

DEL GOCE A LA PIEDAD: EL PUNTO DE VISTA EN LA NARRATIVA AUDIOVISUAL HOLOCÁUSTICA

AARÓN RODRÍGUEZ SERRANO²⁶

Resumen: El autor aborda la problemática entre imagen y realidad en relación a la figura de la memoria en un sentido proyectivo. Desde aquí, analiza la figura de la imagen holocáustica poniendo de relieve el peligro que puede acarrear un mal uso de ella, especialmente cuando se obvia o se pretende manipular la perspectiva del espectador en relación a la problemática del goce y la piedad.

Abstract: *The author addresses the problematic between image and reality in relation to memory in a projective sense. From that starting point, he analyzes the Holocaust's image highlighting the risk that may derive from its misuse, especially where the viewer's perspective in relation to the problematic of pity and pleasure is obviated or manipulated.*

Palabras clave: Imagen, realidad, reconocimiento, goce, piedad.

Key words: *Image, reality, recognition, pleasure, pity.*

112

1. LOS LÍMITES DE LA EPISTEMOLOGÍA AUDIOVISUAL. ¿QUÉ SE LE EXIGE A UNA IMAGEN? La pregunta resultaría baladí de no estar en el centro mismo de la discusión que aquí nos convoca. La imagen en redes sociales, por ejemplo, debe representarnos no tanto en lo íntimo, sino más bien en aquello que queremos ser o que queremos que nos muestre ante la comunidad en la que nos injertamos. La imagen da cuenta de nuestra máscara —quizá dando lugar a la extraña paradoja de que nuestras máscaras gozan más que nosotros mismos—, y se pretende, por cierto, que represente más nuestro anhelo que nuestro propio rostro.

Lo que, por cierto, plantea una segunda paradoja. Allí donde se supone que reina la tan cacareada “democratización de la imagen”, muy al contrario, la fotografía compartida desde el móvil ejerce como síntoma, como proceso extrañamente nostálgico (la instantánea de las vacaciones que da cuenta del mundo perdido, del paréntesis en los tiempos de producción y alienación), como prueba definitiva de los límites mismos de la experiencia. Y —aquí encontramos el núcleo mismo de nuestra hipótesis de partida—, la imagen se utiliza por propios y extraños desde su naturaleza misma de *signo de la verdad*.

²⁶El presente trabajo se ha desarrollado en el interior del Grupo de Investigación I.T.A.C.A – UJI (Investigación en Tecnologías Aplicadas a la Comunicación Audiovisual de la Universitat Jaume I), dirigido por Javier Marzal.

Desde las falsificaciones flagrantes (las citas célebres que nunca pronunció Steve Jobs, Gandhi o cualquier otro argumento de autoridad quemado por el sol de la corrección política y la moda 2.0) hasta los sutiles y pizpiretos retoques improvisados con *Photoshop* para borrar las huellas de la imperfección (de lo real) del cuerpo, nuestros muros de *Facebook* o nuestros grupos de *Whatsapp* están literalmente cuajados de imágenes que se ofrecen como pruebas de aquello que nunca sucedió. De hecho, si denunciemos ante el usuario que las comparte su estatuto de imposibilidad —recordando, por ejemplo, que esos abdominales que luce en la playa no pueden ser suyos, o que la descontextualización de ciertas palabras de Nietzsche deberían ser consideradas poco menos que terrorismo hermenéutico—, el código social 2.0 lo entendería probablemente como un acto hostil, desagradable, orientado a desprestigiar el goce y el conocimiento de la máscara paseada. No sólo es una cuestión de vanidad, sino antes bien, una profunda herida ideológica: denunciar la falsedad de una imagen es, antes que un acto lógico, una conducta de mal gusto.

El sustento teórico de tan extraña situación es, por lo demás, fácil de rastrear y cuenta con un importante número de páginas esbozadas al respecto, entre las cuales nosotros queremos comenzar exhumando la propuesta de Rudolf Arnheim (1986), en su sistematización realizada por Jacques Aumont.

El autor, en su célebre tratado sobre la imagen (1992: 84-86), estableció tres “funciones” que enhebraban la manera en la que recibíamos e interpretábamos un cierto código visual: lo simbólico, lo epistémico y lo estético. La primera quedaba anudada a la experiencia de lo sagrado, la segunda a la esfera del conocimiento y la tercera a las categorías derivadas del gusto. Por muy esquemática que resulte la propuesta, sin duda otorga ciertas pistas relevantes para comprender el núcleo de confusión que se ha ido tejiendo en torno a las imágenes del Holocausto, y por ende, en torno a nuestra propia experiencia como espectadores.

Merece la pena comenzar desbrozando un error habitual: la fe en la función epistémica de la imagen es, simple y llanamente, un anacronismo. La vieja idea que establece una suerte de conexión cerrada (portadora, por lo demás, de un estatuto inviolable de la verdad) entre la imagen y un cierto suceso de lo real no sólo resulta insostenible, sino que, como veremos en unas páginas, resulta extremadamente peligrosa. Pretender que se puede despojar a la imagen de los elementos necesariamente contextuales, pero también las huellas inconscientes de aquellos que las generan o aquellos que las reciben es, en el mejor de los casos, de una candidez encantadora. El viejo susurro popular que cree en los acontecimientos por el mero hecho de haber sido retransmitidos por televisión o entregados como documento adjunto en una cadena de correos electrónicos podría ser fácilmente olvidada como una

superchería de nuevo cuño —sintomática, como mucho, de la pobre alfabetización audiovisual de nuestras sociedades—, de no ser porque durante décadas fue situada como el argumento definitivo para pensar todo lo que tenía que ver con las representaciones del Holocausto.

Ciertamente, esa suerte de fe desmesurada en las posibilidades de la imagen, en sus “responsabilidades históricas” —o en sus perversas conspiraciones ideológicas de sabor postestructuralista—, acabó por generar una suerte de esclerosis teórica, de momento de pánico en el que se llegó incluso a desechar cualquier tipo de representación de la barbarie nazi por su inexactitud, su *mostrar* necesariamente incompleto. Dicho con otras palabras: los teóricos que, por ejemplo, atacaron furibundamente a Georges Didi-Huberman,²⁷ intentaron de manera más o menos directa proponer una concepción de la imagen en la que fuera posible encontrar (epistemológicamente) toda la verdad, esto es, todo el conocimiento del Holocausto. Lógicamente, ante semejante anhelo aberrado, cerraron filas en torno a su imposibilidad y desprestigiaron sistemáticamente las otras dos funciones de la imagen —la de lo simbólico y la de lo estético.

