

La muerte que habla

La escritura del holocausto en *La zona gris*

AARÓN RODRÍGUEZ SERRANO

Universidad Europea de Valencia

Death that Speaks: Writing the Holocaust in *The Grey Zone*

Abstract

Over the last decades, a common view on the reflection of the Holocaust texts has been proposed, a view that has described the event as something ineffable or irrepresentable. We will try to propose a text that examines briefly these theories in order to neutralise some of the theoretical postulates, and contrarily to what has been manifested as irrepresentable, suggests the possibility of writing about the trauma. We will also concisely analyse how the sequences of the film *The Grey Zone* have been portrayed in order to establish a comparison between the filmic text, the historical truth and other contemporary writings that allow us to distinguish between the twist of history - an inevitable narrative mechanism used in every fictional text without falling into perversion - and its own rupture.

Key words: Holocaust. *The Grey Zone*. Sonderkommando. Miklós Nyiszli. Auschwitz.

Resumen

A lo largo de las últimas décadas se ha propuesto un lugar común en la reflexión sobre los textos del Holocausto que ha tachado al acontecimiento como algo inefable o irrepresentable. Intentaremos proponer un texto que recorra brevemente estas teorías para intentar desactivar algunos de sus postulados teóricos y proponga, a la contra, la posibilidad de escribir sobre el trauma. Del mismo modo, analizaremos brevemente la puesta en forma de algunas secuencias de *La zona gris* (*The Grey Zone*, Tim Blake Nelson, 2001) para realizar una comparación entre el texto fílmico, la verdad histórica, y otras escrituras contemporáneas que nos permitan ejercer una distinción entre la torsión de la historia -mecanismo narrativo inevitable en toda ficcionalización, pero no por ello perverso- y la ruptura de la misma.

Palabras clave: Holocausto. *La zona gris*. Sonderkommando. Miklós Nyiszli. Auschwitz.

ISSN. 1137-4802. pp. 103-116

Para Graciela Kohan, con cariño y admiración

La necesidad de una escritura

Del Holocausto se ha dicho durante varias décadas que no se puede decir. El término “inefable” o “irrepresentable” aparece una y otra vez en la bibliografía al respecto¹. Realizar una crono-

¹ Véanse, por ejemplo, SÁNCHEZ-BIOSCA, Vicente (2006): *Cine de historia, cine de memoria*, Cátedra, p. 87, o REYES MATE (2003): *Por los campos de exterminio* (2003), Anthropos, p. 101.

logía del lugar común resulta, por lo demás, razonablemente sencillo. En primer lugar, fueron los propios testigos de primer grado los que acuñaron la imposibilidad de recrear el Holocausto. De un lado, Elie Wiesel señaló:

No hay nada parecido a una literatura del Holocausto. No puede haberla. Auschwitz niega toda la literatura, como niega todas las teorías y las doctrinas (...) Sustituir las palabras, cualquier palabra, es distorsionarlo. ¿Una literatura del Holocausto? El término en sí mismo es una contradicción².

En la misma dirección, Primo Levi reforzó esta idea:

La pobre recepción de la memoria de los supervivientes tiene que ver con que vivimos en una sociedad de las imágenes, registradas, multiplicadas, televisadas, y que el público, especialmente los más jóvenes, cada vez muestra menos interés por la palabra escrita. En nuestras declaraciones encontramos expresiones como "indescrible", "inexpresable", "las palabras no son suficiente" (...) Pero [en los campos de exterminio] nos encontramos en otro mundo. Y necesitaríamos un "lenguaje de otro mundo", un lenguaje nacido aquí³.

Resulta chocante que dos de los grandes escritores de memorias holocásticas señalaran con tanto desdén la posibilidad de *decir* el Holocausto. Máxime cuando ellos mismos habían generado dos de las grandes trilogías de memorias de los campos. O, siguiendo de cerca a Levi, sólo se podría hablar en ese *lenguaje nacido aquí*, esto es, un modo de decir surgido en el interior de los campos y de carácter necesariamente iconoclasta. Ambas líneas encontrarían su máxima expresión en la obra práctica y teórica de Claude Lanzmann, que generó lo que nos atreveríamos a llamar un Modo de Representación Holocástico cristalizado no sólo en un puñado de excelentes películas, sino también en una serie de furibundos textos en los que no ha dudado en cargar contra cualquiera que opte por una manera de *decir* que no sea la suya. En sus propias memorias, además de atacar visceralmente con todo tipo de descalificaciones a Jean Luc Godard o a Didi-Huberman, acaba por reconocer la existencia de "la estúpida y persistente leyenda que sostiene que Lanzmann se considera el propietario único de la Shoah"⁴.

