

EL CUERPO JUDIO EN EL (CINE DEL) NACIONALSOCIALISMO: DEL DESEN- MASCARAMIENTO A LA DES-HUMANIZACIÓN

Nayra Sanz Fuentes

“El judío no es simplemente una raza mala, un tipo defectuoso: es el antitipo, el bastardo por excelencia (...) El judío no tiene *Seelengestalt* (forma o figura de la raza): su forma es informe. Es el hombre del universal abstracto, opuesto al hombre de la identidad singular y concreta. Rosenberg –reconocido como el filósofo del partido¹- precisa también que el judío no es el «antípoda» del germano, sino su «contradicción», lo que sin duda quiere decir que no es un *tipo* opuesto, sino la ausencia misma de tipo, como peligro presente en todas las bastardizaciones, que son también parasitajes”²

Es así como este pequeño párrafo de *El mito nazi* sintetiza todo aquello que se concentraba en la mirada antisemita del nacionalsocialismo. El judío, como ya señaló Hannah Arendt en *Los orígenes del totalitarismo*, ya no era aquel hombre rechazado socialmente por su religión que, sin embargo, podía reintegrarse y ser aceptado por la comunidad cristiana una vez convertido; el judío era ahora – desde poco después de su emancipación en el siglo XIX- aquello a lo que se odiaba ontológicamente, lo que se *debía* odiar por ser eso mismo que era, por ser esa raza que como tal no tenía ya posibilidad de conversión. Y es ahí donde reside el punto de inflexión más importante respecto a la cuestión antisemita: mientras que antes el judío nunca había sido negado como hombre, el nacionalsocialismo lo denostará hasta degradarlo literalmente, ya no sólo como metáfora, a lo más indigno y bajo de la especie animal. El judío era el parásito, la rata, el virus infeccioso que sabía cómo camuflarse con el fin de infiltrarse en las sociedades avanzadas y sacar provecho de ellas, parasitarse a/en ellas. Este era, según Hitler y sus seguidores, el grave peligro que corría no sólo Alemania, sino el mundo entero: la invasión del judío enmascarado, el judío internacional, que terminaría por hacer desaparecer la raza pura, la raza aria, junto con su Historia. Ante este inminente acecho, que le obsesionaba desde la fundación de su partido, el nuevo *Führer* decidió, el 23 de marzo de 1933, poco después de subir al poder, esbozar ante los parlamentarios los objetivos y las tareas de su programa: “El gobierno del Reich llevará a cabo una purga moral absoluta que comportará al mismo tiempo la purificación de la vida pública. Todo sistema educativo, el teatro, el cine, la literatura, la prensa y la radio se emplearán como medios dirigidos a este fin”³; una declaración que de forma implícita contenía también el concepto de purificación de la raza alemana.

¹ Apunte personal. Alfred Rosenberg fue considerado el filósofo del NSDAP, después de publicar en 1930 *El mito del siglo XX*, cuya tesis defiende que la pureza de sangre es lo único que valida la supervivencia de la raza superior.

² Lacoue-Labarthe, Nancy, 1991, p. 42.

³ Citado en Peter Adam, 1992, p. 3.

A partir de ese momento comenzó una política radicalmente nueva que determinó hasta el extremo todas las expresiones artísticas, que desde entonces tuvieron que *tener* siempre latente el lema de “arte como propaganda”⁴. Según los nuevos postulados, el arte debía expresar, entre otros criterios, siguiendo las normas clásicas, lo bello y lo armónico, como reflejo de la “realidad” aria⁵ (ver fig. 1-2). Así, ese arte que debía imponerse como un proyecto hacia lo que debería ser eterno -por lo que lo “degenerado” (*entartete*), como se consideraba a la raza judía, quedaba de por sí excluido de cualquier tipo de representación⁶- lo acapararon fundamentalmente las dos expresiones clásicas: pintura y escultura. Algo distinto le sucedió al cine, que se utilizó, gracias a su capacidad de atracción de masas, como un arte que además de entretener debía adoctrinar -que no enseñar- las ideas más firmes del nazismo. La ideología antisemita debía por tanto aparecer en la gran pantalla. Desde 1937 comenzaron a realizarse en Alemania una serie de películas que abordaban el odio a los judíos⁷, en las cuales se transmitía de forma constante y repetitiva -siendo así consecuentes con la expresión-lenguaje tradicional nacionalsocialista, como luego se verá- dos aspectos centrales que exponían la importancia del cuerpo judío en el nazismo: el desen-mascaramiento y la des-humanización. Estas dos características son, fundamentalmente, las que se van a analizar a continuación a través de dos películas y una serie de fotografías denominadas por Didi-Hubermann *Cuatro trozos de película arrebatados al infierno* (1944). Mientras que las dos primeras: *Jud Süß* (El judío Süß) y *Der ewige Jude* (El eterno judío), ambas de 1940⁸, son de realización alemana nacionalsocialista y se sitúan en el campo de lo artístico, las fotografías, por el contrario, pertenecen a un grupo del *Sonderkommando* (comando especial)⁹ del campo de concentración de Auschwitz, por lo que el material es documental e histórico.

