



«Los no-lugares de la memoria»

Claude Lanzmann entrevistado por François Gantheret

Claude Lanzmann, usted es el autor de *Shoah*, que, más que una película, es una obra –a la que ha dedicado once años de trabajo–, un documento esencial al servicio de la memoria. Presentarlo sería superfluo, ya que es conocido y apreciado en todo el mundo.

Shoah nos pareció importante en la perspectiva de una reflexión psicoanalítica sobre «El amor del odio» y ello, evidentemente, en primer lugar, por su temática: el genocidio judío de 1941 a 1944. La más terrible, la más demencial figura del odio reinó ahí soberana. Y nuestro propósito es, precisamente, devolverle su agudeza a ese binomio fundamental en psicoanálisis: amor y odio, dos palabras que tienden sin cesar a degradarse y a banalizarse.

La banalización es, sin duda, defensa: contra lo intolerable de un odio que lejos de ser, sin más, lo contrario del amor (el cual tampoco deja de degradarse en tendencia), aparece, despojado de atavíos, como esa pasión fría que exige la destrucción. Quizás sea porque no puede ser realmente pensado que este escándalo para el espíritu –el ¡*Viva la muerte!* franquista– reaparece periódicamente en la historia de los hombres.

Rebajamos muy fácilmente el odio y lo identificamos con la cólera, por ejemplo: un movimiento impulsivo que viene a enturbiar por un tiempo la razón, «un afecto», como solemos decir. Sin embargo, el odio es mucho más fundamental: penetra profundamente en la razón, la pone a su servicio. Y entonces parece que ya nada lo pueda frenar. *Shoah* da testimonio sobre esto. Después de nueve horas de proyección me di cuenta de que hasta ese momento no sabía verdaderamente lo que había sido el genocidio. Tenía, por supuesto, una «idea». Pero la fría locura de una empresa impensable y, sin embargo, concretamente realizada: hacer desaparecer a un pueblo de la faz de la tierra, derivarlo sistemáticamente a un lugar de aniquilamiento programado, eso no había podido realmente pensarlo. Y *Shoah* me permitió afrontarlo.

No es solamente por el tema que su película puede interesar a la reflexión psicoanalítica, también por su factura. Usted decidió no valerse de otro recurso que no fueran imágenes y palabras *actuales*. No ha utilizado ningún documento de época, y toda la fuerza de interpelación de su película reside en ello. Y sin embargo hay algo que sabemos en psicoanálisis, y Freud lo enunciaba claramente: no

se pueden «matar» las figuras que reinan en el inconsciente –y aquí una muerte de esta índole debe responder a otra-, ya se hiciera *in effigie* o *in absentia*.

Coherente con esta decisión, e igualmente familiar al psicoanálisis, tenemos el *tempo* de *Shoah*. Un espectáculo puede ser rápido, incluso instantáneo, pero la emergencia de aquello que está enterrado exige tiempo y trabajo. Las nueve horas de proyección serían, sin duda, cinco veces demasiado largas si se tratara de una película en el sentido de un objeto de espectáculo. Son demasiado cortas debido al lento desarrollo que opera en la palabra actual.

Y, en fin, la índole misma de las entrevistas que usted realiza: el interés por los detalles, el rechazo de la huida a generalidades o a la abstracción, la minuciosidad de un camino que va de lo singular a lo singular, que trata de rehacer un trayecto concreto, el que va del vagón a la rampa, al «corredor», a los lugares de engaño y de muerte, metro a metro, gesto a gesto. Este enfoque es también el del análisis.

¿Reconoce su proyecto en estas pocas observaciones?

Por de pronto, en esta cuestión de un pasaje de lo singular a lo singular sí, desde luego. En ocasiones, cuando recapacito, no dejo de preguntarme: ¿para qué todo esto? Todo se sabe ya, el resultado final es bien conocido: seis millones fueron asesinados. Entonces, ¿para qué tantos detalles? De vez en cuando, me doy cuenta de que no comprendo los pasos que he dado: ¿qué es lo que me ha llevado a hacerlo? Que me acercase a esos no-lugares de la memoria, que fuese a encontrarme con un viejo ferroviario de la estación de Sobibor, y que le preguntase: «Indíqueme, indíqueme dónde empezaba el campo». «Bueno –me decía-, voy a enseñárselo». Anduvimos un poco y me dijo: «Esto es. Aquí había una valla, aquí otra». Y me veo a mi mismo cruzando esta línea y diciendo: «Aquí, estoy dentro del campo». Y si retrocedo tres metros: «Aquí, estoy fuera del campo. De este lado, está la vida. Del otro, la muerte.» Y esta especie de urgencia extrema que tenía de revivir aquello, de cruzar esa línea imaginaria, es algo que me resulta todavía hoy a mi mismo desconocido.