Hay varios problemas en la argumentación de Lanzmann y sus seguidores. El más grave, irónicamente, es la existencia de esa película de nueve horas rodada por él mismo. A renglón seguido, toda esa inmensa cantidad de fotogramas, recuperados o contruidos, que acaban cristalizando en un poliedro de infini-

2 Cit. en INSDORF, Annete (1983): *Indelible Shadows: Film and the Holocaust*, Vintage Books, p. XI.

3 Cit. en AAVV (2003): *Image and remembrance: Representation and the Holocaust*, Ed. Indiana University Press, p. 1.

4 LANZMANN, Claude (2011): *La liebre de la patagonia*, Ed. Seix Barral, p. 507.

tas caras que compone el cine del Holocausto. El director francés expone su truco al explicar que lo que le llevó a ponerse en marcha fueron unas declaraciones de Alouf Hareven, que le sugirió:

No hay ninguna película sobre la Shoah, ni una sola que abarque el acontecimiento en su totalidad y su magnitud, ni una sola que la cuente desde nuestro punto de vista, el punto de vista de los judíos. No se trata de realizar una película *sobre* la Shoah, sino una película que *sea* la Shoah. Pensamos que sólo tú eres capaz de hacerla⁵.

La cursiva, del propio Lanzmann, muestra ya la imposibilidad de semejante tarea. Hacer una película que *sea* la Shoah es, en términos estrictos, absurdo. De igual manera que resulta absurdo pensar en una película que *sea* Vietnam, el 11S o cualquier otro acontecimiento histórico. Una película es, en primer lugar, el trazo de una escritura, su deseo. Pretender que puede hacerse cargo de una verdad histórica total es, sin duda, esperar demasiado de la propia imagen. Del mismo modo, deberíamos sentir una cierta sospecha ante esa idea de que sólo Lanzmann "es capaz de hacer" la película total, idea que gracias a una portentosa campaña puesta en marcha por el propio director, ha parecido cuajar sin la menor duda entre intelectuales y compañeros de innegable talento.

5 LANZMANN, op. cit. p. 410.

De ahí que sea necesario reformular el tópico, y afilar coherentemente las herramientas teóricas para pensar que la escritura del Holocausto no pertenece a nadie: ni a los testigos de primer grado, ni a sus descendientes⁶, ni tampoco a ningún autor concreto. Ya lo señaló con toda claridad Domenec Font:

Con independencia del propósito de ambos cineastas [Lanzmann y Godard] y de su derecho moral de interpelar a la historia, la idea de que el exterminio es "irrepresentable" o infigurable no se sostiene. Como bien señala Rancière, no hay propiedad del acontecimiento, por horroroso que sea, que prohíba la representación, que prohíba el arte, incluso bajo el artificio de la ficción⁷.

6 Resulta magistral, en esta dirección el trabajo propuesto en APEL, Dora (2002): *Memory Effects: The Holocaust and the Art of Secondary Witnessing*, Rutgers University Press.

Incluso en los mejores y más lúcidos análisis de la obra lanzmanniana publicados durante los últimos años ya se comienza a detectar ese matiz, esa oportunidad de la representación recuperada desde la etiqueta de lo inefable que permite, muy precisamente hablar. Cuando, por ejemplo, Zumalde, Arozena y Zunzunegui hablan de "un tema que, como éste, se sitúa en un espacio abis(m)al muy próximo a lo irrepresentable"⁸ o cuando ciñen la

7 FONT, Domènec (2011): *Cuerpo a cuerpo. Radiografías del cine contemporáneo*. Galaxia Gutenberg. P. 344.

8 ZUMALDE, Imanol, ARO-CENA, Carmen y ZUNZUNEGUI, Santos (2010): "Geografías de la exclusión. El cine ante la barbarie", *Revista Trama y Fondo*, nº 28, p. 93.

9 ZUMALDE, Imanol, ARO-CENA, Carmen y ZUNZUNEGUI, Santos, op. cit., p. 100.

obra de Lanzmann como “la construcción de un auténtico *monumento* (en el que el mármol ha sido sustituido por el celuloide)”⁹, señalan dos ideas principales que nos gustaría desarrollar con cierta calma: esa brecha que, pese a estar *muy próxima* a lo irrepresentable no significa, ni muchísimo menos, lo irrepresentable en sí, y en segunda dirección la escritura cinematográfica como *construcción*, ya sea entendida en tanto *monumento* (construcción espacial, pero definitivamente humana y por lo tanto sagrada) o en tanto *escritura* (construcción literaria, más o menos cercana a la etiqueta de lo ficcional, y huella de una subjetividad que habla).

El relativismo de la imagen cinematográfica

Ya en 1994, en el que sin duda es uno de los primeros grandes trabajos contra el negacionismo, Deborah Lipstadt nos alertó sobre las conexiones entre el relativismo filosófico e historiográfico y la aceptación de las más descabelladas teorías sobre la negación del Holocausto:

El acercamiento relativista a la verdad ha calado en la cultura popular, donde parece localizarse una mayor fascinación y una mayor aceptación de lo irracional (...) Estos ataques históricos tienen el potencial de alterar dramáticamente la manera en la que se conserva la verdad y es transmitida de generación a generación (...) Vivimos un clima que muestra lo peor de la deconstrucción histórica. Ningún hecho, ningún evento, ningún aspecto de la historia tiene un significado o un contenido claro. Cualquier verdad puede ser reformulada. Cualquier hecho puede ser reinterpretado. No existe una verdad histórica definitiva¹⁰.

