

se atreve a trazar puentes y a volar por los aires las tradicionales categorías de análisis estipuladas a lo largo de más de 100 años de séptimo arte debería poder trasladarse a los estudios sobre cine en general. Si recapacitamos, nos damos cuenta de que a pocos especialistas se les ocurriría analizar los diversos momentos de la historia de la pintura de forma aislada y proceder a su encajonamiento en épocas concretas. El pasado es la "visión" que de lo anterior tenemos en el presente. Regresa en forma de fogonazos, apariciones luminosas cargadas de referencias y enorme ricas en los estímulos (conscientes e inconscientes) que provoca. Por qué no contemplar pues la Historia del cine y las producciones filmicas más allá de nacionalidades y épocas con una mirada benjaminiana, es decir, a modo de apariciones concretas en un aquí y ahora pero de eterno arraigamiento en el continuo devenir de las sociedades y dependientes al fin y al cabo del observador que a ellas se entregue. Es posible que fuera una disciplina mucho menos conclusiva pero sin duda ganaríamos en matices y referencias que advertirían sobre un pulso latente de lo cinematográfico y su historia que no se ve a primera vista.

## Sepulturas del pasado y presente: el cine entre la historia y la(s) memoria(s)

MARÍA LUISA ORTEGA

➤ *Projecting the Holocaust into the Present. The Changing Focus of Contemporary Holocaust Cinema*

LAWRENCE BARON

Lanham, Maryland Rowman & Littlefield Publishers, 2005

➤ *"Nuit et Brouillard". Un film dans l'histoire*

SYLVIE LINDEPERG

Paris, Odile Jacob, 2007

➤ *Cine de historia, cine de memoria.*

*La representación y sus límites*

VICENTE SÁNCHEZ-BIOSCA

Madrid, Cátedra, 2006

Quizás la urgencia que manifiestan nuestras sociedades contemporáneas por encontrar nuevos parámetros para la gestión de la memoria pública y su articulación con las memorias individuales sea uno de los factores del renacimiento en la última década de los trabajos académicos concernidos por las relaciones entre cine e historia que se enfrentan a la problemática de las fuentes orales e iconográficas y al desafío de la escritura misma de la historia antes no cuestionada; y todo ello atravesado, además, por los desarrollos en la propia historiografía del cine con nuevos frentes abiertos. Lejos de cerrar las agendas de trabajo anteriores, estos estudios han abierto nuevos interrogantes teóricos y sendas metodológicas bajo los auspicios ora de las provocadoras y sugestivas propuestas que Robert Rosenstone lanzara a favor de la legitimidad del discurso histórico "escrito" con imágenes y sonidos, ora por una renovación historiográfica que incorpora la memoria como

Archivos de la Filmoteca nº 59 junio 2008

objeto. Las tres obras reseñadas en estas páginas constituyen un privilegiado tríptico para pulsar, en su lectura conjunta, este estado de la cuestión, pues ponen de manifiesto cómo se conjugan, desde enfoques, objetivos y métodos muy diversos, algunas de las problemáticas aludidas al enfrentar un objeto límite que todas ellas comparten: la representación y la actualización de la memoria de la Shoah.

El volumen de Lawrence Baron, lejos de grandes pretensiones teóricas o metodológicas, responde al deseo de ofrecer un material de estudio sobre películas de fácil acceso para estudiantes del Holocausto y no especialistas. No obstante, en esta tarea —que toma como soporte una nutrida e inclusiva base de datos que compila títulos producidos desde 1945 hasta la actualidad— da un significativo vuelco a las premisas y concepciones de toda una tradición de estudios sobre la representación del genocidio judío en pos de la desacralización del objeto y a favor del papel que el cine hegemónico representado por películas como *La vida es bella* y *Lista de Schindler* desempeña al mantener viva y significativa la memoria en las jóvenes generaciones. En sus páginas introductorias afirma taxativamente reconocerse molesto como educador e historiador del Holocausto ante la reiterada afirmación de su naturaleza de acontecimiento “único” y “fuera de la significación humana”, ante los discursos de lo “irrepresentable” e “inconcebible”, que han conducido a la condena del cine popular, a la omisión de todo film que no afirme con rotundidad que las principales víctimas del exterminio fueron judíos y a la sanción exclusiva de un cine reverencial. Por ello, el libro se construye frente a los vacíos, las omisiones, las restricciones y prescripciones de estas tradiciones y, por supuesto, frente al discurso cinematográfico y público de Claude Lanzmann como epítome incontestable, hasta el momento, de dicha ortodoxia (es significativo que el documental quede voluntariamente fuera del estudio). Baron realiza un recorrido eminente-