Entonces, ¿por qué esos detalles? ¿Qué es lo que aportan? De hecho, pienso que son cruciales. Es esto lo que reactiva las cosas, las da a conocer, a experimentar, y toda la película, para mí, es precisamente el pasaje de lo abstracto a lo concreto. Es el enfoque filosófico mismo, para mí. Hay gente que siente un rechazo profundo por el film, gente que dice: «¿Por qué todo esto? No aporta nada.» A lo que yo respondo, de entrada, que no es verdad, porque se aprenden muchas cosas, hay ahí una gran recopilación de saber, de cosas nuevas. Incluso los historiadores, que generalmente trabajan solo sobre documentos escritos, han aprendido cosas.

Pero este no es el verdadero problema; el verdadero problema es la encarnación. No transmitir informaciones, sino encarnar.

Vayamos al fondo: en lo que usted ha llevado a imágenes, ¿cómo se presenta el odio, a su modo de ver?

¿El odio de quién? ¿El mío?

¡Esta es una pregunta que quería plantearle más tarde! Pero en el genocidio, que es el referente de toda la película, ¿hay algo a lo que pueda ajustarse la palabra odio o lo que sucedió ahí sobrepasa lo que pueda significar ese término?

En verdad, no sé si me apetece hablar de esto. Lo que me interesa es la película. Discutir sobre el nazismo puede hacerse desde hace cuarenta años, para eso no hace falta una película.

Entonces le hago la misma pregunta, pero concretamente, sobre la película. El gesto de los campesinos polacos, gesto que repetían ante usted, y, mediante el cual, según ellos, querían advertir a los judíos transportados en los vagones de la suerte que les esperaba: ese gesto de la mano que corta la garganta, de una oreja a la otra, ¿qué le hizo sentir? ¿Puro gesto de advertencia, como querían decirlo? ¿O bien, incluso hoy, en la actualidad de su repetición, gesto de odio?

No me cabe la menor duda: es un gesto de sadismo puro, de odio. El conductor de la locomotora es el primero que hace este gesto. En cambio, me gusta mucho, es diferente a los demás, le tengo simpatía, porque creo que tiene una verdadera herida abierta, que no cicatriza. De todos los campesinos polacos de Treblinka, es el único que tenía un comportamiento humano. Es un hombre que bebe desde 1942: él explica que le daban vodka para hacer su trabajo. Está jubilado. La locomotora la alquilé, pero es la misma que él conducía entonces; no las han cambiado. Le dije: vamos a rodar una llegada a Treblinka, tal y como sucedía.

No le di más indicaciones: rodamos, lo hizo todo solo: llegamos a Treblinka, él mira los vagones imaginarios –no había más que un tender sobre el que estaba montada la cámara fija– y de repente, hizo este gesto. Es la primera vez que lo vi. Tiene una cara trágica cuando lo hace, golpea con la mano la plancha de la locomotora, es un gesto de desesperación. Pero es el único.

Los otros campesinos, que repetían ese gesto, el campesino gordo de Treblinka por ejemplo, eran terribles. ¡Se reían! Decían que se trataba de un gesto de advertencia, pero eso no tenía ningún sentido. Gentes atrapadas en los vagones,

que sabían que iban a ser gaseadas en un par de horas, y que no tenían modo alguno de escapar. ¡Es un gesto de alegría! Y, todavía hoy, cuando lo repiten, es con la misma alegría. Es un gesto de odio absoluto.

