

CLAUDE LANZMANN

EL TESTIMONIO COMO
FUENTE Y CRÍTICA

Y ERROL MORRIS

DE LOS DISCURSOS
SOBRE LO REAL

por Pablo Piedras



Relacionar dos documentalistas contemporáneos como Errol Morris y Claude Lanzmann en un mismo texto podría parecer algo aventurado y sin demasiada justificación teórica e historiográfica. Ambos realizadores están separados por más de una generación, Lanzmann nace el 27 de noviembre de 1925 y Morris el 5 de febrero de 1948. Por otra parte, Errol Morris realiza íntegramente su obra en Estados Unidos, su país de origen, abordando una serie de temas, tópicos y problemáticas que hacen efectivamente a la historia norteamericana, a su identidad nacional y cultural, a sus usos y costumbres, apuntando, en otras palabras, al «ser norteamericano». Claude Lanzmann, en cambio, es oriundo de Francia y enfoca su obra integralmente hacia la problemática del Holocausto Judío y a sus múltiples repercusiones. Entonces, solo en cierta medida su filmografía indaga en cuestiones referidas a la historia nacional, sino más bien en uno de los sucesos históricos, políticos, sociales y culturales que marcó el destino de la humanidad (y también de la filosofía, la estética y el arte) de la segunda mitad del siglo XX.

Sin embargo, existen ciertos vasos comunicantes entre estos dos disímiles directores. En primer lugar, el hecho de poseer una formación humanista y científica en el ámbito académico antes de abocarse a la producción cinematográfica. A los veinticinco años Lanzmann ya había obtenido una licenciatura en literatura y una maestría en filosofía. Morris por su parte se licenció en historia para emprender poste-

riormente estudios en historia de la ciencia y filosofía. Explicitar la procedencia académica de estos directores es una manera de establecer que su acercamiento al cine documental es la culminación de un proceso de aprendizaje y, al mismo tiempo, el encuentro con un territorio ideal en el cual reflexionar y plasmar sus más profundas inquietudes.

Tratándose de realizadores que producen gran parte de su obra en las décadas del ochenta y noventa, es interesante pensar la vinculación de sus disciplinas de origen con los discursos propios del cine documental, definidos canónicamente por Bill Nichols como discursos de sobriedad –éstos incluyen los discursos de las ciencias, la economía, la política y la historia, que afirman describir lo real, con pretensiones de verdad respecto a su referente. En segundo lugar, desde el punto de vista temático, ambos autores comparten un mutuo interés por la muerte, la desaparición, la extinción, y los mecanismos políticos y socioculturales que se activan alrededor de estos sucesos en el mundo occidental moderno.

Toda la filmografía de Morris está atravesada por la muerte y las diversas maneras en que los seres humanos la representan, administran, afrontan o, desafiando a Dios y a la Naturaleza, intentan trascenderla. Lanzmann, en cambio, abocó todos sus esfuerzos durante más de veinte años a documentar y testimoniar la *Shoah*, recuperando y reconstruyendo la memoria social del genocidio nazi sobre el pueblo judío, entendido éste como la puesta en marcha de

una maquinaria de muerte industrializada, sistemática y en serie. En tercer lugar, ambos documentalistas comparten el uso de los testimonios como principio constructivo de sus obras. Tanto Lanzmann como Morris colocan el dispositivo de la entrevista en un sitio de privilegio para la construcción narrativa de sus obras, indagando de diversas formas en el tipo de conocimiento que los testimonios pueden brindar en la restitución de una memoria histórica, social y cultural. En este sentido, los dos cineastas registran una marcada influencia del *Cinéma Vérité* y de la modalidad participativa de representación documental, según Nichols, en tanto y en cuanto la palabra de los «otros» es el recurso narrativo mediante el cual conforman sus relatos documentales, poniendo así en primer término la confianza que los espectadores tienen respecto a los testimonios y las relaciones de credibilidad que se entablan entre los receptores y los testimoniados.

A diferencia de las propuestas programáticas del *vérité* como indica Linda Williams, Lanzmann y Morris son conscientes de que los testimonios deben ser puestos en cuestión y contextualizados ya que, al estar referidos en muchas ocasiones a situaciones traumáticas, carecen de una coherencia interna y de una identidad consistente, toda vez que éstos tomados como fuentes, son obtenidos de sujetos inmersos en realidades que determinan un punto de vista inevitablemente subjetivo de los hechos narrados. Para Williams, estos documentalistas adoptan



zoom in

enfoco / DIRECCIÓN DE CULTURA EICTV

un rol distintivo respecto a la relación con los sujetos entrevistados, corriéndose del lugar del *voyeur* o catalizador del relato y explicitando su papel como cineastas en la puesta en escena y en la construcción dramático-narrativa de las obras.

Errol Morris: la obsesiva reconstrucción de lo real

Seguramente Errol Morris es uno de los responsables de la reubicación del cine documental norteamericano en el gran mercado cinematográfico a partir de la década del ochenta, honor compartido con otro cineasta —más mediático pero igualmente efectivo en la construcción de obras atractivas para un público masivo— como Michael Moore. Valga como ejemplo señalar que una parte importante de la filmografía de Morris es distribuida y comercializada por la Sony Pictures. Creemos que esto no es casual y encuentra su justificación en la forma particular en que el director incorpora recursos y procedimientos de la estética de la ficción en el territorio del cine documental. Sin embargo, la valoración de la obra de Errol Morris no solamente se ha efec-

tuado en el marco del mercado cinematográfico, sino que ha sido estudiada y abordada por una serie de teóricos del cine documental, como así también de instituciones museísticas como el Museo de Arte Moderno de Nueva York que le consagró tempranamente, en el año 1999, una retrospectiva integral a su obra, compuesta, en aquel momento, por siete largometrajes.

Diversos estudios teóricos han definido a Morris como un epistemólogo del testimonio. Esto se debe a su personal concepción acerca de la forma en que se produce y valida el conocimiento sobre la realidad. Si bien, como lo mencionamos anteriormente, el director acude al dispositivo de la entrevista y a la obtención de testimonios para acercarse de algún modo a lo real, sus métodos documentales se encuentran en las antípodas de los aplicados originalmente por el *Cinéma Vérité* y el Cine Directo.

Tal como señala la teórica María Luisa Ortega, Morris se obstina en practicar todos aquellos procedimientos que los dos movimientos de renovación del cine documental de los sesenta habían criticado: «frente a la cámara al hombro, la cámara siempre ubicada en un trípode; el equipo ligero sustituido por un pesado equipamiento, infinitas variedades de objetivos y grados de sensibilidad en la película, no filma la supuesta realidad incontrolada sino una escena construida hasta en sus más mínimos detalles, a veces acompañada de un impresionante despliegue para la construcción del set» y por último —pero no menos relevante— el director somete a los tes-

timoniantes a un interrogatorio, siendo éstos impelidos a hablar frontalmente a la cámara. De esta manera, Morris dispone de una variada gama de procedimientos estrictamente cinematográficos para desentrañar los supuestos e implícitos disimulados detrás de la palabra-pensamiento de los sujetos entrevistados, como así también para profundizar en las representaciones imaginarias que los sujetos hacen de su vida. En otras palabras, este abordaje epistemológico del testimonio tiene como objetivo desmontar y explicitar los modos en que opera la ideología en su definición althusseriana, como estructuras de pensamiento y sistemas que permiten tener un concepto del «yo», mediadora necesaria entre los individuos y la sociedad en la que éstos están inscriptos.

Teniendo a los testimonios como eje para la construcción de un discurso sobre lo real, los procedimientos cinematográficos que adopta para la incorporación de la palabra de los actores sociales a sus documentales son esencialmente dos.

