

# Auschwitz en el cine y la televisión\*

Alejandro Baer

*El Holocausto debe ser recordado pero no como serie de televisión.*

Elie Wiesel<sup>1</sup>

En un difundido artículo del New York Times de 1978 titulado *La trivialización de la memoria: mitad hecho, mitad ficción*, Elie Wiesel –un escritor y superviviente que había insistido tanto en la obligación de este recuerdo como en los impedimentos y tabúes que le eran consustanciales– mostraba su espanto ante la idea de que un día el Holocausto fuera medido y juzgado a partir de la serie de la NBC que lleva su nombre. La preocupación de Wiesel es manifiesta: que el acontecimiento histórico sea eclipsado, incluso destruido y sustituido por su representación mediática, por una simulación, producida además por la industria del entretenimiento con fines comerciales. Wiesel habla como testigo y superviviente. Su opinión de la serie no brota por tanto de un criterio estético arbitrario. Su turbación y desaprobación tienen visos de condena moral. Como testigo tiene la autoridad para validar una representación o dictaminar su falsedad, su no correspondencia con la realidad vivida. Como víctima y superviviente es percibido inevitablemente como representante y custodio de la memoria de aquellos que no salieron vivos de los campos. La serie *Holocausto*, concluía Wiesel en su artículo, era “un insulto a quienes perecieron y a quienes sobrevivieron”.

¿Qué hacer con las preocupaciones de Wiesel en los tiempos que corren, en los que hablar de memoria colectiva es cada vez más hablar de representaciones audiovisuales de acontecimientos históricos? Vivimos una época, como destaca Andreas Huyssen<sup>2</sup>, en que memoria traumática y memoria del entretenimiento parecen estar ocupando el mismo espacio público. En sociedades saturadas por representaciones mediáticas ¿podemos desligar tan nítidamente una memoria seria y legítima, de la que es trivial y banalizadora?

El cine y las series de televisión han afrontado de diversas maneras el verdadero desafío que supone tratar con la naturaleza extraordinaria del Holocausto o, dicho de otra manera, los extraordinarios tabúes que pesan sobre su representación. En su antología del cine sobre Holocausto Ilan Avisar menciona tres tradiciones fílmicas que han afrontado este reto de formas muy diversas: la francesa (con Lanzmann como principal

---

\* Este texto corresponde al capítulo IV del libro *Holocausto. Recuerdo y representación*, Editorial Losada, Madrid, 2006. <http://www.editoriallosada.com/detallelibro.html?libro=1253>

<sup>1</sup> Elie Wiesel, “The Trivialization of the Holocaust: Semi-Fact and Semi-Fiction” New York Times, 16 de abril de 1978. Ver también el ensayo titulado “Trivializing Memory” en Elie Wiesel, *From the Kingdom of Memory*, Schocken Books, Nueva York, 1990.

<sup>2</sup> Andreas Huyssen, *En busca del futuro perdido. Cultura y memoria en tiempos de globalización*, Fondo de Cultura Económica, México, 2002.

exponente de un cine modernista que persigue la verdad en la imagen), la alemana (con el llamado Nuevo cine alemán) y la estadounidense (con las grandes producciones de Hollywood)<sup>3</sup>. Pero las producciones de Hollywood han logrado penetrar, en un grado muy superior a las europeas, en el tejido de la memoria colectiva del Holocausto, en los EEUU y más allá de sus fronteras. Al mismo tiempo han estimulado un intenso debate estético, moral y epistemológico sobre la representación legítima del genocidio judío, así como producciones audiovisuales alternativas. Hay una presentación específica del Holocausto en el cine y las series de TV estadounidenses: la preferencia por el gran drama, una orientación realista, una apuesta por la comunicación emocional y la vocación pedagógica y moralizante. En este sentido, hay un manifiesto no reconocimiento de los límites de representación de la Shoah –una preocupación principalmente europea– o su radical desplazamiento. Dado que el cine americano ha sido el conformador de percepciones colectivas del Holocausto en millones de espectadores y que además permite explorar las principales discusiones en torno a la representación del la Shoah en imágenes, hemos querido dedicar especial atención a estas producciones. La serie de televisión *Holocausto* la abordamos desde su impacto sociológico, *La Lista de Schindler* de Spielberg desde la encrucijada ético-estética (¿qué es la verdad y el realismo ante el horror absoluto?). Finalmente, analizaremos *La vida es Bella* de Roberto Benigni, porque acarreó una fructífera controversia sobre los límites del género –en este caso la comedia– en la representación de la Shoah. Todas ellas tienen en común lo que hoy ya parecen las dos caras de una misma moneda: el éxito y el escándalo.

### **La serie *Holocausto* como fenómeno mediático**

*Holocausto* –la miniserie basada en una novela homónima de Gerald Green– es un intento pionero. Su director Marvin Chomsky asume el arriesgado reto de representar la tragedia del exterminio judío con los medios de la gran televisión comercial americana. Ciertamente existieron previamente series de TV y películas sobre la guerra, sobre los juicios de Nuremberg, incluso sobre el trauma de los supervivientes, pero con *Holocausto*, por vez primera, el tema era el genocidio nazi de los judíos. El proceso de estigmatización, persecución y el exterminio, desde la perspectiva de sus víctimas, encarnadas en los conocidos rostros de las estrellas de la TV y el celuloide. *Holocausto* sigue un patrón narrativo clásico de la ficción histórica que enlaza las historias personales de personajes inventados –la familia judía Weiss y la nazi Dorf– en la densa textura de los acontecimientos históricos de Alemania y Europa entre los años 1933 y 1945 (las leyes de Nuremberg, la Noche de los Cristales, Buchenwald, la matanza de Babi Yar, Auschwitz, etc.). El lema publicitario con que se presentaba la serie decía mucho sobre el producto en cuestión: *Holocausto: una historia de dos familias. De terror y asesinato. De amor y triunfo*”. El atrevido subtítulo auguraba tanto su éxito comercial como el malestar que irremediabilmente iba a provocar en determinados círculos.

Se estima que más de 500 millones de personas en todo el mundo vieron la serie. *Holocausto* marca un comienzo, por tanto, no solo del debate en torno a lo posible y lo aceptable en las formas que adopta la memoria en la pantalla. También de la incorporación de la memoria del Holocausto a un discurso público más complejo y multidimensional, en que la cultura popular (cineastas, novelistas y la televisión)

---

<sup>3</sup> Ilan Avisar, *Screening the Holocaust: Cinema's Images of the Unimaginable*, Indiana University Press, Bloomington, 1988.

comienzan a jugar un papel determinante. Se puede decir que la serie inaugura una época en que los medios masivos se convierten en poderosos dinamizadores del recuerdo colectivo y en que las decisiones en este ámbito comienzan a ser origen y desencadenantes de complejos procesos sociales. La memoria social contemporánea es cada vez más una “memoria cultural”, que se define por la popularización de la historia, específicamente por la historia contada a través del cine y la televisión. *Holocausto* es paradigmático de esta transformación, en que los medios masivos ofrecen perspectivas interpretativas y fuentes de identificación histórica que nunca antes habían tenido. La cultura popular (de los medios), en definitiva, creaba nuevos espacios en los que se hacía posible la vinculación con el pasado.