Para hacer un estudio en profundidad y comprender el sentido de *Estado histórico* que trataba de transmitir el NSDAP, es importante destacar las construcciones narrativas de Tiempo que recogen las

⁴ No hay que olvidar el concepto de “estatización del arte” en los regímenes totalitarios que expuso y aclaró Walter Benjamín (*Iluminaciones*), según el cual se rompían las fronteras tradicionales para convertir la experiencia política en una experiencia estética en comunidad.

⁵ Es importante señalar que los nacionalsocialistas trataban su arte como “arte realista”, a pesar de que sus obras representaban los *ideales* del partido. Había así un claro desequilibrio entre una realidad que se negaba -fundamentalmente aquella asociada al mundo tecnológico y cosmopolita- y la idealización-ficción-, que se presentaba a los ojos del espectador como real.

⁶ El judío apareció, por lo general, representado exclusivamente en el cine y en carteles de propaganda en forma de caricatura (ver fig. 3, 4 y 5)

⁷ Cuando subió Hitler al poder, no se habían realizado todavía en Alemania ninguna película antisemita, por lo que Goebbels tuvo que importar de Suecia, en 1935, *Peterson y Bendel*, el primer film cinematográfico que trataba el odio al judío como tema principal.

⁸ A la primera película antisemita de producción alemana, *Juden ohne Maske* (1937), dirigida por Walter Bötticher, le siguieron otras tantas como la de Erich Waschneck: *Die Rothschilds* (1940), que inauguró lo que se puede llamar el año del cine antisemita, ya que después de ésta vinieron los dos filmes más polémicos que retrataban el tema: *Jud Süß* (Veit Harlan) y *Der ewige Jude* (Fritz Hippler).

⁹ Los *Sonderkommando* eran los grupos de judíos seleccionados y aislados del resto de sus compañeros por las SS en los campos de exterminio; su labor era ocuparse de *todas* aquellas tareas en relación con las cámaras de gas y los hornos crematorios: desde conducir a los judíos destinados a morir a las “duchas” hasta recoger sus cenizas que posteriormente serían utilizadas con fines de lo más diverso.

dos películas. Por un lado, el filme *Jud Süß* (ver fig. 6), supervisado por Goebbels en todo momento, aprovecha la historia verídica de un personaje del siglo XVIII: Süß Oppenheimer, nacido de relaciones extramatrimoniales de un aristócrata alemán con la hija de un cantor. Entre 1733 y 1737 se dedicó a administrar las finanzas del duque de Württemberg, provocando así la enemistad con los nobles locales. Sin embargo, la venganza de estos no tardaría en llegar gracias a la muerte repentina del duque. Süß sería juzgado por malversación y condenado posteriormente a la pena capital. De esta narración histórica a la que el director Veit Harlan presenta en la película nacionalsocialista se producen cambios muy significativos. Los problemas económicos que tiene el duque Karl Alexander al subir al poder no le permiten comprar un regalo de celebración a su mujer. Manda así llamar al *judío* Süß, que se encuentra en el ghetto de Frankfurt. A cambio de un collar, el duque le firmará el permiso para entrar en la capital de Stuttgart, donde la ley prohibía el acceso libre a los judíos. Así, al llegar a la ciudad, Süß termina por convertirse con el tiempo en el consejero de finanzas del duque. Como signo de agradecimiento por los progresos económicos, el judío recibe el derecho de controlar todas las carreteras y zonas de paso de Württemberg, a las cuales impone fuertes subidas de impuestos; junto a esto, consigue que se derogue la ley que deniega la entrada de los judíos en Stuttgart. Pero los conflictos son aún mayores, ya que Süß sugiere al duque un golpe de estado que será factible gracias a soldados pagados con dinero judío. Este nuevo sentimiento de poder impulsa a Süß, incluso, a cometer el terrible acto de violación a una joven de origen noble, pero ya sus días están contados. La muerte inesperada del duque, permite al Estado tomar el poder sobre Württemberg y ajusticiar en la horca al “Judío”.

