

La Shoá en la pantalla

Representación de delitos de lesa humanidad



La Shoá en la pantalla
Representación de delitos de
lesa humanidad

Ministro de Educación, Ciencia y Tecnología de la Nación

Lic. Daniel Filmus

Secretario de Educación

Lic. Juan Carlos Tedesco

Subsecretaria de Equidad y Calidad

Lic. Alejandra Birgin

La Shoá en la pantalla

Representación de delitos de lesa humanidad

Aportes para la enseñanza

The Shoah on screen – Representing crimes against humanity

Volume I

Anne - Marie Baron

© Council of Europe, June 2006

Council of Europe Publishing - Editions du Conseil l`Europe

ISBN -10: 92-871-5960

ISBN -13: 978 – 871- 5960-1

Traducción: Valeria Hazan

Diseño: Juan Furlino

© 2007 - Ministerio de Educación, Ciencia y Tecnología de la Nación

Argentina

Subsecretaría de Equidad y Calidad

Proyecto Entre el Pasado y el Futuro

Impreso en Argentina

Publicación de distribución gratuita

El Ministerio de Educación, Ciencia y Tecnología de la Nación Argentina promueve una serie de iniciativas con el fin de construir en las instituciones educativas de todo el país espacios compartidos de indagación y pensamiento en relación con la memoria, la verdad, la justicia y los derechos humanos. En esa línea emprende actividades de reflexión y genera herramientas que permiten trabajar en torno al pasado reciente junto a las nuevas generaciones.

El Holocausto es uno de los acontecimientos más terribles de la historia del siglo XX. Su transmisión nos enfrenta con varios dilemas: cómo enseñar lo inenseñable, cómo transmitir aquello que se encuentra en el límite de lo pensable, cómo reflexionar en torno a un pasado tan doloroso, cómo vinculamos con el horror.

Aproximamos a la comprensión de la magnitud del Holocausto, en términos universales y específicos, pero también en toda su complejidad, es parte del desafío de construir una memoria colectiva que nos permita pensar en un futuro diferente. Estamos firmemente convencidos de que educar en la

memoria es educar en el respeto y la defensa de los derechos humanos. Acercamos aquí una serie de materiales y propuestas para acompañar a los docentes en su trabajo en el aula con esta temática tan compleja y dolorosa. Se trata de materiales que, además de actualizar algunos de los debates vinculados al tema, invitan a abrir interrogantes y proponen distintas formas para la transmisión.

Reconocer y pensar los extremos que llevaron a la intolerancia, al racismo y la discriminación es la mejor forma de educar ciudadanos alertas en la defensa de sus derechos y en el ejercicio de sus responsabilidades, que son no sólo individuales sino de toda la sociedad.

Lic. Daniel Filmus

Ministro de Educación, Ciencia y Tecnología de la Nación

Presentación

Cine y Holocausto

A continuación ponemos a disposición la traducción de algunos fragmentos del texto "The Shoah on screen – Representing crimes against humanity" de Anne-Marie Baron¹, publicado por the Council of Europe, que llega al Ministerio de Educación en el marco del trabajo con la International Task Force. Consideramos que puede ser un aporte significativo para pensar el Siglo XX y la problemática del Holocausto a través del cine.

La "representación de lo irrepresentable"

¿Cómo "representar lo irrepresentable"? Esta pregunta decisiva acompañó a la producción cinematográfica que, desde hace un par de décadas atrás, se propuso representar el Holocausto, y por extensión los crímenes de lesa humanidad y las masacres sistemáticas y colectivas.

La aparente contradicción incluida en la frase pretende mostrar, hacer

¹ Las opiniones expresadas en el texto son responsabilidad de la autora.

visible, el campo de tensiones que recorren la producción narrativa sobre acontecimientos cuyas dimensiones parecen, a primera vista, inconmensurables. Sin embargo, se trata de un esfuerzo por representar o "construir un dispositivo simbólico", como dice Anne-Marie Baron en su texto, que contribuya a la intelección de lo sucedido, pues son justamente las potencias de lo simbólico las que nos permitirían un acceso comprensivo a la catástrofe. Y es que en la presunta inconmensurabilidad -se ha argumentado- se esconde, astutamente, la razón, o mejor, la Razón (occidental y moderna) escurriéndose de su responsabilidad en el evento.

La problemática de la representación de aquellos procedimientos de exterminio masivo se construyó en el cruce de varios problemas.

En primer lugar, podemos decir que emerge en la segunda posguerra intentando dar cuenta de la magnitud y las características del exterminio de los judíos en Europa. Dar cuenta significaba, además, contribuir a la producción de la verdad del acontecimiento. Las imágenes de archivo y las voces de los testigos fueron en este sentido centrales pero no suficientes

porque -como en el caso de los testimonios escritos, el de Primo Levi sin ir más lejos- faltaba aún la necesaria escucha, faltaba que la comunidad internacional se construyera como receptora de esas voces e imágenes.

Es por ello que, en segundo lugar, la representación del Holocausto surge fuertemente asociada a las necesidades de la transmisión, y por ello, de la memoria. De allí que parte de estas narrativas cinematográficas hayan tenido que estar atentas a los procedimientos de la memoria y la transmisión. *Noche y niebla* (1955) de Resnais puede leerse, así, en sintonía con la reflexión que este mismo director realiza sobre la memoria un tiempo después en *El año pasado en Marienband* (1961).

Finalmente, es la cuestión estética la que suscita los debates. Cuando Jacques Rivette, uno de los máximos exponentes de la *Nouvelle Vague*, critica acerbamente el *travelling* final de *Kapo*, la película de Gilo Pontecorvo sobre los campos nazis de concentración (un *travelling* que todavía hoy es utilizado en las principales escuelas de cine), instala como discusión la no neutralidad de la estética a la hora de representar la Shoá. Walter Benjamin afirmaba que el fascismo se caracterizaba, entre otras cosas, por una "estetización de la política" como modo de integración de las masas, y proponía como antídoto la "politización de la estética" como modalidad para hacer visible los horrores del régimen. Entre Benjamin y Rivette, podemos decir que se trata de pensar qué consecuencias políticas -es decir, subjetivas- habitan en las decisiones estéticas.

Del mismo modo, resulta indispensable reflexionar sobre la politicidad de una pedagogía de la imagen, haciendo un esfuerzo por abarcar tanto los componentes intelectuales-rationales como las sensibilidades y las disposiciones éticas y estéticas que traen aparejadas estas propuestas. El cine propone un vínculo con la imagen que no es sólo intelectual, sino también sensitivo, afectivo, convocando otros aspectos de la experiencia

humana. Esto nos interpela de manera colectiva pero también de un modo individual, a partir de los saberes y las representaciones previas, lo cual hace de cada mirada una experiencia cuya combinatoria es única e irreductible.

En el terreno pedagógico, las dificultades que Anne-Marie Baron señala en torno a la representación de la Shoá, reenvían nuevamente a una pregunta en apariencia contradictoria: cómo enseñar lo inenseñable. Si bien es ésta una de las preocupaciones nodales en relación a la transmisión de la historia reciente a las nuevas generaciones, ello no debe desplazar otra tarea fundamental para los educadores: cómo volver a pensar aquello que todavía permanece entre nosotros como impensado y, por consiguiente, indestructible.

Actualmente asistimos a un dominio acrítico de lo visual en los medios de comunicación. Razón de más para pensar en las potencias y los límites que el cine puede darnos en el trabajo de la transmisión de los pasados signados por el dolor y el horror.

Aportes para la enseñanza

Los fragmentos seleccionados se encuentran organizados en dos partes. Una primera, más teórica, en la que la autora recorre una serie de discusiones conceptuales que le permitirán luego indagar en cómo el cine representó la Shoá. Baron explicita su concepto de genocidio y después repasa los debates en torno a la representación, las diferencias de estatuto entre el documental y la ficción, los vínculos entre el cine y la historia, y las diversas herramientas estéticas que los cineastas han puesto en juego a la hora de representar lo irrepresentable. La segunda parte del texto describe y analiza una serie de películas. Las presenta agrupadas según el género: documentales, ficciones del cine americano y comedias. La selección va desde la clásica *Noche y niebla* de Alain Resnais a la controversial y

premiada por la industria de Hollywood *La vida es bella* de Roberto Benigni.

Los análisis exponen las virtudes y las limitaciones de los films, señalan las elecciones estéticas y políticas de los directores para, finalmente, plantear usos posibles de estas producciones artísticas para la transmisión de un pasado traumático. La mayoría de estas películas son de amplia circulación. Esta selección, una posible entre otras, acerca algunas ideas para que cada docente pueda armar su propio recorrido de trabajo en el aula.

Esta propuesta está enmarcada en un conjunto de iniciativas que el Ministerio de Educación, Ciencia y Tecnología viene desarrollando desde el año 2003 en relación a la formación y el cine. Se trata de acciones que invitan a analizar a través de distintos lenguajes, y en especial el cinematográfico, las particularidades del mundo contemporáneo y a pensar en común los desafíos que los educadores debemos afrontar en esta época en tanto transmisores de conocimiento y de cultura.

En este sentido, una de las tareas de los educadores es poder construir, junto con sus estudiantes, interrogantes acerca del mundo en el que vivimos como un modo de comprender procesos históricos traumáticos y poner freno al horror imaginando nuevos mundos más justos y democráticos.

La Shoá en la pantalla

Representación de delitos de lesa humanidad¹

PRIMERA PARTE

Introducción

En los últimos veinte años se ha realizado una cantidad cada vez mayor de películas sobre la Shoá con un alcance de público creciente. Según parece, cincuenta años después de aquella barbarie, se ha liberado la prohibición tácita de representar cinematográficamente el único genocidio sistemático, el más masivo y más atroz, de la historia de la humanidad. El fin de esa laguna ha permitido que la Shoá pueda observarse desde su verdadera magnitud

¹ Anne – Marie Baron, Volumen I, Council of Europe Publishing, 2006.

histórica y que el cine adquiera un lugar distinguido entre las artes. La Shoá marcó una vuelta a la barbarie en un momento en el que la civilización estaba progresando. A pesar de que el problema del mal es muy antiguo, la Shoá lo ha excluido de la esfera metafísica y lo ha convertido en una experiencia real de la vida contemporánea. Reflexionar acerca de las implicancias de la Shoá estimula el pensamiento sobre otros delitos de lesa humanidad, cometidos antes y después contra distintos grupos humanos. Antes de iniciar cualquier discusión sobre esta problemática, es necesario buscar definiciones precisas sobre las nociones implicadas en el problema.

1. Genocidio y delitos de lesa humanidad

En 1948 el genocidio fue definido oficialmente como el delito² de destrucción o tentativa de destrucción de un grupo nacional, étnico, racial o religioso. Se considera un delito de guerra y un delito de lesa humanidad, y por lo tanto no se le aplican las limitaciones establecidas por la ley.³ La definición acuñada por el profesor Rafael Lemkin es más precisa: "un plan metódico compuesto por diferentes acciones tendientes a la destrucción de los fundamentos esenciales de la vida de los grupos nacionales, con el objetivo

² Primero por el Acuerdo de Londres del 8 de agosto de 1945, que estableció el estatuto del Tribunal Militar Internacional de Nüremberg y luego por las Naciones Unidas, el 9 de diciembre de 1948. El texto establece lo siguiente "[...] se entiende por genocidio cualquiera de los actos mencionados a continuación cometidos con la intención de destruir, total o parcialmente, a un grupo nacional, étnico, racial o religioso, como tal:

- (a) Matanza de miembros del grupo;
- (b) Lesión grave a la integridad física o mental de miembros del grupo;
- (c) Sometimiento intencional del grupo a condiciones de existencia que hayan de provocar su destrucción física, total o parcial;
- (d) Medidas destinadas a impedir nacimientos en el seno del grupo;
- (e) Traslado por fuerza de niños del grupo a otro grupo."

³ A partir del 26 de noviembre de 1948, por una nueva convención que entró en vigencia el 11 de noviembre de 1949.

de destruir a estos grupos en sí".⁴ Existe una diferencia entre el genocidio, cuyo objetivo -explícito o implícito- es aniquilar a un grupo étnico en sí de cualquier manera, y el delito de guerra, cuyo objetivo es destruir a los enemigos durante una guerra civil o con otro país. Dos aspectos básicos del genocidio se vuelven inmediatamente evidentes: es deliberado y sistemático. Sin embargo, los historiadores establecen una distinción entre el genocidio "intencional", directamente planeado y dirigido a sus víctimas por los autores, y el genocidio "burocrático", en el que participan varios intermediarios administrativos. Además, no concuerdan en incluir la característica de "único" en la definición del genocidio judío.

Para ser aún más precisos, podemos distinguir entre el "genocidio" y el "etnocidio". El término "genocidio" está estrechamente asociado a la matanza sistemática y no incluye ciertos conflictos o actos de represión que traen como consecuencia -en ocasiones involuntariamente- la destrucción de un grupo étnico y su cultura. Por lo tanto, los delitos de guerra y los delitos de conquista deben diferenciarse de la expulsión o asimilación forzosa de un grupo y de la destrucción de una identidad cultural o religiosa. Pero, cualquiera que sea el caso, estos son delitos de lesa humanidad como lo estableció el Tribunal de Núremberg⁵ en el año 1945, y la justicia internacional

4 "Axis Rule in Occupied Europe: Laws of Occupation – Analysis of Government – Proposals for Redress", (Dominio del eje sobre la Europa ocupada: Leyes de la ocupación – Análisis del gobierno – Propuestas para el resarcimiento) Washington, DC, Carnegie Endowment for International Peace, 1944.

