

Memorias de una frontera: campos de concentración nazis

ALMA DELIA ZAMORANO ROJAS*

Introducción

En la actualidad, el discurso sobre la historia de la humanidad nos insta cada vez más a romper con el olvido y a rescatar un pasado que presenta problemas para su conocimiento, explicación, y a veces para representarlo; pareciera que una característica común a los grupos humanos es convertirlo en relato, construir y echar mano de la memoria, la cual evoca tiempos, hombres y acontecimientos que han transfigurado la faz del mundo y los límites de sus fronteras.

Por ello, el concepto de frontera ha sido clave en los relatos y descripciones que tienen que ver con los procesos culturales. Hablar de frontera es evocar simultáneamente lugar y metáfora, una división de territorios y un límite simbólico, lo que implica que lo que se encuentra a un lado de ese borde racial, social, imaginario, político, económico, histórico o real es diferente de lo que se halla del otro lado, y que esta distinción de realidades entaña, a través de la penetración de la mirada, la posibilidad de representar espacios, formas de vivir, de pensar, de sentir y de creer, pero también de morir.

De aquí que la noción de frontera de la que surge este trabajo se construya a partir de la teoría de las fronteras des-bordadas o fronteras en riesgo. En ellas, la frontera se concibe como demarcación, como límite que señala una separación entre un adentro y un afuera, entre un “nosotros/as” y un “otros/as”, con base inicialmente en soberanías territoriales y estatales. La teoría de las fronteras des-bordadas

* Facultad de Filosofía y Ciencias Sociales, Universidad Panamericana, <azamoran@up.edu.mx>.

abunda en los efectos materiales y simbólicos de la fijación de límites entre los Estados-nación, pero también analiza los dispositivos culturales y las consecuencias sociales de la frontera al interior de cada país.

Dentro de esta misma teoría, A. Basail Rodríguez ha analizado la configuración de los límites fronterizos: sus atribuciones de sentido, su atrincheramiento, su desdibujamiento y su corrimiento cultural y social, pues las fronteras renuevan su vigor, se anclan o refuerzan mientras que, paradójicamente, el tradicional respeto por ellas se convierte en disociación sistemática, lo que las hace monumentos parodiados. Basail afirma que una de las figuras que legitima esos cambios es el riesgo de que lo que está a ambos lados se salga de control. Así se constituyen los ámbitos de sombras, en donde se desencadenan los riesgos para el equilibrio social, afligido por amenazas reales o inventadas, y surgen narrativas distópicas sobre zonas grises de corrupción, maldad y muerte.

Partiendo de esta conceptualización, en este estudio se pretende exponer a través del cine —con su capacidad de representación y narración— el adentro y el afuera de una de las fronteras históricas más viles en la historia de la humanidad: las líneas divisorias que alzaron los campos de concentración nazis, las cuales arrojan luz para una lectura que intenta atisbar los pliegues del discurso cultural desde la posguerra hasta nuestros días, a través de la memoria. Esta perspectiva supone evidenciar, por medio de las representaciones cinematográficas, una realidad que por sus dimensiones superó cualquier interpretación, pues los campos de exterminio como frontera, entrañaron la realización de lo inimaginable e inexplicable en la Europa culta y civilizada del siglo XX.

De esta manera, los campos de concentración nazis representados en el cine encarnan un adentro y un afuera. Su representación logra —ya sea por medio del documental o de la ficción— mostrar la barbarie y el genocidio y ayuda a construir el imaginario colectivo. “Más que participar de la euforia general ante el verdadero fin de la guerra, se siente la necesidad de mirar atrás, hacia esos años de angustia, hacia la época sombría en la que los regímenes nazi y comunista

alcanzaban su poder máximo, y hacia su institución ejemplar: los campos”.¹

Asimismo, es a través de las representaciones de los campos de concentración que los espectadores se acercan a estos territorios marcados por la frontera real: la alambrada, y por muchas fronteras simbólicas: las que ponen de manifiesto un nuevo ámbito de “cautivos” en donde habitaron “héroes” y “traidores” en medio de un universo dominado por tormentos, silencio, oscuridad, así como un corte brutal con el afuera —apenas separado por una línea demarcatoria—, con la arbitrariedad de los victimarios —señores de la vida y la muerte—, y la voluntad de convertir a la víctima en animal, en cosa, en nada.

La reflexión ofrecida por el cine en infinidad de películas sobre el tema no se detiene ahí: profundiza en las relaciones entre el campo de concentración y sus afueras —que le corresponden— convertido ese pequeño mundo —el del interior— en un territorio concentracionario manipulado por el terror y la maldad.

De aquí que el análisis de la producción cinematográfica sobre el tema no obedece a acotaciones categoriales, sino a sus distintas representaciones que hicieron manifiesta a la frontera como el conocimiento de sus límites, pero también de la transgresión de dichos confines. Esos límites tuvieron como punto de referencia la alambrada, que definió la división, la separación permanente entre una y otra cosa, la no pertenencia, la jurisdicción, la desnaturalización y la falsedad.

También es por ello que las películas que se desarrollan dentro/ fuera de los campos de concentración nazis constituyen un muestrario de vidas o, mejor dicho, de fragmentos de vidas de niños y niñas, hombres y mujeres que se hacen presentes en este trabajo, el cual nace justo cuando se discute cada vez menos la realidad y la magnitud del drama que representaron los campos de concentración y de exterminio nazis. El genocidio y la eliminación sistemática de seres humanos existió —en un espacio y tiempo determinados— en sociedades avanzadas, y la reclusión en una única dimensión individual

¹ Tzvetan Todorov, *Frente al límite* (Ciudad de México: Siglo XXI, 1993), 17.

y temporal subrayó esos confines. “Es preciso remover, una vez más, aquel pasado y buscar en él las huellas en unos tiempos en que los huevos de serpiente, las fobias —judías, cristianas e islámicas— continúan criando y creciendo desde Occidente a Oriente”.²

Buscando estirpes

Las instalaciones de control y cumplimiento de correctivos y condenas que existían en Alemania antes del Tercer Reich no se ajustaban a los objetivos del nazismo. Fue coherente para el nazismo, por tanto, la creación de otros centros de detención, para personas que escapaban a las decisiones de los tribunales de justicia o que eran transferidas después de haber cumplido una pena de prisión y a las que no se quería liberar.

