

Martina Thiele. Profesora asistente en la Facultad de Ciencias de la Comunicación de la Paris-Lodron-Universität Salzburg.

Traducción: Ricardo Parilla Guix

## El relato audiovisual como enseñanza del legado histórico. Polémicas mediáticas sobre el holocausto en el cine

*El artículo reflexiona acerca de los modos en que el pasado se convierte en presente y la función que en este proceso juegan los medios, en especial las películas. Tomando como ejemplo las películas sobre el holocausto y las polémicas mediáticas que han desencadenado, la autora analiza los argumentos expresados a favor y en contra de estas películas. Un análisis más extenso de las películas y de los debates se encuentra en el estudio de la misma autora (2007) *Publizistische Kontroversen über den Holocaust im Film*. La autora defiende que, para cada generación posterior a 1945, hay una película del holocausto que la ha impactado especialmente, y que estas películas han favorecido la confrontación con el pasado. Queda la incógnita de cómo, en el futuro, el recuerdo del pasado podrá mantenerse vivo a través de los medios.*

### 1. Convertir el pasado en presente

¿Cómo convertir el pasado en presente a través de los medios? Esta pregunta ha provocado, especialmente en relación con el holocausto, posicionamientos distintos. Películas sobre la persecución y el genocidio judío entre 1933 y 1945, como por ejemplo la serie americana de televisión *Holocausto* (1978) o el film *La lista de Schindler* (1993) de Steven Spielberg, han desencadenado fuertes polémicas en los medios tanto en Alemania —el “país de los culpables”— como en todo el mundo. Sin embargo, también antes de *Holocausto* y de *La lista de Schindler*, algunas películas habían desencadenado debates en que se discutía sobre las lecciones del pasado. He analizado los debates que se produjeron en Alemania entre 1948 y 1994 con el objetivo de ofrecer respuestas a la siguiente pregunta: ¿qué pueden aportar las películas sobre el holocausto a los debates desencadenados sobre el recuerdo del pasado? <sup>(1)</sup>

En primer lugar, me centraré en definir lo que entiendo por “polémica mediática” y por “película del holocausto”:

#### Polémica mediática

1. Una polémica mediática es una discusión llevada a cabo en público que discurre siguiendo un determinado esquema. Se trata de un debate filtrado por los medios de comunicación, en el cual la opinión pública o una parte de ella debe poder deducir quién defiende una u otra posición y por qué lo hace. Quien toma la palabra en la polémica lo hace siempre en referencia a las declaraciones de alguna persona también implicada en la disputa, confirmando o rechazando sus argumentos.
2. Los medios de comunicación hacen a la vez de mediadores, foros y actores. Juegan un papel activo en los debates e influyen en su desarrollo. Los diarios y las revistas se benefician de las controversias mediáticas que ellos mismos crean y comentan.
3. En los llamados medios de referencia (“opinion-leading media”) se constata como tendencia un aumento en valoraciones de películas, aun cuando, en

<sup>(1)</sup> Thiele, M. (2007). *Publizistische Kontroversen über den Holocaust im Film*. 2° ed. Berlin: Lit-Verlag.

aras del equilibrio, distintas personas con distintas opiniones se expresan, y precisamente la crítica de cine se ha convertido en un ámbito donde la independencia de las directrices de la redacción o de las pautas de relaciones públicas puede ser demostrada.

4. En el caso de las controversias sobre películas del holocausto, es determinante saber quién participa en la discusión. No sólo hay periodistas que se han posicionado públicamente sobre este tema, sino que también lo han hecho expertos y expertas: supervivientes del holocausto, escritores y escritoras, teólogos y teólogas, filósofos y filósofas, directores y directoras de cine.
5. Es interesante analizar cómo se desencadena una polémica mediática. ¿Cuándo se ha intercambiado todos los argumentos? ¿Han sido convencidos los oponentes o insisten todos los actores implicados en mantener su punto de vista? ¿Se da al final de la controversia un consenso, un mínimo común denominador, o reina la intransigencia? ¿Ha contribuido la discusión a aclarar el tema o querían los implicados simplemente saciar su vanidad? ¿Hasta qué punto ha sido pública la polémica, se han implicado únicamente los enterados, la intelectualidad familiarizada con el tema, o ha llegado y emocionado la discusión a amplios sectores de la población, provocando también en éstos cambios de opinión?

### **Películas sobre el holocausto**

Para este artículo fueron seleccionadas nueve películas sobre el holocausto; he aplicado el mismo método de análisis a todas ellas y a las polémicas mediáticas que han desencadenado. Las películas analizadas fueron proyectadas en los cines alemanes o difundidas por televisión entre 1948 y 1994. Hay entre ellas producciones alemanas y extranjeras, películas de ficción y documentales, películas con éxito comercial que llegaron a un gran público y también películas alabadas por la crítica pero con escasa aceptación por parte del público.

Las películas son:

- *Morituri* (1948) Dirigida por Artur Brauner y Eugen York. Alemania. Central Cinema Company Film (CCC).
- *Noche y Niebla* [*Nuit et Brouillard*] (1955) Dirigida por Alain Resnais. Francia. Argos Films.
- *Mein Kampf* [*Den blodiga Tiden*] (1959) Dirigida por Erwin Leiser. Suecia. Minerva Film AB.
- *Nackt unter den Wölfen* (1963) Dirigida por Frank Beyer. República Democrática Alemana. DEFA Film AG.
- *Ein Tag* (1965) Dirigida por Egon Monk. República Federal Alemana. Norddeutscher Rundfunk.
- *Holocausto* [*Holocaust*] (1978) Dirigida por Marvin Chomsky. Estados Unidos. Titus Productions.
- *Der Prozeß* (1984) Dirigida por Eberhard Fechner. República Federal Alemana. Norddeutscher Rundfunk.
- *Shoah* [*Shoah*] (1985) Dirigida por Claude Lanzmann. Francia. Historia/Les Films Aleph/Ministère de la Culture de la République Française.
- *La lista de Schindler* [*Schindler's List*] (1993) Dirigida por Steven Spielberg. Estados Unidos. Universal Pictures/Amblin Entertainment.

