

“El infierno no existe, los campos, sí”

Una lectura del debate sobre la representación
de la Shoá en el cine, seguida de un análisis del
filme *Sin destino*

Ariel Benasayag*

Para saber hay que imaginarse. Debemos tratar de imaginar lo que fue el infierno de Auschwitz en el verano de 1944. No invoquemos lo inimaginable (...) debemos contemplarlas [a las imágenes], asumirlas, tratar de contarlas. Pese a todo, imágenes; pese a nuestra propia incapacidad para saber miraras tal y como se merecerían, pese a nuestro propio mundo atiborrado, casi asfxiado, de mercancía imaginaria.

GEORGES DIDI-HUBERMAN¹

- Los campos no son el infierno.
- ¿Qué son, entonces? Sólo me los puedo imaginar así.
- No puedo imaginar el infierno.
- ¿Cuál es la diferencia?
- El infierno no existe, los campos, sí.

DIÁLOGO DEL FILME *SIN DESTINO*²

* Licenciado en Comunicación Social (Universidad Nacional de Cuyo). Diplomado en Ciencias Sociales, con mención en Educación, imágenes y medios (FLACSO Argentina). Becario de posgrado del CONICET. Estudiante de la Maestría en Ciencias Sociales con orientación en educación y candidato a doctor en Ciencias Sociales (FLACSO Argentina).

¹ Didi-Huberman, Georges. *Imágenes pese a todo. Memoria visual del Holocausto*. Barcelona, Paidós, 2004.

² Koltai, Lajos. *Sorstalanság* (Sin destino). Hungría-Alemania-Reino Unido-Israel, 2005.

La reflexión sobre los modos de representación cinematográfica del exterminio perpetrado por los nazis durante la Segunda Guerra Mundial (1939-1945) parece haber terminado de constituirse en un “problema” hacia el interior de disciplinas tan distantes como la filosofía y la teoría del cine³ hacia 1985, cuando Claude Lanzmann estrenó el documental *Shoah*.⁴ En esta película, el realizador francés no sólo ofrecía un documento invaluable sobre lo ocurrido en los campos de concentración y exterminio, sino que además reflexionaba, desde la imagen cinematográfica, sobre los modos de representación del horror. El trabajo de Lanzmann resultó tan significativo a nivel internacional que desde entonces se reemplazó el término “Holocausto” -con el que se había designado anteriormente a ese exterminio- por el de “*Shoá*”, diferenciándolo de otros genocidios ejecutados antes y después.

Desde entonces -aunque no es difícil identificar discusiones precedentes en ambos campos-, el debate sobre la visibilidad de la *Shoá* -o, tal como expresa Jean-Luc Nancy, “*más exactamente, sobre la discernibilidad de la Shoah*”-⁵ ha visto enfrentarse en su arena de lucha a filósofos, teóricos del cine, historiadores del arte y directores como Georges Didi-Huberman, Gérard Wajcman, Jacques Rivette, Jean-Luc Godard o el mismo Lanzmann, por mencionar sólo a algunos de los más significativos.⁶ A su vez, estas discusiones de naturaleza filosófica han permeado a la crítica y la realización

³ Distancia que durante la segunda mitad del siglo XX se fue acortando, luego de que un gran número de filósofos -entre los que se encuentran Gilles Deleuze, Alain Badiou, Jacques Rancière y Slavoj Žižek, por nombrar a algunos de los más importantes en la actualidad- comenzaran a concebir al cine como el fenómeno artístico-cultural más significativo de esa centuria, capaz de posibilitar otros modos de pensamiento sobre la realidad. Simultáneamente, desde el campo del cine, realizadores como Jean-Luc Godard y críticos como Serge Daney se aventuraron en discusiones de tintes filosóficos sobre la “ontología”, o los modos de representación, que permite el cine.

⁴ Lanzmann, Claude. *Shoah*. Francia, 1985.

⁵ Nancy, Jean-Luc. *La representación prohibida*. Buenos Aires, Amorrortu, 2006, pág. 9.

⁶ Parece relevante señalar que se trata de un debate surgido y acontecido principalmente en Francia, como se puede observar a partir de la nacionalidad de estas personalidades. Sin embargo, la discusión ha trascendido las fronteras de la academia francesa, extendiéndose a otras latitudes, tal como lo demuestran, por ejemplo, los actuales trabajos del catalán Ángel Quintana o las reflexiones del filósofo cordobés Héctor Schmucler. Ver: Quintana, Ángel. “La ética del cineasta ante la inevidencia de los tiempos”, en: *Shangri-La. Derivas y Ficciones*. Aparte N° 2, enero-abril de 2007, cf. www.shangri-laediciones.com/Shangri-La-Derivas-Ficciones-Aparte2.pdf; Schmucler, Héctor. “Spielberg y el escándalo de estetizar el horror”, en: *Memoria de la Comunicación*. Buenos Aires, Biblos, 1997.

cinematográficas, convirtiéndose en herramientas para el análisis estético y ético de nuevas producciones sobre el tema o en puntos de partida para la reflexión sobre las posibilidades y límites de la representación audiovisual del horror.

En el presente trabajo, a partir de la lúcida y esclarecedora -aunque no menos compleja- tarea reflexiva emprendida por Jean-Luc Nancy, intentaremos recuperar los aspectos más importantes de este debate en el campo de la filosofía, a fin de identificar el estado actual de la cuestión y contar con herramientas conceptuales para poder realizar el análisis de una película de ficción de la última década. Asimismo, en el segundo apartado recuperaremos los aspectos del debate originados en la teoría del cine y la crítica cinematográfica, a partir del texto fundacional de Jacques Rivette y la lectura que años después Alain Bergala y Ángel Quintana realizan del mismo. Cerraremos el apartado revisando el lugar del espectador frente a las imágenes del horror, sumando a estos autores la lucidez de la reflexión autobiográfica de Susan Sontag. Como en el caso anterior, estas lecturas nos permitirán precisar el estado del debate en estos campos y ofrecerán otros instrumentos para el análisis del filme seleccionado: *Sin destino* (*Sorstalanság*), dirigida por Lajos Koltai y basada en la novela testimonial del escritor húngaro Imre Kertész, sobreviviente del campo de Buchenwald y ganador del premio Nobel de Literatura en 2002.

1. El debate sobre la representación. La imagen imposible y la imagen ilegítima

Es importante volver a poner en perspectiva la cuestión de la visibilidad, la discernibilidad o la representabilidad de la Shoah, así como la de la pronunciabilidad de su nombre, es decir, de hecho, la posibilidad de hablar de este crimen y remitir a él nuestra historia, de modo tal que nos haga pensar y no suspender la reflexión sobre la estupefacción de lo innombrable.