Quién sabe si esta manera de actuar —muchas veces levantada incluso desde los altares de las cátedras filosóficas europeas más prestigiosas— no se trató de un intento torpe pero sincero de remendar aquellas crisis frente a la verdad que ya se habían experimentado primeramente al hilo de las primeras *Investigaciones lógicas* de Husserl (1982), y un poco después, por la negación heideggeriana explícita de las relaciones entre representación, verdad y coincidencia enunciativa. Como una suerte de vuelta atrás frente a la primera fenomenología y frente a la teoría del conocimiento de la segunda mitad del siglo XX en general, se sugirió de alguna manera que las imágenes estaban obligadas a —¡que *podían!*— cubrir ese hueco hacia lo real, esa suerte de garantía frente a lo mostrado en la que, a posteriori, se podría escribir con mayor comodidad toda una teoría ética.

Por suerte o por desgracia, hoy en día cualquier espectador más o menos avezado ya sabe que dicha conexión no sólo resulta completamente imposible, sino que no asumirla con cierta elegancia acabaría por condenar a todo el mundo audiovisual en bloque con una suerte de delirante mecanismo iconoclasta. De hecho, en el límite, todo queda reducido a un simple balancín subjetivo sobre el que se levantan las más titánicas discusiones teóricas: las imágenes del Holocausto muestran *demasiado poco* (no ofrecen una visión de conjunto, no son “objetivas”, no son “puras ideológicamente”) o *muestran demasiado* (son pornográficas, emocionalmente desmesuradas, banalizadoras).

De ahí que nuestro lector nos permitirá evitar la generación de una nueva taxonomía entre las “imágenes positivas” y las “imágenes

²⁷ Se puede rastrear la polémica en Didi-Huberman, 2004, si bien también es conveniente leer las apostillas de alguno de los implicados en Lanzmann, 2011.

negativas”, herramientas metodológicas de tocador que acaban por configurarse al gusto: imágenes de archivo aceptadas o denegadas, elementos ficcionales/de reconstrucción aceptados o denegados (Hollywood como enemigo y monstruo ideológico de la sacrosanta modernidad europea), testimonios de supervivientes aceptados o denegados, referencias al Estado de Israel aceptadas o denegadas... Se podría generar una suerte de cuadro categorial más bien plumizo sobre todo aquello que los teóricos hemos intentado delimitar como “éticamente correcto” o “éticamente incorrecto” para sustentar nuestros estudios.

Sin embargo, al margen de nuestras apasionadas aportaciones y de nuestros ríos de tinta, las imágenes cinematográficas siguen empeñadas en aproximarse sistemática y emocionalmente a lo ocurrido en los campos de exterminio. Algunos autores cínicos —y no les negaremos su punto de razón—, afirmarán, como lo hacía Ari Folman en la reciente *El Congreso* (*The Congress*, 2013), que hacer películas sobre el Holocausto sigue dando galardones, jugosos réditos económicos y una suerte de pátina de seriedad que cotiza a la alza en los mentideros de los Grandes Estudios de Hollywood. La escuela encabezada por la lucidez de un Imre Kertész (2011) apunta con precisión a los zocos *postmo* en los que mercadean niños con pijamas a rayas, buscadores de subvenciones, interesados negacionistas de extrema derecha disfrazados de intelectuales de salón y un largo etcétera de propios y extraños que intentan vender al peso las cenizas de los hornos crematorios.

El dilema, sin duda, es cómo conseguir volver a traer entre nosotros la importancia de la Memoria una vez que el Holocausto ha atravesado la barrera de las multisalas y se ha acomodado fácilmente en los esquinazos de la literatura de masas. El gran reto de nuestra sociedad ya no es tanto *recordar*, sino antes bien, recuperar la memoria como generadora de sentido. Merece la pena, una vez más —y no se nos escapa lo irónico del contexto—, recordar aquellas palabras de Heidegger:

Memoria de ninguna manera significa inicialmente la facultad de recordar. La palabra denomina todo el ánimo, en el sentido de la constante concentración interior en lo que se adjudica esencialmente a todo meditar. La memoria significa originariamente lo mismo que devoción: el incesante permanecer concentrado en no sólo lo pasado, sino de igual manera en lo presente y en lo que pueda venir. (2005: 130)

Luego la concepción de la memoria para Heidegger, quizá incluso en contra de lo que le gustaría, conecta directamente con el verbo hebreo *Zakhor* (Baer, 2005: 96), en tanto su efecto no puede quedar anclado únicamente al gesto memorialista, pretérito, vinculado hacia el pasado. Antes bien, la verdadera pregunta por la memoria tiene que extenderse hacia el presente, e incluso de alguna manera, intentar generar, prefigurar, sugerir un futuro.

De ahí que para estudiar la imagen holocáustica parezca una buena idea no sólo olvidar el parámetro epistemológico, sino arrojarse claramente contra la esfera simbólica.

2. LOS CAMPOS COMO SÍMBOLO (O LA PROBLEMÁTICA DEL PUNTO DE VISTA). Cuando la imagen queda despojada de su imposible responsabilidad hacia la verdad incontestable se abre, por el contrario, una nueva naturaleza misteriosa y estimulante. Defendemos, por tanto, una imagen parcial, una imagen herida en la que todo desvelamiento resulta incompleto y toda revelación puede ser puesta en duda. De hecho, reivindicar a la imagen como una suerte de *interlocutora* en el proceso del cuestionamiento del sentido mismo es, con mucho, una de las mejores estrategias que se pueden enarbolar, precisamente, contra la herencia del régimen nazi.

Merece la pena clarificar esta idea. Generalmente se suele situar el inicio de los estudios holocáusticos o bien en las imágenes de la liberación de los campos, o bien en las primeras películas ficcionales que se realizaron a finales de la década de los cuarenta en los países soviéticos.