La película “toma así prestados códigos literarios y hechos históricos del siglo XVIII, mezclándolo con la ficción, para rescribir, con un estilo narrativamente burgués, la Historia alemana con la que presumiblemente el espectador se sentía identificado”¹⁰. De este tiempo histórico al que se recurre en *Jud Süß*, se pasa a un tiempo presente en *Der ewige Jude*. Esta ya no es una película de ficción, sino que “supuestamente” se presenta como un documental del todo verídico, tal y como se encargó de explicar su director, Fritz Hippler, a la prensa nazi:

“No Jew was forced into any kind of action or position during the shooting. Moreover, we let the filmed Jews be on their own and tried to shoot in moments when they were unaware of the camera’s presence. Consequently we have rendered the Ghetto Jews in an unprejudiced manner, real to life as they live and as they react in their own surroundings. All who see this film will be convinced there is never a forced or scared expression in the faces of the Jews who are filmed passing by, trading or attending ritual services”¹¹.

¹⁰ Schulte-Sasse, 1996, p. 48, (traducción propia).

¹¹ Citado en Clinefelter, 2002, p. 136.

Un documental que tenía así la finalidad de presentar la “verdadera” realidad judía, para el cual se encargó de recopilar todo tipo de material, desde películas de ficción –un mínimo de siete-, entre las que se encontraban *Juden ohne Maske* (Judíos sin máscara, 1937), con su título más que esclarecedor, a documentales como *Triumph des Willens* (El Triunfo de la voluntad, 1935), e imágenes de exposiciones organizadas por los nazis con fines de marginalidad: *Entartete Kunst* (Arte Degenerado, 1937) y *Der ewige Jude* (El eterno judío, 1937) –título de donde el documental analizado toma su nombre-. Esta técnica de mezclar secuencias e imágenes yuxtaponiéndolas y sacándolas de su contexto original, es lo que el teórico Hilmar Hoffmann denominó “género parasitario”, aquel que recoge fragmentos de otras películas para transformarlos en “partículas visualmente realistas”¹²; manipular, reestructurar y reinterpretar con el fin de construir una realidad alternativa. Esa realidad que presentaba Fritz Hippler era la que, “finalmente y en directo”, desmascaraba al judío y descubría, como se ve de forma explícita y violenta en las escenas de la película, que éste era el origen de la peste, la peste de las ratas. Pero aún más, en su propia contradicción, la ideología antisemita terminaba por cristalizar en el judío –tal y como se puede apreciar a modo de resumen en el cartel de inauguración de la exposición *Der ewige Jude* (ver fig. 4)- todo aquello que despreciaba el régimen, a pesar de que ese retrato supusiese en sí mismo un sin fin de incongruencias: capitalista y comunista, bolchevique, marxista e invasor...

Sin hacer reflexión alguna sobre estas contradicciones, ese era el retrato que debían asimilar los espectadores para generarse una “opinión propia” y poder así, en unidad, actuar y construir un Estado fuerte. El cine antisemita había mostrado a los ciudadanos quiénes eran en el pasado (*Jud Süß*) y quienes seguían siendo en el presente (*Der ewige Jude*) los judíos. Ahora les tocaba a ellos generar, como se encargaban de transmitir una y otra vez los líderes del partido, el futuro:

“Señores, en cien años la Historia estará mostrando otras buenas películas en color describiendo los terribles días que hoy estamos atravesando ¿No quieren ustedes jugar un papel en esta película, para ser traídos a la vida dentro de cien años? Todo el mundo tiene ahora una oportunidad para escoger el papel que interpretará en esa película dentro de cien años. Les puedo asegurar que será una película buena y enaltecadora. Y para el bien de este proyecto es conveniente actuar pronto. Levántense ahora para que en cien años vista la audiencia no se acalore y silbe cuando le vea aparecer en escena”¹³.

