

Estados de negación y fuera de campo

Un análisis de la representación de los perpetradores del Holocausto

Lior Zylberman

CONICET/Centro de Estudios sobre Genocidio-Universidad Nacional de Tres de Febrero

Buenos Aires, Argentina

liorzylberman@gmail.com

 <https://orcid.org/0000-0002-3500-2781>

Resumen

El estreno de la película *The Zone of Interest* (Jonathan Glazer, 2023) revitalizó el debate sobre la representación en el cine tanto del Holocausto como de los perpetradores a partir del uso del fuera de campo. Es, entonces, el fuera de campo desde el punto de vista del perpetrador lo que me interesa indagar aquí como forma de representar a los perpetradores en el cine. Para ello, sin efectuar un trabajo exhaustivo sino más bien exploratorio, tomaré una serie de películas para pensar el uso del fuera de campo en tanto estrategia para representar la psicología del perpetrador. Los títulos que tomaré serán *Good* (Vicente Amorim, 2008), *Pasazerka* (Andrzej Munk, 1963), *Aus einem deutschen Leben* (Theodor Kotulla, 1977) y la mencionada *The Zone of Interest*. En línea similar con el carácter exploratorio fílmico, tomaré algunos aspectos abordados por Robert Jay Lifton y los aportes de Stanley Cohen para pensar los “estados de negación” (2005), una herramienta sugerente para indagar la cotidianeidad del perpetrador en tanto “profesionales de la muerte”.

Palabras clave: Cine, Holocausto, Fuera de campo, Perpetrador, Psicología

Fecha de recepción: 25/04/2025/ Fecha de aprobación: 19/08/2025

Cómo citar / How to cite: Zylberman, Lior (2025). “Estados de negación y fuera de campo. Un análisis de la representación de los perpetradores del Holocausto”. *Revista de Estudios sobre Genocidio*, número 20, Año 16.



Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons Atribución-NoComercial 4.0 Internacional

Abstract

The release of the film *The Zone of Interest* (Jonathan Glazer, 2023) revitalized the debate on the representation in cinema of both the Holocaust and its perpetrators through the use of off-screen space. It is, then, off-screen space from the perpetrator's perspective that I aim to explore here as a way of representing perpetrators in film. To do so, rather than conducting an exhaustive analysis, I will take an exploratory approach, examining a series of films to consider the use of off-screen space as a strategy for portraying the psychology of the perpetrator. The films I will analyze are *Good* (Vicente Amorim, 2008), *Pasazerka* (Andrzej Munk, 1963), *Aus einem deutschen Leben* (Theodor Kotulla, 1977), and the aforementioned *The Zone of Interest*. In a similar vein to this exploratory cinematic approach, I will draw on certain aspects addressed by Robert Jay Lifton and the contributions of Stanley Cohen to examine the concept of “states of denial”, a compelling tool for investigating the everyday life of the perpetrator as a “professional of death.”

Key words: Cinema, Holocaust, Off screen, Perpetrators, Psychology.

Presentación

El estreno de la película *The Zone of Interest* (Jonathan Glazer, 2023) revitalizó el debate sobre la representación en el cine tanto del Holocausto como de los perpetradores. En efecto, los criterios estéticos centrados en uso del fuera de campo para presentarnos la vida cotidiana en Auschwitz de su comandante y su familia habilitaron diversas reflexiones sobre el día a día de uno de los principales responsables del genocidio judío.

La particularidad de Rudolf Höss, como también de numerosos nazis que habitaron y trabajaron en los campos de concentración y de exterminio, radica en llevar adelante una vida cotidiana familiar en una cómoda residencia, en aparente armonía, felicidad y abundancia. Sin embargo, en la vida de Höss el horror estaba instalado en su mismo hogar ya que su residencia se encontraba emplazada en el campo de Auschwitz; y es esa convivencia lo que el film de Glazer aborda. Sin dudas, la potencia de la película radica en el uso del fuera de campo visual y en su diseño sonoro: el campo se encuentra al otro lado del muro, pero el espectador, y como le sucede a la propia familia Höss, apenas ve indicios; no obstante, los sonidos de la violencia se escuchan en forma constante.

El uso del fuera de campo en películas sobre el Holocausto no es una novedad, hace unos años *Saul fia* (László Nemes, 2015) había abordado el trabajo de los *Sonderkommandos* de Auschwitz desde una perspectiva estética similar. La diferencia entre ambos films radica en su punto de vista: mientras que en la de Nemes el protagonista es una víctima; en la película de Glazer, es un perpetrador. Asimismo, tal como planteó Claude Lanzmann en *Shoah* (1985), el Holocausto es el gran fuera de campo de la historia del cine (Sucasas, 2018): las cámaras de gas en funcionamiento, en su trabajo genocida, nunca han sido filmadas ni

tampoco representadas¹. Es entonces el fuera de campo desde el punto de vista² del perpetrador lo que me interesa indagar aquí como forma de representar a los perpetradores en el cine.

Para ello, sin efectuar un trabajo exhaustivo sino más bien exploratorio, tomaré una serie de películas para pensar el uso del fuera de campo en tanto estrategia para representar la psicología del perpetrador. Considero así que el cine nos puede brindar herramientas en un plano experiencial no solo del paisaje visual-sonoro sino también para auscultar los mecanismos psíquicos de un perpetrador de genocidio. Los títulos que tomaré serán *Good* (Vicente Amorim, 2008), *Pasazerka* (Andrzej Munk, 1963), *Aus einem deutschen Leben* (Theodor Kotulla, 1977) y la mencionada *The Zone of Interest*.

En línea similar con el carácter exploratorio fílmico, no pretendo debatir con la extensa bibliografía que se ha escrito sobre los perpetradores desde una perspectiva psicológica sino recurrir a trabajos clásicos y consolidados a partir de los cuales indagaré el fuera de campo en la serie de películas elegidas³. Así, tomaré algunos aspectos abordados por Robert Jay Lifton (2021) en su estudio sobre los médicos nazis y los aportes de Stanley Cohen para pensar los “estados de negación” (2005), una herramienta sugerente para indagar la cotidianeidad del perpetrador en tanto “profesionales de la muerte”⁴.

En lo que sigue, primero expondré sucintamente las características del fuera de campo en el lenguaje audiovisual, luego me detendré en algunos aspectos de lo teorizado por Cohen y Lifton; con ello, podré adentrarme, finalmente, en el análisis de las películas. Con este recorrido, espero así poder sumar algunas reflexiones sobre la estética de la negación en tanto estrategia de representación del Holocausto.

Estados de negación

En el extenso paisaje de investigadores que abordaron la psicología de los perpetradores de genocidio o de violencia en masa, resaltan dos trabajos que pueden leerse en forma complementaria y en diálogo, me refiero a las mencionadas obras de Stanley Cohen y Robert Jay Lifton. Proveniente de la sociología el primero y de la psiquiatría el segundo, a lo

1 El debate es más que conocido y ha sido expuesto en numerosos trabajos, no es mi objetivo aquí volver a él. Una exposición de las posturas, que se puede condensar en la querella “Lanzmann – Didi-Huberman”, se puede encontrar en Rose (2008).

2 El punto de vista se refiere a la ocularización, a lo que vemos y junto a quien vemos. Para mayor profundización véase Gaudreault y Jost (1995).

3 Para un desarrollo bibliográfico sobre el estado del arte sobre el tema, véase Knittel y Goldberg (2020).

4 Parafraseo aquí la traducción que se hizo al inglés y al español de la película de Kotulla –Death is my trade–, adaptación de la novela de Robert Merle *La Morte est mon Metier*, traducida al español como *La muerte es mi profesión*.

largo de sus obras ambos han estudiado las causas y efectos psicológicos de la guerra y la violencia.

Si bien en sus indagaciones no buscan efectuar explicaciones respecto a las razones que conllevan a la “conversión” de una persona normal en un genocida, sus conclusiones habilitan escrutar los procedimientos psicológicos que le permiten a una persona volverse un genocida *en* el tiempo: la “mentalidad genocida”, para utilizar un término de Lifton, no solo tiene que construirse, sino que para pasar al acto debe también persistir en el tiempo (Lifton y Markusen, 1990). Así, son autores que no indagan necesariamente el “por qué lo hacen” –por qué asesinan, por qué colaboran y por qué no ven que sus acciones son un crimen– sino “cómo lo hacen” –qué técnicas psicológicas articulan para llevar adelante sus acciones–. En ese marco, quisiera traer una idea trabajada por Lifton que será una herramienta para el análisis de las películas: el embotamiento (*numbing*).

Pensado para el estudio de los médicos nazis y para comprender las razones por las cuales no experimentaron un colapso moral, el embotamiento lo entiende como una respuesta emocional reducida o ausente ante situaciones que normalmente provocarían una reacción intensa (Lifton, 2021, pp. 561–569). Dicha respuesta es la que le permitió a los médicos y científicos llevar a cabo actos atroces –desde los procesos de selección en el campo de Auschwitz hasta el experimento con humanos– sin el impacto emocional que normalmente acompaña tales acciones. Para Lifton, esta desconexión emocional puede ser vista como un mecanismo de defensa, una forma de adaptarse a la exposición continua a la violencia y a la muerte.