5 En 1945 el Tribunal de Núremberg, encargado de juzgar a los líderes nazis definió a los delitos de lesa humanidad de la siguiente manera: "el asesinato, la exterminación, la sumisión a la esclavitud, la deportación y otros actos inhumanos cometidos contra cualquier población civil, antes o durante la guerra, o bien la persecución por motivos políticos, raciales o religiosos para cometer cualquier delito que sea de la competencia del Tribunal o en relación con ese delito, implique o no el acto una violación del derecho interno del país donde se haya cometido." El Tribunal especificó que tenía la competencia para "juzgar y sancionar a quienes, actuando en beneficio de los países del eje europeo ya sea de forma individual o como miembro de una organización hubieren cometido", entre otros actos, "delitos de lesa humanidad". Pierre

comienza a ponerse de acuerdo con respecto a la necesidad de castigarlos y prevenirlos.

Durante estos supuestos tiempos modernos, en los que abundan los delitos colectivos de todo tipo, el cine, considerado en su origen únicamente como entretenimiento, ha logrado despegarse de su función de pasatiempo y ha obtenido la categoría de séptimo arte. Las preocupaciones estéticas trascendieron las consideraciones técnicas, y lo que originalmente había sido considerado como entretenimiento adquirió la dignidad que merecía desde el comienzo. Debido a su fórmula popular y artística logró el potencial narrativo para transmitir la historia y se postuló a sí mismo para representar el genocidio y los delitos de lesa humanidad. ¿Cómo ha llevado a cabo esta tarea? La perspectiva desde la que estudiamos el tema nos permitirá abordar objetivamente el campo de la representación cinematográfica. Este campo plantea claramente problemas de todo tipo: teóricos, morales y estéticos. Y el planteamiento de estos problemas supone un examen de las características del cine.

Truche ha acuñado una definición moderna de este concepto publicada en la revista *Esprit*: "Un delito de lesa humanidad constituye la aplicación de una doctrina que niega a un grupo de personas sus derechos como seres humanos. No es un delito que una persona comete contra otra persona sino la implementación de un plan metódico que tiene por fin eliminar a ciertas personas de la comunidad humana. [...] Podemos señalar aquello que distingue a un delito de lesa humanidad de otros delitos: se comete sistemáticamente de acuerdo con una ideología, ya sea de origen o adquirida, que por la fuerza niega a un grupo de personas el derecho a vivir sus diferencias atentando por ese preciso motivo contra la dignidad de cada uno de sus miembros y contra la esencia del género humano. El trato inhumano, como en cualquier delito, significa que también se cuestiona a la naturaleza humana de las víctimas y son rechazadas por la comunidad humana. [...] Solo una condición hace que el delito de lesa humanidad esté sujeto a un régimen [legal] especial: es imprescriptible, es decir, que los autores pueden ser procesados hasta el día de su muerte". "La Notion de crime contre l'humanité", *Esprit*, Nro. 181, 1992.

2. El problema de la terminología

Consideremos en primer lugar cómo se adoptó el término "Shoá" para referirse al genocidio cometido por los nazis durante la Segunda Guerra Mundial. La televisión había tenido un fuerte impacto mediático y logró que el público tomara conciencia de este hecho sin precedentes. En 1978, una miniserie⁶ de televisión estadounidense utilizó el término "holocausto", una palabra de origen griego aplicada en la antigüedad para referirse a sacrificios de animales y que significa "completamente quemado", esto es, quemado íntegramente y totalmente consumido por el fuego.

El holocausto es el más completo de los sacrificios que se describen en el Levítico.⁷ El término "holocausto" tiene una connotación religiosa en relación con el genocidio nazi, y lo convierte en un sacrificio colectivo, como si las víctimas fueran animales sacrificados sistemáticamente para complacer a un dios oscuro.

El término "Shoá" quedó establecido luego de la película de Claude Lanzmann de 1985. Esta fue tal vez una de las funciones más importantes de la película: proveer un nombre imperecedero para lo innumerable, como se detalla en el Libro de Isaías citado en el epígrafe de la película.⁸ Es un térmi-

.....
6 *Holocausto* de Marvin Chomsky, 1978.

7 El Levítico describe cuatro tipos de sacrificios (*korbanim*) que se requieren para ser un creyente: *olah*, el holocausto, en el que la víctima es completamente consumida por el fuego y libera un aroma destinado a ascender hacia la deidad; *shelamim*, agradecimiento; *hattat*, la ofrenda por el pecado; y *asham*, la ofrenda por la culpa. La raíz *olah* significa "elevar", "subir" o "ascender", y el término se refiere a aquello que se coloca en el altar, y consecuentemente, asciende, dado que el altar siempre se encuentra en un lugar elevado, mientras que el término griego *holos* significa "completo". El término "holocausto" puede haber sido adoptado por la comunidad judía por la similitud que existe entre la raíz griega *holo* y el término hebreo *olah*.

8 Isaías 47:11: "Vendrá pues sobre ti un mal que no podrás impedir con conjuros; caerá sobre ti un desastre que no podrás evitar; y una catástrofe que no imaginas, vendrá de improvisto sobre ti."

no complejo y poco común,⁹ elegido por Lanzmann porque, según dice, no entendía su significado. Es una palabra no religiosa que significa "catástrofe arrolladora", "destrucción total" o "devastación". De este modo, Lanzmann le quitó a este genocidio su connotación religiosa y le dio un nombre corto, fácil de recordar.¹⁰ En este sentido, la película representa un acto inaugural de importancia histórica. Acuñó deliberadamente una descripción completa y exclusiva del "cómo", del modo en que se llevó a cabo la destrucción de los judíos, dejando de lado cualquier factor que pudiera desmerecer la dimensión inmemorial de la Shoá. Incluyendo los relatos de historiadores y testigos, el director evitó representar a las víctimas, priorizó sus testimonios directos, y oficializó un término que denota un proceso inexorable cuyas etapas, definidas por Raul Hilberg en su libro *La destrucción de los judíos europeos*¹¹ fueron idénticas en toda Europa: identificación, concentración, deportación y exterminio de los judíos.

3. El conflicto de la representación

Los nazis hicieron todo lo posible para prevenir la representación de sus atrocidades: adulteraciones, fotografías falsas y películas propagandísticas que transmitían una imagen "delicada" de los campos. Por este motivo fue importante la utilización de otras imágenes, más reales, para reestablecer la verdad. Pero estas imágenes eran tan traumatizantes que originaron varias controversias con el objetivo de limitar su difusión, demostrando hasta qué punto la representación de la Shoá podía ser problemática. Algunos libros¹²

.....
9 Aparece seis veces en la Biblia: una vez en el Libro de Isaías, una vez en Salmos (35:8), tres veces en Job (30:3, 30:14 y 38:27) y una vez en Zephaniah (1:15).

10 A tal punto que la gente le preguntaba, "¿Usted inventó la Shoá? A lo que respondía, "No, fue Hitler quien inventó la Shoá: Yo no inventé la Shoá".

11 Chicago, Quadrangle Books, 1961.

12 Judith E. Donelson, *"The Holocaust in American Films"* (El holocausto en películas estadounidenses), Syracuse University Press, 2001; y Philippe Mesnard, *"ConSciences de la Shoá"*, Kimé, 2000.

analizan esta delicada cuestión. Señalan que, debido a estas imágenes inexorables, la conciencia moderna ha convertido el genocidio nazi en una perspectiva desde la cual considerar al resto de la sociedad, un punto de referencia inevitable para todos los actos de violencia política del presente y del pasado, y un enfoque que determina el modo en que deben exponerse las víctimas de cualquier origen. Esta conciencia pública tiende inevitablemente a transformar lo perverso en banal, debido a que surge concurrentemente una terminología popular (holocausto, campo, etc.), una intertextualidad que convierte a las imágenes de trenes o tumbas masivas en metáforas recurrentes o metonimias, y una limitación total de la realidad en función de los estereotipos omnipresentes. Esta es ahora "la verdad de una estética de la representación que sólo puede funcionar a través de medios auto-referenciales regulada por sistemas de códigos".¹³ En su origen, es un proceso bastante convencional: el hecho de que haya ausencia o poco material de archivo sin procesar intensifica las versiones aproximadas e, inevitablemente, implica una tendencia hacia la instrumentalización, la cosificación y la consecución de un tipo de estado sagrado, que surge de una negación o la falta de preparación para sufrir. Consecuentemente, el genocidio de los judíos adquiere una dimensión imposible de representar y se torna más inaccesible que nunca. Esto se suma a las numerosas barreras morales y teológicas que ya existen:

- "No te harás ninguna imagen tallada". Este mandamiento de la Torá, que aparece en el Éxodo (20:4-6), Levítico (26:1) y Deuteronomio (4:15-18), les prohíbe a los judíos hacerse imágenes. Esta precaución contra la idolatría trasciende las imágenes inventadas, ya que incluye imágenes de la naturaleza. Esta prohibición original indudablemente ha influido en gran medida en las pinturas, esculturas y películas judías;¹⁴

¹³ Mesnard, id., página 39.

¹⁴ Ver Alain Besançon, *L'Image interdite*, Gallimard, *Folio essais*, 2000. Sin embargo, la Biblia describe imágenes en movimiento del primer Templo de Salomón.

- A esta prohibición original se le agrega, en lo que respecta a la Shoá, la repugnancia perfectamente comprensible de los sobrevivientes que no pueden tolerar cómo la realidad que vivieron se convierte en un objeto de entretenimiento;

- El tercer obstáculo para la representación surge de que se ha establecido que la Shoá es irrepresentable a causa de una moral cinematográfica meticulosa, ya que todo aquello que lo represente será calificado de obsceno. El objetivo de los nazis de reducir todo a cenizas para no dejar huellas ha provocado una carencia que tornó imposible saber lo que realmente sucedió. Ha producido una falta material que nos paralizó. Este delito invisible provoca que cualquier reconstrucción visual sea cuestionable.

- Por último, pero no por eso menos importante, las producciones televisivas tienen el objetivo de despertar pseudo-emociones superficiales y efímeras, indignas para un hecho de esta magnitud.

Imre Kertész afirmó que "es imposible hacer una película sobre la Shoá". Insistió en escribir el guión para la adaptación de su novela "*Sin destino*" realizada por el director Lajos Koltai para asegurarse que la película permanezca fiel al texto. Desde las primeras películas sobre este tema, la representación cinematográfica ha sido un objeto de gran controversia. El debate fue abierto por la crítica original de la película de Gillo Pontecorvo "*Kapo*" (1960) realizada por Jacques Rivette en *Cahiers du cinéma*. El artículo titulado "D l'abjection", criticaba específicamente el trágico travelling final, que registraba cruelmente la matanza de todos los prisioneros.¹⁵ Este debate en

¹⁵ "Obsérvese sin embargo en "*Kapo*" el plano en que [Emanuelle] Riva se suicida abalanzándose sobre alambres de púa electrificados: aquel que decide, en ese momento, hacer un travelling de aproximación para encuadrar el cadáver contrapicado, teniendo el cuidado de inscribir exactamente la mano levantada en un ángulo de su encuadre final, ese individuo sólo merece el más profundo desprecio." (*Cahiers du cinéma*, Nro. 120, junio 1961). De hecho, no es el travelling lo que tanto critica Rivette sino el modo en la que finaliza, con el primer plano encuadrando la cara de Emmanuelle en contrapicado y por consiguiente victimizándola grose-

base a lo que se puede o no se puede mostrar generó una relación crítica con la lógica del entretenimiento. Y representa el temor primordial de la Shoá a cualquier interpretación que la relativice o trivialice. Este es el tema sobre el que escribió Elie Wiesel cuando se emitió la miniserie televisiva *Holocausto*.¹⁶ Esta situación inquietó a Stanley Kubrick cuando estaba planificando su película sobre el tema titulada *"The Aryan Papers"* (Los documentos de Arios) pero, según su esposa, el motivo del abandono se debió a un hecho meramente comercial, ya que Spielberg había comenzado a filmar *"La lista de Schindler"*. Claude Lanzmann inició otra controversia sobre las representaciones cinematográficas de la Shoá. Consideraba que había hecho lo único aceptable: entrevistar a testigos, quienes relataban, sin escenas retrospectivas, la experiencia traumática que vivieron -testigos directamente involucrados en el genocidio como víctimas, autores o subordinados involuntariamente. Jean-Luc Godard lo apoyó y destacó el gran fracaso del cine en este campo. Estos argumentos pueden aplicarse a cualquier película que intente representar un delito de lesa humanidad.

Es evidente que el tema es complicado e imposible de esclarecer sin estudiar las películas claves que han sido hitos y motivos de esta discusión, que se vuelve cada vez más interesante. Dos libros importantes han tratado el tema de la representación de la Shoá: *"Indelible Shadows: Film and the Holocaust"* (Sombras imborrables: el cine y el holocausto) de Annette Insdorf, publicado originalmente en Estados Unidos¹⁷ y republicado en Francia en 1985, y *"The Holocaust in American Films"*¹⁸ (El Holocausto en el cine americano) de Judith E. Donelson que se limita al cine estadounidense.

ramente. La posición moralizadora de Rivette fue muy discutida posteriormente.

¹⁶ "La trivialización del holocausto: mitad hecho mitad ficción", *New York Times*, 16 de abril de 1978.

¹⁷ Random House, 1983. En el 2003 se publicó una tercera edición (Cambridge University Press).

¹⁸ Op. cit.

Sin embargo, todos los años se lanzan nuevas películas. Trataremos de abordar el cine mundial del presente y del pasado. Debemos admitir que no pretendemos ser exhaustivos sino que seleccionamos películas que son emblemáticas de ciertas tendencias. De este modo intentaremos ir más allá del "fundamentalismo" que ha convertido a la Shoá en un concepto religioso tan imposible de representar como Dios mismo. ¿Realmente debemos ser tan pesimistas como Godard sobre la capacidad del cine de abordar estos temas tabú? Antes de responder esta pregunta, se necesitan detallar algunas nociones teóricas, morales y estéticas.