Esta era una de las principales funciones de cada mitin, reunión, escrito y manifiesto de los nacionalsocialistas: hacer creer al ciudadano que no sólo era el ojo de la Historia, sino que debía sentir también el impulso de estar en el ojo de la Historia; se pretendía “despertar” al *individuo* para llevarlo a la acción, pero a una acción ya limitada y planificada con todo detalle por el partido. Era

¹² Hoffmann, 1996, p. 154.

¹³ Discurso de Goebbels en 1945, citado en Schulte-Sasse, 1996, p. 35 (traducción propia).

el mismo estado que debían provocar los anuncios y las películas de propaganda, para lo cual se recurrió a un lenguaje muy determinado que es claramente visible en las dos películas antisemitas. En éstas, las ideas, las imágenes, los argumentos se repiten una y otra vez generando una fuerza centrípeta de redundancias y repeticiones que siempre llevan a un mismo punto: el odio al judío visto como *El enemigo*. Es lo que Saul Friedländer describió como lenguaje circular: “un juego de imágenes enviadas de adelante a atrás, en turno, girando de una a otra en ecos sin fin, creando una especie de estado de repetición hipnótica”¹⁴ que no ayuda (ni quiere) a reflexionar, que no incita al pensamiento crítico, sino que más bien domina el sentimiento, las emociones, controlándolas y conduciéndolas. Un estilo que la expresión inglesa define de un modo muy visual: *hammering*, *drilling*, es decir, martilleando, atornillando, algo que Hitler, ya desde sus inicios, quiso poner en práctica:

“Toda propaganda debe ser popular, adoptando su nivel intelectual a la capacidad respectiva del menos inteligente de los individuos a quienes se desee vaya dirigida. De esta suerte, es menester que la elevación mental sea tanto menor cuanto más grande la muchedumbre que deba conquistar (...) El éxito de un anuncio, así sea comercial o político, se debe a la persistencia y asiduidad con que se lo emplea. La propaganda enemiga constituyó también un ejemplo típico de esto. Se concretó a un número reducido de puntos de vista, tuvo en cuenta exclusivamente a las multitudes y fue perseguida con infatigable perseverancia”¹⁵.

El éxito para realizar este propósito de suprimir la facultad de cuestionamiento que, como señaló Kracauer en su libro ya clásico *De Caligari a Hitler*, “podría haber socavado las bases de todo el sistema”¹⁶, se debe, en gran parte, a las ventajas técnicas con las que contaban los alemanes por aquel entonces. Alemania llevaba cultivando el arte del montaje desde mucho antes de 1933 por lo que dominaba a la perfección el uso de yuxtaponer imágenes, sonido y comentarios. Se utilizaron así toda una serie de trucos que conocían bien las reacciones psicológicas del espectador como, por ejemplo, que las representaciones visuales apelan directamente al subconsciente y al sistema nervioso, por lo que a través de un montaje adecuado se podían provocar emociones específicas¹⁷. Así quedó al menos demostrado cuando los juicios de Nuremberg, varios procesados declararon que tanto las unidades de las SS que tenían que emprender una acción contra los judíos, como los no-

¹⁴ Citado en Schulte-Sasse, 1996, p. 19 (traducción propia)

¹⁵ Hitler, 1925, p. 91-94.

¹⁶ Kracauer, 1947, p. 260.

¹⁷ Habría que recordar aquí la teoría de montaje de “plano contra plano” como generador de síntesis que puso en práctica Sergei M Eisestein.

judíos que vivían en las áreas en donde los judíos debían ser deportados y los guardas de los campos de concentración eran obligados a ver estas películas con un fin muy claro¹⁸.