En realidad, en nuestra opinión, la problemática de la imagen holocáustica²⁸ comienza mucho antes, cuando la UFA rueda sus primeras películas para justificar el exterminio sistemático de judíos y ciudadanos con diversas disfuncionalidades. Piezas como *El judío eterno* (*Der Ewige Jude*, Fritz Hippler, 1940) o *Dasein ohne Leben* (Director desconocido, 1941) no servían únicamente como exploraciones documentales en torno a la doctrina nacionalsocialista, sino que, como hemos demostrado en otro lugar (Rodríguez Serrano, 2012), justificaban directamente las políticas de exterminio mediante el uso concreto de recursos de puesta en escena fílmicos. Dicho todavía con mayor claridad: todo el aparataje visual nazi operaba prostituyendo los códigos del documental clásico, esto es, aquellos en los que no cabía la posibilidad misma de la duda o de la mentira. En tanto encarnación audiovisual de la voluntad del Führer —con su consecuente juego de narradores secundarios y trasuntos que garantizaban la legitimidad de

²⁸ De hecho, nuestro lector tendría todo el derecho del mundo a preguntarse qué significa exactamente que una imagen sea “holocáustica”: ¿nos referimos únicamente a los documentales, a las imágenes de archivo? ¿Incorporamos también las reconstrucciones ficcionales (aun, las peores) o nos limitamos a los materiales estrictamente historiográficos? Ciertamente, responder a esta cuestión escapa, con mucho a los límites del presente trabajo, pero nos limitaremos a ofrecer una hipótesis que nos guíe en el resto del trabajo: en tanto, como hemos visto, no hay ningún texto audiovisual epistemológicamente “puro”, cada uno de los géneros por los que se ha deslizado el Holocausto (desde la fotografía de los verdugos hasta el videojuego) diseña y plantea su propio punto de vista. Estudiar individualmente cada aparataje narrativo permite rastrear las tensiones ideológicas concretas que se plantean en su interior. Desarrollaremos un ejemplo concreto unas páginas más adelante.

su voluntad homicida²⁹— aquellas piezas, simple y llanamente, eran la Verdad.

De ahí que, como decíamos hace unos párrafos, reivindicar la duda frente a cualquier texto audiovisual —reivindicar que su escritura deje espacios para el cuestionamiento, la interpretación, puntos ciegos de discurso— es, sin duda, atentar contra los usos y costumbres del totalitarismo y de su propaganda. En la duda, allí donde tiembla el aparataje visual, es precisamente donde puede emerger el misterio de la experiencia fílmica.

Sin embargo, también merece la pena alertar: allí donde se admite que hay una parcialidad emerge, de manera automática, el concepto de *punto de vista cinematográfico*. Operador narrativo clave, truco de magia semiótico para entender no sólo la significación de los discursos sino —lo que quizá resulta más importante— la manera en la que actúan sobre nuestra subjetividad. Lo que nos lleva, necesariamente, a la problemática de lo sagrado.

Aumont, en el libro que citábamos anteriormente, vinculaba el registro simbólico de la imagen con su naturaleza “sagrada”, si bien se mantenía a una distancia lo suficientemente cauta como para entrar en la problemática que entraña dicha categoría. Nosotros queremos recoger aquí esta idea, pero desde una óptica definitivamente más cercana a una visión de “lo sagrado” que *no desactive*, esto es, que no prohíba sino que propulse hacia las aristas mismas del misterio. Como ya escribió Todorov: “sacralizar la memoria es otro modo de hacerla estéril” (Todorov, 2000: 59). De hecho, precisamente ahora nos encontramos cara a cara con la posibilidad de la *esterilidad* de las imágenes del Holocausto: intereses políticos, iconos de la cultura pop, grandes actos de la Memoria —volvemos de nuevo a esa “M mayúscula” totalizadora, paralizante, extrañamente injertada en los discursos de la academia y de la reflexión cinematográfica.

¿Por qué los campos como *símbolos de lo sagrado*? Ciertamente, los seguidores más estrictos de la escuela de Primo Levi se llevarían las manos a la cabeza ante semejante formulación. Sin embargo, y sin ánimo de agotar la cuestión, hay algo en su interior, en lo que representan sobre la topografía de la vieja Europa, que entraña un

²⁹ Pese a todas las dudas y las críticas que ha suscitado en los últimos años el texto de Kracauer sobre el cine nazi (1989), hay un elemento que todavía no ha sido lo suficientemente estudiado: las resonancias de las figuras patriarcales con discursos homicidas no tanto en la República de Weimar, sino en *el propio cine del nazismo*. El profesor que invita a sus alumnos a participar en las políticas de eugenesia de *Dasein ohne Leben* podría ser un buen ejemplo, pero también se podría incorporar a toda la esfera de la ley y el poder en *El juicio Süß* (*Jud Süß*, Veit Harlan, 1940), el médico protagonista de *Ich Klage an* (Wolfgang Liebeneiner, 1941)... Irónicamente, y a la contra del juego de identidades *desveladas* por la teoría de Kracauer, todos estos “padres de la patria” no escondían, sino que mostraban claramente —y de ahí la fuerza de su discurso— que su mandato conducía directamente al asesinato del Otro, al borrado de la incómoda alteridad del diferente, el ajeno.

problema de hondas dimensiones espirituales. Se podría señalar en nuestra contra que incluso los campos, entendidos en su dimensión exclusivamente geográfica, física o incluso museística, han acabado convertidos en una suerte de Disneylandia salvaje y macabra en la que desembocan miles de turistas —medio millón al año, en el caso de Birkenau (Miles, 2002: 1176)— para asolar los barracones reconstruidos a golpe de cámara digital. Sin embargo, no es menos cierto que en su contemplación queda todavía prendida la escritura de una urgencia por un *decir* ante el Otro que no podemos suturar fácilmente. Queda, por así decirlo, un resto no simbolizable en la vivencia que desafía lo experiencial y que, al margen de todos los excesos visuales, icónicos, de todas las torsiones y los discursos, nos problematiza en lo íntimo.

Es decir: hay una experiencia más allá del lenguaje que desemboca en el Otro, que se exige desde el Otro. El hueco mismo de la simbolización es el hueco del cadáver, que a su vez, es el espacio vacío de la cámara de gas en la que se puede penetrar, o en el caso de Birkenau, el espacio mismo de las ruinas sumergidas en la tierra.

De ahí que, en efecto, ese gesto mismo de reivindicar lo sagrado, lo misterioso, nos permita evitar los deplorables espejismos de Memoria cada vez que se inaugura una estatua, o que un político se pasea con aire solemne junto al muro de los fusilamientos de Auschwitz I, o incluso cada vez que nosotros mismos intentamos *desbrozar* los significados del horror tirando con mayor o menor fortuna de aparataje teórico, enfrentándonos en escuelas ya conformadas y parapetados bajo la égida de ciertos supervivientes o ciertos teóricos. Basta con recorrer los hermosísimos diarios de viaje en los campos de Reyes Mate (2003) o de Didi-Huberman (2014) para experimentar la lucha entre el campo en su dimensión simbólica, la palabra, la imagen y el punto de vista. Reyes Mate, por ejemplo, remite constantemente en su texto a la película de Lanzmann. Didi-Huberman, a su vez, salpica su texto con fotografías tomadas con su cámara digital y reflexiona, a su vez, sobre su propio rol como creador de imágenes a posteriori. Se trata, por lo tanto, de la asunción de un cierto *punto de vista*.³⁰

Pese a todo, pese a los restaurantes de comida rápida situados en la linde del campo, pese a los viajes organizados con escala en las cámaras de gas, pese a los evidentes y lamentables *ejercicios de monetarización*, la herida está presente. Físicamente localizable.