4. El cine y la historia

La historia con "h" mayúscula es uno de los temas preferidos del cine. Desde su comienzo, el cine comprendió la importancia de la reconstrucción histórica desde el punto de vista del registro y el entretenimiento. Pero, sobre todo, mientras que "parece reproducir y reflejar una visión del mundo particular" a través de los tipos de comportamientos y valores que caracterizan a la sociedad que elige como contexto, el cine "tiene como objetivo crear un punto de vista específico".¹⁹ El modo de representación de los acontecimientos del pasado dependerá de la época, las opiniones del director y la audiencia a la que apunta. La Shoá no es una excepción a esta regla. El problema específico que presenta el cine histórico es que no se conforma con representar hechos conocidos y predigeridos. De hecho, tal como lo demostró Pierre Sorlin,²⁰ las películas históricas hablan tanto sobre la época en la que se filmaron como del pasado que representan. Poniendo de relieve

¹⁹ Dominique Chansel, *"Europe on-screen: Cinema and the teaching of history"* (Europa en pantalla: el cine y la enseñanza de la historia), Council of Europe Publishing, 2001.

²⁰ *"La Shoá: une représentation impossible?"*, en *"Les institutions de l'image"*, editado por Jean-Pierre Bertin-Maghit y Béatrice Fleury-Vilate, con prefacio de Marc Ferro, Éditions de l'École des Hautes Études en Sciences Sociales, 2001.

la culpa de América con respecto al genocidio judío, *El Juicio de Nüremberg* también representa una metáfora de la historia de los años '60, evocando al Socialismo Nacional y al Mc Carthismo. La evocación es un arma de doble filo. Pero el segundo problema que surge es "cómo recordar sin transmitir y cómo intervenir sin perpetuar",²¹ esto significa, cómo mantener la distancia necesaria con los hechos relatados. Por todos estos motivos, el cine debe valorarse como un arte y no como un libro de historia. Además, "el arte nunca conmemora. Su función no es recordar [...] Si el arte, en general, trata sobre el recuerdo es sobre un recuerdo atípico de algo que nunca se ha presentado en los recuerdos y por consiguiente no puede ser olvidado o recordado, dado que nunca lo hemos conocido o experimentado, y aún así nunca nos abandona".²² El cine no solo utiliza los hechos reales sino también que indaga en las obsesiones y la culpa colectiva.

La Shoá es un hecho histórico y por este motivo tenemos material cinematográfico de archivo, películas de propaganda Nazi e imágenes filmadas por los Aliados durante la liberación de los campos. Silvie Lindeperg²³ estudió la genealogía de las imágenes inglesas de la liberación de los campos y reveló cómo se han generado diferentes interpretaciones. Estas piezas que constituyen una evidencia visual, perseguidas por el miedo al rechazo, se han convertido en una especie de materia prima para otras películas (documentales y de ficción) y han terminado con una parte esencial de la imaginaria de la destrucción de los judíos europeos. La verosimilitud se crea actualmente a través de una sensación de *déjà vu*, que apela más a la imaginación que a la visión. Todas las películas sobre la Shoá toman en cuenta este material inicial

²¹ Eliette Abécassis, "Peut-on parler de la Shoá?", *Le Nouvel Observateur*, edición especial, *La mémoire de la Shoá*, diciembre 2003/enero 2004.

²² Jean-Luc Nancy, "*L'immémorial*" en *Art, mémoire, commémoration*, Éditions Voix Richard Meyer/École Nationale Supérieure d' Art de Nancy, 1999.

²³ En el simposio del Consejo Europeo sobre *Enseñanza del holocausto y creación artística*, 15-18 octubre de 2002.

¿Pero cómo se produjo este material propiamente dicho?

Fue la necesidad de suministrar evidencias que llevó a Sydney Bernstein, quien dirigió la Sección de Cine de la División de la Guerra Psicológica de "Shaef" (Supreme Headquarters Allied Expedition Force – Cuartel General Supremo de la Fuerza Expedicionaria Aliada), a preparar un registro sistemático de imágenes sobre todo lo que descubrió el ejército inglés. La película por encargo *Memoria de los campos* del año 1945, plantea por primera vez la pregunta básica sobre cómo realizar una película coherente en base a elementos dispares y cómo otorgarle autenticidad. Fue el director Alfred Hitchcock quien, invitado a participar, encontró las soluciones a todos estos problemas técnicos. Utilizó cuadros lo más anchos posible y generalizó la utilización de tomas panorámicas para desalentar cualquier sospecha de falsedad. Esta película, que consta de imágenes de archivo y relatos orales, realizada con fines conmemorativos y testimoniales, ya trasciende el problema de la credibilidad para plantear el problema de la refutación.²⁴ Registra hechos escalofriantes, reúne evidencia, muestra testigos e imágenes. Pero al hacerlo, surge un problema moral más complejo, que continuó surgiendo posteriormente, a saber, "el impacto de la retórica en instrumentos de prueba en la historia".²⁵ Al rechazar una *mise en scène* en este caso en particular, Hitchcock inmediatamente considera tal *mise en scène* como imposible, incorrecta y obscena. Pero una película no puede existir sin montaje, y este rechazo es en sí mismo una *mise en scène*. Esta regla se le aplica aún a las escenas fuertes por derecho propio. La *mise en scène* probablemente representa la distancia que necesita un director para evitar la fascinación por la violencia o el patetismo.

²⁴ Ver Martine Joly, "Le cinéma d'archives, preuve de l'histoire?", *Les Institutions de l'image*, op.cit.

²⁵ Paul Ricoeur, "Philosophies de l'histoire: recherche, explication, écriture", en "*Philosophical Problems Today*" (Problemas filosóficos actuales), Guttorm Floistad (Ed.), citado por Martine Joly, op.cit.

Teniendo en cuenta estas premisas con respecto a su valor histórico, ¿cuál es el criterio que debemos utilizar para definir a las películas sobre la Shoá? Este concepto es extremadamente amplio como manifestó Judith E. Donelson,²⁶ “yo diría que incluye todas las películas que representan alguna de las etapas del proceso descrito por Raúl Hillberg, desde las leyes alemanas de abril de 1933 que excluían a los judíos de cargos públicos, hasta la liberación de los últimos campos de concentración en 1945. Asimismo, debo agregar aquellas películas que tratan sobre las consecuencias de la Shoá, los sobrevivientes, descendientes, y todos los responsables directos o indirectos. Estas películas pueden ser documentales o de ficción”.

5. Documentales y ficción

La diferencia entre documentales y ficción, tan firmemente fijada en el sistema de representación de los espectadores, desaparece luego de un análisis detallado. Generalmente se identifica al cine con la narración. Narra historias. Esta paradoja, que trae consigo el requisito de ficción y credibilidad, ha causado innumerables malentendidos. Por un lado, la audiencia no reconoce los elementos no narrativos que se incluyen en una película o historia, y por otro lado, no conoce la naturaleza narrativa subyacente de cualquier documental. “Los documentales representan lo que les pasa a otros, y la ficción representa lo que me pasa a mí”, manifestó Godard en una ocasión, haciendo eco de un comentario incisivo de Sartre: “La aventura solo comienza cuando se empieza a relatar”. ¿Acaso la narrativa no es por definición el género que convierte a las experiencias diarias en una aventura y a la vida real en ficción? Desde el punto de vista adoptado, las distorsiones mínimas de una realidad difícil de describir y el énfasis en aspectos específicos, cualquier narración puede considerarse tanto como documental como el resultado de

²⁶ Op.cit., página 6.

la imaginación. El cine ha explotado esta dualidad desde sus comienzos. Atrapado entre dos tentaciones conflictivas aparentes -fomentando la creencia en la veracidad de las representaciones y la aceptación de un mundo de ficción que se aleja realidad- jugó con la credulidad de una audiencia completamente nueva. Los espectadores, diferentes a los aficionados al teatro, que estaban dispuestos a olvidar el dispositivo por el cual están siendo manipulados, se rindieron completamente al miedo irracional o al placer ofrecido por este nuevo tipo de entretenimiento ¿Realmente se ha escrito lo suficiente sobre el miedo y las reacciones violentas de las audiencias cinematográficas de los viejos tiempos, indefensos ante los riesgos de la identificación?²⁷ Posteriormente se tomó una costumbre hacer una diferencia arbitraria, pero conveniente, entre documentales y ficción. Esta línea divisoria, todavía muy presente en los actuales aficionados al cine, representa un límite estrictamente convencional, poco claro y endeble, debido a que “todo lo que marca al cine por una vocación documental no es suficiente para detener ese simbolismo mayor que ha creado a partir de un mundo abandonado al vértigo de la imaginación”.²⁸ Lo que Jean-Louis Comolli llama “registro verdadero” (*inscription vraie*) es el hecho de que el ojo exclusivo de la cámara nunca podrá registrar lo que tiene en frente de la misma manera que lo percibimos a través de nuestros sentidos; las películas nunca transmitirán, aunque sean documentales, lo mismo que se ha percibido ni las intenciones del director. Es nuevamente Sartre quien, en su “*Critique of Dialectical Reason*” (Crítica de la Razón Dialéctica) resalta la diferencia fundamental entre el proyecto y su implementación, entre el sueño y su realización. Pero además, los aficionados al cine son presas de una ilusión que los hace creer que la actuación es más real que la realidad, creen en los personajes, creen lo que los

²⁷ Aún cuando el famoso miedo provocado por la película de los hermanos Lumière sobre un tren llegando a una estación ha sido ampliamente exagerada y publicitada al punto de convertirse en una leyenda.

²⁸ “*Éloge du ciné-monstre*”, Jean-Louis Comolli, Catálogo del Festival Cinéma du Réel, 1995, página 48.

personajes creen, y así sucesivamente, hasta el infinito.²⁹ Esta identificación con el "significante imaginario"³⁰ es el secreto de su éxito. Con los años, los directores han dado reiterados impulsos al deseo de ficción, jugando incansablemente con el poder de representación, creando y debilitando creencias y acortando el límite entre la realidad y la ilusión.

Esta ambigüedad básica ha vuelto cada vez más inadecuado el límite entre ficción, basada en personajes imaginarios y un argumento, y documentales, en los que las personas reales involucradas en aventuras humanas fascinantes toman un aspecto arquetípico. Un documental puede incluir material de archivo, relatos de testigos, etapas de vida, etc. Sin embargo, el tratamiento del tiempo y espacio difiere entre los géneros, aún cuando el tiempo real haya sido tomado para hacer ficción por directores demandantes como Chantal Akerman. Sitiando espacios simbólicos y no dudando en cubrir períodos extensos, los documentales expresan una mirada de la realidad intensa.

Mientras se considera que el documental es digno de abordar la Shoá, como lo han demostrado Claude Lanzmann y Alain Resnais, la ficción por su parte, se considera trivial, más aún si no emplea un arsenal de armas verosímiles y no trata a la historia real de forma sagrada. Pero ahora sabemos que todas las películas son de ficción, sus percepciones de la realidad se construyen sobre la coherencia del mundo narrativo que establecen. Los documentales no son menos narrativos, artificiales o "frívolos" que las películas de ficción. No contienen ningún elemento espontáneo, directo o siquiera obtenido de la realidad. Generalmente las figuras están en pose, y la elección de la estática, frontal o travelling lateral, siempre es una elección de

²⁹ Este es el efecto de negación descrito por los psicoanalistas: "Sé que no es verdad, pero igual lo creo".

³⁰ El título de un ensayo de Christian Metz, traducido por Celia Britton, Anrwyll Williams, Ben Brewster y Alfred Guzzetti: *The Imaginary Signifier: Psychoanalysis and the Cinema* (El significante imaginario. Psicoanálisis y el Cine), Indiana University Press, 1982.

mise en scén.

Con respecto al nivel de credibilidad de una película dependiendo del género al que pertenece, consideramos que el género siempre debe ser especificado cuidadosamente para evitar que el espectador acepte la historia retratada en la pantalla sin críticas.

La imagen de archivo no representa una reconstrucción histórica, y esta última se distingue de los relatos de los testigos, mientras que, en el campo de la narración, una representación fiel de la historia difiere de una fábula, cuento o pastiche. El aficionado al cine promedio no hace una distinción clara entre los géneros, como se observó por medio de la controversia en torno a la película de Roberto Beghini *La vida es bella*, que ha sido criticada por su inexactitud, aunque dice ser una "fábula". Por lo tanto siempre es necesario aclarar específicamente este punto.

6. Exageración y atenuación de hechos

El objetivo de este detalle es comprender las controversias que surgieron a partir de estas películas. Pareciera que los aficionados novatos al cine, esperan que el cine les suministre información y requieren que ésta sea confiable. Debido al realismo de las imágenes en movimiento, ellos creen tan firmemente en lo que ven en la pantalla grande como en lo que ven en televisión, lo que escuchan en la radio, o lo que leen en los diarios. La imagen es considerada auténtica, aún cuando ha comenzado a ser sospechosa desde la llamada masacre de Timisoara -sus escenas de video han afectado la confianza de algunos teleespectadores- y debido a que la manipulación informática de las fotografías digitales está al alcance de todos.

