

VIII Jornadas de Jóvenes Investigadores
Instituto de Investigaciones Gino Germani
Universidad de Buenos Aires
4, 5 y 6 de Noviembre de 2015

Carlos Luciano Dawidiuk. UNLu. Profesor en Historia

luchodawidiuk@yahoo.com.ar

Eje 13. Procesos de exterminio masivo, derechos humanos y memoria

La memoria del genocidio nazi en el cine húngaro reciente

Palabras clave: Cine – Memoria – Representación del Holocausto

Introducción

El genocidio nazi no siempre ha sido pensado y recordado como se lo hace en nuestros días. Claramente existe en el imaginario colectivo una memoria del Holocausto tejida, no sólo por los testimonios de los supervivientes, sino también por las imágenes creadas por los medios de comunicación y el arte de las últimas décadas. Pero no fue sino hasta el espectacular juicio a Adolf Eichmann en el año 1961 que comenzaría a cobrar fuerza lo que tanto Baer (2006) como Huyssen (2007) identifican como un proceso de universalización y reconocimiento específico del Holocausto/Shoah como fenómeno único en la historia de la humanidad. Al mismo tiempo, las representaciones cinematográficas del genocidio nazi han crecido tan abrumadoramente en número, que hoy constituyen para muchos prácticamente un género particular.

Ahora bien, este esquema cuadra perfectamente si nos referimos las historiografías y cinematografías de Europa Occidental y Estados Unidos. Sin embargo, si bien no es un hecho menor el impacto y la influencia que varias producciones de Hollywood han ejercido más allá de sus fronteras, debemos señalar que dicha periodización no resulta muy ilustrativa si se aplica a los cines de aquellos países que se vieron implicados y afectados, aunque en mayor o menor medida y de modos diferente, por el Holocausto.

Este trabajo, donde pretendemos realizar un pequeño acercamiento a la memoria y representación del genocidio nazi en el cine húngaro reciente, se enmarca en una

investigación en curso en la que pretendemos identificar las relaciones entre memoria, historia y representación del genocidio en los cines de Europa Central y del Este.

Así, desde nuestra perspectiva, las cinematografías de esta región nos permiten descubrir y observar tensiones respecto a la elaboración de la memoria del Holocausto, de modos particulares dependiendo del país que se trate, mediante la circulación o, incluso, de la elaboración de discursos históricos que se da a través de ellas.

En este caso, hemos decidido enfocarnos en el caso húngaro a partir de dos películas del director húngaro István Szabó *A napfény ize* (“El sabor del brillo del sol”, conocida mundialmente como *Sunshine*, 1999) y *Az ajtó* (“La puerta”, 2012). Las películas dedicadas al tema del Holocausto en Hungría, un país con una vasta e significativa tradición cinematográfica, son ciertamente muy pocas, sobre todo si las compara con las producciones alemanas, polacas o soviéticas. Pero también es cierto que este tipo de films ha proliferado en los últimos treinta años.

Por ello, tal vez centramos en películas como *Jób lázadása* (“La rebelión de Job”, 1983) de Imre Gyöngyössy, y Barna Kabay, *Siódmy pokój* (“La séptima morada”, 1995) de Márta Mészáros, *Sorstalanság* (“Sin destino”, 2005) de Lajos Koltai, *A Rózsa énekei* (“Canción de esperanza”, 2003) de Andor Szilágyi o *A Nagy füzet* (“El gran cuaderno”, 2013) de János Szász, podría resultar sin duda muy ilustrativo respecto a los intereses que planteamos.

Sin embargo, la elección de los films escogidos tiene que ver con algunas particularidades que los hacen relevantes. En primer lugar, es importante mencionar que István Szabó es uno de los directores más reconocidos y prolíficos de Hungría, con más de cincuenta años de carrera como cineasta. Y no es un hecho menor que gran parte de su producción cinematográfica se empeña en abordar temáticas históricas. Por otra parte, se trata de films orientados a un público masivo, una tendencia que se remonta justamente a su famosa trilogía histórica: *Mephisto* (1981), *Redl ezredes* (“Coronel Redl”, 1984) y *Hanussen* (1988). Además, nos pareció interesante atender especialmente a las diferencias desde el punto de vista narrativo en una y otra película.