Pero un odio que niegan, lo reflejan en este gesto... Me gustaría que habláramos ahora del «niño cantor»: aquel superviviente que usted trajo a este pueblo desde Israel, a quien los alemanes utilizaban para el mantenimiento de sus conejeras, el que recorría el río en barca cantando viejas canciones alemanas, lo que, tal vez, le permitió escapar de la masacre. Respondiendo a su petición, repite los mismos gestos, el mismo trayecto en barca, canta las mismas canciones. Lleva en su rostro una especie de máscara sonriente y congelada. Hay una densidad, una pesantez impactantes en este hombre. ¿Qué sucede entre él y los habitantes del pueblo, que lo acogen aparentemente con simpatía, que lo recuerdan?

Usted lleva las cosas al extremo cuando hace esta especie de foto de familia, en la plaza frente a la misma iglesia donde se agrupaba a los judíos y se les hacía subir a los camiones convertidos en cámaras de gas. En esta escena se respira un clima aterrador. ¿Qué le ocurre a él? ¿Y a los aldeanos? ¿Hacen comedia? ¿Hasta qué punto fingen? El odio estás presente en esta escena, pero ¿de qué manera?

La escena es doble. Hay una primera parte: ellos lo ven, lo reencuentran, lo reconocen. Hablan de él, una anciana dice que pidió a los alemanes que dejaran al niño en paz. Existe. Y la escena es repentinamente cortada por la procesión que sale de la iglesia. Después de la procesión, es completamente diferente. Ya no existe. Él está en medio de ellos, pero se han olvidado de él. La procesión ha reactivado los viejos estereotipos antisemitas, la muerte de Cristo, etc. Y él ya no existe. Ya no se reencuentran con él. Y él mismo está como ausente.

Hay que comprender quién es este hombre. De entrada, sigue siendo el niño aterrorizado que fue. En medio de ellos, era prisionero del grupo de los polacos. Temblaba de miedo, y venía a encontrarme enseguida para decirme: yo no he dicho eso... Y era prisionero mío, también: yo estaba frente a él, con la cámara. Es un hombre de una educación extrema. Representaba su papel. Entendía todo lo que decían y la intérprete no traducían realmente las palabras. Por ejemplo, decían *Jidki*, los «judíos»; y ella como buena católica polaca traducía: *Jidi*, los judíos. Lo entendía todo, però ¿qué podía hacer? ¿Explotar? No lo hizo.

Es un film en el que nadie se reencuentra con nadie; lo que determina su estructura. Los judíos no se reencuentran con los nazis, ni con los polacos, excepto aquí, pero no hay verdaderamente un reencuentro.

En la escena que sigue, en la que él está solo en el claro, es completamente diferente. No sonrío ya, su rostro es trágico. Su voz suena en «off» mientras se muestra su propia faz, como si fuera un monólogo interior.

Es verdad que mis preguntas son provocadoras en la escena de la iglesia. Cuando les pregunto si había tantos judíos encerrados en la iglesia como hoy cristianos en la procesión, me responden: «sí, más o menos». Entonces, pregunto cuántos camiones de gas hacían falta para vaciar todo aquello... para vaciar la mercancía, según los términos de la época. Y funciona. Es una escena de odio.

Mienten, todo el tiempo. Pregunto por qué, según su opinión, toda esta historia llegó a los judíos. Dicen: «porque eran los más ricos». Dicen, también: «No teníamos derecho a mirar hacia el lado de los judíos, aún menos de hablarles.» Les pregunto: «Entonces, cuando pasaban por la carretera, cómo les miraban, de reojo?» «Sí», responden. Y añaden que, a veces, cuando podían, les echaban comida: pan, pepinos... ¡Lo que no decían es que por un vaso de agua, pedían un anillo! Él, el superviviente, me llevó aparte, y me dijo: «Así pasaron las cosas».

Si estaba aterrorizado, es porque aún convive con la sensación del odio de entonces: ¡un odio activo y real!

Sí, la escena de la plaza es una escena de odio total, inmovilizado en las sonrisas.

Odio total, e intemporal.

Sí, eso lo he escrito. Es todo el sentido de la película. Las cosas salen a la luz en esta especie de alucinante intemporalidad. Atemporalidad, más bien.