Además, estos aficionados al cine, saturados de las emociones fuertes

emitidas por la televisión que no se detiene ante imágenes de masacres, son consumidores a gran escala de información emotiva. Sentados frente a sus televisores, los espectadores están permanentemente expuestos a escuchar pasiones partidistas a unirse a las causas políticas o humanitarias promovidas por los partidos políticos y varios “teletones”, ya sea en relación a causas nacionales o internacionales. Para fomentarlas, la televisión utiliza demasiado la exageración. Resaltando sin vergüenza los patetismos de las situaciones más críticas y con el objetivo de provocar un efecto dramático, apela, como un melodrama, a emociones básicas, generalmente con una intención insidiosa, para generar indignación, enojo, disgusto y tristeza. Cualquier medio está permitido para llegar a este fin. De esta manera, la manipulación masiva puede pasar desapercibida. Tales exageraciones tienen orígenes profundos. En el simposio sobre enseñanza de la Shoá organizado por el Consejo Europeo (en octubre de 2002) que tuvo lugar en Estrasburgo, la filósofa Marie-José Mondzain manifestó que, a partir de la Shoá, el arte y la cultura han sido caracterizados por la liberación psicológica, la violencia y la alucinación, como si la Shoá hubiese liberado toda la censura de las más bárbaras de las fantasías. Se trata de una pérdida evidente del simbolismo, que se expresa en sí mismo como la negación de todos los tabúes. Diariamente vemos en la pantalla (grande y chica) la invasión de este nuevo totalitarismo visual que pretende mostrar todo, apelando al más depravado sentido del placer y erotizando la violencia sin escrúpulos. Asimismo, para Ernst Cassirer, la cultura del homicidio solo puede surgir del homicidio de la cultura, y la violencia en una cultura conlleva a una cultura de violencia. Solamente el símbolo, ese don particularmente humano, puede permitirnos salir de este círculo vicioso. Por lo tanto en la actualidad debemos interesarnos legítimamente por los símbolos y considerar su restauración urgente. La atenuación, por otro lado, es un componente estilístico de la literatura, definido para el cine por Alfred Hitchcock cuando François Truffaut lo estaba

entrevistando sobre su película *Pero... ¿Quién mató a Harry?*³¹ Consiste en decir poco para sugerir mucho, atenuando todos los efectos y rechazando la tragedia y el patetismo. Esta es la especialidad del humor, que surge de la asimetría entre el significante y el significado, entre el modo de expresión y la realidad expresada, sistemáticamente subestimando los hechos graves mientras exagera lo insignificante al punto del escándalo. Así, dependiendo de cuál de estas dos tendencias se elige, el guión de cine puede estar sobrecargado, ser insistente e incluso redundante, o estar restringido y concentrado, jugando con la elipsis y dejando que la imaginación del espectador haga su trabajo. Entre estos dos enfoques, que han tenido una suerte variada, hay un abismo.

7. Realismo y antirrealismo

En lo que respecta a la representación de la Shoá o de cualquier otro delito de lesa humanidad, la elección entre representación realista y no realista es más moral que estética: moral porque, aún con el propósito de atraer la atención sobre ese hecho, es inmoral insistir demasiado en el sufrimiento de otros. Esta fue la ética cinematográfica de Rivette, quien convertía cada decisión estética en una elección moral. Godard cree que “un travelling es un tema moral”. Hay que reconocer que el realismo en el cine es el resultado de ciertas convenciones. La realidad se puede percibir a través de escasos detalles y alusiones simples sin la necesidad de emplear efectos forzados o representaciones meticulosas. El realismo es un efecto artificial que no tiene relación con la realidad en sí mismo -un efecto asociado con todas las películas del mismo género o sobre el mismo tema. La elipsis, un elemento básico de la gramática cinematográfica y de las expresiones artísticas en general, evita la reconstrucción del detalle mínimo de los lugares o períodos

³¹ En el libro de François Truffaut, *Hitchcock*, Simon & Schuster, 1985.

originales que se representan o impide montar pilas de cuerpos, aún cuando los cuerpos reales hayan tenido tanto impacto en las personas que vieron los primeros documentales. Puede agregarse que este tipo de imágenes no causa impresión en la actualidad a las audiencias indiferentes que han vivido de una dieta de sangre como resultado de una moda de películas sanguinarias.³² Benigni ha demostrado que es más efectivo hacer que los espectadores se fabriquen esas imágenes, que actualmente forman parte de nuestro inconciente colectivo. Detenerse en ellas no sólo sería inmoral y, como lo fue, obsceno (objeto sensual o escandaloso mostrado complacientemente para sacar provecho), sino también inútil.

Las otras artes han tomado conciencia de este hecho. La objetividad adoptada por Primo Levi, Imre Kertész y Wladyslaw Szpilman para narrar sus recuerdos de los campos o del gueto es mucho más emotiva. La narración lineal y su técnica de focalizarse en lo interno recrean sus emociones de forma más efectiva que cualquier imagen. Lo mismo se aplica a la escultura y pintura. Según Pliny el Mayor, el pintor griego Timantes, autor de *El sacrificio de Ifigenia*, cubrió la cara de Agamenón por considerar imprudente representar su expresión. La famosa estatua de Laocoonte, que se encuentra actualmente en el Palacio de Belvedere en Roma, tiene su boca semiabierto como si estuviese prohibido mostrar a un héroe gritando. Además, en su obra *Laocoonte*, Lessing escribió que un artista tiene solo una opción -atenuar la expresión de sufrimiento o esconderla por completo- si desea despertar emociones respetando las leyes de la estética. Muchos teóricos del Renacimiento y del Manierismo aconsejaron un enfoque similar para representar la Pasión de Cristo, un tema muy debatido entre los artistas góticos que intentaron representar su sufrimiento de manera realista, y entre los artistas romanescos, que prefirieron representarlo en majestuosidad. Sus

³² El género sanguinario consiste en películas que muestran fenómenos que, por su característica violenta o sanguinaria, tienen como objetivo causar repugnancia y aversión en la audiencia.

elecciones siempre fueron teológicas, estéticas y morales. No obstante, los pintores como Leonardo Da Vinci exhortaron al ojo del artista despiadado, para generar miedo, y creían que esta *terribilità* tenía una belleza provocativa. Los artistas posteriores como Géricault, Goya y Schiele eligieron el realismo e incluso el expresionismo como el medio más efectivo para demostrar el sufrimiento humano o protestar contra la opresión, pero los teóricos del arte siempre pensaron que aún cuando el arte tiene todos los privilegios, deben existir ciertos límites para la representación. El sexo y la muerte, actualmente degradados, siempre fueron dos tabúes que han impuesto esos límites, ya que la imaginación interpreta el papel principal en el arte.

Mucho más aún en el cine, donde la elipsis representa un elemento clave. Algunos dicen que la falta de imágenes de las cámaras de gas en una película fomenta la negación de la realidad. Pero podemos responder, en primer lugar, que la negación es un estado mental que no necesita evidencias y que las imágenes propiamente dichas ya no pueden ser consideradas confiables ahora que sabemos que es fácil manipularlas e introducirles efectos especiales, y, en segundo lugar, el cine no es un simplemente un medio como la televisión, es un arte, y una de las artes más importante de nuestro tiempo. Por lo tanto, tiene que respetar las mismas normas que las otras artes. Tal vez, cada una de las artes puede explicar la realidad mejor que el material de archivo en sí, utilizando sus propios medios de expresión. Jorge Semprún, en su libro *La escritura o la vida* muestra que es imposible darle una idea a la gente del olor a muerte que se sentía en los campos, salvo en la literatura. Esto es también lo que el pintor Zoran Music demuestra al pintar sombras indefinibles, más espantosas que fotografías de cuerpos reales. Pero esta posición es en la actualidad cada vez más incomprensible cuando Hollywood suministra el modelo predominante del cine, que no es partidario del expresionismo sino de la más excesiva exageración. El cine sólo es respetable como un arte y sólo como tal es capaz de abordar el tema de la Shoá, y como tal se debe presentar ante los estudiantes. Por lo tanto, al

parecer, cada vez se hace más necesario asociar la enseñanza de la historia con la enseñanza de la historia del arte y explicar desde qué punto de vista deben analizarse las películas antes que el cine lo pueda utilizar debida y juiciosamente para perpetuar la memoria de la Shoá.

8. Códigos fílmicos y profílmicos

El problema planteado por la representación cinematográfica de la Shoá y los delitos de lesa humanidad, en general, es el de transmitir un hecho que desafía la expresión verbal y visual mediante una forma que lo favorezca. Debe establecerse claramente y comprender que la imagen nunca es neutral. Annette Insdorf en su libro *Indelible Shadows* plantea la pregunta más importante: "cómo ciertos recursos cinematográficos expresan o evaden cuestiones morales inherentes al tema", esto es, la forma que le otorga cada película a la realidad transmitida. Debemos ir más allá y plantear la cuestión moral general de la función de las imágenes y el papel de las películas en los sistemas de producción de un período particular de la sociedad. "Jew Sus" de Veit Harlan solo puede comprenderse en el contexto de propaganda de la Alemania de 1940 y la tendencia sentimental de Hollywood explica la elección de los personajes de *Holocausto*. Podemos destacar una vez más que las películas históricas nos dicen más del presente que del pasado.

Tratemos por lo menos de dar una idea de los códigos que entran en juego en la producción de una película. Los códigos profílmicos son aquellos códigos que preceden a la realización de la película propiamente dicha -elección de escenario, elección del género (reconstrucción histórica, actualización o estilo), reparto, etc.- mientras que los códigos fílmicos se relacionan con el lenguaje específico del cine. Se ocupan de la narración propiamente dicha, su orden y cronología, y de la estructura del guión, que dependerá de la elección entre la descripción exhaustiva o parcial de los hechos, entre co-

menzar al principio o al final, entre la narración lineal o el salto en el tiempo. También incluye los movimientos de las cámaras, el encuadre y la escala de la toma, y la elección del color. A pesar de que estas elecciones quedan a criterio del director, no son meramente individuales y estéticas: presuponen un punto de vista en relación con el cuento y la historia, una disposición a apoyar algunas teorías y descartar otras, y el objetivo de promover la teoría elegida con diferentes niveles de vigor. Todas las películas se sustentan con un conjunto de argumentos. Por lo tanto, estos códigos son ideológicos y manipulan deliberadamente la opinión de la audiencia. Solo mediante la demostración de su existencia y de los límites que presentan podemos resaltar y posiblemente neutralizar sus efectos. Así, hay una característica estilística en estas películas que se repite casi sistemáticamente, desde *Noche y Niebla* hasta *La lista de Schindler*: la combinación del blanco y negro y el color, utilizando el color para representar el tiempo presente y el blanco y negro para representar escenas retrospectivas de los campos como si fuera material de archivo, que no es siempre el caso. Si queremos comprender los temas abarcados, debemos preguntar porqué se realiza esta elección recurrentemente.³³

9. El problema de la comedia

También debemos detallar la posición de la comedia. La elección de Benigni de hacer comedia se ha calificado de sacrilegio imperdonable. Y aun así nos hemos olvidado de *Ser o no ser* de Lubitsch o de *El gran dictador* de Chaplin ¿No es acaso *Ubu Rio* de Alfred Jarry una de las más duras denun-

³³ El blanco y negro siempre se ha considerado una marca del realismo cinematográfico, a pesar de todos los intentos de hacerlo menos natural, como si sus diferentes niveles de intensidad no formasen dos colores sino uno, de la estructura de la película y consecuentemente la del referente en sí mismo y del pasado en particular. Ver *Noche y niebla*, *La elección de Sofía* y *La lista de Schindler*.

cias sobre la dictadura? La sospecha que se genera en torno a la comedia es probablemente producto de la ignorancia general. Sin embargo, Platón ya había analizado las "combinaciones del placer y el dolor en lamentos, en la tragedia y la comedia, no solo en el escenario, sino también en el escenario más importante que es la vida humana".³⁴ Y a lo largo de la historia, la comedia ha sido considerada más capaz de "corregir la moral mediante la risa" que los géneros serios, como comprobaron Molière y Voltaire. *Candide* indudablemente constituye el desafío más efectivo que jamás se le hizo a la guerra y la muerte que provoca. Además, la comedia permite tener una gran variedad de matices, desde los burdos efectos de la parodia, la farsa y la astracanada hasta el humor y la ironía que juegan con la comprensión, la insinuación y la antífrasis. Nos remite a la exageración y atenuación. Además, cuando se define el poder, la risa se vuelve blasfemia y la comedia política anatema.

Se debe respetar el sufrimiento de los sobrevivientes de los campos nazis, como el sufrimiento de cualquier otra víctima que sobrevive a un crimen de lesa humanidad. Entonces, ¿por qué ese sufrimiento debe prohibir la representación de la Shoá en la pantalla? ¿Es acaso porque el cine es considerado un medio muy "frívolo"? Y, ¿por qué no recurrir a la comedia en el cine y en el teatro para exponer el horror y lo absurdo de un sistema totalitario y sus delirios más despiadados? Este prejuicio podría atenuar la fuerza corrosiva de la comedia y su valor crítico subversivo así como también pasar por alto el hecho de que el humor es en todas partes el arma secreta de los oprimidos. En vez de descartar terminantemente un género particular, sin intentar analizarlo, sería mejor medir su eficacia o poder. Muchos espectadores, conmocionados por las imágenes extremadamente violentas de los campos, que ofenden sus sentimientos, pueden emocionarse con imágenes menos dramáticas que, sin tergiversar la historia de la Shoá, pueden narrar discre-

tamente en forma de sátira o caricatura. La gente se emociona al ver *La vida es bella*. Benigni no le falta el respeto a las víctimas del nazismo en ninguna escena. Ni Chaplin ni Lubitsch subestimaron los riesgos, al contrario. El humor se basó en la desesperación, redescubriendo la mismísima esencia del humor judío. Si lo rechazamos de plano y distorsionamos sus intenciones, corremos el peligro de no entender nada.

Conclusión

Con esta aclaración en mente, es posible mostrar una película a los estudiantes mientras se resalta algún que otro elemento, dependiendo de la película, e iniciar una discusión sin desperdiciar energía. El marco cinematográfico ya ha sido establecido y podemos abordar el tema de la Shoá, su historia y sus víctimas, poniendo de relieve que la Shoá es más que una simple realidad histórica, es un verdadero símbolo del horror en los tiempos modernos. Este es el motivo por el cual se toma a la Shoá como punto de referencia para cualquier delito colectivo que se ha cometido desde entonces. Sin embargo, el arte trabaja con símbolos ¿Acaso no se le negó anteriormente a Goya y Hieronymus Bosch el derecho a representar -simbólicamente y no anecdóticamente, mediante una expresión minimalista o expresionista y generalmente en forma de caricatura- las atrocidades que habían sufrido? El cine en la actualidad ocupa un lugar comparable al de la pintura. Es perfectamente legítimo que este arte moderno fundamental aborde las tragedias de nuestros tiempos sin que se sospeche que sus imágenes minimizan sistemáticamente, atenúan o disfrazan la realidad. Por el contrario, "nuestro tiempo parece haber comprendido el riesgo de mostrar imágenes bárbaras indiscriminadamente".³⁵ El cine puede manifestar discreción en sus representaciones de la barbarie y evitar el uso incorrecto de la retórica. Por lo tanto no debemos tener miedo de ver a la Shoá o a otros delitos de lesa

34 "Philebus", traducción de Benjamín Jowett.

