



Director de la colección: Jenaro Talens

Alberto Sucasas



Cátedra



Signo e Imagen / Cineastas

Diseño de la colección: Manuel Bonsoms

1.ª edición, 2022

Diseño de cubierta: aderal

Ilustración de cubierta: Fotograma de *Shoah*

Reservados todos los derechos. El contenido de esta obra está protegido por la Ley, que establece penas de prisión y/o multas, además de las correspondientes indemnizaciones por daños y perjuicios, para quienes reprodujeren, plagiaren, distribuyeren o comunicaren públicamente, en todo o en parte, una obra literaria, artística o científica, o su transformación, interpretación o ejecución artística fijada en cualquier tipo de soporte o comunicada a través de cualquier medio, sin la preceptiva autorización.



© Alberto Sucasas, 2022
© Ediciones Cátedra (Grupo Anaya, S. A.), 2022
Juan Ignacio Luca de Tena, 15. 28027 Madrid
Depósito legal: M. 16.218-2022
I.S.B.N.: 978-84-376-4476-9
Printed in Spain

Para mi nieto Alejandro

Agradecimientos

A José Luis Castro de Paz, que alentó la escritura de este libro.

A Jenaro Talens y Raúl García Bravo, por su acogida editorial.

A Mauricio Pilatowsky, por su asesoramiento en cuestiones judaicas.

A Víctor Mateo, Alberto Ruiz de Samaniego y Rafa Varela, que leyeron partes del texto, por sus valiosas aportaciones.

INTRODUCCIÓN

La muerte la vida

La filmografía de Claude Lanzmann (1925-2018), cuyo despliegue abarca casi cinco décadas, entre 1973 —*Pourquoi Israël*— y 2018 —*Les quatre soeurs*—, remite a un único tema: el judaísmo contemporáneo. (La sola excepción es *Napalm*; por lo demás, su escasa calidad relegaría ese filme a un estatus periférico, si no marginal, en el conjunto del corpus). Obviamente, ese asunto único se desdobra en los dos acontecimientos que marcaron, y siguen haciéndolo, no solo la historia interna de la comunidad judía sino también la del mundo contemporáneo no judío. Por un lado, el exterminio nazi, hecho de consecuencias epocales cuya abisal problematicidad dificulta incluso su mera designación: ha acompañado a todos los nombres propuestos una conciencia crítica de su inadecuación en última instancia... por expresar la mirada victimaria (*Endlösung*, Solución Final), por connotar una sacralización de signo sacrificial (*Holocausto*) o por basarse en una sinécdoque injustificada (*Auschwitz*); otro tanto cabría afirmar de los nombres comunes —exterminio, liquidación, matanza, genocidio...—, cuya generalidad semántica resultaría irrespetuosa con la unicidad de lo acontecido. No es el menor indicio de la grandeza de *Shoah*, *opus magnum* del cineasta, que su título se

haya convertido en epónimo, en denominación habitual de la barbarie perpetrada. Pero el judaísmo contemporáneo ha vivido, en la segunda mitad de la pasada centuria y en lo transcurrido de la actual, en un régimen de acentuada bipolaridad: junto a la Shoah (pero, ¿qué ha de significar ese «junto a»: mera yuxtaposición o secreta complicidad?; el amplio repertorio de posibles respuestas, entre las que se cuenta la cinematografía de Lanzmann, choca con un desafío enigmático), la fundación del Estado de Israel, en 1948; consumación del proyecto sionista, inauguró una evolución sinuosa, sobredeterminada desde múltiples puntos de vista (político-militar, ideológico, socioeconómico, etc.), que sigue condicionando, más allá del convulso escenario de Oriente Medio, la geopolítica planetaria.

En esa tensión dual se inscriben los filmes de Lanzmann. Dos de ellos, *Pourquoi Israël* y *Tsahal*, abordan la realidad de Israel, explorando, respectivamente, su intrincada complejidad social y su institución militar. El resto, con la ya consignada salvedad de *Napalm*, se consagraría a la elucidación de la Shoah; constituyen una constelación de seis filmes, dominada por la presencia solar de *Shoah*, a cuyo alrededor orbitan cinco planetas menores (*Un vivant qui passe*, *Sobibor*, *Le rapport Karski*, *Le dernier des injustes* y *Les quatre soeurs*).

