

X Jornadas Interescuelas/Departamentos de Historia. Escuela de Historia de la Facultad de Humanidades y Artes, Universidad Nacional del Rosario. Departamento de Historia de la Facultad de Ciencias de la Educación, Universidad Nacional del Litoral, Rosario, 2005.

La representación de la "Solución Final" en el cine reciente.

Barandiarán, Luciano.

Cita:

Barandiarán, Luciano (2005). *La representación de la "Solución Final" en el cine reciente. X Jornadas Interescuelas/Departamentos de Historia. Escuela de Historia de la Facultad de Humanidades y Artes, Universidad Nacional del Rosario. Departamento de Historia de la Facultad de Ciencias de la Educación, Universidad Nacional del Litoral, Rosario.*

Dirección estable: <https://www.aacademica.org/000-006/136>

Acta Académica es un proyecto académico sin fines de lucro enmarcado en la iniciativa de acceso abierto. Acta Académica fue creado para facilitar a investigadores de todo el mundo el compartir su producción académica. Para crear un perfil gratuitamente o acceder a otros trabajos visite: <https://www.aacademica.org>.

Xº JORNADAS INTERESCUELAS/ DEPARTAMENTOS DE HISTORIA

Rosario, 20 al 23 de septiembre de 2005

Título: **La representación de la “Solución Final” en el cine reciente***

Mesa Temática Nº 15: “Imágenes en movimiento: el cine entre el pasado y el presente”.

Pertenencia institucional: Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires, Facultad de Ciencias Humanas, Instituto de Estudios Históricos Sociales “Profesor Juan Carlos Grosso” - CONICET.

Autor: Luciano Barandiarán (becario doctoral)

Pinto 399, CP: (7000), Teléfono (02293-445683/4239), Tandil, provincia de Buenos Aires. E-mail: cleido7@yahoo.com.ar

“...Hedía terriblemente a nuestro alrededor. Cuando descansamos en un restaurante cercano, un hombre de las SS borracho (chapurreaba el alemán) se nos acercó y nos dijo que los judíos tenían que desvestirse y entonces les decían que iban a despiojarlos. En realidad, gaseaban a aquellas personas y luego las quemaban (...) A partir de entonces supe que existían los campos de exterminio...”.

J. F.¹

“...Ellos nos muestran lo que quieren, lo que para ellos es “su verdad”. Y está en nosotros acordar o discordar. A partir de esta aproximación nos convertimos en espectadores-testigos (...) ¿Qué haremos en el futuro con este testimonio? ¿Nos callaremos porque, como dijo Adorno, y parafraseando su afirmación, “no se puede escribir (filmar) después de Auschwitz”?...”.

Abraham Zylberman²

1. Introducción

Sin duda el cine ha incidido sobre la cultura del siglo XX, en particular sobre las formas de representar la realidad. En lo que se vincula a la relación

* Este trabajo se originó en un taller brindado en el Colegio Polimodal Ernesto Sábato de la UNCPBA, Tandil, en el primer cuatrimestre de 2005, sobre la representación en el cine de la violencia estatal. Muchas ideas que aquí se mencionan surgieron del debate con los alumnos. Su formulación es de mi exclusiva responsabilidad.

¹ J. F. fue un reservista del Batallón policial 65 alemán, que vigiló un tren de deportación con destino a Auschwitz en 1942. Ver GOLDHAGEN, Daniel, **Los verdugos voluntarios de Hitler. Los alemanes corrientes y el Holocausto**, Madrid, Editorial Taurus, 1997, página 259.

² ZYLBERMAN, Abraham, **El cine como reconstrucción del hecho histórico y la memoria. Una reflexión acerca del cine sobre el Holocausto**, sitio web: [http:// www. fmh. org.ar/ revista/ 22/elcine.htm](http://www.fmh.org.ar/revista/22/elcine.htm)

entre pasado y cine, este último ha influido a partir de la construcción de buena parte de las imágenes compartidas por todos sobre el pasado reciente y mediato. Sin embargo, en el campo académico aún no hay consensos sobre cuál es y como determinar la contribución de los films a la historia.

Para Robert Rosestone³ el análisis de las películas históricas muestra dos tendencias. Una aproximación “formal” concibe a las películas como reflejo “de la realidad política y social del momento en que fueron hechas”. Esta posición, que postula que todo film se sitúa históricamente, les niega, sin embargo, papel alguno a su contenido en tanto exponente de algún tema del pasado. La otra tendencia, que Rosestone denomina “implícita” sería aquella que concibe al film a semejanza de un texto, sujeto “a las mismas normas de verificabilidad, documentación, estructura y lógica que rigen en la obra escrita”. Los presupuestos de esta tendencia son que la única manera de estudiar el pasado es a través de los textos, y que esos textos son un espejo de la realidad.⁴ Por ende, ambas tendencias son criticables en tanto conciben a los films como reflejos (en el primer caso, del momento en que se realizaron; en el segundo, de la época o momento que tratan).

La tesis de Rosestone es que todo texto histórico, ya sea escrito o visual, es una elaboración subjetiva que responde a determinada teoría o visión de su/s autor/es. Se debe problematizar el abordaje de esta fuente, partiendo de la concepción de los films históricos no en tanto espejos de la realidad, pasada o presente, sino en tanto tipos particulares de reconstrucciones históricas, que muestran otras realidades posibles.

Teniendo en cuenta esa concepción, el objetivo central de este trabajo es analizar un conjunto de películas recientes⁵ que, de acuerdo al testimonio de críticos, académicos y escritores, hacen referencia “al Holocausto”; sin embargo, la hipótesis de trabajo de este texto es que, si bien todas ellas se refieren a ese proceso en el sentido general que se le da a este término, hay escaso número de escenas que hagan referencia explícita alguna a lo que ha

³ ROSENSTONE, Robert A., **El pasado en imágenes. El desafío del cine a nuestra idea de la historia**, Barcelona, Ariel Historia, 1997, página 45.

⁴ Ibidem.

⁵ La referencia es a “La lista de Schindler” (1993); “La vida es bella” (1997); “El tren de la vida” (1998); “Una señal de esperanza” (1999); y “El Pianista” (2002).

caracterizado al régimen nazi, es decir, la implementación de “la Solución Final”, aunque las apelaciones a ella sean constantes.⁶

A pesar de las diferencias de cada film, hay elementos comunes en ellos que deben ser destacados a la hora de pensar en como puede incidir el cine en nuestra concepción y reformulación sobre la Shoah. Presa de la memoria y del olvido,⁷ es interesante intentar ver qué sentido se le otorga, a partir del análisis de las imágenes recreadas de un proceso que es incluso complejo comprender hoy, a pesar del tiempo transcurrido. Concretamente lo que se comparará en ellas es el tratamiento que dan sus autores a las escenas explícitas que hacen referencia a la “Solución Final”. A partir de allí, se analizarán algunos retos que debe enfrentar la ficción a la hora de (re) presentar ese proceso.