Veamos el impacto de *Holocausto* en los EEUU. Emitida en cuatro noches consecutivas, del 16 al 19 de abril de 1978, la serie fue vista por más de 120 millones de personas, un absoluto récord de audiencia y la primera inyección masiva de información sobre el Holocausto en la opinión pública americana<sup>4</sup>. En consecuencia, curiosamente, comenzó a extenderse el interés y las inquietudes intelectuales, la publicación de novelas y testimonios, así como un auge sin precedentes en la investigación histórica sobre el tema. El historiador Yehuda Bauer ironizaba al respecto interrogándose si no era un hecho preocupante que primero llegara el *kitsch* y luego la ciencia. Y con la ciencia (social e histórica, se entiende) proliferaron en los meses y años posteriores a la emisión de la serie muchas otras manifestaciones que hoy conforman los soportes culturales de la memoria colectiva del Holocausto. Es interesante que proyectos de registro y archivo de memorias de los supervivientes de la catástrofe comenzaran en esta época, precisamente como consecuencia y también como respuesta crítica al impacto de *Holocausto*. La serie, por ejemplo, es reconocidamente uno de los factores que impulsaron el proyecto Fortunoff de la Universidad de Yale, el primer gran archivo de testimonios audiovisuales de supervivientes del Holocausto creado en los EEUU. Muchos de estos consideraron que el influyente medio de la televisión estaba trivializando o falsificando su pasado. La coordinadora de este archivo, Joanne Rudof, explica al respecto que “todo les habían robado. La televisión también les estaba despojando de sus historias”<sup>5</sup>. Así, con la determinación de darle voz al superviviente y corregir una supuesta falsa memoria se comenzaron a grabar entrevistas en vídeo a los testigos presenciales de los acontecimientos. Para Hartman, profesor de literatura en la Universidad de Yale y director actual del proyecto, “*Zajor*, el mandamiento (bíblico) del recuerdo, no podía ser dejado en manos de los medios”<sup>6</sup>.

En Alemania la serie *Holocausto* tuvo un impacto muy específico, con características en parte compartidas con los EEUU. Tras el éxito de audiencias en los EEUU, era muy alta la confianza de los productores respecto a una acogida similar en Alemania. Aún así, superó todas las expectativas. Doblada al alemán y emitida en cuatro noches consecutivas en enero de 1979, más de 20 millones de alemanes occidentales vieron la

---

<sup>4</sup> Jeffrey Schandler, *While America Watches: Television and the Holocaust*, Oxford, University Press, Nueva York, 1999.

<sup>5</sup> Yudith Miller, *One, by one, by one. Facing the Holocaust*, Simon and Schuster, Nueva York 1990, p. 273.

<sup>6</sup> Geoffrey Hartman, "Preserving the Personal Story: The Role of Video Documentation", en M. Litell, R. Libowitz y E. Bodek Rosen (eds.), *The Holocaust Forty Years After*, E.Mellen Press., Lewiston, 1989, p. 53.

serie<sup>7</sup>. Hasta aquí las cifras de audiencia, pero ¿cuál fue la reacción de los alemanes ante *Holocausto*? Alemania, al fin y al cabo, era el país de los culpables, cuyos crímenes que se recreaban en la serie. *Holocausto* violó un tabú en los medios alemanes. Pero un extraño tabú, cuya trasgresión no acarrea maldición alguna, sino que descubría insospechadas virtudes de formación política, catarsis social y duelo colectivo. Un tema de enorme espesura y complejidad sociohistórica había sido ofrecido para consumo fácil, en 4 episodios y en clave de melodrama televisivo. La transformación de una desgracia nacional en un *thriller* estadounidense... ¿era esto lícito si este *bestseller* de la televisión abría puertas de memoria e historia personal y colectiva hasta entonces selladas? ¿Importaban los pormenores formales o estéticos? *Holocausto* había conseguido liberar la reflexión sobre el pasado del confinamiento intelectual y situarlo firmemente en el debate público cotidiano. No fue la primera vez que el tema había sido abordado por el medio de la televisión en Alemania. Películas y series anteriores habían tocado el periodo nazi (1933-1945) y la guerra, pero casi siempre lejos de los campos de concentración y exterminio y ahondando poco en la “cuestión judía”. Pero sobre todo, ninguna de estas producciones había situado al espectador del lado de las víctimas. Lo que reveló el fenómeno *Holocausto* fue el fracaso de las series y documentales alemanes de confrontar el genocidio de forma directa y en el plano de lo personal. En *Holocausto*, por vez primera, el espectador sufre y teme a los victimarios. "Fue un cambio de época en la televisión alemana", afirmó Günther Rohrbach, exdirector de programación de la cadena pública WDR. "Durante mucho tiempo tuvimos miedo de mostrar fuertes emociones en la televisión porque las emociones habían sido manipuladas en el pasado. Nos dimos cuenta que solo se llega a las personas cuando se les toca emocionalmente".<sup>8</sup> La serie *Holocausto* facilitó un proceso de duelo por vía de los mecanismos de implicación e identificación, un duelo que durante las tres décadas posteriores a la guerra se había echado en falta y diagnosticado como imposible<sup>9</sup>. En definitiva, la apelación emocional de la serie, denostada como trivial y banalizadora desde la atalaya de la cultura crítica, se demostraba como su principal virtud. La condena que había pesado sobre la serie era redimida en su masividad, impacto social y por sus ramificaciones en la memoria colectiva del nazismo en Alemania. "Eine Nation ist betroffen" (un país consternado), es el subtítulo de un volumen que recoge las reacciones a la serie *Holocausto* en la prensa alemana<sup>10</sup>. También los historiadores estaban consternados y perplejos. Como señala Norbert Frei, el docudrama iluminó el hecho que la historiografía no había sabido comunicar la historia a una sociedad que ahora, consternada, descubría su propio pasado. Habían faltado representaciones sencillas, una escritura de la historia social clara y evidente. Y esto, paradójicamente, lo proporcionó el docudrama estadounidense<sup>11</sup>. Esta constatación confluye además con la búsqueda de nuevos métodos de investigación histórica, formas de representación y perspectivas de relación con el pasado que se estaba produciendo en esos años: la *Alltagsgeschichte* –historia de la vida cotidiana– y la historia oral centrada en la historia

<sup>7</sup> Anton Kaes, "The American television series Holocaust is shown in West Germany", en S. Gilman y J. Zipes (eds.), *Yale Companion to Jewish Writing and Thought in German Culture 1096-1996*, (pp. 783-789), Yale University Press, New Haven, 1997.

<sup>8</sup> Documental de la serie *Auschwitz und kein Ende*. Episodio 3 "Holocaust -ein Medienereignis" Südwest Fernsehen, 2000.