Sin dudas, uno de los casos más paradigmáticos de ello es el caso del Dr. Ernst B.⁵ Conocido por su protección a prisioneros y por su negación a participar en las selecciones, Lifton lo critica –incluso lo piensa como un impostor– por su tendencia a justificar sus acciones mediante una moralidad selectiva: B. presenta una imagen de sí mismo como alguien que, a pesar de estar en un ambiente de exterminio, intentaba hacer el bien y salvar vidas cuando le era posible. Lifton cuestiona esta autoimagen, señalando que B., al igual que otros médicos nazis, participaba en un sistema de genocidio y, aunque no cometiera los actos más atroces personalmente, contribuía al funcionamiento de dicho sistema. La autojustificación de B. según Lifton, es un claro ejemplo de cómo los perpetradores pueden distorsionar su percepción de la realidad para mantener una supuesta moral pulcra como también un ejemplo de los mecanismos de negación y desconexión emocional para lidiar con su entorno y sus acciones (Lifton, 2021, pp. 391–432). El embotamiento, entonces, puede ser pensado como una forma de disonancia cognitiva ya que, al suprimir sus

5 Lifton entrevistó a antiguos médicos nazis para su investigación, para su publicación usó seudónimos para que los nombres permanezcan en el anonimato. Sin embargo, por la historia y la experiencia que relata, se sabe que Ernst B. es Hans Münch, el llamado “nazi bueno” o “el buen hombre de Auschwitz”, ya que en lo que se conoce como el “Primer juicio de Auschwitz”, que tuvo lugar en Cracovia en 1947, a causa de sus acciones fue el único absuelto.

respuestas emocionales, los médicos podían evitar algún conflicto interno entre su identidad profesional y moral como “sanadores” y sus acciones como perpetradores de genocidio. Este estado de embotamiento les permitía funcionar de manera eficiente en su rol dentro de la maquinaria de exterminio nazi sin interferencias morales. Desde ya que este procedimiento no se efectúa en el vacío sino que es el resultado de un proceso que se inicia con la deshumanización de las víctimas; de este modo, tanto en términos ideológicos –ideas y lenguaje eufemístico– como concretos –cuerpos en mal estado de salud, cabezas rapadas, trajes de prisioneros–, los prisioneros eran vistos como inferiores o subhumanos, imposibilitando practicar la empatía: no tenían ante ellos seres humanos con dignidad y derechos sino objetos o “cobayos” para sus estudios.

Destacado referente en criminología, Stanley Cohen analiza hacia el final de su carrera los estados de negación con el fin de explorar cómo individuos y sociedades enteras son capaces de ignorar o negar atrocidades y sufrimiento. Entendiendo que la negación es un fenómeno tanto psicológico como social, Cohen propone una tipología de negaciones que, si bien son estados mentales, estas se manifiestan tanto en términos discursivos, políticos como también en acciones concretas. Así, la negación literal es el rechazo directo y explícito de la realidad de un hecho, es aseverar que algo no sucede, no sucedió o no es cierto (Cohen, 2005, p. 26); es, si se quiere, la forma más básica y primaria de negación. En el caso de un régimen genocida este tipo de negación puede ser encontrada cuando éste niega la existencia de matanzas o de violaciones a los derechos humanos, incluso a pesar de las evidencias que se puedan presentar para demostrar lo contrario; de este modo, la censura y la propaganda se utilizan para suprimir la verdad. En este tipo de negación, resulta importante considerar una dimensión particular: mientras que en el plano personal la negación puede ser entendido como un mecanismo de defensa o de adaptación; en el plano social, más exactamente a nivel estatal, la negación ya es un mecanismo político.

El segundo tipo de negación es la interpretativa: aquí en cambio se reconocen los hechos, pero se les da una interpretación distinta para disminuir su sentido o importancia. Este tipo de negación se basa en redefinir la realidad para que sea menos perturbadora: un ejemplo es el eufemismo utilizado en contextos bélicos, donde las bajas civiles pueden ser descritas como “daños colaterales”. Esta forma de negación es más sutil que la literal, ya que no niega la ocurrencia de los hechos, sino su interpretación y gravedad: cambiando las palabras “con jergas técnicas, el observador refuta el significado cognitivo otorgado a un hecho y lo reasigna a otra clase de hecho” (Cohen, 2005, p. 27).

Finalmente, el tercer tipo de negación es la implicatoria. Esta es quizá la más compleja de las tres ya que las personas no niegan los hechos ni su interpretación, pero niegan las implicaciones morales, emocionales o sociales de estos hechos. Un ejemplo es la apatía hacia la pobreza extrema o un genocidio. Las personas pueden aceptar que estas situaciones son reales y graves, pero no actúan en consecuencia, minimizando así su

implicación emocional y ética. Este tipo de negación puede surgir del agotamiento emocional o de la sensación de impotencia ante problemas de gran magnitud.

Para Cohen, cada forma de negación tiene su propio estatus psicológico: la negación literal puede ser ignorancia genuina, una deliberada aversión a mirar una verdad insoportable, una forma de autoengaño; la interpretativa, una incapacidad genuina para comprender lo que los hechos significan para otros o a “redenominaciones cínicas para evitar la censura moral o la responsabilidad legal” (Cohen, 2005, p. 29); la implicatoria, recurre a técnicas para evitar demandas morales o emocionales. La negación también se expresa al no asumir la responsabilidad, corriéndose la persona de sus propias decisiones: “sólo obedecí órdenes” es, sin dudas, la máxima expresión negatoria. Al ser la cuestión de la responsabilidad uno de los pilares de la negación –la responsabilidad “sin anclas”, como la llamó Zygmunt Bauman (1997, p. 193)–, en el marco de la perpetración de genocidios y crímenes de masa, esta se asienta en varios tipos de justificaciones: obediencia a la autoridad –siendo el trabajo más conocido al respecto el de Stanley Milgram–, conformidad –hago lo que los demás hacen–, necesidad y autodefensa –justificar la propia acción a partir de la acción de la víctima– y disociación –el yo se escinde y se compartimenta– (Cohen, 2005, pp. 109–115).

Para los casos a analizar, resultan sugerentes estos pasajes de las memorias de Rudolf Höss para ejemplificar en términos discursivos su invocación a la negación: “personalmente, nunca sentí odio hacia los judíos. Aunque los consideraba enemigos de nuestro pueblo, insistía en tratarlos como a los demás reclusos [...] el odio no es un rasgo que me caracterice”, pero dado que “el *Reichsführer* juzgó necesario proceder al exterminio de todos los judíos sin excepción alguna” (Höss, 2009, p. 124), Höss tuvo que proceder “debatándose entre la convicción personal y la fidelidad al juramento que había prestado a las SS y al Führer” (Höss, 2009, p. 69). Para él, sólo se trató de cumplir órdenes, órdenes que incluso iban contra sus convicciones, aunque al mismo tiempo expone su justificación ideológica: los judíos eran los enemigos.

Campo – Fuera de Campo

En su clásico trabajo *Praxis del cine*, Noël Burch (1985) se abocó a indagar el campo y el fuera campo, nociones que resultan fundamentales para entender cómo se construyen las narrativas visuales y cómo los espectadores perciben y comprenden el espacio cinematográfico. El campo se refiere básicamente a todo lo que está incluido dentro del encuadre de la cámara, es decir, todo lo que es visible en la pantalla en un momento dado. En el campo, los espectadores tienen acceso directo a la información visual que el realizador ha decidido mostrar, incluyendo personajes, objetos, escenarios como también cualquier acción que tenga lugar dentro de ese espacio visible. El campo es fundamental para la narrativa cinematográfica, ya que proporciona el contexto inmediato y la acción que los

espectadores deben seguir. También el sonido se coloca en la tensión dentro-fuera; así, el sonido *in*, diegético o en el campo, se refiere a todos los sonidos que provienen de fuentes visibles dentro del encuadre (Chion, 1998, p. 75). Estos sonidos suelen estar asociados a la construcción de la realidad de la escena; es decir, aportan realismo a lo que se ve en la pantalla.

El “fuera de campo”, en cambio, se refiere a todo lo que existe o sucede fuera del encuadre de la cámara, es decir, aquellos elementos que no son visibles para los espectadores pero que influyen en la narrativa y la comprensión del espacio fílmico. Burch (1985, p. 26) identifica seis zonas de fuera de campo: espacio detrás de la cámara, espacio a la izquierda del encuadre, espacio a la derecha del encuadre, espacio sobre el encuadre, espacio debajo del encuadre y espacio detrás del decorado. De este modo, el fuera de campo se vuelve un poderoso recurso para sugerir la existencia de un mundo más allá del encuadre generando así climas, atmósferas, suspenso o sorpresa. Lo mismo sucede con el sonido: el sonido fuera de campo, *off* o extradiegético se refiere a sonidos que se escuchan pero que en la pantalla no se ve su fuente. Así, la dinámica entre campo y fuera de campo le permite al director manipular tanto la atención como la percepción del espectador, dirigiendo el foco de interés hacia ciertos elementos mientras sugiere la importancia de otros que no se ven directamente, exigiéndole al espectador, quizá, a imaginar y completar el mundo más allá de lo visible.