En primer término, un riguroso dispositivo para la entrevista que se va perfeccionando narrativa y tecnológicamente en el transcurso de sus filmes. El mismo consiste en un entrevistado que se coloca frontalmente a la cámara y no en la tradicional mirada oblicua que caracteriza el modo en que los entrevistados se dirigen a la cámara en los formatos televisivos y en los documentales clásicos. La idea de Morris es que el espectador, el personaje y el director compartan un mismo eje de la mirada. Con este particular objetivo construye un

dispositivo que él mismo bautizó «Interrotron» —en obvia referencia a su funcionalidad interrogatoria, utilizado por primera vez en *Fast, cheap, and out of control* (1997). El director y el entrevistado se disponen frente a una cámara distinta y la imagen del rostro de cada uno se proyecta en la lente de la otra cámara. En palabras del propio cineasta, la elección del nombre se debió a la contracción de las palabras «interrogatorio» y «terror», y tiene cuatro características o ventajas importantes: a) El entrevistado mira directamente al espectador y no a un punto indefinido fuera del campo. b) El entrevistador puede mantener un contacto visual ininterrumpido con el entrevistado. c) La gente se anima a decir cosas frente a un aparato que no diría a un entrevistador de carne y hueso. d) Aunque el director elija hacer una pausa y esperar, el entrevistado siempre se siente impelido a decir porque el «Interrotron» está esperando. Esto hace que surjan comentarios inesperados y menos calculados. Años más tarde, Morris diseña el «Megatron» que funciona de forma similar al dispositivo anterior pero le permite manejar veinte cámaras al mismo tiempo con sus monitores transmitiendo al entrevistado.

En segundo término, Morris se caracteriza por llevar a cabo minuciosas reconstrucciones o recreaciones ficcionales a partir de lo narrado por los testimonios. Estas recreaciones escapan a cualquier idea de representación realista, intentando ilustrar o evocar determinados aspectos de la narración en los cuales el director está particularmente in-

teresado. La puesta en escena de las reconstrucciones se efectúa a partir de todas las técnicas de una película de ficción: utilización de actores, música incidental, varias cámaras, montaje narrativo, fotografía extremadamente cuidada, escenografía, etc. Sin embargo, como mencionamos anteriormente, Morris se cuida de no acudir a una estética realista, subrayando constantemente la cualidad de esas imágenes como de algo construido. Como señala Carl Plantinga, aunque las imágenes reconstruidas puedan funcionar como una evidencia visual, en los filmes de Morris ésta es sólo una de las funciones que las imágenes adquieren.

Con el objetivo de analizar sus constantes temáticas y formas, así como de abordar la forma particular en que va construyendo sus marcas de estilo, realizaremos en adelante un repaso por las obras más sobresalientes de su filmografía.

Gates of Heaven (1978)

La opera prima de Morris surge casualmente a partir de la lectura de una nota en el periódico *San Francisco Chronicle* titulada «450 Dead Pets Going to Napa Valley». *Gates of Heaven* aborda justamente la extravagante historia de dos cementerios de mascotas, el primero de ellos —al que se refiere el artículo periodístico— termina siendo un proyecto trunco y debe cerrarse a causa de una serie de problemas económicos entre los inversionistas, el segundo, con una perspectiva más comercial, resulta un emprendimiento próspero del cual dan cuenta sendas entrevistas a sus dueños:



GATES OF HEAVEN

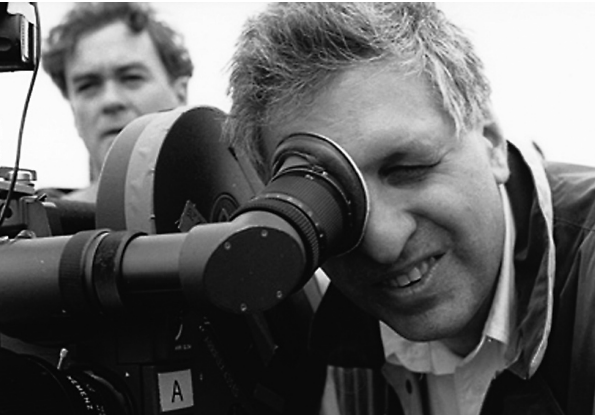
A film by Errol Morris

el anciano Calvin Harberts y sus dos hijos Dan y Phil. Cabe mencionar que la singular temática del filme derivó en una apuesta entre el afamado director alemán Werner Herzog y Morris. Dada la dificultad para encontrarle un hilo narrativo al documental, Herzog le apostó a Morris que se comería su zapato si alguna vez éste llegaba a terminar la película. El desenlace de esta anécdota tuvo lugar en el auditorio de la Universidad de California, ocasión en la cual Herzog cumplió su promesa y, tras una breve coacción, procedió a comerse literalmente su zapato en público. El documentalista Les Blank registró el evento en un cortometraje muy simpático titulado *Werner Herzog Eats His Shoe* (1980).

El documental se ocupa progresivamente de los dos cementerios de mascotas. En el primer caso, entrevistando a su ideólogo Floyd McClure —un obeso parapléjico que quedó traumatado desde su infancia tras la muerte de su perro—, a los decepcionados inversionistas del proyecto y al enemigo o antagonista del sentimental Floyd, Mike Kowler, el gerente de una planta de reciclaje de animales. En esta primera parte, el documental apuesta a la reflexión sobre dos lógicas

zoom in

enfoco / DIRECCIÓN DE CULTURA EICTV



zoom in

enfoco / DIRECCIÓN DE CULTURA EICTV

diferentes de enfrentarse con la muerte (en este caso de mascotas, pero no es difícil trasladar la problemática a otras formaciones sociales). Floyd está obsesionado con darle sepultura a los pequeños animalitos como una instancia necesaria en la cual los dueños pueden duelar y tener un lugar simbólico para recordar a sus mascotas. Mike, por el contrario, piensa que todo el asunto es una fantochada y su forma de acercarse a la muerte es más fría, descarnada e industrial.

Algunas constantes estilísticas de Morris se entrevén desde las primeras secuencias del filme. La secuencia de títulos podría confundirse fácilmente con una película de ficción. El tratamiento de la música incidental, la presentación del *staff*, la utilización del sonido en off sobre los títulos en negro, son índices tradicionalmente vinculados a una película argumental. Prontamente Morris acude al encuentro de sus personajes y los aborda a partir del recurso de la entrevista. En la articulación de esta polifonía de voces el director va construyendo el relato del malogrado devenir del cementerio de mascotas. Los personajes están ubicados —como en casi todos los filmes de Morris— en un espacio determinado por su vivienda o por su lugar de trabajo. A lo

largo de las entrevistas mantendrán esta determinación espacial que sirve para definir los caracteres de los personajes. Así, Floyd es presentado al comienzo de la película en un plano general bajo un sauce y más adelante en un primer plano en la misma locación. Cuando se acerca la finalización del episodio, Morris pasa a un plano medio en el cual descubrimos que el personaje es parapléjico y se encuentra en una silla de ruedas. Este procedimiento será retomado en algunas de sus obras posteriores. De esta forma oculta un elemento esencial para comprender al personaje valiéndose de planos que, en el momento dramático indicado, revelarán una situación no esperada. Algo similar ocurre en *The Thin Blue Line* (1988) cuando con un procedimiento semejante se nos revela, promediando la película, que uno de los personajes se encuentra esposado y, por lo tanto, en prisión.

Si bien en este filme Morris aún no pone en marcha sus operaciones reconstructivas, sí muestra un gusto prominente por la puesta en escena de los testimonios. De esta manera, los planos de los personajes dirigiendo sus testimonios a cámara estarán perfectamente diseñados en busca de simetrías y elementos simbólicos que den cuenta de sus personalidades. La galería de personajes es variada, pero no podemos dejar de mencionar a una señora que canta a dúo con su perro, y a otra señora acomodada y burguesa que habla sentada en el living de su casa de su mascota muerta. Morris se ocupa de colocar a esta última frente a un gran cuadro de

un perro (¿el difunto?) y al lado de una pequeña mesa sobre la que se apoya un reloj. Como vemos, el comentario irónico parte de su concepción de la puesta en escena de la entrevista.