La transmisión de la historia y el cine

Podemos comenzar enfocándonos en una cuestión de orden más general: la transmisión de la historia a través del cine. Puede resultar interesante plantear, como punto de partida de esta reflexión, la inquietud de un historiador que se ha visto involucrado en los proyectos que

llevaron al cine dos de sus libros.¹ Se trata del ya mencionado Robert Rosenstone, quien sencillamente se pregunta: “¿pueden contarse narrativas históricas a través del cine sin que perdamos nuestras almas profesionales o intelectuales?”. Y luego agrega: “¿puede convertirse nuestro discurso escrito en uno visual?” (2005:95).

Ambos interrogantes sugieren, implícitamente, la posibilidad de una analogía entre la historiografía tradicional y lo que Hayden White ha llamado “historiofotía”. Sin embargo, la búsqueda de similitudes no es tan fructífera como sí puede serlo la de las diferencias. En este sentido, lo que se presenta como un problema de traducción (o más bien de transposición) de la historia escrita a la puesta en imágenes, se transforma más bien en un problema de cómo valorar las producciones audiovisuales que poseen una perspectiva histórica o, incluso, cómo llevar a cabo estudios históricos audiovisuales (sobre todo cinematográficos) independientemente del discurso escrito.

El mismo Marc Ferro, puso en duda la posibilidad de una “forma de escritura fílmica de la historia”, alegando que los largometrajes históricos significaban “no más que una transcripción fílmica de una visión de la historia que ha sido concebida por otros” (1980:161), lo cual reduce las posibilidades de las películas solamente a “reproducir” el discurso histórico dominante o su opuesto, sin añadir absolutamente nada. Sin embargo, después de una segunda reflexión, el historiador francés asegura que algunos directores “opuestos” al discurso dominante promueven obras históricas que valen la pena (véase al respecto Rosenstone, 2008:17-18), e inclusive algunos logran mantener una visión innovadora e independiente de la sociedad siendo capaces de brindar una interpretación de la historia “que ya no es simplemente una reconstrucción o reconstitución, sino que realmente es una contribución original a nuestra comprensión de los fenómenos pasados y su relación con el presente” (Ferro, 1980:162-163).

Sin embargo, como recuerda Hayden White, es importante recordar que existe una tendencia dominante en la práctica historiográfica que raramente reconoce en la evidencia visual un discurso propio, particular, y capaz de transmitirnos información sobre sus referentes que son diferentes del discurso verbal, relegándola en la mayoría de los casos a un papel meramente complementario de dicha evidencia verbal (2010:218).

De hecho, es muy común que en las críticas al cine histórico se utilicen estándares de la historia escrita. Pero debemos decir que esto no solo constituye un error porque supone desconocer que cada medio tiene sus propios elementos convencionales, sino porque entraña

¹ *Reds* (Warren Beatty, 1981) y *The Good Fight: The Abraham Lincoln Brigade in the Spanish Civil War* (Noel Buckner, Mary Dore y Sam Sills, 1984).

asimismo una injustificada sobrevaloración de la escritura. Podemos notar que, por ejemplo, en las imágenes de una escena tanto la cantidad como el nivel de detalle y especificidad de información son siempre mayor que la descripción escrita de la misma escena. Asimismo, lo transmitido es cualitativamente más rico desde el punto de vista de lo sensible, dada su capacidad poder hacer confluir elementos visuales y sonoros, de traducir físicamente estados de ánimo y emociones, de hacer confluir lo oral y lo gestual. Como señala Rosenstone, “sin despreciar el poder de la palabra escrita, puede afirmarse que cada medio cuenta con modos de representación únicos” (2005:99).

No tiene sentido plantear, entonces, una historia en imágenes opuesta a una historia en palabras. Son diferentes, aunque no necesariamente se contraponen. Por eso, un acercamiento al cine por parte del historiador le exigirá reconocer que los criterios de selección de la información y los mecanismos de construcción del relato son diferentes. Como nos recuerda Rosenstone, “la historia en cine incluye una multitud de elementos desconocidos para la historia escrita” (2005:103).