La arbitrariedad en los centros de detención improvisados desde la subida al poder de los nazis, instalados en recintos múltiples —fábricas abandonadas, fortalezas, centros de prisioneros de guerra de la primera guerra mundial, espacios deportivos—, cedería el paso a un sistema organizado y racionalizado, los campos de concentración:

un mecanismo del mal, un elemento superfluo según el entendido común que, sin embargo, se convierte en el centro de un discurso controlador, disciplinario y represivo. Los campos de concentración son [...] lugares altamente reglamentados, prácticamente sólo nichos institucionales donde no existe el devenir de la interacción, de las relaciones humanas, sino únicamente reglas, normas y leyes [...] el campo de concentración es un cúmulo radical de las ideas pedagógicas, institucionalizadas y sanitarias nacidas, ensayadas y evolucionadas desde el siglo XIX.³

² Rosa Torán, *Los campos de concentración nazis. Palabras contra el olvido* (Barcelona: Península, 2005), 8.

³ José Luis Anta, “Moral y cotidianidad en los campos de concentración del nazismo”, *Athenea Digital*, no. 6 (otoño de 2004): 9.

En la historia del Tercer Reich existieron veinte campos centrales y unos mil doscientos anexos o comandos. La mayoría de ellos estaban situados en Alemania y no fue hasta que se consumó la ocupación de gran parte de Europa que se crearon campos con aplicaciones determinadas: exterminio o prisión, que, sin embargo, sufrieron modificaciones según las prioridades en las políticas de exterminio o de explotación de la mano de obra y según la evolución de los frentes de guerra:

Sin nombre y sin habla, ésa ha sido la esencia maldita de los campos de exterminio; no una simple máquina para asesinar seres humanos; algo más atroz se oculta detrás de ese engranaje infernal. Se trata literalmente del fin de lo humano, de su borramiento, de la nada, de la existencia de aquellos cuerpos primero marcados, luego martirizados y finalmente convertidos en humo que sale por las chimeneas para perderse en un cielo que nada sabe de redención.⁴

Asimismo, el antisemitismo fue uno de los bastiones de la ideología y la práctica política del nazismo que, además de que impuso a grupos étnicos como los judíos la catalogación de plaga que infestaba la sociedad alemana y que suponía un obstáculo para su desarrollo, lanzó invectivas políticas contra ellos. “En marzo de 1942, Goebbels escribía en su diario que del total de los judíos deportados sólo el 40 por ciento eran útiles y que el 60 por ciento restante tenía que ser eliminado: los judíos deben hacer frente a un juicio que, aunque bárbaro, es totalmente merecido”.⁵

Los gitanos, los homosexuales, los enfermos mentales y los disminuidos psíquicos y físicos fueron otros de los grupos enviados a las deportaciones y condenas a muerte, pues se pensó que era necesaria la destrucción de “vidas sin valor”, de “existencias superfluas”, de “espíritus muertos”, de “envoltorios humanos vacíos”. Esta concepción condujo al exterminio de “seres inferiores”: alcohólicos,

⁴ Joan-Carlos Mélich, *La ausencia del testimonio. Ética y pedagogía en los relatos del holocausto* (Barcelona: Anthropos, 2001), 40.

⁵ *Ibíd.*, 13.

epilépticos, psicópatas, enfermos, débiles de espíritu, inválidos y enfermos incurables:

el verdugo en el nazismo es un elemento muy poco diferenciado o reconocible [...] porque la forma de matar era nueva: en masa, se mata a individuos en grandes cantidades, de manera que forma un único cuerpo, pero también la forma de morir era nueva: se moría por abandono, por degradación, por ignorancia [...] se mataba y se moría en cadena, de forma mecánica.⁶

Así, quienes eran deportados a los campos de concentración comenzaban una forma de vida marcada por la rutina disciplinaria que podía finalizar con la muerte: el abandono de los hábitos de la vida anterior y la pérdida de cualquier signo de identidad formaba parte del proceso de deshumanización inherente a la vida “concentracionaria”, concebida para castigar, explotar y matar; la población de los campos estaba reducida a la categoría de subhumanos.

De esta forma es posible reconocer en la Europa en guerra, un avivamiento del odio y del resentimiento, simultáneo a los inmorales pasos para purificar la sociedad y eliminar las voces de los otros, así como iniciar un exhaustivo recorrido mostrando los caminos largos, cortos y diversos que conducían a los campos de concentración y exterminio, denominados “lugares del mal absoluto” donde no existía la razón.

Ni vida ni muerte. No hay nombres propios en los campos. A los prisioneros se les desnuda, se les quita todo objeto personal, se les corta el pelo, se les reduce a objetos, a masa impersonal y amorfa. En el fondo se trata de cubrir la persona moral con la presencia física, se trata de impedir el enfrentamiento de la fuerza y el rostro. El prisionero es un número, una cifra.⁷

⁶ Anta, “Moral y cotidianidad...”, 9.

⁷ Mélich, *La ausencia del testimonio...*, 41.

Memoria y representaciones cinematográficas

Los campos de concentración alemanes fueron un mundo aparte, un Estado aparte, un orden en el que fue enclaustrado el hombre, quien, con todas sus virtudes y defectos, luchaba por su existencia y su supervivencia. En el cine, encontramos dos géneros que abordaron la temática, el primero conocido como “cine del holocausto”, en el cual se intentó poner de manifiesto el genocidio cometido por los nazis, y el llamado “cine del Shoah”, término que quedó establecido luego de la película homónima de Claude Lanzmann, de 1985.

El debate abierto entre ambos términos estriba principalmente en que en el llamado “cine del holocausto” se llevan a cabo representaciones en las que se muestra y recrea gran parte de lo que fue el nazismo, por lo que sus detractores hablan de un exceso de representaciones cinematográficas que han logrado deshumanizar la verdad y trivializar la violencia, la maldad y la realidad. Por ello, el llamado “cine del Shoah” manifiesta su miedo a que “el acontecimiento” deje de ser lo que realmente fue para convertirse en lo representado a través de los medios, es decir, representa una singular línea antirrepresentativista.