Finalmente, es preciso considerar un recurso más: el foco. En fotografía y cine, hacer foco “se trata de ajustar lo más precisamente el ‘objetivo’ sobre el sujeto u objeto al que se apunta de modo tal de obtener la imagen más nítida posible” (Comolli y Sorrel, 2016, p. 162). Ahora bien, un uso posible del enfoque es el fuera de foco, que puede ser pensado como una variación del concepto de fuera de campo en tanto técnica del lenguaje cinematográfico. Mientras que el fuera de campo se refiere a elementos que están físicamente fuera del encuadre pero que aún influyen en la narrativa, el fuera de foco se centra en elementos que están dentro del encuadre, pero desenfocados, es decir, visibles, pero no claramente definidos. De este modo, al desenfocar ciertos elementos dentro del encuadre, el director puede manipular la atención del espectador, dirigir su mirada hacia partes específicas de la escena y sugerir la presencia de información importante sin mostrarla con claridad, creando así una tensión entre lo claramente visible con lo inapreciable.

Good – el fuera de campo a la distancia

Basada en la obra de teatro *Good* de C.P. Taylor que fuera estrenada en 1982, la adaptación dirigida por Vicente Amorim alcanzó la gran pantalla en el año 2008. En ella, como en la obra teatral, se aborda en forma compleja la degradación moral y ética en el marco de la Alemania nazi; para presentar ese tema, despliega la historia de un profesor universitario

bajo la Alemania nazi que nos permitirá pensar los efectos de la ciencia, el conocimiento y la responsabilidad sobre sus propios resultados.

Good expone la historia de John Halder –interpretado por Viggo Mortensen–, un profesor de literatura a principios del gobierno nazi quien tiempo atrás había escrito una novela defendiendo la eutanasia por motivos compasivos. Ya con el régimen nazi consolidado, su obra atrae la atención a la Cancillería del Führer que encuentra en sus ideas una justificación intelectual para sus propias políticas de exterminio. Lentamente, Halder, quien en un principio se mantenía al margen de las actividades nazis, se va involucrando cada vez más con el régimen –brindando informes y conferencias– hasta sumarse a las SS. En forma paralela, abandona a su esposa enferma para iniciar una “vida aria” con una estudiante mucho más joven que él. Para profundizar su encrucijada y dilema moral, uno de sus mejores amigos, Maurice, es judío, y a medida que avanzan las medidas antijudías Halder lentamente debe acatarlas a la vez que intenta, siempre tardíamente, desafiarlas. Si bien no se basa en ningún caso real en particular, la película y la obra apuestan a trabajar los personajes como tipos ideales para colocarlos en lugares incómodos en términos morales y éticos, meditando así también en torno al “pacto fáustico” que suscribieron numerosos intelectuales en la Alemania nazi: excelentes condiciones de trabajo y total libertad para explorar sus temas científicos a cambio de apoyo tácito o concreto al régimen e, incluso, que sus hallazgos sean absorbidos por éste.

Al ser la obra de Halder a favor de la eutanasia utilizada primero como sustento teórico para el Programa T4 y luego para la Solución final⁶, uno de los aspectos abordados en la película es la cuestión de la responsabilidad por las teorías científicas desarrolladas. Halder no es un ideólogo del nazismo, como tampoco un antisemita o un racista, y es por eso por lo que la figura de este profesor permite meditar acerca de uno de los temas centrales en el estudio de los perpetradores, esto es su “normalidad” –personas del reino común y normal de los seres humanos, y no monstruos o seres diabólicos–⁷. La trama de película narra así la transformación de ese personaje, colocándolo siempre en un dilema el cual culmina resolviéndolo a favor del nazismo: tiene conciencia moral pero la acalla por la presión de las mayorías. De ser un hombre fiel a su esposa enferma pasa a llevar una vida “aria” y supervisar un campo de concentración, de dedicarse a tareas de cuidado y del hogar desatendiendo su labor docente, pasa a llevar una sólida carrera académica y ser reconocido por ella. Es justamente ese reconocimiento social e intelectual el que le permitirá aplacar –e incluso justificar y negar– sus desvíos morales, siendo esto representado en la escena en la que Halder viste el uniforme SS por primera vez (Imagen

6 Para una mayor profundización en los vínculos entre el programa T4 y la Solución final, véase Friedlander (1995).

7 Primo Levi sintetizó esta idea al escribir “Los monstruos existen pero son demasiado pocos para ser realmente peligrosos; más peligrosos son los hombres comunes, los funcionarios listos a creer y obedecer sin discutir, como Eichmann, como Höss, comandante de Auschwitz, como Stangl, comandante de Treblinka...” (Levi, 1995, p. 209). Para una mayor discusión sobre la cuestión de la normalidad (*ordinary*), véase Waller (2007).

1). En esta escena, su esposa aria –su ex estudiante– admira cómo le queda el uniforme, a la vez que el propio Halder se ve en espejo con aire de grandiosidad.



Imagen1

Good

© Good Films

El personaje de Halder encarna al intelectual, al científico que teoriza sin necesariamente pensar en las consecuencias de sus ideas o de los usos que se le pueden dar: “él solo hace ciencia”, se podría decir, no hace política, no apoya al partido –aunque se termine afiliando al mismo– ni tampoco es un ideólogo del nazismo. De este modo, las consecuencias de sus ideas no las verá con sus propios ojos sino hacia el final de la película: los efectos de sus acciones están fuera de campo, tanto del campo visual de Halder como de toda la narrativa de la película. Con ello, el fuera de campo, la distancia con los efectos de su teoría, es lo que le permite a Halder tranquilizar su conciencia, siendo esta distancia para este personaje una forma de negación.

Hemos visto que Cohen sugiere que la primera forma de negación es la literal. En una forma similar, ese también es el camino que Halder inicia ya que él comienza rechazando tajantemente que lo que escribió tenga aplicación práctica: “eso no es así”, “eso no es posible”, “es una obra de literatura”, “no se puede llevar a la práctica”, son las frases que expresa a los nazis que requieren de su colaboración y alistamiento al partido. Pero también son las frases que se repite a sí mismo como forma de distancia moral y de convencimiento; en otras palabras, una técnica para negar que sus ideas volcadas en un libro tengan un uso práctico concreto. En cierto sentido, esta negación resulta efectiva en primera instancia

dado que las consecuencias del uso concreto de las ideas de Halder están para él fuera de campo, dicha distancia le permite proseguir con su vida y su trabajo sin ningún tipo de inconveniente. Así, sin desearlo, Halder se vuelve un asesino de escritorio.

Algunos autores señalan que uno de los procedimientos empleados por los perpetradores para llevar adelante su tarea –sobre todo aquellos que llevan adelante el exterminio concreto–, es la socialización de un ethos singular, donde se comparten valores y prácticas que alimentan una íntima cohesión del grupo (Waller, 2007, pp. 137–139) conduciendo así a una “difusión y pérdida final de la responsabilidad” (Dicks, 1972, p. 262). En ese marco, la ingesta de alcohol conjunta, por ejemplo, es al mismo tiempo un ritual de grupo como también un procedimiento para aplacar las posibles dudas morales o “molestias” psicológicas. En *Good* un procedimiento similar es llevado adelante aunque desde otra perspectiva: cada vez que Halder muestra ante algún superior alguna duda o efectúa una pregunta incómoda, este es respondido desde el reconocimiento de su obra y su labor. Que su libro sea adaptado al cine –incluso Halder asiste al set de filmación– no solo es una forma de reconocimiento, sino que los efectos que le causan son similares a los del alcohol, eso no solo lo tranquiliza –aunque sea en forma momentánea– sino que también le permite acatar a sus superiores. En consecuencia, el reconocimiento intelectual funciona como un modo de obediencia, logrando que Halder se desentienda de su propia responsabilidad.

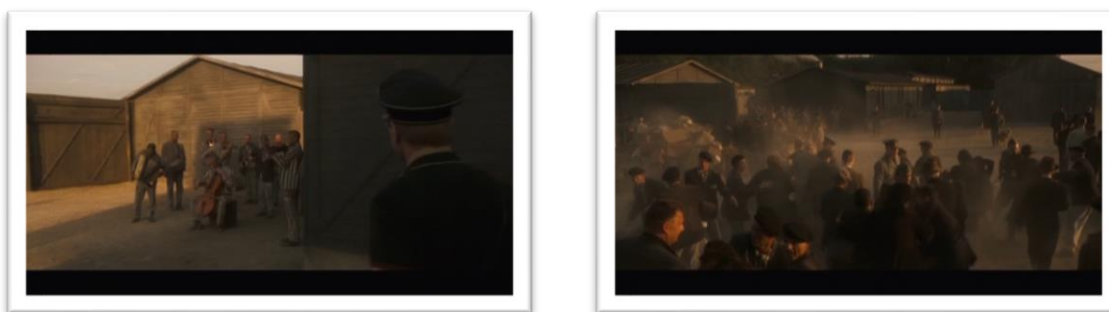
Es verdad que este personaje no es un hombre “malo”, pero es su pasividad y sobre todo su deseo de avanzar profesionalmente lo que lo conduce a aceptar progresivamente las atrocidades cometidas a partir de su trabajo. Dicha pasividad expresa el embotamiento caracterizado por Lifton en el Halder se encuentra envuelto. La negación para aceptar que su teoría es la base para el exterminio lo lleva también a una división de su personalidad, a una compartimentalización, ya que al mismo tiempo que niega ese uso, él continúa trabajando para el régimen fomentando esas ideas. De este modo, a pesar de pensarse como una persona que las circunstancias lo llevaron a ello, él elige no reparar en las consecuencias, y a pesar de aparentar no tener poder de decisión, es su propia determinación la que elige desentenderse de las consecuencias de su pensamiento.