Con respecto a la recepción de estas dos películas, habría que señalar que *Jud Süß* fue aún más perversa que *Der ewige Jude*, ya que la primera, utilizando el pasado como tiempo histórico, permitía que el espectador sintiese mayor “emoción” al escudar sus sentimientos de empatía en algo pasado que, sin embargo, apelaba con sutileza al presente. Así se convirtió, frente al fracaso de *El eterno judío* -demasiado directa y violenta-, en un éxito total de taquilla. A pesar de esta diferencia de sentido crítico, ambas, como ya se ha dicho, se centraron de un modo muy directo, uniendo forma y fondo, en la “necesario” desen-mascaramiento del judío para pasar posteriormente a su consecuente des-humanización; unas ideas que venían fraguándose -como toda la ideología nacionalsocialista- desde finales del siglo XIX y que terminaron por convertirse, debido a las numerosas investigaciones antropológicas, psicológicas y naturalistas (además de políticas y económicas), validadas como estudios científicos, en una obsesión que requería una solución rápida y definitiva.

Otto Weininger, filósofo judío convertido al protestantismo y tenaz antisemita, escribió en 1903 *Sexo y carácter*, una de las obras más difundidas e influyentes durante el régimen nazi. En ella se expone, ya con odio, el intrusismo judío y explica como éste “se adapta por sí a todas las circunstancias y a todas las exigencias, a todos los ambientes y a todas las razas, como el parásito que pasa de un huésped a otro adquiriendo diferente aspecto, hasta el punto de que pudiera creerse que se trata de diversos animales, cuando en realidad es el mismo” y continúa: “al no creer en nada se refugia en lo material, sólo a esto se debe su ansia por el dinero. En él busca una realidad y pretende que el «negocio» le convenza de que la existencia tiene un fin”¹⁹. Estas son en palabras las imágenes que se pueden ver a lo largo de todo *Jud Süß*. En un momento de la película aparece una primera escena de Süß todavía en el ghetto de Frankfurt; su barba, negra y larga, y un gesto caricaturizado con recuerdos diabólicos lo “delatan” como judío. A través de los mecanismos del montaje antes mencionados, esta imagen se ve superpuesta por otra: es el mismo Süß que en una especie de juego de *Doctor Jekyll, Mister Hyde*, queda transfigurado en un hombre con aspecto cortesano preparado para entrar, sin ser reconocido como lo que es, en la ciudad de Stuttgart, mostrándose así los métodos “ilícitos” de infiltración en la sociedad (ver fig. 7).

De un modo muy parecido en *El eterno judío* se utilizan los mismos efectos pero reforzados, como documental que es, por los comentarios del narrador. En ese proceso de transformación y superposición de imágenes, la voz en *off* comparará al judío con las ratas mientras que la pantalla se

¹⁸ Un ejemplo es la declaración judicial de Stefan Baretzki, miembro de las SS que trabajó como *Rottenführer* en Auschwitz, al informar que los prisioneros habían sido tratados con más saña después de ver la película *Jud Süß*. (Citado en Edwin Leiser, 1968, p. 79).

¹⁹ Weininger, 1903, pp. 498-500.

va cubriendo por miles de ellas. Y así, continúa acusando al judío, a través de supuestas estadísticas, de ser “la raza de parásitos responsable de los crímenes internacionales”. Ataques sociales que no sólo comete el judío recién enmascarado, el que acaba de disfrazarse quitándose su barba y su caftán, sino también el judío que lleva ya varias generaciones en familias de camuflados y que siguen intentando imitar y usurpar las costumbres arias.

Recogiendo las teorías de alguna de esas múltiples investigaciones de época, Hitler señalaba que el problema de des-velar ese “escondite de imagen” era aun más complejo, ya que “las características físicas de la raza a veces están ausentes durante una generación o dos, a pesar de que inevitablemente reaparecen en la generación siguiente”²⁰. Así, el narrador avisa que los judíos aun mezclados seguirán siendo, debido a su sangre contaminada, lo que son, por lo que el alemán puro debe permanecer alerta: “Si se presenta sin sus marcas de identidad, sólo el ojo sagaz podrá reconocer sus orígenes raciales” y continúa, “¡Cuidado! Sólo el ojo discernidor puede identificar y asimilar al judío”²¹. Estas últimas palabras del narrador evocan con claridad varios párrafos de *Mi lucha*, en donde Hitler pretendía despertar el estado de alarma, de suspicacia, desconfianza y terror:

“Para poder continuar subsistiendo como un parásito dentro de la nación, el judío necesita consagrarse a la tarea de negar su propia naturaleza íntima. Cuanto más inteligente sea individualmente el judío, tanto más afortunado será en su engaño, gracias al cual conseguirá que una parte considerable de la población llegue a creer seriamente que el judío es un legítimo francés, un legítimo inglés, un legítimo alemán o un legítimo italiano, a quien no separa de sus compatriotas otra diferencia que la de la religión”²²

Al integrar en la conciencia del ciudadano el estado de alerta ante ese peligro escurridizo, se trataba de activar el perverso ejercicio de la disciplina que, como ya explicó Michael Foucault, “supone un dispositivo que coacciona por el juego de la mirada”²³. El ciudadano debía permanecer vigilante ante cualquier detalle, debía ser un engranaje de la gran “máquina panóptica”²⁴ con el fin de servir al Estado para así, supuestamente, servirse a sí mismo. Tenía que ser en conjunto el ojo atento de la población: “*das wachsame Auge der gesamten Bevölkerung*”. Por ello, las películas antisemitas debían generar estados emocionales de odio, sensaciones viscerales de repulsa y asco²⁵ que se convirtiesen en estados permanentes; en formas de mirar y de asumir el mundo como verdad. Estos filmes ayudaban así a reforzar el cumplimiento de las leyes que desde 1935 y, en especial, en 1939 -

²⁰ Citado en Sala-Rose, 2003, p. 238.

²¹ Clinefelter, 2000, p.139 (traducción propia).

²² Hitler, 1925, p. 146.

²³ Foucault, 1975, p. 175.

²⁴ Ibid, p. 220.

²⁵ Habría que recordar varias escenas violentas de *Der ewige Jude* como la de las ratas, pero más aún la escena final donde un matarife kosher desangra en directo a una ternera. Esta última escena, debido a la fuerte agresividad visual, provocó la protesta de mucha gente, por lo que tuvo que realizarse una segunda versión para niños y mujeres -tal y como los miembros del partido señalaron- en donde se suprimió esta parte de la película.

es decir, un año antes de los estrenos cinematográficos- fueron impuestas por el gobierno y que afectaban, tanto al judío como al ciudadano ario. Ya en las Leyes de Nuremberg (1935) no sólo se privó al judío de sus derechos civiles, sino que también se prohibieron los matrimonios mixtos con el fin de proteger la sangre y el honor alemán²⁶. A éstas les siguieron paulatinamente otras normativas que afectaron directamente las relaciones económicas y personales, ya que el ario ni podía hacer negocios con los judíos ni tampoco mantener contacto con ellos. El mensaje de las películas lo transmitía claramente; el judío debía de ser desen-mascarado y *señalado*. Así, poco tiempo después, desde mediados de 1941, se impuso esa ley que llevaba proponiéndose desde 1938, según la cual todo judío mayor de seis años estaba obligado a llevar sobre la ropa de su brazo una estrella amarilla; junto a esto, un decreto complementario declaraba delito que la población no-judía se dejase ver con uno de ellos.

Ahora el judío ya desen-mascarado pasaba a ser *señalado*, pero no como lo opuesto, ya que entonces se podría definir como algo singular y concreto. El judío, como ya se dijo, era considerado por los nacionalsocialistas como lo informe, aquello que no contaba ni con forma ni con figura de raza, el que carecía de *Seelengestalt*. De este modo es como quedó reflejado en las películas; el judío era esa figura ambigua que no pertenecía en verdad a ningún lugar real, el que flota ambiguo entre dos zonas sin llegar a poseer ninguna. Siguiendo esta reflexión, en el análisis que realiza Linda Schulte-Sasse sobre *Jud Süß* se hace una comparación interesante en la que asocia al judío con el concepto del fantasma. Süß, como representación del *Judío* por antonomasia, es aquel que ya no tiene lugar, es alguien entre lo judío y la cultura aria, sin pertenecer ya a la primera, pero sin poder integrarse verdaderamente en la segunda; se encuentra así entre el ser y el no-ser, entre lo informe y lo abstracto. Pero en este análisis se hace todavía una comparación más, el judío es también visto como el vampiro, como el ladrón de sangre o sanguijuela, tal y como Hitler los denominó en *Mi lucha*. No sólo roba o se parasita en sociedades ajenas a él, sino que además, en ese intento de “imposible” integración, contamina la sangre perjudicando a la raza aria. Esta es también la lectura que se deja entrever en la violación de Süß a la joven, que no pudiendo llevar tal deshonor –ahora más que social, racial- decide suicidarse ahogándose. A pesar de que Süß es odiado por los ciudadanos por todo lo que representa, es por este último crimen por lo único que se le puede juzgar, y es justo, en este preciso momento, cuando la película llega, a modo de conclusión, a uno de sus puntos más relevantes.