Lanzmann, en su película *Shoah*, rechaza el uso de imágenes históricas, de una narrativa cronológica, de una documentación convencional, de narradores externos y, también, de cualquier tipo de recreación o dramatización con actores. Ante la falta de rasgos convencionales, en *Shoah* se manifiesta la fuerza de la memoria personal y la inmediatez de la oralidad:

es como si el desastre mismo se resistiese a su representación. ¿Dónde podemos hallar ahora la virtualidad de lo filmico?, ¿en la memoria y en la oralidad?, ¿son estos últimos elementos patrimonio exclusivo de la representación cinematográfica? o, por el contrario, ¿constituyen acaso el rasgo distintivo básico de la obra literaria de autores como, por ejemplo, Primo Levi, fundamentales en todo lo que tenga que ver con “escribir después de”? Pensemos por un momento en la relación que establece Benjamin entre narrar y la oralidad o valoremos las palabras del propio

Lanzmann al respecto: una película dedicada al holocausto puede sólo ser una investigación entre los testigos presenciales, una investigación del pasado de quienes tienen las heridas demasiado frescas y demasiado vivamente inscritas en su conciencia, presentes en una obsesiva atemporalidad.⁸

En este sentido, la búsqueda de la forma de representación más adecuada para el genocidio más grande del siglo pasado habría sido reemplazada por la supuesta diseminación entre ambos términos, cuyo reconocimiento entre la realidad y su representación en el lenguaje o en la imagen no implica en absoluto que cualquier representación resulte aceptable, sino que sitúa el campo de tensión epistemológica en el umbral entre la memoria del trauma y los medios comerciales, como indican también las polémicas entre Georges Didi-Huberman y Claude Lanzmann (además de Gérard Wajcman y Élisabeth Pagnoux), por un lado, y Carlo Ginzburg y Hayden White, por el otro.

Así pues, en las representaciones cinematográficas de cualquiera de ambos géneros, se ha puesto de manifiesto la vida rutinaria detrás de los barrotes en medio del terror: una jungla de embrutecimiento a la que se disparaba desde el exterior, de la que se salía para ser ejecutado a la horca, en la que se envenenaba, gaseaba y golpeaba, en la que se torturaba hasta la muerte, en la que se intrigaba por la vida, por las influencias y por el poder, en la que se luchaba, se engañaba y se estafaba para conseguir una mejor posición material, en la que se formaron nuevas clases y estratos, donde los contenidos de la conciencia se transformaban; donde las escalas de valor moral se torcían hasta quebrarse, donde tenían lugar orgías y se celebraban misas, donde se mantenía la lealtad, se daban muestras de amor y se babeaba de odio; en pocas palabras: donde se ejemplificaba la tragedia humana de la manera más singular.

⁸ Anton Kaes, "Holocaust and the End of History: Postmodern Historiography in Cinema", en Saul Friedlander, ed., *Probing the Limit Representation: Nazism and the Final Solution* (Cambridge: Harvard University Press, 1992), 320.



Ben Kingsley, en *La lista de Schindler*

El vasto listado de películas sobre el tema —muchas en el sentido documental, otras más, la mayoría, desde el ámbito de la ficción— han contado infinitas historias que tienen como referente el año de 1945, cuando se filmó la liberación de los campos. La filmación supuso una ruptura con los umbrales que hasta entonces habían definido lo que era mostrable o no en las pantallas cinematográficas, exhibiendo las montañas de cadáveres como muestrario de la barbarie absoluta.

De aquí que han sido muchas las perspectivas en las que el cine ha tratado el Holocausto; la más famosa es *La lista de Schindler* (Steven Spielberg, 1993), sobre un hombre que salvó a miles de judíos de morir en manos del régimen. Hay otras visiones, como *La tregua* (Francesco Rossi, 1997), autobiografía del pensador Primo Levi. En otros casos se plantea la vida de los prisioneros desde el punto de vista de sus ocupaciones en los campos, como en *La zona gris* (Tim Blake Nelson, 2001), que habla de ese espíritu de conservación de la

vida, que recuerda *La decisión de Sophie* (Alan J. Pakula, 1982), en ese mismo contexto histórico.

Otros personajes actúan al servicio del Reich, como los reclusos de *Los falsificadores* (2007), de Stefan Ruzowitzky. Roman Polanski aportará su mirada sobre el genocidio en *El pianista* (2002), donde el protagonista habrá de ejercer su extraordinario talento ante el piano para solaz de sus torturadores. La Iglesia y su entorno también estarán en las distintas visiones que se han hecho sobre el tema; así, en *Amen* (Costa Gavras, 2002), un sacerdote italiano se verá impelido a llevar hasta el papa Pío XII la verdad sobre lo que está ocurriendo en los campos de concentración; en *El noveno día* (Volker Schlöndorff, 2004), otro sacerdote, internado en un campo para católicos, será chantajeado por los nazis para recuperar su libertad. Y aunque pueda parecer mentira, también hay resquicios para el humor, como en *La vida es bella* (Roberto Benigni, 1998), *Jacob el mentiroso* (Frank Beyer, 1975), o *El tren de la vida* (Radu Mihaileanu, 1998).

En el ámbito documental se puede hablar de *Noche y niebla* (1955), de Alain Resnais, *Nuestro Hitler* (Syberberg, 1977), *El proceso* (Eberhard Fechner, 1984), o los trabajos de Marcel Ophüls, como *The Sorrow and the Pity* (1969). Hay otros muchos filmes sobre el holocausto, incluyendo historias colaterales. Así, en *El juicio de Nuremberg* (Stanley Kramer, 1961), se pone en escena el tribunal que juzgó a criminales de guerra nazi; en *Los niños del Brasil* (Franklin Schaffner, 1978), aparece Josef Mengele —famoso médico autor de atrocidades en los campos de concentración—; Costa Gavras aportaría *La caja de música* (1989), que plantea las dudas de una mujer cuando se entera de que su padre fue un criminal de guerra nazi.

No se trata, pues, de hacer un recuento exhaustivo, sino de dar algunas pinceladas sobre cómo el cine ha representado este acontecimiento. Lo que aquí interesa principalmente es revisar el concepto de frontera de los campos de concentración, pues a ambos lados de la alambrada lo que fracasa es la capacidad del discurso para estar a la altura de los hechos referidos. Ante la conciencia que el hablante tiene de esta insuficiencia, el cine ha otorgado una particularidad a los campos de exterminio nazi: su carácter de nombrarles, evitando

el silencio que dominó en todas partes: el cambio de nombres y de lugares para tornarlos irreconocibles —principalmente en la literatura— germanizándolos en muchos casos, los eufemismos burocráticos, la destrucción de huellas y, todavía hoy, la negación de la masacre. Todos estos fenómenos participaron del borrado sistemático de la memoria e hicieron extremadamente ardua la verbalización de los actos.