Este personaje es también rico para observar cómo se desenvuelven los diversos estados de negación ya que, en cierto sentido, Halder las transita a medida que avanza el metraje. Señalé antes la negación literal, una forma de negación a la cual recurre el protagonista al inicio, pero a medida que avanza el relato y que la conciencia de Halder intuye lo que puede estar pasando, su negación se mueve hacia la interpretativa e, incluso, la implicatoria. Primero aceptará que quizá se estén exterminando a personas –sobre todo luego de ver el hostigamiento que sufre Maurice, su amigo judío–; luego, hacia el final, y nuevamente a causa de Maurice, Halder transitará una negación implicativa: aprovechando su estatus de funcionario –en realidad de asesor–, en una oficina de censos, hará una prueba con una computadora para evaluar el sistema y elegirá buscar “al azar” a Maurice, enterándose así

que fue trasladado a Silesia. Vestido con su uniforme de las SS, Halder irá al campo – suponemos que Auschwitz–, actuando la secuencia final como una toma de conciencia por parte del protagonista: el horror ya no está fuera de campo, el campo de concentración ahora está en *on*, Halder ya no puede negar nada ya que las consecuencias de sus acciones están esta vez frente a sus ojos, sus ideas, en cierto sentido, condujeron a ello y al exterminio de su amigo Maurice.

En *Good* también resulta sugerente reparar en la banda musical. A lo largo de la película, en instancias en las cuales Halder se encuentra en situaciones contradictorias en términos morales –cuando pasea por primera vez con Anne, su estudiante que luego será su segunda esposa, cuando visita el set donde se filma la adaptación de su libro, o en el campo de concentración– alucina que escucha a gente cantando (Imágenes 2 y 3): son piezas de Mahler, justamente un compositor que negó su origen judío convirtiéndose al catolicismo con el objetivo de prosperar en su carrera profesional. Las primeras secuencias donde ello transcurre son alucinaciones en las cuales logra, momentáneamente, cierta paz mental. La última vez que escucha música, que cree escuchar música, es en el campo de concentración donde una banda de prisioneros está tocando (Imagen 4). La diferencia ahora es que la música es real, todo es real, ya no es producto de su imaginación, de sus sueños o su conciencia aplacando la violencia, sino que está frente a las consecuencias de sus actos: la verdad negada y reprimida se vuelve afirmación. Lo que estaba afuera, lo inimaginable, está frente a él; lo lejano se volvió cercano. De este modo la última escena es crucial para representar la transformación del personaje, pero ya es tarde, Halder está solo y es así como deberá enfrentar las consecuencias de sus actos (Imagen 5).





Imágenes 2-5

Good

© Good Films

***La pasajera* – una cuestión de foco**

Andrzej Munk es considerado uno de los principales exponentes de la llamada Escuela Polaca de Cine de la década de 1950 y mediados de 1960, una corriente que, en pleno período postestalinista e influenciado por el neorrealismo italiano, se abocó a exponer las tensiones sociales en Polonia durante la Segunda Guerra Mundial y en el período de posguerra. Realizador tanto de documentales como de ficciones, *Pasażerka* es su última película ya que falleció en un accidente automovilístico en pleno rodaje. Con el material filmado, su opus final fue montado y estrenado años después de su muerte por colegas y amigos siguiendo sus ideas y notas. Por lo tanto, *Pasażerka* se caracteriza por su condición de inconclusa y fragmentaria en ocasiones, aunque el núcleo y estilo desarrollado por el realizador polaco se encuentran presentes en la versión final.

La película se concentra en la relación entre Liza⁸, una guardiana SS en el campo de Auschwitz-Birkenau, y Marta, una detenida polaca en ese campo, quienes años después de la guerra se encuentran por casualidad en un crucero. Ese encuentro casual hace que a Liza se le activen los recuerdos reprimidos, comenzando así una narración en off a su esposo sobre su pasado del cual afirma que “no hizo nada malo” y que si Marta aún vive es porque se lo debe a ella. Asimismo, Liza afirma que nunca le contó a su marido su pasado porque no hubiera podido comprender las condiciones en las que vivía y en las que cumplía

⁸ La actriz que interpreta a Liza, Aleksandra Ślaska, había realizado un papel similar en la pionera *Ostatni etap* (Wanda Jakubowska, 1948), película que puede ser vista en espejo con la de Munk.

órdenes⁹. Por lo tanto, lo que veremos, es un gran flashback, un relato a su marido sobre su pasado en Auschwitz el cual Liza trata de racionalizar e, incluso, justificar su accionar¹⁰.

Una vez que decide contarle a su marido su historia, admitir que ella fue una guardia y no una prisionera, las imágenes nos llevan al pasado. Al mismo tiempo que escuchamos una larga bocina de tren, en cuadro vemos la tristemente célebre torre de Auschwitz junto a cientos de valijas dejadas a los costados de la vía. Rápidamente entendemos que recién terminó un proceso de selección y que, además, la trama se ubica en el momento en que aquel campo de concentración ya funcionaba como campo de exterminio (Imagen 6)¹¹. Luego, un paneo hacia la derecha hace ingresar al cuadro las barracas, que las vemos fuera de foco y opacadas por la niebla y el humo. En la siguiente escena, lo que creemos es una de las barracas recién vistas es en verdad una cámara de gas ya que al finalizar el travelling ingresan al campo visual sus ductos de aire, luego la cámara panea hacia arriba, mostrándonos lo que estaba fuera de campo antes: las chimeneas de los crematorios en funcionamiento. La siguiente escena se concentra en los despojos, en las pertenencias de los judíos asesinados —entendemos ello ya que uno de los sacos colgados tiene la estrella de David—. Es allí donde Liza trabaja, a cargo de un *Effektenkammer*, conocido también como *Kanada*. En su comentario en off, Liza describe sus funciones en el campo, la devoción, dedicación y profesionalidad con la que realizó su tarea —la negación “yo sólo cumplía con mi deber”—, y su relación con Marta a quien eligió para ser su ayudante.

9 Como señala Gisela Bock, “las guardias femeninas que vigilaban a las mujeres en los campos de concentración provenían en su mayoría de estratos más bajos o de clase obrera y se habían ofrecido voluntariamente para el trabajo con miras a un cierto ascenso social”; sin embargo, “es un grave error creer que eran ajenas al funcionamiento del Estado nazi [ya que] las mujeres que participaron en el mismo y tuvieron responsabilidades en su seno se adaptaban a las estrategias profesionales y laborales, dominadas por los hombres, que la política racista ponía en práctica” (Bock, 2000, p. 203).

10 La película de Munk se basa en la historia de Zofia Posmysz-Piasecka, que estuvo encarcelada en Auschwitz de 1942 a 1945. Su programa de radio, *La pasajera del camarote 45* (Pasażerka z kabiny 45), se emitió en la radio polaca en agosto de 1959. Posmysz-Piasecka se inspiró en una situación en la que, al encontrarse con un grupo de turistas alemanes en París, una de las voces femeninas le recordó a una guardia de las SS de Auschwitz. Al escuchar la pieza, Munk le propuso a la autora hacer una obra televisiva, que finalmente se emitió en octubre de 1960. Esa versión será luego revisada y adaptada al cine por el propio Munk. Luego del estreno del film Posmysz-Piasecka publicó una versión novelada de su historia. Para más detalles sobre la historia de la película, véase Haltof (2012).

11 Es preciso señalar que la película fue filmada en el campo de Auschwitz.



Imagen 6
Pasażerka
©Zespol Filmowy

Ya desde las primeras escenas, los mecanismos de negación de Liza poseen las características de la implicativa desarrollada por Cohen. Como veremos, Liza es testigo de los crímenes, sabe de ellos, no puede argüir que los desconocía como lo hace Halder en la película antes trabajada; sin embargo, se distancia de ellos, de su implicación en ellos: su lógica para fundamentar su negación y desdoblarse su conciencia remitiéndose a pensarse como mera observadora, como alguien que cumple con un trabajo por fuera del proceso de exterminio. Para aplacar su conciencia, para pensar que en ese marco ella hace el bien, se convence de que ella ayuda los prisioneros y que, incluso, los salva.

En esta película el embotamiento y la negación se representa de un modo diferente a como lo hizo *Good*; mientras que en ese título la distancia funcionaba como una forma de negación, en *Pasażerka* ello resulta más arduo de trabajar ya que la acción transcurre en el campo mismo. Sin embargo, en diversas secuencias Munk apela al fuera de foco, resultando dicho criterio estético sumamente interesante ya que permite trabajar una simultaneidad de acciones –lo que se conoce también como profundidad de campo– y a la vez sugerir una sensación de invisibilización de lo que sucede. Sin embargo, en esta película lo que sucede “atrás” resulta absolutamente potente para el espectador ya que allí está la violencia. En la misma operación Munk también sugiere el estado psicológico de Liza y de otros nazis: el fondo no es visto, no parece ser percibido, no es objeto de atención; en otras palabras, es negado. El fuera de foco, en este caso, resulta ser una estrategia para dar cuenta de los estados de negación: Liza está allí, está en el barro de Auschwitz, lo pisa, lo transita, lo siente, pero a pesar de convivir con y ser parte del crimen, este no configura su percepción.