35 Vicente Sanchez-Biosca, "Représenter l'irreprésentable", *Les Institutions de l'image*, op.cit.

humanidad "trivializados" o "vulgarizados" por el cine, la ficción o la comedia. "El silencio por sí solo es mortal".³⁶ Cuanto más se representen estos delitos, más seguros podremos estar de que permanecerán en la memoria colectiva con tanta evidencia de la regresión de una civilización que se creyó avanzada y que perdió su ilusión. Hay que admitir que la televisión representa una introducción al cine, tanto de ficción como documental. Puede apoyar a las filmotecas y a la industria del cine en su tarea de publicitar la historia, la herencia literaria y teatral, aportando mucho al conocimiento global de la Shoá, como lo demuestra la miniserie *Holocausto*. Por lo tanto representa una clave para facilitar el aprendizaje. Pero el cine es una expresión del arte y debe incluirse en la currícula instruyendo a las generaciones más jóvenes sobre sus técnicas lo antes posible para que no corran el riesgo de malinterpretar las imágenes.

³⁶ Jean-Philippe Guérard, "Chaplin, Lewis, Benigni: ríe de la Shoá", *Le Nouvel Observateur*, edición especial Nro. 53, diciembre 2003/enero2004.

SEGUNDA PARTE

1. Documentales

Alain Resnais, *Nuit et brouillard (Noche y Niebla)*

Francia (1995); 32 minutos; idioma: Francés; texto: Jean Cayrol

Argumento histórico: eliminación sistemática de los opositores al Nazismo.

Argumento moral: denuncia de un delito colectivo.

Argumentos estéticos: rechazo a la reconstrucción histórica, estado de materiales de archivo, brecha entre el pasado y el presente, elipsis, antítesis.

El director

Alain Resnais nació en 1922. Comenzó a filmar películas a los 14 años con una cámara de 8 mm y en 1943 se inscribió en el instituto de cine francés –el Institute des Hautes Études Cinématographiques (IDHEC)–, en el departamento de edición. Comenzó su carrera realizando numerosos cortometrajes sobre arte como *Van Gogh* (1948) y *Guernica* (1950). Pero fue su

documental sobre los campos nazis, *Noche y Niebla* (1955), el que lo llevó a la fama. Cuando comenzaba la Nueva Ola, su primer largometraje, *Hiroshima mon amour* (1959), revolucionó la técnica de la narrativa clásica, experimentó con la idea de jugar con la memoria y desestructurar la narración. Esto lo profundizó en *El año pasado en Marienbad* (1961) y en la posterior *La vida es una novela* (1983). Al ser un director comprometido, los argumentos de guerra y política siempre estuvieron presentes en sus obras (*Muriel*, 1963; *Stavisky*, 1974). Alain Resnais para realizar sus guiones trabajó con escritores de la talla de Margarite Duras y Alain Robbe-Grillet. En 1992 realizó *Smoking/No smoking* con Jean-Pierre Bacri y Agnès Jaoui y en 1997, *Conozco la canción*.

La película

1. Reparto

Narrador: Michael Bouquet

2. Contexto

En 1955, a pedido del Comité Francés para la Segunda Guerra Mundial, Alain Resnais visitó siete ubicaciones donde hombres, mujeres y niños perdieron sus vidas: Oranienburgo, Auschwitz, Dachau, Ravensbrück, Belsen, Neuengamme y Struthof. Junto a Jean Cayrol, valiéndose de material de archivo, reconstruyó el martirio interminable de los prisioneros.

El documental lleva el nombre del plan *Nacht und Nebel (Noche y Niebla)* establecido por Hitler que, a su vez, toma el nombre de la mitología alemana utilizada por Wagner.³⁷ Hitler utilizó esa expresión para referirse al programa

³⁷ El personaje de Alberich el Nibelungo en *El oro del Rin*, se convirtió en una nube de humo, poniéndose su casco mágico, con la frase "Noche y niebla, invisible para todos".

como un modo de señalar que iba a concentrar a los opositores al régimen y hacerlos desaparecer sin dejar huellas. El 7 de diciembre de 1941, Hitler publicó el decreto Natch und Nebel y reemplazó la ineficiente política nazi de tomar rehenes para contrarrestar las actividades clandestinas. A partir de ese decreto, los agentes sospechados de clandestinidad desaparecerían en la noche y niebla sin dejar huellas. SS Reichsführer Himmler dio las siguientes instrucciones a la Gestapo: "Luego de una larga meditación, el Führer decidió que las medidas tomadas en contra de aquellos culpables de delitos contra el Reich o contra las fuerzas de ocupación en las áreas tomadas deben ser alteradas. El Führer cree que en tales casos la servidumbre penal o la sentencia a trabajos forzados de por vida pueden ser considerados una señal de debilidad. Sólo se puede lograr un efecto disuasorio, eficaz y duradero con la pena de muerte o con medidas que dejen a la familia y a la población con la duda sobre el paradero del delincuente". El mariscal de campo Keitel emitió una carta que decía: "La intimidación eficaz y duradera sólo se puede lograr a través de la pena capital o de medidas que dejen a los familiares de los delincuentes con la duda sobre el destino de este. [...] Los prisioneros serán transportados a Alemania en secreto y el tratamiento de los delincuentes continuará aquí; estas medidas tendrán un efecto disuasorio porque a) los prisioneros van a desaparecer sin dejar huellas, b) no se dará ninguna información a sus familiares sobre su paradero o sobre su destino".³⁸

3. Análisis

La película comienza con un travelling largo de un paisaje pacífico en color. Mientras que el texto de Jean Cayrol, comentado por Michael Bouquet, presenta la quietud de fachada de Auschwitz haciendo contraste con la música lírica de fondo de Hans Eisler, creando de inmediato el primero de los contra-

puntos destinados a sobresaltar: la música de fondo se toma cada vez más inapropiada y fuera de lugar a medida que las tomas se van concentrando más profundamente en el horror del pasado. Otros contrastes son la pausa y el movimiento, el color y el blanco y negro, la esperanza y la desesperación, la memoria y el olvido. Mediante recortes de noticieros con imágenes del momento -material mudo e imágenes de archivo genuinas o falsas (el problema aquí es que Resnais utilizó imágenes de archivo de pasajes de la película de ficción *La última etapa*, filmada por Wanda Jakubowska, una prisionera de Auschwitz, poco después de su liberación)-, así como también con imágenes brutales de trenes cerrados herméticamente y alambrados de púas, la cámara explora el campo al límite de la sugestión, pausando ocasionalmente en una escena estática. Se logra un equilibrio entre las imágenes arrolladoras, el comentario elíptico hablado en un tono perfectamente moderado, y la música delicada, permitiendo que las imágenes hablen por sí mismas. Las fotografías ocupan el lugar de las escenas como si su condición estática generara una huella imborrable de lo que ha desaparecido. El pasaje del presente pacífico al pasado agonizante hace pensar en algunas cuestiones claves: ¿Quién fue el responsable? ¿Es posible obliterar por completo todas las huellas de tales delitos? ¿Son realmente creíbles? Esta es la lección de esta película "cubista", que reconstruye una realidad después de que ésta ha sido destrozada y esta reconstrucción nunca se apaga.

4. Propuestas para la enseñanza

Comentar en particular las tomas a color del paisaje desnudo de Auschwitz y los contrastes utilizados por el director para demostrar que aún un documental como este no depende de estéticas que deben decodificarse. La brutalidad de algunas de las otras imágenes no necesita comentario alguno. Sin embargo, se debe señalar que la película está desactualizada por varias razones:

- No distingue entre los campos de concentración y los campos de exterminio

38 www.belgiumww2.info

nación;

- Reafirma la idea de que los nazis manufacturaron jabones con grasa humana, hecho que posteriormente se demostró que no superó la etapa experimental;
- No particulariza a las víctimas, haciendo solamente una referencia, aparentemente al azar, a "un estudiante judío";
- No explica que las famosas topadoras que trasladaban a los cadáveres fueron conducidas por soldados británicos, quienes eran obligados a enterrar los cadáveres rápidamente para prevenir epidemias;
- Por último, los censores suprimieron una secuencia que mostraba a un gendarme francés en servicio en el campo de Pithiviers.

El reestablecimiento de la verdad de ningún modo desmerece la eficacia de la película.

Frédéric Rossif, *De Nuremberg à Nuremberg (De Nürnberg a Nürnberg)*

Francia (1989); película para televisión; 180 minutos; blanco y negro; idioma: francés

Argumento histórico: reconstrucción de la historia completa del nazismo utilizando material de archivo.

Argumento estético: edición creativa.

El director

Frédéric Rossif nació en Montenegro en 1922. Se marchó de su país durante la Segunda Guerra Mundial y se mudó a Francia, donde comenzó una carrera en cine y televisión. Se convirtió en uno de los pioneros de la televi-

sión francesa, especializado en documentales sobre artes (Picasso, Braque, Orson Welles, Jaques Brell); animales (*La fiesta de la jungla*, 1976; *L'Opéra sauvage*, 1977; *El Apocalipsis de los animales*, 1972) y guerra (*Morir en Madrid*, 1966; *Los testigos*, 1961). Murió en 1990.

La película

1. Reparto

Texto: Philippe Meyer

2. Contexto

El título resalta la importancia de Nüremberg, ya que la película comienza con los mítines masivos del partido nazi en esa ciudad, realizados desde 1933 en adelante -especialmente el congreso del partido en 1935-, y termina con el juicio que se realizó en 1946 contra algunos líderes nazis por delitos de lesa humanidad. La Segunda Guerra Mundial comenzó y terminó en Nüremberg. Frédéric Rossif y Philippe Meyer brindan una explicación cronológica de los doce años durante los cuales los nazis dirigieron Alemania y describen los motivos por los que Hitler llegó al poder. Describen precisamente la concatenación de hechos que llevaron al mundo al caos, prestando tanta atención a la historia de las personas y de las naciones como a las experiencias individuales. Este documental, hecho en 1987 para la televisión pública, fue emitido recién dos años después debido a la censura.

3. Análisis

Según Philippe Meyer, el responsable del guión, para poder entender "por qué fue posible y cómo fue posible" el Nazismo, Frédéric Rossif reconstruyó los hechos de la Segunda Guerra Mundial y sus múltiples consecuencias.

Para esto, recolectó una cantidad considerable de imágenes y secuencias de archivo, algunas de las cuales no se habían mostrado anteriormente. A pesar de sus imágenes desgarradoras, la película es una gran ayuda para la enseñanza porque no cae en moralismo sino que da a conocer los hechos y busca explicar el porqué. No sólo relatan las batallas de los diferentes frentes de conflicto -desde Europa hasta el Pacífico, pasando por África- sino también la vida diaria, la ocupación y la resistencia, utilizando ciertas experiencias individuales para evocar todas las actitudes tomadas hacia el nazismo: desde el fanatismo a la resistencia, desde la aceptación cobarde hasta la indignación valiente.

Se trata de un documental excelente, con una edición precisa y apropiadas imágenes de archivos. A este trabajo realizado por Frédéric Rossif se suma la apropiada selección de textos de Philippe Mayer, quien eligió cuidadosamente discursos de Hitler para demostrar que él planificó la guerra, la invasión y la matanza, que simplemente aplicó sin reparos las ideas desarrolladas en *Mein Kampf*. La estructura de la película revela la fría determinación del régimen nazi y su ideología. La música de Vangelis se acopla a la perfección.

4. Propuestas para la enseñanza

La película se divide en dos partes. A través de éstas se pueden estudiar pasajes, detenerse en hechos particulares o analizar la estructura del documental.

a. Triunfo y guerra (1933-1942)

Rossif brinda una explicación muy pedagógica de la llegada de Hitler al poder en 1933, los pasos que siguió para establecer una dictadura racista, y los masivos mítines nazis planeados para fanatizar a los alemanes y prepararlos para la guerra. Walter Benjamin escribió que el fascismo era la "estetización de la política". Hitler se dio cuenta de que podía aprovecharse

de la propaganda cinematográfica. En el film se hace referencia a los golpes de Hitler, su instinto táctico, su capacidad de manipular, su doble juego en el compromiso de no invadir Austria y Checoslovaquia y el incumplimiento de su palabra. La guerra comenzó en 1939 con la invasión a Polonia. La película narra la campaña francesa y la veloz victoria alemana. Resalta el modo en que Hitler organizó la firma del armisticio en Rethondes el 22 de junio de 1940 (llegó dos horas tarde, ordenó el vagón donde se firmó el armisticio de 1918 y tomó el lugar de los vencedores de ese año). Después la película relata la Batalla de Inglaterra (el primer contratiempo de Hitler contra Churchill y civiles británicos) y muestra la forma en que la guerra se extendió por el mundo (al Pacífico y África). También demuestra que la invasión de Hitler a la USSR en 1941 fue inevitable por el racismo profundamente asentado en los líderes alemanes hacia los eslavos.

b. Derrota y Juicio

La segunda parte, que es un verdadero espejo negativo de la primera, registra la derrota gradual de Alemania y el triunfo de los Aliados: la captura de Italia, el aterrizaje en Normandía y la liberación de Francia. La confrontación decisiva fue la Batalla de Stalingrado, la victoria soviética, que marcó el verdadero punto de inflexión.