Por ello, la producción cinematográfica sobre los campos de concentración ha resultado sorprendente, teniendo en cuenta la importancia crucial del cine en la memoria, así como la abundancia de las representaciones de campos en la pantalla. En las películas se muestran o describen escenas que se querrían olvidar, no por su crueldad sino por la declaración del mal que manifiestan:

El episodio histórico del holocausto es uno de los primeros en ser registrado masivamente en imágenes, fijas o en movimiento, en géneros documentales/periodísticos o de ficción. Los géneros que más controversia han generado respecto a los límites de la representación del hecho histórico, son los que han incurrido en narrativas de ficción cinematográfica [...] Su discusión se desplaza de reducidos círculos intelectuales para situarse firmemente en el debate público cotidiano. En este sentido [las películas sobre los campos de concentración nazis] representarían el triunfo de una versión de la historia transmitida por la cultura popular y el eclipsamiento progresivo de una memoria y un discurso histórico discutido por historiadores profesionales en ámbitos académicos.⁹

Asimismo, a través de las representaciones cinematográficas de los campos de concentración nazis, podemos responder a la pregunta de ¿cómo fue en realidad la vida bajo el terror? Se podría caracterizar con los barrotes, los golpes y los miedos mortales o con las instituciones especiales que el terror produjo para conservar su dominio arbitrario; para un control permanente y amplio, un sistema organizado de vigilancia de todos los sectores de la vida social; para

⁹ Alejandro Baer Mieses, “Imagen, memoria e industria cultural: el holocausto y las propuestas de su representación”, *Arte, Individuo y Sociedad*, no. 11 (1999): 114.

la continua exclusión, difamación y aniquilación de los enemigos, aparatos secretos de policía con poderes especiales, tribunales extraordinarios para “casos especiales” cuyas vistas públicas debían tener efectos intimidantes.

Así, a través del cine se han creado representaciones y recreaciones de toda clase de campos de prisioneros y de sus fronteras, marcando lo que sucedía dentro y fuera. En ellos, la arbitrariedad llegó hasta la desmesura más extrema y gradualmente sirvieron de semillero de formación y práctica del terror en el afán de someter la oposición y coaccionar a los colaboradores a través del prendimiento de rehenes y de la responsabilidad familiar, con lo que se consiguió que los hombres temieran por la suerte y la existencia de sus mujeres e hijos, las mujeres por las de sus maridos y los niños por las de sus padres o hermanos:

Triste paradoja que el campo de concentración sea el modelo casi absoluto, la idea casi imperativa, del encierro, de la separación, de la descontaminación, de la limpieza social, en definitiva, la idea conceptual de educación, de reinserción y de enclaustramiento, origen y final de nuestras modernas cárceles, psiquiátricos y escuelas. Porque lo que allí ocurrió, la manera en cómo ocurrió, los cuáles y los quiénes, no son una metáfora: son una metonimia de un ejercicio de poder muy determinado, reconocido y estructurado [...].¹⁰

Como ya se comentó, el fin principal de los campos de concentración era eliminar a los enemigos del dominio nacionalsocialista. Apartar, difamar, deshonar, quebrantar y aniquilar eran las formas con las que el terror se hacía efectivo y que han sido reproducidas por la cinematografía mundial, cuanto más drásticamente mejor; cuanto más concienzudamente, más eficaz.

En las muchas formas del terror generalizado, el valor de la justicia nunca importó, resultaba mejor mandar inocentes a las alambradas que perder de vista a enemigos reales y como éstos tenían

¹⁰ Anta, “Moral y cotidianidad...”, 5.

que volverse inofensivos, se les exterminó: se les fue debilitando poco a poco con el trabajo, para enviarlos después a la muerte de mil maneras distintas: maltratándolos, ahorcándolos, fusilándolos o gaseándolos:

lo atroz reside en que esta visión se aleja de la víctima y la desnaturaliza, la aséptica presentación del relato [...] imponiendo la atrocidad, el miedo al mal. Si pensamos que tras la segunda guerra mundial aquello que es o no normal no puede ser delimitado con certeza, que aquello que establecía un criterio diferenciador no tiene un mayor sentido que el que ese momento, ese lugar, le dé. La normalidad de matar no puede ser vista nunca igual [...] La muerte, toda la muerte se instaló entre nosotros para no saber nunca más cuál era buena y cuál mala.¹¹

Asimismo, con el establecimiento de los campos de concentración se persiguieron distintos fines. En primer lugar, los cuerpos de protección alemanes recibían en ellos su educación de endurecimiento. A este fin, se despertaron todos los instintos de odio, poder y opresión, excitados al máximo a través de la práctica y las experiencias en campos de concentración. Los personajes que recibieron esta educación aparecen en la cinematografía mundial como verdugos sin ética y moral, pues el entrenamiento psicológico que han experimentado hace que desahoguen su doble rabia: la que sienten contra el reglamento de instrucción y la rabia contra los que se oponen al nacionalsocialismo. Quienes se mostraban especialmente aplicados en la práctica de la dureza ascendían rápidamente:

Lo atroz de la normalidad impuesta en el modelo mental del Oficial de la SS, era que la ideología racista y xenófoba del Estado nazi no permitía ver a los hombres y así se acabó con la humanidad en la agenda de la modernidad. Además permitió demostrar que era sólo una ilusión que creaba monstruos. [El campo de concentración] era el lugar que ciertos oficiales consideraban un ideal. Era el lugar ideal del Estado. Era el

¹¹ Ibid.

invento más sofisticado, refinado y eficaz jamás creado por el Estado contemporáneo.¹²

Otro fin era la acumulación y utilización de los esclavos de trabajo, por lo que se podían permitir reclutar nuevas masas cuando las que había no eran suficientes o estaban ya agotadas. En ese contexto, ninguna brutalidad cometida por los alemanes se dejó de asociar con ideas sublimes y por eso también se aprovecharon los campos para favorecer el supuesto progreso de la humanidad con experimentos científicos de envergadura, como se manifiesta en películas como *El experimento Goebbels: diario de un nazi* (2005), de Lutz Hachmeister.