JEAN-LUC NANCY⁷

Hemos dicho que el término “Shoá” se incorporó al léxico internacional en 1985, con el estreno de la película de Lanzmann, sustituyendo -de ese

⁷ Nancy, J.-L., op. cit.

modo- a otros vocablos que permitían relacionar el exterminio perpetrado por los nazis con otros genocidios. En efecto, la inclusión de esta palabra de origen bíblico, que nunca es traducida, pretende precisamente distinguir este hecho de otros: subyace la idea de que “*esto no se parece a ninguna otra cosa y es preciso conservarlo y considerarlo firmemente en esa desemejanza*”.⁸ Un objetivo similar pretende Lanzmann cuando en su documental evita no sólo reconstruir imágenes del exterminio, sino también recuperar imágenes tomadas en los propios campos: “*su aspiración era exponer la invisibilidad mediante testimonios que nos fueran contemporáneos*”. Según Nancy, ambas decisiones cargan a la Shoá de un valor “*de indecibilidad o de significante sagrado*” que, en última instancia, puede conducir a la “*sordera, ceguera y, para terminar, a la no significancia por exceso de voluntad significante*”. Se trata de un manto de silencio sacro que es necesario remover, para así poder seguir reflexionando sobre la Shoá, tal como lo expresa Nancy en la cita que introduce este apartado.

El filósofo identifica en el pensamiento común respecto de la cuestión de la representación de la Shoá “*una proposición mal planteada, pero insistente*”: la idea de que “*el exterminio no podría o no debería representarse*”, “*sería imposible o estaría prohibido*”. Para Nancy, este discurso que rechaza la representación de los campos resulta confuso porque “*su contenido no se deja circunscribir con claridad y sus razones son aún menos claramente determinables*”.⁹ Comienza preguntándose, entonces, si esta supuesta imposibilidad de representación responde al “*carácter insostenible de lo que habría que representar*”, considerando que no se trata -sin duda- de una limitación técnica. Sin embargo, contraargumenta, como espectadores no nos “*indignamos*” con las pinturas de sobrevivientes de los campos o con escenas atroces de tortura y muerte, muy frecuentes en el cine contemporáneo. Al mismo tiempo, concluye que la supuesta ilegitimidad de la representación no puede remitir a la prohibición bíblica y religiosa, ya que implicaría su invocación fuera de contexto, producida en un desplazamiento injustificado. Despejados estos supuestos, Nancy expone tres argumentos, que demuestra a lo largo del texto:

1. El “*interdicto de la representación*” tiene poco y nada que ver con una prohibición de producir obras de arte figurativas. Tiene todo que ver, en cambio, con la realidad o la verdad más firmes del arte mismo; es decir,

⁸ *Ibíd.*, pp. 9-11.

⁹ *Ibíd.*, pág. 17 (el subrayado es nuestro).

también, y en última instancia, con la verdad de la propia representación, que ese "interdicto" saca a relucir de una forma paradójica.

2. La "representación de la Shoah" no sólo es posible y lícita, sino que -de hecho- es necesaria e imperativa, a condición de que la idea de "representación" sea comprendida en el sentido estricto que le debe ser propio.

3. Los campos de exterminio son una empresa de suprarrepresentación, en la cual una voluntad de presencia integral se da en el espectáculo del aniquilamiento de la posibilidad representativa misma.¹⁰

Respecto de su primera hipótesis, y también en relación con la idea de "representación" invocada en el segundo argumento, Nancy plantea que si bien el arte puede servir como "carnada" en "*operaciones de intimidación idólatrica*" (se refiere aquí, en última instancia, a la prohibición bíblica), no es menos cierto que en el arte siempre estuvo en juego "*todo lo contrario de una fabricación de ídolos y de un empobrecimiento de lo sensible: no una presencia espesa y tautológica frente a la cual era necesario postrarse, sino la presentación de una ausencia abierta en lo dado mismo -lo sensible- de la obra de arte*". Esta presentación es lo que llamamos "representación": "*la presentación de lo que no se resume en una presencia dada y consumada*" o "*la puesta en presencia de una realidad inteligible por la mediación formal de una realidad sensible*".¹¹ De modo que para Nancy una representación no es un simulacro ni el reemplazo de la cosa original, sino una mostración sensible que nos conduce más allá de su propia materialidad y que, al mismo tiempo, nos permite comprender una determinada realidad a través del registro de lo sensible; una ausencia abierta a la interpretación a través de la experiencia sensible.

Las dos últimas hipótesis pueden comprenderse mejor desambiguando el título del trabajo de Nancy: *La representación prohibida*. Por supuesto, el filósofo no se refiere a la ilegitimidad de la representación figurativa fundada en postulados religiosos. Afirma, por el contrario, que no se puede resolver la "cuestión" de la representación de los campos "*en una referencia, ya sea negativa o positiva, a un horror extremo o una extrema santidad*", sino que la interrogante a responder debe ser qué ocurrió con la representación misma durante la Shoá. En este sentido, postula que "*la efectividad de los campos habrá consistido, ante todo, en un aplastamiento de la representación misma, o de la posibilidad representativa (...): cómo dar presencia a lo*

¹⁰ Ibid., pp. 20-21.

¹¹ Ibid., pp. 29-30.

que no es del orden de la presencia”.¹² Para explicar este enunciado, Nancy se vale del testimonio de Jean Améry, miembro de la resistencia austríaca y sobreviviente de Auschwitz, quien cometió suicidio luego de escribir sus memorias como una “*tentativa para superar lo insuperable*”:

*Lo que sucedía de entrada era el hundimiento total de la representación estética de la muerte (...). En Auschwitz no había lugar para la muerte concebida en su forma literaria, filosófica y musical. No había puente alguno que uniese la muerte de Auschwitz con la Muerte en Venecia (...). La muerte también perdía finalmente su tenor específico en el plano individual (...). Los hombres morían por todas partes, pero la figura de la Muerte había desaparecido (...). Se podía estar hambriento, cansado, enfermo. Pero decir que uno estaba, sin más, no tenía ningún sentido (...). Transponerse en palabras más allá de la existencia real se había convertido en un lujo inadmisibles y un juego no sólo fútil, sino ridículo y despreciable.*¹³

Concluye Nancy que lo que este sobreviviente experimentó fue “*la descomposición de la capacidad y la disposición representativa*”. Según el filósofo, “*el exterminado es aquel que antes de morir, y para morir en conformidad con la representación del exterminador, ha sido vaciado de la posibilidad representativa, es decir, en definitiva, de la posibilidad de sentido*”. Así, el exterminado en los campos es “*el representante mismo: expone su muerte en su misma vida extenuada*”. Tal como lo expresó Primo Levi, otro sobreviviente de Auschwitz, se trata de “*una presencia sin rostro*”. De ahí que Nancy termine afirmando que la cuestión de la representación de los campos no es otra que la de la representación de “*un rostro que hubiera perdido la representación y la mirada, de un rostro sólo impregnado de olor y que lleva en sí la expansión en acto del exterminio como una reducción última del sentido*”.¹⁴

Frente a este aplastamiento del espacio de representación en los campos, Nancy se pregunta entonces cómo representar -de hecho- esa representación aplastada. Encuentra como posible respuesta que “*siempre es posible mostrar las imágenes más terribles, pero mostrar lo que mata toda posibilidad de imagen es imposible, salvo si se rehace el gesto del asesino*”. De este

¹² Ibid., pp. 32-33.

¹³ Améry, Jean, cit. en: Ibid., pág. 57.