Reparemos en algunos fotogramas a modo de ejemplo: mientras Liza conversa con una superiora, en el fondo otros guardias apalean a un prisionero (Imagen 7), guardias caminan por el campo y en el fondo vemos cuerpos colgados en horcas, los cuales los nazis no parecen considerar (Imagen 8). En ambas escenas, aunque desenfocado el fondo, hay un

uso de la profundidad de campo¹², se producen así acciones en simultáneo las cuales pareciera que solo el espectador las percibe. De este modo, este uso particular de la profundidad de campo, con el fondo levemente desenfocado, nos permite pensar no solo en la simultaneidad de acciones sino también en la falta de atención a las situaciones violentas que producían y con las que convivían los perpetradores.



Imágenes 7-8

Pasazierka

©Zespol Filmowy

El fuera de foco no es utilizado aquí para restarle importancia a esas acciones sino, justamente, otorgársela, sugiriendo con ello el punto de vista del perpetrador: la violencia está junto a este, pero *elige* no verla. Desde ya que no se trata de una elección racional sino de una “adaptación cognitiva” (Cohen, 2005, p. 67) ya que de eso se trata el embotamiento, la muerte generada por los SS es obvia, es notoria, es visible, pero a la mirada del perpetrador pasa desapercibida, se la niega para poder convivir con ella. El fuera de foco actúa como recurso estético para representar la negación y, a diferencia del caso anterior, donde Halder puede tener sospechas de lo que los nazis hacen con sus ideas, aquí Liza sabe claramente lo que se hace en el campo y ella *elige* negar.

Un uso similar encontramos en la escena en la cual la orquesta del campo, integrada en su totalidad por prisioneros, brinda un “concierto” para el Comandante del campo y otros guardias: los SS escuchan con entusiasmo, una de ellas siguiendo incluso la música desde la partitura, y en el fondo, desenfocados, como mero *atrezzo*, como “relleno”, como decorado, imperceptibles para los perpetradores, los prisioneros (Imagen 9)¹³.

12 A la extensión de la zona de nitidez en la imagen se la define como profundidad de campo: “se trata de una característica técnica de la imagen y que se define como la profundidad de la zona de nitidez” (Aumont et al., 1996, p. 33). Al expandir dicha zona, la profundidad de campo permite la clara percepción de varias acciones en simultáneo —en la figura principal y en el fondo, el juego con la perspectiva, etc.—, logrando así, entre otras cosas, un montaje paralelo en el mismo cuadro.

13 Existe numerosa bibliografía sobre los vínculos entre música y nazismo como también sobre las orquestas en los campos de concentración (D’Almeida, 2013, pp. 134–145). Más allá del uso para la humillación de los prisioneros o



Imagen 9
Pasażerka
©Zespól Filmowy

Si remarco la palabra *elige* es porque efectivamente la negación aquí se trata de una acción concreta. Entre sus rondas, Munk coloca a Liza mirando a través de un alambrado, el contraplano no deja lugar a dudas, ella ve a un grupo de niños entrando a la cámara de gas y la posterior volcada de *Zyklon B* en su interior (Imágenes 10-12). Ella se detiene a mirar, *elige* mirar.



para crear un supuesto ambiente armónico antes del ingreso a las cámaras de gas, la música puede ser vista como una forma de afirmación por parte del perpetrador de la cultura por sobre la barbarie. Es decir, ante hechos bárbaros – creados por su propia acción –, el perpetrador se distancia, se desdobra, a través de la cultura, de *lo bello*, pudiendo así disfrutar de un concierto musical o, incluso, de ejecutar él mismo piezas musicales en el mismo lugar donde lleva adelante su crimen.



Imágenes 10-12

Pasażerka

©Zespol Filmowy

Quizá uno de los momentos más sugerentes para poner en tensión el mirar y el negar, el saber y no saber, lo observamos en la escena en la cual, luego de una inspección externa a los prisioneros, la superior de Liza le anuncia un posible ascenso. Las dos mujeres caminan, comiendo un refrigerio, de fondo, fuera de foco, parecen estar vaciando la barraca –¿se hizo una puesta en escena para los inspectores? –. La superiora deja a Liza con la buena nueva, y ella, en lo que parece un momento de distensión, se da vuelta –nos da la espalda– se quita la gorra y se acaricia el cabello –¿quizá sonríe? –. Mientras hace eso, por el costado izquierdo de cuadro, abajo, también fuera de foco, aparece arrastrándose en el barro una prisionera... luego entra en cuadro una guardiana que la está apaleando. Asimismo, en profundidad de campo –también desenfocado– vemos las chimeneas de los crematorios (Imágenes 13-15). En síntesis, en esta escena Munk utiliza meritoriamente la profundidad de campo y el fuera de foco para representar y contrastar la psicología del perpetrador: la violencia rodea completamente a Liza, pero ella la niega para poder no solo continuar con su trabajo y cotidianeidad en ese sitio sino incluso darse un tiempo de aparente felicidad.





Imágenes 13-15

Pasażerka

©Zespol Filmowy

Finalmente, otro aspecto que tensiona la negación de Liza es su autonomía. Efectivamente, podemos verla como una guardiana que obedece las órdenes recibidas sin reproches ni quejas. Como se vio, alegar obediencia es la estrategia primaria de la negación de los perpetradores y Liza recurrirá a esta justificación cuando en tiempo presente le narre a su esposo su pasado. Sin embargo, resulta sugerente detenernos en el modo en que Liza interviene en la vida de Marta. Elegida su protegida, Liza volcará sobre ella diversas tácticas de poder, recordándole que no está en una posición de privilegio y que, en última instancia, es ella la quien decide sobre su vida. En el campo, Marta trará una relación sentimental con Tadeusz, un prisionero polaco. Dicha relación no es bien vista por Liza —¿quizá sean celos?—, y tratará de boicotearla cada vez que tenga ocasión. Vemos así destellos de autonomía ya que ella no ha recibido una orden directa sobre cómo actuar al respecto; así, sus acciones, su boicot, no son meros actos aleatorios o de obediencia, sino que tienen un fin determinado en el contexto del campo: deshumanizar a los prisioneros para negarles cualquier atisbo de sentimientos o de amor. Su autonomía nos sugiere que ella no es un mero engranaje en la maquinaria, o quizá sí una pieza sustituible, pero llevó adelante su trabajo con cierta creatividad e independencia. Por lo tanto, la Liza del presente, la que continuó con su vida como si nada hubiera sucedido, la que le relata a su marido las “circunstancias” que vivió durante la guerra, no hace sino negar las responsabilidades que tuvo en Auschwitz y su condición de perpetradora.

Rudolf Höss en la pantalla

El comandante del campo de Auschwitz, Rudolf Höss, fue uno de los máximos responsables del exterminio de los judíos; sin embargo, durante los años de la propaganda nazi este no fue una de las personalidades destacadas por dicha maquinaria. Será recién en los Juicios de Núremberg donde se lo conozca —un hombre de estatura baja, de complexión menuda y voz aflautada— pero no como acusado sino por haber oficiado como testigo para la defensa de Ernst Kaltenbrunner, el sucesor de Reinhard Heydrich en la Oficina Central de Seguridad del Reich. Tiempo después, él será el protagonista absoluto en la filmación de su propia ejecución luego de que el Tribunal Nacional Supremo de Polonia lo encontrara culpable por los crímenes cometidos en el campo que comandó. Posteriormente, se recuperarán esas

filmaciones como imágenes de archivo en numerosos documentales, y Höss también será “personaje” en algunas miniseries hechas para la televisión como *Holocaust* (Marvin Chomsky, 1978) y *War and Remembrance* (Dan Curtis, 1988). Sin embargo, unos años antes de esas producciones televisivas, Theodor Kotulla adaptó en 1977 para la gran pantalla la novela *La mort est mon métier* de Robert Merle con el título *Aus einem deutschen Leben* – literalmente *De una vida alemana* pero conocida en el resto del mundo con el título de la novela de Merle—. Publicada originalmente en 1952, la obra de Merle nos relata la vida de Franz Lang¹⁴, cuya historia se inspira en la autobiografía del Comandante¹⁵ para llevar adelante “una recreación ampliada e imaginaria de la vida de Rudolf Höss” (Merle, 2022, p. 7)¹⁶.