Los campos de concentración representarían, pues, fronteras cerradas herméticamente de adentro hacia afuera, de cualquier fantasía de sentimientos humanitarios para actividades fuera del control de científicos celosos y libres de problemas de voluntad. En realidad, estos espacios cumplieron a la perfección, junto con otros motivos y circunstancias, la misión que se les había encomendado: la oposición general de sectores reacios de la población que fue debilitándose cada vez más.

Allí, en ese territorio interior, delimitado por la cerca o la alambrada, cobra sentido la función represiva que se despliega para controlar, apresar, incluir a todo lo que se fuga de ese modelo pretendidamente total, pues la exclusión no es más que una forma de inclusión de lo disfuncional en el lugar que se le asigna.

Por eso, los mecanismos y las tecnologías de la represión se revelan en el cine como la índole misma del poder, la forma en que éste se concibe a sí mismo, la manera en que incorpora, en que refuncionaliza y en que pretende colocar aquello que se le escapa, que no considera constitutivo. Y por ello también, los campos de concentración marcados por las fronteras significaron el “afuera” como lo mostrable, lo que aparecía en los desfiles, en el sistema penal, en el ejercicio legítimo de la violencia; mientras que el “adentro” guardaba

¹² *Ibid.*, 5.

un universo “vergonzante”, que desaparecía con el control ilícito de correspondencias y vidas privadas, en el asesinato, en las prácticas de tortura, en la crueldad; pues siempre el poder muestra y esconde, y se revela a sí mismo tanto en lo que exhibe como en lo que oculta.



Asa Butterfield y Jack Scanlon, en *El niño con el pijama de rayas*

Asimismo, es necesario puntualizar que los primeros campos de concentración fueron planeados y construidos como unidades inseparables: campos de concentración, cuarteles y colonias. Dachau, cerca de Munich; Buchenwald, en las cercanías de Weimar, y Sachsenhausen, en las proximidades de Berlín, elementos que se muestran recurrentes en las películas con esta temática, en donde se observan desplazamientos en auto desde y hasta las ciudades. Un ejemplo de esta cercanía se encuentra en el filme *El niño con el pijama de rayas* (Mark Herman, 2008). Más tarde vinieron Gross-Rosen, cerca de Striegau; Flossenbürg, en los alrededores de Leiden; Neuengamme, cerca de Hamburgo; Ravensbrüd, en Mecklenburg, y Mauthausen, en las cercanías de Linz.

En estas unidades, “ciudades”, “naciones”, “estados”, que conformaron los campos de concentración con sus respectivas líneas demarcatorias y leyes políticas y sociales, se mantenía la organización jerárquica, basada en las líneas de mando, traídas de afuera, pero en una estructura que se superponía con la preexistente. En consecuencia,

solía suceder que alguien con un rango inferior, por estar asignado a un grupo de tareas, tuviera más información y poder que un superior jerárquico dentro de la cadena de mando convencional. Por ello, se buscó una extensa participación de los cuadros en los trabajos represivos para ensuciar las manos de todos de alguna manera y comprometer personalmente al conjunto con la política institucional.

Los campos de concentración estaban clasificados en tres tipos: el grado I (campo de trabajo) representaba la forma más benigna; el grado II, un endurecimiento de las condiciones de vida y de trabajo; el grado III, los “molinos de huesos” de los que sólo en casos muy raros se salía con vida y en los que el cine ha mostrado mayor interés.

¿Quién debía estar en un campo de concentración? Preferentemente enemigos políticos, miembros de las razas inferiores desde un punto de vista racial-biológico, los criminales y los asociales. Todos los grupos de prisioneros tenían que llevar distintivos exteriores: un número y un triángulo equilátero de un determinado color que se cosían debajo del hombro izquierdo y en el pantalón del lado derecho. Colores, marcas y distintivos especiales: todo el campo de concentración era, en este aspecto, una casa de locos.

No era sólo una cuestión de convertirlos en un único cuerpo, como hacía el uniforme a rayas, de incluirlos en una red de desinfección/contaminación, como hacían las duchas y otros métodos sanitarios radicales, e incluso de convertirlos en objetos, como hacía la total admisión de una normativa contra sus vidas; era, sobre todo, la capacidad de mecanizarlos, de hacer de ellos unas máquinas conductuales.¹³

Contornos de la frontera

Los campos de concentración se conformaron, pues, como diminutos territorios en donde grupos contrarios coexistían —con ambivalencias y conflictos superpuestos, no resueltos—, en donde

¹³ *Ibid.*, 10.

la confrontación se resolvía por la separación, clasificación y eliminación de lo disfuncional. Al mismo tiempo, eran universos aislados en donde se retenía al hombre y todo lo que representaba esa humanidad, en donde se encontraba el mayor grado de aislamiento, compartimentos que separaban lo que estaba profundamente interconectado.

Los planos de los campos de concentración parecen graficar la idea de la compartimentación como antídoto del conflicto que permea todo el proceso. Largas secuencias de compartimentos; depósitos ordenados y separados en la arquitectura, en las etapas del proceso desaparecedor —captura, tortura, asesinato, desaparición de los cuerpos—, entre los servicios que obtienen y procesan la información —del campo mismo como un compartimento separado de la realidad.

También los hombres aparecen fragmentados, compartimentados interna y externamente, creando en su propia mente una frontera simbólica, mientras que en su realidad se les despoja de identidad: cuerpos sin sujeto. Todo sin entrar en colisión aparente, subsistiendo gracias a una separación cuidadosa, esquizofrénica, que atraviesa a la sociedad, al campo de concentración y a los sujetos.

Las escuadras de protección alemanas elegían para la instalación de los campos de concentración lugares apartados en las proximidades de grandes ciudades. Con ello se perseguía un doble propósito: los campos debían estar aislados del mundo exterior, pero con acceso a los abastecimientos y a los alicientes de las ciudades. Para erigir los campos de concentración se solía cercar un terreno de extensión suficiente para acoger a los alemanes y a sus prisioneros. A los presos se les reservaba sólo una parte muy reducida. Primero se instalaban los alojamientos de la SS; los prisioneros, en cambio, eran llevados a barracas y sólo cuando se instalaban los jefes se procedía a la construcción del campo de prisioneros. Todo campo tenía tres sectores: el campo rodeado por la alambrada, el terreno de la comandancia y la colonia de la SS.