<sup>9</sup> Hay una interesante obra de los psicólogos Alexander y Margarete Mitscherlich que aborda esta temática: *Die Unfähigkeit zu trauern*, Piper, München, 1967.

<sup>10</sup> P. Märthesheimer y I. Frenzel (eds.), *Im Kreuzfeuer: Der Fernsehfilm Holocaust. Eine Nation ist betroffen*, Fischer, Frankfurt, 1979.

<sup>11</sup> Norbert Frei, "Auschwitz und der Holocaust. Begriff und Historiographie." en H. Loewy (ed.), *Holocaust: Die Grenzen des Verstehens*, (pp. 101-109), Rowohlt, Reibek, 1992.

vivida de las víctimas, la historia social de los judíos en Alemania, etc. Es también necesario destacar que el particular contexto en que fue recibida la serie por la audiencia facilitó el mencionado proceso de reflexión memorística. La serie *Holocausto* llega a Alemania cuando ya ha tenido lugar el cambio generacional y la negación de los padres a dado paso a la interrogación crítica por parte de los hijos. En la nueva generación ha desaparecido la culpa personal y emergido una clara voluntad de asumir una responsabilidad política o moral colectiva. Ya no hay motivos para desterrar la autocrítica y el conocimiento sobre el pasado nazi. Los ochenta estarán marcados en Alemania por una efervescencia de interés en su propio pasado. Competiciones de historia en colegios, *Geschichtswerkstätte* –talleres de historia– que sacan la historiografía de las universidades y enseñan a legos cómo investigar el pasado de sus pueblos y ciudades, la apertura de museos, edición de libros y producción de programas de TV, son todos síntomas de este cambio.

La serie *Holocausto* afecta incluso al nombre que se emplea para definir el genocidio judío en Alemania. Hasta la fecha el término empleado era el de *Auschwitz* (término que se hizo popular tras los juicios a los criminales de este campo en Frankfurt en los años 60) o también el de *Endlösung* (“Solución final”). Pero este último era problemático por formar parte del vocabulario de los victimarios. “Una serie de TV consiguió lo que no habían conseguido cientos de libros, obras de teatro, documentales, programas de TV, miles de documentos y todos los juicios contra criminales de campos de concentración en más de 3 décadas desde el final de la guerra”, sentenciaba un artículo publicado el semanario *Der Spiegel* el 29 de enero de 1979. “Gracias a la serie *Holocausto* una gran mayoría de la nación sabe ahora lo que se escondía detrás de la aparentemente inocua expresión burocrática de ‘solución final’. Lo saben porque unos cineastas americanos tuvieron el coraje de liberarse del precepto paralizante de que es imposible representar el genocidio”.

¿Les había devuelto *Holocausto* a los alemanes su historia? Mientras que la cita anterior pareciera responder afirmativamente a esta pregunta, fueron también muchos los opinaron lo contrario. Una vez pasada la tormenta y la conmoción provocada por la serie en la opinión pública, emergieron voces críticas que sostenían que los estadounidenses, con *Holocausto*, habían expropiado la historia alemana. “El acto más serio de expropiación ocurre cuando un pueblo es privado de su historia” había afirmado Edgar Reitz, autor de la serie *Heimat* (1984). De hecho, *Heimat* (patria), tal y como sugiere claramente su título original –“Made in Germany”– se concibe como una respuesta a *Holocausto*. Aunque no es una producción *sobre* el Holocausto sí pretende ser un intento de reclamar la historia alemana de los estadounidenses. *Heimat*, de una duración total de 16 horas, está centrada en la vida de una comunidad rural en Alemania occidental en los años que trascurren desde la caída del Kaiser hasta el final de la Segunda Guerra Mundial. En los años 80 se producen también diversos documentales alemanes que están también enraizados en el redescubrimiento de tradiciones regionales y antihegemónicas que motivaron *Heimat*. Películas como *Shoah* de Lanzmann o el vanguardista *Unser Hitler* de Hans Jürgen Syberberg se conciben como obras que buscan contrarrestar el poder abarcador y homogenizador de los medios masivos y su control sobre la memoria colectiva. El referente siempre presente de este poder era la serie *Holocausto*.

En el capítulo anterior hemos visto cómo la teoría crítica se había posicionado en términos apocalípticos con respecto a la industria de la cultura, sobre la que planeaba

una condena a priori. Esta, de forma global, era entendida como una superestructura ideológica que colonizaba los imaginarios y anulaba las memorias consideradas propias y autóctonas. Por tanto, cualquier producto del cine y la televisión comercial estaría imposibilitado de asumir funciones de vehículo o instrumento de reflexión memorística. *Holocausto*, así como cualquier otro producto de la industria cultural, sin embargo, requiere una aproximación más diferenciada. El medio no actúa como una aguja hipodérmica inoculando un determinado contenido e ideología en las audiencias. Se trata de un proceso reflexivo en que las audiencias tienen un papel más activo que el de meros recibidores pasivos de contenidos, valores e ideologías. *Holocausto* ha puesto de manifiesto cómo un producto plenamente inserto en la lógicas estética, de producción y distribución de la industria televisiva, puede ser estimulador de procesos y dinámicas sociales insospechadas. La serie, ya sea en términos positivos de identificación como en términos negativos de rechazo, había dado lugar a una reflexión sobre el propio pasado y sobre las formas de representarlo como nunca se había producido antes en Alemania. La producción de series y películas propias que siguió al impacto sociológico son elementos de un mismo desarrollo. Aunque este vaivén reflexivo entre fenómenos mediáticos y procesos memorísticos o políticas de la memoria merece un análisis más profundo y sistemático, queremos señalar aquí algunos ejemplos significativos que añaden elementos de consideración para el caso que nos ocupa. El *Historikerstreit* o debate entre historiadores que tiene lugar en Alemania en la década de los ochenta se puede interpretar también en respuesta al particular clima que generó la emisión de *Holocausto*. Los historiadores conservadores rechazaban el estigma de eterna culpabilidad que lastraba la historia y la identidad alemana y que la serie había subrayado con fuerza. 15 años más tarde se produce otro fenómeno similar. El revuelo público en torno al libro del historiador Daniel Jonah Goldhagen *Hitler's Willing Executioners: Ordinary Germans and the Holocaust* (Los verdugos voluntarios de Hitler: los alemanes corrientes y el Holocausto) tiene semejanzas interesantes con la serie de televisión. De nuevo la historia la contaba un estadounidense y de nuevo, con una perspectiva sobre el Holocausto que apuntaba a una culpabilidad colectiva de “los alemanes”, motivados por lo que definió como “antisemitismo exterminador”, que iba mucho más allá de los criminales nazis. Las tesis del historiador estadounidense reabren la polémica sobre la memoria y la identidad nacional alemana porque básicamente minan las ideas de los neonacionalistas conservadores y de la “normalización”. Desde 1945, jamás un libro, ni siquiera uno alemán, novela o de no-ficción, y desde luego nunca un trabajo basado en una tesis doctoral, había suscitado en Alemania una resonancia pública comparable. El fenómeno Goldhagen tiene profundos efectos en el debate sobre la memoria alemana y da lugar, a su vez, a versiones televisivas y cinematográficas contrarias. La reacción mediática al fenómeno Goldhagen la encontramos en la serie *Holocaust* del conocido realizador Guido Knobb, a iniciativa de la cadena pública de televisión alemana ZDF. Nótese que se germaniza el término sustituyendo la “c” por la característica “k”\*, una significativa declaración política. En formato televisivo, pretende ser en cierta medida una versión alemana del proyecto de recogida de testimonios del Holocausto de Steven Spielberg (Survivors of the Shoah Visual History Foundation). Knopp y su equipo recorrieron Alemania y otros países y entrevistaron a individuos que fueron testigos del nazismo, pero en este caso no solamente a las víctimas, sino también a aquellos que vieron la guerra y el genocidio