Llegados a este punto, y a modo de complemento con las enunciaciones de corte más general que expusimos hasta aquí, podemos focalizarnos en el caso específico de nuestro director magiar. Indudablemente, la producción cinematográfica de István Szabó, uno de los directores húngaros (y podemos decir europeos) más prestigiosos y de mayor proyección internacional, es fecunda. Pero más interesante aún es el hecho de que gran parte de ella se caracteriza por sus pretensiones de descripción e interpretación histórica. Inclusive, es interesante notar que el cineasta hace hincapié en la historia de Hungría en un número considerable de sus films, especialmente al en relación al período de la Segunda Guerra Mundial y a la problemática del nazismo.

Según Catherine Portuges (2003), las obras de Szabó constituyen entrañan reflexiones cinematográficas importantes sobre la dinámica de la memoria intergeneracional. En la década de 1980 su cine cambió drásticamente. Un buen ejemplo de esto es ejemplo *Mephisto*, una representación contundente de la Alemania nazi a través de los ojos de un actor ambicioso, basada en la novela homónima de Klaus Mann, fue galardonada con el Oscar como mejor película extranjera en 1981. Se trata de una interpretación alegórica que retrata la relación del artista con un régimen comunista seductor pero censor, un mensaje apenas disimulado de la película sobre la situación comprometida y todavía trágica de los intelectuales disidentes que apuntaba a fomentar una lectura privada a una nación de espectadores históricamente conscientes de tal situación (Portuges, 2003:46).

En el caso de *Redl Ezredés* (“Coronel Redl”, 1985), presenta una historia del ascenso en la jerarquía militar de un oficial de ascendencia en parte judía, develando las políticas interétnicas del Imperio Austro-Húngaro en el contexto de su desgajamiento. Es, en palabras de Portuges, “una película de gran brillantez visual, fuerza dramática y distinción intelectual que ilumina las insidiosas gradaciones de clase, religión, nacionalistas y la hostilidad étnica en la época de los Habsburgo” (2003:46).

En el propio film *A napfény ize* (“El sabor del brillo del sol”, 1999), que atravesó ampliamente los límites del cine nacional húngaro (sobre todo por tratarse de una coproducción húngara, austríaca, canadiense y alemana, rodada original e íntegramente en inglés), podemos identificar quizás el proyecto más ambicioso de Szabó en relación a la descripción e interpretación histórica. Se trata de una saga multigeneracional que describe las vicisitudes de una familia judía a través del imperio de los Habsburgo, los años del fascismo, la Segunda Guerra Mundial y el comunismo, y narrados de un modo que pretende dirigirse a una multiplicidad de espectadores al mismo tiempo que atiende a las complejidades de la memoria colectiva (Portuges, 2003:46-47).

En esta obra, como en trabajos anteriores, el cineasta húngaro se enfoca en el impacto del trauma histórico y político sobre la identidad de cuatro generaciones (si contamos las breves referencias e intervenciones del bisabuelo del narrador) de una misma familia en una historia, retomando una temática ya abordada otra de sus películas, *Apa* (“Padre”, 1966). Pero también retoma específicamente temáticas muy puntuales que había tratado en su célebre trilogía: la adaptación a un régimen en pos del ascenso social en *Mephisto*, el valor de la lealtad en *Redl Ezredés* y la cuestión del destino y la profecía en *Hanussen*.

En esta ocasión, Iván Sonnenschein, último descendiente de la familia, se presenta como el narrador que, con su voz en off, relata la historia desde su perspectiva personal. La película tiene una forma de tríptico, y justamente sigue a tres generaciones de los Sonnenschein, una familia judía que vive en Hungría.

Antes de desarrollar la trama en forma de tríptico, en la que actor Ralph Fiennes interpreta a los tres patriarcas de la familia, pertenecientes a cada generación y parte de esa estructura narrativa respectivamente, podemos ver una breve introducción a la historia.