Los estadounidenses tomaron parte en la batalla pagando el precio completo, como lo hicieron los miembros de la Resistencia francesa. El bombardeo de los Aliados a Alemania arrasó con Dresde en un día, con un total de 250.000 víctimas mortales. El texto explica cómo la intransigencia de Hitler y las tácticas militares erróneas produjeron derrotas, y acentuaron su rasismo y se determinación de aplicar la "solución final". Los últimos días del Reich son una auténtica marcha funeraria orquestada por un demente. Las últimas fotografías de Hitler lo muestran celebrando su cumpleaños en un Berlín en ruinas y felicitando descaradamente a los jóvenes reclutas a quienes iba a dirigir hasta su muerte. La demencia absoluta de este hombre se concentra en estas imágenes. La última parte de la película explica exhaustivamente el

juicio de Nüremberg: la fría lógica de los campos de exterminación y el genocidio de los judíos. Esto se hace con escenas críticas del gueto, montadas y filmadas por los propios nazis. También retratan a los acusados, quienes se niegan a admitir su responsabilidad en un intento por retrasar una condena inevitable. Podemos citar un artículo de Agnès Bozon-Verdurz publicado en la revista francesa *Telérama* cuando se emitió la película por primera vez (15 de noviembre de 1989):

"Representar" al nazismo y la guerra en todos sus frentes, incluyendo el Lejano Este, en tres horas es toda una proeza. Dominar el balance narrativo es una hazaña [...] Rossif, un editor de cine extraordinario, otorga al material de archivo el ritmo de un animal agonizante. Con sus arranques de energía furiosos, sus tropezones y sus estertores antes del colapso final. Cada escena forma una parte importante de esta cronología macabra, con su ritmo, sus escenas impactantes, su música, etc. El mundo es peor que un campo de batalla, un planeta desolado donde las especies oprimidas se matan entre sí. Como si los nazis hubieron comunicado su frenesí letal al mundo entero.

2. Películas de ficción americanas

Marvin J. Chomsky, "Holocaust" (*Holocausto*)

Estados Unidos (1978); miniserie televisiva; 475 minutos, color; idioma: inglés

Argumento histórico: la historia completa del Nazismo a través de la vida de una familia alemana, desde el ascenso del Nazismo al poder hasta los campos de concentración.

Argumentos estéticos: reconstrucción histórica y exageración.

El director

El director americano Marvin Chomsky nació en 1929. Llevó a cabo una cantidad considerable de trabajos como director, productor y escenógrafo. Realizó programas de historia y dramas como *Catalina la Grande* (1995) y la *Dinastía Strauss* (1991), pero su trabajo más famoso es sin duda *Holocausto*.

La película

1. Reparto

Fritz Weaver: Dr Josef Weiss

James Woods: Karl Weiss

Joseph Bottoms: Rudi Weiss

Sam Wanamaker: Moses Weiss

Blanche Baker: Anna Weiss
Meryl Streep: Igna Helms Weiss
Rosemary Harris: Berta Palitz Weiss
Michael Moriarty: Erik Dorf
Deborah Norton: Marta Dorf
Ian Holm: Henrich Himmler
Tom Bell: Adolph Eichmann

2. Contexto

Los Weiss, una familia típica de clase media de judíos cultos residentes en Berlín, sufre las repercusiones de los hechos históricos que les toca vivir: el ascenso del nazismo al poder, la deportación a Auschwitz y Teresienstadt, y la emigración hacia Palestina. Hay por lo tanto dos historias paralelas en la película: la "solución final" como la sufrió la familia Weiss, y las etapas sucesivas del plan para eliminar a los judíos europeos.

3. Análisis

La película está dividida en cuatro partes:

Primera parte: *"The gathering darkness" - La oscuridad que se aproxima* (145 minutos)

Segunda Parte: *"The road to Babi Yar" - El camino a Babi Yar* (105 minutos)

Tercera Parte: *"The final solution" - La solución final* (100 minutos)

Cuarta parte: *"The saving remnant" - El sobreviviente* (120 minutos)

Primera parte

Berlín, 1935: Karl Weiss, el hijo artista del exitoso doctor judío Josef Weiss, contrae matrimonio con Igna Helms, una mujer católica. Al mismo tiempo Marta, la esposa del abogado Erik Dorf, cuya familia es paciente del Dr. Weiss, convence a su esposo de unirse a las SS. Las historias acontecen

de forma paralela.

Segunda Parte

Varsovia, 1941: Josef Weiss y su esposa son deportados a Polonia, allí se unen a la organización del gueto de Varsovia para hacerle frente a su desesperación y su abominable condición de vida. Al poco tiempo, aparecen los primeros signos de resistencia activa. Karl es arrestado en Buchenwald y torturado después de una pelea.

Tercera Parte

1942: Las tropas alemanas se mueven hacia el Este. A medida que avanzan, las unidades móviles de las SS reunían y masacraban judíos. Los miembros de la brigada judía dirigida por "El tío Sasha" entablan combates violentos.

Cuarta Parte

En Polonia, Varsovia, Josef y Berta Weiss son enviados en un tren a lo que se denomina "campos familiares". Mientras tanto, los luchadores de la resistencia que lograron esconderse y sobrevivir, unen fuerzas y se sublevan en el gueto de Varsovia.

Como señala Annette Insdorf (en *Indelible Shadows*), el mérito de esta serie de televisión es haber mostrado al público las atrocidades de los nazis que anteriormente solo estudiaban los historiadores. Pero ¿se puede hacer ficción histórica sobre este tema? Además, este "docudrama" presenta ciertos elementos de confusión al no marcar deliberadamente el límite entre ficción y realidad, entre la historia en general y la historia de una familia en particular. Chomsky lo hizo de este modo porque supuso que para los espectadores sería más sencillo identificarse con una familia como la propia. La televisión, indudablemente, se ha convertido en nuestra principal ventana al mundo, modela nuestra conciencia colectiva y estandariza el sustrato de nuestra experiencia. *Holocausto* marca la llegada de la Shoá, desde la pers-

pectiva judía, al entretenimiento popular. Esta película de suspenso tuvo un impacto considerable en Estados Unidos, donde logró que la mayoría de la gente tome conciencia sobre lo que pasó. También fue exitosa en Alemania, donde el término "holocausto" comenzó simultáneamente a significar genocidio. El efecto popularizador de la película es indiscutible y constituye un ejemplo perfecto del modo en que Hollywood representa estos temas políticos, aplicando una forma trillada dramática a un nuevo material y respetando los requisitos del marketing que imponen ciertas convenciones como, por ejemplo, el recurrir de forma constante al patetismo o al terror. Es lo opuesto al pensamiento cinematográfico de Resnais, para quien cuanto más emotivo es el material, menos emotivo es el tratamiento.

4. Propuestas para la enseñanza

Se debe señalar que la intensificación del patetismo y el recurso al sentimentalismo manipulador sólo pueden atenuar la fuerza emotiva de la película. Además, el final claramente vela por la sensibilidad estadounidense: sólo sobrevive un miembro de la familia Weiss y emigra a Palestina. ¿Debemos considerar este hecho como un eco de la filosofía de Abraham Hershel de que la vida después de la destrucción impide la desesperación? La protesta de Elie Wiesel, quien sostiene que la Shoá trasciende la historia y la representación, no ha debilitado el impacto de esta película, que ha generado una toma de conciencia saludable a pesar de la inevitable trivialización que la acompaña. La exageración es probablemente más eficaz para transmitir un mensaje a una audiencia masiva.

Steven Spielberg, "Schindlers' List" (La lista de Schindler)

Estados Unidos (1994); ficción histórica; 195 minutos; idioma: inglés

Argumento histórico: la vida de un alemán que lucha contra el nazismo y salva judíos.

Argumentos morales: una elección humana y política bajo un régimen que no distingue entre fines y medios.

Argumentos estéticos: reconstrucción histórica, realismo.

El director

Steven Spielberg nació en Cincinnati, Ohio, en 1947. Comenzó a filmar sus primeros cortometrajes con la cámara Super 8 de su padre. A los 13 ya escribía sus propios guiones gráficos de modo muy detallado y componía la música de sus películas. A los 14 realizó su primer cortometraje "real", *Escape to Nowhere (Escape a ninguna parte)*, en el que recrea las campañas del Mariscal de Campo Rommel. Le fascinaba la ciencia ficción y en 1964 filmó *Firelight (Luz de lumbre)*, una película hecha con un presupuesto de 500 dólares. Pero 1964 también fue el año en que sus padres se divorciaron, una fecha de fundamental importancia que marcó sus futuros trabajos, en los que con frecuencia aparecen historias de familias rotas. Perturbado por su problema familiar, se mudó a California y fue rechazado por una escuela de cine. Consecuentemente se inscribió en la Universidad del Estado de California para estudiar Literatura Inglesa. Sus cuatro años en la universidad le permitieron, sobre todo, adquirir conocimientos en cine. Durante este período descubrió el cine europeo, realizó varias películas experimentales y miró otras tantas. En 1968 hizo su primer largometraje en 35 mm titulado *Ambin* con la ayuda de Allen Daviau (quien posteriormente sería el director de fotografía de *E.T.: el extraterrestre*, *El Color Púrpura*, y *El imperio del sol*). Su primera película para televisión fue *El diablo sobre ruedas*, un éxito rotundo en Europa. David Brown y Richard D. Zanuck le ofrecieron la oportunidad de filmar su primer largometraje, *Loca evasión*. Al año siguiente, con el lanzamiento de *Tiburón*, Spielberg logró uno de los primeros puestos como joven

director estadounidense. Se consagró dos años más tarde con *Encuentros cercanos del tercer tipo*. Amigo de George Lucas, Spielberg a esta altura ya era un hombre ambicioso. Ambos desarrollaron la idea para la película *Los cazadores del arca perdida*. El proyecto se concretó en 1981 y cosechó el éxito que todos conocemos. Fortalecido por su reputación, Steven Spielberg filmó *E.T.: el extraterrestre*, el film que él consideró como la continuación lógica de *Encuentros cercanos del tercer tipo*. Lanzada en 1972, *E.T.: el extraterrestre* mantuvo el record de taquilla por once años (un record que rompió *Jurassic Park*). El dinero recaudado con las aventuras del arqueólogo representado por Harrison Ford le permitió cambiar su registro por completo y filmó *El color púrpura*, una película que recibió once nominaciones al Oscar, *El imperio del sol* y *La lista de Schindler*, éstas dos también nominadas al Oscar.

Spielberg continúa siendo como un niño, y para este niño el cine es el juguete más maravilloso. De esta manera comunica su punto de vista infantil a la audiencia. En todas sus películas notamos la presencia de ese niño a través de cuyos ojos percibimos la acción. Además, es un hombre generoso y comprometido que anhela que sus trabajos apoyen las causas en las que cree y a las que otorga una gran importancia: la protección de la naturaleza, la toma de conciencia sobre la exterminación de los judíos durante la guerra, y la esclavitud de los negros. Las miles de horas de versiones de testigos que grabó con sobrevivientes de la Shoá constituyen una evidencia irremplazable que haría imposible cualquier intento revisionista.

La película

1. Reparto

Liam Neeson: Oscar Schindler

Ben Kingsley: Itzhak Stern

Ralph Fiennes: Amon Goeth

Caroline Goodall: Emilie Schindler

2. Contexto

La película relata la historia de Oscar Schindler, un extraordinario empresario alemán que, cuando los judíos estaban siendo expulsados, desarrolló un plan para la resistencia al sistema nazi. Las etapas sucesivas de su programa fueron hasta 1940 las siguientes: hacerse amigo de uno de los hombres más poderosos del Reich, encontrar inversores judíos en una población ocupada y en absoluta confusión, reestablecer una fábrica de artículos de cocina, y obtener órdenes militares lucrativas del Inspector de Artillería. Pero el aspecto más original de su plan fue el reclutamiento sistemático de trabajadores judíos, por los que pagaba un arancel a la unidad principal de las SS Cracovia.

3. Análisis

La toma desde un ángulo inferior permite el primer plano de una figura solitaria en el medio de un club nocturno. Vestido con un traje de color claro, sonriente y relajado, ese hombre le comenta al mozo que invitará una ronda a los oficiales nazis que estaban sentados enfrente. Ellos le agradecen, se acercan a él y juntos pasan una tarde muy alegre, embriagados. Esto ocurre en Cracovia en 1939. La primera secuencia de *La lista de Schindler*, basada en una novela de Thomas Keneally, muestra la primera parte del plan de Schindler. Luego, la película analiza la asombrosa personalidad de este alemán cuyo carisma lo convirtió en un donjuán impenitente, uno de los más alegres juerguistas de la sociedad ocupada por los nazis y, al mismo tiempo, un ser humano que fue capaz de utilizar su carisma para maximizar sus ingresos en la industria de la guerra, acumular una inmensa fortuna y salvar a más de mil judíos. Liam Neeson realiza una interpretación de Schindler admirable. Claude Lanzmann ha criticado a Spielberg por elegir a un alemán

“bueno” como héroe y haberle dado un glamour indiscutible. Esta controversia se hizo presente en los diarios de la época. El genial Ben Kingsley interpreta a Itzhak Stern, quien detenta realmente el poder, y es la imagen espejo de Schindler. Este contador y mano derecha que le permitió a Schindler convertirse en uno de los empresarios más ricos del Reich, trabaja detrás de escena reclutando judíos más o menos cualificados y haciendo el balance de los libros de su enorme empresa.

La película plantea el verdadero problema de la ética del cine. Podemos preguntarnos si el director de *Jurassic Park* es el hombre más idóneo para representar ese tema. ¿Puede uno aplicar los mismos trucos del comercio de los dinosaurios al martirio de los judíos? Spielberg previó estas críticas. Ha intentado, como le fue posible, trabajar como un periodista, capturando la realidad casi en forma de documental, para obtener una idea verdadera del contexto histórico. Su escenario: la mismísima ciudad de Cracovia, preservada de los estragos de la guerra; la fábrica y el departamento original de Schindler, a los que no se le han hecho modificaciones, así como también una reconstrucción fiel del campo de trabajos forzados de Plaszow en base a los planos del campo original. El director optó por filmar en blanco y negro el material de archivo para diferenciar las épocas y trabajó arduamente en la fotografía con el prestigioso Janusz Kaminski.