---

\* Es interesante observar que el movimiento de los derechos civiles en los años 60 en los EEUU resignificaba también con esta letra, aunque en un sentido inverso. „Amerika“, con „k“ era el término empleado por los más radicales, quienes apelaban a la memoria del nazismo para protestar por la intervención de los americanos en Vietnam.

desde la perspectiva de los victimarios: soldados y civiles alemanes, miembros ucranianos de las *Einsatzgruppen*, población civil de países ocupados, etc. Tanto *Holocausto* como su serie de retratos de la camarilla de Hitler ("*Hitler Helfer*", "*Hitlers Kinder*", "*Hitler Kriege*") representa a los nacionalsocialistas como mafiosos y asesinos iluminados, volviendo a reducir el nazismo a un grupo reducido de mentes criminales, excluyendo a la población en general y eludiendo el carácter popular de la dictadura de Hitler. Asimismo secuencias de testimonios de supervivientes judíos son enlazados con aquellos de verdugos, cómplices o espectadores – los miembros de la llamada *Tätergesellschaft* (la sociedad de los perpetradores). Una forma de exposición historiográfica documental que plantea serias dudas éticas y políticas en torno a los límites de la representación, pues tiende a igualar a víctimas con victimarios, al elevarlos a todos el mismo rango de testigo.

### **La Lista de Schindler: forzando los límites de la representación**

15 años después del estreno de la serie de la NBC la industria audiovisual estadounidense vuelve a lanzar al mundo una versión del Holocausto: *La Lista de Schindler* (1994) de Steven Spielberg. ¿Qué había pasado en estos 15 años? Los años 80 se caracterizaron en Europa por un intenso debate en torno al pasado. En Alemania se conmemora el 40 aniversario del final de la guerra y en 1989 el cincuentenario de la Noche de los Cristales. Cae el muro de Berlín y se desmorona la URSS pocos años después. El Holocausto comienza a configurarse como un referente simbólico, como una tragedia común de una Europa reunificada. Los supervivientes comienzan a contar sus historias, en conferencias, en estudios de televisión, en proyectos de historia oral. En el debate intelectual sobre la plasmación visual del Holocausto, Lanzmann fija con su monumental documental *Shoah* (1982) un criterio y un canon que prescribe, con la autoridad de una obra extraordinaria, los límites y prohibiciones en torno a la representación del genocidio.

*La lista de Schindler*, de nuevo un éxito de audiencia sin precedentes, reabre el debate en torno a la plasmación de la Shoah en el cine. Un director que se había consagrado en el cine de aventuras (la saga *Indiana Jones*), terror (*Tiburón*) y ciencia ficción (*E.T.*) se adentra en el espinoso sendero de la representación audiovisual de la Shoah. *La lista* plantea 3 debates centrales. En primer lugar, el de los límites del realismo cinematográfico ante el horror y la pregunta sobre la verdad en el cine de ficción sobre el Holocausto. Un segundo debate que ha elevado el film de Spielberg es el de memoria fotográfica y documental del Holocausto y cómo 50 años después, el referente del cine de la Shoah es tanto el propio acontecimiento histórico como las representaciones audiovisuales previas del mismo que han quedado ancladas en la memoria visual de las audiencias. Por último, *La lista de Schindler* plantea también interrogantes, compartidos con otros géneros, en torno al relato elegido para representar la tragedia. Su obra propone una narrativa que baila sobre el delgado filo de la transgresión interpretativa y las siempre cuestionables teleologías de la Shoah.

#### ¿Mostrar la verdad o estetizar el horror?

¿Qué es lo obscuro en el cine sobre el Holocausto? ¿Dónde está la frontera entre lo que puede y debe ser mostrado y lo que no? Para Claude Lanzmann o Elie Wiesel lo obscuro es recrear demasiado (esa fue su crítica a la serie *Holocausto*): figurantes y

extras haciendo de deportados del campo de concentración, actores que encarnan a comandantes nazis disparando sobre sus inocentes víctimas, escenarios que fielmente reproducen los lugares del crimen. En resumidas cuentas, la ficción de la realidad, pero de una realidad que no puede ser mostrada de forma directa, que es de una naturaleza extraordinaria y singular. La perspectiva de Spielberg es muy diferente. Para el director estadounidense los límites de la representación no existen o son otros. Lo obsceno, para Spielberg, es la violencia y obsceno es no decir la verdad sobre ella. Spielberg quiere capturar la obscenidad y el horror del Holocausto, pero este deseo culmina en una paradójica difuminación de la línea entre cine e historia, entre la simulación y la realidad. El horror mostrado en su forma más cruda y realista se justifica en la intención esclarecedora atribuida al medio: convertir a la audiencia en testigo de la historia<sup>12</sup>. Para Spielberg, el Holocausto no es algo unimaginable cercado por límites representacionales, sino que puede ser minuciosamente reconstruido visualmente en una simulación histórica. Los lugares y las acciones que acontecieron en ellos son reconstruidos y reproducidos con todo detalle: la hacinación en el gueto de Cracovia, los atestados trenes que ruedan hacia los campos de exterminio, las ejecuciones, incluso las chimeneas humeantes de Auschwitz. Spielberg defiende el mostrar todo con una llamada a la verdad. Lo que ocurrió debe ser mostrado. En este sentido el grado de *shock* y de realismo es una medida de la autenticidad del film. De ahí también se desprende la voluntad del director de filmar escenas en los mismos entornos físicos en que medio siglo atrás ocurrieron los hechos. Solo la negativa de las organizaciones judías a su insólita solicitud impidió que Spielberg grabara algunas escenas de la película en el propio campo de Auschwitz. Entonces decidió recrear fielmente algunos exteriores, como la emblemática entrada de trenes.