*Morituri*, *Ein Tag* y *Der Prozeß* fueron producidas en Alemania Occidental. *Nackt unter den Wölfen* es, en cambio, una película producida en la República Democrática Alemana (RDA) por la empresa estatal Deutsche Film AG (DEFA). *Noche y Niebla* y *Shoah* son producciones francesas; *Holocausto* y *La lista de Schindler*, estadounidenses. *Mein Kampf* fue escrita y dirigida en Suecia por Erwin Leiser, director alemán obligado a exiliarse durante el régimen nazi. En la interpretación y el análisis de las obras, debe prestarse especial atención tanto a quiénes son los responsables de producción como al origen de la película. Sin embargo, más importante aún que los diferentes orígenes de las películas —aspecto relacionado con la historia de la producción y de la

recepción— es el tema elegido: el exterminio de millones de personas en los campos de concentración nazis. Este tema une a los cineastas; entre otras razones porque algunos de ellos (o sus familiares cercanos y conocidos) fueron víctimas de la persecución nazi. El término *holocausto* se refiere al genocidio de los judíos; sin embargo, en este trabajo se analizan también películas en que aparecen representadas víctimas no judías del terror nazi.

Algunas de las películas analizadas han tenido éxito internacional, otras las conoce en Alemania sólo una pequeña minoría interesada. Qué tipos de películas son, y sobre qué tratan, se expone a continuación, junto con los argumentos a favor y en contra de las películas del holocausto expuestos en los debates en los medios sobre ellas. Pues el análisis muestra que, pese a todas las diferencias entre las nueve obras analizadas, los argumentos expuestos en las polémicas mediáticas son siempre los mismos, y que —como debe ser— hay una perspectiva alemana específica sobre las películas del holocausto. Dicha especificidad es claramente reconocible, por una parte, en el profundo malestar expresado respecto al tema, especialmente en relación con las primeras películas; y por otra parte —y claramente en contradicción con el primer aspecto— en la pregunta provocada por la aparición de producciones extranjeras en Alemania: ¿Por qué no hay películas alemanas sobre el holocausto con una calidad comparable? También en el debate entre la Alemania Oriental y la Alemania Occidental pueden encontrarse reproches respecto a la escasa atención prestada al tema o al tratamiento parcial que se hace de él, ya sea en la RDA o en la RFA.

## 2. Contenidos de las controversias publicísticas

Los principales puntos de discusión que enlazan las distintas películas —obras a primera vista tan distintas entre sí— son:

1. el tema del holocausto en sí,
2. la cuestión sobre si el holocausto puede ser representado cinematográficamente,
3. los ataques desde la teoría crítica de la industria cultural,
4. la relación con el presente,
5. la cantidad y calidad de películas alemanas sobre el holocausto,
6. la resonancia y el impacto de la película.

En las siguientes líneas profundizaré en estos seis puntos con el objetivo de ilustrar las importantes funciones sociopolíticas que tanto las películas como los debates públicos en torno a ellas cumplen. Los filmes sobre el holocausto son sólo un ejemplo de los múltiples casos en que el pasado se convierte en presente. A la vez, juegan un papel esencial que se pone de manifiesto en la transición de la memoria comunicativa a la memoria cultural: estas películas mantendrán viva la memoria cuando ya no sea posible preguntar a los testigos de la época. De ahí se deriva su importancia, en especial para las próximas generaciones.

### 1. El tema del holocausto en sí

Confrontarse con el tema del genocidio judío es, especialmente para los alemanes, incómodo. Aun cuando *Holocausto* o *La lista de Schindler* llegaron a una gran audiencia, el número de las personas que rechazan este tipo de películas es mayor. Quienes se oponen a estas obras argumentan su rechazo pocas veces, aunque en los diarios aparecen reiteradamente cartas al director donde se reconoce no haber visto una película “conscientemente”.

A veces, el malestar se oculta tras duras críticas. En estos casos, la película es de hecho, más que el objeto de la crítica, aquello que la origina. Un ejemplo de ello es el artículo de Will Tremper sobre *La lista de Schindler*, publicado en el diario *Die Welt* bajo el título “Indiana Jones en el gueto de Cracovia” (2).

(2)  
Tremper, Will (1994): Indiana Jones im Ghetto von Krakau. *Die Welt*, 27 de febrero, p. 3.

Tremper se refiere favorablemente a Heinrich Himmler repetidas veces en el texto y resta importancia a los sucesos. El autor del texto expresa su rechazo a que le “manchen de sangre a toro pasado”.

Este tipo de expresiones son excepción en la controversia sobre la película de Spielberg. En las polémicas sobre *Morituri*, *Noche y Niebla* y *Mein Kampf*, es decir sobre los primeros films sobre el holocausto, el malestar respecto al tema aparece de manera más clara. Se hace referencia al “sufrimiento padecido” por el pueblo alemán, al hecho de que la guerra es pasado, que los eternos reproches deberían acabar, que no se puede culpabilizar colectivamente a todo un pueblo, etc. Incluso una película que busca la reconciliación como *Morituri* es acusada de antialemana; ello provoca que, en algunos casos, se interrumpa la proyección de la película debido a las protestas del público presente en el cine. En el caso de la obra francesa *Noche y Niebla*, las autoridades de la República Federal Alemana afirman que el film amenaza la reconciliación franco-alemana y reclaman que no sea proyectado en el Festival de Cannes de 1956. Ello provoca intensas protestas en Francia y en la RFA. El caso es objeto de debate también en el Bundestag, el parlamento de la República Federal Alemana.