También hay una escena que para mí era insoportable, de tanto odio, y sobre todo del modo en el que se expresaba: cuando los campesinos polacos, con sonrisas o risas medio obscenas, decían: «A pesar de todo, había algo bueno en los judíos: sus hijas y sus mujeres, porque eran bellas.»

Sí. Sobre todo, las mujeres, decían esto.

Así... ¿qué dicen ellas? ¿Emanan celos, o, al contrario, algo parecido a la solidaridad que haría fracasar el odio?

Hay que formularse, para comprenderlo, una cuestión primordial. ¿Qué significa que un pequeño pueblo de 5.000 habitantes, un buen día de 1942, deje marchar a la mitad de su población? Sabiendo que van a gasarlos veinte kilómetros más allá. Y seguir viviendo después, existir, apropiarse de sus casas...

Estando ya en el pueblo, presenté a la gente que habitaba estas casas. Decían: los judíos eran ricos, nosotros éramos pobres. Si sus mujeres eran bellas, era porque no tenían nada que hacer, nosotras las servíamos. Vivíamos en el patio, cerca del retrete. ¡Es pura fantasía! La película juega sin cesar con la fantasía y la realidad. Hay un tipo que dice: los judíos eran muy desagradables, de todas maneras, apestaban. Le pregunto: «¿Por qué apestaban?» «Porque eran curtidores.» Las pieles huelen: pues los judíos apestan.

He aquí lo que quería decir: un pueblo que lleva a la muerte a la mitad de su población. Pienso que jamás oiremos una historia parecida. Creo que tienen una espantosa mala conciencia, y bien sea lo que cuentan o bien el gesto ese de cortar el cuello con esa horrible broma... es necesario que el odio esté todavía presente, para darle sentido a todo esto. Para que lo que hicieron sea aceptable a sus propios ojos. Es necesario que el odio permanezca, de lo contrario no pueden durar mucho, no pueden vivir. Si el conductor de la locomotora es diferente a los demás, es porque ya no puede vivir. Es a lo que me refería cuando hablaba de la herida. Este hombre me acogió con los brazos abiertos. Yo era el primer hombre que volvía al lugar del crimen, y le daba la oportunidad de hablar. Jamás había hablado de aquello. Entre ellos no hablan de eso.

Hace falta que permanezca el odio, decía usted, a propósito de los otros, si no es invivible. Podemos apreciar el odio, porque protege. ¿De qué? Sin odio, ¿a qué se enfrentarían?

Hay que ver lo que eran los judíos para ellos. Tomo el caso de este pequeño pueblo: no digo que pudieran hacer gran cosa. No hay duda de que seguramente no podían hacer nada. Pero la cuestión no es esa. Cuando ellos cuentan, con mucha calma, que contemplaban, en el momento en el que reunían a los judíos en la plaza, cómo les arrebatan a las criaturas, que les cogían por los tobillos y los arrojaban a los camiones de gas ... ¡asistían a eso! El judío, para ellos es otro, en un doble sentido. Es el otro absoluto, tan extraño, tan diferente de ellos que podían asistir sin quebrarse a esa escena increíble. Esto no les conmueve. Y al mismo tiempo, es el otro más familiar. Hablan como ellos, cuando eran pequeños iban a la escuela con los judíos.

Para mí es un misterio. En Varsovia hay un monumento a la gloria de los combatientes del gueto. También hay una gran avenida que lleva el nombre del jefe de la resistencia. Y al mismo tiempo... Hablé con testigos que vivían en la parte aria. Recordaban que en el momento de la insurrección del gueto, veían

las llamas del incendio, todos los papeles pasto del fuego que ascendían hacia el cielo y se esparcían luego por todas partes. Y sin embargo, alrededor giraban los tiovivos, había fiestas, la gente iba a la iglesia... Imagine que el Marais, el barrio judío de París arde, y que todo permanece tranquilo alrededor.

¿El odio debe mantenerse, por tanto, para que sea otro, y no uno mismo al que sea ha matado?

Absolutamente.