2. Un proceso difícil de representar

La “Solución Final” y la bomba atómica son “...*los dos grandes procesos de muerte industriales que emergieron de la guerra del siglo XX...*”, así como los mayores símbolos de la violencia que azotó a ese siglo, ambos impulsados por dos de los países más desarrollados del planeta.⁸

El problema inicial de este trabajo es lo enormemente complejo que resulta entender y, más aún, comprender, la “Solución Final”. Como han

⁶ El exterminio de los judíos por parte del estado alemán durante la Segunda Guerra Mundial puede ser llamado de varias maneras: Holocausto, Shoah, Solución Final, Auschwitz, como puede verse en FINCHELSTEIN, Federico (editor), **Los Alemanes, el Holocausto y...**, op. cit., página 31. En este trabajo, con el término “Holocausto” se hará referencia a todas las formas de exterminio (marchas de la muerte, ejecuciones, etcétera), mientras que con “Solución Final” se alude a los asesinatos en los campos de exterminio a través de procesos mecánicos (cámaras de gas, crematorios, etcétera), en los que se compenetraron, como un mal símbolo de la modernidad, el trabajo, la productividad y la industria de la muerte. Al respecto, ver SÁNCHEZ-BIOSCA, Vicente, *La violencia y su imagen en los campos de exterminio nazis*, **Debats**, número 61, 1997. Si bien víctimas de la “Solución Final” también fueron personas con otras características e identidades (homosexuales, gitanos, prisioneros soviéticos, etcétera), en las películas aquí analizadas todas las víctimas son judíos, salvo un grupo de gitanos que aparece en “El tren de la vida”, pero que allí, explícitamente, no son víctimas del Holocausto.

⁷ La referencia es, sobre todo, a las víctimas (judíos) en primer lugar y luego a los victimarios (nazis). Beatriz Sarlo ha expresado mejor esta idea en su reseña del film *Shoah* de Claude Lanzmann: “...sobre el holocausto, nunca puede saberse todo y, tampoco, nunca podrá resignarse a un saber parcial que es a la vez inevitable (como de toda práctica) y enemigo de la memoria. En cuanto se acepte “saber menos” se aceptará la posibilidad de olvidar. Y, si se acepta la posibilidad de olvidar, lo siguiente no es la repetición (puede o no serlo) sino el acto de resignar los valores que el holocausto destruyó...”. SARLO, Beatriz, *La historia contra el olvido*, **Punto de vista**, XII, número 36, diciembre de 1989, página 13.

⁸ ENGELHARDT, Tom, **El fin de la cultura de la victoria. Estados Unidos, la guerra fría y el desencanto de una generación**, Barcelona, Editorial Paidós, 1997, página 81.

advertido varios historiadores, desde Saul Friedlander⁹ hasta Dominick LaCapra,¹⁰ las razones para explicar porqué se produjo la Shoah son difíciles de hallar por ser un suceso situado “en los límites de la comprensión y de la representación”. Incluso, como dice LaCapra, “...*las víctimas mismas no podían a veces creer lo que estaba pasando u observando. Planteaba problemas de “representación” en el momento que ocurría y sigue planteando problemas hoy...*”.¹¹

La incapacidad de los sobrevivientes por comprender la industrialización de la muerte también se observa en la disciplina histórica. Un estado de la cuestión de tan sólo el problema de comprensión que su abordaje implica bastaría para hacer más que una ponencia. Sin embargo, aquí se trazarán las principales líneas de los debates establecidos sobre los límites de la representación, planteados desde la disciplina, en torno al Holocausto.

Federico Finchelstein destaca dos tendencias; en primer lugar menciona la postura de autores como Elie Wiesel o George Steiner, que hicieron del silencio una “...*postura epistemológica acertada frente a la indecibilidad de las memorias personales y la unicidad de los eventos...*”. Por otra parte, las posturas posmodernas, encarnadas en autores como Dominick LaCapra y Hayden White, generalizaron la idea de que “...*el historiador de la Shoah en la construcción de su argumento nunca puede salirse del Fiction Making (ficcionalización)...*”. Desde su punto de vista, la narrativa histórica sobre el Holocausto nunca pueden representarlo porque es una escritura ficcional. Finchelstein critica ambas posiciones: aunque son diferentes, coinciden en establecer que lo “totalmente trascendente es totalmente irrepresentable”, por lo que son “inconducentes”: su implicancia lógica es que la verificabilidad histórica y la realidad no son posibles de abordar.¹²

Esa incompreensión (ya visible desde el presente en que ocurrían los sucesos), puede ser una de las causas que explica el tratamiento dado también por el cine al tema: como se pretende explicar aquí, su percepción de ese

⁹ FRIEDLANDER, Saul, *Trauma, Transference and “Working Through”*, **History and Memory**, vol. 4, nº 1, 1992.

¹⁰ LACAPRA, Dominick, **Representing the Holocaust. History, Theory, Trauma**, Ithaca, Cornell University Press, 1994.

¹¹ LACAPRA, Dominick, **Representing the Holocaust...**, op. cit., página 220.

¹² FINCHELSTEIN, Federico (editor), **Los Alemanes, el Holocausto y la Culpa Colectiva. El Debate Goldhagen**, Buenos Aires, Editorial Eudeba, 1999, página 34.

proceso ha sido limitado. Posiblemente eso se vincule a que sus autores coincidan con aquellos teóricos políticos que piensan “...*que la violencia es anatema dado que viola el principio de santidad de la vida humana, idea que en la práctica suele encajar con la creencia de que, en la medida de lo posible, la violencia debería ser ocultada a la vista humana...*”.¹³

3. Sinopsis de los films seleccionados

Todos los films que aquí se analizan son de ficción: dos películas (“La Lista de Schindler” y “El Pianista”) se basan en sucesos reales, mientras que las otras tres (“La vida es bella”, “El tren de la vida” y “Una señal de esperanza”) se basan en sucesos imaginarios. Como se mencionó, tal elección se debe a que el interés de este trabajo no es ver que tan bien reflejan esas obras el pasado, sino ver que imagen de ese pasado presentan: las cinco películas son reconstrucciones, presentaciones renovadas de sucesos ya pasados, reales o imaginarios.

A continuación se describirá una breve sinopsis de las películas seleccionadas, ordenadas de acuerdo a su año de realización, enfatizando en especial las escenas que representan hechos vinculados a lo que eufemísticamente, sus ejecutores denominaron “tratamiento especial”, “ordenes de evacuación” o “solución final”.¹⁴

3.1. La Lista de Schindler¹⁵

Tras una ceremonia del sabbath, el color desaparece y toda la película, casi hasta el final, aparece en blanco y negro. En septiembre de 1939, tras la

¹³ KEANE, John, *El largo siglo de la violencia*, **Debats**, número 61, otoño 1997.