A Erwin Leser, el director de la película antifascista *Mein Kampf*, los reaccionarios y la coincidencia entre el título de su película y el libro homónimo escrito por Adolf Hitler le inspiran la siguiente broma: “Dos ‘viejos nazis’ miran una película juntos. Al dejar el cine, uno le dice al otro: ‘Pero la verdad es que el libro me parece mejor’ (3).

(3) Leiser, E. (1979): *Mein Kampf. Eine Bilddokumentation der Jahre 1914-1945*. 2º ed. Frankfurt am Main: Zweitausendeins, p. 3.

(4) El Premio de la Paz del Comercio Libro Alemán (*Friedenspreis des Deutschen Buchhandels*, en alemán) fue creado en 1949 por escritores, editores y libreros con el objetivo de premiar a personalidades de la literatura, la ciencia y el arte que hayan destacado por su contribución a la cultura de la paz. El premio se entrega cada año en el marco de la Feria del Libro de Fráncfort y goza en Alemania de gran relevancia en los medios: los discursos de algunos de los premiados, como el del propio Martin Walser, han desatado en repetidas ocasiones polémicas mediáticas. (*N. del T.*)

(5) Scharf, W. y Thiele, M. (1999). Die publizistische Kontroverse über Martin Walsers Friedensrede. *Deutsche Studien. Vierteljahreshefte*, 142, 147-208.

(6) Walser, M. (1998): Die Banalität des Guten. Erfahrungen beim Verfassen einer Sonntagsrede aus Anlaß der Verleihung des Friedenspreises des deutschen Buchhandels. *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 12 de abril, p. 15.

(7) Ebd.

(8) Rohrbach, G. (1998). Ich präsentiere die Schande. Hat Martin Walser recht? *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 26 de noviembre, 43.

Cada vez que una de las películas se estrena, hay alemanes que reclaman no ser importunados con el tema. De todos modos, pocas veces esta demanda se hace en público. Uno de los que sí lo ha hecho es el escritor Martin Walser. En un discurso pronunciado al recibir el Premio de la Paz del Comercio Libro Alemán (4) el 11 de Octubre de 1998, que provocó una gran controversia que podría considerarse clásica (5), el escritor critica “la representación duradera de nuestra vergüenza en los medios” (6). Según Walser, no hay día que “ellos no nos echen en cara nuestra vergüenza” (7). Walser no aclara a quién se refiere cuando habla de “ellos”. Entre otros, el productor de televisión y responsable de la programación de películas de la televisión pública del Estado de Renania del Norte-Westfalia WDR, Günter Rohrbach, le contradice. Rohrbach se expresa a favor de la emisión de la serie *Holocausto*. Escribe las siguientes líneas: “No hay ningún otro tema en nuestra época que ofrezca una materia tan rica para historias que quieren ser contadas. El holocausto no rehúye su representación, insta incluso a ella” (8).

## 2. La representación cinematográfica del holocausto

La pregunta esencial es la siguiente: ¿puede y —en caso afirmativo— cómo debe ser representado cinematográficamente el holocausto? Con el paso de los años, esta pregunta se vuelve más apremiante, porque en poco tiempo ya no quedarán testigos de la época que puedan informar de ella, y porque las pocas imágenes producidas durante 1933 y 1945, mayoritariamente propagandísticas, han sido difundidas muy a menudo.

En las películas aquí analizadas, los cineastas se han decidido por distintas formas de representación. *Morituri*, *Nackt unter den Wölfen*, *Ein Tag*, *Holocausto* y *La lista de Schindler* explican una historia basada en hechos históricos: son, en consecuencia, películas de ficción. *Noche y Niebla* y *Mein Kampf* son documentales. *Noche y Niebla* compara tomas de la época anterior a 1945 y de después de la liberación de los campos de concentración con tomas de 1955. La música y los comentarios completan la historia. La película *Mein Kampf* se basa también en el comentario. Erwin Leiser quiere desenmascarar las mentiras de los nazis con ayuda de sus propias imágenes. *Ein Tag* es una película de ficción, y *Holocausto* no es una típica *soap opera* —pese a quienes la califican así—, sino una miniserie de televisión.

*Der Prozeß* y *Shoah* se encuentran entre *Holocausto* y *La lista de Schindler*, y no sólo temporalmente. Christina von Braun relaciona las diferencias entre *Shoah* y *La lista de Schindler* con las tradiciones religiosas a las que pertenecen. *Shoah* pertenece a la judía, descrita por Braun como una tradición basada en la escucha; *La lista de Schindler* a la cristiana, una tradición con lo visual como elemento central (9). *Der Prozeß* y *Shoah*, normalmente definidas como documentales, son películas con la entrevista como elemento central en las que el sentido se construye sobre todo mediante el montaje. Las y los testigos de la época juegan en ellas un papel importante. Cumplen diversas funciones: confieren autenticidad a la película, acusan o se defienden, estimulan la discusión para que cada espectador se pregunte cómo se hubiera comportado.

Los y las testigos de la época son especialmente importantes también para los directores de películas de ficción. Personas que sobrevivieron al campo de concentración o se ocultaron durante el nazismo colaboran como asesoras en el rodaje o participan en la producción. Garantizan la autenticidad las películas porque pueden explicar cómo era el día a día en el campo de concentración. Una película no puede sin embargo reproducir todos los acontecimientos y experiencias. La representación exige simplificaciones. La historia se representa comprimida mediante la selección de un determinado período y lugar: ejemplo de ello es la película para televisión *Ein Tag* de Egon Monk, que narra los acontecimientos en una “día totalmente normal” en un campo de concentración alemán en 1939.