El segundo episodio está dotado de una estructura más libre. Antes de dedicarse al nuevo cementerio Morris interroga a una serie de personajes sobre su relación con las mascotas. En estos testimonios comienza a surgir un elemento que se intensificará más tarde: la deriva. En un procedimiento que lo emparenta al cine moderno, el director empieza a dejar fluir los testimonios de unos personajes de pueblo de lo más extravagantes, apartándose de la línea narrativa principal y deleitándose en los desvíos, en las pequeñas anécdotas, en las historias de vida. Sobresale la figura de una anciana que, tras ser inquirida por el destino de sus mascotas, aprovecha la oportunidad de contar con una cámara para manifestar su molestia con su hijo que no la visita, le pide dinero y para colmo de males se casó con la mujer equivocada.

El segundo cementerio es un emprendimiento exitoso. El viejo Harberts y sus dos hijos descubren la veta comercial y explotan sin demasiados miramientos el sentimentalismo de los dueños de las mascotas. Morris encuentra en el terreno del cementerio, en sus colinas, en sus paisajes y en sus tumbas, los espacios ideales para que su cámara navegue mientras las voces del viejo y sus hijos se mantienen en off. Al retratar a la familia Harberts, sus deseos, sus expectativas y sus costumbres, Morris desentraña algunos de

los meollos del *american way of life*, centrado sobre todo en Phil, el hijo mayor, quien tras haber tenido una carrera exitosa como vendedor de seguros, ahora está dispuesto a prosperar en el negocio familiar del cementerio.

La última secuencia del filme hace gala de una puesta en escena que subraya los aspectos más modélicos de esta familia típicamente norteamericana. En un plano apoteótico, el hijo menor, posado sobre una de las colinas del cementerio, interpreta en su guitarra las notas de un rocanrol. Morris se detiene en el amplificador desde el cual proviene la melodía y preside el plano desde lo alto, pudiéndose observar hacia el fondo del campo todo el cementerio. En el paneo de la cámara, sólo la música permanece y mientras el intérprete desaparece del plano, ingresan en el mismo una bandera norteamericana flameando y una cruz.

***The Thin Blue Line* (1988)**

Se trata seguramente de la película paradigmática de Errol Morris, aquella por la que cobró cierta fama internacional y sobre todo en su país. Anteriormente el director había realizado *Vernon, Florida* (1981) un documental de corta duración dedicado a registrar la forma de vida y el pensamiento de un puñado de excéntricos personajes —ancianos en su mayoría— del pueblo de referencia.

The Thin Blue Line adopta desde el documental la estructura de una película de ficción genérica, en este caso, de un thriller. El filme pone en escena la investigación sobre el caso de Randall Adams, un ciudadano

norteamericano condenado a la pena de muerte en 1979 por el asesinato de un policía, Robert Wood, en Dallas. Hacia el final del documental descubriremos que la investigación judicial estuvo plagada de inconsistencias y defectos y, se nos revela, que muy posiblemente, Randall Adams es inocente del asesinato. La revelación llega en la última secuencia de la película, cuando escuchamos a David Harris (también en prisión y ocasional acompañante de Adams la noche del crimen) declarar a través de un magnetófono, confirmando la inocencia de Adams.

Errol Morris monta sus dos elementos tradicionales en este documental: las entrevistas a cámara de cada uno de los implicados en el caso y las reconstrucciones ficcionales de lo narrado por los testificantes. Lo verdaderamente interesante en esta película es que todas las reconstrucciones confluyen en un mismo punto: dos coches que se encuentran en un puesto de control de ruta la noche del asesinato. Tal como sucedía en la célebre *Rashomon* (Akira Kurosawa, 1950) se presentan múltiples representaciones del asesinato y, en cada una, nuevos detalles que se adicionan o contradicen lo narrado por los entrevistados. La conclusión de esta construcción narrativa parece imponerse: es imposible representar verídicamente un hecho, la misma intención de acceder a él está vedada por las capas de subjetividad que se ponen en juego a la hora de reconstruir e interpretar lo sucedido. Desde esta posición, Morris pone en cuestión uno de los aspectos fundantes del discurso



documental: su relación de mímesis con lo real, su capacidad de decir algo verdadero sobre el mundo, su íntima relación con los discursos de sobriedad objetivistas y científicas.

Lo relevante de las reconstrucciones ficcionales de Morris es su ruptura con cualquier idea de representación realista. El director parece querer exponer que toda imagen es parte de una construcción subjetiva y que su relación con el referente real es tan compleja y simbólica como la de cualquier signo artístico. En esta línea, Morris no sólo se ocupa de reconstruir las escenas ficcionales que supuestamente más se acercan a lo que realmente ocurrió, sino que ficcionaliza con el mismo rigor aquellos fragmentos en que los entrevistados incurrían en engaños, mentiras y olvidos parciales.

La batería discursiva de Morris no se agota sin embargo en el recurso de las entrevistas y las reconstrucciones ficcionales,

zoom in

enfoco / DIRECCIÓN DE CULTURA EICTV

sino que está compuesta por un entramado dinámico de materiales heterogéneos: imágenes de archivo fílmico (películas clase B o documentales antiguos), planos detalle de titulares de diarios y otro tipo de documentos oficiales, recorridos de la cámara por los espacios en que tuvieron lugar los hechos y, como elemento de cohesión omnipresente en todos sus filmes, la música. Philip Glass, su compositor de cabecera, crea tejidos musicales que funcionan narrativamente para sostener los climas de los filmes subrayando sus caracteres principales, en este caso, el misterio y la inquietud.

La intervención sobre la realidad que en reiteradas ocasiones promueven ciertos documentales se hizo patente en los sucesos que rodearon a esta controvertida película. En el año 1986, previamente a su estreno comercial, el material en crudo de las entrevistas del filme fue utilizado por Randall Adams para sostener su recurso de *habeas corpus*. Aunque el tribunal cambió su veredicto y lo dejó en libertad, siempre intentó dejar en claro que las imágenes y testimonios del documental de ninguna manera podían ser tomadas como pruebas verídicas y que, por lo tanto, no habían influido en el veredicto final. Si bien el documental resultó muy exitoso y premiado en múltiples festivales, la Academia de Hollywood no lo nominó en el rubro. Justificó su exclusión argumentando que no se trataba precisamente de cine documental. No obstante se trata de una decisión cuestionable, la anécdota sirve para puntualizar algunos de los problemas teóricos que

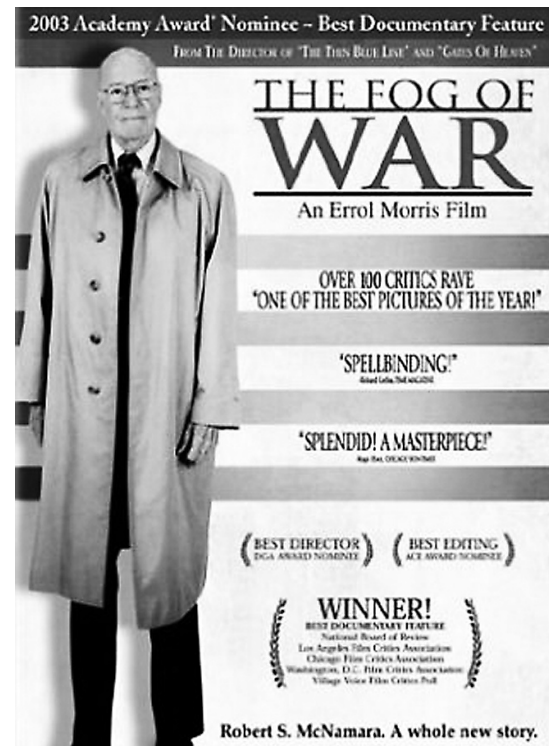
históricamente se han puesto en juego alrededor del territorio documental: ¿Existen unas fronteras definidas e inmutables con el territorio de la ficción? ¿Qué relaciones se construyen entre la obra artística y el referente real? ¿Qué procedimientos cinematográficos son aceptables en cada época y contexto histórico dentro del marco del documental?