¹⁴ Si bien todas las películas reflejan dimensiones distintas del Holocausto, lo que incluso ha implicado que se las suela describir, a modo de género particular, como “películas del Holocausto”, las escenas referidas en particular a “la solución final”, son escasas.

¹⁵ A pie de página se detallan todas las fichas técnicas, dado que sólo se anexan a manera de ilustración del texto principal. Salvo algunas dimensiones centrales, como el nombre de su director y actores principales, la información de cada película no es homogénea. FICHA TÉCNICA: *La Lista de Schindler [Schindler's List]*. Estados Unidos, 1993. Drama. Duración: 185 minutos. Blanco y negro. Filmada en Cracovia, Polonia. *Director*: Steven Spielberg. *Intérpretes*: Liam Neeson (Oskar Schindler); Ben Kingsley (contador Itzhak Stern); Ralph Fiennes (Amon Goeth); Caroline Goodall; Jonathan Sagalle, Embeth Davidtz. *Guión*: Steven Zaillian, basado en la novela de Thomas Keneally. *Música*: John Williams. *Director de Fotografía*: Janusz Kaminski. *Montaje*: Michael Kahn. *Dirección artística*: Allan Starski y Ewa Braun. *Vestuario*: Anna B. Sheppard. *Maquillaje*: Christina Smith, Matthew W. Mungle, Judith A. Cory.

invasión alemana a Polonia, los judíos son obligados a registrar a sus familias y trasladarse a las principales ciudades. El film se centra en el gueto de Cracovia, capital de la ocupación alemana. Ya antes de que ingresen a ese lugar, se observa la paulatina presentación de prácticas que pronostican el Holocausto, como soldados alemanes que cortan el pelo y la barba a judíos en la calle, o a niños polacos que gritan “¡Adiós, judíos!”.

Mientras se deterioraban sus condiciones de vida aparece en escena Oskar Schindler (Liam Neeson). Afiliado al partido nazi, merced a su talento para las relaciones públicas se gana la confianza de los oficiales de las SS más importantes. Tras contactarse con el contador judío Itzhak Stern (Ben Kingsley), abre una fábrica con capitales y mano de obra judía. Sus operarios viven en el gueto, ya que esa mano de obra es más barata que la polaca. Schindler prospera rápidamente, pero es Itzhak Stern, gerente de la fábrica, quién dirige la empresa. Sus trabajadores deben portar un “permiso de trabajo” para ir a trabajar a su fábrica.

Las SS construyen en la cercana Plaszow un campo de trabajo, que administrara el Untersturmführer Amon Goeth, (Ralph Fiennes). Su inauguración el 13 de marzo de 1943 implica la evacuación del gueto, participando en la represión la policía judía: los residentes que sobreviven a los ataques son llevados a Plaszow. Schindler consigue que sus judíos vayan desde Plaszow a su fábrica de Cracovia. A través del soborno a un policía judío, Schindler, por influencia de Stern, logra que trabajen en su empresa algunos judíos más. Una mañana se observa caer algo que parece nieve y todo esta cubierto por cenizas: en abril de 1944, en Chujowa Gorka, Goeth y sus hombres deben exhumar e incinerar a 10000 judíos asesinados en Plaszow y en la matanza del gueto de Cracovia. Tras asistir al lugar donde se está cumpliendo esa orden, Goeth le confiesa a Schindler que van a enviar a todos los judíos a Auschwitz. Schindler decide entonces comprar el mayor número de judíos posibles, tras confeccionar la lista con sus nombres, llevándolos a Zwittau-Brünnlitz (Checoslovaquia), su ciudad natal.

Pero el tren que traía a las mujeres es enviado por equivocación a Auschwitz. Allí, son introducidas a la cámara de gas, pero en vez de ser asesinadas las bañan. Schindler otra vez moviliza sus recursos y luego de sobornar a un responsable de Auschwitz las lleva a su nueva fábrica. Allí,

Schindler les dice a los guardias que si disparan a los judíos irán a la cárcel, prohibiendo que haya ejecuciones sumarias. Como no quiere que interfieran en la producción, no podrán entrar en la fábrica sin su autorización. Mientras la radio anuncia el 7 de mayo de 1945 la rendición alemana y el fin de la guerra, Schindler despide a los guardias alemanes y luego se despide de los judíos. Estos le entregan una nota en la que explicaban lo que había echo por ellos, por si lo atrapaban, y un anillo, en la que habían grabado la frase “El que salva una vida, salva al mundo entero”. A través de carteles, tras mostrar el ajusticiamiento de Goeth y mientras vuelve el color, pasan por la pantalla los 6000 descendientes de los judíos salvados por Schindler. El film termina informando al espectador que hoy en Polonia sólo viven menos de 4000 judíos y que en 1958 Schindler fue declarado “persona justa” y plantó un árbol en la “Avenida de los Justos” (Israel), que aún sigue allí.

El Holocausto está presente a lo largo de toda la película, no así la “Solución Final”. En algunos de los diálogos que mantienen los nazis con los que Schindler confraterniza en las primeras escenas, manifiestan lo que harán.¹⁶ En especial hasta que llegan las escenas de la revisada médica ante la llegada de prisioneros húngaros, los alemanes matan a los judíos a través de numerosas ejecuciones sumarias. Así por ejemplo, a lo largo del film se observan alrededor de 43 muertes de este tipo, desde el asesinato de la arquitecta judía Diana Reiter hasta la muerte en una sola jornada de 25 prisioneros por parte de Goeth, furioso porque uno de ellos había escapado. El único que logra salvarse de una ejecución de ese tipo es un rabino, al no funcionar una pistola. Las ejecuciones de los adultos son presentadas en primer plano, mientras que la muerte de los niños nunca se ve, aunque se sugiere. El caso más ejemplar de esto es la niña del saco de color rojo,¹⁷ escondida bajo un catre en la evacuación del gueto y cuyo cadáver se incinera en abril de 1944.

¹⁶ Uno de los que dialoga dice: “...Se decretó que los judíos debían llevar la estrella y al poco los sastres judíos las vendían al por mayor (...) Pero este temporal es diferente. Este es las SS...”.

¹⁷ Como se sabe, una de las principales características del film es su uso del color. Durante la mayor parte de su desarrollo la película es blanco y negro, adquiriendo color total al final de la misma, cuando caminan hacia la cámara los descendientes de las personas salvadas por Schindler. En el resto del film, sólo hay color al prenderse las velas, al inicio y al interior de la fábrica de Schindler en Checoslovaquia; y para identificar a la niña, que tiene un saco rojo.