10 LIPSTADT, Deborah (1994): *Denying the Holocaust. The Growing Assault on Truth and Memory*, Ed. Plume, pps. 18-19.

Al contrario de lo que pueda pensarse, dentro de la propia historiografía del Holocausto hay una constante labor de replanteamiento, reescritura y puesta en duda de los materiales con los que trabajamos. Incluso la piedra fundacional sobre la que se levantaba el engranaje entero de *Shoah* —el testimonio de los testigos de primer grado— ha sido constantemente puesta en duda, matizada, incluso desechada. Podemos señalar pocos actos tan valientes como el del propio Instituto Yad Vashem al descartar una parte sustancial de sus propios fondos tras encontrar notables incongruencias, distorsiones o invenciones¹¹. No se trata, por lo tanto, de reforzar a los negacionistas, sino de depurar los hechos para trabajar con un crisol de experiencias inagotable, una cacofonía de recuerdos desgarrados que en muchos casos se ha levantado en torno a los propios mitos que se transmitían, como narraciones orales, con

11 LIPSTADT, Deborah, op. cit., p.101.

intenciones políticas, religiosas o simplemente antropológicas, en el interior de los propios campos¹².

Ahora bien, si los propios testigos tuvieron que recurrir a la transmisión e invención de relatos para intentar explicar lo que ocurría en Auschwitz, es fácil detectar la importancia fundamental que estos mismos mecanismos significan para nosotros, ciudadanos que hemos heredado el Holocausto desde su dimensión histórica o memorialística. Dicho con total claridad, las representaciones del Holocausto no pueden *ser* el Holocausto –tal y cómo proponía Lanzmann–, sino simplemente una *escritura* del Holocausto que depende, por lo tanto, de los usos y costumbres estéticos de la sociedad que los genera.

Y ese *simplemente* deber ser leído con sumo cuidado. Al despojar a la imagen cinematográfica de su estatuto de verdad total, no caemos en la tentación inmediata de una lectura relativista (si todas las imágenes se construyen únicamente mediante su lectura por el espectador, todas son relativas, y por lo tanto, incapaces de *significar verdad*), sino que proponemos una dimensión limitada pero estimulante de las posibles verdades de una imagen. Como bien señaló Imanol Zumalde en otro lugar¹³, las posibilidades de lectura y recepción de una imagen son limitadas, salvo que sea el propio espectador el que decida hacer un uso voluntariamente aberrado de la imagen. Si, por ejemplo, algunos espectadores mostraron alborozo ante los asesinatos representados en *La lista de Schindler* (*Schindler's list*, Steven Spielberg, 1999)¹⁴, deberíamos pensar no tanto que el texto de Spielberg esté equivocado –o sea banal, o muestre un efecto de espectacularización pornográfica por su origen como texto Hollywoodiense–, sino que el espectador ha optado por gozar aberradamente de un contenido *a la contra* de la escritura del director. ¿Podría acaso salvarse *Shoah*, o cualquier otro texto holocáustico, de una lectura voluntariamente malintencionada?

Luego debemos situar en el corazón de la imagen cinematográfica una fe limitada. Su propia naturaleza ontológica es apenas un parpadeo, una suma de decisiones estéticas que generan un cierto impacto emocional. Como bien señaló, no sin cierta ironía, el propio Didi-Huberman: “Sabemos que el iconoclasta sólo odia tanto las imágenes porque, en el fondo, les atribuye un poder mucho mayor que el que le concede el iconófilo más convencido”¹⁵. En cierto sentido, si despojamos finalmente a la ima-

12 Resulta notable, en este sentido, el magnífico estudio antropológico disponible en MORENO FÉLIX, Paz (2010): *En el corazón de la zona gris. Una lectura etnográfica de los campos de Auschwitz*, Ed. Trotta, pp. 179-216, en el que demuestra cómo se pueden detectar distintas narraciones míticas, directamente heredadas de la tradición literaria occidental, que se transmitieron entre los internos y acabaron convirtiéndose en lugares comunes de los testimonios de los testigos.

13 ZUMALDE, Imanol (2011): *La experiencia fílmica. Cine, pensamiento y emoción*, Ed. Catédra.

14 LOZANO AGUILAR, Arturo (2001): *La Lista de Schindler. Estudio Crítico*. Paidós, p. 29.

15 DIDI-HUBERMAN, Georges (2004): *Imágenes pese a todo. Memoria visual del Holocausto*. Paidós, p. 101.

gen cinematográfica de cualquier tipo de verdad podemos empezar a trabajar con ellas en torno a una serie de operadores mucho más productivos y que, repetimos, no tienen por qué caer en la trampa del relativismo. La lectura de los textos holocáusticos puede integrar un análisis exhaustivo, por ejemplo, del rigor histórico con el que lo representado se acerca a los materiales concretos que tenemos de lo ocurrido en los campos. Del mismo modo, se puede retornar al análisis de la puesta en forma fílmica, intentando cuestionar desde una perspectiva ética no iconoclasta, sino vinculada a la *re*-construcción de las imágenes.