The Fog of War (2003)

Durante la década del noventa Errol Morris produce tres documentales en los cuales profundiza su método de acercamiento a los testimonios y sus técnicas de reconstrucción. *The Brief History of Time* (1991) es un documental centrado en la vida y obra del físico Stephen Hawking. El título del filme está tomado del best-seller homónimo del científico. La película es un conmovedor retrato de un genio atrapado en un cuerpo disminuido, parapléjico y con cada vez menos posibilidades de movimiento (de hecho, Hawking está imposibilitado para hablar debido a su parálisis total y lo hace a través de una computadora que convierte su voz en la de un robot). Morris compone su documental a partir de dos líneas narrativas que se articulan recursivamente: el relato de vida de Hawking, organizado a través de los testimonios de sus familiares y amigos, y las teorizaciones del propio científico acerca de sus revolucionarios descubrimientos en cosmología.

Más tarde Morris se aboca a uno de sus proyectos más personales: *Fast, Cheap, and Out of Control* (1997). En esta película da rienda suelta a su placer por la deriva y el acercamiento a

personajes verdaderamente excentricos. A diferencia de lo que sucede en sus obras anteriores pareciese no haber una línea argumental o un tópico que una a los cuatro personajes entrevistados: un jardinero que esculpe animales en las ligustrinas y setos, un domador de leones con toda una filosofía propia, un experto en topos, y un ingeniero especialista en robótica. Como señala María Luisa Ortega, para Morris estos cuatro personajes «se convierten en la materia prima para la generación de sutiles y complejas resonancias y reverberaciones que terminan hablando sobre cuestiones universales de la existencia humana (la vida, la muerte, las frustraciones, las esperanzas, las pasiones) y sobre el ejercicio de representar y conocer el mundo y a los otros (sean animales o personas)».



ERROL
MORRIS

Posteriormente emprende dos proyectos documentales focalizados en la muerte y en sus implicancias filosóficas, políticas y sociales. *Mr. Death: The Rise and Fall of Fred A. Leuchter, Jr.* (1999) y la serie para televisión *First Person* (2001). La primera película se trata del tenebroso y fascinante retrato de Freddy Leuchter, un científico que se especializó en las tecnologías para dar muerte, específicamente, en el perfeccionamiento de la silla eléctrica. Leuchter pasó tristemente a la historia por haber negado el Holocausto ya que, según sus investigaciones, no podía concebir la mecánica de funcionamiento de las cámaras de gas. La segunda se compuso de once capítulos de treinta minutos que abordaron a manera de ensayo la problemática de la muerte y las diferentes formas en que los seres humanos se enfrentan a ella a través de rituales y procesos de duelo. La incursión televisiva le sirvió a Morris para perfeccionar su método de la entrevista y poner en práctica el «Megatron». En este punto debemos mencionar que Morris también registra una carrera paralela en el mundo de la publicidad y que fue responsable de un corto de apertura para la ceremonia de los Oscar.

La «niebla de la guerra» a la que hace referencia el título de su documental del año 2003 proviene de una cita del ex secretario de defensa norteamericano Robert McNamara, durante las administraciones de J. F. Kennedy y Lindon B. Johnson. Este fue uno de los responsables del conflicto bélico que su país llevó adelante con Vietnam y que significó una de las derrotas más estruendo-

sas de la superpotencia. Hacia el final de una serie de lecciones y reflexiones, el omnipotente y engraido McNamara, aún muy lúcido a sus 85 años, reconoce que en reiteradas ocasiones la niebla que surge en tiempos de guerra es la que no permite ver, y juzgar con claridad lo que sucede y produce el desencadenamiento de terribles catástrofes para la humanidad.

El filme posee algunas características que Morris ya había mostrado en sus anteriores trabajos pero que en esta obra resultan particularmente significativas. En primer lugar, el director evita caer en una posición de superioridad y acusar a su entrevistado. Podríamos imaginar qué tipo de entrevista plantearía un director como Michael Moore ante el mismo personaje. Morris, en cambio, decide no prejuizar al personaje y dejarlo contar los hechos a su manera, generando una notable relación de empatía, que promueve un entrevistado más suelto y adepto a las confidencias. No es difícil adivinar el punto de vista ideológico de Morris y las críticas que éste podría hacerle a McNamara, sin embargo el cineasta prefiere dejar la instancia del juicio a cargo del espectador (como en sus anteriores filmes). En segundo lugar, las técnicas de reconstrucción apuntan a acentuar ficticiamente esa característica propia del discurso documental de «haber estado ahí». De esta manera, se anima a reconstruir ciertas conversaciones clave que sellaron el destino de Norteamérica a fines de la década del sesenta. Lo hace emulando las charlas que McNamara mantuvo con los presidentes,



como si realmente esas conversaciones hubieran sido grabadas por un micrófono oculto y ahora tuviésemos la posibilidad de acceder a esos archivos. El efecto de veracidad se complementa con el montaje en la banda de imágenes de fotografías de Kennedy y Johnson en la mesa de trabajo junto a McNamara.

Dos elementos relativamente novedosos se adicionan al dispositivo narrativo de Morris en este filme: la presencia de la voz del entrevistador en la representación y la utilización de técnicas digitales de animación para ilustrar y apoyar las reconstrucciones ficticiales de las palabras de McNamara. Efectivamente, la voz en off del entrevistador, el propio Morris, irrumpe fuertemente para preguntar y repreguntar en el tramo en que el documental se aboca a la guerra de Vietnam. Es notable el efecto que produce la voz de Morris, captada a partir del «Interrotron», dado que hasta ese momento el cineasta había optado sistemáticamente por dejar las preguntas y la voz del entrevistador por fuera del montaje final de los testimonios. Sin embargo, justo en este filme opta por decir «presente». Quizás Morris percibe que el relato de McNamara necesita ser interrumpido y contextualizado por una voz otra que remita a

zoom in

enfoco / DIRECCIÓN DE CULTURA EICTV

una instancia espectral. Es que a diferencia de los testimonios abordados en sus películas anteriores, McNamara es un personaje público y poderoso que forma parte de la historia reciente de varias generaciones de norteamericanos. Tal vez esta sea la razón que impulsa a Morris a vulnerar un dispositivo que había mantenido con absoluta rigurosidad hasta ese momento. Por otro lado, las reconstrucciones ficcionales son enriquecidas en este filme por técnicas de animación digital.

Sin duda Morris es uno de los documentalistas que más fuertemente ha incorporado los avances de la tecnología audiovisual a su sistema estético y narrativo. La potencia expresiva que brindan a su dispositivo las técnicas digitales son notables en la secuencia en que McNamara compara cuantitativamente las ciudades destruidas por Estados Unidos en Japón, haciendo la analogía con las ciudades norteamericanas que hubieran desaparecido si los ataques hubiesen estado dirigidos sobre la gran superpotencia. Morris efectúa un montaje paralelo de los mapas de Estados Unidos y Japón y va interviniendo sobre ellos paralelamente a los dichos de McNamara. Así, el documentalista comprueba una vez más que el impacto de un testimonio se resemantiza y amplifica notablemente cuando está acompañado por una evocación desde la banda de imágenes. La imagen emblema del filme también está generada a partir de técnicas de animación: sobre un mapamundi, las fichas de dominó cuidadosamente organizadas y dispuestas

en fila van cayendo irreversiblemente cuando las circunstancias de la guerra invaden el relato.