mente estructurado a partir de los géneros, temáticas y caracteres más comunes según la luz arrojada por la base de datos citada, recorrido que termina con una prospectiva en el siglo XXI y en la que sopesa en la balanza del potencial educador y memorial para los jóvenes el realismo exacerbado de *The Grey Zone/La zona gris* (Tim Blake Nelson, 2001) y el Holocausto como metáfora pop en *X-Men* (Bryan Singer, 2000), resultando esta última clara favorita, un cierre en coherencia con las tesis sostenidas en el libro. Aunque en la selección de los “films ejemplares” analizados en cada capítulo el espectro geográfico y cultural reflejado es francamente amplio, y las reflexiones que van vinculando las tendencias en la representación con los cambiantes contextos sociopolíticos no se circunscriben a las transformaciones en la memoria pública de la Shoah en Estados Unidos, el libro de Baron se encuadraría en esa empresa para la que Michael Berenbaum acuñó el término “americanización del Holocausto” y cuyo horizonte expresaba en estos términos: “Hemos tomado un acontecimiento europeo y lo hemos integrado en la cultura americana, la cultura popular. [...] En los Estados Unidos, el Holocausto es utilizado para enseñar los valores tradicionales americanos”. O los valores del nuevo consenso multicultural, añadiríamos para el libro que nos ocupa, cuyas “cuotas” fuerzan a contemplar entre los “romeos” y “julietas” separados por la Shoah las parejas homosexuales de *Aimée y Jaguar* (Max Fäberböck, 1990) y *Ben* (Sean Mathias, 1997) o a insistir, siempre que la ocasión se presenta, en las “otras” víctimas raciales de la “solución final”, los gitanos, silenciadas por la ortodoxia memorialista judía.

Las palabras citadas de Berenbaum, presidente de la *Survivors of the Shoah Visual History Foundation* creada por Steven Spielberg y director del Museo del Holocausto de Washington, son recogidas por Vicente Sánchez-Biosca en el último de los textos que componen *Cine de historia, cine de memoria*,

volumen que recoge y actualiza, en su nuevo contexto, trabajos publicados a lo largo de casi diez años y resultado de la trayectoria investigadora de su autor empeñada en explorar y profundizar en esa doble función del cine como agente y fuente de la historia, que Marc Ferro señalara, a la luz del papel de lo visual en la cristalización de ciertos aspectos de la memoria colectiva; y también de los desmanes de la mercantilización massmediática operada sobre las imágenes e imaginarios del pasado que imponen, conscientemente sobrios o inconscientemente triviales, dominios de la interpretación y la emoción del pasado en el presente allá donde la historia académica se muestra inerte. El volumen se estructura como un doble tríptico. El primero, constituido por tres ensayos que analizan las relaciones entre historia, memoria e imagen en torno al franquismo a partir de una mirada poliédrica y complementaria sobre el lugar de la imagen en la cristalización mitológica y memorial. En el segundo, los tres ensayos giran en torno al eje que nos concierne: el problema de la representación del que se ha considerado el acontecimiento inefable por excelencia, la Shoah. Precisamente los propios conceptos de “inefable”, “irrepresentable” e “inconcebible” son el objeto del primer ensayo que hace discurrir el debate desde la palabra a la imagen retornando de nuevo a aquella, pero encarnada en el registro filmico, en la forma en que la conjuró *Shoah* (Claude Lanzmann, 1985); el segundo concentrará su atención en otro de los *topoi* clave, la burocratización de la violencia y la muerte, ocupando de nuevo *Shoah* un lugar central en el análisis; el último de los ensayos realiza un itinerario desde la “pedagogía del horror” a la “americanización del Holocausto” por los modelos éticos y estéticos que han fraguado las imágenes mentales de los campos y las pugnas por el dominio de la interpretación.

La reedición conjunta de estos seis ensayos cumple con la inestimable función de ofrecer un conjunto diverso y al mismo tiempo coherente de pautas teóricas y metodológicas para enfrentar el estudio de las

relaciones entre la imagen, la historia y la memoria, valioso no solo por sus contenidos sustantivos sino también propedéuticos. Pero en la medida en que ofrece una relectura, el volumen invita además a una fructífera reflexión sobre las vías por transitar, especialmente el capítulo tercero (“La memoria impuesta: el consumo reciente de imágenes del franquismo”), con su análisis de la forma en la que el cine español de consumo de la década de los noventa y la serie *Cuéntame* han troquelado e impuesto referentes visuales del franquismo deglutidos por la cultura audiovisual contemporánea estableciendo una relación emotiva, nostálgica y acrítica con el pasado que amenaza con anular cualquier otro ejercicio, ya no solo historiográfico, sino de memoria. Consciente de abordar la punta de un iceberg del complejo entramado cultural que opera como maquinaria de “pseudohistorización”, parecería invitar y reclamar más investigaciones, desde el ámbito de los estudios (audio)visuales, de procesos de migración y actualización significativas de imágenes e imaginarios en la cultura popular. Y en el contexto de la lectura conjunta que ocupa estas páginas, la revisitación de los textos relativos al exterminio perpetrado por el nazismo no podía sino suscitar reflexiones sobre la centralidad de *Shoah* en lo que se percibe como un “nuevo estado” de la cuestión. Vicente Sánchez-Biosca se pregunta precisamente cómo la opción audaz, y discutible, de Lanzmann en la película (en tanto dominio de la interpretación tutelado además por sus discursos extracinematográficos) apenas ha sido contestada, dado el largo tiempo en que ha reinado un consenso “ético” ante los regímenes de visibilidad (archivo, reconstrucción) contra los que se erigía, consenso que Sánchez-Biosca no erosiona tanto por su importancia en el debate como por el riesgo de que se desvanezcan las claves de la poética del cineasta.