En algunas escenas del gueto se ven muertos tirados en el piso, lo que se profundiza luego de la evacuación: tras buscar y asesinar a los que estaban escondidos, reúnen a todos los cadáveres. También en numerosas oportunidades los judíos son castigados salvajemente, como por ejemplo cuando un soldado alemán tira el pelo de una mujer porque estaba fumando, o cuando Goeth castiga a su sirvienta, de la que en ocasiones parece estar enamorado. Finalmente, a raíz de los asesinatos, en abril de 1944 muchos de los sobrevivientes debieron exhumar y transportar los cadáveres de sus compañeros.

La primera referencia sobre la “Solución Final” se observa cuando por error detienen al contador Stern, al salir sin su permiso de trabajo: allí aparecen los trenes de deportación. Sus pasajeros deben dejar las maletas en la plataforma e identificarlas, pues los alemanes dicen que se las enviarán después. En otra escena se observa que eso no es verdad, ya que otros judíos clasifican lo que queda de los que allí se van, o lo que se envía desde los campos de exterminio: valijas, ropa, obras de arte, joyas, dientes de oro. La referencia, entonces, no es directa: se trata de una elipsis de la “Solución Final”, pues suponemos que el destino del tren es un campo de exterminio, al generarse un vacío desde los que ya no están.

Otra referencia se observa en un diálogo que tiene lugar en una barraca femenina de Plaszow, en el que las mujeres comentan un rumor de acuerdo al cual los queman, cortándoles antes el pelo y matándolos luego con gas, en un cuarto llamado “Baño y Cuarto de Inhalación”. La llegada de trenes y médicos que los revisan en la escena inmediatamente posterior, revisión que determina quién se queda y quién va a un campo de exterminio, hace más denso el diálogo anterior. La respuesta de los niños es esconderse para que no los suban a los camiones, que, también suponemos, van a Auschwitz. Los que van a parar al tren, y son aliviados con agua por parte de Schindler, van hacia allí: “lo que hace es cruel, le está dando inútiles esperanzas”, le dicen los oficiales de las SS, que se ríen ante Schindler.

Finalmente, la referencia más fuerte se produce al ir el tren de las mujeres a Auschwitz, escenas cuyos significados están llenas de ambigüedades, como el gesto del niño polaco que se pasa la mano por la garganta, en clara alusión a la muerte, cuando ve pasar el tren con las

deportadas. Cuando llegan, además del cartel que anuncia que el lugar es ese campo de exterminio, el espectador comprende donde está por otra aparición de lluvia de cenizas, que emerge de una gran chimenea, filmada tres veces. Allí a las judías les cortan el pelo y las hacen desnudar, para luego ingresar a la cámara de gas. Su primera reacción es abrazarse, ante el miedo que sienten, mientras la cámara se dirige hacia el mirador, obligando al espectador a ver hacia adentro. Las luces se apagan, las mujeres gritan y de las duchas sale agua, creciendo los gritos de alegría ante la aparición de ese elemento y no de gas. Al salir de allí, algunas ven la fila que va en sentido contrario, tras un alambrado, para entrar a lo que parece ser una cámara de gas, pues después la cámara filma la chimenea y el humo. Al otro día, un jefe del campo pregunta la edad de las más ancianas. Finalmente, tras sobornar a un alto jefe de Auschwitz, las mujeres se van, tras ser nombradas por los guardias y marcadas con pintura negra. Antes de salir el tren, un guardián intenta evitar que viajen las niñas, debiendo intervenir Schindler, que lo convence de que los necesita en su fábrica.

A pesar de las numerosas vinculaciones con la “Solución Final”, lo que más se destaca es el abundante uso de elipsis y referencias para hablar de ese proceso. Muchas veces el espectador supone cosas que no sabe si pasan: los que ingresan en Auschwitz por una escalera, suponemos que mueren, al igual que los que se van en tren, pero no hay ninguna imagen explícita. Incluso cuando las “trabajadoras esenciales” de Schindler ingresan a la cámara de gas, sin duda la referencia más evidente sobre “el tratamiento especial”, el espacio recobra un significado que en la realidad pocas veces tuvo.

3.2. La vida es bella¹⁸

Unos años antes de que comience la guerra, Guido (Roberto Benigni) llega a un pueblo de Toscana (Italia) para abrir una librería. Allí conoce a una maestra, Dora (Nicoletta Braschi), prometida de un alcalde fascista, Ferruccio Orefice (Sergio Bini Bustric), con la que se casa y tiene un hijo. Con la llegada

¹⁸ FICHA TÉCNICA: *La vida es bella* (*La vita è bella*). Italia, 1997. Comedia dramática. Duración: 122 minutos. Color. Filmada en Arezzo, Italia. *Director*: Roberto Benigni. *Intérpretes*: Roberto Benigni (Guido); Nicoletta Braschi (Dora); Giorgio Cantarini (Josué); Giustino Durano (Tío Eliseo); Sergio Bini Bustric (Ferruccio Orefice); Horst Buchholz (Dr. Lessing); Marisa Paredes (Madre de Dora). *Guión*: Vincenzo Cerami y Roberto Benigni. *Música*: Nicola Piovani. *Director de Fotografía*: Tonino Delli Colli. *Montaje*: Simona Paggi.

de los alemanes, Guido, su tío (Giustino Durano) y su hijo Josué (Giorgio Cantarini), todos judíos, son internados en un campo de concentración, siguiéndolos Dora, que no los quiere dejar. El campo se sitúa fuera de Italia, siendo llevados hasta allí en tren. Guido le hará creer a su hijo que están en ese lugar jugando a un juego cuyo premio final es un tanque de guerra. En ese lugar se encontrará con el Dr. Lessing (Horst Buchholz) de las SS, conocido suyo de Italia, al que se acerca para que lo ayude, pero el facultativo sólo está interesado en que lo ayude a adivinar un acertijo. Cuando están evacuando el campo,¹⁹ Guido sale a buscar a Dora, pero lo encuentra un soldado alemán y lo asesina. Su hijo sale de un escondite al otro día, cuando llega un tanque de Estados Unidos, y se sube a él. Finalmente encuentra a su madre, finalizando la película con un abrazo entre ambos.