Ha anticipado hace un momento una cuestión que quería plantear. Hay en sus entrevistas, tal y como las conduce, algo de implacable. No deja nunca que sus interlocutores se escapen. He aludido a esto a propósito de ese enfoque «de lo singular a lo singular». Usted nos transporta al momento, al lugar, al gesto preciso. Por ejemplo, el camarero de la cervecería: usted lo acosa. Él se esconde detrás de un pilar; usted lo encuentra; él se pone las gafas... Lo mismo sucede con un grupo de campesinos en el pueblo. Usted los apremia con preguntas, e intentan escaquearse disimulando con una broma, una risa, una generalidad: usted se lo impide. ¿En qué se basa para usted, en usted, en ese momento, su intransigencia?

Sabe... se necesita tener nervios de acero para hacer lo que hice. Las entrevistas de grupo son técnicamente muy difíciles. Algunas personas se salían del grupo, me veía obligado a levantar la voz. Tenía a todo el mundo en contra, incluso a ciertos miembros de mi equipo que no comprendían lo que hacía, ni por qué lo hacía. La intérprete no quería traducir lo que escuchaba. ¡Hubo momentos en los que su odio hacia mí era tan fuerte! Ella era muy extraña. A veces, lo manipulaba todo, las preguntas, las respuestas. Las suavizaba. En otras ocasiones, se sentía atrapada en la verdad, y explotaba en su traducción de una manera brutal. Cuando, dice, por ejemplo: «Sí, los polacos, vivían en los patios, cerca del retrete». No me lo podía creer, tal como era, debería de haberlo borrado en su traducción. De hecho, mi terco cuestionamiento la volvía loca, y, de vez en cuando, me decía a la cara, exactamente, lo que le decían, porque no podía más, no lo soportaba.

Pero no estaba solamente ella. Por ejemplo, una noche estuve a punto de pegarme con uno de mis cámaras, después de la entrevista del nazi de Treblinka. El padre del cámara había muerto en Auschwitz, y él no entendía cómo yo podía ser tan amable con este nazi, al que había invitado a desayunar, al que había ofrecido un buen almuerzo. Él lo habría matado. Yo no quería matarlo de esa manera... ¿Pero, cuál era su pregunta?

Puedo aclararla sirviéndome de una de sus últimas frases: «Yo no quería matarlo de esa manera.» ¿Cómo habría querido matarlo?

Yo quería filmarlo. Que hablara. Matarlo con la cámara.

¿Se puede llevar a cabo esto sin odio?

No. Pero el odio no es suficiente. Lo que en realidad es importante es la precisión, los detalles. No he hecho una película idealista. No hay grandes preguntas, ni respuestas ideológicas o metafísicas. Es una película de geógrafo, de topógrafo. El odio está en la precisión. Es eso lo que no soportaba el equipo: «Pero, ¿por qué sigue?»

¿Qué es lo que les hirió?

El «respeto humano». No hacemos esas preguntas. Eso no se hace.

¿Qué quiere decir «respeto humano» cuando hablamos de vagones de exterminio, de «mercancía» gaseada?

Carecer de respeto humano, es prometer a un nazi que no revelaremos su nombre, mientras que ya lo hemos hecho. Y esto lo hice con una absoluta arrogancia. Para hacer una película como esta... Marcel Ophüls escribió un artículo muy bueno sobre la película en *American film*, en el que decía: no podemos respetar las reglas como un jugador de cricket de Eton cuando se hace esto.

El odio no es suficiente. Yo estaba alucinado cuando rodé esta película. Cuando llegue a Treblinka, la primera vez, fui directamente al campo de exterminio. Estaba lleno de nieve, nos hundíamos hasta las rodillas. Ya no queda nada. Simplemente piedras simbólicas que emergen de la nieve. Cuando lo vi, no estaba especialmente emocionado. Una especie de gran necrópolis silenciosa. Enseguida, descubrí el pueblo de Treblinka, la estación, y la pancarta sobre la cual se podía leer TREBLINKA, y eso, fue un shock: ver escrito el nombre de Treblinka. Entre el saber teórico –¡yo estaba cargado como una bomba!– y la realidad de los lugares, de los nombres... Había una perennidad. Fue ahí cuando empecé a estar alucinado. La estación, es una estación de selección. Hay vagones. Son los mismos de entonces.