En profundo contraste con la comandancia y con las colonias, figura en el cine la representación del sector de la alambrada, la frontera

física que delimita y demarca el territorio, donde la impresión predominante es triste y desoladora. Una superficie desnuda, en terrenos en los que no hay árboles y los cuales se hallan rodeados por una alambrada de varios metros de altura, electrificada casi siempre, con torres de vigilancia, en las que se hallaba un puesto circular abierto con una ametralladora que apuntaba al campo.

Entre la alambrada y las torres discurría la vida alrededor del campo, una franja de terreno que servía para la instalación de las ametralladoras y el portalón, que constituía la entrada al campo: una edificación alargada, por lo general de un piso, que tenía en medio una torre. Del portalón partía una explanada que se adentraba en el sector de la alambrada: el patio de revista. Ahí no crecía la hierba, estaba sucio, agrietado, seco y polvoso casi siempre.

Asimismo, vale la pena mencionar las inscripciones a la entrada de los campos de concentración, que se han puesto en evidencia en galardonadas películas, como en *La lista de Schindler* o en *La vida es bella*.

El Infierno de Dante
A través de mí se va a la ciudad doliente
A través de mí se va al eterno dolor
A través de mí se va al pueblo de los perdidos
El trabajo hace libre
Con justicia o sin ella ¡mi Patria!

Al interior de la estacada

Para experimentar la hiriente y brutal ironía de estas palabras no bastó en el cine con la reconstrucción de la descripción esquemática exterior de un campo de concentración, sino que fue necesario entender la realidad de su organización.

Es así que el campo de prisioneros se representa cinematográficamente subordinado a los jefes de campo, quienes se relevan diariamente en la dirección y quienes, bajo el control de la comandancia,

determinan las medidas necesarias. En la práctica, son los años absolutos de los prisioneros.

Ingreso

Uno de los momentos importantes en el que la cinematografía se detuvo a escudriñar los campos de concentración fue cuando los personajes ingresaron a este territorio delimitado y demarcado por la frontera de la alambrada. Antes de su entrada, a la mayoría le embarga un miedo indeterminado, unos han oído hablar de los horrores de los campos de concentración y procuran prepararse para lo peor. Pero estas ideas son siempre nebulosas, pues la realidad siempre las supera. Incluso en el ámbito del documental, muchas de las narraciones inician en este momento.

El transporte generalmente se lleva a cabo utilizando las vías férreas con un gran suplicio: hambre, sed, estrecheces, sueño, calor y frío. La mayoría de los grandes transportes son una serie de degradaciones: en un solo vagón de mercancías se comprimían cientos de prisioneros, de tal modo que no era raro que a la llegada al campo y al abrir el vagón, se desplomasen treinta o más, que habían perecido ahogados o aplastados.

Rutinas

Un segundo momento en la vida de los campos de concentración, el cual parece importante destacar en las representaciones cinematográficas —tanto en el ámbito de la ficción como a través de testimonios puntuales, en el caso del documental— son las rutinas, la vida diaria en los campos de concentración, derivados de esas fronteras que han marcado un territorio en donde se desarrolla una cotidianeidad con escenas de baño, comidas, dormitorios y los trabajos forzosos que pretendían martirizar y se creaban por diversión, como obligar a construir muros que al día siguiente tenían que derribarse, sólo para

volver a construirlos y así sucesivamente. Conviene destacar que gran parte del trabajo exigido en los campos era ineficaz, organizado superficialmente o de modo miserable, por lo que había que repetirlo dos o tres veces.

Asimismo, lo que ocurre dentro de los campos de concentración está lleno de curiosidades psicológicas, tanto en los cuerpos de seguridad alemanes, como en los mismos prisioneros. En general, puede decirse que las reacciones de los cautivos parecen más comprensibles que las de los opresores, pues siguen en el terreno de lo humano, mientras que en muchas representaciones fílmicas se retrata a los miembros de las élites alemanas como seres profundamente insatisfechos, fracasados, postergados por cualquier circunstancia e ineptos. Véase el caso del personaje de Amon Göeth (Ralph Fiennes) en *La lista de Schindler*.

A diferencia del mundo de los nazis, la psicología de sus prisioneros es rica en diferencias, en sorpresas, en fascinantes experiencias del laberinto de las reacciones. El universo de los “cautivos”, con sus fronteras simbólicas, manifiesta un desmoronamiento producido por la falta de fuerza y de resistencia que sobrevinía en forma de un decaimiento rápido o paulatino que acababa en muerte por agotamiento o en el suicidio; así, el que no estaba a la altura del trabajo o del ambiente, se derrumbaba rápidamente y quien caía en la desesperación no veía ningún motivo para considerar en la vida algo digno de seguir viviendo; sin embargo, y como es comprensible, en los relatos cinematográficos, los personajes principales de los filmes—casi superhéroes— desarrollan una gran capacidad de resistencia después de la destrucción de su mundo y en la mayoría de los casos emergen con nuevas fuerzas para seguir adelante y manifiestan un espíritu inquebrantable.

Así, la vida rutinaria dentro de los campos de concentración es—cinematográficamente hablando— donde se hace patente la deshumanización de aquellos espíritus reacios a dejar de existir, donde morir es el bocado de cada día, donde la vida depende de la decisión sumaria de quienes tienen el poder. Por lo tanto, no se sabe cuándo puede llegar ese día. Cuando deben abandonar sus hogares para irse

a vivir primero a guetos —uno de los tantos intentos nazis de despersonalización— o son despojados de sus pertenencias, o humillados durante las revisiones médicas, o cuando les hacen construir caminos con las lápidas de cementerios judíos para que tengan que caminar por encima de ellas tanto hombres como mujeres desnudos, todos se exponen al veredicto de vida o muerte. En todas estas acciones los nazis sabían perfectamente el carácter simbólico que esto representaba para sus oprimidos.

el referente del cine de la *Shoah* es tanto el propio acontecimiento histórico como las representaciones audiovisuales previas del mismo, que han quedado ancladas en la memoria visual de las audiencias [... Esto] plantea también interrogantes, compartidas con otros géneros, en torno al relato elegido para representar la tragedia [, lo que] propone una narrativa que baila sobre el delgado filo de la transgresión interpretativa y las siempre cuestionables teleologías de la *Shoah*.¹⁴

Trabajo

El trabajo en los campos de concentración no era la satisfacción normal del impulso humano de actividad, un medio de educación o un descanso espiritual. Estaba subordinado al fin principal de los campos y era por ello un castigo, el cual no sólo se limitaba al trabajo: en algunas piezas cinematográficas se hace evidente la tortura psicológica y moral que ahí se padecía, como en el caso de *Campos de esperanza* (*Fateless*, dir. por Lajos Koltai, 2005).