Las ventajas de actuar de esta manera son varias. En primer lugar, y pese a los apasionados alegatos de Lanzmann o de Wajzman, cada año se siguen estrenando películas sobre el Holocausto. El cine reactualiza el debate sobre el Holocausto y, a nuestro entender, ha sido capaz de llevarlo todavía más lejos que en *Shoah*. No nos cabe la menor duda sobre los méritos de la cinta de Lanzmann, su “capacidad para que los supervivientes hablen en nombre de los muertos”¹⁶ o su “obsesión para ir palpando la frontera de la Shoah”¹⁷. Sin embargo, aquel portentoso documental respondía a una necesidad concreta –la del decir ante el olvido que parecía ir dominando los espacios y los tiempos de una Europa indiferente– y de unas características históricas concretas –Bomba, Karski, Suchomel... todavía estaban vivos. Pretender que sus rasgos históricos y estéticos se conviertan en una construcción universal de los textos sobre el Holocausto nos parece una decisión arriesgada y un tanto ingenua. Máxime cuando ese “Modo de Representación Holocáustico” ya ha sido utilizado en otros documentales como *S-21: La máquina de matar de los jemerres rojos* (*S-21, la machine de mort Khmère rouge*, Rithy Panh, 2003), o en el límite, en la pieza propalestina *Route 181: Fragments of a journey in Palestine-Israel* (Eyal Sivan y Michel Khleifi, 2004).

16 VICE, Sue (2011): *Shoah*. British Film Institute, p. 25.

17 TORNER, Carles (2005): *Shoah. Cavar con la mirada*. Gedisa, p. 68.

Sin duda, el trazo lanzmanniano tiene sentido en una cierta fe sobre las imágenes que se entronca con los usos y costumbres de una cierta modernidad. Una fe (*Shoah* puede mostrarlo todo) extrañamente enunciada por un iconoclasta (las imágenes de archivo o las reconstrucciones ficcionales no pueden mostrar nada). Sin embargo, en nuestro contexto contemporáneo el espectador y su relación con las imágenes son sustancialmente diferentes. Sería muy fácil repetir los tópicos plañideros sobre la banalización postmoderna, la erosión de los mecanismos de construcción del sujeto y ese pozo sin fondo en el que parece que nos hemos desplomado. Sin embargo, las nuevas cintas sobre el Holocausto están ahí, y

muestran una capacidad de reflexión sobre nuestro mundo, nuestra cultura y nuestra concepción de la verdad radicalmente deslumbrantes.

Dicho con otras palabras: el cine holocástico postmoderno no ha sido únicamente –en la lógica de un Spielberg o de un Benigni– ficcionalizar lo ocurrido mediante mecanismos de puesta en escena postmodernos¹⁸. Antes bien, películas como *La cuestión humana* (*La question humaine*, Nicolas Klotz, 2007), *La zona gris* (*The grey zone*, Tim Blake Nelson, 2001) o *Un lugar donde quedarse* (*This must be the place*, Paolo Sorrentino, 2011), han logrado reactualizar el debate sobre la representación del Holocausto, empujándolo más allá de la dialéctica representable/inefable, y mostrando que hay un campo de resonancias y de construcciones más allá de la modernidad.

En *La zona gris*

Para empezar a pensar *La zona gris* (Tim Blake Nelson, 2001) deberíamos despejar algunos rasgos básicos. En primer lugar, se trata de una ficcionalización de la actividad de los llamados *Sonderkommandos*, las unidades especiales de judíos que trabajaban en el interior de las cámaras de gas. El propio término que da nombre a la cinta fue acuñado por Primo Levi en *Los hundidos y los salvados*¹⁹ y desde entonces ha sido utilizado como sinónimo de uno de los mecanismos perversos mayores de los campos de exterminio:

Primo Levi (...) acuñó el término “zona gris” para designar a este tipo de presos conversos que son cooptados por los mandos superiores con el fin de realizar las órdenes más violentas y controlar el espacio; este fenómeno de connivencia o de “franja gris” es inherente a una dinámica de encierro y supervivencia. Primo Levi resalta una consecuencia moralmente más funesta, acorde a los objetivos nazis: al lograr que los judíos se mataran entre sí se conseguía también descargar una buena parte de la responsabilidad, y por ende, de la culpa entre los militares²⁰.