³⁰ ¿Y no será, por cierto, esta misma la diferencia entre un *turista* y un *viajero* en los campos de exterminio? ¿No será el primero aquel que simplemente recorre mecánicamente el *punto de vista* ofrecido por los guías del museo/memorial, los tour-operadores, los escritores de las guías de viajes y que después acumula sus fotografías —sus imágenes— como la ramplona prueba epistémica de su paseo por el decorado del mal? ¿Y no será a la contra el viajero el que, contra todo pronóstico, *arranca* la vivencia del decorado para arrojarla a la ausencia del Otro? ¿No serán sus imágenes, como las de Didi-Huberman, las del propio Lanzmann o las de Resnais, la asunción de un *punto de vista* solitario, extrañado, auto-reflexivo sobre la propia mortalidad y la propia (in)humanidad?

Experiencialmente inasumible. Y, si uno se toma el esfuerzo de pensarla con la suficiente seriedad, verá que se convierte en una suerte de *metástasis* de nuestro mundo. De ahí que para pensar las imágenes del Holocausto no tengamos que tener en cuenta únicamente que todas las categorías y los sistemas acaban resultando un tanto absurdos, sino que el acto mismo de empujarnos hacia cada una de las imágenes es también ejercer un diálogo entre nuestro punto de vista, el que se inscribe en la propia imagen, y el doble mecanismo que se escribe entre ambos.

Asumir que se mira desde un lugar, hacia un lugar, desde una subjetividad hacia otra subjetividad, y por lo tanto, asumir que en cada mirada sobre una imagen relacionada con el Holocausto emerge una tremenda contradicción: la que se establece entre el goce y la piedad.

3. ENTRE EL GOCE Y LA PIEDAD. Se equivoca Lanzmann cuando mira con desprecio a aquellos que estudian a los verdugos y se cuestionan por los motivos de los perpetradores. El ojo que mira los campos desvela su horror, pero también escribe una suerte de (re)conocimiento sobre el magma pulsional, violento, gozoso que se imprime en las cuatro fotografías que sobrevivieron a Birkenau. Basculamos —como ocurre, por ejemplo, en el cine de terror (Wood, 2003)— entre la presencia fascinante del asesino y la angustia concreta de la víctima. La idea, por lo demás, no es nuestra: hace ya unas cuantas décadas, en un texto lamentablemente poco reivindicado, Saul Friedlander (1993: 105-115) rastreó el concepto de *Rausch* en uno de los discursos de Himmler, llegando a una suerte de conclusiones que apuntan directamente al corazón del goce lacaniano.³¹ Sólo hay que dar un paso más y asumir que las imágenes que emergen de las matanzas, de una u otra manera, son también portadoras de un resto enquistado de ese goce inicial.

Y al hacerlo, nos exigen un doble movimiento: en un primer acto inconsciente, saber de lo ocurrido en los campos mucho más de lo que estamos dispuestos a confesar (saber de la humillación del Otro, del placer, del poder, del deseo homicida). En un segundo, y frente a ese (re)conocimiento de lo que somos, la revuelta personal contra ese abismo y la autoexigencia, quizá desesperada, de una posición ética, más que humana.

La compasión no se manifiesta simplemente por un juego bioético de neuronas-espejo. De hecho, puede que la compasión no sea, en este

³¹ Hay un segundo análisis al hilo de las propias notas de Friedlander que también merece ser reivindicado para nuestros propósitos. El teórico Dominick LaCapra (2009: 40-52), que ha reflexionado largo y tendido sobre los temas que nos convocan, partió de las notas del autor alemán para explorar las resonancias de sus conclusiones en un contexto psicoanalítico de corte freudiano. LaCapra no está interesado, hasta donde sabemos, por el aparataje de análisis textual lacaniano, pero sus aportaciones no entran en conflicto en ningún momento con el uso del término "goce" que proponemos aquí.

caso, sino el proceso de angustia que cristaliza al *desvelar* lo que realmente encierra el lenguaje audiovisual: una precisa autobiografía.

Sabemos del sufrimiento del Otro porque hemos transitado las dos caras del espectro: la de la víctima y la del verdugo. Y las imágenes nos lo recuerdan, si bien —generalmente— no lo hacen de manera simétrica. Sabemos de la brutalidad porque la hemos paladeado, y también de las motivaciones íntimas y difícilmente confesables que se escriben en nuestro aparataje emocional con respecto a las categorías de dominio, de control. El gran error de la ética nazi —extraña expresión, de nuevo, paradójica— fue eliminar el segundo movimiento de desvelamiento del Otro para situar, aunque fuera en sordina, únicamente el aspecto del goce.

A nadie le cabe la menor duda al contemplar, por ejemplo, las imágenes de *El triunfo de la voluntad* (*Triumph des Willens*, Leni Riefenstahl, 1935), de lo mucho que se gozaba en las celebraciones masivas del partido. Goce que —y esto es sin duda lo más importante— se transmite hacia el espectador mediante una precisa y estudiada *forma fílmica* (Zumalde, 2006). Es en esa *forma* —en la disposición plástica en el encuadre, en la lógica de montaje, en la configuración del espacio y el tiempo cinematográfico— donde se dispara el goce del espectador.

La imagen holocáustica, como decíamos, recibe esa misma herencia. Algo se queda atrapado en nuestra mirada de ese goce terrible, ya sea en las escenas de la limpieza del gueto de *La lista de Schindler* (*Schindler's list*, Steven Spielberg, 1993) o en los actos bárbaros que aparecen fuera de foco en *La pasajera* (*Pasazerka*, Andrzej Munk y Witold Lesiewicz, 1963). En algunos casos, el goce se conjura de manera explícita en el interior del encuadre, mediante una mostración desmesurada del horror como en el *Auschwitz* de Uwe Boll (2011), y en otras se posiciona cuidadosamente fuera de campo, susurrando desde el más-allá-del-encuadre, como en *Amén* (Costa-Gavras, 2002). Sin embargo, en el motor de nuestra mirada, algo que nos pertenece, una bestialidad innata, se enquistada.