Esta película puede diferenciarse de las otras porque desde mucho antes de que la familia sea deportada se observan ataques antisemitas contra sus personas: tres individuos golpean al tío de Guido, mientras que a su caballo lo pintan de verde y le escriben “caballo judío”. Durante la primera parte de la película, hay referencias indirectas al racismo. Guido, haciéndose pasar por Inspector de escuelas, critica el “Manifiesto de la Raza”, en el cual se postulaba que la raza italiana era la mejor de todas. Guido, judío italiano, se burla entonces frente a los alumnos de la idea de raza. Finalmente, en la cena en la que se anuncia el compromiso entre Dora y Ferruccio, la directora de la escuela mantiene una conversación sobre un problema de matemáticas de una escuela alemana de los primeros años, en lo que se postula cuanto dinero no gasta el gobierno alemán utilizando la eutanasia con gente discapacitada. Cinco años después, ya con los alemanes presentes en la ciudad, los ataques se profundizan. La cortina de la librería de Guido tiene una pintada que reza “negocio judío”, y en otro local, se observa un cartel que prohíbe la entrada de judíos y animales.

Al bajar del tren, Guido y Josué son separados del tío. Este aparece en otra escena, en la que se desviste, dando a entender que muere en el campo

¹⁹ Nunca se menciona en que campo han sido internados, si bien hay referencias externas que harían pensar en Auschwitz, como la fachada del lugar, y los agradecimientos del film, en los que se menciona a Liliana Picciotto Fragon, Schomo Venecia y Nedo Fiana, sobrevivientes de Auschwitz. Pero si es así, nunca podría haberlos liberado un tanque de guerra de Estados Unidos. En todo caso, mientras que al principio del film parece tratarse de un campo de trabajo, luego aparecen escenas que denotan un campo de exterminio.

de exterminio, aunque la presencia a esa altura de la película de las cámaras de gas y de los crematorios no es muy explícita. Las barracas tiene cucheta y los que están en su interior tienen trajes a rayas, la estrella de David y el número que los identifica, tanto en sus trajes como en el brazo. A priori parece un campo de trabajos forzados. Viejos y niños no trabajan, ya que son asesinados en las cámaras de gas, aunque Guido logra entretener a Josué y enseñarle a esconderse, mientras que el resto de los niños desaparecen. También en este film se ve a mujeres que clasifican ropa, una elipsis que sirve para referirse a los que ya no están y marcar la imagen del vacío. La presencia de los crematorios se sobreentiende por una escena en la que se exhibe una chimenea. Algunos de los compañeros de Guido “no logran sobrevivir”. Josué escucha comentarios, como “hacen botones y jabones con nosotros; “Nos cocinan en el horno”; “Nos queman en el horno”; “No hay chicos, soy el único que queda”.

La única oportunidad en la que explícitamente se hace una referencia a la “Solución Final” es cuando Guido sale con Josué dormido en sus brazos, de una cena en la que ha trabajado de mozo. En medio de una noche de neblina, de repente se enfrenta a una montañas de cuerpos y de huesos, que se observan a partir de dos planos generales. Otras referencias se observan cuando los alemanes abandonan el campo y se llevan a muchos de sus prisioneros, presumiblemente hacia otros campos de exterminio. De la chimenea sale humo hasta el final, lo que es otro indicados de que allí también se incineraba a los prisioneros.

3.3. El tren de la vida²⁰

La acción transcurre en 1941 en un pueblo judío de Europa del este.²¹ Al saber que los nazis se acercan, los sabios del pueblo deliberan que hacer y se les ocurre crear un falso tren de deportación. La comunidad se hará pasar por deportados y algunos de sus habitantes por nazis, yendo primero a Ucrania y luego a Palestina. Deciden convertirse en lo opuesto, decisión de la que

²⁰ FICHA TÉCNICA: *El tren de la vida (Train de vie)*. Francia-Bélgica, 1998. Comedia dramática. Duración: 103 minutos. Color. *Director*: Rhadu Mihaileanu. *Intérpretes*: Lionel Abelanski (Schlomo); Rufus (Mordechai); Clement Herari (Rabino); Michel Muller (Yossele); Agathe de la Fontaine (Esther); Bruno Abraham-Kremer (Yankele); Johan Leysen (Schmecht). *Guión*: Moni Ovadia y Rhadu Mihaileanu. *Música*: Goran Bregovic. *Director de Fotografía*: Yorgos Arvanitis. *Montaje*: Monique Ryssolinck.

²¹ La identidad del lugar se observa a través de varios indicadores, como algunos términos del idioma, la vestimenta, la presencia de una sinagoga, etcétera.

surgirán los primeros conflictos al interior del grupo, ya que nadie quiere hacerse pasar por nazis. Tras organizar el viaje (conseguir el tren y la locomotora; perfeccionar el idioma; confeccionar los trajes nazis, etcétera), huyen del pueblo, que es quemado por los alemanes.

Se enfrentaran tres veces con los nazis. La primera es sorteada con éxito por Mordechai (Rufus), judío que se hace pasar por general de la Wehrmacht, al convencer al jefe de las SS que es un tren que transporta “judíos comunistas”. En la segunda oportunidad, tras una huida del tren los verdaderos nazis agarran a un sastre judío. Mordechai, vestido ahora de mariscal de campo, visita el cuartel alemán y huye con el detenido. El sastre confiesa entonces a sus compañeros que ha sido torturado, y que los nazis eran peores que los falsos nazis que iban con ellos en el tren, judíos como él. Finalmente, en la tercera oportunidad los detiene un general alemán. Sin embargo, se trata de gitanos que huyen en camiones, confraternizando ambas comunidades y huyendo juntas hacia Rusia. Este acercamiento es altamente simbólico: se encuentran dos pueblos hasta ese momento sin estado y perseguidos por los nazis. Tras llegar al frente de batalla ruso-alemán, festejan. Sin embargo, al final se observa que todo fue un sueño del loco del pueblo, que ha contado la historia desde un campo de exterminio.

Los judíos de este film saben que esta pasando, lo que confirman mientras huyen, al estrellarse un panfleto recién impreso en la frente del maquinista en el que se lee la reglamentación en la zona de leyes antijudías. Además, son muy ricas las lecturas que pueden hacerse al cruzarse las identidades étnicas y políticas. Los comunistas judíos del tren, por ejemplo, se manifiestan ateos, debilitando parte de las bases de la comunidad, mientras que los judíos nazis practican el sabbath. ¿Es posible suponer que estos judíos nazis, en forma implícita, representan a la policía judía de los guetos y campos?. Ambos son ambiguos, pertenecen a la comunidad y la protegen, pero también la afectan en forma negativa, los primeros generando conflictos con sus órdenes, los segundos con sus prácticas.