La propuesta documental de Morris está dotada entonces de una creciente reflexividad, toda vez que los modos de construcción del filme y el punto de vista del enunciador no dejan de explicitarse apelando a la puesta en escena, a las técnicas de animación y a la evidenciación de la voz del director.

***Standard Operating Procedure* (2008)**

El último documental de Morris conocido hasta la fecha aborda una vez más la problemática de la guerra y la muerte. En este caso se trata del incidente que en el año 2004 hizo que gran parte de la opinión pública norteamericana cambiara su parecer respecto a la legitimidad de la intervención en Irak. La publicación de una docena de fotografías que certificaban las vejaciones y torturas que los soldados norteamericanos ejercían sobre los prisioneros iraquíes en la prisión de Abu Ghraib provocó un gran escándalo. Sobre las razones de este *affaire* y sus consecuencias (varios soldados condenados a prisión pero ningún responsable superior puesto en cuestión ni encarcelado) Errol Morris reflexiona cuatro años más tarde. Las preguntas sobre las cuales gira la investigación son múltiples: ¿Qué mostraban esas fotografías? ¿El accionar de un grupo de soldados descarriados o una forma «estándar» y sistemática de manejarse del ejército norteamericano en sus prisiones y campos de detención? ¿Qué necesidad tenían los soldados de

tomar esas fotografías que serían la prueba irrefutable de su delito? ¿Qué es lo que no figura en el cuadro pero determina el contexto de producción de las mismas? ¿Cómo un grupo de hombres y mujeres en apariencia «normales» pueden ser capaces de semejantes atrocidades y, lo que es peor, de vanagloriarse de ellas?

El documental adopta el formato de un *thriller* a través del cual se irán develando, de forma similar a *The Thin Blue Line*, los interrogantes que están en la base del relato. Nuevamente Morris pone a punto su dispositivo para esclarecer y reflexionar sobre los sucesos: reconstrucciones ficcionales, utilización de material de archivo, testimonios de los entrevistados directamente a cámara y el acompañamiento musical dramático de la partitura de Danny Elfman (el habitual compositor de Tim Burton reemplazando en este filme a Philip Glass).

Desde los créditos de apertura se anticipa el elemento central que ha sido el detonante de la trama pero también el medio visual privilegiado por el que discurrirá la narración: la fotografía. Así, entre los mismos títulos de inicio del filme se entremezclan digitalmente pequeños cuadros o fotografías que muestran diversas escenas de tortura y humillación sobre civiles iraquíes. Morris interroga a los soldados de Abu Ghraib sobre un fondo abstracto, gris, que no podría remitir a otro escenario que a las paredes de una prisión. Los testimonios de los soldados y de aquellos que se ocuparon de la investigación que los llevó a la corte giran en

torno a lo que muestran las fotografías y son narrados por Morris mediante un montaje preciso que interviene y recorta estas mismas fotografías. A primera vista, las fotografías muestran a soldados torturando o humillando a los reclusos, haciéndolos pasar por diferentes «pruebas», desde la conformación de pirámides humanas hasta la masturbación colectiva, siempre colocando capuchas sobre sus cabezas y desnudando a las víctimas. Sin embargo, lo verdaderamente obscuro y atroz de las fotografías es la intrusión en ellas de los soldados norteamericanos mofándose frente a cámara y haciendo gala de sus despreciables actos.

La narración de Morris y las preguntas a los entrevistados vuelven obsesivamente sobre las mismas dos cuestiones: ¿Por qué hicieron lo que hicieron? ¿Por qué tuvieron la necesidad de fotografiarlo en repetidas oportunidades? En un pasaje del testimonio de Megan, una de las tres mujeres implicadas en el caso, Morris parece encontrar una pista. Megan, enfrentando a Freddy, uno de sus compañeros más nefastos, le dice: «¿Quién eres tú y qué hiciste con Freddy?». El filme retoma así una problemática que hace a las paradojas propias de la fotografía y del ser humano: si bien la fotografía es un dispositivo visual que representa la realidad con un alto grado de analogía y veracidad, la distancia y la pérdida del contexto de producción puede generar un extrañamiento del sujeto ante la evidencia irrefutable de su propia representación. Al profundizar en esta cuestión,

el documental humaniza a los responsables de las atrocidades y evita juzgarlos. Mediante este procedimiento, la tesis del filme hace recaer las culpas en el sistema de formación político, ideológico y cultural que está detrás del ejército norteamericano, convirtiendo a los victimarios en víctimas. En este sentido, la conclusión se opone a la última de las lecciones de Robert McNamara en *The Fog of War*: «No se puede cambiar la naturaleza humana». Morris demuestra que no existe algo semejante y que el comportamiento de los individuos ante coyunturas para las cuales no están preparados psicológica e ideológicamente no puede comprenderse bajo la lógica de la razón positivista.

La gran crítica a la cultura norteamericana que Morris realiza en su documental está impecablemente indicada en el mismo título. Las famosas SOPs, refieren a la estandarización de comportamientos y procedimientos que tanto el gobierno como las empresas norteamericanas imponen a sus empleados. Es sabido que todas aquellas conductas que se desvíen de las SOPs deben ser corregidas y sancionadas, pero, ¿qué sucede cuando la violación a los derechos humanos forma parte del corazón mismo de las SOPs?

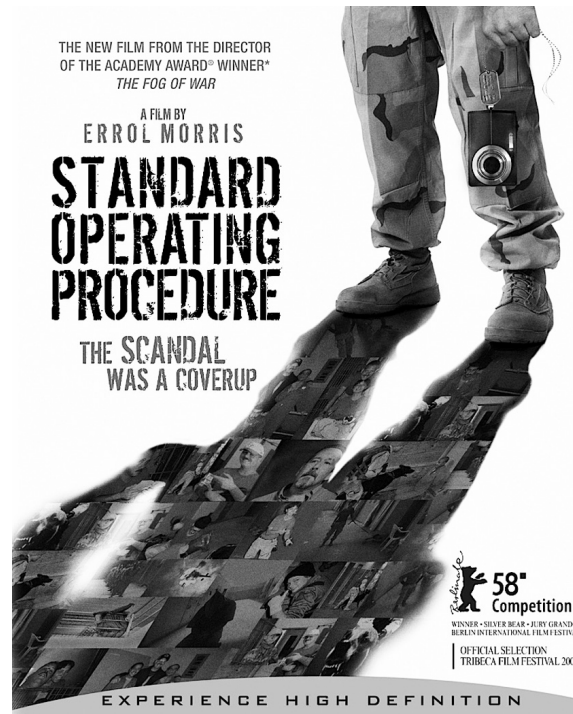
El itinerario fílmico de Errol Morris plantea ciertos interrogantes sobre los caminos que su obra recorrerá en el futuro. A simple vista podemos observar su filmografía como la de un científico que a partir de ciertos métodos y dispositivos se ha acercado a la sociedad norteamericana para observarla, analizarla y comprenderla y, en ocasiones, intervenir sobre ella.

THE NEW FILM FROM THE DIRECTOR
OF THE ACADEMY AWARD® WINNER*
THE FOG OF WAR

A FILM BY
ERROL MORRIS

STANDARD OPERATING PROCEDURE

THE SCANDAL
WAS A COVERUP



Sus últimas películas dan cuenta de un creciente interés por personajes y hechos que hacen a la vida pública de la sociedad norteamericana, dejando en un segundo plano su gusto por las pequeñas historias y los personajes excéntricos. Su último proyecto conocido podría brindar algunas pistas sobre la continuidad de su filmografía. La historia se basa en un grupo de entusiastas de la criónica (preservación en el tiempo de humanos o animales para los cuales la medicina actual no tiene respuestas, con la intención de ser reanimados en el futuro) que se decide a trabajar de forma conjunta para encontrar la forma de engañar a la muerte.