Ese primer movimiento de goce está notablemente conectado con lo que se ha intentado estudiar a propósito de los riesgos de fascinación propios de todo proceso voyeurista (Huyssen, 2002: 128). Sin embargo, lo que queremos proponer es que la contemplación de las imágenes del Holocausto no está tan cerca de la parafilia o el placer morboso, sino con una suerte de proceso íntimo de reconocimiento inconsciente, personal, y sin embargo, universal.

Quizá alguno de nuestros lectores recuerde que las fotografías de Treblinka del álbum de Kurt Franz, asesino mayor de las SS, iban rubricadas por la inscripción *Schone Zeiten* ("Los buenos y viejos tiempos").³² Sin duda, nos tranquiliza esgrimir una controlada

³² Véase al respecto Klee, Dressen, & Riess, 1988.

indignación ante semejante desfachatez, esbozar un bizqueo responsable ante esa conducta que se nos antoja incomprensible. ¿Combinar el objeto simbólico *álbum familiar* con la aparición del *cadáver holocáustico*?³³ ¿Y, a su vez, permitir que la siempre reconfortante *nostalgia* sea conjurada ahí, por escrito, en cuidados caracteres alemanes sobre el cartoncillo? Sin embargo, el gesto de Franz es transparente a la hora de aprehender y rememorar el tiempo del goce.

Todos hemos experimentado un tiempo del goce. De no ser por él, de hecho, no tendría sentido hablar de un *tiempo de la piedad*. Las imágenes del Holocausto funcionan como espejos, vórtices espaciotemporales que no nos retrotraen tanto a la realidad de 1942 en Alemania o en Polonia como a nuestra propia, directa, conexión con la fuente del mal de la que brotaron aquellos acontecimientos.

De ahí que la importancia del *punto de vista*, como señalábamos en el epígrafe anterior, sea capital para emitir cualquier juicio de valor con respecto a la imagen holocáustica. El punto de vista permite que el espectador se quede anclado en el goce —como ocurría, por ejemplo, con Uwe Boll—, o por el contrario, le propone una posible salida ante el mismo. De hecho, y como bien señaló Jacques Lacan, ya sabemos lo que ocurre con aquellos que se quedan anclados en el goce: que irremediablemente, se tornan idiotas. Volveremos a esta idea al final del trabajo. Propongamos, por el momento, un análisis concreto que nos permita ver hasta qué punto una mala gestión del punto de vista genera efectos aberrados de goce y posiciona la piedad del espectador en el territorio mismo de la aberración.

4. EL NIÑO (QUE GOZABA) CON SU PIJAMA A RAYAS. Cada cierto tiempo, la irrupción de un nuevo producto *mainstream* relacionado con el Holocausto propone un replanteamiento de los parámetros éticos en torno a los límites de lo representable. Ocurrió con la miniserie *Holocausto* (*Holocaust*, NBC, 1978), con Spielberg y con Benigni, y hace

³³ Por lo demás, quizá lo que nos indigna de la conducta de Kurt Franz no sea tanto esa aceptación descarnada y orgullosa de su pasado en Treblinka, sino la certeza de que los álbumes de fotografías europeos estaban literalmente cuajados de símbolos fascistas, inhumanos: padres y abuelos realizando el saludo franquista con camisetas de Falange, fotografías tomadas en Argel o en las colonias portuguesas en las que soldados con inquietante cercanía familiar sonreían al objetivo con su bota militar cómodamente depositada sobre el cadáver de un nativo tiroteado, instantáneas que mostraban los desfiles emocionados —o las reuniones clandestinas— bajo los rostros de Mao o de Stalin... Una gran parte de la guerra política contemporánea es también guerra de las imágenes de la memoria: fotos en las redes sociales de flamantes concejales de derecha moderada que posaron en su adolescencia con banderas franquistas, impolutos socialdemócratas que fueron retratados celebrando atentados terroristas... Los núcleos de goce, por mucho que se hayan intentado ocultar bajo toneladas de lenguaje políticamente correcto y de estilismo *storytelling* a-la-moda, están ahí y emergen, como todo lo que pretende ser reprimido.

unos años, con *El niño con el pijama de rayas* (*The boy with the striped pyjamas*, Mark Herman, 2008). Vaya por delante que cada una de estas propuestas muestra una problemática distinta y exige unas herramientas teóricas bien distintas para poder rastrear sus implicaciones.

El niño con el pijama de rayas es un estudio de caso especialmente interesante para nuestros intereses. Ciertamente, y salvo algunos voluntariosos profesores de instituto que decidieron con la mejor de sus intenciones incorporar el texto de marras como lectura obligatoria, la comunidad académica pareció darle a la obra el estatuto tácito de disparate mayúsculo, y tras ello, silenciarla sin prestarle la más mínima atención. Y no es para menos. Además del notable desprecio ante cualquier tipo de reconstrucción historiográfica, el autor de la novela original y el propio Mark Herman no dudaron en generar un delirante y casi enfermizo juego de espejos entre las víctimas de la Alemania nazi y los propios verdugos. Basta, por ejemplo, con mirar el propio cartel que acompañó a la película para comprender a qué nos referimos.



Fig. 01: Detalle del cartel de *El niño con el pijama de rayas*.

Juego especular, extrañamente confuso, en el que descendiente de asesinos y víctima quedan extrañamente hermanados, confundidos por su posición, ordenados en una posición de simetría que debería hacernos sospechar de todo el interior del texto.

Delirio historiográfico, sin duda, como se extraería aunque fuera de una lectura superficial de la vida de la familia de, pongamos por caso, Rudolf Höss, el *Kommandant* de Auschwitz (Harding, 2014). Delirio en el discurso y punta de lanza en todo ese inquietante movimiento cinematográfico e historiográfico destinado a reflexionar en las últimas décadas a propósito de la figura de los alemanes como víctimas.³⁴ Dicho

³⁴ Podemos citar como ejemplos paralelos la más que discutible *Lore* (Cate Shortland, 2012) —película directamente reivindicada por fuerzas neonazis— o la más reciente *La ladrona de libros* (*The book thief*, Brian Percival, 2013). Es curioso que, hasta donde hemos podido comprobar, nadie haya realizado todavía la conexión entre este tipo de películas y el célebre *Debate de los historiadores* que tuvo lugar en la década de los ochenta en Alemania. Sería especialmente urgente, sobre todo si tenemos en cuenta que uno de los implicados en aquella polémica (Ernst Nolte) se ha convertido en uno de los protagonistas de los debates a propósito del negacionismo. La conexión entre aquellos textos fílmicos que intentan explotar el sufrimiento del pueblo alemán para generar una posición simétrica con el exterminio judío y los supuestos

de manera todavía más clara: *El niño con el pijama a rayas* es especialmente peligrosa en su gestión del punto de vista, o lo que es lo mismo, de su goce.