Después de una especie de introducción a la historia, donde se muestra brevemente cómo el bisabuelo de Iván migró de niño desde su aldea natal hacia Budapest para trabajar y así poder mantener a su madre y su hermano después de que su padre muriera a causa de una explosión en su destilería. Emmanuel, el pequeño ahora huérfano, había conseguido llevar consigo un cuaderno negro de su padre que contenía la receta secreta de un tónico elaborado a

base de hierbas. Este brebaje, “El sabor del sol”, además de servir como nombre del film, hace referencia al propio apellido de la familia protagonista: Sonnenschein, literalmente, “luz del sol”. Al mismo tiempo, esta bebida que con el tiempo suscribió una cuantiosa fortuna a los sucesores de Emmanuel en la ficción, es una clara referencia a al famoso tónico digestivo húngaro *Unicum*, creado y producido por la familia judía asimilada Zwack (Portuges, 2003:47).

Luego de este exordio, comienza a desplegarse la historia de esta familia centrada en los tres Sonnenschein. El primero de ellos, Ignác, hungariza su apellido para lograr ascender en su carrera como jurista, y aunque se empeña en servir con férrea lealtad al Imperio, culmina su carrera angustiado después de ser traicionado. Es interesante notar que “Sors”, nuevo apellido escogido por Ignác, significa literalmente “destino” en magiar, lo cual de algún modo hace alusión a los sucesos que posteriormente sufrirá esta estirpe y el modo en que se condensa en dichas vivencias, en tanto estrategia narrativa como exegética, una serie de interpretaciones históricas vinculadas a los judíos húngaros en general. Además, se trata referencia simbólica que refiere al psicólogo Lipót Szondy, que también hungarizó su apellido original, Sonnenschein. Szondy, quien fue deportado junto a su familia en junio de 1944 al campo de concentración de Bergen-Belsen y liberado seis meses después, fue el creador de una técnica psicoanalítica conocida como el “análisis de destino” (*Schicksalanalyse*), que justamente hace hincapié en el papel que juega la familia en la formación del carácter individual y en cómo las elecciones de las personas se hallan en gran medida determinadas por los antecedentes familiares (Várnagy, 2011:214).

Luego de la muerte de Ignác, la trama se enfoca en su hijo Ádám. Este renuncia a su religión judía y se convierte al catolicismo para poder unirse así a un club de esgrima elitista y más tarde coronarse campeón de dicha disciplina en los Juegos Olímpicos de Berlín de 1936 como el más distinguido representante de la selección húngara. Pero su prominente carrera como deportista se trunca súbitamente después de la invasión nazi a Hungría y de su confinamiento a un campo de concentración. Sobre esto volveremos más adelante.

Nuevamente, Szabó apela a una referencia simbólica. Resulta por demás obvio que el consagrado esgrimista olímpico es en verdad Attila Petschauer². Este deportista de origen judío, obtuvo la medalla de oro como participante del equipo de esgrima húngaro en los Juegos Olímpicos de Ámsterdam de 1928 y en los de Los Ángeles de 1932 y murió de un

² Sin embargo, debemos mencionar que otros dos esgrimistas que se adjudicaron medallas olímpicas como representantes del país magiar fueron víctimas del Holocausto: Oszkar Gerde y Janos Garay. Ver Simri, Uriel (1998), “Jewish Olympic Champions Victims of the Holocaust”. En: *Journal of Olympic History*, winter.

modo muy similar al descrito en la película después de ser deportado a un campo de trabajo en el pueblo de Davidovka, Ucrania (Horvitz, 2006:211-212).

La última parte del tríptico, se enfoca en la vida del hijo de Ádám, Iván, que es a su vez el narrador del film que rememora el devenir de esta familia. El Sors más joven se convierte en interrogador de la policía secreta después de sobrevivir al campo de concentración al que había sido confinado junto a su ahora fallecido padre. Después de convertirse en un funcionario comunista y de sufrir en carne propia los vaivenes del estalinismo, la paranoia de un complot sionista y la invasión rusa de 1956, terminará por rebelarse en contra del régimen totalitario y hallar su redención después de retornar a sus raíces cambiando su apellido por aquél al que había renunciado su abuelo.

Esta vez, en vez de aludir a un referente histórico puntual como en los dos casos señalados anteriormente, este personaje se propone como una condensación de un considerable número de judíos húngaros que se afiliaron al Partido Comunista para luchar por una sociedad más justa e igualitaria, pero también con el afán de lograr algún tipo de reparación histórica.