La construcción de los personajes varía más o menos en las distintas películas. Así, en la película *Ein Tag* aparecen distintos tipos de reclusos, a diferencia de *Nackt unter den Wölfen*. En *Ein Tag*, la oposición entre los presos “políticos” y los presos “criminales” es reconocible. Lo mismo vale para los criminales nazis: del “quebrantahuesos” al “burócrata que induce al asesinato desde los despachos”, todos los tipos de criminal en uniforme aparecen representados. *Nackt unter den Wölfen* se caracteriza al contrario por una mayor univocidad. Parte de la crítica de la República Federal Alemana la consideran un retrato maniqueo. Según su opinión, la película muestra a culpables de todos los tipos, pero la representación de las víctimas —sólo aparecen entre ellas “comunistas de todos los países”— es excesivamente parcial: en este film no aparecen judíos.

La historia de *Holocausto* destaca también por una construcción de los personajes marcada por los contrastes: la buena familia Weiss, la malvada familia Dorf. El hecho de que los Weiss sean judíos bien situados, social y culturalmente integrados en Alemania molestó sobre todo a la crítica judía de Estados Unidos. También el éxito de *La lista de Schindler* parece estar relacionado con el diseño de los personajes. Itzhak Stern y Amon Göth son personajes unidimensionales, Oskar Schindler es por el contrario una figura ambivalente. Se encuentra en el lado de los que medraron durante la guerra, es miembro del partido único nazi y, pese a todo ello es, según el semanario *Der Spiegel*, un “buen alemán” (10). La cuestión del carácter de Oskar Schindler ocupó mucho a la crítica.

El cineasta francés Claude Lanzmann criticó la *La lista de Schindler* por poco proporcionada. Según Lanzmann, no se puede explicar la historia de unos pocos salvadores cuando millones de personas han sido asesinadas (11). Con dicha afirmación, Lanzmann toca una de las preguntas esenciales del arte: ¿puede un acontecimiento ser explicado a partir de la representación de sus sucesos extraordinarios? Contra la tesis de Lanzmann podría objetarse que, al centrar su película en representar la excepción a la regla, Spielberg habla a la vez del genocidio. En realidad, *Shoah* y *La lista de Schindler* no se diferencian en este punto: las dos películas muestran a supervivientes y llevan a la audiencia a reflexionar sobre aquello que no se muestra. Ello significa sin duda que la audiencia debe tener un conocimiento previo de los hechos para poder interpretar determinadas declaraciones e imágenes.

Por otra parte, algunas de las reservas expresadas sobre las películas del holocausto se fundamentan en la singularidad del holocausto y, en parte, en argumentos religiosos, como la prohibición de representar imágenes en el Antiguo Testamento. Hay quien atribuye esta afirmación a la necesidad de

(9) von Braun, C. (1995). Der Hauptmann Dreyfuss – die Brüder Lumière. Reale Körper und simulierte Wirklichkeit. *IWK-Mitteilungen*, 4, 13-23.

(10) El octavo número de *Der Spiegel* (21.02.1994) sale a la calle con un retrato fotográfico del actor Liam Neeson caracterizado como Oskar Schindler y el titular “El buen alemán”.

(11) Lanzmann, C. (1994). Ihr sollt nicht weinen. Einspruch gegen *Schindlers Liste*. *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 5 de abril, p. 27.

los críticos de utilizar la prohibición de representar imágenes como coartada tras la cual esconder su incapacidad artística, lo cual es una insinuación dura y seguramente no justificada. Merece sin embargo reflexión la analogía que los defensores de prohibir que se muestren imágenes, como Lanzmann, establecen entre la prohibición de representar a Dios, motivada religiosamente (“No te harás ninguna imagen ni semejanza...”) y la prohibición de representar el holocausto. Los que están en contra de prohibir la representación del holocausto temen que la Shoah sea sacralizada hasta el apoteosis. En todo caso, así fueron interpretados los argumentos de Lanzmann contra *La lista de Schindler*, película a la que tachó de “la peor violación” (12). Sigfried Kohlhammer opina que, con sus críticas y su demanda, Lanzmann se comporta como un gran inquisidor, como Dios. Según Kohlhammer, la película de Lanzmann se convierte así en la “solución final al problema de la representación” (13).

Para la crítica, sea ésta de derechas o de izquierdas, una película sobre el holocausto levanta siempre sospechas. Si la película es de calidad y tiene éxito comercial, debe asumir que la atacarán por sacar tajada artística del horror, por minimizar el espanto de una manera que minimiza su significado. Por otra parte, un fracaso significa que la película tenía buenas intenciones, pero no estaba a la altura. De esta manera, entre los cineastas, la crítica y el público se asienta la idea de que la *Shoah* rehuye su representación, de que con una película sobre el holocausto sólo se puede fracasar.

Además de los argumentos religiosos y del temor a explotar una segunda vez a las víctimas, quienes están en contra de la representación del holocausto tienen la convicción de que éste no debe ser presentado bajo la forma de un producto de entretenimiento destinado a provocar la conversación sobre un tema. Según esta perspectiva, una película sobre el holocausto debe ser una película intelectualmente exigente. Esta argumentación está enraizada en una definición limitada e influida por los postulados de la teoría crítica, según la cual la conversación es sinónimo de falta de nivel, trivialización y abobamiento. Sin embargo, la conversación puede entenderse también como una combinación de métodos artísticos que “engancha” a la audiencia. Hay una crítica que nadie ha hecho a *La lista de Schindler*: que es una película aburrida.