Claude Lanzmann: los testimonios como única opción ante lo irrepresentable

Si quisiéramos definir en una sola frase el núcleo del proyecto cinematográfico de Claude Lanzmann, la tesis de T. W. Adorno sería un buen comienzo. Para el filósofo frankfurtiano, después de Auschwitz es imposible escribir poesía. Y, si quisiéramos

zoom in

enfoco / DIRECCIÓN DE CULTURA EICTV



zoom in

enfoco / DIRECCIÓN DE CULTURA EICTV

complementar la afirmación de Adorno, podríamos remitirnos al anatema de Wittgenstein: «de lo que no se puede hablar, mejor callarse». Sin embargo, para abordar la obra de Lanzmann deberíamos reemplazar los términos «escribir o hablar» por el término «representar» porque lo que se está poniendo en juego en sus documentales es la imposibilidad de restituir en imágenes y sonidos lo ocurrido en los campos de concentración y exterminio de Chemlo, Treblinka, Auschwitz, Birkenau, Sobibor y Belzec, en los cuales concentra sus relatos. En este sentido, la propia etimología de la palabra documental referida a documento como prueba es la que entra en crisis. Lanzmann sabe que no hay pruebas materiales ni documentos visuales, sonoros o audiovisuales suficientes que puedan representar el genocidio en su horrorosa magnitud y complejidad. Por otra parte, el sólo gesto de intentar buscarlas

e integrarlas a su filme podría ser alimento de los argumentos negacionistas del Holocausto. El negacionismo consiste en destituir el carácter de verdad de todo aquello que pueda ser presentado como prueba física: ruinas, edificios, objetos, documentos. La interpretación de lo que estos «restos» de lo real tienen para decir siempre sería subjetiva y, por lo tanto, discutible.

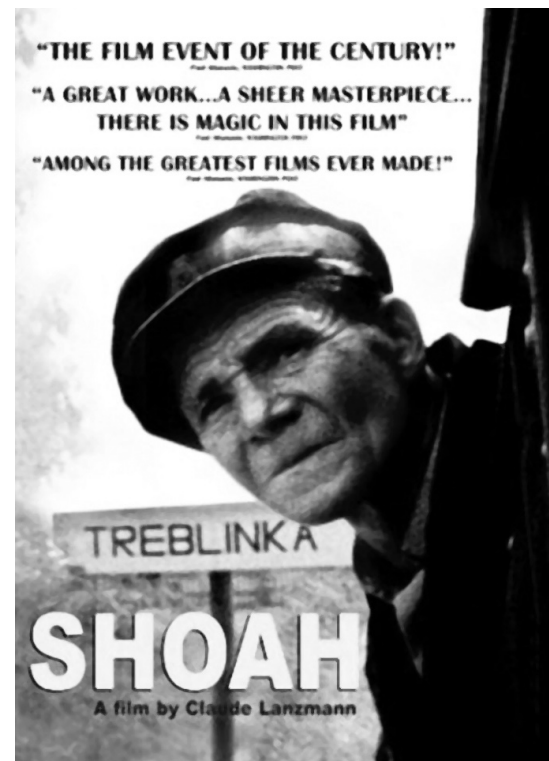
Desde el punto de vista del cine documental la innovación de la propuesta fílmica de Lanzmann radica en la posibilidad de hacer una serie de películas sobre el Holocausto sin recurrir a ninguna imagen de archivo (ya sea registro audiovisual, fotográfico o documentos escritos), restituyendo y preservando la memoria individual y colectiva del genocidio, primordialmente a partir de los testimonios de los sobrevivientes y otros individuos participantes y testigos de los hechos. El dispositivo narrativo que Lanzmann pone en juego en los filmes que analizaremos se complementa con una serie de imágenes que son registradas en el presente de la filmación y funcionan actualizando y dando densidad a los testimonios presentados en la banda de sonido. En palabras de Jacques Derrida (2001):

Lo que aparece al desaparecer en *Shoah*, esta ausencia de imágenes directas o reconstituidas de lo que «eso» ha sido, aquello de lo que se habla, nos remite a los acontecimientos de la Shoah, es decir, a lo irrerepresentable mismo. Mientras que todos los filmes, cualesquiera sean sus cualidades o sus defec-

tos, por otra parte —no se trata de eso—, que han representado el exterminio, no pueden remitirnos más que a algo reproducible, reconstituible, es decir, a lo que no es la Shoah. Esta reproductibilidad es un terrible debilitamiento de la intensidad de la memoria. La *Shoah* debe seguir a la vez en el «eso tuvo lugar», y en lo imposible de que «eso» haya tenido lugar y sea representable.

Shoah (1974-1985)

Antes de emprender el proyecto de *Shoah*, Claude Lanzmann ya era un reconocido intelectual dentro del campo cultural europeo. Tras ejercer como profesor de literatura en la Universidad de Berlín (1949) y publicar una serie de artículos —*Alemania detrás de la cortina de hierro*— en el diario *Le*



Monde, fue convocado por Jean-Paul Sartre para colaborar en la prestigiosa revista cultural *Les temps modernes*. Lanzmann es el director de la mencionada revista desde el fallecimiento de Simone de Beauvoir en 1986, quien fue su pareja entre 1952 y 1959.

Abogado desde un primer momento a las problemáticas relacionadas con el Holocausto y la cuestión judía, su primer trabajo en cine es un documental llamado *Pourquoi Israel* (1972). En este filme, a través de una serie de entrevistas e imágenes registradas por su cámara, Lanzmann indaga en la situación del Estado de Israel en 1972. La investigación se centra en los ciudadanos israelíes y en sus quehaceres cotidianos. Dos entrevistas sobresalen por su intensidad testimonial y dramática. La primera muestra las reacciones de un sobreviviente de un campo de concentración, ahora devenido jefe de policía, que es acusado de nazi por un grupo de manifestantes. La segunda registra las experiencias de un inmigrante judío de Rusia, empezando por su primera visita al Muro de los Lamentos y continuando por la preocupación que le causa ser bienvenido no por el hecho de ser judío sino por su procedencia rusa.

Tras finalizar su primera película, Lanzmann se dedica a la preproducción de la que sería su más importante obra y, quizás, una de las piezas documentales más relevantes de la historia del cine: *Shoah*. Es mucho lo que se ha escrito y reflexionado sobre este filme, en general, abordándolo desde perspectivas que privilegian el punto de vista



sociológico, histórico y político por sobre el específicamente cinematográfico. Intentaremos puntualizar algunos de los problemas referentes a la teoría e historia del cine documental que se ponen en juego en la obra de Lanzmann.

«Shoah» es un término hebreo que sirve para designar la catástrofe. Es el concepto que, a partir de los años sesenta, concretamente del proceso a Adolf Eichmann, se utiliza para designar el exterminio de seis millo-

nes de judíos en los campos de concentración nazis. Shoah sustituye a holocausto, que significaba originalmente un sacrificio religioso realizado con fuego, lo que suponía una cristianización perniciosa de los sufrimientos judíos, y como tal fue rechazado.

El documental de Lanzmann tiene una duración de nueve horas y media y nos coloca frente a los testimonios de los judíos sobrevivientes de los campos de exterminio, como así también frente a los testimonios de los

Shoah



polacos que estuvieron próximos a estos eventos, que vivieron en la cercanía de los guetos y de los campos. A lo largo del extenso documental también escucharemos las chocantes confesiones de los verdugos, de los oficiales nazis responsables del correcto funcionamiento de la industria de la muerte.