¹⁴ Ibid., pp. 58-62.

modo, el filósofo deja deslizar la idea de que muchas representaciones de la Shoá corren el riesgo de "volverse sospechosas de una especie de complacencia o complacencia inquietante, aunque involuntaria (...), donde la figuración parece amoldarse en ellas a la desfiguración".¹⁵

Para Nancy, este modo de representación "cómplice" y "desfigurante" del horror aparece en diversas películas que pretenden representar los campos (*La decisión de Sophie*¹⁶ y *La lista de Schindler*¹⁷ son dos de los casos más conocidos que menciona); sin embargo, también encuentra "complacencia" en filmes que, como en el caso de *El tren de la vida*,¹⁸ el realizador "se cree capaz de evocar el sueño feliz de un deportado (...) porque el sueño fue prohibido en el campo, sobre todo el sueño dichoso e inverosímil, y del mismo modo es imposible para el espectador entregarse a esta pacotilla". Por el contrario, el filósofo elogia el documental *Shoah*, "que plantea sin descanso, en su propia puesta en escena, la negativa a poner en escena", e incluso rescata la controversial *La vida es bella*,¹⁹ destacando "la puesta en juego, por medio de una inversión absurda, del aplastamiento del sentido en Auschwitz".²⁰

Esta breve revisión del pensamiento de Nancy nos permite, sin dudas, echar algo de luz sobre las posiciones filosóficas respecto de la representación del horror de los campos, reflexionando primero sobre el "sentido común" que fundamenta las ideas de la imposibilidad o la ilegitimidad de la representación de la Shoá y luego sobre los límites de la representación frente al vacío de sentido propio de la extrema violencia y la muerte en los andenes de deportación, las barracas, las cámaras de gas. Se trata, para nosotros, de herramientas conceptuales que nos permiten seguir pensando y reflexionando sobre los problemas de la representación del horror.

Sin embargo, creemos también que los juicios de valor que realiza sobre la serie de filmes mencionada pueden ser discutidos sobre la base de sus propios enunciados. Por ejemplo, tal como lo entendemos, la representación del horror lograda en *El tren de la vida* no debería ser criticada como

¹⁵ *Ibíd.*, pág. 66.

¹⁶ Pakula, Alan. *Sophie's choice* (La decisión de Sophie). Reino Unido-Estados Unidos, 1982.

¹⁷ Spielberg, Steven. *Schindler's list* (La lista de Schindler). Estados Unidos, 1993.

¹⁸ Mihaileanu, Radu. *Train de vie* (El tren de la vida). Francia-Bélgica-Holanda-Israel-Rumania, 1998.

¹⁹ Benigni, Roberto. *La vita è bella* (La vida es bella). Italia, 1997.

²⁰ Nancy, J.-L., *op. cit.*, pp. 66-68.

“complaciente” y “desfigurante”, ya que es justamente en la imposibilidad del sueño de Shlomo que puede recuperarse de mejor modo que en otras películas -más “*fieles a la realidad*” o de mayor “*inversión absurda*”- la destrucción de la vida judía en Europa durante la *Shoá*.²¹ Es ahí, en esa inverosímil historia contrafáctica, en ese gesto del loco del *shtetl*²² que sueña tras la alambrada, aunque efectivamente no haya podido hacerlo, que se puede comprender -apenas- la pérdida de sentido en los campos, tal como la presenta el filósofo.

2. Encuadrar el horror. La posición ética en la decisión estética

Obsérvese sin embargo en Kapo²³ el plano en el que Riva se suicida abalanzándose sobre la alambrada eléctrica. Aquel que decide, en ese momento, hacer un travelling de aproximación para reencuadrar el cadáver en contrapicado, poniendo cuidado de inscribir exactamente la mano alzada en un ángulo de su encuadre final, ese individuo sólo merece el más profundo desprecio.

JACQUES RIVETTE²⁴

¿No será que después de habernos acostumbrado a comer diariamente acompañados de imágenes de horror provenientes de una televisión hemos devenido insensibles al sufrimiento de los otros? La nueva ética del cine quizá ya no consiste en la mostración, sino en la elipsis, en dejar de explicitar la barbarie.

ÁNGEL QUINTANA²⁵

²¹ Benasayag, Ariel. “El concierto. La comedia de la tragedia de la vida”, en: *Nueva Sión*. Año 63, N° 960. Buenos Aires, agosto de 2011, pág. 18. Cf. www.nuevasion.com.ar/ediciones/24.pdf.

²² Nombre dado a los pequeños pueblos de Europa del Este en los cuales habitaban los judíos antes de la Segunda Guerra Mundial.

²³ Pontecorvo, Gillo. *Kapo*. Italia-Francia-Yugoslavia, 1960.

²⁴ Rivette, Jacques. “De la abyección”, en: *Cahiers du Cinéma*, N° 120, junio de 1961. Cf. <http://misteriosoobjetoalmediodia.wordpress.com/2010/05/18/de-la-abyeccion-jacques-rivette-1961>.

²⁵ Quintana, Á., op. cit.

La primera cita que introduce este apartado forma parte de un artículo aparecido en la revista *Cahiers du Cinéma* a comienzos de la década de 1960 y constituye un punto de inflexión en el pensamiento de la crítica cinematográfica sobre la representación de la *Shoá*, sobre la visibilidad del horror en el cine. En "De la abyección", Jacques Rivette realiza una crítica de *Kapo* reflexionando sobre los aspectos éticos de la representación audiovisual, a partir de los modos como el horror de los campos es reconstruido en ese filme. Rivette afirma que "*cuando se acomete una película sobre un tema como éste es difícil no proponer previamente ciertas cuestiones*"; sin embargo, según su opinión, en este filme "*todo transcurre como si, por incoherencia, necedad o cobardía, [el director Gillo] Pontecorvo hubiera decidido descuidar planteárselas*".²⁶

Las cuestiones que Rivette cree que deben ser planteadas de antemano son, en primer lugar, las del realismo de la representación; sin embargo, el crítico cinematográfico va mucho más allá, alcanzando también la reflexión sobre la posición del espectador frente a las imágenes de la *Shoá* y sobre el posible lugar de la representación del horror en el régimen de visibilidad contemporáneo:

*Por múltiples razones, de fácil comprensión, el realismo absoluto, o el que puede llegar a contener el cine, es aquí imposible; cualquier intento en este sentido será necesariamente incompleto ("por lo tanto inmoral"), cualquier tentativa de reconstitución o de enmascaramiento, irrisorio o grotesco, cualquier enfoque tradicional del "espectáculo" denota voyerismo y pornografía. El director se ve obligado a atenuar para que aquello que se atreve a presentar como la "realidad" sea físicamente soportable para el espectador, el cual no puede sino llegar a la conclusión, quizás inconscientemente, de que, por supuesto, esos alemanes eran unos salvajes, pero que, al fin y al cabo, la situación no era intolerable y que si los prisioneros se portaban bien, con un poco de astucia o de paciencia podían salir del paso. Al mismo tiempo, cada uno de nosotros se habitúa hipócritamente al horror, éste forma poco a poco parte de la costumbre y muy pronto integrará el paisaje mental del hombre moderno; ¿quién podrá la próxima vez extrañarse o indignarse ante lo que, en efecto, habrá dejado de ser chocante?*²⁷

²⁶ Rivette, J., op. cit.