La tragedia del pueblo judío es interpretada en sordina. Muy al contrario, el espectador es invitado durante todo el metraje a ocupar el lugar del verdugo, sus preocupaciones, su paisaje cotidiano. Ciertamente, esto no tendría nada de grave —muy a la contra, podría ser el comienzo de una estimulante reflexión sobre las relaciones entre cotidianidad y maldad como la que se propone en ciertos momentos de *Good* (Vicente Amorin, 2008) o la ya citada *Amén*—, de no ser porque la gestión del punto de vista fílmico fuerza, con toda violencia, a una empatía desquiciante con la familia nazi.

Para ejemplificarlo, nada mejor que analizar —desde la lógica de la *forma fílmica*, como ya hemos dicho—, cómo se construye el clímax dramático, esto es, la secuencia de la muerte de ambos niños (judío y alemán), y su descubrimiento posterior por parte de la familia. Veamos, en primer lugar, la construcción fílmica del interior de la cámara de gas.



Fig. 02 a 05: El niño con el pijama de rayas.

Una serie de detalles salen a nuestro encuentro. En primer lugar, es llamativo que los dos planos que se centran sobre los personajes infantiles utilicen al niño alemán como centro compositivo. El niño judío es empujado a una suerte de segundo plano, situado fuera de foco o seccionado por la parte derecha del encuadre. Del mismo modo, las masas de cuerpos desnudos (todos ellos masculinos) son retratados mediante un ligero contrapicado que subraya el hacinamiento y la sensación de masa que les acompaña en el momento de la catástrofe. Ninguno de ellos tiene una historia clara: son simples trozos de carne que aúllan confusos, arrojados en un plano general. De hecho, el único acontecimiento digno de un plano detalle es la unión de las dos manos

“historiadores” que apoyan la misma idea nos parece tan evidente como urgente resulta su teorización.

de los niños, como si ante la muerte se diera una especie de camaradería incomprensible.

¿Qué puede querer decir Mark Herman con ese plano? ¿Hermanar a todas las víctimas infantiles? ¿Volver a apoyarse en la doblez del espejo/cartel que veíamos anteriores? ¿Reflexionar sobre la muerte de la inocencia del pueblo alemán? La lectura se complica todavía más cuando el director contrapone dos primeros planos.

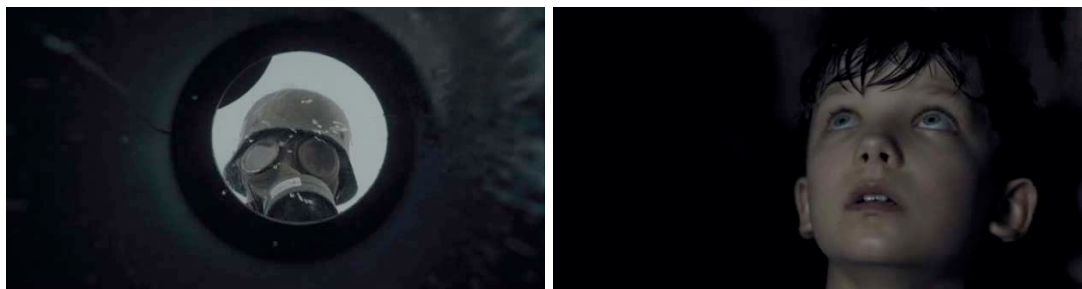


Fig. 06 y 07: El niño con el pijama de rayas.

Se genera un diálogo mudo entre esos dos rostros. Perfectamente centrado y (re)enmarcado por la propia apertura circular, el soldado nazi deja caer lo que parece el Zyklon-B sobre el interior de la cámara. De todos los cuerpos que están en su interior, el único que es retratado en el acto mismo de mirar es, contra toda lógica, el no-judío. El niño alemán clava sus ojos azules (ojos arios de aria mirada) en ese otro agujero que da al techo y por el que desciende la muerte. El asesino, gracias a su máscara, parece más bien una criatura no-humana. De hecho, su ausencia de mirada —se podría decir: su ojo es el ojo que mira desde el cielo— contrasta con el dramatismo de la mirada del niño que clava la vista en el techo.

¿Por qué se les niega a los judíos la posibilidad misma de *mirar* cara a cara a la muerte? ¿Acaso no es consciente Herman de la brutal negación de dignidad a la que les condena (de nuevo) haciendo que sea el niño nazi el único capaz de mirar cara a cara a su asesino? ¿Y no queda esa decisión anudada mediante el montaje en esa especie de diálogo sordo que se establece entre esos dos planos? ¿Por qué el niño judío queda excluido de esa composición, si no es precisamente porque *no le interesa en términos narrativos*, o si se prefiere, porque su mirada dispara menos goce?

Pero sigamos adelante. Unos segundos después, el padre del niño alemán buscará a su hijo entre los barracones del campo. La secuencia se construye mediante rápidos planos temblorosos tomados con la cámara al hombro, a excepción de un muy medido *zoom* sobre el eje óptico que estetiza el descubrimiento de la tragedia.



Fig. 08 y 09: El niño con el pijama de rayas.

Merece la pena mirar con cuidado la figura 08. Su composición de líneas es prácticamente impecable, haciendo comparecer al sufriente padre con los puntos de fuga en profundidad del encuadre. La cámara subraya esa atracción, como decíamos, con un zoom digital breve, típico del cine de terror,³⁵ que nos empuja físicamente (cognitivamente) contra el sufrimiento del verdugo. Y si seguimos mirando el plano, podremos llegar a la conclusión de que no hay ninguna otra historia para contar en ese barracón vacío. De los cuerpos que lo ocupaban, de sus narraciones, de su sufrimiento, la película no nos dirá prácticamente nada. De hecho, el plano parece elidir su ausencia misma cuando deja ese espacio en sombras, despreciado, un espacio que ni siquiera es digno de ser mirado por el espectador. Lo que se debe contemplar, por supuesto, es la angustia del padre —emisor empático a la fuerza—, que para algo ocupa el centro del plano y para algo es ligeramente iluminado mediante una luz lateral rebotada contra su uniforme de las SS que le impide quedar tan oscurecido como el resto del barracón.

Ahora bien, la intuición del cadáver que viene le obliga a gritar como un animal.



Fig. 10 y 11: El niño con el pijama de rayas.