Es por tanto fundamental analizar cinematográficamente el final del film, ya que en él se muestra la única solución para/con el judío: su exterminio a través de la pena de muerte. Así, como se puede percibir en las secuencias en las que Süß va a ser ajusticiado en manos del Estado, los planos de la

²⁶ “Gesetz zum Schutze des deutschen Blutes und der deutschen Ehre” (La ley para la protección de la sangre alemana y el honor alemán).

película cambian de un modo muy significativo: en primer lugar, se puede ver un enfoque sobre la población que contempla excitada como Süß va a ser colgado en la plaza pública; posteriormente, en el acto preciso de la ejecución la escena cambia con un plano de “vista de pájaro” que permite observar el juicio desde la perspectiva del ojo divino. Ya por último, el espectador puede ver la imagen grotesca de los pies desnudos del judío colgando por fuera de la verja donde ha sido ahorcado (ver fig. 8 y 9).

No parece casual que la primera versión del final de *Der ewige Jude* contuviese también una escena violenta, aunque habría que señalar que ésta era mucho más cruenta que la de *Jud Süß*, además de estar la acción en manos de un judío. Ante la cámara, se presentaba un matarife de aspecto grotesco que practicaba en directo un auténtico ritual de carnicería kosher (*shehitah*) en el cual se veía como se desangraba una ternera. Mientras, la voz en *off*, ahora en situación de víctima, pedía a los supuestos judíos que dejaran de abusar y maltratar a inocentes. El judío quedaba así, una vez más, estigmatizado como el ser depravado e infecto, como el representante del Mal. Por ello y por el bien propio del resto de los ciudadanos, no debía ser sólo des-cubierto sino que, además, debía ser señalado y marginado para terminar reduciéndolo a lo que verdaderamente era: más que un hombre, un animal y, de entre estos, el de la especie más ínfima y degradada. Era la idea de la des-humanización que venía repitiéndose reiteradamente entre los líderes y teóricos del partido. Himmler, por ejemplo, siguiendo las famosas teorías de Richard Walther Darré, según las cuales sólo la sangre determinaba la Historia, comenzó a utilizar metáforas agrícolas con el fin de justificar su nueva política de selección racial para el reclutamiento en las SS. Así, en 1933 escribía: “Somos como un especialista en la reproducción de las plantas, cuando quiere reproducir una nueva variedad pura, primero va al campo y arranca las plantas que no quiere. Nosotros también comenzaremos por eliminar a las personas que no sean material adecuado para las SS”²⁷. Peor aún, Hitler reflexionaba sobre el avance histórico que se había producido al descubrir el “virus judío”:

“El descubrimiento del virus judío es una de las mayores revoluciones que han tenido lugar en el mundo. La batalla en la que nos vemos inmersos hoy en día es de la misma clase que la mantenida el siglo pasado por Pasteur y Koch. ¡Cuántas enfermedades no tienen su origen en el virus judío! (...) Sólo recuperaremos nuestra salud eliminando al judío”²⁸

Era obvio que ya se hablaba de forma directa sobre la urgencia necesaria de un genocidio que desde hacía mucho tiempo llevaba planificándose de forma soterrada²⁹. La imagen del judío que se

²⁷ Citado en Lumsden, 1997, pp. 114-115.

²⁸ Citado en Sala Rose, 2003, p. 232.