²⁷ Ídem.

En este párrafo puede observarse nuevamente la idea de la “imposibilidad” y luego la de la “inmoralidad” de la representación del horror de los campos, en términos similares a los que desarrollamos en el apartado anterior, a partir del texto de Nancy. Sin embargo, la cita de Rivette nos permite adentrarnos en el pensamiento sobre la representación de la *Shoá*, reubicando la discusión al interior del campo de la realización cinematográfica, vinculando la decisión estética con la posición ética. En efecto, luego de juzgar como inmoral la pretensión de realismo posible en el cine, introduce los problemas éticos que implican las decisiones estéticas tomadas por el realizador, especialmente en relación con la necesidad de hacer “menos insoportable” el horror.

Como hemos dicho, la reflexión de Rivette posiciona la discusión en los modos como es representada la *Shoá*, introduciendo una premisa que desde entonces ha sido útil para juzgar críticamente toda representación cinematográfica del horror, un aforismo que vincula decisiones estéticas con aspectos éticos: “*Los travellings son una cuestión de moral*”.²⁸ Según el autor, esta formulación debe ser interpretada en sentido amplio -y no limitada a una crítica “formalista” extrema- y se refiere a la necesidad de considerar, ante todo, que “*hacer una película es mostrar ciertas cosas y es, al mismo tiempo y mediante la misma operación, mostrarlas desde un cierto ángulo, siendo esas dos acciones rigurosamente indisociables*”. Se refiere, entonces, a la necesidad de observar críticamente la perspectiva particular del director frente a la realidad que pretende captar, narrar, representar:

Lo que cuenta es el tono, o el acento, el matiz, no importa cómo lo llamemos: es decir, el punto de vista de un individuo, el autor, un mal necesario, y la actitud que toma dicho individuo con respecto a lo que rueda, y en consecuencia, con el mundo y con todas las cosas. Lo cual puede expresarse con la elección de las situaciones, la construcción de la intriga, los diálogos, la interpretación de los actores o la pura y simple técnica, “indistintamente, pero en la misma medida”. Hay cosas que no deben abordarse si no es con cierto temor y

²⁸ Según Rivette en ese mismo texto, se trata originalmente de una frase de Moullet, recuperada y reformulada por Godard. Cf.: Rivette, J., op. cit. Parece relevante definir el concepto de “travelling” para comprender mejor la formulación: según el *Diccionario de cine* de Eduardo Russo, travelling es el “movimiento del cuadro de la imagen en pantalla obtenido por un desplazamiento de la cámara, sea cual fuere el soporte en que ésta se mueva, o la dirección que ese trayecto mantenga”. Cf. Russo, Eduardo. *Diccionario de cine*. Buenos Aires, Paidós/Tatanka, 1998, pág. 262.

*estremecimiento; la muerte es sin duda una de ellas, ¿y cómo no sentirse, en el momento de rodar algo tan misterioso, un impostor? Más valdría en cualquier caso plantearse la pregunta, e incluir de alguna manera este interrogante en lo que se filma. Pero está claro que la duda es algo de lo que más carecen Pontecorvo y sus semejantes.*²⁹

Con estas palabras, Rivette nos entrega nuevas herramientas para el análisis de la representación de los campos: observar los modos de construcción cinematográfica del horror para poder ver la postura ética del director frente al tema. Se trata, como señala Ángel Quintana al revisar el texto de Rivette, de una perspectiva que *"no sólo se evidencia en la construcción del guión sino básicamente en el proceso de puesta en escena. No basta con que Kapo sea una película de izquierdas con mensaje, es necesario que muestre una actitud justa frente al tema"*.³⁰ Frente a la actitud "despreciable" de seguir con la cámara el suicidio de la protagonista, con el fin de producir un efecto dramático, Rivette parece rescatar la "duda", la incertidumbre de la cámara como forma de encuadrar el horror. Según los autores de *Cahiers du cinéma*, una forma de mantenerse en la incertidumbre ante la muerte como posición ética puede ser ejemplificada en una escena del filme *Cuentos de la luna pálida*, del director japonés Kenji Mizoguchi.³¹ Alain Bergala cuenta que el crítico Serge Daney encuentra un contrapunto al plano de *Kapo* en esta película:

*(...) también una mujer halla la muerte en tiempos de guerra, a campo raso. La cámara de Mizoguchi está casi distraída en el momento de la muerte de su heroína, y casi lo pierde al mostrarnos "el acontecimiento que se está produciendo como acontecimiento, es decir, ineluctablemente y de soslayo" (...) [Serge Daney] se encontró, sin esperarlo, con ese plano de la muerte de Myagi del que nos dice que lo ha literalmente "clavado, desgarrado".*³²

Finalmente, dedicaremos los últimos párrafos de este apartado a recuperar brevemente la reflexión que introduce Rivette sobre el espectador de las imágenes del horror. El crítico observa que, tras la proyección de *Kapo*, el

²⁹ Rivette, J., op. cit.

³⁰ Quintana, Á., op. cit. (el subrayado es nuestro).

³¹ Mizoguchi, Kenji. *Ugetsu monogatari* (Cuentos de la luna pálida). Japón, 1953.

³² Bergala, Alain. *La hipótesis del cine. Pequeño tratado sobre la transmisión del cine en la escuela y fuera de ella*. Barcelona, Laertes, 2007, pág. 47.

espectador puede pensar “*la situación en los campos no era intolerable*” o “*si los prisioneros se portaban bien, con un poco de astucia o de paciencia podían salir del paso*”. Pero señala que aún más peligroso es que, con el tiempo, el espectador contemporáneo se “*habituó hipócritamente al horror*”, de modo que ya no puede “*extrañarse*” o “*indignarse*” ante el choque que producen esas imágenes.

Se trata, sin duda, de una de las consecuencias de la actual multiplicación ad infinitum de las imágenes, de la ubicuidad de las pantallas en la época actual, ya presagiada en la década de 1960. Se trata de la naturalización de las imágenes del horror en el contexto de un régimen de visibilidad saturado que lo muestra todo, donde la deshumanización y la muerte resultan “*espectacularizadas*”.³³ Parece ser lo mismo que advierte Susan Sontag en *Sobre la fotografía*:

*El primer encuentro con el inventario fotográfico del horror extremo es una suerte de revelación, la prototípica revelación moderna: una epifanía negativa. Para mí, fueron las fotografías de Bergen-Belsen y Dachau que encontré por casualidad en una librería de Santa Mónica en julio de 1945. Nada de lo que he visto -en fotografías o en la vida real- me afectó jamás de un modo tan agudo, profundo, instantáneo (...). Cuando miré esas fotografías, algo cedió. Se había alcanzado algún límite, y no sólo el del horror; me sentí irrevocablemente desconsolada, herida, pero una parte de mis sentimientos empezó a atiesarse; algo murió (...). Sufrir es una cosa; otra es convivir con las imágenes fotográficas del sufrimiento, que no necesariamente fortifican la conciencia ni la capacidad de compasión. También pueden corromperlas. Una vez que se han visto tales imágenes, se recorre la pendiente de ver más. Y más. Las imágenes pasan. Las imágenes anestesian. Un acontecimiento conocido mediante fotografías sin duda adquiere más realidad que si jamás se hubieran visto: piénsese en la guerra de Vietnam. (Como ejemplo inverso, piénsese en el archipiélago del Gulag, del cual no tenemos fotografías.) Pero después de una exposición repetida a las imágenes también el acontecimiento pierde realidad.*³⁴

³³ Debord, Guy. *La sociedad del espectáculo*. Buenos Aires, La Marca, 1995; Comolli, Jean-Louis. *Cine contra espectáculo, seguido de técnica e ideología (1971-1972)*. Buenos Aires, Manantial, 2010.