En esta premeditada confusión entre lo recreado y lo real reside lo problemático del film en el debate en torno a la representación. La dramatización de escenas de una crudeza descomunal sitúan al espectador en una perspectiva de visión, que no es otra que la posición del perpetrador o del cómplice. Esta es una de las objeciones que establece el crítico Geoffrey Hartman, quien muestra su incomodidad ante un cierto voyeurismo que supone el ofrecerle a la audiencia mirar con los ojos de quienes tenían el poder de vida o muerte. En la representación del Holocausto se impone una ética de la mirada –qué ver y cómo ver– y este autor, director del mencionado proyecto Fortunoff de testimonios de la Universidad de Yale, se inclina por el testimonio audiovisual, pues en él se inscribe nuestra mirada en la mirada del superviviente. Una de las escenas más controvertidas y debatidas del film se enmarca en este conflicto de perspectivas y de problemática fascinación con el horror en su realismo más desnudo. Es la escena en que las mujeres de la lista de Schindler son rapadas, desvestidas y empujadas a lo que parece una cámara de gas que luego resulta ser una sala de duchas. Recordemos la máxima de Lanzmann, quien hubiera destruido las imágenes de una cámara de gas si las hubiera encontrado. Mostrar la cámara de gas, reconstruirla como escenario o plató cinematográfico y llenarla de actores que encarnan a las víctimas, implicaría el proscribir toda imaginación y transgredir, como expresa elocuentemente Hector Schmucler, “los límites de ese último pudor sin el cual dejaríamos de ser hombres”<sup>13</sup>. Aunque solamente en términos estéticos, la visión de semejante escena nos situaría en

---

<sup>12</sup> Gary Weissman, "A Fantasy of Witnessing", *Media, Culture and Society*, vol. 17, n.º 2, 1995, pp. 293-307.

<sup>13</sup> Hector Schmucler, "Spielberg y el escándalo de estetizar el horror", en *Memoria de la comunicación*, Biblos, Buenos Aires, 1997



un plano de igualdad con los victimarios. En su reseña de la película Lanzmann dirá que Spielberg ha puesto imágenes allí donde él precisamente las evitó, "(...) tengo la sensación de que Spielberg ha hecho *Shoah* ilustrado. Ha introducido imágenes donde no las había. Las imágenes matan la imaginación".<sup>14</sup> Pero no todos comparten esta apreciación sobre el film de Spielberg. La superviviente judía y escritora Ruth Klüger (1995) nos ofrece una interpretación alternativa. La recreación realista y los dilemas de la perspectiva nazi no son problematizadas. Considera *La lista de Schindler* "la obra cinematográfica más impactante sobre la catástrofe judía por mi conocida". La película ofrece "dinamismo, vitalidad, tensión, y posibilidad de identificación". Klüger coincide con Spielberg en que no se podía prescindir de las escenas de gran crudeza porque no se haría justicia al Holocausto. En cuanto a la escena comentada de la cámara-duchas, la escritora no solo rechaza la imputación de transgresión. También encuentra en ella la resolución de un dilema, ya que sustituye las cámaras de gas por el miedo a las cámaras. Permite, afirmó Klüger "referirse a ellas sin cometer el error de representarlas"<sup>15</sup>. A diferencia de otros supervivientes, se muestra receptiva al cine del Holocausto y muy crítica ante quienes recelan de las películas de ficción sobre este tema, que en su opinión llevan la memoria a su guetoización con falsos presagios morales.

### La memoria de las imágenes

Desde su estreno en 1994 la obra de Spielberg ha cosechado éxitos mucho más allá del ámbito cinematográfico. Spielberg y su *Lista* comenzaron a tener un papel en la esfera pública penetrando el discurso político conmemorativo y especialmente la educación sobre el Holocausto<sup>16</sup>. La legitimidad y autoridad de *La lista de Schindler* se basó precisamente en que fue discursivamente extraída del ámbito de la ficción y la industria de Hollywood, y situada en el campo del reportaje, el documental y la historia. No solamente el propio Spielberg, quien dijo haber hecho una película "para contar la verdad", sino también la crítica consideró que este film era un "documento". ¿Qué era lo "real" en el trabajo de Spielberg? La veracidad y autenticidad reposaban en las convenciones del realismo documental (movimientos de cámara de reportaje televisivo, secuencias rodadas con cámara al hombro, estética de la imperfección, etc.), en la renuncia al color y en la preferencia por el blanco y negro, en ocasiones granulado como en las imágenes rodadas en la época. Todos estos elementos son evocadores de una asentada cultura visual del Holocausto. Las fotografías y el metraje de archivo resuenan en el recuerdo fílmico de la audiencia y sitúan así la recreación en un espacio discursivo distinto, más real, más creíble. Spielberg también decide incorporar la recreación dramatizada de conocidas escenas de documentales que pertenecen ya a la iconografía del Holocausto. Por ejemplo, escenas del gueto, los trenes de deportados en las estaciones ferroviarias, o una conocida imagen de *Shoah*. En una escena de *La lista*, un niño polaco se pasa el dedo por el cuello al paso de un vagón de deportados. Se trata de un guiño a Lanzmann, quien en su documental graba al conductor de un tren llegando al apeadero del antiguo campo de exterminio de Treblinka haciendo el mismo macabro

---

<sup>14</sup> Claude Lanzmann, "Holocauste, la représentation impossible", Diario *Le Monde*, 3 de marzo de 1994

<sup>15</sup> Ruth Klüger "Wer ein Leben rettet, rettet die ganze Welt", en C. Weiss (ed.), *Der Gute Deutsche: Dokumente zur Diskussion um Schindler's Liste in Deutschland*, Röhrig Universität Verlag, Saarbrücken, 1995, p. 37.

<sup>16</sup> El entonces presidente de los EEUU, Bill Clinton, recomendó a los ciudadanos una visita a *La Lista de Schindler*. También el ministro de cultura alemán Hans Zehetmair emitió una recomendación que los profesores consideren *La lista* parte de la enseñanza del curriculum de historia en los institutos de secundaria. En general se emplea la película como instrumento de sensibilización y como antídoto contra actitudes intolerantes y racistas.

gesto. Al reciclar reconocibles iconos de la historia del Holocausto en una obra de ficción Spielberg logra un efecto de realidad de fuerza extraordinaria. Apela a la memoria visual (documental y fotográfica) del acontecimiento y a su vez contribuye a consolidarla. Tal vez un film solamente puede optar a ser un film histórico cuando el espectador ve las imágenes del mismo como "históricas", como imágenes que ha visto previamente y reconoce<sup>17</sup>. La iconografía del nazismo y el Holocausto es omnipresente y no solamente retorna en los documentales y películas específicamente dedicados a este pasado. Esvásticas, desfiles y campos de concentración son el trasfondo dramático de un sinfín de películas, novelas, obras de teatro e incluso *comics*. Las imágenes se multiplican, repiten y reciclan. La cultura de la imagen es una cultura del simulacro, nos dijo Baudrillard<sup>18</sup>, y en ella las imágenes tienden a perder, o por lo menos a desdibujar, su referente. Lo real es absorbido en la simulación. En nuestro caso, el referente histórico ya no es el acontecimiento, sino su representación, es decir las fotografías, los documentales y el cine sobre el Holocausto. Todo es un *déjà vu*. Pero *visto* no en la realidad, sino en la imagen. La televisión y el cine serían, como afirma Geoffrey Hartman en un provocador juego de palabras, "la solución final de la historicidad de todo acontecimiento"<sup>19</sup>. También Lanzmann se hace eco de esta problemática cuando advierte que reconstruir cinematográficamente –con simulaciones y actores– es fabricar archivos<sup>20</sup>. Insólitos archivos, sin duda, que albergan documentos de ficción y que evocan el recuerdo de las representaciones.