Grabé en todas las épocas del año. Me acuerdo de un rodaje de invierno, duro. La cámara se helaba, sufríamos. Rodé desde el interior de un vagón, con un

«zoom» avanzando hacia la pancarta TREBLINKA. No sé si los judíos veían las cosas de esta manera cuando esperaban, en la estación, su turno para ingresar en el campo de exterminio. Yo lo vi así.

En efecto, para el espectador, es un acto muy fuerte, esta confrontación con la pancarta; no un signo en la memoria, todo lo contrario: un letrero anunciando TREBLINKA, como todos los otros letreros. Y que ese nombre pueda estar escrito así, en algún lugar. Me dije luego que, probablemente, había pensado que ya no existirían aquellos nombres. Pero no, podíamos tropezar con ellos.

Deberían des-nombrarlos por el horror. Descubrir que permanecen con su nombre, es lo que me llevó a esta especie de estado de alucinación. Seguramente, hay un odio que sustenta todo eso. ¿Es el odio la raíz de la alucinación? ¿O es la alucinación un tipo de odio?

¿Qué es lo que me lleva a franquear la línea imaginaria del recinto del campo? Porque no hay nada. Es recrear a partir de nada. Hacer una película sobre la nada ¿Cómo filmar la muerte?

Mientras usted hablaba, yo pensaba en mi pueblo natal. ¿Cómo podría denominarse Treblinka? No puedo imaginarlo. Y me parecía, sin saber muy bien por qué, que existía un vínculo directo entre esto y la necesidad de la que usted hablaba, de decir: « ¡Bueno! ¿Dónde estaba la vida? ¿Dónde estaba la muerte? ¿Por dónde pasaba la valla?» Delimitar. Topografiar. Trazar el límite entre la vida y la muerte.

Siempre he estado obsesionado por los últimos momentos, los últimos instantes que preceden a la muerte. O «la primera vez», para mí, es lo mismo. Me hago siempre la pregunta de la primera vez. Se la planteo al polaco: ¿Se acuerda del primer convoy de judíos que vio llegar de Varsovia el 22 de julio de 1942? El primer shock de los judíos que llegan. Las tres primeras horas en Treblinka. El primer shock de los mismos nazis: tenían que llegar un día allí dentro. Con los polacos siempre estábamos en la rutina. Siempre evitaban la pregunta de la primera vez. Excepto el tipo de la estación de Sobibor, que habla del silencio ideal, el silencio que les hizo comprender que todos estos judíos que habían visto llegar por vez primera, debían haber desaparecido. Pero su discurso es tan diferente del de los otros, que no pude integrarlo en la película hasta dos horas más tarde, porque era muy heterogéneo. Todos los demás estaban en la misma línea.

No, no se puede tener un pueblo natal llamado Treblinka. Pero hay uno, y hay niños y niñas que nacen en él. Parecía ser algo imposible. Es el origen de toda la película.

Así, ¿qué es lo que le obsesiona de «la primera vez»?

La primera vez... ¡es lo impensable! Es el pasaje que lleva al acto: ¿cómo se mata? He asistido, he participado en seminarios de historiadores, y hay algo que para mí es un escándalo intelectual: la tentativa de comprender, históricamente, como si hubiese una especie de génesis armónica de la muerte. Se puede intentar dar cuenta del genocidio por el paro en Alemania, la República de Weimar, la propaganda antisemita, las caricaturas del *Stürmer*, u otras explicaciones, psicoanalíticas, por ejemplo: la imagen del Padre en Hitler, etc. ¡Como si hubiera una posible relación causa efecto en todo esto! Para mí, el homicidio, sea individual o en masa, es un acto incomprensible. A veces me preguntaba si estos historiadores no estaban a punto de volverse locos, de tanto querer comprender. Hay momentos en los que comprender es la locura misma. Todas esas premisas, todas estas condiciones que enumeran, son verdad; pero hay un abismo: pasar al acto, matar. Toda idea de engendramiento de la muerte es un sueño absurdo de no-violento.

Yo no quise documentos de archivo: ¿por qué? Habríamos visto las masas fascistas fanatizadas; las jóvenes cabezas rubias-arias, haciendo el saludo hitleriano, etc. ¿Pero cómo se da el paso de esto al escándalo absoluto de los asesinatos en masa? Los nazis jugaron desde el principio con la idea de los asesinatos en masa, querían matar. Aunque entre querer matar y el acto mismo, hay un abismo.