La película de Kotulla nos presenta la vida Lang/Höss desde su juventud hasta su cautiverio final pasando por sus años como comandante de Auschwitz. En vez de presentar una historia fluida, el relato se organiza como capítulos –lo cuales son introducidos por unos intertítulos– en los que se nos presentan los aspectos sustanciales de la vida del protagonista. Una de las características que resalta en la narración es la obediencia, y esa es una de las peculiaridades que se desprenden al leer el escrito del propio Höss. En la película ello es retomado incluso para exagerarlo ya que, desde joven, Lang/Höss parece obedecer lo que sus superiores le piden, ya sea conseguirle un cigarrillo a un militar en la habitación del hospital donde el joven Lang oficia de enfermero hasta llevar adelante la orden de Himmler sobre la Solución Final, pasando por acatar la orden de un terrateniente de casarse –incluso aceptar que le elija a la mujer para ello—. Sin dudas, en la película se traspone el discurso de la obediencia de la autobiografía, quedando Lang/Höss como un “robot compulsivo” que posee un “sentimiento abrumador de obligación” (Leites y Kecskemeti, 1973, pp. 35–36); de este modo, en la negación vía obediencia, Lang/Höss parece haber cedido su autonomía y todo pensamiento crítico.

Sin embargo, como vemos en la película, Lang/Höss no duda en sumarse a los Freikorps por su propia voluntad sin obedecer un mandato para seguir a sus propios sentimientos e ideas, incluso en su trabajo en una fábrica se niega a obedecer a los sindicalistas comunistas aún a costa de perder su puesto. Así, como señala Laurence Rees, la obediencia ciega de Höss no ha sido sino una estrategia retórica –de negación diremos nosotros– ya que a lo largo de su historia en Auschwitz dio amplias muestras “de un proceder por demás innovador, de modo que, lejos de limitarse a obedecer lo que se le mandaba, se sirvió de su propia iniciativa a fin de ayudar a incrementar la capacidad de Auschwitz para acabar con las vidas

14 Franz Lang fue el nombre falso que utilizó Rudolf Höss al finalizar la guerra con el fin de escapar de los Aliados.

15 Estando en prisión, se le exigió que escribiera sus memorias a modo de autobiografía, tarea que llevó adelante con entusiasmo.

16 En el prefacio agregado a la edición de 1972, Merle detalla que para la primera parte, la más “imaginativa”, se basó en las entrevistas que el psiquiatra Gustave Gilbert le compartió; mientras que la segunda, más centrada en Auschwitz, Merle hizo un trabajo de historiador, consultando documentación e investigaciones históricas.

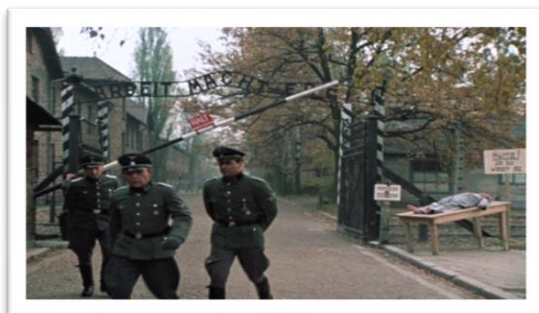
ajenas” (Rees, 2007, pp. 105–106). Asimismo, a diferencia de la mayoría de quienes cometieron crímenes durante el gobierno de Josef Stalin en la Unión Soviética, Höss “nunca pudo achacar sus acciones al miedo a las represalias que le reportaría el hecho de cuestionar una orden” ya que se había afiliado a las SS porque creía de corazón en el conjunto del ideario nazi, “y eso quería decir que era libre de criticar los detalles de su aplicación práctica. Y no hay un subordinado más poderoso que el que hace su trabajo no porque se lo ordenen sino porque está convencido de que está haciendo lo correcto” (Rees, 2007, p. 75).

Con lo dicho, en *Aus einem deutschen Leben* la negación del Comandante de Auschwitz puede ser pensada como una intersección entre la negación interpretativa y la implicativa, ya que Höss nunca niega los hechos –de hecho, en su testimonio en Núremberg como en sus memorias narrará el exterminio judío con precisos detalles– pero sí le modificará su significado ya sea para generar una distorsión que le permita hacer el crimen menos chocante o moralmente menos condenable o incluso evitar reflexionar sobre los sentidos de su acción. Como en la película de Munk, en la de Kotulla el personaje principal se encuentra en Auschwitz, en el epicentro de los crímenes, y no puede, a diferencia de lo que sucede en *Good*, negar lo que ve: aquí Lang/Höss no solo es testigo, sino que además es artífice de las acciones criminales. Sin embargo, el crimen y gran parte de las víctimas efectivamente estarán fuera de campo, invisibilizados, negados para la/su mirada; en consecuencia, al no ver, Lang/Höss puede llevar adelante sus diversas estrategias de negación para convivir cotidianamente con la muerte que genera y, al mismo tiempo, cumplir con su trabajo diario.

Señalé recién que Lang/Höss es un testigo de primera mano a la vez que se niega a mirar sus acciones como criminales¹⁷. Para hacer partícipe al espectador de este punto de vista, *Aus einem deutschen Leben* también recurre a la profundidad y al fuera de campo como recurso cinematográfico. En una ronda que Lang/Höss hace por el campo junto a Adolf Eichmann, al costado de cuadro podemos ver el cadáver de un prisionero, exhibido a modo de advertencia para los demás deportados (Imagen 16); para los nazis que allí *trabajan*, aquel cadáver se encuentra invisibilizado, por fuera de la mirada, es parte de la “decoración” del campo antes que una persona asesinada. Al invisibilizarlo, Lang/Höss niega que dicha muerte sea producto de su propia acción. Posteriormente, en la misma visita se da una situación similar, solo que en esta ocasión Kotulla decidió utilizar un *travelling* y el fuera de foco (Imagen 17): en la recorrida, los hombres pasan por un cuerpo colgado el cual

17 Estando en cautiverio, tanto en sus memorias como en entrevistas con psiquiatras, Höss reconocerá que es responsable de la muerte de al menos a dos millones y medio de personas, pero nunca se arrepentirá de ello. De hecho, al preguntarle el psiquiatra Leon Goldensohn a Höss por sus lecturas en la entrevista que le hizo en Núremberg, este rechaza *Der Stürmer* por considerarlo “pronográfico”, lo que lleva a Goldensohn a hacerle una observación: “Usted asesinó a 2.5 millones de judíos pero desaprobaba *Der Stürmer*” “Sí, responde Höss, toda la gente con sentido común desaprobaba *Der Stürmer*” (Goldensohn, 2004, p. 315).

no es advertido por ellos; de este modo, si los cuerpos no son percibidos tampoco son vistos, resultando así más efectiva la negación para los negadores.



Imágenes 16-17

Aus einem deutschen Leben

© Iduna Film Produktionsgesellschaft

Las cámaras de gas de Auschwitz se caracterizaron, entre otras cosas, por tener una mirilla en sus puertas. A pesar de que este accesorio fue parte del diseño de las cámaras que el propio Höss realizó para ver si “la gente estaba extinguida” (Goldensohn, 2004, p. 303), el Comandante nunca miró por una de ellas. Como parte de las formas de representar las estrategias de negación, en una secuencia vemos a Lang/Höss presentándole a Himmler su método; orgulloso de los avances, la comitiva va a presenciar un “tratamiento”. Una vez que las personas ingresaron, la puerta se cierra y los SS, Lang/Höss entre ellos, miran a la distancia. Todos saben lo que allí ocurrirá, pero ninguno se atreve a acercarse a la mirilla a observar lo que sucede adentro, a comprobar “la extinción”, todos miran hacia esa puerta, pero de forma distante (Imágenes 18-19) –de hecho, Lang/Höss, ante la mirada de Himmler, parece estar más nervioso por el correcto funcionamiento de su método que por el destino de las víctimas—. Lo cierto es que, para el perpetrador, ver a la víctima en su agonía puede llegar a generar algún tipo de empatía, y si Lang/Höss no se atreve a comprobar si su diseño “realmente” funciona se debe al mecanismo de negación denominado por Cohen como “entumecimiento psíquico”, la capacidad de “disminuir cualquier emoción o la separación radical del conocimiento del sentimiento” (Cohen, 2005, p. 113). Para Höss, entonces, no ver lo que allí sucede es parte de la dinámica saber-no saber, y esta será la que le permitirá continuar sin sobresaltos tanto con su trabajo como con su vida familiar en el campo¹⁸.

¹⁸ En sus memorias, Höss escribirá al respecto: “Yo no ignoraba la miseria de los detenidos, pero debía mostrarme cada vez más duro, más glacial, más despiadado” (Höss, 2009, p. 137).



Imágenes 18-19

Aus einem deutschen Leben

© Iduna Film Produktionsgesellschaft

En *Aus einem deutschen Leben* la casa del Lang/Höss es también uno de los escenarios en donde se desarrolla la trama de la película. Ubicada junto al campo de concentración y de exterminio, la residencia se caracteriza por una decoración con abundantes plantas y flores. De este modo, mientras la esposa de Lang/Höss se encarga de que la cena en la que reciben a un colega de las SS de su marido sea copiosa y alegre, al otro lado de las paredes se están cometiendo crímenes en masa. Los comensales llevan adelante su rutina con total normalidad mientras que el espectador sabe lo que sucede en el campo no visible. La negación entrará en crisis cuando en la sobremesa la esposa escuche el diálogo sobre el “trabajo” de ambos. Ella formulará preguntas sobre la tarea con cierta ingenuidad, dándonos a entender que toda su vida en su casa está fundada en una negación. Para cesar con sus interpelaciones Lang/Höss le pedirá que se retire a ayudar en la cocina, pero más tarde la esposa volverá a interrogar a su marido, y él admitirá que está realizando lo que el *Führer* ordenó, aceptando que, si él le ordenara matar a su propio hijo, lo haría. Sin embargo, a pesar de la perplejidad que expresa la esposa ante la verdad, esta no parece afectarla ya que tiempo después saldrá a pasear con su hijo en cochecito por el propio campo (Imagen 20). Esta aparente tautología por parte de la esposa finalmente no es tal ya que ella, en su cotidianeidad también lleva adelante diversas estrategias de negación no solo respecto a los crímenes de su marido sino también sobre las verdaderas condiciones de posibilidad para habitar esa casa. Estos aspectos serán retomados sin dudas en forma más contundente en *The Zone of Interest*.



Imagen 20

Aus einem deutschen Leben

© Iduna Film Produktionsgesellschaft

Höss en la pantalla – parte II

Finalmente, sin abordar todas las aristas posibles que presenta, quisiera detenerme en algunos aspectos de *The Zone of Interest*. A diferencia de la película de Kotulla, la de Glazer, que se basa libremente en la novela homónima de Martin Amis, se concentra plenamente en la cotidianeidad del matrimonio Höss en su casa al lado del campo de concentración de Auschwitz. Esa cotidianeidad reside en los hijos yendo a la escuela, jugando en el jardín, bañándose en el río, festejando un cumpleaños, entre otras actividades lúdicas y sociales. La fuerza del film, sin embargo, no se encuentra en el tratamiento de la cotidianeidad de una familia nazi sino de *esta* familia nazi, ya que, a diferencia de *Aus einem deutschen Leben* donde la convivencia con el horror apenas se encuentra explotada, en *The Zone of Interest* su potencia radica en la construcción del clima en el cual se encuentran inmersos. Vemos a una familia típica alemana llevar adelante su vida, disfrutarla, pero al lado, el gran fuera de campo de la película, está el campo de concentración y de exterminio. Ese detalle que todos parecen ignorar, omitir y negar crea, en cierto sentido, un clima de terror¹⁹, el cual parece (no) amenazar constantemente la vida tranquila y jovial que llevan. Lo más aterrador es el entumecimiento e indiferencia por la que toda la familia es atravesada haciendo que la locación de su casa parezca no importarle. Es más, Hedwig Höss, la Reina de Auschwitz tal como la llama su esposo, afirma en una escena que su jardín es su paraíso: de este modo, cuanto mayor es el horror del otro lado del muro, más alegre es la vida de este lado. Incluso en términos visuales, pareciera que las nubes grises solo se posan en la zona del campo de

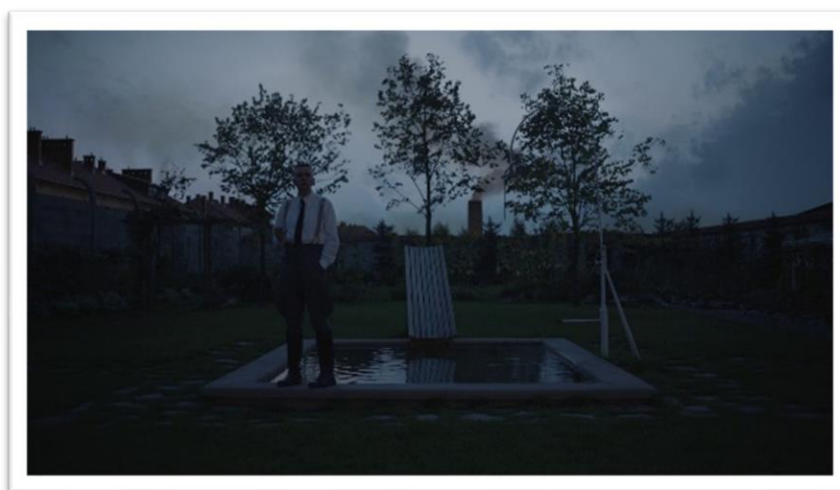
¹⁹ El fuera de campo sonoro suele ser un recurso muy utilizado en las películas de terror para dar cuenta de la existencia del monstruo sin que el mismo esté en el cuadro: el espectador teme más a lo que no ve que a lo que ve. Desde películas como *Cat People* (Jacques Tourneur, 1942) hasta *Alien* (Ridley Scott, 1979), por mencionar algunas, han utilizado este recurso.

concentración mientras que en la huerta de los Höss todo se encuentra florido, colorido y alegre (Imagen 21).

Es a partir de esa premisa que Glazer construye una puesta en escena que se asienta en el fuera de campo al menos en tres niveles. El primero, es que nunca el espectador –ni la familia Höss– verá el campo: a diferencia de *Aus einem deutschen Leben* y *Pasażerka*, aquí no vemos las barracas ni las cámaras de gas. El segundo, es que el fuera de campo se emplea en forma de sinécdoque, un recurso retórico para representar un todo a partir de una de sus partes. Como se observó a modo de ejemplo en la imagen anterior, en *The Zone of Interest*, Auschwitz aparece en cuadro a partir de alguna de sus partes, sobre todo sus techos; en algunas escenas, sin embargo, entra en cuadro la chimenea de alguno de los crematorios (Imagen 22)²⁰. La apelación a estos encuadres le permiten a Glazer tensionar el binomio saber-no saber característico de los estados de negación: si simplemente la familia no viera “nada” quizá la negación hubiera sido más sencilla de efectuar; sin embargo, al sugerirnos que algo del funcionamiento del campo es visible al otro lado del muro –y no solo para el espectador sino también para la familia– nos permite pensar que los Höss debieron desarrollar una profunda y compleja capacidad de entumecimiento psíquico. Ello se profundiza más al verse rodeado en la casa por trabajadores –cocineras, mucamas, jardineros, etc.– traídos desde el campo y también por la apropiación y uso de objetos –ropa y otros accesorios– pertenecientes a las víctimas asesinadas a metros de la casa.



20 Por la cercanía con la residencia del Comandante, se entiende que el crematorio que se llega a ver es el de Auschwitz I; sin embargo, es preciso mencionar que hacia mediados de 1942 las operaciones de exterminio se movieron hacia Birkenau (Auschwitz II), a unos tres kilómetros del campo principal, por lo tanto, también de la residencia.



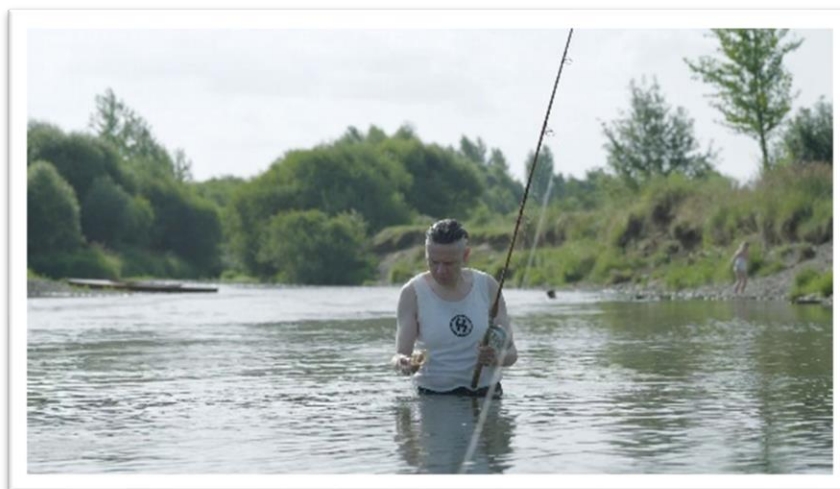
Imágenes 21-22
The Zone of Interest
©A24

Sin embargo, la fortaleza, la potencia de la película, reside en su diseño sonoro, siendo ello el tercer nivel del fuera de campo. Aquí Auschwitz es un gran espacio “acusmático”, esto es, “que se oye sin ver la causa originaria del sonido” (Chion, 1998, p. 74). ¿Qué es lo que se oye en *The Zone of Interest*? Básicamente los gritos de las víctimas y los disparos de parte de los SS. A lo largo de la película estos sonidos se vuelven una constante, mimetizándose con el paisaje y los sonidos cotidianos –lo que comúnmente se denomina sonido ambiente–. Ello nos permite sugerir también que los estados de negación no sólo se fundan en lo visual –lo que se ve– sino también en lo sonoro –en lo que se escucha–; en consecuencia, me gustaría sugerir que la película problematiza una estrategia de negación donde se combinan dos sentidos –el visual y el auditivo– alcanzando así un tipo de “sordera visual”. Ante los sonidos insoportables –al menos para el espectador– los protagonistas parecen no escucharlos ni tampoco ver su fuente. La sordera visual es, de alguna manera, un tipo de sordera selectiva la cual impide no solamente escuchar determinados sonidos sino también ver y/o reconocer la fuente que los emite.

Indudablemente, las estrategias de negación que llevan adelante se asientan en una férrea rutina cotidiana. Todas las películas, con la excepción de *Good*, nos ubican a los personajes ya en el epicentro del horror sin dejar entrever cómo fue el shock inicial ante este²¹; a ellos, nada parece contrariarlos. Sin embargo, resulta interesante reparar en dos momentos en los cuales esas estrategias se ponen en crisis para los habitantes de la residencia Höss. El primero de ellos ocurre cuando Höss mismo se encuentra divirtiéndose en el río Sösa junto

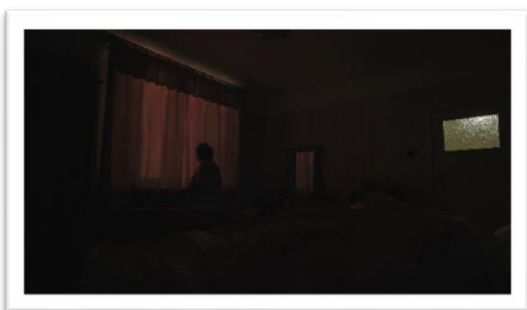
21 El documental *Das radikal Böse* (Stefan Ruzowitzky, 2013) se basa en cartas y memorias de miembros de diversos Einsatzgruppen dando cuenta de ese shock inicial ante los asesinatos y las diversas técnicas de acostumbamiento –negación– a ellos.

a sus hijos y la corriente trae cenizas y restos óseos proveniente del campo de exterminio (Imágenes 23 y 24). Cuando el Comandante se da cuenta lo que es, entra en pánico, lo negado se vuelve así “afirmación”, la rutina se descompone y Höss se lleva rápidamente a sus hijos a su casa. Una vez allí, se higienizan con tenacidad e, incluso, la bañera donde fueron aseados los hijos es limpiada a fondo –por una prisionera mucama, desde ya–. La rápida reacción de Höss no solo busca “limpiar” a él y a sus hijos de toda contaminación, sino que es también una acción negadora que busca borrar todo indicio del crimen. Así, una vez finalizada la tarea, la familia puede continuar con la cotidianeidad que había quedado suspendida.



Imágenes 23-24
The Zone of Interest
©A24

El otro momento resulta, quizá, el más sugerente de todos. La residencia Höss es visitada por la madre de Hedwig, Linna, quien se quedará algunos días. Como si fuera una casa *normal*, la hija le muestra a la madre todas las comodidades, pudiendo disfrutar de sus nietos y del hermoso jardín de su hija, el cual lo admira con asombro. A pesar de ser parte del núcleo familiar, Linna es una *outsider*, ella no ha sido socializada en/con ese espacio ni con las técnicas de negación a las que recurre su familia, tampoco comparte marcos (*frames*) con los habitantes cotidianos de la casa que le permitan interpretar y determinar “lo que está pasando” en una situación²²; así, la madre hace preguntas, cuestiona lo obvio, es como si ella “viera el elefante en la habitación”. Aunque en un primer momento parece aceptarla, normalizando la respuesta que le da su hija de que “los judíos están del otro lado del muro” y conviviendo con los “ruidos molestos”, una noche Linna correrá la cortina de la habitación y verá las chimeneas de los crematorios en funcionamiento. Linna ve así así lo prohibido, lo que nadie en la familia parece ver (Imágenes 25-26). Absorta por ello, al día siguiente abandonará la casa furtivamente. Esa misma mañana, mientras busca a su madre, Hedwig encontrará la carta que le dejó. No sabemos qué le escribió ya que Glazer no apela a la voz en off lectora ni hace que la actriz lea el contenido en su carta. ¿Dará cuenta esa nota del horror? ¿Mencionará lo que vio la noche anterior? ¿Reprenderá a su hija por su estilo de vida?



Imágenes 25-27
The Zone of Interest
© A24

²² Tomo la idea de frame de Erving Goffman, quien sugería a los marcos como aquellas estructuras cognitivas que las personas utilizan para comprender y organizar experiencias (Goffman, 2006).

En un fuerte gesto simbólico, luego de leer la carta Hedwig la arrojará a la estufa –que se asemeja a un horno crematorio (Imagen 27)– incinerando así la nota. Luego, con desdén le pedirá a la mucama que se lleve el desayuno preparado para la madre. Nada ni nadie puede alterar el paraíso de la Reina de Auschwitz.

A modo de cierre

Tomé la noción de “estados de negación” de Stanley Cohen para indagar la psicología de los perpetradores; en efecto, como señalaba el sociólogo inglés, la negación es uno de los tantos mecanismos que ponen en juego los victimarios de crímenes de masa para sobrellevar en su cotidianidad el peso de sus actos como también desligar posibles responsabilidades. Con ello me propuse examinar a partir de una serie de películas sobre el Holocausto cómo estos mecanismos han sido abordados en el cine. De este modo, tomando el fuera de campo –tanto visual como sonoro– como recurso cinematográfico, intenté pensar algunas formas en que el cine ha representado la negación, adentrándose así en la psicología de los perpetradores.

Una de las tantas preguntas que recorre a los estudios sobre perpetradores se refiere a cómo hacen estas personas para convivir con el horror en forma cotidiana. La negación y sus diversas variantes, como ha afirmado Cohen, es una de las herramientas para ello y las películas aquí analizadas nos han permitido vislumbrarlas en acción.

Los perpetradores, sobre todo aquellos denominados “ejecutores”, viven, parafraseando a Václav Havel, “dentro de una mentira” (Cohen, 2005, p. 135), ya que la negación en tanto mecanismo psicológico es una forma de autoengaño. De este modo personajes como Halder, Liza, Lang y el Höss cinematográfico nos permiten aproximarnos a la psicología del perpetrador, ya no para caracterizarlos como monstruos sino para comprender cómo se conforma lo que Lifton denominó el “yo genocida” (Lifton, 2021, p. 643): influenciado por condiciones tanto ambientales como ideológicas, el yo embotado puede conducir a un yo amoral, volviéndolo partícipe de un genocidio sin sentir por ello culpa o responsabilidad por los crímenes cometidos.

El cine, como instrumento para analizar fenómenos históricos y sociales, nos permite indagar este problema no solo desde un punto imaginativo –el cine en tanto vector de imaginación– sino también en términos sensoriales. Los diversos usos y características del fuera de campo visual resultan ser también estrategias que desarrollan los perpetradores en su cotidianidad criminal. El cine, entonces, puede dar cuenta de esos procesos, de su funcionamiento y de sus consecuencias. En este trabajo, al reparar en estas cuestiones, no solo intenté aproximarme al “gran fuera de campo de la historia del cine” que es el Holocausto sino también contribuir a la “estética de la negación” en tanto forma artística como estrategia de representación del genocidio y de los perpetradores.

Bibliografía

- Aumont, J., Bergala, A., y Vernet, M. (1996). *Estética del cine*. Paidós.
- Bauman, Z. (1997). *Modernidad y Holocausto*. Sequitur.
- Bock, G. (2000). Políticas sexuales nacionalsocialistas e historia de las mujeres. En G. Duby y M. Perrot (Eds.), *Historia de las mujeres en Occidente*. (pp. 193–226). Taurus.
- Burch, N. (1985). *Praxis del cine. Fundamentos*.
- Chion, M. (1998). *La audiovisión*. Paidós.
- Cohen, S. (2005). *Estados de negación. Ensayo sobre atrocidades y sufrimiento*. Facultad de Derecho UBA.
- Comolli, J.-L., y Sorrel, V. (2016). *Cine, modo de empleo*. Manantial.
- D’Almeida, F. (2013). *Recursos inhumanos*. Alianza Editorial.
- Dicks, H. V. (1972). *Licensed Mass Murder*. Basic Books.
- Friedlander, H. (1995). *The origins of Nazi Genocide*. The University of North Carolina Press.
- Gaudreault, A., y Jost, F. (1995). *El relato cinematográfico*. Paidós.
- Goffman, E. (2006). *Frame Analysis*. Siglo XXI-CIS.
- Goldensohn, L. (2004). *The Nuremberg interviews: An American psychiatrist’s conversations with the defendants and witnesses*. Vintage Books.
- Haltof, M. (2012). *Polish film and the Holocaust. Politics and Memory*. Berghahn Books.
- Höss, R. (2009). *Yo, Comandante de Auschwitz*. Ediciones B.
- Knittel, S. C., y Goldberg, Z. J. (Eds.). (2020). *The Routledge International Handbook of Perpetrator Studies*. Routledge.
- Leites, N., y Kecskemeti, P. (1973). *Psicoanálisis del nazismo*. Rodolfo Alonso Editor.
- Levi, P. (1995). *Si esto es un hombre*. Muchnik.
- Lifton, R. J. (2021). *Los médicos nazis*. El Ateneo.
- Lifton, R. J., y Markusen, E. (1990). *The Genocidal Mentality. Nazi Holocaust and Nuclear Threat*. Basic Books.
- Merle, R. (2022). *La muerte es mi oficio*. Sexto Piso.
- Rees, L. (2007). *Auschwitz. Los nazis y la “solución final”*. Crítica.
- Rose, S.-E. (2008). Auschwitz as Hermeneutic Rupture, Differend, and Image malgré tout: Jameson, Lyotard, Didi-Huberman. En D. Bathrick, B. Prager, y M. Richardson (Eds.), *Visualizing the Holocaust. Documents, Aesthetics, Memory*. Camden House.
- Sucasas, A. (2018). *Shoah. El campo fuera de campo*. Shangrilá.
- Waller, J. (2007). *Becoming Evil. How Ordinary People Commit Genocide and Mass Killing*. Oxford University Press.