³⁴ Sontag, Susan. *Sobre la fotografía*. Barcelona, De Bolsillo, 2010, pp. 29-30.

Junto a la cita de Rivette que introduce este apartado colocamos una de Quintana que permite sintetizar estas reflexiones sobre el espectador contemporáneo y, al mismo tiempo, vincularlo con el problema ético de la reconstrucción estética del horror: la naturalización de las imágenes de la barbarie parece habernos vuelto insensibles "*ante el dolor de los demás*", como afirma Sontag en otro trabajo.³⁵ Frente a este escenario, la actitud ética del realizador, la distancia justa frente a la realidad, parece residir en la elipsis³⁶ como forma de narración cinematográfica, en mostrar el horror implícitamente: "*Quizás, la verdadera ética del cine consiste en el respeto hacia aquellas áreas de visibilidad que no están disponibles, en no querer verlo*".³⁷ Acaso como lo hace Costa-Gavras en *Amén.*,³⁸ cuando transmite el horror de las cámaras de gas a través de la mirada y las reacciones de uno de sus personajes: durante el gaseado sólo vemos al SS Kurt Gerstein, que observa a través de una mirilla el asesinato de las víctimas de las políticas eugenésicas nazis. Observa y vomita.

3. Sin destino. La serenidad de la mirada resignada ante la muerte

La verdadera actitud ética del cineasta sólo puede llegar a surgir partiendo de dos premisas básicas: la implicación con la realidad y la reflexión sobre los límites formales del propio medio de expresión.

ÁNGEL QUINTANA³⁹

Sin destino comienza cuando el padre del joven György Köves es llamado a realizar trabajos forzados. György, de catorce años, flaco y de pelo negro enlulado, ha salido más temprano de la escuela para despedir a su padre. Camina por las calles de una Budapest ocupada por los nazis (1944), con la estrella amarilla que identifica a los judíos cosida en su saco. A lo largo del

³⁵ Sontag, Susan. *Ante el dolor de los demás*. Buenos Aires, Alfaguara, 2005.

³⁶ La elipsis cinematográfica es un salto en el tiempo o en el espacio de la narración, en el cual el espectador no pierde la continuidad de la secuencia a pesar de que se han eliminado pasos intermedios.

³⁷ Quintana, Á., op. cit.

³⁸ Costa-Gavras. *Amen*. Francia-Alemania-Rumania, 2002.

³⁹ Quintana, Á., op. cit.

día acompaña a su padre mientras cierra su tienda y entrega sus posesiones más valiosas a su socio no judío (quizá joyas y dinero; todo dentro de un pequeño paquete cerrado). Más tarde, familiares, amigos y vecinos lo despiden en su amplio departamento. El niño mira desde otra habitación, a través de una puerta de vidrio, detrás de una cortina. Hablan sobre los rumores de exterminios masivos, pero aseguran que “Hungría no es Polonia”. Sin embargo, el padre de György responde con escepticismo e ironía: parece saber lo que le espera y lo enfrenta con una calmada resignación. Al final de la noche, cuando se han ido todos, padre e hijo se abrazan. György se sorprende de sus lágrimas. De algún modo, ambos saben que es el último abrazo.

“La infancia desprecupada se ha terminado (...) ahora también eres parte del destino común de los judíos”, le dice a György un amigo de su padre, retirados en la privacidad de un cuarto contiguo durante la cena. Ese destino, dice el viejo, es el de “miles de años de persecución, que hay que soportar con resignación y paciencia”. Y ante la incertidumbre del joven, responde con la explicación religiosa: “por los pecados del pueblo ante Dios”. El viejo lo hace rezar, pidiendo por el bienestar de su padre, y mientras György repite vocablos en un hebreo que no comprende, su mirada distraída, aún infantil, se pierde más allá de la ventana, en los movimientos de la niña que le gusta.

En estas primeras escenas de la película de Koltai quedan ya delineadas las principales ideas que acompañarán a György en su transitar sin destino: el final forzado de la infancia durante la infancia, la pregunta por la condición judía en quien no termina de comprender su identificación con el Dios, el pueblo o el destino que el primero parece haber impuesto al segundo. Y aparece, sobre todo, la serena resignación ante la certeza de la muerte, la cruda herencia recibida del último día vivido con el padre: más adelante, cuando György espera la deportación junto a cientos de personas en la aduana húngara, cuando los aviones británicos invaden los cielos de Budapest bombardeando la ciudad, piensa: “Caerá o no caerá [la bomba], ésa es la cuestión. Tenía que conocer la miserabilidad de la apuesta para poder disfrutar el juego. Comenzaba a entender un secreto de mi universo: podía morir en cualquier lugar, en cualquier momento”.

La deportación de György sucede, junto con la de otros muchos niños judíos, cuando se dirigen a sus trabajos en las fábricas que abastecen al ejército alemán y es llevada a cabo por una perversa policía húngara. Al igual que en la escena del departamento, el joven aparece como un minucioso observador de lo que ocurre a su alrededor; su mirada es el testimonio del horror: la incer-

tidumbre, la desesperación, la espera resignada de un grupo de personas que cada vez es más numeroso. Es justamente a través de este modo de mirar de György que la historia va siendo narrada; pero a la vez, es a partir de su mirada hacia los otros que sabemos qué ocurre con él en su interior: vecinos que desvían la mirada ante la marcha de los deportados, ingenieros prisioneros que aún creen que su estatus social o profesional podrá salvarlos, muchachos que leen durante la incierta espera, un policía que insinúa el escape con un gesto, soldados compatriotas que expropian sus pertenencias y los extorsionan, grupos de judíos que creen que subiendo a los trenes en calidad de voluntarios se salvarán, hombres desesperados que lloran. Todo visto desde esos ojos marrones, profundos, resignados, silenciosos.

Desde el momento en que György sube al tren, la narración de la película toma la forma de un álbum de postales de lugares, momentos, personas, miradas. Postales a veces de colores sepias y ocre, como recuerdos inconexos, desordenados, imposibles de borrar; escenas que es necesario recordar: adultos intentando explicarles a los niños cómo racionalizar el agua y la comida, la nieve entrando al vagón durante el viaje, la incertidumbre ante el cartel de la estación de Auschwitz-Birkenau, una mujer pintándose los labios antes de que las puertas se abran, el silencio tenso de la "selección", el rostro de un niño con anteojos que se pierde detrás de la punta de una ametralladora, un andén con montañas de valijas, vacío de personas.