Pocos filósofos han conseguido penetrar con tanta precisión en la problemática moral de la zona gris como Giorgio Agamben²¹. Su famosa reivindicación del origen etimológico latino de la palabra testigo²² ha resultado ser una de las herramientas fun-

18 El magnífico y demoledor ensayo de la obra de Spielberg escrito por Lozano Aguilar y citado unas páginas atrás es un ejemplo de cómo la presencia de estilemas postmodernos puede servir para ejercer una lectura crítica de altura sobre ciertos textos. Sin embargo, nuestra opción teórica es diferente: Spielberg maneja unas decisiones formales –la cámara al hombro o una concepción rápida del montaje– que responden a su tiempo y que no modifican sustancialmente la etiqueta de *verdad* de su contenido. No cabe la menor duda que *La lista de Schindler* no es *la verdad* sobre el Holocausto, sino una aproximación artística que tiene sus propios límites y sus propios puntos oscuros... exactamente igual que los tiene *Shoah* o cualquier otra cinta lanzmanniana.

19 LEVI, Primo (2012): *Trilogía de Auschwitz*, El Aleph.

20 PAYÁ, Victor A. (2007): *Los intestinos del Leviatán: Poder, escatología y violencia en el cautiverio forzado* en AAVV (2007): *Subversión de la violencia*, Ed. Casa Juan Pablo, p. 327.

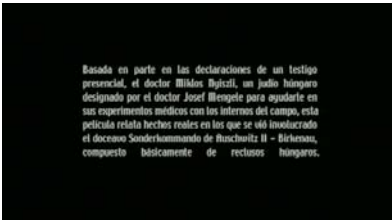
21 AGAMBEN, Giorgio (2005): *Lo que queda de Auschwitz: El archivo y el testigo*, *Homo Sacer III*, Ed. Pre-Textos.

22 Hemos propuesto una lectura crítica a la teoría de Agamben con vistas a su aplicación en el análisis textual en RODRÍGUEZ SERRANO, Aarón (2012): *Nuevas perspectivas teóricas sobre las representaciones filmicas del Holocausto: Análisis textual sobre el rol del testigo de tercer grado como protagonista* en las Actas del IV Congreso Internacional Latina de Comunicación. Disponible en: http://www.revista-latinacs.org/12SLCS/2012_actas/08_1_Rodriguez.pdf

damentales para pensar la manera en la que se representa el Holocausto. Concretamente, a nosotros nos servirá para reflexionar sobre la manera en la que *La zona gris* no es únicamente una ficcionalización sobre lo ocurrido en el interior de los *Sonderkommando*, sino que además propone una serie de modificaciones radicales sobre la importancia y las posibilidades del punto de vista fílmico.

23 NYISZLI, Miklós (2011): *Fui asistente del Doctor Mengele*, Editorial del Museo Auschwitz.

24 MÜLLER, Filip (1979): *Eye-witness Auschwitz: Three years in the gas chambers*, Ed. Ivan R. Dree.



La zona gris remite, en primer lugar, a un texto escrito: las memorias del asistente del Doctor Mengele, el médico Miklós Nyiszli²³. Quizá se trate, junto con las memorias de Filip Müller²⁴, de las más completas y relevantes obras escritas sobre lo ocurrido en la rutina de los crematorios de Birkenau por un testigo judío de primer grado. La película señala de manera explícita su relación con el texto de Nyiszli desde su segundo crédito inicial:

Crédito: Basada en parte en las declaraciones de un testigo presencial, el doctor Miklos Nyiszli, un judío húngaro designado por el doctor Josef Mengele para ayudarlo en sus experimentos médicos con los internos del campo, esta película relata hechos reales en los que se vio involucrado el doceavo Sonderkommando de Auschwitz II - Birkenau, compuesto básicamente de reclusos húngaros.

Es necesario señalar que la película admite su deuda *en parte* –esto es, no pretende transmitir al pie de la letra ni “reconstruir” la vivencia de Nyiszli–, y por otra parte, afirma “relatar” los hechos “reales” del doceavo *Sonderkommando*. La cuestión, una vez más, tiene que ver con los núcleos narrativos de la película. Toda *La zona gris* orbita en torno a dos acontecimientos básicos: la supervivencia de una adolescente que es encontrada con vida milagrosamente tras el proceso de gaseamiento, y la rebelión de los *Sonderkommando* que tuvo lugar el 7 de Octubre de 1944.

25 NYISZLI, Miklós (2011), op. cit. pps. 93-97.

26 Los errores habituales debidos a la lejanía de los acontecimientos y al punto de vista necesariamente parcial que tenía todo interno en Auschwitz han sido convenientemente cotejados y contrastados en la edición crítica a cargo de Franciszek Piper –que es la que nosotros manejamos. Por supuesto, no sabemos qué edición exacta manejó Tim Blake Nelson ni sus documentalistas a la hora de escribir el guión de la cinta.

En ambos casos, una traducción fiel de las memorias del médico hubiera resultado del todo insatisfactoria. El primer caso apenas ocupa unas cinco páginas –las referentes al capítulo XX²⁵– y en el segundo, Nyiszli se presenta como un testigo parcial incapaz de ofrecer un relato completo sobre lo que realmente ocurrió en la revuelta de los Crematorios²⁶.