3.4. Una señal de esperanza²²

²² FICHA TÉCNICA: *Una señal de esperanza [Jakob the liar]*. Francia-Estados Unidos-Hungría, 1999. Comedia dramática. Duración: 115 minutos. Color. *Director*: Peter Kassovitz. *Intérpretes*:

En invierno de 1944 Jakob Heym (Robin Williams) se encuentra fuera del gueto poco antes de que suene el toque de queda. Enviado a la *Kommandantur*, oye en la radio alemana que los rusos se encuentran a 400 kilómetros de allí, en Bezánika. Al intentar entrar al gueto se encuentra con Lina (Hannah Taylor Gordon), una niña que ha escapado de un tren, que lleva a vivir con él ya que sus padres no han podido escapar. Al intentar evitar que un compañero suyo del campo de trabajo, Mischa (Lien Schreiber), asesine a un guardia, le comenta la noticia, sin decirle donde la ha oído: Mischa luego comenta a todos que Jakob tiene una radio en forma clandestina. Tras comprobar que desde que se corre el rumor no hay suicidios, para subir los ánimos de los demás Jakob comienza a crear noticias ficticias sobre el desarrollo de la guerra; se trata de una invención colectiva, que les da esperanzas. Al acercarse los rusos, los alemanes piensan enviar a los judíos a un campo de exterminio. Sabiendo que alguien tiene una radio, los alemanes amenazan con matar a diez habitantes si no se entrega su dueño. Jakob entonces vuelve a ir a la *Kommandantur*, siendo torturado mientras se evacua el gueto. Tras confesar que la radio no existía, se niega a decir que todo fue mentira a sus compañeros y es asesinado. Los judíos son entonces enviados en tren a un campo, pero los liberan los rusos. El film termina con la cara de Lina llorando, fin parecido a “La vida es bella”, donde las escenas finales muestran a Josué con su madre.²³

Aquí también las referencias a los campos de exterminio son ambiguas. Además de las ejecuciones sumarias, y los cadáveres en el suelo, se oye las voces de los deportados a través de los vagones que pasan por el gueto. La

Robin Williams (Jakob Heym); Alan Arkin (Frankfurter); Bob Balaban (Kowalsky); Hannah Taylor Gordon (Lina); Michael Jeter (Avron); Armin Mueller-Stahl (Kirschbaum); Lien Schreiber (Mischa); Nina Siemaszko (Rosa); Mathieu Kassovitz (Herschel); Justus von Dohnányi (Preuss); Mark Margolis (Fajngold); Gregg Bello (Blumenthal). *Guión*: Peter Kassovitz y Didier Decoin, basados en la novela de Jurek Becker. *Música*: Edward Shearmur. *Director de fotografía*: Elemér Ragályi. *Montaje*: Claire Simpson.

²³ El final del film puede ser definido como “abierto”: pueden haber ido a los campos o haber sido salvado por los rusos. Mientras las escenas muestran al Ejército Rojo, el subtítulo reza: “...Todos se fueron a los campos para que nunca se los volviera a ver. Pero quizá no ocurrió así. Porque, como dice Frankfurter [Alan Arkin]: *Hasta que no se haya pronunciado la última palabra no puede caer el telón...*”. También, como ya se mencionó, “El tren de la vida” tiene un desenlace ambiguo, aunque inverso: mientras que aquí la posibilidad más realista es que todos los personajes, salvo Jakob, hayan vivido, los protagonistas del film de Mihaileanu parece que mueren en campos de exterminio.

ausencia de los padres de la niña (que han seguido en tren, presumiblemente, hasta el campo de exterminio), es una referencia a la “Solución Final” presente también en otros films. Finalmente, cuando al final de la película el gueto es evacuado, todos parecen ser enviados a un campo de exterminio.

3.5. El Pianista²⁴

La primera parte del relato se centra en el gueto de Varsovia. El pianista Wladyslaw Szpilman²⁵ debe dejar de tocar el piano en Radio Varsovia por las bombas alemanas en 1939. él y su familia comienzan a ver la paulatina presión que ejercen en su contra los alemanes. Primero se establecen restricciones sobre los activos líquidos de los judíos; luego no pueden entrar a espacios públicos como cafés ni sentarse en los bancos. Más tarde todos los judíos mayores de 12 años del distrito de Varsovia deben usar una estrella de David azul en un fondo blanco. Finalmente, comienzan a castigarlos, empujando por ejemplo al padre del pianista al suelo y obligándolo a ir por la calle.

Las escenas más fuertes del film, y que más se vinculan con el Holocausto, son mostradas en esta parte, ya que en la segunda se enfatiza lo que debe hacer el protagonista para sobrevivir. Los que vivían fuera de la zona que comprendía el gueto debieron mudarse allí antes del 31 de octubre de 1940. Desde la ventana de su nueva casa observan la construcción del muro del gueto. Allí, en varias escenas se observa gente muerta en la calle, mientras los que allí viven no le hacen caso a esos cuerpos inermes y maltratos pasajeros de los soldados alemanes, que recuerda el corte de barbas de “La Lista de Schindler”, como por ejemplo hacer bailar a los judíos. En otra escena, mientras pasa por debajo del muro del gueto, un niño es asesinado desde el otro lado, delante del pianista, que no lo puede ayudar. Sin embargo, la escena más fuerte es aquella en la que un grupo de nazis llegan enfrente a donde vive su familia. Se oyen gritos, tiran a un invalido por la ventana y matan

²⁴ FICHA TÉCNICA: *El pianista [The Pianist]*. Francia-Gran Bretaña-Polonia-Alemania, 2002. Drama. Duración: 148 minutos. Color. *Director*: Roman Polansky. *Intérpretes*: Adrien Brody (Wladyslaw Szpilman), Emilia Fox (Dorota), Michal Zebrowski (Jurek), Ed Stoppard (Henryk), Maureen Lipman (Madre), Frank Finlay (Padre), Jessica Kate Meyer (Halina), Julia Rayner (Regina), Wanja Mues (SS Slapping Father), Richard Ridings (Mr. Lipa), Nomi Sharron (Feather Woman), Thomas Kretschmann (capitan de la Wehrmacht Wilm Hosenfeld). *Guión*: Ronald Harwood, a partir de la autobiografía de Wladyslaw Szpilman. *Música*: Wojciech Kilar. *Director de Fotografía*: Pawel Edelman. *Montaje*: Hervé de Luze.

²⁵ Uno de los únicos 20 sobrevivientes del ghetto de Varsovia.

al resto en la calle, tras hacerlos correr, pasando por arriba de los cuerpos cuando se van. El 15 de marzo de 1942 se evacua el gueto y los alemanes los filman. Algunos judíos ordenan lo que dejaron los que ya habían sido enviados fuera, al igual que se ve en “La Lista de Schindler”. Luego separan a sus hermanos Henryk y Halina del resto de la familia. El oficial que hace la selección mata a una mujer que pregunta a donde los llevan. Cuando finalmente ellos también deben irse, ven muertos en las calles.