#### El cierre narrativo y el *happy end*

*La Lista de Schindler*, en tanto que film que aspira a ser representante de la Shoah en su complejidad y extensión, también entra inevitablemente en el resbaloso terreno de la interpretación histórica. Todo relato cinematográfico implica una perspectiva sobre la historia, una propuesta de identificación a la audiencia, así como un conjunto de significados adheridos al relato en forma de enseñanzas o lecciones. Todos estos elementos han sido motivo de controversia en *La lista de Schindler*. Spielberg hace una película sobre la Shoah en que cuenta la historia de la salvación de 1200 judíos. *La lista* cuenta la excepción, la supervivencia, no la regla. Esta ya sería una primera objeción, ya que desde este particular ángulo el film distorsionaría la verdad histórica, siendo un reflejo del irrefrenable optimismo estadounidense. Mientras que *Shoah* de Lanzmann es una película centrada en los asesinados y los perpetradores, *La Lista* se centra en el salvador y los supervivientes. Frente a lo que el propio Lanzmann definió como un "sol negro", en la ficción de Spielberg se enfatizan las cualidades de coraje, fortaleza de espíritu y el poder del individuo para superar la adversidad. También fue muy debatida la elección como protagonista de un film sobre la Shoah del personaje histórico de Oscar Schindler, un "justo", pero de gran ambivalencia moral. No es un justo más, sino un alemán y miembro del partido nacionalsocialista y, por tanto, tal vez no el personaje más indicado para el papel de héroe. Hay opiniones contrarias que encuentran en la elección del protagonista y en la metáfora de la lista la plasmación narrativa de una poderosa enseñanza del Holocausto. Schindler simbolizaría la elección que tiene el individuo en situaciones en que impera el mal: elegir el bien asumiendo los riesgos que ello implica. Esa es la elección del propio Schindler. En términos morales, Spielberg

---

<sup>17</sup> Anton Kaes, "History and Film: Public Memory in the Age of Electronic Dissemination", *History and Memory*, vol. 2, n.º 1, 1990, p. 117.

<sup>18</sup> Jean Baudrillard (1984), *Cultura y simulacro*, Madrid, Kairos.

<sup>19</sup> Geoffrey Hartman, op. cit.

<sup>20</sup> Claude Lanzmann, op. cit.

ofrecería un relato sobre el Holocausto como un campo de fuerzas en que impera la barbarie pero en el que la acción del bien queda abierta a la elección humana. En su estudio crítico sobre este film Arturo Lozano encuentra esta ambivalencia en la propia lista, una metáfora central en todo el relato. La lista es primero el símbolo de la burocracia asesina nazi, para luego encarnar el bien, aquellos que podrán salvarse gracias a la acción de su protector. “La Lista de Schindler no solamente es un bien absoluto”, escribe Lozano, “sino que simbólicamente es capaz de hacer frente y vencer a lo que ha sido considerado como la instalación del mal absoluto en la tierra, Auschwitz.”<sup>21</sup>

El final, el cierre narrativo del film, también ha sido fuente de encendidas polémicas. El film de Spielberg tiene un desenlace feliz, con la salvación de los *Schindlerjuden*. ¿Es entonces una historia del Holocausto con *happy end*? Ciertamente, la obra termina con una serie de escenas catárticas de reconciliación, consuelo y redención. En primer lugar, una aliviadora referencia a que los supervivientes de la lista del empresario alemán y sus descendientes suman 6.000 personas; más que la actual población judía de Polonia. En segundo lugar el final tildado de “sionista”, que indudablemente conecta con la narrativa histórica israelí, que muestra los supervivientes caminando de la mano sobre colinas mientras escuchamos de fondo la canción “Jerusalén de oro”. Por último, una escena en color en que los supervivientes reales y los actores que les han encarnado en la película depositan una piedra sobre la tumba de Schindler en Israel. Se trata de varios finales, una catarsis de catarsis. Con la catarsis se implica emocionalmente al espectador y a su vez se produce la clausura, el cierre narrativo, la comprensión del mito. El cierre optimista y afirmativo sería para Rosenfeld un componente de la religión civil estadounidense. También la individualización, el heroísmo, la idealización y la universalización constituirían para este autor un obligado tamiz cognitivo para toda recreación del Holocausto por parte de las producciones estadounidenses<sup>22</sup>. El mito sionista presente en *La Lista*, que vincula la Shoah a la cadena causal de la historia moderna del pueblo judío encajaría en esta narrativa de final feliz estadounidense. Destrucción pero renacimiento, y redención en el naciente Estado judío. A esta acusación de haber producido una película sobre el Holocausto con *happy end*, tal vez una sobreinterpretación fruto de la hipersensibilidad europea frente al cine estadounidense, se suma la condena implacable de Lanzmann. No hay consuelo posible. Lanzmann se define como sionista pero insiste en que Israel no es la redención del Holocausto y que no puede haber un final feliz. “Uno llora cuando ve *La Lista de Schindler*” afirma Lanzmann, “pero llorar es una sensación de deseo. Es un placer, una catarsis. Mucha gente me ha dicho: no puedo ver su película porque en *Shoah* no hay posibilidad de llorar.”<sup>23</sup> *Shoah* termina con un tren en marcha. Una forma de representar –en las antípodas del cierre catártico spielbergiano– la inconclusión o la pervivencia del Holocausto.

---

<sup>21</sup> Arturo Lozano, *La lista de Schindler*, Paidós, Barcelona, 2001, p.78.

\* Esta popular canción israelí fue compuesta por Naomi Shemer en 1967 con motivo de la victoria en la Guerra de los Seis Días. Para evitar esta incongruencia histórica la canción fue retirada de la versión de *La lista de Schindler* distribuida en Israel.

<sup>22</sup> Alvin Rosenfeld, "The Americanization of the Holocaust", en A. Rosenfeld (ed.), *Thinking about the Holocaust: After Half a Century*, Indiana University Press, Bloomington, 1997.

<sup>23</sup> Claude Lanzmann, "Ihr sollt nicht weinen. Einspruch gegen Schindlers Liste", en C. Weiss (ed.), *Der Gute Deutsche: Dokumente zur Diskussion um Schindler's Liste in Deutschland*, Rörig Universität Verlag, Saarbrücken, 1995, pp.173-177.