Con todo, la demarcación no es absoluta. Ni el elemento sionista está ausente de las creaciones sobre la Shoah ni esta deja de abrirse paso en los filmes sionistas. Subyace a ello la incorporación del exterminio al núcleo central del imaginario sionista. Al cineasta no le es ajeno, como demuestran el notable protagonismo del genocidio nazi en *Pourquoi Israël* y su presencia, intermitente pero insistente, en los testimonios de *Tsahal*. Por otro lado, en el relato del exterminio tiene cabida la invocación del nacionalismo israelí; según un doble procedimiento: al lado de declaraciones en que los supervivientes dejan constancia de su adhe-

sión inquebrantable a Israel (por ejemplo, Ruth Elias en *Las cuatro hermanas*) o, lo que resulta contrapuntísticamente equivalente, de su rechazo a las naciones de la diáspora europea (así, Inge Deutschkron respecto a Alemania en *Shoah* o Paula Biren, en *Shoah* y en *Las cuatro hermanas*, sobre su Polonia natal), opera en idéntico sentido la decisión de acoger, en la crónica de la devastación, episodios de insurgencia, señaladamente el epílogo de *Shoah* sobre la rebelión del gueto de Varsovia y la reconstrucción en *Sobibor* de la revuelta en el campo homónimo.

El entrelazamiento de ambos motivos viene avalado por la visión histórica del cineasta. En ella coexisten la firme convicción de que la Shoah no puede concebirse como precio de la refundación del Estado (semejante maniobra ideológica supondría rehabilitar teodiceas infames o inscribir el horror en una más que sospechosa teleología filosófico-histórica) y, asimismo, la certidumbre de que, de no haber sido precedido por la aniquilación millonaria, el acontecimiento de 1948 no hubiera tenido lugar o, al menos, habría adquirido un sesgo distinto:

[...] nunca he tenido a Israel como una redención por la Shoah, la idea de que seis millones de judíos habrían dado su vida para que Israel existiera, según un discurso teleológico, manifiesto o subyacente, es absurda y obscena [...].

Porque es innegablemente cierto que el Estado de Israel nació de la Shoah, que una relación causal compleja y profunda anuda esos dos acontecimientos clave de la Historia del siglo xx, y que el núcleo de la población de Israel procede de los supervivientes y refugiados huidos del sufrimiento¹.

¹ C. Lanzmann, *La liebre de la Patagonia*, trad. de A. García Ortega, Barcelona, Seix Barral, 2011, págs. 388-389.

Fiel a esa paradójica tensión entre heterogeneidad y causalidad, el cine de Lanzmann no solo integra el recuerdo del horror en la sustancia nacional de Israel, sino que también permite que el imaginario heroico del sionismo se infiltre en la representación del genocidio, por más que en este la resistencia de las víctimas tuviese un carácter excepcional.

LA MUERTE LA VIDA

Así pues, un conjunto de ocho filmes cuyo tema único es la identidad dual (aniquilación millonaria y Estado de Israel) del judaísmo contemporáneo. ¿Cómo se aborda esa doble realidad? Remitiéndola a un binomio de índole acentuadamente *elemental*: la vida y la muerte; la muerte y la vida. Sin por ello atribuir a la representación cinematográfica un discurso teórico, antropológico-filosófico, cuyos referentes fuesen vida y muerte. Su intención es explorar, con los recursos del audiovisual, la *experiencia* de una comunidad cuya *vida* mantiene con la *muerte* un vínculo inextricable, en cuanto víctima de la persecución nazi o por hallarse inmersa en un contexto geopolítico donde la realidad de la guerra, o su persistente amenaza, impregnan la totalidad de la existencia.

Se impone, de entrada, descartar la concepción habitual del morir, que hace de ello algo, sin más, *natural*. Evidencia biológica: el viviente, todo viviente, está sometido, como destino inevitable, a la extinción. A tal axioma se añade, en el ámbito antropológico, una conciencia de la propia finitud: al existente humano, en efecto, le aguarda, como a cualquier planta o animal, el *término* de su existencia, su irrevocable desaparición; pero esa verdad, objetiva, no agota su experiencia del morir, pues el hombre no solo sucumbe, sino que *sabe* que ha de morir. De la analítica existencial heideggeriana, sobremanera en las secciones que *Ser y tiempo* consagró al *ser-para-la-muerte*, ha derivado, en la cultura

contemporánea, una intensa atención, diríase que obsesiva, a la mortalidad o finitud que nos constituye. Ya no el enunciado universal «Todos los seres vivos mueren», sino su reformulación existencial «He de morir».