Condiciones sanitarias

La enfermedad en los campos de concentración era una catástrofe y su proliferación en las películas también se ha vuelto ya una imagen

¹⁴ Alejandro Baer, *Holocausto, recuerdo y representación* (Madrid: Losada, 2006), 132.

recurrente. Los personajes, arrancados de las condiciones de vida a las que estaban acostumbrados y trasladados de pronto a un medio miserable, acentúan la conciencia de haberse convertido en seres completamente superfluos y sin valor, y se hace patente el destino que aguardaba a toda persona enferma: caía sobre ella la sentencia de muerte. Un caso ejemplar está en la película *Bosques de Dios* (Algimantas Puipa, 2005), en donde la enfermería encarna un campo de experimentación para los médicos.

Asimismo, otro ícono importante en la cinematografía internacional con respecto a las condiciones sanitarias en los campos de concentración es la necesidad de deshacerse de los cadáveres. Generalmente, los altos mandos alemanes ordenan la cremación, pero las cantidades son tan grandes que hay dificultades para depositarlos hasta que se proceda a su calcinación, o se hace evidente la cantidad de cuerpos cremados mientras algunos personajes hacen comentarios sobre la ceniza o el mal olor.

Cámaras de gas

En realidad sólo muy pocos campos de concentración tenían instalaciones propias para matar con gas; en caso de necesidad, los otros campos se servían de cámaras de gas móviles. Ésta es, en particular, la imagen recurrente y eternizada por el cine internacional de todos los tiempos y países. Las grandes instalaciones de gas en Auschwitz comprendían modernos crematorios y cámaras de gas construidas bajo tierra con grandes capacidades. La instalación de gas era sencilla y, sin embargo, refinada. Tenía el aspecto de un baño y eso les decían a las víctimas que era. En un vestidor aparecía escrito, en los principales idiomas europeos, que había que colgar cuidadosamente la ropa y atar un zapato a otro para que no se perdieran. El camino conducía del vestidor al baño, donde al cerrarse las puertas comenzaba a salir gas de las duchas y de los ventiladores, como se ejemplifica en cintas como *Amen* o en *La vida es bella*:

Las cámaras de gas, emblemas de los campos de la muerte, en realidad fueron medidas excepcionales. Veinte millones de víctimas desarmadas es el trágico balance del régimen nazi; de ellas, más de seis millones fueron exterminadas en los campos, pero acabaron con la vida del resto de personas las armas de fuego y dinamitaciones y las muertes por privaciones extremas. Las víctimas más numerosas fueron subhombres eslavos, polacos y rusos, y los judíos significaron una tercera parte del total.¹⁵

El desenlace de la guerra

Por último, hay que detenerse en un momento por demás importante en la historia de la humanidad, y al cual el cine ha tratado de representar también en innumerables películas: el fin de la guerra como promesa de sobrevivencia y culminación del sufrimiento.

Generalmente en el cine, dentro del territorio que constituía el campo de concentración, se presenta a los prisioneros como preparados ante las distintas posibilidades del fin del campo. Unos, por ejemplo, esperan el acontecimiento con una considerable dosis de miedo, pues estaba generalizada la opinión de que se daría la orden de que fuesen liquidados todos los ocupantes de los mismos, así que se pensaba en el envenenamiento, la muerte por gas, el fusilamiento y el bombardeo con aviones alemanes; otros más, la gran mayoría, continuaba con la esperanza de salir con vida del infierno.

Mientras tanto, al exterior de esa frontera —que delimitaba al campo concentracionario del mundo—, la noticia del fin de la guerra dio a conocer el terror del genocidio y el descubrimiento de una de las mayores atrocidades contra la humanidad; aunque en realidad era una verdad conocida, pues los campos de concentración nazis, por su cercanía física, por estar, de hecho, en medio de la sociedad, “del otro lado de la pared”, sólo pudieron existir en medio de una sociedad que eligió no ver, por su propia impotencia, una sociedad “desaparecida”, tan anonadada como los verdugos mismos. A su

¹⁵ Torán, *Los campos de concentración...*, 8.

vez, la parálisis de la sociedad se desprendió directamente de la existencia de estos territorios separados, mundos aparte demarcados por rejas y alambradas, con lo que se alimentó y se formó parte del dispositivo concentracionario.

Es así que, desde una perspectiva humana, singular y excepcional, las obras cinematográficas reportan los mejores y más brutales retratos del mecanismo de mutilación nazi, posiblemente una de las experiencias más amargas de la historia de la humanidad, pues al interior de la frontera la vida sin ver ni oír, la vida sin moverse, la vida sin los afectos, la vida en medio del dolor casi como la muerte hace ver —una vez transgredida la frontera— que el hombre aún está vivo; la superposición enloquecida de los “muertos que caminan”.

De esta forma, los lugares y las acciones que acontecieron en los campos de concentración nazis con sus fronteras, que marcaban un adentro y un afuera, son reconstruidos y reproducidos con todo detalle: los atestados trenes que ruedan hacia los campos de exterminio, las ejecuciones, incluso las chimeneas humeantes que se defienden al mostrar lo ahí acontecido como una llamada a la verdad, ya que lo que ocurrió debe ser mostrado.

La frontera que marcó el adentro y el afuera de los campos de concentración inició, a partir de la liberación de los mismos, el difícil camino de crear memoria; la memoria que obsesionó a los que sobrevivieron y a los que murieron con un solo objetivo: dar testimonio de aquellos diminutos territorios que se configuraron en dispositivos de absorción, desaparición y olvido; demarcaciones que desde dentro supusieron el olvido del sujeto, el olvido del mundo exterior, sus leyes y normas. Desde afuera, el olvido de los desaparecidos “para siempre”, del campo de concentración, de todas las formas de la resistencia.