Como indica Gustavo Aprea «el filme reactualiza la memoria del genocidio desde una perspectiva que se conecta con la mirada desarrollada por el cine moderno. Frente al manejo preciso de las modalidades más comunes del lenguaje cinematográfico, *Shoah* parece un desborde constante: por lo extenso de la película, por la duración de los planos y las secuencias. *Shoah* acumula tiempos en los cuales 'no pasa nada'». En los dichos de Aprea podemos distinguir dos elementos fundamentales en la construcción narrativa y dramática del filme: los testimonios y la puesta en imágenes de los mismos.

A diferencia de lo que ocurre con Errol Morris, la presencia de Lanzmann funciona en el filme como un periodista omnipresente frente a cada uno de los testimonios. Todo el dispositivo de la entrevista se encuentra ex-

puesto en su desnudez y el montaje del filme no intenta ocultar el artificio. Los testimoniantes son entrevistados por Lanzmann quien hace las preguntas frente a cámara. La traductora, presente en todas las entrevistas en que los testimoniantes hablan en yiddish, hebreo o polaco, traduce inmediatamente las preguntas de Lanzmann y las respuestas de los sujetos entrevistados. Aquí surge una primera decisión estética, discursiva y política. El espectador se halla siempre frente a un discurso duplicado: del testificante en su idioma de origen y de la traductora en francés.

El objetivo de Lanzmann es claro: no alcanza con restituir el contenido de un relato, sino de valorar la presencia de las lenguas minoritarias y las particularidades de los seres humanos que las practican: sus formas, su estilo y sus tonalidades (no habrá traducción simultánea cuando los entrevistados respondan en inglés o alemán). Hay una búsqueda deliberada por acentuar el impacto que las palabras producen en el espectador. Lanzmann —que siempre ha impuesto como condición para que su película se proyecte en público no hacerlo de forma fragmentada— expone al espectador a transitar una experiencia traumática con todo lo penoso, agotador y angustiante que ello conlleva.

Desde el punto de vista ético, el cineasta encara su tarea como una cruzada necesaria, urgente y metódica, para salvaguardar los testimonios audiovisuales de la tragedia antes que éstos desaparezcan y, de alguna manera, el tiempo termine de

concretar la tarea de desaparición y borrado del judío que los nazis comenzaron. Por esta razón Lanzmann es implacable, si bien otorga cierta libertad para organizar su discurso a cada uno de los testimoniantes, sus preguntas son constantes, incisivas y meticulosas.

En el acto de salvaguarda de la memoria colectiva que significa *Shoah*, hasta los más mínimos detalles son necesarios, todo nos habla de una generación, de un mundo, y de una cultura que fue casi exterminada y es necesario preservar. Por eso la magnitud del filme, por eso la insistencia a veces dramática de Lanzmann para que todos presten testimonio, inclusive aquellos que son afectados por la angustia que produce recordar. «Recordar y prestar testimonio no es un derecho sino una obligación» pareciese ser la consigna del realizador frente a sus entrevistados. El ejemplo más emblemático de esto es la escena en que Abraham Boba, en su peluquería de Israel y mientras ejerce su trabajo, relata su experiencia en Auschwitz: peluquero de profesión, los nazis lo enrolan como jefe de peluqueros para cortar el cabello de las mujeres que iban a ser asesinadas en la cámara de gas, con la orden expresa de hacerles creer que solo se darían un baño desinfectante. Boba cuenta que en un momento llega un camión con las mujeres de su barrio, y de pronto empieza a reconocer a sus amigas, vecinas, desnudas y raquíticas, y —mientras en el momento en que relata, en que «testifica», continúa ejerciendo ese mismo oficio, «cortar el

zoom in

enfoco / DIRECCIÓN DE CULTURA EICTV

cabello»— de pronto ve aparecer a la esposa, la hija pequeña y la hermana de su compañero peluquero que está al lado de él (que no sobreviviría tampoco al exterminio). En ese momento, Boba rompe en llanto y ruega a Lanzmann cortar, pues no puede volver a vivir eso, no puede volver a recordar cómo su amigo cortó el pelo de su propia familia minutos antes de ser gaseada, cómo abrazaba a su esposa, a su hija y a su hermana ahí, raquíticas y desnudas, prontas a morir y a ser incineradas. Lanzmann, valiéndose de una dureza espiritual poco frecuente, le responde una y otra vez: «Usted debe, Abraham, usted y yo sabemos que es preciso hacerlo, usted debe hacerlo: es nuestra obligación, es preciso dar testimonio». Boba, finalmente, logra hacerlo.

Claude Lanzmann La liebre de la Patagonia



Para la consecución de su tarea militante, Lanzmann también aplica una política concreta a la hora de obtener los testimonios del «enemigo». Por esta razón, no duda en colocar una cámara oculta en una supuesta entrevista «*off the record*» que la realiza a un SS. En el inicio mismo de la secuencia el director parece querer demostrar que de ninguna manera es un delito obtener el testimonio del SS por medios fraudulentos. De esta manera, muestra el camión desde el cual se efectúa la escucha y la filmación y la imagen es restituida con todos los índices de su obtención clandestina.

Los testimonios son entonces el vehículo privilegiado para conservar la memoria. Sin embargo, ha surgido por parte de diversos críticos el cuestionamiento sobre la realización de una película que pone en escena durante más de nueve horas un conglomerado sustancial de testimonios. Las críticas apuntan a cuestionar la pertinencia del lenguaje cinematográfico para llevar a cabo esta tarea que, en opinión de algunos, podría haber sido llevada adelante por otros medios. El debate apunta a definir cuál es el estatus específicamente cinematográfico de un filme compuesto por el montaje sistemático de testimonios. Jacques Derrida (2001) aborda esta problemática que hace a la posibilidad de representar lo irrepresentable:

Esta presentación sin representación de la palabra testimonial es emocionante porque ella es «filme». *Shoah* habría sido mucho menos fuerte y creíble si se hubiera tratado de un documento puramente audible. La



representación de la huella no es una simple presentación, ni una representación, ni una imagen: toma cuerpo, hace concordar ese gesto con la palabra, relata y se inscribe en un paisaje. Los fantasmas han sobrevivido, son re-presentificados, aparecen en toda su palabra fenomenal, fantástica, es decir, espectral (sobrevivientes-aparecidos). La fuerza de *Shoah*, antes que histórica, política, archivística, es entonces esencialmente cinematográfica. Pues la imagen cinematográfica permite a la cosa misma (un testigo que habló, un día, en un lugar) no ser ya reproducida, sino producida de nuevo «ella-misma ahí». Esta inmediatez del «ello-mismo ahí», pero sin presencia representable, producido en cada visión, es la esencia del cine, así como del film de Lanzmann.

El dispositivo narrativo de *Shoah* se complementa con imágenes registradas por la cámara del realizador en el presente de la filmación. Estas imágenes pueden dividirse en dos grandes órdenes. Por un lado, aquellas dedicadas a representar los cuerpos y especialmente los rostros

zoom in

enfoco / DIRECCIÓN DE CULTURA EICTV



zoom in

enfoco / DIRECCIÓN DE CULTURA EICTV

de los que prestan testimonio. Estas imágenes a su vez se dividen en dos grupos. Aquellas que retratan los rostros y los gestos de los testimoniantes en su residencia actual en diversos sitios del mundo (Polonia, Alemania, Bielorrusia, Francia, Estados Unidos, Israel, etc.) y aquellas que registran el regreso de los entrevistados al lugar de los hechos.

