
Lindeperg, Sylvie (2012). *La voie des images. Quatre histoires de tournage au printemps-été 1944*. París: Verdier.

El presente libro continúa la línea de investigación de la autora sobre la relación de las imágenes y la historia, tema de estudio que ya había sido el eje de sus tres obras anteriores: *La Seconde Guerre mondiale dans le cinéma français (1944-1969)*, *Clio de 5 à 7. Les actualités filmées de la Libération* y *Nuit et brouillard. Un film dans l'histoire*. El inagotable valor de todas las páginas escritas por la autora reside en que sus textos abordan los temas explícitos con gran exigencia, pero, lejos de contentarse con estudios rigurosos, la metodología y la perspectiva que guían sus análisis se elevan por encima de su objeto hasta constituir un cuestionamiento teórico imprescindible para cualquiera investigador interesado por las relaciones entre el cine y la historia.

Más allá del valor intrínseco de los análisis de las filmaciones analizadas en los tres capítulos centrales del libro, el volumen se presenta como respuesta analítica rigurosa en un terreno cruzado por sonoras polémicas y abusos posmodernos justificados por discursos banalmente bondadosos. El tema alrededor del que giran todas estas cuestiones no es otro que la destrucción superlativa de la Segunda Guerra Mundial, arsenal ético, estético y melodramático del presente.

Si hace poco más de una década, Didi-Huberman debía justificar y razonar el estudio de

un documento gráfico salvado del infierno de Auschwitz frente a los defensores del tabú iconoclasta levantado por Lanzmann en *Shoah*, el trabajo de Lindeperg rehúye la confrontación en polémicas que hoy parecen ya caducas, para centrarse en el estudio pormenorizado de dos filmaciones que tiene como horizonte final el exterminio de sus participantes. Imposible entender, después de la lectura de estos capítulos, los anatemas proferidos contra la falta de imaginación de algunos documentos visuales. No parece problema del documento, sino de la agudeza del ojo que los escruta para detectar todas las carencias y virtudes de esas imágenes.

Así, las páginas centrales del libro están dedicadas a lo declarado en el subtítulo: cuatro historias de rodaje de la primavera-verano 1944. El capítulo 2, “Les images sources de la resistance”, se ocupa de las filmaciones clandestinas de la resistencia francesa a la ocupación alemana, de su escasez —especialmente si las comparamos con la inmensa representación de “L’armée du crime” en la propaganda nazi y vichyista—, y de su posterior recorrido, más o menos exitoso.

El capítulo 3 se centra en una de las filmaciones más vergonzantes de la propaganda nazi. Conocida con el título *Der Führer schenkt den Juden eine Stadt* (El Führer regala una ciudad a los judíos), la película, dirigida por Kurt Gerron¹, formaba parte de la campaña de propaganda internacional que pretendía mostrar el exquisito trato dado a los judíos. La producción de la película contó con un considerable despliegue de medios y la totalidad de su equipo técnico y artístico provino de los

judíos internados en el campo de Theresienstadt. Y es precisamente esta autoría, aunque severamente vigilada por las autoridades del campo, lo que pone en juego el análisis de Lindeperg para huir de los previsibles tópicos sobre el superlativo cinismo de la bazofia propagandística nazi. Titulado, “Le chant des fantômes, ou l’art de contrebande”, su estudio rastrea a partir de toda la documentación sobre la realización, de un visionado pormenorizado de las imágenes y de un fino oído para las voces y música, el testamento y las huellas de todos aquellos que participaron y que estaban irremediabilmente condenados a un asesinato próximo. Frente a otros documentos cinematográficos filmados por los nazis, por ejemplo en el gueto de Varsovia, cuya finalidad era generar discursos eliminacionistas en los que los judíos eran representados como subhumanos, aquí la falsedad pretendida de una ciudad modélica deja paso a la verdad sobre la cultura judía, en ocasiones con referencias sutiles que pasaron inadvertidas a los supervisores nazis.

“Westerbork: le double jeu du cinéma” es la película de la que se ocupa el siguiente capítulo. Similar a la filmada en Theresienstadt, las autoridades nazis del campo de trabajo y tránsito de Westerbork (Holanda) encargaron al detenido judío Rudolf Breslauer un documental sobre el campo. En este caso, el comandante del campo no pretendía un documento con fines propagandísticos internacionales para desmentir la eliminación de los judíos sino un documento interno que evitase el desmantelamiento del campo e insistiese en su productividad y buen funcionamiento para las jerarquías nazis. Con medios técnicos y profesionales mucho más