Así pues, hablar de frontera desde la frontera implica no solamente el referente inmediato a la línea que divide lo interior de lo exterior, sino, además, una representación de los universos ocultos tras esas líneas reales y simbólicas que desubicaron, desplazaron y descolocaron a los seres que ya no tenían lugar en otros lados, pues las fronteras separan, unen, delimitan, marcan la diferencia y la similitud,

pero también producen espacios intersticiales, nuevos territorios que inauguran relaciones. Los campos de concentración fueron burlados, acatados, cruzados, transgredidos, reinventados y destruidos. Confinaron, liberaron e hirieron... pero, sobre todo, son hoy en día una invitación al cruce a través de la mirada cinematográfica.

Fuentes complementarias

AGAMBEN, GIORGIO

1998 *Homo Sacer: el poder soberano y la nuda vida I*. Valencia: Pre-Textos.

APPADURAI, A.

2001 *La modernidad desbordada. Dimensiones culturales de la globalización*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

ARENDT, HANNAH

1999 *Los orígenes del totalitarismo*. Madrid: Taurus.

AVISAR, ILAN

2003 *Screening the Holocaust: Cinema's Images of the Unimaginable*. Indianápolis: Indiana University Press.

BASAIL, RODRÍGUEZ A.

2005 *Fronteras Des-bordadas. Ensayos sobre la frontera sur de México*. México: Juan Pablos/UNICACH.

BETTELHEIM, BRUNO

1983 *Sobrevivir: el holocausto una generación después*. Barcelona: Crítica.

COMITÉ CENTRAL ISRAELITA DE MÉXICO

1963 *El holocausto, dos décadas después: recordando a nuestros héroes y mártires*. Ciudad de México: Imprenta Moderna.

HUYSSSEN, ANDREAS

2002 *En busca del futuro perdido. Cultura y memoria en tiempos de globalización*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.

LOZANO, ARTURO

2001 *La lista de Schindler*. Barcelona: Paidós.

PRATS, LLUIS

2005 *Cine para educar*. Barcelona: Belacua.

SCHMUCLER, HÉCTOR

1997 “Spielberg y el escándalo de estetizar el horror”, en *Memoria de la comunicación*. Buenos Aires: Biblos.

WIESEL, ELIE

“The Trivialization of the Holocaust: Semi-Fact and Semi-Fiction”, *The New York Times*, 16 de abril de 1978.

Filmografía

Amen. Dir. por Costa-Gavras. Francia/Alemania/Estados Unidos: Canal + / K.G. Productions / KC Medien / Katharina Renn Productions / TF1 Films Production, 2002.

Bosques de Dios. Dir. por Algimantas Puipa. Lituania: Baltic Film Group / IMS 6 LLP, 2005.

Campos de esperanza (Fateless). Dir. por Lagos Koltai. Hungría: Hungarian Motion Pictures/A-film Distribution, 2005.

El experimento Goebbels: diario de un nazi. Dir. por Lutz Hachmeister. Alemania: BBC, 2005.

El juicio de Nuremberg. Dir. por Stanley Kramer. Estados Unidos: Roxlom Films, 1961.

El niño con el pijama de rayas. Dir. por Mark Herman. Irlanda/Reino Unido/Estados Unidos: Miramax Films, 2008.

- El noveno día.* Dir. por Volker Schlöndorff. Alemania: Kino International, 2004.
- El pianista.* Dir. por Roman Polanski. Alemania/Francia/Estados Unidos/Polonia: Studio Babelsberg/Canal+/StudioCanal+, 2002.
- El proceso (Der Prozeß).* Dir. por Eberhard Fechner. Alemania: Norddeutscher Rundfunk (NDR), 1984.
- El tren de la vida (Train de vie).* Dir. por Radu Mihaileanu. Francia/Bélgica: Belfilms / Canal+ / Centre National de la Cinématographie (CNC) / Centre du Cinéma et de l'Audiovisuel de la Communauté Française de Belgique / Eurimages / Hungry Eye Lowland Pictures B.V. / Noé Productions / PolyGram Audiovisuel / RTL-TVI / Raphaël Films / Sofinergie 4, 1998.
- Jacob el mentiroso.* Dir. por Frank Beyer. Alemania: Deutsche Film, 1975.
- La caja de música.* Dir. por Costa-Gavras. Estados Unidos: Carolco Pictures, 1989.
- La decisión de Sophie.* Dir. por Alan J. Pakula, Estados Unidos: ITC Entertainment, 1982.
- La lista de Schindler.* Dir. por Steven Spielberg. Estados Unidos: Amblin Entertainment/Universal Pictures, 1993.
- La tregua.* Dir. por Francesco Rosi. Italia: 3 Emme Cinematografica / Stéphan Films / UGC Images / DaZu Film / T&C Film AG, en colaboración con Radiotelevisione Italiana (RAI) / France 2 Cinéma / Filmstiftung Nordrhein-Westfalen / Westdeutscher Rundfunk (WDR) / Canal+ / Capitol Films, 1997.
- La vida es bella.* Dir. por Roberto Benigni. Italia: Miramax, 1998.
- La zona gris.* Dir. por Tim Blake Nelson. Estados Unidos: Millennium Films/The Goatsingers/Killer Films, 2001.
- Los falsificadores.* Dir. por Stefan Ruzowitzky. Alemania/Austria: Magnolia Filmproduktion/Babelsberg Film/Beta Cinema/Filmförderung Hamburg/Josef Aichholzer Filmproduktion/Studio Babelsberg Motion Pictures/ Zweites Deutsches, 2007.
- Los niños del Brasil.* Dir. por Franklin Schaffner. Estados Unidos: Incorporated Television Company/Lew Grade/Producers Circle, 1978.

Noche y niebla (Nuit et brouillard). Dir. por Alain Resnais. Francia: Argos Films, 1960.

Nuestro Hitler (Hitler - ein Film aus Deutschland). Dir. por Hans-Jürgen Syberberg. Alemania: TMS Film GmbH; coproductoras: Solaris Film / Westdeutscher Rundfunk (WDR Köln) / Institut National de l'Audiovisuel (INA París) / British Broadcasting Corporation (BBC Londres), 1978.

The Sorrow and the Pity (Le Chagrin et la pitié). Dir. por Marcel Ophüls. Francia: Télévision Rencontre / Norddeutscher Rundfunk (NDR) / Télévision Suisse-Romande (TSR), 1969.