## ***La vida es bella*: ¿el Holocausto como comedia?**

“Creo que se puede hacer humor sobre muchas cosas, pero este es un capítulo muy duro de nuestra historia y con el que no se debería jugar” (...). La cita es de la superviviente de Auschwitz Violeta Friedman<sup>24</sup>, que en un diario español manifestaba su malestar ante el film *La vida es bella* (1998), del actor cómico y director italiano Roberto Benigni. El film narra la historia de Guido, un joven judío italiano, interpretado por el propio Benigni, que es encerrado con su hijo en un campo de concentración alemán. Como gesto de resistencia al espanto, el padre despliega un sinfín de recursos imaginativos y destrezas payasescas para que su hijo no se percate del horror en el que se ve atrapado y urde una increíble estrategia protectora. El estreno de *La vida es bella* desató de nuevo el debate sobre los límites de la representación del Holocausto y la cita de Violeta Friedman refleja uno de los dilemas centrales de su plasmación cinematográfica: el género. ¿Una comedia, una obra divertida, cuya acción acontece en su mayor parte en un campo de concentración nazi? Se trataba de la violación de un límite, la transgresión del marco de lo moralmente aceptable y apropiado para la representación de la Shoah en el cine. La legitimidad representacional –aunque siempre debatida como hemos visto– estaría del lado del documental y, en todo caso, el drama, pero nunca la comedia. Benigni ocupaba ahora el lugar del transgresor, que con anterioridad habían ocupado Marvin Chomsky con *Holocaust* o Art Spiegelman con su comic *Maus: la historia de un superviviente*.<sup>\*</sup>

Las reacciones a la película de Benigni se explican en el contexto de estas preocupaciones. Una vez más, el peso ético de la memoria y los deberes y responsabilidades de su transmisión; un espinoso terreno surcado por sensibilidades e impedimentos en el que se ven enredados los cineastas cuando asumen el reto de hacer cine sobre el Holocausto. El debate sobre la legitimidad del humor en conexión con el nazismo no es nuevo, pero encontró un eco inusitado ante el notable éxito de audiencias que alcanzó la película de Benigni. No era de recibo, decían los críticos, el abordaje de un tema de tales características por un actor con una ganada reputación de bufón e introducir claves de comedia dentro del marco de la tragedia por excelencia. Especialmente en Francia y bajo el liderazgo moral de Lanzmann y la revista *Cahiers du Cinema* los reparos de este cariz se hicieron muy presentes. Si cinco años antes los críticos franceses habían considerado impropia y banalizadora la obra de Spielberg por sus atrevidas licencias estéticas y transgresiones interpretativas, ahora Benigni tampoco quedaría a salvo de las imputaciones más severas. Durante el pase de la película en el Festival de Cannes, por ejemplo, un periodista acusó a voz en grito a Benigni de “haber manchado la memoria de miles de judíos”. No solamente se recriminaría a Benigni el haber intentado encajar lo considerado irrepresentable en el corsé de la comedia, sino también el querer endulzar con “optimismo dogmático” y “falsa felicidad” la historia del horror insondable. Al igual que a Spielberg, a Benigni se le reprocharía que el Holocausto poco tenía que ver con la confianza en la voluntad humana, la tenacidad del individuo, ni con el superficial “think positively”. Esto resonaría bien en los EEUU y explicaría sus laureles en la academia de cine, pero no en Europa, más respetuosa de los

---

<sup>24</sup> Violeta Friedman, “Una triste comedia”, *El Mundo*, 25 de febrero de 1999.

\* El comic *Maus* fue de entrada reprobado como un vulgar y superficial producto de la industria cultural estadounidense. Posteriormente fue considerado por las audiencias y algunos críticos tan auténtico y convincente como muchos proyectos testimoniales de supervivientes. Spiegelman obtuvo el Premio Pulitzer en 1992. Art Spiegelman, *Maus - A Survivor's Tale*, New York, Pantheon Books, 1996

tabúes y prohibiciones de la representación del Holocausto. Benigni defendía su trabajo contra las acusaciones de trivialización aduciendo que ésta no era una comedia sobre el Holocausto, sino una película de un comediante sobre el Holocausto. “Soy un comediante y mi forma de hacer cine no es mostrar de forma directa, sino solamente evocar. Lo maravilloso para mi es el equilibrio entre comedia y tragedia”.

El enorme éxito de la película y su aceptación generalizada por el público (no solamente en los EEUU) le dieron la razón a Benigni. Mediante la ironía y el doble sentido el actor y director italiano había logrado acercar al público una dramática historia cuyas verdades son aludidas pero no dichas. El film trata el Holocausto con delicadeza y con sorprendente hondura. *La vida es bella* es una graciosa pero no irreverente evocación de un tiempo de horrores indecibles. El enfoque surrealista de Benigni no falseaba la realidad, sino que más bien al contrario, permitía penetrar en un ámbito de realidad desconocido e inaccesible por el drama. No había sacrilegio alguno en las esporádicas explosiones de risa que provocaban los bufonescos gags de Benigni frente a la inefable maldad nazi. Al fin y al cabo, como nos recordó Angel Fernández Santos en su comentario al film, “reír es un mecanismo muy serio, cuando no el más serio de todos”<sup>25</sup>

Con el refrendo de 3 Oscars en Hollywood *La vida es bella* se convirtió en un enorme éxito internacional. El *boom* Benigni coincide con otras dos películas que afrontan la historia del Holocausto en un registro humorístico parecido y que se estrenarían al poco tiempo: *Jacob el mentiroso* (EEUU, 1999) y *El tren de la vida* (Francia, 2000). La primera, basada en un relato autobiográfico del superviviente Jurek Becker y dirigida por Peter Kassovitz, cuenta la historia de Jacob, quien sobrevive como puede en el gueto de Varsovia y que un día tras escuchar noticias poco favorables para Hitler en una radio, decide inventarse noticias para llevar un hálito de esperanza a sus compañeros de destino. También encontramos en este film la combinación de ironía, bufonadas y tragedia en medio de la destrucción y la muerte. *El tren de la vida* cuenta la historia de una pequeña comunidad judía del este europeo que, en 1941 ante el inexorable avance de las tropas nazis, decide poner en práctica un plan audaz y arriesgado: algunos se disfrazan de soldados y oficiales alemanes y se autodeportan en un tren idéntico al que éstos empleaban para transportar a sus víctimas a los campos de concentración y exterminio. Su director, el rumano e hijo de supervivientes Radu Mihaileanu, quería presentar “la maravillosa locura de una comunidad judía determinada a sobrevivir”. Inspirado en los relatos de Sholem Aleichem e Isaac Barshevis Singer, también se adentra en la civilización de los *shtetl* (la aldea o pueblo) judíos, que florecieron en Europa del Este y que fueron borrados del mapa por el terror nazi. Al igual que en *La vida es Bella* y en *Jacob el mentiroso*, en *El tren de la vida* aparece con fuerza la visión del loco. Es el loco del pueblo, Shlomo, quien imagina la historia. Se trata aquí también de un loco de enorme hondura filosófica; un loco que deviene el más cuerdo de todos ante la locura circundante. Shlomo, dice Mihaileanu, no solo es un loco sino un vidente, un poeta, un visionario que tiene la capacidad de abrir las mentes y los corazones. Tanto Guido, como Jacob y Shlomo encarnan la inocencia trágica que tan bien ha sabido recoger el humor judío a lo largo de la historia, un humor que siempre ha sido un utillaje con el que enfrentar las adversidades. Donde quiera que los judíos se han instalado y han echado raíces han conservado la risa como un escudo protector, como