### 3. Las películas sobre el holocausto como un producto de la industria cultural

Las críticas están impregnadas de una perspectiva crítica respecto al capitalismo y desde la cual se postula la decadencia cultural de las sociedades contemporáneas. El antiguo ministro de Asuntos Exteriores Abba Eban hizo supuestamente la siguiente afirmación sarcástica: “There is no business like *Shoah*-business.” Los periodistas se apoyan en esta sentencia y en la crítica de la industria cultural, formulada por Max Horkheimer y Theodor W. Adorno en 1947 en *Dialéctica de la Ilustración* (14) cuando critican las condiciones de creación y la comercialización del producto “película sobre el holocausto” o las actividades de empresas como la Shoah Foundation de Steven Spielberg. Con el objetivo de evitar ser atacado por sacar réditos del “*Shoah-business*”, Spielberg declaró en diversas entrevistas, ya antes del inicio de la película, que no quería ganar ni un céntimo con *La lista de Schindler*.

El ataque fundamentado en las posiciones de la Escuela de Fráncfort críticas con la industria cultural va unido, en especial en el caso de *Holocausto* y *La lista de Schindler*, a una crítica de Hollywood, la industria cinematográfica estadounidense. La *Shoah* ha sido americanizada, clama la crítica europea. Sólo pocos periodistas, sensibilizados con los movimientos antisemitas, reconocen que esta crítica contiene un reproche escondido: que los Estados Unidos “no tienen cultura, son materialistas, ‘ajudados’” (15). La expresión de afirmaciones anti-americanas, unida a la crítica del sistema económico capitalista, caracteriza sobre todo a la crítica de izquierdas; sin embargo, los extremos políticos coinciden en apoyarse en esta argumentación para rechazar los filmes sobre el holocausto.

(12)

Lanzmann, C. (1994). Ihr sollt nicht weinen. Einspruch gegen *Schindlers Liste*. *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 5 de abril, p. 27.

(13)

Kohlhammer, S. (1994). Anathema. Der Holocaust und das Bildverbot. *Merkur. Deutsche Zeitschrift für europäisches Denken*, 6, 505.

(14)

Horkheimer, M. y Adorno, T.W. (2007). La industria cultural. Ilustración como engaño de masas. En: Horkheimer, M. y Adorno, T.W., ed. (2007). *Dialéctica de la ilustración. Obras Completas*, 3. Madrid: Ediciones Akal, 133-182.

(15)

Rabivonici, D. (1995). Das Verbot der Bilder oder Sichtweise und Anschauung. *IWK-Mitteilungen*, 4, p. 7.

#### 4. La relación con el presente

Las nueve películas sobre el holocausto aquí mencionadas inducen a los críticos a preguntarse por las lecciones para el presente. En 1948, el difícil contexto político dificulta que *Morituri* tenga éxito entre un público más interesado problemas más acuciantes: el bloqueo a Berlín y la Guerra Fría. La crítica pregunta qué se pretende con la película en ese momento. Afirma que la película llega demasiado tarde; que, vista la situación actual y el posible estallido de un nuevo conflicto entre Oriente y Occidente, las personas tienen otras preocupaciones. Sin embargo, Artur Brauner, superviviente del holocausto y director de *Morituri*, está —precisamente a causa de la actual situación política— convencido de la importancia de su obra.

En 1956, en el momento de estrenarse *Noche y Niebla*, un tema predomina en la opinión pública: el problema de la deuda alemana, y de la responsabilidad que acarrea a la RFA. Dicha polémica aparece conjuntamente con las controversias sobre el pago de indemnizaciones a las víctimas del nazismo y sobre la permanencia de antiguos nazis en la élite en todos los ámbitos de la sociedad. Las reacciones del gobierno de la RFA y también de la opinión pública alemana en general hacia esta película francesa se toman como indicador del éxito de la desnazificación y de la democratización de Alemania.

Lo mismo pasa en la controversia sobre *Mein Kampf*. Expresiones antisemitas por parte de personalidades públicas y pintadas antisemitas en sinagogas reconstruidas encendieron durante 1959 y 1960 el temor a que ideas de extrema derecha y racistas fueran aún actuales. Al final de *Mein Kampf*, los títulos de crédito se interrumpen, mientras el director Ervin Leiser aparece en pantalla y advierte: “¡Nunca más!”. Con su película, el cineasta quiere llegar sobre todo a los jóvenes.

La película de la Alemania Oriental *Nackt unter den Wölfen* (1963) debe entenderse también como un intento de la RDA de distanciarse de la RFA. Entre la crítica de la República Democrática Alemana sólo se encuentra una interpretación: el film forma parte de una tradición antifascista que sigue la RDA, la “Alemania mejor”, mientras los y las culpables de entonces se encuentran en la Alemania Occidental, comportándose como si fueran gente de bien. Sin embargo, también en *Ein Tag* y, casi 20 años más tarde, en *Der Prozeß*, los “alemanes corrientes” aparecen representados como culpables. El proceso contra Eichmann en Jerusalén y el proceso de Auschwitz en Frankfurt, y sobre todo el discurso de Hannah Arendt sobre la “banalidad del mal” influyen a los cineastas Monk y Fechner. Egon Monk hace un llamamiento directo a establecer paralelismos entre la década de 1930 y la de 1960 y a preguntarse si, en los años 60, no se ha llegado al mismo punto que tres décadas antes.