La segunda parte se inicia al separarse el pianista de su familia, el 15 de agosto de 1942. Este hecho esta simbolizada por una última cena, en la que comparten un caramelo, encontrándose toda la familia unida. En el inmenso espacio en el que son reunidos esperando que llegue el tren de deportación, una mujer se queja porque mato a su bebe al taparle la boca para que no gritara. Otro niño muere porque no tiene agua. Alguien le dice al padre del pianista que los exterminaran. Al contestarle que los alemanes no desaprovecharan tanta mano de obra y que los enviaran a un campo de trabajo, el que hablo primero señala a los inválidos, niños y ancianos. Al llegar el tren, los judíos son escoltados por los soldados alemanes, estando los policías judíos detrás. Estos salvan al pianista, al sacarlo de la fila, mientras toda su familia sube al tren. Al recorrer las calles vacías del gueto hay varios cadáveres.

Tras salir de su escondite el pianista, las escenas más vinculadas al Holocausto son castigos, amenazas y ejecuciones sumarias parecidas a las que se ven en “La Lista de Schindler”. Al correrse el rumor de un último reasentamiento y los judíos haberse enterado que los trenes que salían de Varsovia volvían de Treblinka vacíos, los judíos del gueto piensan en rebelarse. Al tener una oportunidad para huir, el pianista logra escapar y vive en un apartamento cercano. Desde una ventana ve el levantamiento del gueto de Varsovia, protagonizado por los judíos que aún residían allí²⁶ (19 de abril de 1943), y su fin (16 de mayo de 1943), al igual que los fusilamientos de los sobrevivientes.

En la segunda parte, por el contrario, la historia gira en torno a las formas de las que se debe valer el pianista para sobrevivir en la ciudad.

²⁶ Alrededor de 60000 personas.

Mientras que al principio es ayudado por numerosas personas y observa desde sucesivos departamentos, en forma pasiva, como se derrumba el mundo, finalmente no es ayudado por nadie, en la Varsovia cada vez más destrozada, por el levantamiento del gueto, la sublevación polaca y la llegada del Ejército Rojo. Al final logra sobrevivir gracias a la ayuda del oficial alemán católico Wilm Hosenfeld (Thomas Kretschmann), que le da alimento en las últimas semanas que dura su epopeya.²⁷

4. Diferencias y semejanzas

Tanto “La Lista de Schindler” como “El Pianista” son films de reconstrucción histórica y se inspiran en el testimonio de los sobrevivientes, mientras que las tres comedias dramáticas son ficciones históricas, dos originales (“La Vida es Bella” y “El tren de la vida”), y una basada en una novela (“Una señal de esperanza”, basada en el libro de Jurek Becker —“*Jacob le menteur*”). Por eso, el relato de los últimos tres films mencionados es más narrativo. Todas evocan la Europa de mediados de los años 40’, ocupada por los nazis, para narrar la supervivencia de los judíos.²⁸

Más allá de las diferencias estéticas, técnicas y artísticas de cada film, salvo “La vida es bella” el resto tiene una falla formal, que hace inevitable pensar en un artificio: salvo los alemanes de “El Pianista”, el resto de los personajes no se expresa en su lenguaje ordinario, sino que lo hacen en inglés o en francés. El mensaje implícito es claro: el espectador puede sentir empatía hacia los protagonistas que sufren (y es claro que el espectador hacia el que apuntan estos trabajos es anglo o francoparlante), más no hacia los malos de la película, que, salvo escenas de “La Lista de Schindler”, en las que se presentan las ambigüedades de alemanes y judíos, comenzando por el propio Schindler, y el oficial que salva a Wladislaw Szpilman en “El Pianista”, siempre

²⁷ Wladislaw Szpilman murió el 6 de julio del año 2000, a los 88 años. Wilm Hasenfeld en 1952, en URSS, en un campo de prisioneros de guerra.

²⁸ El otro género utilizado para tratar el tema del Holocausto es el documental, cuyos ejemplos más conocidos son “*The Last Days*”, de Steven Spielberg, y “*Shoah*”, de Claude Lanzmann. Sus principales fuentes son las películas filmadas por las tropas aliadas y soviéticas a finales de la guerra, así como los testimonios de sobrevivientes. También los nazis filmaron películas en los guetos judíos, como se ve en “El Pianista”, “Una señal de esperanza” y “La Lista de Schindler”, que Roman Polansky observó para realizar la primera película mencionada. Ver MARTI, Octavi, *Roman à clef*, **Suplemento Radar de Página/12**, 9 de marzo de 2003, página 18.

son muy malos. Desde ese punto de vista, podría decirse que estos films comparten la idea de Daniel Goldhagen de la existencia de una “culpa colectiva” del pueblo alemán. En todo caso, oír a polacos y otros habitantes de países de Europa del Este hablar en inglés, le resta realismo a estas obras.

En las películas que narran su historia a través de todo el período que dura la Segunda Guerra Mundial, (“La Lista de Schindler”, “La vida es bella” y “El Pianista”), sus realizadores intentan explicar que hubo una progresión en la degradación de los judíos. Mientras la familia del pianista que Polansky creó va de su casa al guetto, empeorando sus condiciones de vida, de allí es trasladada a un campo de exterminio; los judíos de Schindler recreados por Spielberg van de Cracovia al gueto, de allí a un campo de trabajo (Plaszow), y finalmente, aunque por error, a Auschwitz.

En la gran mayoría de estas películas (salvo en “La vida es bella” y “El tren de la vida”, en especial porque estas historias no se desarrollan en Polonia), se observa la gran preocupación de los directores por demostrar las condiciones de vida al interior de esos espacios. Esto ha sido muy bien logrado en “La Lista de Schindler” y “El Pianista”, no tanto en “Una señal de esperanza”, en la que la policía judía parece no existir, así como tampoco las requisas. En los primeros films mencionados, sus directores han logrado que los espectadores tengan en cuenta las características particulares de esos lugares, que Polansky²⁹ recuerda así:

*“...Los jóvenes de ahora creen a menudo que el gueto era un campo de concentración, cuando era un barrio; un barrio rodeado de muros, pero con calles y casas, con pobres y ricos, histéricos y tranquilos, con cafés y restaurantes, con escuelas incluso, en el caso de Theresienstadt; en el que había talleres, en el que unos vivían mejor que otros, que tenía sus extranjeros. Hay imágenes filmadas del gueto y son insoportables: hay cadáveres en la calle, gente a la que crees que vas a ver morir de hambre o de enfermedad, pero también tipos bien alimentados...”*³⁰

¿Cómo no recordar, después de esa frase, a la mujer que pregunta a Wladyslaw Szpilman y su hermano si ha visto a su marido, o al hombre que se

²⁹ Durante su infancia Roman Polansky escapó del gueto de Cracovia. Su madre murió en Auschwitz y su padre fue un sobreviviente de Mauthausen.