4. Propuestas para la enseñanza

Debe señalarse que de todas maneras Spielberg se somete a los requisitos de marketing de Hollywood. No puede evitar resaltar el patetismo de la historia, particularmente en las escenas finales. Incluso utiliza efectos especiales a los fines del documental, en la escena en la que Schindler, paseando con su amante, observa desde la cima de una montaña una matanza en el gueto y en la escena de la famosa pequeña vestida de rojo a quien persigue hasta que desaparece dentro de una casa. Porque los niños están omnipresentes en esta película como en todas sus películas. En otros aspectos, el director

resalta la horrible naturaleza de la desnudez en los campos en contraste con el erotismo de las escenas de amor. Pero lo que demuestra con excelencia, sobre todo, y lo que consecuentemente puede ser estudiado en clase es la máquina burocrática en sí. El burocratismo nazi que divide sin descanso a los enfermos de los saludables, a los padres de las madres y los niños, separando absurda e inhumanamente a las personas que debían permanecer unidas. Con su propio impulso, hizo realidad el sueño de toda burocracia: manejar una sociedad de personas más muertas que vivas. En contra de esta burocracia de la muerte, Schindler construyó una burocracia de la vida: su propia lista no diferenciaba entre hombres y mujeres, trabajadores e intelectuales, capacitados e incapacitados, en una sociedad ideal y fraternal y trabajó para un negocio totalmente improductivo. Por consiguiente, a pesar de que la película hace demasiado hincapié en la benevolencia de Schindler —era el único empleado alemán que autorizaba a sus trabajadores a celebrar Shabbat— constituye sin embargo un material fascinante sobre esta resistencia alemana poco conocida y la generosidad de un hombre que salvó a tantos compañeros de una muerte desagradable. La procesión final de los descendientes de “los judíos de Schindler” por la tumba del hombre al que han declarado “justo” en Jerusalén es conclusiva en este aspecto. La película de Spielberg representa el tributo que una persona de su estatura merece.

Roman Polanski, “*The Pianist*” (*El pianista*)

Estados Unidos (2002); ficción histórica; 128 minutos; idioma: inglés

Argumento histórico: la vida en el gueto y la supervivencia de un músico gracias a un amante de la música alemán.

Argumento moral: cómo sobrevivir a la muerte de una familia entera con la ayuda del arte.

Argumentos estéticos: reconstrucción histórica, realismo, elecciones importantes.

El director

Roman Polanski nació en París y vivió su niñez en Polonia. Sobreviviente del gueto de Cracovia, perdió a su madre en los campos y se reunió con su padre después de la guerra. Este trauma y la privación de afecto marcaron todos sus trabajos. En los años cincuenta fue alumno de la escuela de cine de Lodz, donde realizó varios cortometrajes. En 1962, filmó su primer largometraje *El cuchillo en el agua*, que fue nominada al Oscar como mejor película extranjera. En Inglaterra filmó *Repulsión* (Oso de Plata en el Festival de Cine de Berlín en 1965), *Callejón sin salida* (Oso de Oro en Berlín en 1966) y *La danza de los vampiros* (1967). Este éxito crítico y comercial le permitió realizar su primera película en Hollywood, *El bebé de Rosemary*, en 1968. El año siguiente, después del homicidio de su esposa, Sharon Tate, volvió a Europa para filmar *Macbeth*. Su éxito con más público y mejores críticas fue *Chinatown* (que fue nominada a once premios Oscar en 1974). En 1977 filmó *Tess* (nominada a seis premios Oscar) en Europa en homenaje a su esposa. En los años ochenta y noventa filmó *Piratas*, *La novena puerta* y *La muerte y la doncella* pero sin tener el éxito que había logrado en los sesenta y los setenta.

Hay algunas obras que parecen esperar el momento indicado en la vida del creador. Roman Polanski siempre supo que un día filmaría una película sobre la época de la guerra en Polonia. Pero, al mismo tiempo, no estaba seguro de hacerlo por dos factores que rechazaba rotundamente: la autobiografía y el estilo de filmación de Hollywood. Demasiado modesto para su participación personal y demasiado riguroso para someterse a los excesos americanos, optó por adaptar la novela de Wladyslaw Szpilman *El Pianista*, una vez que la descubrió. Así logró evocar sus recuerdos y sentimientos a través de la representación, manteniendo su distancia, y también logró escapar del horror absoluto a través de un argumento de esperanza: la música como un medio de supervivencia.

La película

1. Reparto

Adrien Brody: Wladyslaw Szpilman

Thomas Kretschman: Capitán Wilm Hosenfeld

Frank Finlay: Padre

Maureen Lipman: Madre

Emilia Fox: Dorota

Ed Stoppard: Henryk

2. Contexto

El pianista de una radio polaca, Wladyslaw Szpilman, era considerado un compositor prometedor y un pianista virtuoso en 1939. Luego, cuando su familia fue subida a un vagón de carga en su presencia y él fue empujado de la fila, vagó sin rumbo de escondite en escondite por un período de más de dos años, prácticamente sin comida, hasta que se convirtió en un hombre salvaje, más muerto que vivo. Fue testigo del levantamiento del gueto de Varsovia. Sus memorias, escritas en 1946 con el título "*Death of a city*" (*Muerte de una ciudad*), fueron relanzadas por su hijo con el título *El Pianista*.

3. Análisis

Roman Polanski optó por la reconstrucción histórica para representar las memorias de Szpilman. Contrató a un actor estadounidense poco conocido, Adrien Brody, y al pianista polaco Janusz Olejniczak. La escenografía estuvo a cargo de Allan Starski y el vestuario de Anna Sheppard, quienes trabajaron junto a Spielberg en *La lista de Schindler*. Al comienzo de la película, el director nos muestra una secuencia en blanco y negro de las calles de Varsovia en 1939 como si nos advirtiera que no busca complacencia.

La tonalidad del color se ajustará posteriormente de forma adecuada para transmitir el comienzo del horror en una ciudad que era pacífica y que vira a las amenazas, la obligación de utilizar el brazalete blanco con la estrella azul, el establecimiento del gueto, la creciente matanza indiscriminada, la deportación masiva y el exterminio sistemático

Sin embargo, al distanciarse del estilo de Hollywood, Polanski intenta adoptar el tono más objetivo posible para exponer la fría e imparcial descripción de los hechos que en la novela se desarrollan de forma notable. Sin duda, es por este motivo que descarta la narrativa autobiográfica y renuncia a la voz en off que parecería la elección más obvia. El objetivo del director es hacer que el espectador se sienta un testigo impotente al que incita a revelarse. Resalta la naturaleza aleatoria de la discriminación que genera ejecuciones sumarias en las calles y el hecho de que los alemanes trataban a los judíos como animales, separándolos al azar, apartándolos y masacrándolos sin vacilar. Las elecciones arbitrarias han sido claramente percibidas como una destrucción salvaje de la ilusión por el niño horrorizado que Polanski esconde en su interior y a través de cuyos ojos percibimos la historia. Ahora toma conciencia de hasta qué punto la supervivencia en tales condiciones es una cuestión de azar. Si los judíos tenían esperanzas de que mejore su situación se debía principalmente a que no se imaginaban lo que les esperaba y porque mantenían su fe en la naturaleza humana a pesar de la barbarie que se desarrollaba en su presencia.

Wladyslaw Szpilman tenía un motivo adicional para mantener sus esperanzas: la música. El pianista de una radio de Polonia era una gran esperanza para la música polaca. La música era su vida. *El Pianista* es una película muy emotiva que se sumerge en la barbarie que empeora antes de darnos una mínima luz de esperanza. Szpilman, un testigo y juguete de la historia como Polanski, interpretado por Adrien Brody transmite de forma deslumbrante la degeneración física y moral de un excelente músico rebajado al estado de salvajismo por un sistema inhumano. El actor actúa la desesperación y la indignación impotente con admirable compostura. Podemos tener nuestras

opiniones sobre esta reconstrucción reiterada, pero el talento del director inmediatamente sobresale entre los otros. El rechazo al virtuosismo y la complacencia, la represión de sentimientos y la ausencia de patetismo se combinan para mostrar la sensibilidad de este martirizado músico. Lejos de cualquier exageración, la preocupación por la autenticidad ha sido motivada solamente por el interés de "mostrar las cosas como sucedieron", para suministrar información a los espectadores más jóvenes mientras se destaca, mediante la verdadera historia, que los hombres son tan frágiles como fuertes. El "junco pensante" es también una criatura creativa a quien el arte puede salvar de la desesperación.

4. Propuestas para la enseñanza

Sería bueno que los estudiantes lean el libro admirable de Wladyslaw Szpilman para que puedan comparar el estilo de la escritura con el estilo del cine, indicando los equivalentes que el director utilizó para traducir la imparcialidad de Szpilman y ciertos giros de frases que son casi cómicas.

Sería apropiado hacerles escuchar *Nocturno* de Chopin en do sostenido menor, *Opus. 27 Nro. 1*. Y señalar que Chopin fue la elección de Polanski para la música porque también fue polaco y exiliado y transmite la expresión triste de las desgracias de las personas martirizadas. Ni ilustrativa ni ornamental, concuerda con el estado mental afligido del narrador.

En cuanto a la *mise en scène*, se puede hacer una comparación entre una secuencia de *Insurrección* con una secuencia de *El Pianista* para indicar las diferencias entre las elecciones de cada director: exageración y atenuación. En *El Pianista*, la narración ceñida se ilustra con imágenes fugaces pero no por eso menos notables: el anciano en la silla de ruedas arrojado por la ventana, la familia compartiendo el caramelo, los trabajadores asesinados.

3. Comedias

Charles Chaplin, “*The great dictator*” (*El gran dictador*)

Estados Unidos (1940); ficción; 124 minutos; blanco y negro; idioma: inglés

Argumento histórico: el ascenso del nazismo al poder.

Argumento moral: la tentación del poder absoluto y la opresión de los débiles.

Argumentos estéticos: parodia, comedia, elipsis.

El director

Charles Spencer Chaplin nació en Londres en 1889. Sus padres eran cantantes de music-hall y se separaron cuando Chaplin era muy joven. Vivió su niñez en extrema pobreza. A los 10 años se unió a un grupo de bailarines de claqué y subsecuentemente se asoció a la compañía de Fred Karno hasta que, en 1913, en una gira por Estados Unidos, conoció al magnífico Mack Sennett, quién lo contrató para Hollywood. En un período de apenas un año “Carlitos Chaplin” se hizo famoso de inmediato. En 1918 Chaplin abrió su propio estudio y al año siguiente formó “United Artists” (Artistas Unidos) con sus amigos Douglas Fairbanks, Marcy Pickford y D.W. Griffith. Realizó varias obras maestras en cine mudo (*El chico* y *La quimera de oro*), pero las películas sonoras lo obligaron a reconsiderar su carrera. En 1936 se adaptó a las circunstancias con *Tiempos Modernos* pero eligió expresarse mediante la música y un discurso incomprensible. La película cosechó tanto éxito que el actor ya no tuvo otra opción. Su siguiente película fue la primera completamente sonora: *El gran dictador*. El guión se completó en las vísperas de la declaración de la guerra -el 1 de septiembre de 1939- y la filmación finalizó

en marzo de 1940 a pesar de las protestas del embajador alemán y las amenazas de las organizaciones pro-nazis y de la “House of Un-American Activities Committee” (Comisión de actividades antiamericanas).

Según Truffaut, a pesar de que la expresión artística de Chaplin encontró su fórmula perfecta en el cine mudo, su trabajo no pierde fuerza en forma sonora y su voz se convierte en un recurso adicional, ya que demuestra capacidad de generar emociones intensas. Filmó otras tres películas: *Monsieur Verdoux* en 1947, *Candilejas* en 1952 y, finalmente *Un rey en Nueva York*. Vivió sus últimos años en Suiza, donde murió en el año 1977 luego de haber escrito dos autobiografías.

La película

1. Reparto

Charles Chaplin: Adenoid Hynkel / Un peluquero judío

Paulette Goddard: Hannah

Jack Oakie: Napaloni / dictador de Bacteria

Reginald Gardiner: Comandante Schultz

2. Contexto

Después de la Segunda Guerra Mundial, Hynkel, dictador de Tomania, emprendió la persecución de los judíos. Hynkel entra en conflicto con Napaloni, un dictador italiano, que, al igual que él, quiere invadir Osterlich. Tras recuperarse de un accidente, pero amnésico, un soldado extremadamente parecido a Hynkel vuelve a su peluquería en el gueto, sin haberse enterado de los cambios que han tenido lugar en su país. Allí conoce a Hannah y se enamora de ella. La persecución en el gueto provoca que el peluquero deba enfrentarse a los comandos de Hynkel, sin darse cuenta el riesgo que estaba corriendo. El azar, y sobre todo el parecido entre los dos hombres,

provocaron que Hynkel fuera arrestado por sus propias tropas y que el peluquero sea confundido con el dictador, lo que le brinda la oportunidad de dar un discurso maratónico.