La conexión entre pasado y presente se establece también en la controversia sobre *Holocausto*. En Alemania Occidental, la serie influye de manera clara en la toma de decisiones políticas: en julio de 1979 el parlamento de la República Federal Alemana debatió sobre la prescripción de los delitos de sangre; es decir, sobre si los crímenes del nazismo debían ser castigados jurídicamente más de treinta años después de que fueran cometidos. La serie *Holocausto* provoca además que se preste mayor atención al proceso Madjanek de Düsseldorf, que Fechner había documentado para su película *Der Prozeß*. La discusión sobre en qué canal de televisión y horario deben ser difundidas las películas, que monopoliza en parte las polémicas mediáticas sobre *Holocausto*, *Der Prozeß* y *Shoah*, lleva a cineastas y crítica a un debate fundamental sobre la televisión pública y su función social (16). Los responsables de la programación argumentan su decisión de relegar la difusión de *Holocausto* a las televisiones regionales debido a la “baja calidad” de la serie estadounidense; siguiendo el mismo criterio, la difusión de *Der Prozeß* y *Shoah* en el primer canal de televisión, de ámbito nacional en la RFA y con mayor audiencia, es contradictoria con su mérito artístico. Algunos intelectuales de izquierdas apoyan la difusión de *Der Prozeß* y *Shoah* en el canal de mayor difusión, ya que temen que el “giro moral y cultural” anunciado en 1983 por el nuevo canciller Helmut Kohl

(16)

En el momento de difusión de estas películas no había canales privados de televisión en la RFA. Los únicos canales eran la televisión pública de ámbito federal y las televisiones públicas de ámbito regional (N. del T.).

se produzca realmente. Temen una historificación del nazismo bajo la cual se quiera hacer olvidar el pasado. Sin embargo, el pasado nazi está muy presente en los medios de la RFA. En relación con el nazismo, parte de la crítica habla en los años ochenta de un “pasado que nunca muere”.

En la década de 1990, los procesos de transformación política en Centroeuropa y Europa del Este provocan la aparición de nuevos temas en la agenda. En la polémica mediática sobre *La lista de Schindler*, la crítica reflexiona sobre el cambio de situación provocado por la reunificación alemana. Tras la reunificación ha habido actos terroristas de extrema derecha (17): ello reafirma la importancia de películas que, como *La lista de Schindler*, llegan a un público masivo y, sobre todo, a los jóvenes. También Bill Clinton establece una conexión entre la película y la política actual al afirmar que *La lista de Schindler* influyó en su política respecto a la guerra de Bosnia (18). Por otra parte, algunos movimientos de izquierda en Alemania van demasiado lejos al justificar con *La lista de Schindler* la participación de Alemania en operaciones militares. Estos movimientos interpretan las reacciones entusiastas de la mayoría de los críticos respecto a la obra de Spielberg como un deseo de rehabilitación, o incluso como una señal para la progresiva renacionalización de la Alemania reunificada.

## 5. Cantidad y calidad de las películas alemanas sobre el holocausto

La longevidad del prejuicio según el cual los alemanes no han elaborado cinematográficamente el genocidio judío asombra tanto como la afirmación opuesta, defendida entre otros por el escritor Martin Walser. Ambos puntos de vista son difíciles de combatir incluso atendiendo a los números. Desde el final de la Segunda Guerra Mundial, cada década se estrenan películas alemanas sobre el tema, tanto en la Alemania Occidental como en la Alemania Oriental, muchas más de las mencionadas en este artículo; sin embargo, no han tenido tanto éxito como *Holocausto* y *La lista de Schindler*. Quiero destacar entre ellas dos películas. En primer lugar, *Der Prozeß*, de Eberhard Fechner. Considero que la aplicación de la técnica de entrevistas y el montaje son más convincentes en *Der Prozeß* que en *Shoah*. La película *Jakob, der Lügner* (1974), versión cinematográfica rodada en la RDA de una obra literaria, es igualmente importante y artísticamente convincente. En ella, y a diferencia de *Nackt unter den Wölfen*, se centra la atención en el sufrimiento de la población judía, y se hace de una manera poética y verosímil. Pese a las claras diferencias ideológicas entre la Alemania Occidental y la Alemania Oriental, hubo consenso en relación con esta película; en relación con *Jakob, der Lügner*, no surgió una controversia entre la crítica de las dos Alemanias. En 1999 se estrenó un *remake* estadounidense de la película con Robin Williams como protagonista.

## 6. Resonancia e impacto

Aun atendiendo a lo que los datos dicen sobre el número de espectadores, el número de semanas que la película fue proyectada en los cines, el número y el alcance de las reseñas, no sabríamos prácticamente nada sobre las consecuencias del visionado de una película. En otras palabras, no sabríamos si el postulado según el cual las películas del holocausto contribuyen a una gran causa dispone de una base empírica suficiente. Las opiniones expuestas en las polémicas mediáticas sobre los supuestos efectos de dichas películas, desde “intento fracasado de ilustrar al público” hasta “sufflé”, pasando por “punto de inflexión en la historia de la confrontación con el pasado”, son muy variadas. Pueden encontrarse en todos los casos investigadores especializados en los efectos de los medios que sustenten uno u otro efecto con un abundante arsenal de datos. Así, el discurso sobre el “evento mediático” *Holocausto* o el “evento mediático” *La lista de Schindler* se convierte en una profecía autocumplida. Sin embargo, se desconoce qué tipo de película y de qué período provoca un recuerdo real y lleva a la acción, contribuyendo a evitar futuros desastres históricos. *Holocausto* y *Shoah*, pese a sus diferencias, han aportado descripciones sobre el genocidio judío, facilitando posiblemente que se hable de este tema.

(17)

Durante los años 1991 y 1992 algunas ciudades alemanas como Sollingen y Rohstock sufrieron atentados terroristas de extrema derecha: entre otros actos, los terroristas prendieron fuego a una sinagoga (N. del T.).

(18)

Thiele, M. (2007). *Publizistische Kontroversen über den Holocaust in Film*. 2ª ed. Berlin: Lit-Verlag, p. 496.