Lanzmann no ha sido ajeno a la trágica verdad. Ya nonagenario, se reconoce atravesado por esa funesta inquietud. *Memento mori*: «La situación en la que estoy es realmente insopor- table. La muerte está ahí, puede llegar en cualquier momento. Se muere por tener esa edad. La estadística está contra mí»².

Pero, siendo nuestro interés prioritariamente estético y no biográfico, se impone preguntar: ¿es esa conciencia de la muerte la predominante en su cinematografía? En absoluto; al menos por dos razones, ambas decisivas. En primer término, los filmes de Lanzmann no abordan el binomio vida-muerte en el elemento de la abstracción conceptual, algo sí compartido por las dos tanatologías reseñadas (la muerte como fenómeno biológico y como inquietud existencial); muy al contrario, lo inscriben en un contexto espaciotemporal preciso: la Europa de la Segunda Guerra Mundial y el Estado judío tras 1948. Pero también, en segundo lugar, porque poco tienen que decir sobre la *muerte natural*; su tema es la *muerte violenta* y, en consecuencia, desplazan la perspectiva egológica (mortalidad inherente al yo solitario) en provecho de un horizonte intersubjetivo, enfáticamente asimétrico, donde se enfrentan dos figuras antagónicas: víctima y victimario; quien sufre la muerte y quien la inflige (o, como ocurre con Israel, la dialéctica amigo/enemigo). No basta el *poder-morir*; su complemento im-

² C. Lanzmann, «Autoportrait à quatre-vingt-dix ans», en J. Simont (dir.), *Claude Lanzmann. Un voyant dans le siècle*, París, Gallimard, 2017, pág. 273. Perturbadora vivencia anticipada en una visita a Mitterrand gravemente enfermo de cáncer. Le habría preguntado: «Lanzmann, ¿qué es la muerte?». Lacónica respuesta: «Es un escándalo absoluto, señor Presidente» (*ibid.*, pág. 268).

prescindible viene dado por el *poder de matar*³. La escena cinematográfica acoge un *agón*: habla del «infrahombre» masacrado por una sedicente raza de «superhombres» o del guerrero que, asumiendo la posibilidad de morir, se empeña en dar muerte al enemigo. En cualquier caso, Lanzmann encara la *violencia* como dato antropológico fundamental y determinación cardinal del judaísmo contemporáneo: en la desolación de los campos de exterminio, por supuesto, pero también —*reapropiación judía de la violencia* sería el lema— en los campos de batalla donde Israel se juega la supervivencia. Exterminio masivo y violencia bélica, gaseado y combate, Auschwitz e Israel, *Shoah* y *Tsahal*: he ahí el sustrato bipolar que alimenta esta singular filmografía.

Resumamos: «vida y muerte en el judaísmo contemporáneo» bien podría ser la fórmula unificadora del corpus de Lanzmann. Acaso también de su trayectoria biográfica; no en vano el primer capítulo de *La fiebre de la Patagonia* hace de la muerte violenta una obsesión que, remontando a experiencias infantiles (el trauma vivido, con solo 12 años, ante la representación fílmica de una ejecución por guillotina: premonitoria confluencia de violencia homicida e iconografía cinematográfica), recorrería la vida de un hombre abrumado por la pena capital. Paradójica escritura autobiográfica donde la ejecución pública oficia de motivo inaugural. Escritura tanato-biográfica: «Puede que la gui-

³ «Para posibilitar historias, la determinación central de Heidegger del “precurso de la muerte” (*Vorlaufen zum Tode*) debe ser completada con la categoría del “poder matar” (*Totschlagenkönnen*). [...] El verdadero riesgo de la supervivencia entraña la oportunidad de que los hombres organizados se maten mutuamente y que a veces incluso crean, por razones de supervivencia, que tienen que matarse (*umbringen*) entre sí» (R. Koselleck, «Historia y hermenéutica», en R. Koselleck y H. G. Gadamer, *Historia y hermenéutica*, trad. de F. Oncina e introd. de J. L. Villacañas y F. Oncina, Barcelona, Paidós, 1997, págs. 73-74).

llostina —más ampliamente la pena capital y los diferentes modos de administración de la muerte— haya sido el asunto central de mi vida»⁴.