Finalmente, el recurso narrativo en forma de postales que sugieren recuerdos termina de construirse en la escena siguiente: tres niños pelados, vestidos con los uniformes a rayas propios de los prisioneros de los campos, apoyados sobre la pared de una barraca, frente a un paisaje apocalíptico de chimeneas y alambres de púas, de barro y cenizas, en el que la fantasía acaso continúa apareciendo:

- No me sorprende. En nuestro país también había cámaras de gas.
- No es cierto.
- No sabía que las hubiera, pero siempre tuve el presentimiento. Sabía que escondían la verdad.
- Todos vamos a morir.
- Nosotros no.
- Esto es Auschwitz, un campo de exterminio.
- Pero dijeron que nos llevarían a un campo de trabajo. Es diferente.
- Pobre Moskovich. Podía ser chico, usar anteojos, ser judío, pero me caía bien.

– No deberíamos haber estudiado otra cosa que Auschwitz en la escuela. Deberían habernos enseñado: “Querido muchacho, cuando crezcas irás a Auschwitz, te meterán en una cámara de gas y te quemarán amablemente”. He escuchado que al final son muy amables con ellos, rodeándolos de cuidado y afecto. Y el lugar donde los asfixian está en un bonito jardín con césped, árboles y flores.

Las siguientes secuencias ocurren en otro lugar, un pequeño campo de trabajo cerca de Buchenwald. El traslado es resumido en una escena en la que el *kapo* designa a una familia de jóvenes artistas para que entretengan a los prisioneros durante la espera. György observa, con la mirada perdida, profunda, calmada. Luego, durante la formación en la explanada del campo de Zeitz, nota de pronto que se encuentran entre extraños. Conoce entonces a un treintañero que habla su misma lengua, que lleva ya cuatro años de trabajos forzados, un conciudadano de Budapest que no puede creer cuando le cuenta que fue deportado por la policía de su propia nación.

Siguen postales de la violencia de los campos: la formación, el trabajo, la comida, la barraca; el *kapo*, los judíos ortodoxos, los judíos laicos, las formas de supervivencia comunes: “*lavarse siempre para evitar costras, guardar siempre un poco de pan del almuerzo en el bolsillo, cuidar la autoestima*”. Hacia el final de la secuencia, György y los demás prisioneros lucen, sin embargo, transformados, cadavéricos; sólo su mirada se mantiene inmutable. La misma mirada que, luego de una violenta reprimenda, parece observar al espectador al otro lado de la pantalla. Sin embargo, aunque inquietado por la posibilidad de la mirada de György, el espectador parece no terminar de saber si es a él a quien observa el niño; su mirada es nuevamente serena y resignada, ahora también muda.

Los únicos momentos “de alegría” -o quizá sea más apropiado decir “de normalidad”- de György suceden cuando se lava después del trabajo, cuando el sol del atardecer parece habilitar un espacio de libertad. Es el momento que día tras día espera y que más le “gusta” en su vida en el campo. A diferencia de lo que afirma Nancy, en la historia que cuenta Kertész, sobreviviente de los campos, hay un pequeño espacio, aunque sea mínimo, efímero, para la risa, los recuerdos felices, los sueños, las esperanzas: hombres que resisten para proteger a sus hijos, hombres que recuerdan a sus mujeres, hombres que desean regresar a sus ciudades, hombres que rezan, hombres que juegan y ríen.

La escena siguiente funciona como tajante contrapunto e inaugura un

nuevo momento del relato: durante la formación, que dura demasiadas horas, un prisionero cae muerto al suelo. A partir de aquí, las postales parecen distanciarse más en el tiempo, perderse por el transitar aleatorio y sin fin de György: desespera de hambre y pierde las esperanzas ("la autoestima", dice su amigo), negocia con un judío ortodoxo para comer algo durante el día a cambio de la sopa de la cena ("maldito judío", lo insulta el niño luego del intercambio). Está cada vez más débil, más cadavérico, más alienado y aun así debe seguir trabajando, y llora. Esa noche se levanta de su lugar en la barraca, se lastima la rodilla y se arrastra por el barro bajo la lluvia. La rodilla se infecta y sus compañeros, sus amigos, no pueden más que dejarlo en el piso frente a la carpa de la enfermería. Permanecen mirándolo un instante, como si supieran que se trata de la última vez.

Entonces György es ya un cuerpo agonizante. Lo trasladan en otros camiones y otros trenes a otros campos y otras barracas con otros enfermos y otros muertos. El niño con el que comparte su lugar en la nueva barraca muere y él se mantiene junto al cadáver durante días, para recibir también su ración de comida. Su rodilla, mal vendada, sucia, sigue infectada: pus, fiebre, transpiración. Y entonces, al borde de la muerte, György parece mirar por segunda vez al espectador, con esa insoportable e inevitable calma resignada, con esa mirada que es toda profundidad y todo vacío al mismo tiempo. Y el espectador esta vez ya no puede dudar de la mirada, no puede evitar sentirse interpelado.

Es precisamente a partir de estas escenas donde se pone en juego lo que Nancy define como la imposibilidad de representar el horror a raíz del aplastamiento de la representación ocurrida en los campos: la representación cinematográfica de la muerte humana donde la muerte había desaparecido como humanamente la podemos comprender. Se juegan, también, las decisiones estéticas que podrían conducir a Rivette a clasificar a *Sin destino* como una película abyecta, las elecciones formales que permiten identificar la posición ética del director frente a esta realidad: György mira el sol, que se mueve detrás de las nubes. Pelado, desnutrido, lastimado, desnudo, desfigurado es trasladado junto con otros enfermos agonizantes en una carretilla; cuerpos cadavéricos, despojados de todo rastro de vida y humanidad, presencias sin rostro a las que ya no les queda siquiera morir. En dirección opuesta, cruzando nuevas puertas de púas, vuelven carretillas vacías. El espectador sabe, entonces, que es el último traslado del niño, primero hacia las cámaras de gas, luego a los hornos crematorios. La posición de su cabeza, que ha quedado orientada en dirección hacia afuera de la carretilla, le per-

mite seguir mirando: a lo lejos, la rutina del campo, la formación para el almuerzo, las ollas de sopa. “Sopa de zanahoria”, suspira una y otra vez, como aferrándose con un último deseo a la vida y al sentido. Arrojado dentro de lo que parece una cámara de gas, logra sentarse entre los demás cuerpos enfermos y mira fijamente, aterrado, las duchas. Sale agua.⁴⁰ Luego, un prisionero encargado de las duchas lo envuelve en una manta, lo levanta y lo lleva colgado sobre su espalda. Una cámara subjetiva, invertida y tambaleante, que apenas nos permite identificar lo que vemos, nos muestra a través de la mirada de György las chimeneas en funcionamiento, los cuerpos muertos apilados frente a los hornos. Un nuevo traslado.