Lo interesante, bajo nuestro punto de vista, es que ambos núcleos narrativos se construyen, muy especialmente, en oposición a la muerte. Más concretamente, en la idea de la resistencia precisamente allí donde la muerte se manifiesta de manera irre-

mediable, industrializada, deshumanizada. Una muerte total en la que las futuras víctimas actúan como engranajes milimétricos en una inmensa fábrica desquiciada de cenizas. Muerte sin gloria frente a la que, en un destello, se antepone la inmensa responsabilidad autoimpuesta por una serie de sujetos.

La zona gris, de hecho, arranca con una muerte.



En el interior de sus barracones, un miembro anciano de los *Sonderkommando* decide quitarse la vida. Mientras el doctor Nyiszli intenta salvarle, su compañero Moll (Velizar Binev) decide ayudar al suicida asfixiándole con la almohada. Ante el cuerpo que muere se propone una dialéctica: la medicina que se siente obligada a sanar –incluso en mitad del infierno, incluso contra la propia voluntad del sujeto que quiere morir– frente a un extraño acto total de dar muerte siguiendo la voluntad del anciano. Las memorias holocáusticas están literalmente cuajadas de situaciones similares: internos en los campos o en los transportes que, ante la inminencia de su propia muerte, deciden optar por autodestruirse *in extremis*, haciendo de su inmolación un acto de autoafirmación brutal y definitivo frente a la maquinaria nazi. Del mismo modo, sabemos que los alemanes no toleraban semejantes prácticas, ya que una de sus particulares maneras de entender el cuerpo judío era, precisamente, como cuerpo productivo y fuerza de trabajo *que pertenecía al Reich*, y no al sujeto.

De ahí que la muerte pueda resultar en inscripción ideológica, o si se prefiere, en un acto radical del Ser que explicita su libertad precisamente al negarse a funcionar como producción. Resulta imposible no mirar de reojo a Camus, y por ende, no señalar la extraña paradoja que supone ese acto tanto para el médico –para el que la vida humana tiene un límite sellado en la muerte, y la capacidad de elección es siempre relativa– como para sus propios compañeros del *Sonderkommando*, que viven precisamente gracias a las muertes de los demás. De ahí que *La zona gris* se erija como mausoleo edificado en la frontera entre muerte, productividad y elección del sujeto. De ahí también que lo que pueda desestabilizar el mecanismo de supervivencia sea, contra todo pronóstico, una vida.

Y pese a todo, vive

Auschwitz es un territorio contradictorio. La etiqueta de la inefabilidad tiene mucho que ver, sin duda, con la existencia de un *pepe a todo* que se filtra en cada paso del analista. Y no sólo nos referimos a las ya citadas imágenes *pepe a todo* de Didi-Huberman o a la supervivencia *pepe a todo* que atormentó brutalmente a Jean Amery²⁷. En general, la existencia de la excepción constante –excepción moral, excepción lúdica o religiosa– problematiza confiar en un enunciado que integre una verdad sobre Auschwitz. De ahí lo inefable. A no ser, claro está, que optemos por integrar definitivamente que casi todos los enunciados sobre Auschwitz encierran en su interior una contradicción, una sombra, una zona gris. El lenguaje de Auschwitz está atravesado por su propio contrario, de ahí que las figuras de los médicos y de los *Sonderkommando* sean ejemplares para reflexionar sobre la manera en la que *se dice*. Los límites de la biografía de Nyiszli tan sólo son uno de los muchos límites en los que la confianza en las posibilidades del lenguaje nos muestra una extraña duda, un extraño arañazo que erosiona el significado de las palabras.

27 AMERY, Jean (1980): *At the mind's limits*. Ed. Bloomington.

En *La zona gris* la excepción tiene forma de un cuerpo sin voz: una adolescente que, *pepe a todo*, sobrevive. Entre las notables diferencias entre las memorias de Nyiszli y su adaptación cinematográfica, las principales tienen que ver, muy precisamente, con la identidad y el lenguaje. En el texto histórico, la superviviente es capaz de hablar y de narrar su propia experiencia:

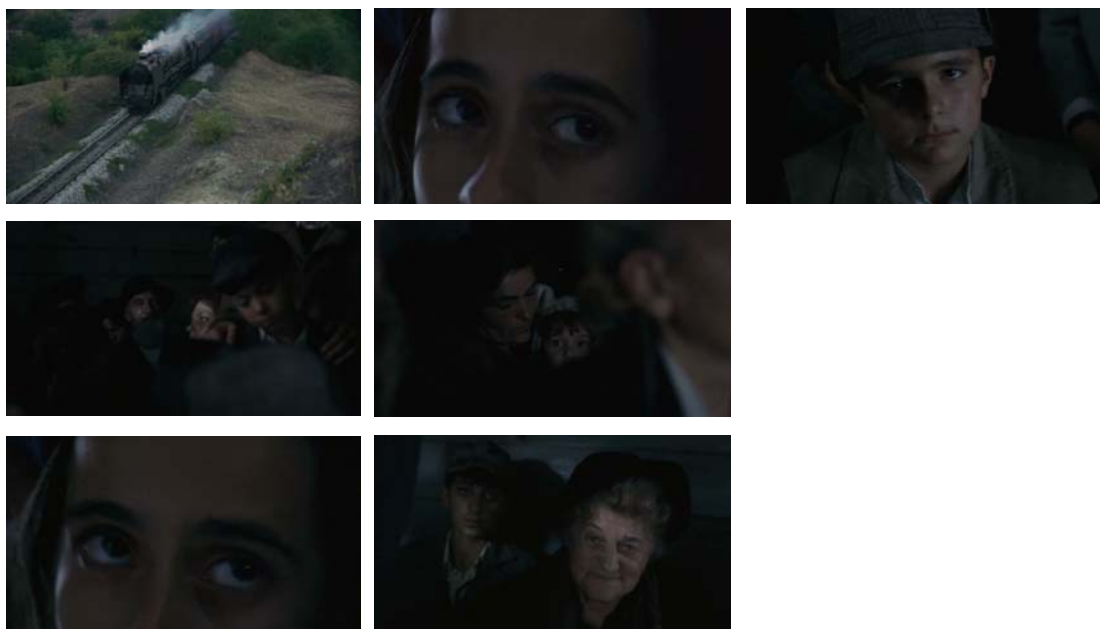
Su conciencia está todavía cubierta como por una vaga manta de niebla. Recuerda vagamente cuando viajaba en los convoyes y la pusieron en una fila atestada de gente (...) Obtengo respuesta a mi primera pregunta, pero no quiero cansarla. Averiguo únicamente que tiene 16 años y que ha viajado con sus padres en un convoy desde Hungría²⁸.

28 NYISZLI, Miklós (2011), op. cit. pp. 94-95.

La joven –que, por cierto, no tendrá nombre alguno ni en las memorias ni en la película–, es capaz de responder. Su *conciencia* [sic] está activa desde que es sacada de entre el montón de cadáveres hasta que recibe un tiro por orden del *SS-Oberscharführer* Eric Muhsfeldt, quince minutos después de que Nyiszli intentara sin éxito salvar su vida.

Tim Blake Nelson, por su parte, maneja con cuidado la figura de la anónima muchacha para situar su descubrimiento en pleno alzamiento

de los *Sonderkommando*. Se trata de un ejercicio de torsión histórica que sin duda desagradaría profundamente tanto a los seguidores de Lanzmann como a los historiadores más ortodoxos. Por mucho que el director falte a la verdad sobre lo ocurrido –al menos, según lo contado por Nyiszli–, su función como operador textual en el relato es cargada con notables resonancias que no actúan de manera aberrada con respecto a la oscura naturaleza de Auschwitz. Pensemos, concretamente, cómo se presenta a la víctima anónima. Durante toda la película apenas podemos situar una única escena que no esté situada en el interior de Birkenau o en alguno de los “campos satélite” de Auschwitz. Mientras la vida “cotidiana” de los *Sonderkommando* se despliega, el director introduce una serie de planos localizados en el convoy húngaro que se aproxima al campo:



Localizamos primero el exterior del convoy y, posteriormente, dos planos subjetivos de los judíos presos, suturados a su vez por dos planos detalle de la mirada de la adolescente. El mecanismo resulta claro: es la mirada de ella la que organiza las imágenes, la que arranca los rostros hacia la muerte y nos los trae, envueltos entre las sombras. Se sugiere la colectividad pero desde una *mirada subjetiva*, los rostros que miran con expresión inescrutable hacia ese rostro que, por otra parte, ni siquiera es mostrado en su totalidad. Todo es esa mirada que ordena el mundo,

mirada frágil de camino al matadero. No hay ni una palabra en el interior del vagón, tan sólo el traqueteo y el silencio opresivo de los cuerpos hacinados. Tampoco hay narración alguna: simplemente el tiempo que pasa, la mirada proyectada, todo lo sugerido en el interior de los cuerpos que van a desaparecer.



No volveremos a retomar esa mirada hasta el momento mismo de la entrada en la cámara de gas. En esta ocasión, el director se vale del uso de la cámara al hombro situada a la altura de los ojos de la adolescente que parece seguir a una figura que identificamos como su madre.

La mirada explícita a cámara se utiliza al menos dos veces a lo largo del breve plano-secuencia. La niña (pero también el espectador) recibe la mirada de un anónimo miembro del *Sonderkommando* y de su propia madre. En el momento en el que se cierran las puertas de la cámara de gas, el plano corta abruptamente y nos situamos en el exterior del espacio de la muerte. Estamos, sin duda, en el lugar de la víctima. O, mejor dicho, en el lugar emocional desde el que suponemos emerge esa mirada de angustia y desconcierto previa al acto de exterminio.