reducidos, Westerbork era en origen una película de empresa amateur que pretendía una descripción detallada del campo, y no su enmascaramiento. Esta descripción de las funciones de Westerbork nos proporcionará la única filmación conservada de la preparación y salida de un convoy con destino a Auschwitz. Los planos conservados de esta partida devinieron “las imágenes” de la deportación en la iconosfera del Holocausto a partir del primer remontaje de Resnais en *Nuit et brouillard* (1955). Con el paso del tiempo, la migración de estas imágenes tendrá usos muy distintos a los previstos, desde prueba documental en los juicios contra Gemmecker, comandante de Westerbork y quien encargó la película, o el juicio contra Adolf Eichmann en Israel hasta los usos simbólicos de los papeles con mensajes que los deportados tiraban por los respiraderos de los vagones como última información sobre su destino, pero, sobre todo, un primer plano devendrá uno de los grandes iconos del genocidio judío. En primer plano, el rostro de una niña asoma por una puerta todavía no cerrada de un vagón con destino a Auschwitz. La mirada directa a cámara y un rostro infantil con expresión indescifrable permiten a un espectador conocedor del destino final de la niña imaginar los instantes extremos que se avecinan. La imagen se convirtió en uno de los símbolos del Holocausto y así circuló durante años por televisiones y salas de cine, hasta que a mediados de los años 90 una investigación histórica descubrió que la niña se llamaba Anna Maria “Settela” Steinbach, tenía nueve años y no era judía, sino gitana.

El análisis de estos documentos visuales se ofrece como respuesta metodológica a la denuncia de la autora en el primer capítulo sobre los usos posmodernos, y muy en boga, de la utilización de las imágenes para la representación de un pasado acomodado a nuestros gustos presentes. “Les tyrannies du visible” es todo un cuestionamiento de unos productos que, legitimados por la obligación de recordar, acuden a la despensa icónica y moral de la Segunda Guerra Mundial en busca de un gran éxito mediático. Las grandes producciones de ficción —*Der Untergang* (O. Hirschbiegel, 2005) o *La Raffle* (R. Bosh, 2010)—, series documentales —*Apocalypse* (I. Clarke y D. Costelle, 2009)— o docuficciones —*Auschwitz: les nazis et la Solution finale* (M. Balazova y D. Sutherland, 2005) o *La Résistance* (C. Nick, F. Olivier y P. Bodet, 2007)— acomodan un pasado a los gustos éticos y estéticos de nuestras sociedades “iconofagas”. Dispuestos a no aceptar las limitaciones de las imágenes de archivo en unas sociedades en las que el ver y el saber se han solapado, estas producciones no dudan en sonorizar, colorear o recrear imágenes de acontecimientos con el fin de crear una continuidad visual confortable para el espectador actual. Evidentemente, este procedimiento no solo desvirtúa el conocimiento de un pasado discontinuo y heterogéneo, sino que también atenta contra la propia naturaleza del cine, una de cuyas virtudes, en palabras de Jean-Louis Comolli retomadas por la autora, sería la de “mostrar que no todo puede ser mostrado... situando así al espectador en un lugar real frente a la ilusión de totalidad del espectáculo”. Paradójicamente, la legitimación

moral de estas producciones que derivan una lección moral del acercamiento lacrimógeno y compasivo a un pasado ciertamente terrible se desvanece, pues un mínimo de ética exige el mantenimiento de esa alteridad con el pasado y con sus víctimas. El tema no contiene valor moral *per se*, sino que el primer paso de un acercamiento ético al pasado es la mirada que le brindamos.

El libro se cierra² con un diálogo entre la autora y Jean-Louis Comolli sobre los temas generales que sobrevuelan todo el trabajo. Con una menor sistematización pero proponiendo sugerentes concomitancias —ambigüedad de la imagen frente a otros discursos o documentos, la abolición de las dimensiones históricas y cinematográficas de ciertos usos de las imágenes de archivo, la incidencia de la fabricación de falsas imágenes sobre la verdad histórica, la paradoja de toda imagen cinematográfica como documento objetivo y la conversión del acontecimiento en mera imagen, etc.—, este final irriga el complejo territorio de las relaciones entre la imagen y la historia.

ARTURO LOZANO AGUILAR

FILMOTECA DE LA GENERALITAT VALENCIANA
(ESPAÑA)

¹ Actor y director de escena de cabaret, entre su experiencia cinematográfica cabe destacar su participación en *Der blaue Engel* como partenaire de Marlene Dietrich. Refugiado en Amsterdam tras la llegada al poder de los nazis, una vez invadida Holanda, sería internado en Westerbork y posteriormente enviado a Theresienstadt. Acabada

la filmación de la película, Geron formaría parte del último transporte que salió del campo de concentración en dirección a Auschwitz. Allí sería gaseado el 28 de octubre de 1944, un día antes de que Himmler ordenase el cierre definitivo de las cámaras de gas.

² Tras este epílogo, aparece un “Appareil critique. Sources, précisions, compléments” (223- 267) que ofrece información sintética que profundiza en el conocimiento de las cuestiones referidas en el libro.