Es en estos pasajes en que los testimoniantes reactualizan su memoria, volviendo atrás en el tiempo a partir del contacto con los espacios traumáticos, cuando el documental adquiere mayor dramatismo y emotividad. Por otro lado, encontramos otro orden de imágenes en que la cámara recorre —en un movimiento constante que privilegia los planos secuencia y los planos largos— los campos de exterminio y sus zonas aledañas. El impacto de estas imágenes se da a partir del brutal contraste entre lo narrado por los testimonios y lo que la cámara registra en la actualidad: espacios verdes, bosques, paisajes soleados, algunas pocas estructuras abandonadas. Además de adquirir una dimen-

sión trágicamente poética y de darle un tiempo al espectador para la reflexión, las imágenes registradas por Lanzmann testifican los pocos rastros que han quedado del genocidio. Con la excepción de Auschwitz, apenas hay símbolos, placas y monumentos que recuerden a las generaciones venideras lo que allí alguna vez sucedió.

En conclusión, *Shoah* es una obra paradigmática en la historia del cine documental dado que lleva adelante un proyecto que excede ampliamente cualquier tipo de objetivo relacionado a lo estrictamente cinematográfico. Sin embargo, la forma sistemática en que acomete su objetivo, la rigurosidad de sus elecciones estéticas y políticas, y la magnitud de la labor a la que se entrega su realizador, la convierten en un faro indiscutible hacia el que cualquier documental posterior debe mirar si su deseo es abordar problemáticas referidas a la memoria, a la recuperación de identidades sojuzgadas y a la desaparición forzada de personas.

***Un vivant qui passe* (1997)
y *Sobibór, 14 octobre, 16 heures* (2001)**

Las obras posteriores de Lanzmann pueden definirse como epígonos de *Shoah*. *Tsahal* (1994) es un largometraje documental de cinco horas de duración dedicado a las Fuerzas de Defensa de Israel (FDI). El título de la película proviene de la abreviación del nombre de las mismas en hebreo: Tsva HaHagana LeYisrael. Aquí mantiene el método documental de su obra anterior, evitando el uso de imágenes de archivo y documentos y recurriendo a la puesta en escena de una serie de entrevistas. Se destacan entre ellas las de los oficiales que describen los horrores de la guerra de 1973.

Un vivante qui passé recupera una entrevista por demás interesante que el director no pudo incluir en *Shoah* por su extensa duración. Previendo quizás la unidad y la potencialidad que la misma tenía para documentar la posición de aquellos que aunque no fueron parte de los verdugos, colaboraron, en su medida, para que el genocidio se pueda llevar a cabo. El entrevistado es Maurice Rossel, un oficial suizo de la Cruz Roja Internacional durante la Segunda Guerra Mundial, que escribió un informe favorable de Theresienstadt, un gueto judío «modelo» que era en realidad un campo de exterminio.

El interés de esta entrevista de 65 minutos de duración se presenta a partir del *tour de force* que se entabla entre Lanzmann y el entrevistado, quien se encuentra seguro, inicialmente, de haber procedido correctamente. En el transcurso de la entrevista, las preguntas de Lanzmann irán mi-

nando el testimonio de Rossel, encontrando contradicciones y sacando a relucir aquello que se entreveía desde un comienzo: su profundo antisemitismo. La cámara centra casi exclusivamente su atención en Rossel retratado en plano americano (con algunos escasos contraplanos de Lanzmann) acercándose lentamente al rostro del entrevistado a medida que avanza el interrogatorio. Cuando la máscara empieza a desquebrajarse, el encuadre habrá adquirido la forma de un primer plano bien definido.

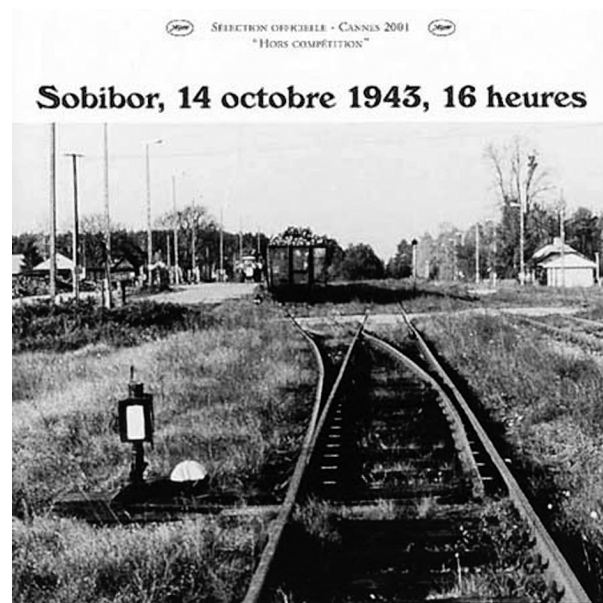
Por último, *Sobibór, 14 octubre, 16 heures*, opera de una manera similar a la entrevista con Rossel, pero registra el testimonio de Yehuda Lerner, cuyo material básico fue filmado en 1977, durante el largo rodaje de *Shoah*. De entre los muchos testimonios, encontró en Jerusalén a Yehuda Lerner, sobreviviente de una de las pocas revueltas exitosas que hubo en los campos de exterminio nazis, en Sobibór. El propio Lanzmann señala cuáles fueron las particularidades de la entrevista:

Él no tenía ganas de hablar ni yo de preguntar. La conversación cojeaba. Finalmente se le desató la lengua y me lo contó con todos los detalles. El 23 de julio de

1942 él y su familia habían sido deportados de Varsovia. Yehuda tenía entonces 16 años, era un muchacho alto y fuerte. Sus padres y hermanos habían sido llevados al campo de Treblinka, donde fueron asesinados en una cámara de gas. Él y otros muchachos judíos habían sido transportados a la región de Minsk. Era un chico muy valiente y tenía suerte. Logró escapar de ocho campos. Sobibór era el noveno campo de la muerte del que huyó.

En este caso el dispositivo narrativo es también similar al de sus anteriores filmes: relato histórico sin imágenes de archivo, largos paneos de cámara por los espacios actuales donde estuvieron los campos y rigurosas entrevistas. En el año 2001 el director viajó a Polonia y Bielorrusia para rodar en los lugares donde transcurre la narración, articulando este material con el testimonio original obtenido en 1977.

Tal como hemos analizado, Lanzmann es un intelectual que se acercó al cine documental para abordar desde el audiovisual una problemática concreta y a ella ha dedicado toda su obra. Su merito reside en haber reflexionado teóricamente acer-



ca de las incidencias estéticas, éticas, políticas e ideológicas de las formas de representar la memoria del genocidio. Su filmografía es la plasmación práctica de un punto de vista teórico sobre la representación cinematográfica de los hechos traumáticos de la historia del siglo XX. Resta mencionar que su último documental *Le rapport Karski* (2010) está dedicado enteramente a una entrevista al resistente polaco Jan Karski e indaga en lo que podría haberse hecho para salvar a los judíos.



BIBLIOGRAFÍA

- Aprea, Gustavo, «La memoria visual del Genocidio», en Gerardo Yoel (comp.), *Pensar el cine 1*, Buenos Aires, Manantial, 2004
- De Baecque, Antoine y Thierry Jousse, «El cine y sus fantasmas. Entrevista a Jacques Derrida», en *Cahiers du cinéma*, n° 556, abril, 2001
- Majewski, I., «Entrevista a Claude Lanzmann», en *Crónica Cultural* n° 201, Lodz, 2003
- Nichols, Bill, *La representación de la realidad*, Barcelona, Paidós, 1997
- Ortega, María Luisa, *Espejos rotos. Aproximaciones al documental norteamericano contemporáneo*, Madrid, Ocho y Medio, 2007
- Plantinga, Carl, *Rhetoric and Representation in Nonfiction Film*, Cambridge, Cambridge University Press, 1997
- Williams, Linda, «Mirrors without Memories: Truth, History and the New Documentary», en Rosenthal, Alan y John Corner (eds.), *New Challenges for Documentary*, Manchester, Manchester University Press, 2005