Grito que, a su vez —y sin ningún tipo de lógica narrativa— es escuchado por la madre, situada en el otro extremo del campo. Cualquier lector que haya visitado un campo de concentración —no digamos ya uno de exterminio— sabrá de las notables distancias que

³⁵ El propio acompañamiento musical de la escena nos conduce en esa dirección. El espacio sonoro es invadido por un chirriante tono agudo que parece una suerte de colección de cuerdas sintetizadas tras las que late la cita evidente al uso inaugurado por Bernard Herrmann en *Psicosis* (*Psycho*, Alfred Hitchcock, 1960) y copiado hasta la saciedad.

separan los distintos puntos clave entre los prisioneros y las familias de los guardianes —¿cómo podrían, de lo contrario, soportar cómodamente el hedor que emergía de los crematorios?

Si además añadimos en la cadena significativa el ruido propio de las tareas del campo, las distintas orquestas que —recordemos a Celan— tocaban *para la danza*, e incluso la propia lluvia que cae sobre la secuencia, el resultado es completamente descabellado. Ese grito desgarrador capaz de despertar a la madre sólo puede ser entendido, de nuevo, como un rasgo patético. Y si así grita un padre nazi, acostumbrado a la muerte, ¿cómo habrían de gritar los millones de padres y madres judíos? Y lo que es peor: ¿por qué dichos gritos no aparecen en la película? ¿Por qué no se le ofrecen, en toda su brutalidad, al espectador?

Sin embargo, si inocentemente alguien pensaba que los acontecimientos no podían ser todavía más extravagantes, le esperarán los terribles planos de cierre de la secuencia.

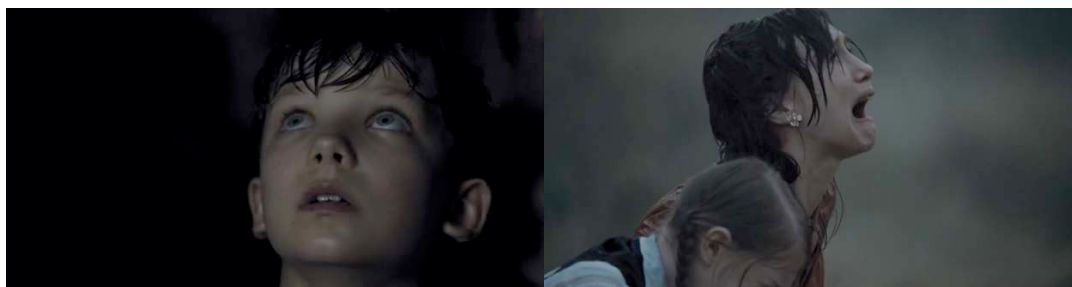


Figs. 12 a 15: *El niño con el pijama de rayas*

El dolor en el que desemboca todo el aparataje narrativo es el dolor de esa madre. Una madre, por lo demás, con la que se nos invita a sufrir, ya que en ella todavía queda algo escrito de ese círculo familiar con el que sin duda el espectador puede proyectarse más cómodamente. Después de todo, no es una madre deshumanizada, cadavérica, agotada por el trabajo, judía, envuelta en harapos y convertida en la muesca infinitesimal de un proceso de producción económico concreto —y extrañamente cercano. No. Se trata de una madre en la que sus atributos de madre (su ropa, su propia hija mayor que la acompaña, su libertad) se mantienen, y a la que le podemos *perdonar* todos los pecados: su ser *nazi*, su ser *testigo del mal*, su ser *indiferente*. Es una madre que, a la vuelta, nos garantiza también el perdón de todos nuestros pecados —esto es, el perdón de nuestro propio goce.

Y todavía podemos decir más. Su agonía, su aullido maternal, está recogido en dos planos con una precisión pasmosa. En el primero de ellos (figs. 12 y 13), desde una perspectiva lateral que permite observar con todo lujo de detalles su boca abierta, su gesto de desesperación, su fragilidad, su ruptura. Es un plano que se vale del indudable talento interpretativo de Vera Farmiga para que no nos quepa la menor duda de su dolor. Ahora bien, perfectamente suturado en continuidad, un segundo plano (figs. 14 y 15) rodado mediante una grúa asciende hacia el cielo siguiendo la dirección del aullido materno.

Este tipo de planos, tópicos y parodiados hasta el exceso, están vinculados con un recurso cinematográfico que denominamos "el ojo de Dios" por su posición aérea. Suelen utilizarse allí donde el director quiere generar una suerte de teodicea, un cortocircuito entre la mirada divina (la mirada que ocupa lo alto) frente a su víctima, empequeñecida por el propio encuadre. Esa mirada ascendente de la víctima, hacia el cielo (espacio del juicio imposible ante el crimen nazi) ha sido convenientemente mostrada antes por el propio Herman, conjurando así una complicada rima visual extremadamente perversa.



Figs. 7 y 15: *El niño con el pijama de rayas*

En efecto, madre e hijo quedan así unidos por el dispositivo cinematográfico en el momento de su pasión y su muerte. Se enhebra el dramatismo narrativo y se cierra la conexión entre ambos alrededor de la pregunta por la muerte injusta del pequeño.

Sería una fantástica reflexión cinematográfica sobre la muerte, de no ser, claro, por el problema del punto de vista. De no ser porque la enunciación parece empeñada en olvidar a cada paso que esos cuerpos que sufren son, en tanto personajes y símbolos, los auténticos verdugos de millones de personas. Dicho de otra manera: *El niño con el pijama de rayas* nos invita abiertamente a empatizar con el sufrimiento de los hombres y mujeres culpables de la Solución Final en la Alemania nazi.

5. A MODO DE CONCLUSIÓN: DE BIRKENAU A TELE 5.

Como suele ocurrir habitualmente en la evolución concreta de las cosas, quien triunfó y conquistó el goce se vuelve completamente idiota, incapaz de hacer otra cosa más que gozar, mientras que aquel a quien se privó de todo conserva su humanidad. (Lacan, 1984: 62)

Una y otra vez, en los últimos años, se ha reflexionado desde distintos frentes sobre la hipotética especificidad del Holocausto.³⁶ Este tipo de discusiones, si bien han sido de gran utilidad para dotarnos de herramientas teóricas a la hora de pensar los genocidios históricos y los actos de violencia sistémica cotidiana, han generado a la contra ciertos momentos de esclerosis intelectual en los que, como señalábamos al principio del artículo, un exceso de celo en torno a lo “sagrado” y “único” de Auschwitz nos ha impedido pensar que algunas de las cosas que se hilaban en su interior siguen vivas, reptando entre nosotros con otra máscara y otro tono de voz.