Un incesante vaivén entre vida y muerte, a la par recíprocamente hostiles e íntimamente vinculadas; ese nexo, enigmático, entre contrarios constituye el centro de su filmografía: un tema único recreado en ocho variaciones.

Derrida impartió, en 1975-1976, el seminario *La vida la muerte*⁵, cuyo trabajo discursivo nace de la oscura resonancia promovida por su título. ¿Por qué yuxtaponer, paratácticamente, sin nexo alguno, dos antónimos? Justamente porque la transgresión gramatical trasciende la lógica binaria (oposición irreductible o, más improbablemente, identidad dialéctica —*coincidentia oppositorum*— de contrarios) y funda un horizonte donde vida y muerte ni se identifican ni se contraponen, sino que traman entre sí otras combinatorias, otras posibilidades de sentido⁶. La falta de enlace lógico-gramatical, ese discreto intervalo que separa/vincula, invita a repensar la operación análoga, ya no filosófica sino cinematográfica, que Lanzmann aplica al claroscuro de la experiencia judía contemporánea. También su

⁴ C. Lanzmann, *La liebre de la Patagonia*, op. cit., pág. 13. En vísperas de ejecuciones públicas, se imponía una experiencia singular del tiempo, paradójicamente determinada por la inminencia y la demora, que prefigura su tratamiento en *Shoah*: «el sentimiento de lo irremediable era mayor en mí que en los demás, y crecía insoportablemente a medida que se aproximaba la hora fatídica. El tiempo se desdoblaba y se oponía a sí mismo como el galope al ralentí: esa muerte programada no terminaba nunca de suceder» (*ibid.*, pág. 16). Ese primer capítulo recorre algunos de los episodios más brutales de la violencia contemporánea, desde las ejecuciones nazis hasta los degüellos de rehenes a cargo de islamistas fanáticos.

⁵ Cfr. J. Derrida, *La vie la mort. Séminaire (1975-1976)*, París, Seuil, 2019.

⁶ «El trazo en blanco entre la vida y la muerte no viene en lugar de un *y [et]* ni de un *es [est]*» (*ibid.*, pág. 22). Ni conjunción ni atribución: ausencia de cópula.

cine habita, incansable, ese espacio en blanco que garantiza una esencial *apertura* de los opuestos: muerte y vida, sin que desaparezca su antagonismo, trazan, sobre la superficie del celuloide, múltiples trayectorias. No en vano el documento de la *aniquilación* quiere ser también, hiperbólicamente, registro de una *resurrección*.

De lo humano forma parte —la Shoah sería su expresión paroxística— la potencialidad de destruir vidas, de transformar en cadáver al viviente, pero tampoco le es ajena la posibilidad contraria, aquella en que una vida amenazada, al borde de la extinción, lucha con denuedo por su supervivencia⁷. No obstante, en el universo filmico no se da una simetría entre ambas posibilidades; más bien un desequilibrio donde el elemento tanático ostenta la hegemonía: aquí, la muerte no es tanto aquello que aguarda, o le sobreviene, a la vida, su inexorable pero demorado desenlace, cuanto, ante todo, dato inicial o evidencia absoluta (durante la persecución nazi, pero asimismo en la sorda amenaza que un entorno hostil proyecta sobre la ciudadanía israelí); el viviente la sufre pasivamente, asfixiado por el Zyklon B, o se alza contra ella transformando su labilidad en lucha por la supervivencia. Morir o sobrevivir: trágicamente consumada o heroicamente aplazada, la muerte es *a priori* fundamental. Por ello cabría invertir el sintagma derridiano para dar expresión a la cosmovisión lanzmanniana: *La muerte la vida*.

⁷ Para Lanzmann, «los humanos son humanos precisamente porque tienen la capacidad de transformar en valor lo que les oprime y de sacrificarse por ello. Es la humanidad misma» (C. Lanzmann, *La liebre de la Patagonia*, *op. cit.*, pág. 314). Abraham Bomba, el inolvidable peluquero de *Shoah*, expresa esa vivencia en un testimonio no recogido en el filme: «Pelear cada hora, cada minuto, cada momento de la existencia para seguir con vida, pelear por una migaja de alimento, por un lugar donde dormir sin ser enviado a la muerte por los alemanes; eso era la vida judía» («L'évasion d'Abraham Bomba», en J. Simont [dir.], *op. cit.*, pág. 303).