---

<sup>25</sup> Angel Fernández Santos, “Comedia de la mala muerte”, *El País*, 28 de febrero de 1999.

un arma de defensa que les permitía dulcificar las humillaciones más amargas. Consciente del tema sensible que tocaba, Mihaileanu hizo un pase para supervivientes y grupos judíos una vez acabada su película. Sus reacciones fueron prácticamente unánimes. Se sintieron emocionados por haber visto reflejada una cultura desaparecida, una cultura que había encontrado su fuerza en el humor, los relatos y una esperanza inquebrantable, y todo ello contra la muerte. *El tren de la vida* es sin duda más trágica que el film de Benigni. Este último, a pesar de la muerte de su protagonista, termina en tono positivo. El bien, el amor, triunfa y el niño consigue sobrevivir intacto a los horrores del campo. En *El tren de la vida*, sin embargo, se deja muy claro que no había salida. La historia termina con el tren en marcha hacia ninguna parte. Todo lo que hemos visto es una fábula vivida por un loco; tan loco que imaginó una imposible historia en que su pueblo, su *shtetl*, su mundo, sobrevivía.

Las tres películas comentadas, rodadas todas ellas más o menos en los mismos años, representan una nueva etapa en la plasmación cinematográfica del Holocausto. Se trata de un tipo de cine de orientación alegórica y fabulesca que se adentra en este delicado ámbito de manera oblicua y tal vez acepte de antemano que no es posible reflejar el horror del Holocausto. Su intento es encomiable. El riesgo es alto. Los realizadores caminan sin red sobre la cuerda que tensan los imperativos éticos de la memoria del mal: no banalizarás. Su empresa es más modesta y al mismo tiempo, casi siempre, más eficaz. El decir indirecto del humor, las alusiones de la ironía, el absurdo, la parodia permiten también acercarnos al irrepresentable mundo de la Shoah.

\*\*\*\*\*

Las producciones de la televisión y el cine han constituido el epicentro de los debates en torno a la ética del arte y las estéticas de la representación del Holocausto. Dichos debates arrojan como resultado un panorama representacional polarizado. En un extremo, las producciones “serias” con vocación documental, historiográfica, testimonial, las cuales serían moralmente legítimas y formalmente apropiadas para la representación fílmica del Holocausto. En el otro extremo, el cine de ficción y las series dramatizadas, especialmente aquellas para el consumo masivo, que se han considerado banalizadoras y trivializadoras de la memoria. Al final de este capítulo nos volvemos a plantear esta pregunta: ¿existe una dicotomía válida entre memoria trivial y seria? Es evidente que existen, en el cine como en cualquier otro arte, representaciones más cautas y otras más atrevidas, unas más complejas y otras más superficiales, unas con propuestas experimentales y reflexivas y otras con narrativas convencionales. Pero si algo tienen en común ambas categorías –desde el documental auto-reflexivo hasta el melodrama *kitch*– es que han sobreestimado sus efectos, positivos y negativos, en las audiencias. Ni los primeros han sido tan convincentes, pedagógicos y sensibilizadores, ni los segundos han sido agentes del olvido colectivo o del falseamiento histórico y, mientras que para unos eran una violación de la memoria de las víctimas, para otros –también para los propios supervivientes– las películas y series comentadas les hacían una justicia póstuma. Lo que sí es incuestionable es que las series de televisión, películas y los medios masivos en general han contribuido a la socialización del conocimiento histórico de forma mucho más efectiva que cualquier previa aproximación historiográfica o documental a la temática del Holocausto. Si algo muestran, es que vivimos una época en la que el cine ha asumido una función cultural que proyecta el pasado y produce imágenes cuya implícita apelación a la representación de la realidad sirve para la construcción de memorias y la formación de identidades colectivas. Tal vez

fueran superficiales e incurrieran en ocasiones en terrenos ética y estéticamente equívocos, pero las series y películas como las aquí comentadas lograron despertar el interés en el Holocausto a quienes previamente lo desconocían por completo. También podemos afirmar, en términos generales pero con el Holocausto como ejemplo paradigmático, que la proliferación de audiovisuales en televisión y cine que abordan el pasado han llevado a muchos a comprender mejor las implicaciones y dilemas de la representación histórica. En definitiva, a reconocer que la historia y sus representaciones son siempre procesos, perspectivas y construcciones y que difícilmente podremos conocer éste o cualquier otro acontecimiento histórico fuera de las formas en que nos es transmitida en representaciones. Como explica lúcidamente Andreas Huyssen, “una vez que reconocemos la brecha constitutiva que media entre realidad y su representación en el lenguaje o en la imagen, debemos estar abiertos en principio hacia las diferentes posibilidades de representar lo real y sus memorias”<sup>26</sup>. La memoria, al fin y al cabo, no es otra cosa que la reconstrucción/visión del pasado desde el presente, a través de diferentes medios, géneros y relatos. La memoria del Holocausto no ha quedado incontaminada de las transgresiones representacionales y el debate en torno a ellas ha sido parte de esta memoria. La memoria, por tanto, no está encarnada en una sola forma legítima de representación, sino que es un espacio de intervención, reflexión y debate sobre la verdad, la moralidad y la legitimidad de perspectivas interpretativas y propuestas representacionales. ¿Qué nos acerca mejor al horror insondable e irrepresentable de la Shoah? ¿La imagen de los actores que representan a los atormentados judíos en los campos de Plazsow y Auschwitz en la obra de Spielberg? ¿O lo es la voz anudada del peluquero Abraham Bomba, en su intento por articular ante el objetivo de Lanzmann aquello de lo que fue testigo en las cámaras de Treblinka? ¿O tal vez esa evocadora alegoría del destino final de los judíos del *Shtetl* en la última escena de *El tren de la vida*, en la que el loco Shlomo toca el violín sobre el techo de un vagón en marcha? El escritor Jorge Semprún, superviviente del campo de Buchenwald, sabe de lo que habla cuando compara las versiones cinematográficas con los recuerdos que permanecen imborrables en su memoria. Ninguna es, ni podrá ser jamás, similar siquiera a aquello que vivió. Pero consciente de esta condición intrínseca a cualquier representación del pasado, él discrepa totalmente de su amigo Claude Lanzmann: “lo importante es la memoria” dijo en una entrevista publicada en un diario parisino a raíz del agitado estreno de la película de Benigni, “por eso hay que ver una y otra vez *La vida es bella*, *La Lista de Schindler*, *Shoah*, etc.”

---

<sup>26</sup> Andreas Huyssen, op. cit, p.26.