Si bien en los últimos años nos hemos dedicado a pensar en ello con una cierta profundidad (Rodríguez Serrano, 2015), hoy nos sentimos impelidos a volver a traer a colación esta idea, aunque sea simplemente para cerrar los últimos flecos a propósito del goce audiovisual en relación con el Holocausto. El análisis de la escena de *El niño con el pijama de rayas* nos muestra, en primer lugar, que en el marco de hiperrealidad televisiva en el que nos encontramos, las conexiones con el sufrimiento o con la humillación del Otro son cada vez más y más intensas. Nuestra intuición es muy clara: la parrilla televisiva y ciertos usos y costumbres de las redes sociales potencian de manera explícita la contemplación de la humillación, el sufrimiento, la enfermedad y el desprecio hacia el Otro. Y, por cierto, bajo la máscara del tan poco cuestionado *entretenimiento*.

En nuestra relación con la Memoria, este tipo de estrategias audiovisuales tendrá consecuencias catastróficas. Los parámetros de forma audiovisual comienzan a coincidir y, pongamos por caso, se goza abiertamente del acoso personal a la famosa de turno que es aseteada entre gritos y sin la menor educación por los popes del vómito televisivo. La conclusión es terrorífica: la audiencia acaba tomando parte activa en ese mecanismo de goce, lo reivindica como su derecho a saber³⁷ y, finalmente, encuentra más difícil todavía realizar ese tránsito que proponíamos hace unos párrafos: el del goce a la piedad.

El goce, ya se sabe, idiotiza. Por eso el gran reto de las imágenes holocáusticas quizá ya no sea únicamente *decir la verdad*, sino obligarnos a *recordar la piedad* —suponiendo, claro, que ambas cosas no sean lo mismo. Recordar en el sentido heideggeriano: recordar no hacia el pasado ni hacia el pasado paralizante. Recordar para reivindicar una piedad que sea de actualidad cegadora, heredera directa de Lévinas. Un Lévinas que en su etapa fenomenológica reflexionó fascinado por la

³⁶ Se puede consultar una interesante síntesis del debate en Bauer, 2001: 39-67.

³⁷ Derecho a saber, además, en el sentido epistemológico al que nos referíamos al principio del texto. Las audiencias de los programas amarillistas generalmente no se plantean la importancia del guion en los contenidos que consumen, dando por sentado que la realidad emerge naturalmente en los platós: las lágrimas, los enfados, las declaraciones de amor y odio parecen emerger naturalmente, esto es, *ser verdad*.

potencia del primer plano cinematográfico (Lévinas, 2000: 73) y que desembocó, años después, en la exigencia total del rostro del Otro.

Todo lo demás —todas las imágenes que maquillan la miseria, todas las garantías de una memoria histórica que no sea inmediata y actual, todos los mandamientos sobre la inefabilidad, la univocidad, la esencialidad, todos los marcos teóricos—, todo lo que queda más allá del rostro del Otro es un fracaso directo y brutal de las imágenes del holocausto.

Es decir, de nuestras imágenes.

BIBLIOGRAFÍA:

- ARNHEIM, R., *El cine como arte*, Paidós, Barcelona, 1986.
- AUMONT, J., *La imagen*, trad. de Antonio López Ruiz, Paidós, Barcelona, 1992.
- BAER, A., *El testimonio audiovisual. Imagen y memoria del Holocausto*, Centro de Investigaciones Sociológicas, Madrid, 2005.
- BAUER, Y., *Rethinking the Holocaust*, Yale University Press, New Haven, 2001.
- DIDI-HUBERMAN, G., *Imágenes pese a todo: memoria visual del Holocausto*, trad. de Mariana Miracle, Paidós, Barcelona [etc.], 2004.
- DIDI-HUBERMAN, G., *Cortezas*, trad. de Mariel Manrique y Hernán Marturet, Shangrila, Santander, 2014.
- FRIEDLANDER, S., *Memory, History and the Extermination of the Jews of Europe*, Indiana University Press, Bloomington, 1993.
- HARDING, T., HANNS Y RUDOLF. *El judío alemán y la caza del Kommandant de Auschwitz*, trad. de Alejandro Pradera, Galaxia Gutenberg, Barcelona, 2014.
- HEIDEGGER, M., *¿Qué significa pensar?*, trad. de Raúl Gabás, Trotta, Madrid, 2005.
- HUSSERL, E., *Investigaciones lógicas*, Manuel G. Morente y José Gaos, Alianza, Madrid, 1982.
- HUYSEN, A., *En busca del futuro perdido. Cultura y memoria en tiempos de globalización*, trad. de Silvia Fehrmann, Fondo de Cultura Económica, México, 2002.
- KERTÉSZ, I., *The Holocaust as Culture*, Seagull, New York, 2011.
- KLEE, E., DRESSEN, W., & RIESS, V., *The Good Old Days. The Holocaust as seen by its perpetrators and bystanders*, Konecky & Konecky, Old Saybrook, 1988.
- KRACAUER, S., *Teoría del cine. La redención de la realidad física*, trad. de Jorge Hornero, Paidós, Barcelona, 1989.
- LACAN, J., *El Seminario 3: Las psicosis*, Paidós, Buenos Aires, 1984.
- LACAPRA, D., *Historia y memoria después de Auschwitz*, Prometeo Libros, Buenos Aires, 2009.
- LANZMANN, C., *La liebre de la Patagonia*, trad. de Adolfo García Ortega, Seix Barral, Barcelona, 2011.
- LÉVINAS, E., *De la existencia al existente*, trad. de P. Peñalver, Arena Libros, Madrid, 2000.
- Mate, R., *Por los campos de exterminio*, Anthropos, Barcelona, 2003.
- MILES, W. F. S., *Auschwitz: Museum Interpretation and Darker Tourism*. *Annals of Tourism Research*, 2002, 29(4), 1175–1178. [http://doi.org/10.1016/S0160-7383\(02\)00054-3](http://doi.org/10.1016/S0160-7383(02)00054-3)
- RODRÍGUEZ SERRANO, A., "La construcción cinematográfica del odio. La trilogía antisemita del régimen nazi", *Revista de Occidente*, 2012, 373, 113-126.

- RODRÍGUEZ SERRANO, A., *Espejos en Auschwitz. Apuntes sobre cine y holocausto*, Shangrila, Santander, 2015.
- TODOROV, T., *Los Abusos de la memoria*, trad. de M. Salazar, Paidós, Barcelona, 2000.
- WOOD, R., *Hollywood from Vietnam to Reagan and beyond*, Columbia University Press, New York, 2003.
- ZUMALDE, I., *La Materialidad de la forma fílmica: crítica de la (sin)razón postestructuralista*, Euskal Herriko Unibertsitatea, Argitalpen Zerbitzua, Bilbao, 2006.