Si lo humano, paradigmáticamente representado por el judío y el antisemita, es aprehendido desde una óptica dual, biotánicamente, la modulación del binomio ofrece un variado catálogo de figuras antropológicas. En el ciclo sobre la Shoah, cinco debieran ser destacadas; constituyen el *dramatis personae* de esa filmografía. En primer lugar, el victimario, viviente que gobierna, con soberanía incondicionada, el dilema vida/muerte; a continuación, la masa millonaria de los gaseados; en tercer lugar, el improbable superviviente que, al devenir *testigo*, permite reconstruir la barbarie perpetrada; también la figura del *espectador*, quien, sin pertenecer en sentido estricto a ninguno de los dos colectivos antagonísticos, asiste al proceso victimario y puede acreditarlo (como veremos, en Lanzmann esta categoría no representa la neutralidad, sino más bien la complicidad o simpatía, más o menos encubierta, con el proyecto aniquilador; connivencia que, en *Shoah*, encarna la mayoría del campesinado polaco); por último —y ahí alcanza el trágico binomio su punto de máxima incandescencia—, los miembros de los *Sonderkommandos*, servidores de la muerte industrializada para preservar, durante un breve lapso, la vida. Esa quintuple taxonomía podría abreviarse en la tríada *víctimas* (gaseados; *Sonderkommandos*; supervivientes) / *victimarios* / *espectadores*. Israel aportaría una sexta figura: el judío combatiente. Incluso una séptima, la del palestino o árabe, aunque con una presencia mínima, al filo de la invisibilidad: el no-judío, *otro* del israelí, brilla por su ausencia.

ÉPICA Y TRAGEDIA

La distinción entre dos grandes ciclos filmográficos, relevante en cuanto al contenido (Shoah vs. Israel), tiene asimismo su trasunto estético. En efecto, la escritura cinematográfica opera en dos registros diferenciados: por un lado,

una poética trágica, acorde con la inmensidad del mal perpetrado; por otro, el estilo épico, afirmativo, que acompaña la descripción de Israel, su complejidad nacional (*Pourquoi Israël*) o su ejército (*Tsahal*). Ambas sensibilidades operan como sendas formas artísticas que, en un gesto indisociablemente estético y ético-político, se adaptan a la dualidad temática abordada. Por una parte, lo trágico de la Shoah; por otra, la épica del sionismo. Incluso podría afirmarse que la propia sustancia de los dos acontecimientos impone esa disparidad de poéticas. Si bien, como se advirtió, abundan interferencias y cruces entre ellos, incluso cierta metamorfosis de géneros: el relato de la rebelión del gueto varsoviano, en *Shoah*, promueve la transición de la desolación trágica a la acción épica, por más que finalmente esta desemboque en aquella, oscilación que constituye la médula de *Sobibor*; por su parte, *Tsahal* contiene momentos en que la inminencia de la muerte, reactivando la memoria del exterminio, disuelve el coraje guerrero en desamparo y pánico, en pasividad trágica. Pero la dualidad persiste, irreductible: unificar, en un todo estilísticamente indistinto, la filmografía de Lanzmann no solo traicionaría la duplicidad de su poética; habría desvirtuado, asimismo, la significación de sus referentes⁸.

Un Lanzmann trágico, el más conocido y celebrado: ostenta un lugar de privilegio en la historia del cine por la obra maestra de 1985 y por las cinco cintas que la prolongan, si bien logros esenciales de *Shoah* —diseño coral, virtuosismo del montaje y discurso implícito acerca de las limitaciones inherentes a la imagen como medio de representación— han perdido en esa progenie buena parte de su

⁸ Lanzmann parece incurrir en ese error cuando, al borde del oxímoron, califica *Shoah* de «puro relato épico de la tragedia» (VV.AA., *Au sujet de Shoah. Le film de Claude Lanzmann*, París, Belin, 1990, pág. 10).

potencia estética. Comoquiera que sea, ese sexteto impone una visión trágica sobre el acontecimiento maldito. *Shoah*, su momento fundacional, hubo de afrontar una exorbitante tarea: ofrecer una representación filmica de la extrema barbarie que fuese fiel a su intransigente desmesura sin caer en la trampa, siempre al acecho, de la reconciliación estética. Diríase que Lanzmann formuló una poética de lo *sublime negativo* como respuesta al desafío planteado, años atrás, por Adorno:

Al artista que no puede ni sustraerse a lo extremo ni darle forma no le queda probablemente nada más que recurrir a las víctimas para sin embargo alejar tanto de las habituales redes causales de la vida ordinaria su representación que en ellas lo extremo se manifieste sin hacerse temático; casi da vergüenza llamarlo por su nombre⁹.