Sin duda, esta decisión de puesta en forma resulta incómoda bajo las teorías de la inefabilidad. La cámara usurpa un lugar de muerte misma y sugiere que el espectador es capaz de ocupar dicho lugar. Sin embargo, bajo la hermosa máxima de Ginzburg que nos pedía “no tener miedo de experimentar las tensiones entre narración y documentación”²⁹ podemos pensar que esa mirada, ese plano-secuencia, no es sino la reescritura imposible de miles de miradas realizadas en un espacio similar. Una mirada que intenta –consciente de su propio fracaso– arrojar al espectador a un fragmento imposible de historia por la vía de la *emoción*. No se trata, desde luego, de ofrecer una prueba histórica ni de falsificar un documento de archivo, sino de realizar una escritura que ejerza como disparadero emocional de memoria.

²⁹ Cit. en DIDI-HUBERMAN, Georges (2004). op. cit. p.154.

Por supuesto, sabemos que la opción de Blake Nelson es arriesgada, y por lo tanto, susceptible de ser puesta bajo sospecha. La fascinación ante los cuerpos desnudos sólo puede darse en tanto el espectador decida, como hemos señalado, realizar una lectura aberrada. Lo mismo puede ocurrir en cualquier otra manifestación cinematográfica, se trate o no se trate de Auschwitz. ¿Qué es lo que diferenciaría, por ejemplo, la opción estética de La zona gris de los planos equivalentes situados en la cámara de gas que cierran una cinta tan discutible como *El niño con el pijama de rayas* (*The boy in the Striped Pyjamas*, Mark Herman, 2008)? Veamos su contenido:



Ciertamente, allí donde Blake Nelson opta por el plano-secuencia subjetivo, Herman prefiere realizar un montaje rápido alternando planos generales desde un punto de vista picado que se alternan con planos detalle de las manos del niño judío y el niño nazi estrechándose. El problema no reside tanto en el montaje como en la *significación* de los planos. En el segundo caso, parecería bloquearse esa conexión emocional no recurriendo a la mirada subjetiva de los protagonistas. Sin embargo, la posición histórica de Herman es radicalmente falsa: aquello que retrata –el trazo de su escritura- no pudo haber ocurrido en Auschwitz. De hecho, no es sólo que no ocurriera, sino que contradice de manera frontal absolutamente todas las pruebas históricas que conservamos sobre los campos de exterminio.

Dicho en otras palabras: *El niño con el pijama de rayas* bloquea cualquier ejercicio memorístico por la vía de la distorsión total de lo narrado. De hecho, minimiza el horror al formular siquiera la posibilidad de que un niño alemán se introduzca, por error, en el interior de las cámaras de gas. El acto de reconciliación que se esconde en el plano de las manos apretadas no sólo señala una hipotética y delirante concordia entre nazis y judíos, sino que resuena con la fuerza de uno de los peores lugares comunes del negacionismo: maximizar el sufrimiento alemán para compararlo en igualdad de condiciones con la destrucción sistemática del pueblo judío³⁰.

30 Lamentablemente, la línea iniciada por el tándem negacionista Paul Rassinier/Harry Elmer Barnes encontraría sugerentes conexiones en la película de Mark Herman. Sus trabajos concretos –que cuentan con numerosos adeptos y discípulos en la actualidad– ni siquiera merecen ser citados como piezas de reflexión remotamente académica. En su lugar, podemos recomendar una obra mayor como VIDAL-NAQUET, Pierre (1994): *Los asesinos de la memoria, Siglo XXI Editores*, en la que el autor francés ofrece una impecable respuesta a los intentos desesperados de reescribir la historia reciente de Alemania.

Lo que pretendemos demostrar con el presente cruce textual es que existe un matiz notable entre lo que hemos denominado la *torsión histórica* –inherente a cualquier propuesta audiovisual– y la *ruptura de lo histórico*. La segunda implica que, en el juego emocional del espectador, los materiales de origen conducen de manera irremisible a una interpretación aberrada, a la contra de la verdad histórica. De ahí que las herramientas de análisis que se sucedan para enfrentarse a uno u otro texto deban ser necesariamente diferentes.

En el caso de *La zona gris*, ya hemos visto cómo el director decide reformular a favor de la estructura narrativa una serie de acontecimientos rastreados en la biografía de Nyiszli. Sin embargo, dichas torsiones generan un tapiz textual coherente orientado a una única idea “de tesis”: la existencia de una rebelión activa por parte del pueblo judío *pese a todo* en el centro mismo de las cámaras de gas. Se trata, además, de una rebelión contra la muerte en un doble sentido: lo concreto –la vida de la joven superviviente que debe ser salvada a toda costa, como símbolo del valor individual de cada única existencia, de cada *mirada ordenadora*–, pero también lo general –la destrucción de los crematorios tomada en su acto único como la tremenda afirmación hacia la vida de un puñado de hombres lacerados por su ser-*Sonderkommando* en una de las posiciones morales más complejas de todo el siglo XX.