Tal como lo entendemos, Koltai consigue realizar una representación del horror de la *Shoá* “posible y necesaria” en esas escenas en las cuales la muerte ocupa un lugar central en cada plano y en el conjunto de la secuencia montada. La muerte está presente en los cuerpos agonizantes, en las miradas que ya no miran, en la indiferencia de los prisioneros del *Sonderkommando*,⁴¹ pero no es la muerte humana, sino otra cosa. Al mismo tiempo, observamos la lucha del protagonista por conservar su humanidad a través de la palabra, pronunciada en voz alta, que evoca nada menos que un deseo, símbolo de vitalidad. Finalmente, la decisión de mostrar explícitamente los cuerpos desnudos de los enfermos agonizantes y, luego, los cadáveres que serán incinerados coloca al director en una evidente posición dentro del debate sobre la representación y frente a la realidad de la *Shoá*: como señala Didi-Huberman en la cita que hemos incluido al comienzo de este trabajo, “para saber hay que imaginarse. Debemos tratar de imaginar lo que fue el infierno de Auschwitz”, debemos contemplar, asumir, tratar de contar esas imágenes “pese a nuestra propia incapacidad para saber mirarlas”.⁴² Pero además de esta evidencia, Koltai toma decisiones estéticas que, en nuestra

⁴⁰ Esta escena recuerda a aquella de *La lista de Schindler* en la que Spielberg coloca a un grupo de mujeres peladas y desnudas dentro lo que parece ser una cámara de gas con duchas, de las que finalmente sale agua. Se trata, sin duda, de una de las escenas más criticadas al director estadounidense, por explotar de alguna manera el miserabilismo de sus personajes para producir efectos sobre el espectador. Una escena que Rivette, y probablemente la totalidad de los críticos de *Cahiers du Cinéma*, habrían catalogado de abyecta, pero que en la película de Koltai, basada en la novela testimonial del sobreviviente Kertész, parece adquirir otra legitimidad.

⁴¹ Los *Sonderkommando* eran unidades conformadas por prisioneros judíos y no judíos seleccionados para trabajar en las cámaras de gas y los hornos crematorios de los campos de exterminio.

⁴² Didi-Huberman, G., op. cit, pág. 17.

opinión, permiten hablar de una posición ética ante el horror: vemos las chimeneas y los cadáveres, pero a través de la mirada invertida y tambaleante de György; una mirada que mira sin poder precisar exactamente lo que ve, aunque lo sabe. De este modo, reconstruyendo la realidad del campo con una "distancia apropiada", Koltai deja, además, al espectador con una carga: la de saber que es el niño de rulos, de mirada resignada y serena, el que ha visto el rostro de la muerte vacía de sentido, de la muerte deshumanizada.

Luego de esta resurrección desde el lugar más oscuro de la existencia, comienza el desenlace de la película. Sin explicación alguna conducen a György a una cama en enfermería del campo, pero es ahora una habitación limpia y calefaccionada. Un prisionero que trabaja como enfermero le pregunta su nombre, que parece haber olvidado: primero repite de memoria su número de prisionero; luego, debe tartamudear su nombre para poder pronunciarlo. Con el tiempo comienza a recuperarse y es entonces cuando los aliados liberan el campo. A pesar de la oferta de emigrar a los Estados Unidos, György regresa a Budapest -ahora bajo dominio soviético-, a buscar a su padre. Se mira en un espejo después de mucho tiempo y llora, quizá por la evidencia de la extinción de una infancia que se perdió hace ya mucho tiempo.

Budapest aparece en ruinas, tensionada por el fin de la guerra: el grupo de sobrevivientes entrega a un húngaro colaboracionista al ejército ruso, la gente pregunta por sus familiares desaparecidos y duda de la imposible existencia de las cámaras de gas. György, aún con el traje de prisionero, toma un tranvía. El inspector le pide un boleto que sabe que no puede tener y las personas a su alrededor dan vuelta la mirada, con la misma indiferencia evidenciada ante la deportación. Finalmente, un hombre que acaba de subir le paga el boleto:

- Gracias.
- ¡No me lo agradezcas! ¡Algunas personas deberían avergonzarse!
¿Vienes de Alemania, niño?
- Sí.
- ¿Campo de concentración?
- Naturalmente.
- ¿Cuál?
- Buchenwald.
- He oído hablar de él. Otro de los círculos del infierno. ¿Dónde te atraparon?

- En Budapest.
- Debes haber sufrido cosas terribles.
- Depende de lo que considere terrible.
- Seguro que te morías de hambre y hasta quizá te pegaron también.
- Naturalmente.
- ¿Por qué dices “naturalmente” cuando nada tiene de natural?
- Lo es en el campo de concentración.
- Allí quizá lo sea, pero un campo de concentración no es lo natural. Lo más importante es que ya ha pasado todo. ¡Tú has sobrevivido! ¿Qué sientes ahora que estás en casa otra vez, en la ciudad que dejaste atrás?
- Odio.

El hombre queda en silencio, mirándolo, como si en ese momento comprendiera las verdaderas dimensiones de los campos y sus consecuencias: la naturalización del hambre, la enfermedad, la violencia, la muerte. Un diálogo que, en cierta forma, recuerda el testimonio del sobreviviente Jean Améry que recuperábamos más atrás. Y al final, el odio; un odio que no parece caber en la mirada de György, que pese a todo, sigue serena y resignada.

Cuando golpea la puerta de su departamento, atiende una desconocida. La mujer cierra la puerta de un golpe, entre gritos y forcejeos. Adentro, un recién nacido llora. En la puerta contigua lo atienden sus antiguos vecinos, amigos de su padre. Con los ojos llenos de lágrimas, lo reconocen y lo invitan a sentarse. Le cuentan lo sucedido desde su deportación: la muerte de su padre en un campo (“no sufrió”, le dicen), el casamiento de su madrastra con el socio de su padre (“quizá se apuró un poco, aunque él conservó el patrimonio de la familia”). El joven escucha en silencio, con la misma calma resignada con la que ha enfrentado todo el deambular sin destino de los últimos años. Hablan también sobre los campos: “el infierno no existe, los campos, sí”, afirma György, sugiriendo en esa frase lo que la *Shoá* significó para la historia de Europa y Occidente: el fin de las promesas de progreso y bienestar del proyecto moderno. Los campos no son un castigo divino, como lo sugirió en la primera escena el amigo del padre de György, pero tampoco son diabólicos, como lo suponen estos viejos judíos. Los campos son humanos y es allí mismo donde la humanidad traspasa y ve trasbordados sus límites.