Adorno ofrecería una prognosis, involuntaria, de lo trágico lanzmanniano: preeminencia de las víctimas, con la consiguiente espectralidad de un audiovisual instado a dar voz a una masa millonaria de cadáveres; renuncia a todo prurito verista, imponiendo —¡en un filme documental!— un ascetismo que proscribe cualquier elemento, icónico o sonoro, proveniente del archivo. Solo paisajes desolados o ruinas de lo que otrora fueron instalaciones de la muerte industrializada, y voces supervivientes, a menudo en un régimen *off* semifantasmal, que enuncian el acontecimiento maldito; su conjunción, a cargo del montaje, es el corazón del arte lanzmanniano. Se impone reconocerlo: aquí, el *campo* (Lager) está *fuera de campo*. A contrapelo de convenciones hegemónicas en el documental, *Shoah* instituye un *cine*

⁹ Th. W. Adorno, «Carta abierta a Rolf Hochhuth», en *íd.*, *Notas sobre literatura. Obra completa*, 11, trad. de A. Brotons Muñoz, Madrid, Akal, 2003, pág. 575. Se trata de un texto de 1967.

*de la ausencia*¹⁰, avatar tardío, en el siglo de la barbarie desatada, de la estética trágica.

Sin embargo, la sensibilidad trágica no agota el universo de Lanzmann. Incluso podría afirmarse que, contra toda apariencia, domina allí una matriz épica. No en razón de la relevancia, limitada pero más que significativa —también desde un punto de vista cuantitativo: el díptico sobre Israel arroja un metraje total apenas una hora menor que el de *Shoah*—, de *Pourquoi Israël* y *Tsahal*, sino en virtud de la actitud subyacente a la integridad de esa filmografía. No se trata únicamente de una prioridad cronológica, la de la ópera prima de 1973 sobre el *opus magnum* de 1985: el proyecto de este presupuso la inmersión en Israel que hizo posible *Pourquoi Israël*, a su vez producto tardío de la conmoción provocada por el contacto primitivo, a comienzos de los cincuenta, con esa realidad nacional. Desde entonces, el compromiso sionista ha dominado el imaginario lanzmanniano. También en su actitud hacia la Shoah: el discurso israelí vincula la conmemoración de la tragedia al recuerdo de la insurrección del gueto de Varsovia, asociando martirio y heroísmo. Desde esa óptica, el duelo trágico se ve, al menos en parte, mitigado por la exaltación épica. Dos mundos, gentil y judío, divergen en sus respectivas políticas de la memoria: mientras que la ONU proclamó el 27 de enero —fecha de la liberación de Auschwitz, en 1945, por tropas soviéticas— Día Internacional de Conmemoración de las Víctimas del Holocausto, en Israel el *Yom Ha-Shoah Vehageburah* (Día de la Shoah y del heroísmo), instituido por la Knesset en 1959, se celebra evocando conjuntamente el genocidio y la insurrección del gueto. (Esa discordancia arrojaría luz sobre la conclusión de *Shoah*: lo

¹⁰ Cfr. A. Sucasas, *Shoah. El campo fuera de campo. Cine y pensamiento en Claude Lanzmann*, Valencia, Shangrila, 2018, págs. 161-165.

que plantea serias dudas estéticas —¿por qué rematar un filme sobre el exterminio millonario con la rebelión de una escasa fracción de víctimas?— resulta natural desde la perspectiva sionista).