La crítica cinematográfica Mariam Niroumand está convencida de que al público de una película sobre el holocausto no le importa necesariamente que le ilustren: "Visto en retrospectiva, parece que sólo hay una cosa clara: La gente no quiere saber, ser advertida ni dedicarse a una sacra reflexión; la gente quiere llorar en silencio de una vez. Punto" (19). Afirmar, como hacen Claude Lanzmann y Sigrid Löffler, que las lágrimas indican un efecto catártico sobre el espectador y por tanto sin consecuencias no tiene por qué ser cierto. La empatía provoca a menudo un deseo de mayor información sobre un tema. *Holocausto* no ha dado sólo un impulso al estudio de los efectos de los medios, sino que tras su difusión aparecieron una serie de publicaciones que profundizaron en el conocimiento sobre el genocidio perpetrado por los nazis. Por supuesto, el interés, los conocimientos y la capacidad intelectual que atesora cada espectadora y cada espectador difieren. Miriam Niroumand caracteriza a los distintos públicos de la siguiente manera: "De este modo, los bandos permanecen bellamente divididos en dos: el de aquellos para los que Meryl Streep actuando como Inga les es más cercana que un libro de Raul Hilberg; y el de aquellos que señalan a los primeros con el dedo y, pese a ello, desaparecen a escondidas de la sala tras la tercera hora de *Shoah*, la película de Lanzmann" (20).

### 3. Especificidades del caso alemán

Las reacciones en Alemania de público y crítica respecto a las películas sobre el holocausto, tanto las alemanas como las extranjeras, son algo distintas de las que se dieron en el extranjero. Ello tiene que ver sobre todo con que Alemania es percibida como el país de los culpables, aun cuando la generación de quienes fueron testigos del nazismo en edad adulta desaparece gradualmente.

Los y las cineastas alemanes fueron acusados hasta la década de 1960 de ensuciar la imagen de su propio país. Ello les reforzó en la importante necesidad de hacer películas sobre las causas y efectos de la ideología nazi. El malestar por el milagro económico alemán de la Alemania Occidental está relacionado entre otros con la comprensión de que el nazismo y el capitalismo no se excluyen mutuamente. Todas las películas sobre el holocausto muestran la industrialización del genocidio y cómo se implicó la burocracia en él. Las primeras películas sobre el holocausto producidas en la RDA, entre ellas *Nackt unter den Wölfen*, siguen la teoría marxista ortodoxa sobre el fascismo, según la cual el fascismo y el nazismo son estrategias de solución de las crisis capitalistas y, por tanto, fenómenos inherentes al capitalismo.

A partir de 1960 puede verse en las películas de la Alemania Occidental un cambio de perspectiva. *Ein Tag*, film que se interroga sobre la propia capacidad de resistencia o de dejarse llevar de los alemanes, es un ejemplo de ello. Los "alemanes corrientes", los colaboradores cobardes, los arribistas y los "burocratas inducen al asesinato desde los despachos". El conocimiento acerca de la "banalidad del mal" transforma la construcción de los personajes en las películas. Ello se produce en todas las películas que aparecen desde 1960, sean películas de ficción o documentales basados en entrevistas. La aparición de más personajes, a la vez más diferenciados entre sí, significa también que se extiende la atribución de culpas. No sólo las élites nazis o los perversos carniceros, sino también los "alemanes corrientes" deben sentirse responsables. Pese a que inmediatamente después del final de la Segunda Guerra Mundial se discutió el problema de la responsabilidad colectiva de los alemanes, este tema provoca intensos debates mediáticos en que los participantes atribuyen culpas, se autoincriminan o declaran sentirse "muy afectados". Ello se puede ver por ejemplo en la controversia sobre *Holocausto* en 1979 o en el debate iniciado en Alemania en 1996 a raíz de la publicación del libro *Los verdugos voluntarios de Hitler: los alemanes corrientes y el holocausto*, del sociólogo americano Daniel Goldhagen. Estas polémicas mediáticas, así como el debate sobre "el buen alemán" Oskar Schindler, se dieron primero sólo en la República Federal Alemana y a partir de la década de 1990 en la Alemania reunificada.

(19)  
Niroumand, M. (1992). Der Holocaust als Vierteliler. Zum Tele-5-Comeback der Deutschstunde aus Hollywood. *die tageszeitung*, 19 de abril, p. 17.

(20)  
Ebd.

Una especificidad alemana es también el debate sobre la posibilidad o imposibilidad de que haya películas alemanas sobre el holocausto. Como miembros de la “nación culpable”, aun habiendo nacido tras el final del nazismo, hay cineastas a quienes les cuesta adoptar la perspectiva de la víctima. Por ejemplo, directores y directoras del nuevo cine alemán como Alexander Kluge y Edgar Reitz fueron criticados por no narrar el destino de ningún judío en sus películas. Por otra parte, cuando hablan del genocidio judío en sus películas, a los mismos cineastas se les acusa de identificarse indebidamente con las víctimas.

## 4. Conclusiones

El problema sobre la representación cinematográfica del holocausto es, en definitiva, complicado. Sin embargo, el análisis de las controversias publicísticas sobre el holocausto muestra:

1. Que estas películas han jugado un papel determinante en la confrontación con el pasado nazi, y que el cine no es en este caso ni más ni menos adecuado que otros medios.
1. Que, atendiendo a la cantidad y el alcance de los artículos publicados, las primeras películas —desde el final de la Segunda Guerra Mundial hasta la difusión de *Shoah en 1979*— fueron mucho menos debatidas que las siguientes. Debe enfatizarse que las controversias desencadenadas por estas primeras películas no están tan documentadas como las de los films de las últimas tres décadas. Cuanto más cercana al presente es una película, mayor es el número y el alcance tanto de los artículos en la prensa de referencia como de los artículos científicos. La experiencia cotidiana según la cual cuanto mayor es la distancia con el evento, más se difumina su recuerdo, parece no tener efecto en este caso.
3. Que, por otra parte, un discurso racional en el cual se impone el mejor argumento es prácticamente imposible en relación con el holocausto. Mientras que a los participantes en las polémicas mediáticas les une la condena del asesinato de millones de personas y el deseo de que la historia no vuelva a repetirse, sigue siendo objeto de gran discusión qué enseñanzas sobre el pasado deben sacarse. Cabe preguntarse dónde están las fronteras de lo que se puede decir, o si consensos como el “antiantisemitismo”, acordados de acuerdo a las normas de lo políticamente correcto, ayudan a reprimir o sancionar expresiones racistas. En Alemania, la negación del holocausto está penada. En ninguno de los artículos analizados para este artículo se pone en duda el holocausto. Sin embargo, de vez en cuando se relativiza el holocausto, se hace referencia a ultrajes cometidos por otros países, se expresan el malestar por el tema y la sospecha de que determinados círculos tienen interés en hacer confrontar a los alemanes con su culpa. Estas opiniones no aparecen sólo inmediatamente tras el final de la Segunda Guerra Mundial: también hoy en día provocan intensos debates.
4. El análisis de polémicas mediáticas sobre el holocausto en el cine muestra que, al fin y al cabo, de lo que se trata es de política. Nos encontramos ante una lucha por la hegemonía cultural: ¿quién decide qué se tiene que ver? El problema de la representación cinematográfica ocupa a la crítica en mucha menor medida. Hay dos posiciones enfrentadas, que pueden describirse como la de los “normalizadores” y la de los “dramatizadores”. Los primeros parten de la premisa de que ha tenido lugar una confrontación con el pasado nazi y de que, por tanto, Alemania es en 1990 una democracia asentada.

Por otra parte, los dramatizadores opinan que la confrontación con los crímenes de los alemanes casi no ha tenido lugar, que fue la generación del 68 la que puso el debate en marcha; que, hasta hoy en día, se ha reprimido la

confrontación, se ha minimizado el número de víctimas y se han disculpado los crímenes del nazismo. Según los dramatizadores, los alemanes son —especialmente tras la reunificación— especialmente propensos a posiciones de extrema derecha. En consecuencia, no se podría hablar de estabilidad, ya que en el caso de Alemania estaríamos ante una democracia que sólo se puede mantener en caso de que reine la calma.

Por supuesto, estas dos posiciones no aparecen en su forma pura; las posiciones defendidas en las polémicas mediáticas tampoco pueden ser encuadradas completamente en la clásica división entre izquierda y derecha. Ello está relacionado con que en toda antítesis hay también puntos en común; por ejemplo, el antiamericanismo en forma de crítica a Hollywood o la queja sobre supuestas prohibiciones de expresión aparecen en boca de comentaristas a derecha e izquierda del espectro político.

1. Cabe preguntarse a qué consenso se ha llegado al final de una controversia sobre películas sobre el holocausto, y qué duración ha tenido dicho consenso social. Parece que en Alemania debe discutirse regularmente sobre el nazismo para renegociar un nuevo consenso esencial sobre lo que significó. Una discusión ayuda a cerciorarse una vez más de los fundamentos de una sociedad democrática y a que las nuevas generaciones se familiaricen con el tema.

En relación con las películas sobre el holocausto, cabe constatar que cada generación tiene “su” película y se acuerda de cómo fue ver *Noche y Niebla*, *Holocausto* o *La lista de Schindler*. Transmitir la historia alemana de manera adecuada supone un gran reto, especialmente en sociedades cultural y étnicamente heterogéneas, en las que personas con experiencias muy variadas conviven. La confrontación con la historia a través de los medios debe tener esto en cuenta.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Horkheimer, M. y Adorno, T.W. (2007). La industria cultural. Ilustración como engaño de masas. En: Horkheimer, M. y Adorno, T.W., ed. (2007). *Dialéctica de la ilustración*. Obras Completas, 3. Madrid: Ediciones Akal, 133-182.
- Kohlhammer, S. (1994). Anathema. Der Holocaust und das Bildverbot. *Merkur. Deutsche Zeitschrift für europäisches Denken*, 6, 501-509.
- Lanzmann, C. (1994). Ihr sollt nicht weinen. Einspruch gegen Schindlers Liste. *Frankfurter Allgemeiner Zeitung*, 5 de abril, p. 27.
- Leiser, E. (1979): *Mein Kampf. Eine Bilddokumentation der Jahre 1914-1945*. 2° ed. Frankfurt am Main: Zweitausendeins.
- Niroumand, M. (1992). Der Holocaust als Vierteiler. Zum Tele-5-Comeback der Deutschstunde aus Hollywood. *die tageszeitung*, 19 de abril, p. 17.
- Rabivonici, D. (1995). Das Verbot der Bilder oder Sichtweise und Anschauung. *IWK-Mitteilungen*, 4, 3-7.
- Rohrbach, G. (1998). Ich präsentiere die Schande. Hat Martin Walser recht? *Frankfurter Allgemeiner Zeitung*, 26 de noviembre, 43.
- Scharf, W. y Thiele, M. (1999). Die publizistische Kontroverse über Martin Walsers Friedensrede. *Deutsche Studien. Vierteljahresshefte*, 142, 147-208.
- Thiele, M. (2007). *Publizistische Kontroversen über den Holocaust in Film*. 2° ed. Berlin: Lit-Verlag.
- Tremper, Will (1994): Indiana Jones im Ghetto von Krakau. *Die Welt*, 27 de febrero, p. 3.
- von Braun, C. (1995). Der Hauptmann Dreyfuss - die Brüder Lumière. Reale Körper und simulierte Wirklichkeit. *IWK-Mitteilungen*, 4, 13-23.
- Walser, M. (1998): Die Banalität des Guten. Erfahrungen beim Verfassen einer Sonntagsrede aus Anlaß der Verleihung des Friedenspreises des deutschen Buchhandels. *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 12 de abril, p. 15.