Si la oposición frontal de Baron a esta tradición es síntoma de un nuevo clima, pero no especialmente punzante desde un punto de vista teórico, la manera

en la que *Shoah* se desliza de nuevo como el gran “otro” en la magnífica investigación de Sylvie Lindeperg sobre *Nuit et Brouillard* (Alain Resnais, 1955) apunta a problemas de mayor calado. Aun a riesgo de fastidiar al lector el final de la apasionante lectura del libro, el trabajo de Lindeperg concluye con una consideración que no puede sorprendernos al manejar elementos reconocidos, como el carácter “ahistórico” del exterminio con el que Lanzmann se alinea, pero que quizás lo hace por la rotundidad de su formulación y el contexto: partiendo de las reflexiones de Annette Wieviorka en torno al ejercicio de la historia, para Sylvie Lindeperg *Nuit et Brouillard* sería un *film-historien*, gracias a su operación filmica de cesura entre el presente y pasado, mientras *Shoah* se presenta como un *film a-historien* “donde el gesto se une a la palabra para abolir la distancia temporal y fundar el presente en el pasado”, una operación que no está en el orden simbólico del recuerdo, sino de la “re-actualización”. Ello implica arrojar la “opción Lanzmann” fuera de ese espacio de la memoria con la que el presente gestiona su pasado que permite, como lo hace *Nuit et Brouillard*, enterrar a los muertos, una virtualidad del film que Lindeperg explora en un último capítulo dedicado a la construcción de la mirada cinéfila, como aquella con la que Serge Daney encontró en el film de Resnais la sepultura del padre. Y el papel que la imagen de archivo ejerce en ello podría reabrir, sobre nuevos parámetros, una antigua discusión.

La historia como reino al que *Nuit et Brouillard* pertenece es solo una de las acepciones que dotan de sentido a la palabra “historia” en el subtítulo y el contenido de la obra. En este modélico ejercicio de “microhistoria en movimiento”, como su autora lo define, se reconstruye pormenorizadamente la historia de la realización de la película, la historia de la migración de las imágenes que la conforman (“desde” los archivos y películas de ficción “hacia” otras producciones que saquearán el film como repositorio documental original) y la historia de los

pasajes y migraciones de la película misma con sus resignificaciones en los sucesivos contextos de traducción y de recepción. La minuciosa investigación de Lindeperg y su escritura hacen su lectura apasionante tanto en aquellos episodios más conocidos como en los puntos radicalmente novedosos del trabajo, como lo son la reconstrucción de algunas de las migraciones y recepciones de la película y esa historia paralela —una más— que el libro reconstruye como contexto ineludible del film: la del progreso del conocimiento histórico sobre la deportación, los campos de concentración y los campos de exterminio y sus complejas relaciones con la memoria heroica de la Resistencia y los deportados en Francia, una historia que Lindeperg encarna en quien fue mucho más que la asesora histórica del film, Olga Wormser-Migot, con quien se inauguran y cierran, en el epílogo, las páginas del volumen.

En una de las piezas que se cuélan en la programación de nuestros canales temáticos, Fernando Trueba relataba una de sus conversaciones con Billy Wilder y su estupor ante la respuesta del maestro a su pregunta sobre qué película había visto más veces en su vida. Era *La lista de Schindler*, y sobrecogedora la razón por la que había revistado la película de Spielberg catorce o quince veces: en la escena de la cámara de gas “jugaba” a reconocer entre los rostros de las actrices los de su hermana y su madre gaseadas en Auschwitz. Paradójicamente, a pesar de la radical oposición ética y estética de sus regímenes de visibilidad, las “re-actualizaciones” de *Shoah* y *La lista de Schindler* parecerían convocar al pasado con la reapertura continua de las sepulturas. Quizás no deban desdeñarse las funciones “terapéuticas” (individuales y colectivas) que el cine puede desempeñar en la gestión del pasado traumático, pero con ello añadiríamos un nuevo interrogante a los otros muchos que aún planean en el estudio de las relaciones entre la imagen, la historia y la memoria.