²⁹ Siguiendo las reflexiones que Agamben expone en *Lo que queda de Auschwitz*, se evita utilizar en este contexto el término “Holocausto”, ya que tras el estudio histórico y etimológico que hace de la palabra se entiende que su uso estaría haciendo una conexión entre la muerte en las cámaras de gas y la “entrega total a motivos sagrados y superiores”, entre hornos crematorios y altares. (Ver pp. 27-31).

trasmítia en *Jud Süß* y en *Der ewige Jude*, ayudaron sin duda a abrir el camino para aquello que sucedió paulatinamente. Primero fueron los ghettos y la marginación social, después vinieron las deportaciones en masa, para pasar posteriormente a la estigmatización dentro de la sociedad alemana por medio de la estrella amarilla; imitándose así uno de los castigos clásicos de los tiempos de la Inquisición, en donde el inculcado debía exponer su vergüenza por las calles vistiendo el *san benito*. Pero lo peor, como se muestra en las imágenes *supervivientes* de los *Sonderkommando*, vino después. *Cuatro trozos de película arrebatados al infierno* presenta, en directo, el experimento³⁰ de la des-humanización sobre la que, aparentemente, tan sólo se hablaba.

En el verano de 1944, con la necesidad de informar de las atrocidades que se estaban cometiendo en los campos de exterminio, un grupo de judíos encargados de las cámaras de gas, intuyendo su destino fatal y sintiendo la imperiosa necesidad de dar testimonio de aquello que si no quedaría borrado para la Historia, decidieron ex-ponerse para tratar de “arrebatarse algunas imágenes de esa realidad”³¹ (ver fig. 10 a 13). Sin embargo, la información que enviaron -*resumen de hechos inimaginables*- a la resistencia Polaca, como ya había sucedido en otras ocasiones al recibir información similar, fue “rechazada debido a su misma enormidad”³². Y esto es lo que en parte resulta irónico y atroz en este análisis que se está realizando: frente a *Jud Süß* que partía de un hecho histórico manipulado con el fin de crear una ficción para/hacia la realidad en la que el espectador se sentía identificado, y a *Der ewige Jude*, que se realizó a partir de películas de ficción y documentales descontextualizados pero que, sin embargo, se presentaba en su conjunto como una realidad para la misma realidad, los *Cuatro trozos de película arrebatados al infierno*, documentos de una realidad directa, fueron negados por inverosímiles. Porque enfrentarse a estas fotografías era tratar en sí misma la aporía de Auschwitz que “es, en rigor, la misma aporía del conocimiento histórico: la no coincidencia entre hechos de verdad, entre comprobación y comprensión”³³.

Junto a esta reflexión, resulta a su vez irónico ese tambaleo o poco estatismo que presentan las fotografías y que podría entenderse, al igual que le sucede a la palabra ante acontecimientos tan extremos, como la imposibilidad de encontrar una sujeción firme, un código sólido, que permita expresarse. Estas imágenes balbucean sobre el horror, aquello mismo que *casi* no puede ser dicho, ni a través de la imagen, ni a través de la escritura. La explicación que realizó Primo Levi a la hora de enfrentarse a las palabras “cojas” de Celan podrían servir también para entender la complejidad interpretativa que estas imágenes conllevan:

³⁰ Así es como lo consideraba Primo-Levi “Mi idea es que todo esto es un gran montaje para reírse de nosotros y vilipendiarlos y está claro que luego van a matarnos, quien crea que va a vivir está loco, quiero decir, que se ha vuelto loco, yo no, yo me he dado cuenta de que pronto habremos terminado, tal vez en esta misma sala, cuando se hayan aburrido de vernos desnudos dando saltos primero con un pie y luego con el otro y tratando de sentarnos en el suelo de vez en cuando, pero en el suelo hay tres dedos de agua fría y no podemos sentarnos” (*Si esto es un hombre*, p. 35).

³¹ Didi-Hubermann, 2004, p. 23.

³² Primo Levi, 1989, p. 9.

³³ Agamben, 2000, p. 9.

Gracias por visitar este Libro Electrónico

Puedes leer la versión completa de este libro electrónico en diferentes formatos:

- HTML(Gratis / Disponible a todos los usuarios)
- PDF / TXT(Disponible a miembros V.I.P. Los miembros con una membresía básica pueden acceder hasta 5 libros electrónicos en formato PDF/TXT durante el mes.)
- Epub y Mobipocket (Exclusivos para miembros V.I.P.)

Para descargar este libro completo, tan solo seleccione el formato deseado, abajo:

