

LA FORMA FÍLMICA DEL CRIMEN: EL HOLOCAUSTO EN EL CINE DE HOLLYWOOD BAJO EL CÓDIGO HAYS

AARÓN RODRÍGUEZ

«No se mostrarán en detalle los crímenes violentos»¹

INTRODUCCIÓN

El presente artículo emerge de la pregunta que se formula entre la *violencia histórica* y sus modos de representación. Cuestión enunciada anteriormente en términos generales (Mongin, 1999), pero que aquí adquiere un enfoque mucho más limitado al adoptar una formulación precisa alrededor de la reflexión sobre la puesta en forma para ejercer procesos significantes (Zumalde, 2011).

En general, no abundan los textos que analicen la relación entre Holocausto y código Hays. Si bien otros territorios adyacentes *anteriores* a la liberación de los campos de concentración y exterminio ya han sido notablemente estudiados —por ejemplo, el tejido contextual y económico de los procesos de producción y distribución entre Hollywood y la Alemania nazi (Urwand, 2013; Doherty, 2013)—, la dimensión de la *puesta en escena* de los procesos de exterminio directo de la sociedad civil en las ficciones norteamericanas sigue siendo un campo de estudio estimulante. La pregunta que aquí nos formulamos es, justamente, qué significa

(en términos de puesta en escena) ese resbaladizo *detalle* con el que los censores se referían a la mostración de actos brutales en la cita que colocábamos como frontispicio del artículo.

Quizá resulte sensato comenzar señalando una paradoja estrictamente histórica: en las primeras cintas norteamericanas alrededor del Holocausto, el código Hays funcionó más bien como una suerte de marco en sordina que *controlaba* la profunda virulencia de un material dramático que resultaba, por definición, inaprehensible. Como ya señalaron los primeros montadores de las imágenes *reales* que recogieron los operadores británicos y americanos en los campos —véase el documental *Cuando caiga la noche* (Night Will Fall, André Singer, 2014)—, aquel material era literalmente *ininteligible* para los propios profesionales de la imagen. La emisión en los países aliados de los primeros noticiarios que incorporaban las célebres imágenes de Dachau o de Bergen-Belsen no ponían únicamente en solfa todos los capítulos del código Hays dedicados a la representación de la violencia o del cuerpo, sino que además resultaban extrañamen-

te ajenos a lo que el público esperaba de una experiencia cinematográfica —«Muchos encontraban de mal gusto ver un cortometraje protagonizado por el Pato Donald después de los films del horror» (Struk, 2004: 127)—. Y, sin embargo, el cine del código Hays *debía* hablar del Holocausto: ya fuera para anunciarlo explícitamente en los años anteriores a 1945, ya fuera para explorar su naturaleza traumática en las décadas posteriores. De alguna manera, las imágenes del Holocausto habrían podido funcionar como la justificación absoluta de la intervención militar estadounidense. Otra cosa bien distinta era el problema de su *ficcionalización* y, más concretamente, su inserción en los marcos del relato clásico de Hollywood.

Paradójicamente, los cines soviéticos no tuvieron el menor reparo en rodar sus propios acercamientos a la catástrofe, en muchas ocasiones dirigidos o incluso protagonizados por supervivientes de los campos o de las masacres en masa (Gerenshon, 2013). Mientras Stalin ponía en marcha sus particulares políticas antisemitas (Snyder, 2017), y siempre con un enfoque claramente propagandístico que tendía a mostrar lo ocurrido en términos compatibles con el relato de la «gran guerra patriótica», su cine y el de sus sucesores desplazaban equipos enteros a las ruinas de Auschwitz o de Terezín para rodar películas como *Ostatnietap* [La última etapa] (Wanda Jakubowska, 1948) o *Daleká cesta* [Viaje lejano] (Alfred Radok, 1949). En Hollywood, sin embargo, todavía quedaba un cierto estupor ante los testimonios de los supervivientes que tardaría casi veinte años en desvanecerse.

Este primer dato debe ser tenido en cuenta antes de comenzar a estudiar elementos estrictamente visuales. Si bien hoy contamos con una indudable saturación de imágenes y reconstrucciones holocáusticas que se apropian mayoritariamente de los estilemas postmodernos (Lozano Aguilar, 2001), durante los años cuarenta y cincuenta apenas se puede contar más de una decena escasa de títulos surgidos de los grandes estudios

Y SIN EMBARGO, EL CINE DEL CÓDIGO HAYS DEBÍA HABLAR DEL HOLOCAUSTO: YA FUERA PARA ANUNCIARLO EXPLÍCITAMENTE EN LOS AÑOS ANTERIORES A 1945, YA FUERA PARA EXPLORAR SU NATURALEZA TRAUMÁTICA EN LAS DÉCADAS POSTERIORES

en los que el Holocausto se pueda considerar un marco textual *mayor*. De hecho, en la preparación de este trabajo hemos tenido que sintetizar algunas de las filmografías con mayor peso específico del campo (Frodon, 2010: 255-362; Insdorf, 1983: 217-223; Kerner, 2011: 320-325), ya que sus criterios de selección no resultaban coincidentes.

Como es bien sabido, en los países occidentales —y, especialmente, en Estados Unidos e Israel—, el Holocausto sufrió un estigma de silencio prácticamente hasta que la repercusión internacional del juicio de Eichmann disparó los procesos de memoria histórica (Lipstadt, 2011) y sirvió como catalizador concreto del trauma. No es de extrañar que la década de los sesenta sirviera como el escenario tanto de la caída del código Hays como del comienzo de la reflexión crítica sobre lo ocurrido en la Europa hitleriana. Como ya veremos, la reflexión *madura* en términos estrictamente visuales sobre la complejidad de la experiencia holocáustica en Hollywood se puede fechar con toda precisión: se trata de *El prestamista* (*The Pawnbroker*, Sidney Lumet, 1964), rodada precisamente entre un suceso y otro. Una película, además, que toma como referencia mayor las huellas formales del montaje de la modernidad europea, con sus cronologías quebradas, sus planos aberrados y sus saltos de continuidad (véase, sobre el contexto, Rodríguez Serrano, 2014). Lumet entendió que, en los estertores del código Hays, se imponía una suerte de madurez narratológica que justificaría una nueva manera de pensar visualmente el Holocausto.

Nuestra investigación, por lo tanto, pretende recorrer esos dos puntos que cruzan los años comprendidos entre las primeras películas del Holocausto rodadas bajo las normas del Código de Producción y 1964, topografiando brevemente esa paradoja que emerge entre la acción censora y la posibilidad histórica de un cierto decir sobre los cuerpos y sobre su violencia. Es necesario precisar que no optaremos por un enfoque cronológico, sino que nos serviremos de dos campos conceptuales directamente conectados con los problemas inherentes a la forma fílmica para explorar la manera en que la imagen adoptó diferentes estrategias significantes. En primer lugar, examinaremos la forma con que se mostró la llamada *Shoah por balas* o los fusilamientos de población civil a manos de los *Einsatzgruppen*, para después enfrentarnos con las ficciones explícitamente desarrolladas dentro de los campos de la muerte.

Al fin y a la postre, lo que pretendemos exponer no es sino una actualización de las conclusiones que Jean Mitry ya formuló en su célebre impugnación de la semiología fílmica, es decir, que cada obra impone sus propias leyes y despliega su propio programa signifiante:

Como he sostenido siempre, cada película impone y determina las leyes que le son propias, no estando las codificaciones que supone más que en función de un contexto imperativo. Mientras que las estructuras significantes preexisten a la expresión verbal, no preexisten a la película: dependen de ella y, por este hecho, no son exportables (Mitry, 1990: 94).

¿Cómo se relacionan las leyes internas de las cintas alrededor del Holocausto con ese «contexto imperativo» que señala Mitry? Sin duda —y esta es nuestra hipótesis central— a partir de las decisiones estrictamente formales. Para desvelarla, por tanto, tendremos que utilizar una metodología de análisis textual que ponga su foco en los procesos semánticos de la imagen, pero que al mismo tiempo mantenga el necesario rigor ético con las víctimas de la catástrofe.

LOS ESPACIOS DE LA MUERTE (I): LOS FUSILAMIENTOS

Como ya se ha señalado incontables veces en la bibliografía holocáustica, una inmensa cantidad de las víctimas civiles del Tercer Reich no perecieron en los campos de exterminio, sino en las acciones de limpieza étnica protagonizadas por los *Einsatzgruppen*, durante la ocupación de los países del Este (Browning, 2010). Por mucho que los países aliados fueran plenamente conscientes de la apertura de las fábricas de la muerte (Wyman, 2018), la industria cinematográfica norteamericana optó en un primer momento por proponer una interpretación estrictamente *concentracionaria* de lo que ocurría en Europa —el caso más célebre es, sin duda, *El gran dictador* (The Great Dictator, Charles Chaplin, 1940)— para, apenas después, comenzar a ficcionalizar los fusilamientos en masa.

Las escenas dedicadas a la llamada *Shoah por balas* constituyen siempre fragmentos estructurales complejos, insertados en las tramas con un propósito dramático definido, que suele variar entre la condena de ciertos personajes antagonistas —por lo general, colaboracionistas del régimen de turno— y la catarsis ejemplarizante que provoca la acción heroica de las comunidades resistentes. Ahora bien, la precisión visual con la que los directores del momento configuraron lo que ocurría en Europa no deja de resultar estremecedora.

Tomemos como primer ejemplo la escena de la masacre en *None Shall Escape* (André De Toth, 1944). Durante toda la película el director ha *ensayado* una manera visual de tratar a las masas de ciudadanos amedrentados que posteriormente reaparecería en las reconstrucciones de postguerra: la idea de *víctima* se conforma visualmente mediante lentos *travellings* en contrapicado que siguen las líneas de dirección de las futuras víctimas en las zonas de exclusión. Los rostros y las manos se confunden, cobijan puntualmente a los protagonistas secundarios de la trama, sirven como motor de los desplazamientos.

La escena de los fusilamientos, concretamente, se introduce en montaje mediante un lento fundido encadenado. Situado como el segundo gran punto de giro de la trama, De Toth construye la escena mediante una profunda fotografía en clave baja que saca gran partido de los materiales del entorno. Ya en la primera imagen de la misma el cuerpo humano queda reducido a un segundo plano frente al uso de las texturas: la lluvia que se mezcla con el barro, la tela empapada de los camiones que desplazan a los judíos, la madera oscurizada del tren que servirá para la deportación y el brillo deslumbrante de los coches alemanes y los cascos de las SS. Se trata de una escena literalmente pesadillesca que la cámara recorre parsimoniosamente con un *travelling* de izquierda a derecha.

Pronto veremos que las filas de judíos se utilizan también con intenciones compositivas. A veces marcan la profundidad del encuadre, o lo dividen en zonas trazando diagonales ascendentes por las que circulan los coches de los asesinos. La escalada de atención dramática será, ante todo, un acercamiento en la planificación: de los planos generales, la secuencia irá seccionando a los protagonistas en planos de conjunto, hasta que el discurso final del rabino quede localizado en un contrastado primer plano al que el montaje responde con un *travelling* circular de los rostros en sombra de las futuras víctimas, los verdugos, e incluso los testigos civiles que acuden a la tragedia.

Es, sin embargo, en el momento concreto de la masacre cuando la enunciación dispone sus decisiones más interesantes. Valiéndose del repiqueteo de las ametralladoras, De Toth establece un montaje a gran velocidad de once planos completamente dislocados y sin apenas continuidad, que parecen recordar directamente a las técnicas rítmicas soviéticas. Como se puede sobreentender, el propio gesto ideológico —la puesta en crisis de la fundamentación clásica sobre la que se levanta el código— ya es toda una apuesta en términos significantes. Se rompe la cohesión enunciativa y se agrade mediante una torsión de la escritura la hi-



Arriba. Figura 1. *None Shall Escape* (André De Toth, 1944).
Abajo. Figura 2. *None Shall Escape* (André De Toth, 1944).

potética placidez del espectador. Todos los planos están perfectamente diseñados, desde la violenta diagonal compositiva que conecta la puerta del tren con el cañón de la propia ametralladora [figura 1] hasta el *travelling* lateral que sigue la trayectoria de las balas agujereando el vagón [figura 2].

Por encima de las normas de Hays, De Toth escribe de manera explícita la brutalidad del asesinato. El espectador puede ver la caída y el amontonamiento de los cuerpos, el gesto concreto del verdugo, puede escuchar los gemidos de espanto y los gritos de auxilio. No existe, por tanto, la posibilidad del fuera de campo fílmico: todo se muestra, todo se ficcionaliza y —aunque funcione como una especie de *operador textual* para que el público



Figura 3. *Hitler's Madman* (Douglas Sirk, 1943)

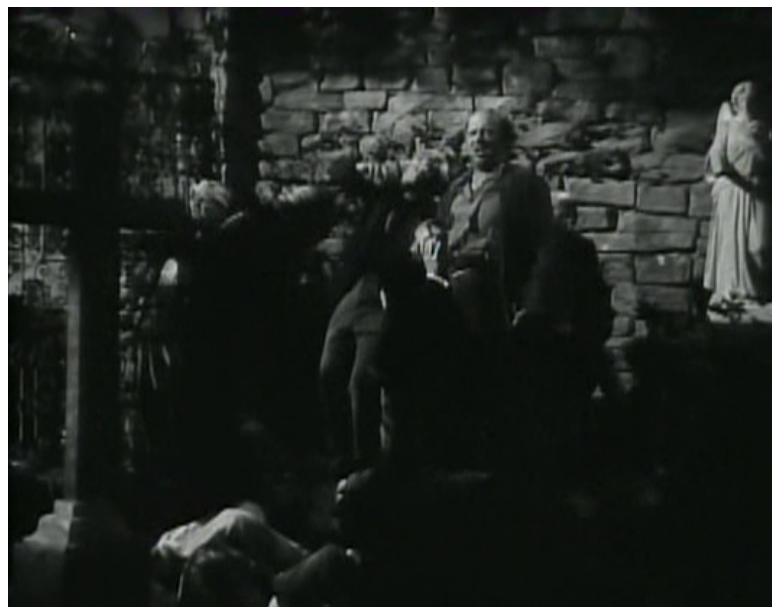


Figura 4. *Hitler's Madman* (Douglas Sirk, 1943)

juzgue con mayor crudeza a los enemigos de la nación en tiempos de guerra— lo cierto es que la imagen recoge con inesperada precisión la realidad de la masacre historiográfica. No obstante, esta secuencia puede inscribirse dentro de los márgenes éticos por la concisión concreta del gesto enunciativo: cadáveres mostrados a una distancia prudencial, rapidez en la mostración del exterminio de los cuerpos —nada similar al muy espectacularizado uso de la cámara lenta en producciones contemporáneas—, imbricación narrativa que sirve a la propia naturaleza trágica de la historia.

Un segundo ejemplo que explora otro tipo de soluciones visuales se encuentra en *Hitler's Madman* (Douglas Sirk, 1943). En esta ocasión, la masacre mostrada tiene una fuente de inspiración absolutamente real y concreta: la destrucción de los habitantes de Lidice en junio de 1942 como venganza por el asesinato de Reinhard Heydrich —a la sazón, como es bien sabido, uno de los ideólogos más relevantes de la «solución final»—. El caso de Sirk es llamativo no únicamente por la manera en que se enfrenta a los hechos, diametralmente opuesta a la mucho más célebre *Los verdugos también mueren* (*Hangmen Also Die!*, Fritz Lang,

1943)², sino, sobre todo, por la propia autobiografía de su director. Apenas unos años atrás, Sirk había rodado la exitosa *La Habanera* (1937) para la UFA con dos de los grandes actores del cine nazi: Zarah Leander y Ferdinand Marian. De aquella cinta explícitamente propagandista y maniquea —véase al respecto el afilado análisis de Marco da Costa (2014: 218-219)— y de su propia experiencia como director exiliado emergió una reflexión sobre el colaboracionismo y la barbarie que cristalizó, de manera prodigiosa, en una arriesgada solución visual para la secuencia del fusilamiento.

Al igual que Toth, Sirk muestra explícitamente el momento del asesinato. Sin embargo, en lugar de quebrar la continuidad narrativa del montaje, parece proponer una especie de salvaje eje compositivo de movimiento entre la trayectoria de la ametralladora [figura 3] y la de la propia cámara, que retrata los cuerpos al caer en un movimiento de grúa de izquierda a derecha [figura 4].

Mucho más interesante es, a su vez, la manera en la que desplaza el saqueo, violación y destrucción masiva de la aldea protagonista. Habiendo alcanzado una suerte de cénit en la representación del horror mediante la identificación de la cámara

con la ametralladora, optará por un *desplazamiento* final mediante una vigorosa técnica de montaje —la superposición de dos planos a la vez mediante un larguísimo fundido encadenado— que le permite dar un contexto a los cadáveres que acaba de mostrar. De hecho, su solución estrictamente visual resulta incluso más violenta en la medida en que ataca directamente el hipotético sistema enunciativo clásico, con su exigencia de transparencia, al forzar a los actores a dirigirse explícitamente al público mediante la mirada a cámara (Casetti, 1989).

Observemos detenidamente la composición del plano [figura 5]. Por un lado, Sirk utiliza la imagen de la plaza del pueblo en llamas. Un plano general se recrea en las grandes masas de fuego que emergen de los ventanales de los edificios mientras la parte superior del encuadre se llena de un denso humo grisáceo. Por otro lado, el director superpone una suerte de marcha fúnebre de los habitantes de la localidad retratados en contrapicado. La angulación de la cámara no refleja únicamente la heroicidad de su sacrificio contra el nazismo, sino que también sugiere una especie de mensaje religioso en la medida en que la línea de movimiento marca una *ascensión* en el interior del plano. Los protagonistas de la cinta se dirigen, entonces, hacia el espectador para exigir su colaboración directa en la gesta utilizando unos versos convenientemente extractados de *The Murder of Lidice*, el poema bélico que Edna St. Vincent había publicado apenas un año antes (Raspon, 2015: 156-158).



Figura 5. *Hitler's Madman* (Douglas Sirk, 1943)

Conviene leer la secuencia en toda su literalidad. Mediante la superposición en el mismo espacio fílmico, y aunque resulte paradójico, los personajes *encarnan*, a partir de su ausencia, la presencia viva de ese pueblo arrasado. Ellos se convierten en Lidice, y sus palabras funcionan como un testimonio que brota visualmente de las ruinas de la ciudad pero que tiene un espectador bien definido: el norteamericano que en 1943 está angustiado ante el papel que jugará en la contienda bélica. Los difuntos fusilados se convierten en Lidice pero, a su vez, Lidice se convierte en el mundo entero: los versos apuntan directamente a la amenaza que se cierne «sobre la gente que es feliz y libre», utilizando las palabras *happy* y *free* como un macabro *ritornello*.

No obstante, la secuencia de Sirk tiene algunas particularidades sobre las que conviene realizar una cierta mirada crítica. En primer lugar, es evidente que se fuerza la interpretación de la masacre al convertir a sus víctimas en una suerte

de mártires vinculados explícitamente con el cristianismo. El comienzo y el final del plano están puntuados mediante el montaje por la presencia de una estatua de San Sebastián rodeada de humo y nubes a la que parece encomendarse la guarda de los caídos. Del mismo modo, las palabras de los ausentes son arrojadas por unos coros celestiales extradiagéticos que remarcan la compasión religiosa que los caídos despiertan.

Rescapitando, podemos señalar cómo dos cintas opuestas podían encarar la prohibición del código de autocensura a propósito de la mostración de la violencia con dos estrategias diametralmente opuestas: bien mediante la dislocación en el montaje (De Toth), bien mediante la condensación y el movimiento de cámara y, posteriormente, con el fundido encadenado (Sirk). En ambos casos, lo que nos interesa es señalar que las soluciones entre mostración y espectacularización de la tragedia son de naturaleza exclusivamente formal, y se enclavan dentro del universo narrativo de la propia cinta: la «poetización» del gesto redentor únicamente puede darse *gracias* a que el espectador ha podido asistir a la brutalidad del crimen. Hay una relación visual, discursiva, entre el cuerpo fallecido —construido por el relato— y su demanda de redención y de acción política. En otras palabras: el montaje y la planificación invitan al temblor de la mirada, pero nunca a costa de la satisfacción inmediata de la pulsión escópica —la película nunca se recrea sobre la materia muerta, sino que la convoca y apunta a un «algo no visto», «algo que queda por ser desvelado»—. Veamos a continuación la problemática concreta de lo ocurrido en los campos.

LOS ESPACIOS DE LA MUERTE (II): LA EXPERIENCIA DE LOS CAMPOS

Como señalábamos al comienzo de nuestro texto, la llegada de las imágenes rodadas por las fuerzas aliadas durante la liberación de los campos a las salas de Norteamérica generó una suerte

de quiebra audiovisual. El hecho mismo de que aquella realidad histórica pudiera ser *recogida en celuloide* atentaba directamente contra la hipotética voluntad del código de autocensura de utilizar los canales audiovisuales para la protección y el adoctrinamiento de los ciudadanos de a pie. Ciertamente, la industria audiovisual nazi no se había caracterizado ni por su virulencia ni por la excesiva recreación en la violencia de sus imágenes: de hecho, cuando los aliados analizaron el catálogo producido bajo el Tercer Reich descubrieron que un porcentaje sorprendentemente pequeño de aquellas películas debía ser prohibida para su visionado durante la postguerra³.

Sin embargo, las *consecuencias* de aquellos relatos fílmicos generalmente asépticos, con ínfulas de novelón historiográfico, eran lo suficientemente horribles como para torcer la propia letra del código: los cadáveres torturados, los cuerpos en el borde mismo de la muerte, los vagones de trenes saturados de cadáveres *debían ser mostrados*. Ahora bien: era precisamente en su salto a la ficcionalización donde la puesta en escena tenía que mostrar sus mayores recursos⁴.

Como ya ha quedado estudiado en otra parte (Rodríguez Serrano, 2015: 65-71), durante los años anteriores al descubrimiento de los campos el cine de Hollywood ya había generado sus propios estilemas para *representar* aquello que sucedía al otro lado de Europa. Junto al ejemplo ya citado de Chaplin, *Hubo una luna de miel* (Once Upon a Honeymoon, Leo McCarey, 1942) se valió de una serie de motivos icónicos que anticipaban extraordinariamente las imágenes de la liberación: cuerpos hacinados, rezos rabínicos, alambres de espino, basura. Ninguno de los planos *anticipativos* de McCarey imponían ruptura alguna del código de autocensura: mostraban injusticia y hacinamiento, pero no exterminio.

Debemos recordar que después de 1945 los directores que quisieron *recrear* los campos ya conocían el lugar demoledor de los cadáveres, así como los procesos sistemáticos y despersonalizados en

los que se desenvolvían. Las colas de recién llegados se dirigían casi siempre a las cámaras de gas. Los judíos eran obligados a participar en los procesos de autodestrucción en los *Sonderkommandos* para ser posteriormente asesinados. El superviviente, arrojado de pronto a un mundo indescifrable y con su familia completamente aniquilada, se veía rodeado por un incómodo muro de silencio y de vergüenza que le forzaba a un segundo exilio interior o a una nueva experiencia traumática en su llegada al Estado de Israel.

De tal modo que a partir del 45 el cine comienza a preguntarse por ese cuerpo que sobrevive y, más concretamente, sobre su capacidad memorística. Tanto en *Hombres olvidados* (*The Juggler*, Edward Dmytryk, 1953) como en *Éxodo* (*Exodus*, Otto Preminger, 1960), la enunciación se niega explícitamente a plantear un *flashback* sobre los campos. Ausencia de imágenes y, en su lugar, recurrencia de rostros. Primeros planos que captan el instante dramático del desgarro en el que la verbalización del trauma hace avanzar el relato. En el primer ejemplo, Dmytryk se sirve del marco de

Figura 6. *Hombres olvidados* (*The Juggler*, Edward Dmytryk, 1953)



una ventana por la que se asoma una mujer con sus dos hijas para que el protagonista sufra una especie de estallido interior, un vertiginoso y confuso retorno a los cuerpos perdidos que hace que estalle su violencia [figura 6]. La ventana secciona el espacio fílmico, pero también el tiempo y la problemática de la memoria. En *Éxodo*, a su vez, es la vejación de un adolescente obligado a colaborar con los *Sonderkommandos* la que genera una mayor sensación de horror y de cercanía con la verdad histórica de los campos.

En muchos aspectos, estas películas asumen de entrada una cierta incapacidad, una inseguridad estrictamente formal a la hora de reconstruir los espacios que sus protagonistas recuerdan. Se permiten hacer una elegante finta confiando en el rostro, la voz o el cuerpo mismo del actor, incluso aunque su inevitable conexión con el *star system* del momento —es el caso del propio Kirk Douglas en *Hombres olvidados*— imposibilite cualquier tipo de verosimilitud histórica.

Hay, no obstante, una notabilísima excepción filmada apenas concluida la contienda bélica: *Los ángeles perdidos* (*The Search*, Fred Zinnemann, 1948). Rodada parcialmente entre las ruinas de la Europa devastada, la película funciona exclusivamente mediante el *desplazamiento de los significantes* específicos del Holocausto. Dicho con mayor claridad: bajo lo que no deja de ser una trama razonablemente edulcorada y melodramática a propósito de los niños supervivientes de los campos, la imagen hace latir una complejísima red de decisiones estrictamente visuales que ofrecen al espectador una especie de eco deformado —adaptado, si se prefiere— de lo que realmente ocurrió en las distintas fases de la deportación y el exterminio.

Justifiquemos esta idea. La cinta comienza con un extraordinario prólogo en el que un tren cargado de niños supervivientes desemboca a las puertas de unas oficinas aliadas. Sin embargo, la construcción visual parece apuntar en otra dirección: la noche que rodea la estación, los carteles rotos con una tipografía gótica alemana... pero, ante todo, el descubrimiento de los pequeños cuerpos hacinados en el interior de un vagón de mercancías. La mostración tiene lugar mediante un juego de miradas montado en una lógica de 180 grados de una precisión asombrosa. Tras un plano contextual de la estación, se introduce por corte la oscuridad del interior del vagón y el deslizamiento de la puerta principal al abrirse. La cámara se sitúa en ese espacio que todavía desconocemos, si bien el gesto adusto de los americanos nos hace esperar lo peor [figura 7]. El siguiente plano es una panorámica subjetiva que recorre cuidadosamente los cuerpos de los niños [figura 8]. La inmovilidad es total, los cuerpos reposan enlazados entre sí en una montaña de cabezas, manos y ojos cerrados.

Los dos planos comentados parecen tener una lógica exclusivamente dramática —el descubrimiento del niño huérfano protagonista, convenientemente remarcado por un haz de luz—, si bien su composición y su montaje resulta claramente diferente. En efecto, esos niños vivos se valen del cine para sintetizar las inmensas montañas de niños muertos que desembocaban directamente en los campos después de los desplazamientos forzosos. Los elementos visuales (el interior del vagón, la oscuridad, la disposición de los rostros con los ojos cerrados, etc.) golpean directamente al público al sugerir aquello que la prudencia recomienda no mostrar, pero que ya se ha infiltrado en el mensaje ofrecido al espectador: esos niños, en tanto despiertan, son simplemente una *excepción* sobre todos los otros cuerpos dejados en el envés del metraje.

Si seguimos avanzando en la cinta podemos comprobar que la estrategia inicial de Zinnemann se mantiene durante todo el metraje. Los niños



Arriba. Figura 7. *Los ángeles perdidos* (*The Search*, Fred Zinnemann, 1948)
Abajo. Figura 8. *Los ángeles perdidos* (*The Search*, Fred Zinnemann, 1948)

recorrerán pasillos desangelados, articulados visualmente en un estilo concentracionario, o se desplazarán en ambulancias que remiten directamente a los primeros gaseamientos en Chelmno. Finalmente, todo el viaje interior del protagonista se articulará en torno a un significativo mayor: la verja de alambre de espino que le separaba de su madre durante su estancia en Auschwitz.

La película, probablemente por primera vez en toda la historia de los grandes estudios de Hollywood, recompone en estudio dos espacios

concretos: un barracón femenino [figura 9] y una suerte de exterior brumoso en el que tiene lugar la separación [figura 10]. En ambos casos, se bordea manifiestamente la mostración de la violencia mediante un uso selectivo de la iluminación. Al igual que ocurría en el tren, luces de focos explícitamente dirigidas —en este caso, fingiendo la presencia de los reflectores alemanes— permiten dirigir la atención en plano a los rostros de los protagonistas y dejar en un incómodo fuera de plano los detalles realmente escabrosos: los cuerpos agónicos, las montañas de cadáveres e, incluso, la propia virulencia brutal de los guardas.

Como hemos podido ver en los distintos ejemplos, la sección visual y lingüística de elementos holocáusticos oscila en dos direcciones. En primer lugar, *apuntar* al espectador atento sobre los agujeros significantes que la propia película conjura —ya sea mediante el *testimonio* o mediante el *desplazamiento visual*—. En segundo lugar, y al mismo tiempo, impostar una especie de *presente narrativo* que otorgue consistencia al relato concreto planteado por la cinta, esto es, las duras condiciones en la supervivencia de los antiguos reclusos.

Sin embargo, a medida que concluía la década de los cincuenta y los sesenta comenzaban su

particular ejercicio de memoria histórica global, la enunciación se fue volviendo cada vez más y más explícita, hasta el punto de que las expectativas del público sobre lo que podría implicar visualmente un «campo de concentración/extermínio» comenzaban a pertenecer a la cultura popular, y no tanto a las imágenes de archivo históricas. Quizá el ejemplo más relevante de esta paradoja sea esa reconstrucción de un campo sin nombre que se sitúa en la clausura de *El baile de los malditos* (*The Young Lions*, Edward Dmytryk, 1958). Como ya demostró Eric A. Goldman (2013: 119), cuando el equipo de rodaje llegó al set que habían preparado en las instalaciones originales de Struthof-Natzweiler —el primer campo, por cierto, liberado por las tropas aliadas—, tuvo la impresión de que aquellas instalaciones no eran lo suficientemente «fúnebres» como para infundir el suficiente pavor en su público. Para incrementar el efecto ominoso, incorporaron más alambre de espino y se valieron de una composición de planos directamente basada en las fotografías tomadas durante la liberación de Buchenwald. Hay, no obstante, una diferencia mayor que sin duda tiene que ver con la administración ideológica del momento: mientras los internos de los campos aparecían desnu-

Figura 9. Los ángeles perdidos (*The Search*, Fred Zinnemann, 1948)



Figura 10. Los ángeles perdidos (*The Search*, Fred Zinnemann,



dos frente al objetivo de la cámara, los *extras* eran públicamente retratados siempre con el uniforme reglamentario.

Esos «cuerpos desnudos» eran problemáticos desde una lógica que iba mucho más allá de lo que el Código había intentado ceñir en su control riguroso sobre la mostración (Zelizer, 2001: 247-274). Tomemos como ejemplo la utilización de las imágenes de archivo rodadas por los aliados en *Vencedores o vencidos* (Judgment at Nuremberg, Stanley Kramer, 1961). Apenas quince años después de la liberación, se rescataron de nuevo aquellas imágenes tan problemáticas que habían sido rechazadas para incorporar su potencia a la cadena significativa del film. De alguna manera, y al igual que había ocurrido en los propios juicios contra el nazismo, la mostración de la brutalidad contra los cuerpos implicaba una cierta legitimación de todo el mensaje del film —una suerte de *argumento de autoridad moral* para el discurso ideológico norteamericano. En el caso de la película de Kramer, la escena está construida como un diálogo entre las imágenes de los campos y los planos de reacción de los distintos protagonistas, oscilando entre la espectacularización explícita —el fiscal que «comenta dramáticamente» los acontecimientos— y, de nuevo, la lógica narrativa —el juez que abandona su neutralidad para conmoverse ante la potencia de la imagen.

Sin embargo, lo que nos interesa ahora de esta secuencia tiene que ver, precisamente, con su fragilidad. Por mucho que se trate de uno de los momentos mejor orquestados en términos de montaje y escalaridad de la cinta, lo cierto es que un personaje secundario ya se había referido a las imágenes *reales* de los campos en tono bufonesco como «una película de terror». Ciertamente, Kramer no era tan inocente como para creer en la validez de las imágenes *per se*, sino que su inserción en el contexto de ese juicio «de segunda categoría» —recordemos que no se trata del célebre proceso contra Göring de 1946, sino de un proceso muy posterior enclavado en una cadena legal ya sis-

tematizada— apunta también a un problema que no tardaría en emerger: la banalización de su contenido, su dispersión y descontextualización, su *fragilidad*. Como ya sabemos que ocurriría a lo largo de los años posteriores a la caída del código de autocensura, las imágenes de los campos han ido perdiendo su efectividad simbólica hasta acabar fagocitadas por los mecanismos de consumo de la cultura pop. En efecto, en un momento en el que la violencia ficcionalizada puede igualar e incluso superar sin demasiados problemas a las imágenes de la liberación de los campos —pensemos, por ejemplo, en la infame *Auschwitz* (Uwe Boll, 2011)—, ¿cómo se puede retomar aquella creencia en la capacidad de las imágenes para restituir, aunque sea parcialmente, la dignidad del cuerpo perdido de la víctima?

A MODO DE EPÍLOGO

Como hemos visto, hay una paradoja entre la naturaleza de una censura institucional y la necesidad —ética, pero también estratégica en términos bélicos— de dar cuenta de las atrocidades históricas. Al contrario que otros genocidios —silenciados o mencionados en sordina para no herir las sensibilidades nacionales, esto es, económicas de turno— el Holocausto fue sometido a una especie de exploración visual desde el momento mismo de su ejecución que chocaba frontalmente con la ley reguladora de los aliados.

En esta dirección, la censura sirvió para poner en marcha técnicas de mostración formales: desplazamiento, poetización, cita, actualización, etc. Había algo en el hecho mismo de *confiar* en la posibilidad de las imágenes —y, al mismo tiempo, ser plenamente consciente de sus límites— que guiaba las decisiones significantes que aquí hemos estudiado. Si bien en muchos casos el código sirvió para *borrar* aquello que normativamente no era aceptado por las mentes conservadoras del momento —la complejidad de la carne y las relaciones sociales, la pluralidad de los deseos...—,

aquí se puede hablar más bien de su función como marco para tensionar aquello que podía/debía ser mostrado y aquello que parecía más conveniente, aunque fuera desde un plano puramente instintivo, dejar fuera de la imagen.

La relación de la caída del código de autocensura con la acumulación de imágenes explícitas en torno a la ficcionalización del Holocausto en el cine de Hollywood sigue una lógica inevitablemente causal. Al comienzo del artículo traíamos a colación *El prestamista* como ejemplo clave para comenzar a hablar de una hipotética madurez de la ficción holocáustica por encima de los patrones propios del melodrama o de su simple recurso como *operador textual*. En efecto, lo que Lumet propone es un tratamiento estrictamente visual de los problemas derivados del «gesto de memoria», utilizando el montaje cinematográfico como una herramienta de desgarrar significativa. Así, cuando la inserción de visiones del pasado del protagonista *agujerean* las relaciones de continuidad entre planos, no se lleva simplemente el *flashback* a un territorio más allá de la narrativa convencional, sino que además se está explicitando el problema de los supervivientes para *integrar* ese desgarrar en sus vidas cotidianas, décadas después de la catástrofe.

Ciertamente, las reglas del Código no habrían permitido la captación de unas imágenes como las de la miniserie *Holocausto* (Holocaust, NBC, 1978), considerada habitualmente como el punto de partida del debate a propósito de la banalización de la memoria histórica. Por otra parte, el uso de estrategias visuales aparentemente *respetuosas* con las víctimas —estamos pensando, concretamente, en el más que discutible recurso al fuera de campo en la conclusión de *La casa de la esperanza* (The Zookeeper's Wife, Niki Caro, 2017)— no ha garantizado de ninguna manera una solvente participación en el proceso de recuerdo de las víctimas. Pese a que cada vez parece más probable que podamos referirnos a una suerte de subgénero melodramático vinculado explícitamente con el

Holocausto, que sigue nutriendo de películas las carteleras de manera prácticamente ininterrumpida, no hay una manera correcta de sistematizar la gestión visual de la violencia sin caer en los dogmas, por otro lado fácilmente discutibles, de la escuela más radicalmente iconoclasta (Wajcman, 2001). Este apasionante campo de batalla teórico sigue bien activo, como demuestra el lugar central que una obra como *El hijo de Saúl* (Saul Fia, László Nemes, 2015) sigue provocando en nuestra academia (Mendieta Rodríguez, 2018, o Ferrando García y Gómez Tarín, 2018).

El código Hays intentó imponer una ley externa basada en una gestión puritana de los materiales textuales dando por sentado que así garantizaba un correcto funcionamiento ético de la ciudadanía. Sin embargo, como demostraba *en paralelo* el cine desarrollado por la UFA en la Alemania nazi, la acumulación de materiales pacatos envueltos en tramas emocionalmente inocuas no garantizaba necesariamente una relación de respeto hacia el Otro. Únicamente entendiendo cada cinta como una voz única que habla a partir de los procesos significantes de su forma podemos topografiar su ley, sus carencias y, finalmente, su íntimo funcionamiento ético. ■

NOTAS

- 1 Traducción propia del artículo I.b del Código de Producción, popularmente conocido como código Hays, «Brutal crimes are not to be presented in detail».
- 2 Allí donde Lang firma con Brecht una afilada trama de aventuras y traiciones alrededor del asesinato de Heydrich, Sirk opta por una hipotética reconstrucción poética de su conclusión más dramática: el exterminio brutal de Lidice a modo de represalia. La cinta de Lang es una película eminentemente urbana con un marcado trasfondo de simpatía comunista donde los fusilamientos siempre ocurren en fuera de campo, mientras que Sirk leerá toda la película como una suerte de teodicea esperanzada.

- 3 Obviamente, la gran excepción a esta afirmación fue la llamada «trilogía antisemita» (Gitlis, 1997) firmada por Harlan, Hippler y Waschneck a principios de la década de los cuarenta. También podríamos incluir las célebres piezas destinadas a la justificación de los programas de exterminio contra los discapacitados intelectuales (Gotz, 2014) o los *documentales* rodados por la Oficina de Política Racial entre 1935 y 1937.
- 4 Es interesante señalar que, varias décadas después, Nicolas Klotz utilizaría también un desplazamiento visual en el cierre de *La cuestión humana* (*La question humaine*, 2007) para certificar la imposibilidad de mostrar el anudamiento de los cuerpos muertos en los campos. En su caso, la opción narrativa fue todavía más radical: dejar la pantalla en negro y aprovechar la evocación de una voz en *off* salmodiada por Mathieu Amalric.

REFERENCIAS

- Browning, C. (2010). *Aquellos hombres grises: el batallón 101 y la solución final en Polonia*. Barcelona: Edhasa.
- Cassetti, F. (1989). *El film y su espectador*. Madrid: Cátedra.
- Da Costa, M. (2014). *Ideología y propaganda en el cine del Tercer Reich*. Salamanca: Comunicación Social.
- Doherty, T. (2013). *Hollywood and Hitler, 1933-1939*. Nueva York: Columbia University Press.
- Ferrando, P., Gómez Tarín, F. J. (2018). La inmersión subjetiva de un relato fenomenológico: a propósito de *El hijo de Saúl*. *Revista Fotocinema*, 17, 297-320.
- Frodon, J. (2010). *Cinema & The Shoah: An Art Confronts the Tragedy of the Twentieth Century*. Nueva York: Suny.
- Gerenshon, O. (2013). *The Phantom Holocaust: Soviet Cinema and Jewish Catastrophe*. Nueva Jersey: Rutgers University Press.
- Gitlis, B. (1997). *Las películas del odio: el cine nazi en guerra contra los judíos*. Israel: Alfa Communications.
- Goldman, E. (2013). *The American Jewish Story Through Cinema*. Austin: University of Texas Press.
- Gotz, A. (2014). *Los que sobran: historia de la eutanasia social en la Alemania nazi, 1939-1945*. Madrid: Crítica.
- Insdorf, A. (1983). *Indelible Shadows: Film and the Holocaust*. Nueva York: Vintage Books.
- Kerner, A. (2011). *Film and the Holocaust: New Perspectives on Dramas, Documentaries, and Experimental Films*. Nueva York: Continuum.
- Lewis, J. (2000). *Hollywood v. Hard Core: How the Struggle over Censorship Saved the Modern Film Industry*. Nueva York: New York University Press.
- Lipstadt, D. E. (2011). *The Eichmann Trial*. Nueva York: Random House.
- Lozano Aguilar, A. (2001). *La lista de Schindler: estudio crítico*. Barcelona: Paidós.
- Mendieta Rodríguez, E. (2018). Sumergirse en el infierno. *El hijo de Saúl* y la crisis de la representación de la imagen. *Área Abierta*, 18, 261-275.
- Mitry, J. (1990). *La semiología en tela de juicio: cine y lenguaje*. Madrid: Akal.
- Mongin, O. (1999). *Violencia y cine contemporáneo: ensayo sobre ética e imagen*. Barcelona: Paidós.
- Raspon, J. (2015). *Topographies of Suffering: Buchenwald, Babi Yar, Lidice*. Nueva York: Berghahn.
- Rodríguez Serrano, A. (2014). Verdad e imagen: la edición en las representaciones fílmicas del Holocausto. *Ámbitos*, 26, 31-40.
- (2015). *Espejos en Auschwitz: apuntes sobre cine y Holocausto*. Santander: Shangrila.
- Wyman, D. S. (2018). *The Abandonment of the Jews: America and the Holocaust, 1941-1945*. Lexington: Plunkett Lake Press.
- Snyder, T. (2017). *Tierras de sangre: Europa entre Hitler y Stalin*. Barcelona: Galaxia Gutenberg.
- Struk, J. (2004). *Photographing the Holocaust: Interpretation of the Evidence*. Londres: IB Tauris.
- Urwand, B. (2013). *The Collaboration: Hollywood's Pact with Hitler*. Cambridge: Harvard University Press.
- Wajcman, G. (2001). *El objeto del siglo*. Buenos Aires: Amorrortu.
- Zelizer, B. (2001). *Visual Culture and the Holocaust*. Londres: Athlone Press.
- Zumalde, I. (2011). *La experiencia fílmica: cine, pensamiento y emoción*. Madrid: Cátedra.

LA FORMA FÍLMICA DEL CRIMEN: EL HOLOCAUSTO EN EL CINE DE HOLLYWOOD BAJO EL CÓDIGO HAYS

Resumen

Nuestra investigación pretende explorar las fricciones entre la representación de la violencia y la ficcionalización del Holocausto bajo las normas del código Hays. Tomando como referencia la prohibición explícita de «no representar detalladamente crímenes brutales», exploraremos las estrategias formales que diferentes directores (Douglas Sirk, André de Toth, Stanley Kramer, Edward Dmytryk o Fred Zinnemann) aplicaron para intentar mostrar lo ocurrido en los fusilamientos sistemáticos de la población civil a manos de los *Einsatzgruppen*, o en el límite, en los propios campos de exterminio. Para ello, se seguirá una metodología de análisis textual principalmente centrada en los procesos de la puesta en escena que tome en su centro la reflexión sobre la mostración/ocultación del gesto violento hacia la víctima.

Palabras clave

Holocausto; puesta en escena; Código de Producción Cinematográfica; código Hays; actos criminales; nazismo; Hollywood.

Autor/a

Aarón Rodríguez Serrano (Madrid, 1983) es doctor en Comunicación Audiovisual y graduado en Filosofía. Trabaja como investigador y docente en la Universitat Jaume I (Castellón), y ha publicado diversos libros como *Espejos en Auschwitz: apuntes sobre cine y Holocausto* (Shangrila, 2015) o *Apocalipsis pop! El cine de las sociedades del malestar* (Notorious, 2012).

Referencia de este artículo

Rodríguez, Aarón. (2019). La forma fílmica del crimen: el Holocausto en el cine de Hollywood bajo el código Hays. *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, 28, 63-76.

CRIME IN FILMIC FORM: THE HOLOCAUST IN HOLLYWOOD CINEMA UNDER THE HAYS CODE

Abstract

The aim of this study is to explore the points of friction between the representation of violence and the fictionalisation of the Holocaust under the restrictions of the Hays Code. With reference to the Code's explicit prohibition against the detailed representation of "brutal killings", I will explore the formal strategies applied by different directors (Douglas Sirk, André de Toth, Stanley Kramer, Edward Dmytryk, and Fred Zinnemann) in an effort to present the systematic shootings carried out by the *Einsatzgruppen* or, going further still, what happened in the extermination camps. To this end, I will use a textual analysis method focusing mainly on the processes of *mise-en-scène*, especially in relation to the revelation/concealment of the violence perpetrated on the victims.

Key Words

Holocaust; *Mise-en-scène*; Motion Picture Production Code; Hays Code; Brutal acts; Nazism; Hollywood.

Author

Aarón Rodríguez Serrano holds a PhD in audiovisual communication and a degree in philosophy. He works as a researcher and professor at Universitat Jaume I in Castellón, Spain, and has authored several books, including *Espejos en Auschwitz: apuntes sobre cine y Holocausto* (Shangrila, 2015) and *Apocalipsis pop! El cine de las sociedades del malestar* (Notorious, 2012).

Article reference

Rodríguez, Aarón. (2019). Crime in Filmic Form: The Holocaust in Hollywood Cinema under the Hays Code. *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, 28, 63-76.

Edita / Published by



Licencia / License



ISSN 1885-3730 (print) / 2340-6992 (digital) DL V-5340-2003 WEB www.revistaatalante.com MAIL info@revistaatalante.com