³⁰ MARTI, Octavi, *Roman à clef...*, art. cit.

tira al suelo para comer alimento derramado, después de haber intentado robar a una mujer?. ¿O, pero aún, el hacinamiento de familias en “La Lista de Schindler”? Sin embargo, el tratamiento no es igual en los tres films. En “Una señal de esperanza” y también en “La lista de Schindler”, los habitantes del gueto no parecen propios de ese lugar, mientras que Wladyslaw Szpilman, a medida que se desarrolla “El Pianista”, ve modificar drásticamente su físico y sus vestimentas.

Es llamativo el reiterado tratamiento cómico de este tema a partir del film “La vida es bella”: su protagonista principal (Roberto Benigni), al igual que el de “El tren de la vida” (Lionel Abelansky) y el de “Una señal de esperanza” (Robin Williams), son reconocidos actores cómicos;³¹ tal vez la razón se vincule a que el humor, como dice Jorge Semprún, “...es uno de los caminos que nos permiten afrontar el horror, sobrevivir a él...”. Es decir, es una especie de protección, compartida tanto por sus realizadores como por los espectadores; al decir de Roma Polansky, no es una “actitud reflexiva, sino instintiva”.³² Mientras que las comedias tienen un desenlace dramático (“Jakob Heym” es asesinado, al igual que “Guido”, mientras que “Schlomo” cuenta su historia tras una alambrada de un campo de exterminio), los films basados en historias reales tienen finales optimistas: pese a las pérdidas de vidas que se ven a lo largo de su desarrollo, a las historias las viven, escriben y recuerdan los sobrevivientes.

Hay películas (“La vida es bella”, “El Pianista” y “Una señal de esperanza”) en las que la acción gira en torno a sus protagonistas. Las otras dos películas son corales: en el caso de la película de Spielberg, sus protagonistas son los trabajadores de Schindler, más que este, Stern o Goeth; en el film de Mihaileanu, el protagonista es la comunidad judía que escapa de los nazis: los personajes secundarios son tan importantes como los protagonistas centrales. Mientras que en “La Lista de Schindler” el espectador comparte con ellos la incertidumbre hasta la salvación final, en el caso de “El Tren de la vida”, a pesar de algunos obstáculos, para el espectador el viaje sólo es placentero hasta el final, cuando se descubre que el viaje ni siquiera existió.

³¹ Si bien el cine clásico ya ha dado muestras de ese abordaje, aunque enfatizando otras dimensiones, como lo demuestra “El gran dictador” (1941) de Charles Chaplin.

³² MARTI, Octavi, *Roman à clef...*, art. cit.

En la mayor parte de estos films, los espacios y los objetos adquieren una gran ambigüedad. De acuerdo al contexto, pueden inspirar terror, como por ejemplo los trenes, las listas o las duchas, pero también pueden representar esperanza. En el caso de “El tren de la vida”, el tren les permite a los judíos del shtetl huir de los nazis, siendo la historia de otro éxodo: los deportados suben contentos al tren. En “La Lista de Schindler”, la lista que confeccionan Schindler y Stern, al contrario de las que redactaban los “Schreibtischtäter”,³³ salva vidas, y de la ducha de Auschwitz sale agua, no gas.

5. Palabras finales

La opción de escoger elipsis para referirse a la “solución final” es evidente en todas las películas. En líneas generales, es posible concluir este trabajo diciendo que las únicas imágenes explícitas de la “Solución Final” que aparecen en pantalla es aquella de “La vida es bella” en la que Guido se enfrenta a una montaña de cadáveres. Las referencias a ese proceso, si bien numerosas, son indirectas: chimeneas de las que sale humo, trenes cargados de gente con destino final la muerte, maletas vacías, dientes de oro tirados sobre una mesa. A través de estas imágenes, repetidas en varias películas, así como imágenes más ligadas al Holocausto (ejecuciones sumarias, cadáveres tirados en el piso, etcétera), se ha formado un corpus documental de imágenes cuya estandarización lleva a que se torne innecesario mostrar otro tipo de escenas sobre el “tratamiento especial”.

Esta ausencia contrasta con las imágenes de la época y con el testimonios de los sobrevivientes, victimarios y liberadores, que exponen el horror vivido en forma directa, como por ejemplo en el documental de Steven Spielberg “The Last Days”. Algunas escenas del documental, como los cuatro raquíticos hombres que caminan desnudos y de espaldas a la cámara, así como a la mujer extremadamente famélica que tiran a una fosa, son irreproducibles e irrepresentables. Si se compara los films aquí analizados y estos documentales, se observa la enorme distancia que existe, en este caso particular, entre realidad y la ficción: ninguna película puede reflejar semejante cuadro, lo que plantea un interrogante: ¿siempre la ficción puede ser tan poco

³³ “Criminales de escritorio”.

fiel a la realidad?. Nadie podrá recrear el infierno de los campos de exterminio, ya sea en aquellas películas que se basan en sucesos reales (“El pianista” o “La lista de Schindler”, por ejemplo), o aquellas surgidas de la imaginación (“Una señal de esperanza”; “La vida es bella”; “El tren de la vida”).

La pregunta es si las imágenes son más apropiadas para explicar la historia que las palabras. Abraham Zylberman,³⁴ responde en forma positiva; citando al historiador R. J. Raack, afirma que mientras que la historia escrita es lineal y limitada, incapaz de mostrar el complejo mundo de los seres humanos, las películas incorporan imágenes y sonidos:

*“...Únicamente el cine nos proporciona una adecuada “reconstrucción de cómo las gentes del pasado vieron, entendieron y vivieron sus vidas”. Sólo las películas pueden recuperar las vivencias del pasado. Las imágenes que las películas nos transmiten atraviesan nuestra retina y quedan grabadas en nuestra memoria. Y su fuerza es muchas veces superior al texto escrito. La imagen tiene frecuentemente la fuerza y el silencio de la que carece la palabra...”*³⁵

A pesar de esa afirmación y del conocido adagio que reza “una imagen vale mil palabras”, en ocasiones el cine, pese a todos los recursos que tiene a su disposición, no puede representar algunos temas, como la “Solución Final”. La cita extraída a modo de epígrafe del trabajo de Daniel Goldhagen contiene elementos que las imágenes no pueden caracterizar y precisar, por ejemplo, “los hedores”. Esto genera otras preguntas, aquí sin respuestas: ¿hasta que punto la realidad puede ser representada?. El caso de la “Solución Final” ¿es único o siempre la representación es una presentación reiterada de una historia, y que, por ser de segundo o tercer grado, siempre será otra cosa?.

³⁴ ZYLBERMAN, Abraham, **El cine como reconstrucción...**, art. cit.

³⁵ Ibidem.