En la narración épica, una comunidad se afirma como sujeto histórico mediante el relato de las hazañas de sus héroes. El *epos* lanzmanniano también glorifica una figura heroica colectiva: Israel en su lucha por la supervivencia. En contraste con la pasividad de las comunidades judías en la Europa nazi, víctimas de la omnipotencia de un dispositivo genocida implacable, el discurso sionista de Lanzmann pone en escena la *reapropiación judía de la violencia*¹¹, con la consiguiente metamorfosis del exterminio en resistencia, de la víctima en combatiente. La meta identitaria es, en primer término, la estricta supervivencia, pero también la preservación de una tradición milenaria: sobrevivir, sí, pero como judíos en *Eretz Israel*, país de la esperanza. De suerte que el documentalismo de *Pourquoi Israël* y *Tsahal*, sin dejar de ser tal, transmite, en su propósito profundo, un himno épico.

Quien dice de sí mismo «por naturaleza tengo la pluma épica»¹² no puede sino sintonizar con la exaltación de la acción heroica. Asumiendo incluso el papel de rapsoda o aeda: su gusto por la recitación¹³ así lo atestigua, al igual

¹¹ *Tsahal* quiso representar «la recuperación [*réappropriation*] de la fuerza y de la violencia por los judíos de Israel» (C. Lanzmann, *La liebre de la Patagonia*, *op. cit.*, pág. 55). Cfr. C. Lanzmann, «De l'Holocauste à *Holocauste* ou comment s'en débarrasser», en VV.AA., *Au sujet de Shoah*, *op. cit.*, pág. 312, n. 2; *id.*, *Sobibor. 14 octobre 1943. 16 heures*, París, Cahiers du Cinéma, 2001, pág. 10.

¹² C. Lanzmann, *La liebre de la Patagonia*, *op. cit.*, pág. 362.

¹³ «Es verdad que eso me hace feliz. Podría hacer de ello un oficio» (C. Lanzmann, «Autoportrait à quatre-vingt-dix ans», *art. cit.*, pág. 253). Vate o bardo: memoria feliz y recitado persuasivo. Michel Deguy habla de un «vínculo muy singular»: «el de la poesía memorizada. El diálogo

que la capacidad, emuladora de algunos de sus personajes más expresivos (Filip Müller, Rudolf Vrba o Jan Karski), para dar voz, exhibiendo dotes actorales y prosódicas, a la palabra de otros¹⁴.

Pero acaso sea en el plano estrictamente biográfico donde el aliento heroico alcance su apogeo. La antítesis axiológica que preside la mentalidad épica —coraje vs. cobardía— definiría también la trayectoria vital de Lanzmann:

He ejecutado muchas acciones objetivamente peligrosas durante la lucha clandestina urbana, pero me reprocho no haberlas cumplido plenamente consciente de ello, como si no las hubiera acompañado de la asunción de que el precio final a pagar en caso de arresto era la muerte. ¿Habría hecho lo que hice si, antes de cada acción, lo hubiera sopesado por entero? *La cuestión del valor y de la cobardía, como podrá haberse intuido ya, es el hilo rojo de este libro, el hilo rojo de mi vida*¹⁵.

con y en la lengua francesa que lo sostiene todo. Ejercía sin descanso su memoria de la poesía [...]. Su voz, su oralidad y su hermosa escritura estaban imbuidas de eso» (M. Deguy, *L'amitié avec Claude Lanzmann*, Vareilles, La rumeur libre, 2019, pág. 93).

¹⁴ Seis meses antes de su estreno, *Shoah* se proyectó en una sala privada parisina; aún carecía de subtítulos, por lo que el propio Lanzmann hubo de acometer la traducción de viva voz: «Como me conocía de memoria *Shoah*, cada silencio, cada suspiro, cada pausa, sabía exactamente en qué momento debía intervenir, y a veces me ocurría que, sin pretenderlo, acompañaba con gestos el ritmo de las palabras y las entonaciones de los protagonistas» (C. Lanzmann, *La liebre de la Patagonia*, op. cit., pág. 261). Por lo demás, la voz de Lanzmann se cuenta entre las fuentes sonoras de sus filmes: como entrevistador y como lector de documentos o textos sobreimpresos. Incluso como voz narrativa omnipresente en *Napalm*. Indiquemos, en fin, que las más de 500 páginas del libro autobiográfico no fueron escritas, *sensu stricto*, por su autor; Lanzmann dictaba oralmente el texto que una colaboradora, Juliette Simont, transcribía.

¹⁵ C. Lanzmann, *La liebre de la Patagonia*, op. cit., pág. 37. La cursiva es nuestra.