3. Análisis

La película retrata a dos megalómanos sin escrúpulos, prisioneros de sus propias imágenes y su sed de poder, atrapados en un círculo vicioso: demasiado poder les hace perder la cabeza y, luego de perder la cabeza, demandan aún más poder. Esta película clásica, una crítica al poder divorciado de la realidad, es una comedia completamente exitosa y un himno a la tolerancia. Ni caricaturizando extremadamente al gueto, ni exagerando la descripción humanística de sentimientos más benévolos, Chaplin maneja la sátira de forma magistral. Pero la primera película sonora del cineasta continúa manejando el lenguaje visual por sobre todo. Esta es la última película típica de Carlitos Chaplin, basada en chistes extremadamente visuales y un ritmo que intensifica los efectos cómicos incrementando su impacto. La caminata se mantiene en silencio hasta el final, mientras su doble arenga a las multitudes como si quisiera resaltar la despedida del director del cine mudo y su paso al cine sonoro muy a su pesar. Desde la secuencia del arma gigante hasta el escape salvaje en el aeroplano, desde el ataque en el gueto hasta la llegada improvisada al baile de Brahms Hungarian justo a tiempo, desde la escena extremadamente poética de Hynkel haciendo malabarismos con el globo hasta la absurda entrevista entre los dos dictadores, predomina la comedia. Pero la comedia verbal está presente en todos los discursos de Hynkel, divertidísimos por la grandilocuencia de su vocabulario racista y por el lenguaje corporal de Chaplin. La paronimia sistemática de los nombres propios le agrega un efecto cómico adicional al tema de la confusión entre Hynkel y el peluquero. Por último, pero no por eso menos importante, el ritmo de la película está cuidadosamente organizado. Escenas largas, a veces casi transformándose en secuencias, pensadas para establecer continuidad

en la acción a través de fundidos. Sin embargo, Chaplin logra agilizar su narración para reflejar el paso de la historia; el paso del tiempo entre las dos guerras mundiales se indica con saltos de edición, que le permiten evocar veinte años de historia y no dejar afuera ningún hecho importante. Luego vuelven las escenas largas, y termina con un monólogo maratónico que dura ocho minutos.

El gran dictador representa un himno a la tolerancia. Ya en el año 1940, Chaplin, de opiniones militantes, reafirmaba la igualdad de los negros y blancos y de todos los hombres en general. La alienación de los hombres por las máquinas, en este caso, la máquina de guerra, es una de las grandes preocupaciones del director, que ya la había planteado cuatro años antes en *Tiempos Modernos*. El discurso final, ese gran epílogo, es un pasaje auténtico y grandilocuente que tiene lugar, contrariamente a todo lo esperado, por la confrontación final entre los dos hombres de bigotes. Durante ocho minutos Chaplin ya no se dirige a la audiencia militar sino que habla directamente a la cámara y por consiguiente, al espectador. Este discurso es una idea brillante que resuelve el problema de la transición del cine mudo al cine sonoro. La intensidad surge de su paz inagotable, su mensaje generoso y el contraste destacado con los discursos del dictador Hynkel. Transfigurando el héroe auto desvanecido, trascendiendo el tiempo y el espacio establece una conexión entre la voz y la imagen y la transforma en la salvación de la humanidad. Aun así, su discurso final tiene una importancia mucho más profunda. El peluquero judío, ¿se ha convertido en un dictador del mundo verbal de manera involuntaria? La violencia de las palabras finales nos hace preguntarnos si este libre discurso no es el primer signo de una nueva dictadura en la que un solo hombre se apropia de la expresión, un hablante intoxicado por su propia elocuencia. Podemos observar cómo el descubrimiento de Chaplin de las películas sonoras le brinda la oportunidad de cuestionar el poder del discurso. Lo lleva a meditar sobre los límites de su propio discurso y las desviaciones que él mismo pone a prueba: "Lo siento, pero yo no quiero

ser emperador. Ese no es mi oficio, sino ayudar a todos si fuera posible. Blancos o negros. Judíos o gentiles. Tenemos que ayudarnos los unos a los otros, los seres humanos somos así. Queremos hacer felices a los demás, no hacerlos desgraciados. No queremos odiarnos y despreciamos mutuamente. En este mundo hay sitio para todos y la buena tierra es rica y puede alimentar a todos. El camino de la vida puede ser libre y hermoso, pero lo hemos perdido”.

4. Propuestas para la enseñanza

Debido a que las escenas son famosas, es simple analizar los diferentes estilos de la comedia y demostrar su efectividad como una forma de representar ideas en este proceso del argumento. Pero también se debe demostrar el ideal humanístico que se advierte en las primeras acciones del peluquero y posteriormente en su discurso final, que trasciende la comedia. Sería ideal presentar *El gran dictador* y *La vida es bella* de forma consecutiva para ilustrar la similitud formal entre estas dos películas utilizando la comedia.

Roberto Benigni, *La vita è bella (La vida es bella)*

Italia (1997); fábula; 117 minutos; color; idioma: italiano

Argumentos históricos: el ascenso del nazismo al poder, los campos de concentración, la “solución final”.

Argumentos estéticos: fábula, rechazo al realismo, humor, exageración.

El director

Roberto Benigni nació en Toscana en 1952. Comenzó su carrera en un cabaret y después trabajó en televisión como cómico. Es un respetable here-

dero de la *commedia dell'arte*, se aprovecha de sus piernas flacas y largas y de su imagen de payaso de cara de goma y atontada. Su humor se basa en la realidad social, lo que rápidamente lo pone del lado de la audiencia. Los personajes que interpreta, generalmente ingenuos o soñadores, son atractivos por ese motivo. Tanto como víctima (*El monstruo*, que dirigió en 1994, en la que la opinión pública, equivocadamente, lo considera culpable de varios homicidios brutales) o como militante (*You upset me -Tú me alteras-*, 1983, en la que expone las consecuencias del sistema capitalista, o *Johnny Paillio*, en la que interpreta el ingenuo doble de un delincuente peligroso, permitiéndole realizar una parodia de la mafia) es eficaz y se lo aprecia.

Aunque la provocación y su humor cáustico en un principio fastidieron y asustaron al mundo del cine a comienzos de los ochenta, Benigni actualmente es considerado uno de los grandes directores italianos por su innegable sutileza e inteligencia. El enorme éxito de sus comedias lo llevó a actuar para los mejores directores, tales como Bertolucci, Costa-Gavras, Jarmush y Fellini. Pero fue con *La vida es bella* que recibió el Gran Premio del Jurado en el Festival de Cine de Cannes. Su sensibilidad encontró un medio de expresión completo, inspirándose en la modesta resistencia de su padre, quien fue prisionero en el campo de Bergen-Belsen desde 1943 hasta 1945. Por su rechazo a los efectos especiales y su ritmo entrecortado, en *Pinocho* (2002) revive la comedia de la *commedia dell'arte* y al mismo tiempo la sublima con la profundidad típica de sus trabajos tan impregnados de sentido.

La película

1. Reparto

Roberto Benigni: Guido Orefice

Nicoletta Braschi: Dora

Giorgio Cantarini: Giosué
Guistino Durano: Eliseo Orefice
Sergio Bini Bustric: Ferruccio Papini
Horst Buchholz: Dr. Lessing

3. Contexto

En 1983 Guido llega a la ciudad con su primo Ferruccio para buscar trabajo. En el camino, conoce a Dora, una hermosa profesora, que cae en sus brazos de casualidad. A partir de allí sólo puede pensar en ella. El joven y sus parientes, de religión judía, deben enfrentar el antisemitismo. Para conquistar a Dora, Guido se presenta a caballo en la boda de la mujer que se estaba casando por obligación con un dignatario fascista, ¡y se la lleva! Cinco años más tarde tiene un hijo al que llaman Giosué. Guido, un vendedor de libros que debe soportar persecuciones y exacciones cada vez más violentas, engaña a su hijo para no preocuparlo y hace bromas, hasta que un día se llevan a la familia entera a un campo de concentración. Guido persiste con la decisión de engañar a su hijo para protegerlo del horror, presentándole el campo como un escenario de un gran juego en el que debe cumplir con las reglas impuestas por los guardias alemanes, cuyos modales hay que admitir, eran poco amables. El engaño se mantiene a través de la prestidigitación, aunque el niño no se lo cree del todo. Guido debe sobrellevar los peores calvarios y se las arregla para tomar contacto con su esposa y su hijo. Pero los Aliados se acercaban. Guido es ejecutado sumariamente, los alemanes huyen, los prisioneros son abandonados, y Giosué, ahora solo, se salva con la llegada de los estadounidenses. Siendo adulto, nos cuenta esta increíble historia.

3. Análisis

La vida es bella de Roberto Benigni, al igual que *El gran dictador*, es una película atípica sobre la Shoá. Pero generó verdadera indignación entre los críticos internacionales ¿Por qué?

Si *La vida es bella* provocó tanta controversia fue porque la gente temía ver este tema imposible abordado de manera superficial o casual. Algunas personas incluso llegaron a la conclusión de que el cine, especialmente la comedia, no estaba preparado para abordar la temática. La falta de comprensión manifestada por tantos críticos y aficionados al cine parece ser producto de varios malentendidos. Lo que se cuestiona es la situación del cine, de la ficción y de la comedia, que debe aclararse. Es importante señalar que la película de Benigni debe definirse como una fábula, un cuento de hadas, o, en mi opinión, un *conte* filosófico comparable, por ejemplo, con *Cándido* de Voltaire. La realidad funciona simplemente como un telón de fondo o como pretexto para la meditación sobre la barbarie.

Benigni ha aprendido la lección del no-realismo de Carlitos Chaplin e incluyó elementos de *El gran dictador* en esta película:

- La paronimia sistemática de los nombres propios (En *El gran dictador*, Adenoid Hynkel, Ben Napaloni, etc.). Esta paronimia es bíblica, mítica y metafísica para Benigni, quien llama a su personaje principal Guido, el guía -el auténtico alter ego del Führer- y lo apellida Orefice, "orfebre" (quien transforma todo en oro). Su hijo Giusué (Josué), el héroe bíblico que llega a la tierra prometida en vez de Abraham; su tío Eliseo, como el profeta; su esposa Dora, un nombre que hace referencia a la palabra griega "regalo" y oro (aurum).
- El motivo de la confusión cómica, se confunden al peluquero de *El gran dictador* con Hynkel; se confunden a Guido con el Ministro de Educación.
- La broma gestual y verbal en las situaciones más desesperantes.
- *Mise en scène* no-realista del campo.

Benigni tomó conciencia de que en un período en el que abundan las noticias en los medios, el realismo representaba un fracaso para el público del cine cuyos sentimientos habían sido apaciguados por un exceso de horror. Por lo tanto, eligió un camino diferente: ni lo real ni lo verosímil, sino el antirrealismo y el artificio, junto con el simbolismo, como lo aprendió de Chaplin y Fellini. Por lo tanto una discusión sobre la exactitud de los detalles históricos o sobre el planteo cómico de la película es vana y redundante, ya que se trata de una película que el director presenta desde el comienzo como una fábula, ¡como un cuento de hadas! Benigni ha inventado una alegoría cuya *mise en scène* destaca a dos personajes: el tonto que, con su simplicidad innata, revela la crueldad y lo absurdo del mundo, y el niño, suficientemente inocente para ver la realidad. Entre estos dos personajes se encuentra la presencia de la mentira noble, el juego, esto es, la imaginación. El mensaje que transmite Benigni en esta película es que el hombre es el junco más débil del universo. El mundo entero puede tomar las armas para destruirlo, y aun así él es superior a aquello que lo está matando al tener la capacidad de pensar y negar. Solamente Pascal pudo expresar lo que verdaderamente sentimos al observar esta película. Este film representa la capacidad específica del ser humano de dominar la situación más terrible a través del pensamiento. El juego inventado por el padre para que su hijo pueda resistir una vida irresistible representa la forma más sofisticada del pensamiento. Porque los juegos, de acuerdo con Roger Caillois, implican la toma de conciencia de una realidad alternativa o una verdadera irrealidad en relación con la vida diaria. Jugar significa entrar en una ilusión. Significa "hacer-crear". Pero una vez que esta ilusión está establecida, se transforma en una realidad para el jugador. La intención de este padre admirable es alterar la percepción de la realidad de su hijo. Comprendió su papel de educador en el sentido más noble. Como un poeta, acomoda los elementos de este mundo estremecedor para crearle un nuevo orden a su hijo que no sólo es aceptable sino que también es alegre. Esto se demuestra con ciertas secuencias emblemáticas: aquella en la que adapta las primeras órdenes de

las SS a los recién llegados al campo a las reglas del juego, y sobre todo la secuencia en la que el niño comienza a dudar, habiendo escuchado que los nazis asfixiaban a los prisioneros en la cámara de gas, quemaban sus cuerpos y los utilizaban para hacer jabones o botones, y Guido describe estos actos como absurdos, inhumanos e impensables, que de hecho lo son.

4. Propuestas para la enseñanza

Es esta victoria del espíritu humano, más grande que cualquier cosa que lo pueda oprimir, el mensaje que Roberto Benigni quiere transmitir a los hombres de cualquier edad. Se debe destacar la perfecta coherencia de la mentira, lo que hace su representación verosímil. La película establece una ilusión que incluye testigos que fortalecen la imaginación en su triunfo contra la adversidad. Además, el humor es una forma sofisticada del pensamiento, que los judíos han llevado a la perfección. Consiste en mantener distancia con la realidad y burlarse de ella para disminuir su fuerza traumática. A pesar de que Guido no hace chistes sino que continuamente trata de ocultar el horror de su hijo haciendo que cada hecho sea una etapa del juego, el humor está presente en la constante distancia que establece el personaje, no sólo entre la ilusión y la realidad sino también entre sus verdaderos sentimientos y el personaje que interpreta. Con una ternura incomparable se divide en dos en reiteradas ocasiones y con una parte interpreta un personaje, aun en los momentos de mayor agotamiento. Este juego desesperado que organiza para proteger a su hijo de la terrible realidad manifiesta el extremo de la devoción paternal. Estas son las cuestiones éticas y estéticas planteadas por la película. Es una excelente película, sobre todo porque ha encontrado una solución estética al problema de la representación y ha demostrado que el arte es la única respuesta a cada pregunta y la mejor manera de manejar ese tema.

ÍNDICE

- 7 Palabras Lic. Daniel Filmus
- 9 Presentación
- 15 PRIMERA PARTE**
- 15 1. Genocidio y delitos de lesa humanidad
- 17 2. El problema de la terminología
- 17 3. El conflicto de la representación
- 19 4. Cine y la historia
- 21 5. Documentales y ficción
- 22 6. Exageración y atenuación de hechos
- 23 7. Realismo y antirrealismo
- 25 8. Códigos fílmicos y profílmicos
- 25 9. El problema de la comedia
- 26 Conclusión
- 28 SEGUNDA PARTE**
- 28 1. Documentales
- 32 2. Películas de ficción americanas
- 39 3. Comedias