La idea del engendramiento lógico, o, al menos, determinado, disuelve esta discontinuidad que usted denomina abismo, la borra. Su película lucha contra esto, la disolución, que es una función del odio, la disolución de cuerpos, de lugares, de la memoria.

En verdad, lo pienso. Y fue muy importante para mí, aunque no fuera «cierto», de algún modo, que algo permanezca, que no se haya disuelto del todo, que queden rastros físicos; de no haber sido así no lo hubiera podido hacer. Pienso en muchas escenas. Por ejemplo; en la estación de Sobibor, planteo esa pregunta: los edificios de la estación, los andenes, ¿son aún los mismos? ¿Exactamente los de 1942? Y el hombre me responde: «Sí, nada ha cambiado.» Probablemente no es del todo cierto: los edificios, lo más seguro es que no sean exactamente los mismos, han debido de ser repintados, restaurados. ¿Pero, los raíles? Se los muestro, y le pregunto: «¿Son los mismos?» «Sí», me dice, «absolutamente los mismos.» Yo tenía al menos esto: una permanencia del hierro, del acero. Necesitaba aferrarme a ella.

Sí, tiene razón al decir que el odio es la disolución. Pero es también la permanencia. Es necesario que el objeto odiado permanezca vivo de alguna manera. El odio es activo, permanece, disuelve, pero también debe de conservar para con-

tinuar su oficio. En toda la película aparece este doble juego: hay una desfiguración de los lugares. El famoso castillo de Chelmno ya no existe: es una especie de almacén. Estos lugares desfigurados, es lo que denomino los no-lugares de la memoria. Y, a la vez, también es necesario que los mismos rastros permanezcan. Era necesario que sufriera una alucinación, y pensara que nada había cambiado. Yo era consciente del cambio, aunque necesitaba pensar que el tiempo no había hecho su obra.

Permanencia en mí; permanencia en los campesinos polacos, porque como decíamos hace un momento, el odio es la vida. Para que puedan soportar ser, seguir existiendo, es necesario que los judíos permanezcan presentes, aunque ya no existan. Para ver esto, basta llegar, ser el primer hombre en volver al lugar del crimen. Es por lo que digo, en ocasiones, que la película, en algunas escenas, es una especie de western: regresando al lugar de los hechos, instituímos algo, llamamos a la palabra, resucitamos, literalmente.

Acaba de emplear, otra vez, una expresión que ya me había llamado la atención en varias ocasiones: usted «vuelve» a los lugares del crimen... Dice que es urgente «revivir» eso. Como si usted ya lo hubiera vivido, como si ya hubiera estado allí.

Sí... Seguramente es cierto... Solo conocemos lo que reconocemos.

¿Qué reconoce, qué revive allí?

No lo sé... No lo sé... ¡No soy solo yo quien revive! Son los personajes de la película.

Pero usted también.

Sí. Pero al mismo tiempo, jamás lo viví. Necesitaba tener una cierta experiencia mental, que no tiene nada que ver con lo que se vivió, y por lo tanto... Necesitaba sufrir haciendo la película, un sufrimiento que no es el de rodar a 25° bajo cero en Auschwitz. Un sufrimiento... Tenía el sentimiento de que sufriendo yo mismo, habría una compasión en la película que, tal vez, permitiría a los espectadores poder experimentar, también, una especie de sufrimiento...

Algo que no haya sido vivido y, sin embargo, deba ser revivido.

La idea que siempre me ha parecido más dolorosa, es que esas personas hayan muerto solas. Por supuesto que estaban juntas, en grupos. Pero las cámaras de gas no son reconciliadoras. Allí había mucha gente que no se quería: ni en la vida, ni en el gueto: les obligaban a hacer un viaje de uno, dos, diez días, en unas condiciones espantosas, que no hacía más que acrecentar los conflictos, el odio que ellos pudieran tenerse. ¡No morían reconciliados!

Cuando digo que murieron solos, es en relación a mí que la frase tiene un significado. Una significación, para mí, la más profunda y, a la vez, la más incomprendible de la película, es de alguna manera... resucitar a estas personas y matarlas por segunda vez, conmigo: acompañándolas.