En este diálogo, y en otro que tendrá luego con la chica que le gustaba, György elabora también respuestas sobre “el destino designado por Dios” que le anunciara el amigo de su padre, sobre el lugar de la *Shoá* para la iden-

tividad judía y sobre la vida "después de la muerte" en los campos:

- Debes pensar en tu futuro, antes que nada.
- ¿Mi futuro? ¿Por qué?
- Para poder seguir viviendo. En libertad. No puedes comenzar una nueva vida con esa carga.
- ¿Y todo lo que he vivido hasta aquí? No puedo olvidarlo.
- Se acabó. Dios nos tenía asignado un destino diferente.
- Pero acepté ese destino.
- Todos lo aceptamos. No teníamos elección. Pero ahora somos libres.
- ¡Siempre lo fuimos! Siempre hubo tiempo para actuar. Esperamos un día entero en la aduana. En Auschwitz esperamos al menos media hora. Las cosas siempre pudieron salir de forma diferente, tanto en Auschwitz como en casa, cuando despedimos a mi padre.
- ¿Qué aspecto tienes? ¿Fue muy terrible?
- ¿Aprendiste lo que significa ser judío?
- Ya no importa. Se acabó.
- ¿Recuerdas cómo llorabas? Intenté consolarte, pero no podía hacerlo porque yo también era judío.
- ¿Por qué? ¿Qué eres ahora?
- No sé. Quizá ni existo.
- Estás muy extraño. Has cambiado.
- He muerto una vez.
- ¿Qué quieres decir?
- Ya no puedo enfadarme.

Hasta aquí hemos analizado el filme *Sin destino* intentando recuperar algunas de las herramientas sobre las que reflexionamos en los primeros apartados, reconstruyendo las discusiones al interior del campo de la filosofía y la crítica cinematográfica. Al mismo tiempo, hemos intentado ofrecer una interpretación general de la película destacando sus temas centrales, los debates que habilita y algunos elementos de la representación cinematográfica que utiliza. Nos queda pendiente, sin embargo, pensar la película de Koltai en relación al espectador -aunque hemos señalado, a lo largo del trabajo, los modos como es interpelado por la película, por la "mirada a cámara" que realiza el protagonista-, en el marco del régimen de visibilidad espectacularizado que hemos descripto.

Consideramos que una interesante forma de acceder a estas reflexiones

es a partir del análisis comparado con otras películas de ficción sobre la Shoá realizadas durante la última década. En este sentido, pensamos que este trabajo podría completarse con el análisis crítico del filme *El niño con el pijama a rayas*,⁴³ dirigida por el inglés Mark Herman y basada en la novela del irlandés John Boyne. La propuesta de esta obra como contrapunto de *Sin destino* se fundamenta en la identificación de semejanzas significativas y profundas diferencias que nos permitirían realizar ese tipo de análisis comparado: se trata de dos películas realizadas en los últimos años, producidas por distintos países y en distintas condiciones, y destinadas a distintos circuitos de distribución y consumo. Al mismo tiempo, ambas son adaptaciones de obras literarias, aunque de características muy disímiles: como hemos dicho, la novela de Kertész presenta un carácter testimonial sobre la vida en los campos, fundado en la propia experiencia personal; mientras que la de Boyne es una fábula que no oculta una moraleja aleccionadora y considerablemente reduccionista. Si bien ambas se tradujeron a numerosos idiomas, *El niño con el pijama a rayas* se convirtió, además, en un *best seller* particularmente escogido por los docentes como libro de lectura escolar, adelantando el movimiento que se repetiría luego con la película, que constituye una de las “preferidas” para enseñar el tema “Shoá” en el aula.⁴⁴ Un camino muy distinto ha recorrido *Sin destino*, que -por lo menos en la Argentina- pasó desapercibida tanto para la crítica como para la gran audiencia y se trata de un filme desconocido para la mayoría de los docentes. Por último, si bien ambas películas tienen como protagonistas a niños, reconstruyen de distinto modo la vida y la muerte en los campos, a través de registros cinematográficos disímiles que, a su vez, implican posicionamientos estéticos y éticos diferentes. Semejanzas y diferencias todas que hacen que estos filmes ocupen lugares distintos en el debate sobre la representación de la Shoá y establezcan relaciones diversas con los espectadores, quienes -de cualquier forma- pueden no sentirse interpelados, demasiado acostumbrados a las imágenes de horror que saturan la vida mediática contemporánea.

⁴³ Herman, Mark. *The boy in the striped pyjamas* (El niño con el pijama a rayas). Reino Unido-Estados Unidos, 2008.

⁴⁴ La preocupación por el repertorio visual que los docentes integran en el aula resulta para nosotros significativa porque constituye el centro de nuestro problema de investigación de posgrado: la utilización pedagógica del cine de ficción en la escuela media argentina.

Bibliografía

- Benasayag, Ariel. "El concierto. La comedia de la tragedia de la vida", en: *Nueva Síon*. Año 63, N° 960. Buenos Aires, agosto de 2011, pág. 18. Cf. www.nuevasion.com.ar/ediciones/24.pdf.
- Bergala, Alain. *La hipótesis del cine. Pequeño tratado sobre la transmisión del cine en la escuela y fuera de ella*. Barcelona, Laertes, 2007.
- Comolli, Jean-Louis. *Cine contra espectáculo, seguido de técnica e ideología (1971-1972)*. Buenos Aires, Manantial, 2010.
- Debord, Guy. *La sociedad del espectáculo*. Buenos Aires, La Marca, 1995.
- Didi-Huberman, Georges. *Imágenes pese a todo. Memoria visual del Holocausto*. Barcelona, Paidós, 2004.
- Nancy, Jean-Luc. *La representación prohibida*. Buenos Aires, Amorrortu, 2006.
- Quintana, Ángel. "La ética del cineasta ante la inevidencia de los tiempos", en: *Shangri-La. Derivas y Ficciones*. Aparte N° 2, enero-abril de 2007. Cf. www.shangrilaediciones.com/Shangrila-Derivas-Ficciones-Aparte2.pdf.
- Rivette, Jacques. "De la abyección", en: *Cahiers du Cinéma*, N° 120, junio de 1961. Cf. <http://misteriosoobjetoalmediodia.wordpress.com/2010/05/18/de-la-abyeccion-jacques-rivette-1961>.
- Russo, Eduardo A. *Diccionario de cine*. Buenos Aires, Paidós/Tatanka, 1998.
- Sontag, Susan. *Ante el dolor de los demás*. Buenos Aires, Alfaguara, 2005.
- Sontag, Susan. *Sobre la fotografía*. Barcelona, De Bolsillo, 2010.

Filmografía

- Benigni, Roberto. *La vita è bella* (La vida es bella). Italia, 1997.
- Costa-Gavras. *Amen*. Francia-Alemania-Rumania, 2002.
- Herman, Mark. *The boy in the striped pyjamas* (El niño con el pijama a rayas). Reino Unido-Estados Unidos, 2008.
- Koltai, Lajos. *Sorstalanság* (Sin destino). Hungría-Alemania-Reino Unido-Israel, 2005.
- Lanzmann, Claude. *Shoah*. Francia, 1985.
- Mihaileanu, Radu. *Train de vie* (El tren de la vida). Francia-Bélgica-Holanda-Israel-Rumania, 1998.
- Mizoguchi, Kenji. *Ugetsu monogatari* (Cuentos de la luna pálida). Japón, 1953.
- Pakula, Alan. *Sophie's choice* (La decisión de Sophie). Reino Unido Estados Unidos, 1982.
- Pontecorvo, Gillo. *Kapò*. Italia-Francia-Yugoslavia, 1960.
- Spielberg, Steven. *Schindler's list* (La lista de Schindler). Estados Unidos, 1993.