Hay un checo que formaba parte de los comandos especiales, y que, al ver a compatriotas suyos entrar en la cámara de gas, quiso entrar con ellos. Las jóvenes que van a morir, y lo saben, lo disuaden.

Sí. Ellas le decían: «¿De qué serviría? Tú debes vivir para dar testimonio». Pasó lo mismo más veces, por lo demás. Él dice: «Eran mis compatriotas». Es alguien que soportó mucho, trabajaba en las cámaras de gas desde 1942 y esto ocurrió en 1944. El aguantó hasta entonces, y cuando ve llegar a los suyos, explota.

¿Entonces, cuando usted habla de volver a acompañar en la muerte a las personas que murieron solas, no es, en un segundo tiempo, el mismo movimiento que el del joven checo?

Sí. Muertos solos, es: muertos sin mí. Sin una consciencia... o tal vez una consciencia de la historia, que yo debo inmortalizar. Es más bien eso. Debo acompañarles debo estar con ellos.

Hace un momento, usted hablaba del abismo: entre querer y desear la muerte, y provocarla, vivirla. El abismo está en todos nosotros; ¿y una vez es franqueado, quién lo franquea? Las conciencias individuales no pueden pensar en este paso, y sin embargo, se cumple. ¿Quién es el sujeto de este acto?

Tengo la impresión de que usted quiere arrastrarme hacia la tesis de la burocracia. Yo no estoy en absoluto de acuerdo. ¡Siempre podemos pensar que formamos parte de una cadena! Estoy totalmente en contra de esta tesis de Hannah

Arendt sobre la banalidad del mal. Cada uno de estos hombres, cada una de estas consciencias sabían lo que hacían, en qué participaban: el guardia de Treblinka, el burócrata de los ferrocarriles, el administrador del gueto de Varsovia, lo sabían.

¿Un saber diferente del de las víctimas?

Absolutamente. Lo sabían. Yo no digo que el Sr. Stier, sentado en su despacho de Cracovia a cincuenta kilómetros de allí, supiese lo que estaba pasando en el interior de una cámara de gas. Y la Sra. Michelson, que estaba en Chelmno, y a quién le pregunté: «¿Usted vio los camiones de gas?», y me respondió: «Sí, claro, siempre pasaban por debajo de mis ventanas», y añadió esta absurdidad extraordinaria: «¡Jamás estuve dentro!» Sabían muy bien lo que pasó, sin ser testigos oculares directos. Ellos eran conscientes. En los judíos, la forma de su saber o de su no saber, es totalmente diferente. Por ejemplo, esta anécdota que cuenta Filip Müller: uno de sus camaradas del «comando especial» reconoció, de repente, en un convoy a una mujer de Bialystock, su ciudad. Y él le dice lo que les va a ocurrir. Sabe lo que esto puede costarle y, aun así, lo hace. Y la mujer le cree, se dirige a las otras mujeres que están en el vestíbulo de la cámara de gas, con sus niños y niñas en brazos. Ella les dice: «Van a matarnos, van a gasearnos.» Pero esta información es tan difícil de recibir, están en tal trampa que no pueden oírlo, porque en el fondo saben que es verdad. Entonces, ella se dirige hacia los hombres y les dice lo mismo, y ellos también rechazan la información. Filip Müller tiene esta frase asombrosa: «No es que no lo creyeran; había ya muchos rumores que se habían filtrado. Pero ¿quién quiere oír eso?»

Los nazis creaban y alimentaban esta duda, esta vacilación de saber. Había siempre en ellos, eso que los hace tan aborrecibles, esa mezcla de engaño y de violencia. Y cuanto más nos acercábamos a la cámara de gas, menos engaño había, y más violencia. Hasta la violencia cruda, salvaje, cuando el engaño ya no se sostenía. Así, la muerte de los del campo de familias, que ya lo sabían: es a latigazos como se les arrastró hasta las cámaras de gas.

Así la violencia puede ser tal que la verdad, aunque sea dicha, no puede ser oída, y quien la profiere es tomado por loco...

.....
ENTREVISTA publicada originalmente en *Nouvelle Revue de Psychanalyse*, «L'amour de la haine»,
núm. 33, primavera 1986.