Como señala Tomás Várnagy, puede que esta película resulte algo simplista y superficial, aunque no sería justo dejar de mencionar que el guion original de unas cuatrocientas páginas fue concebido para rodar una miniserie televisiva y sufrió un considerable recorte para que pudiese ser comprendido mejor por las audiencias occidentales, especialmente la estadounidense (Várnagy, 2011:214).

La metáfora central que atraviesa de principio a fin el film del cuaderno negro que contiene la fórmula secreta del brebaje del “Sabor del sol”, que permanece extraviado durante la mayor parte del desarrollo de la trama, es un tanto ingenua: la felicidad fue posible en una supuesta época de tolerancia y buenaventura para los judíos bajo el reinado de los Habsburgo y se perdió con la decadencia de ese mundo. Esta idea se refuerza con el retrato de los períodos subsiguientes a la caída del Imperio, es decir, tanto el ascenso de los húngaros antisemitas que asesinaron a un gran número de judíos como con los comunistas que los utilizaban abierta y descaradamente para cazar a aquellos fascistas que los habían perseguido y matado. Finalmente, en una suerte de *happy end* al estilo hollywoodense, ya no importa la destrucción (accidental e ignorada por Iván) del cuaderno, porque el último de los Sors resuelve los traumas del pasado angustiante retomando su apellido original, Sonnenschein. Así, el sol brilla nuevamente en una Hungría democrática y multicultural.

Sin embargo, tal vez sería injusto dejar de reconocer que esta película particularmente, pero también incluso puesto en relación con otras que la antecedieron, contenga ciertos

elementos para abrir el debate en torno a la identidad judía en el caso de Hungría (Portuges, 2003:47). Más aún si consideramos que una parte importante de la sociedad húngara no se ha preocupado en realizar un examen crítico de en torno al papel desempeñado por los judíos en la historia nacional y a su responsabilidad en el Holocausto, ni de la pervivencia de un antisemitismo silenciado (Várnagy, 2011:217).

Por otra parte, el caso de *Az ajtó* (“La puerta”), el otro film que especialmente nos interesa aquí, es notablemente diferente al que nos veníamos ocupando hasta hace un momento. Lejos de las pretensiones épicas del retrato de la saga familiar anterior, se trata de una historia mucho menos pretenciosa, desde el punto de vista narrativo, desde lo visual y en su extensión, de carácter más minimalista si se quiere. Aunque ambas comparten el hecho de que son habladas en inglés y una cierta estética visual que por momentos las hacen parecer un telefilm.

En este caso, la historia que relata la película, una adaptación libre de la novela homónima de su compatriota Magda Szabó (con quien no tiene ninguna relación de parentesco), se ambienta en la Hungría de la década de 1960, tras la Cortina de Hierro, en plena Guerra Fría. Este es el primer film estrenado por el Szabó después de ser acusado en 2006 de haber colaborado entre 1957 y 1963 con los servicios de secretos del régimen comunista húngaro entonces existente.

Si bien Szabó retoma algunos elementos históricos presentes en films anteriores, como la cuestión del genocidio o la censura del gobierno comunista, la trama se centra fundamentalmente en la relación de dos mujeres que se rigen por lógicas y personalidades diferentes: Magda, una escritora acomodada, y Emerenc, quien termina por convertirse en su ama de llaves. En esa relación que ambas van construyendo, tensa y conflictiva, de lucha por imponer la voluntad y la perspectiva de una por sobre la otra, aflora un pasado tormentoso, a través de fugaces flashbacks, en un presente que también deja entrever una atmósfera de opresión.

La historia traumática y teñida de sufrimientos de Emerenc, que se va develando lentamente mientras se desarrolla la trama, funciona a modo de condensación de experiencias dolorosas que gran parte de la población húngara debió haber atravesado durante gran parte de la primera mitad del siglo XX, signada por la guerra. A su vez, la sencillez de esta crónica de la relación entre una mujer intelectual y una mujer humilde a quien contrata para las labores de limpieza, sirve de fondo para la construcción de una imagen de la historia reciente de Hungría, al mejor estilo de la historia de la vida cotidiana o la *Alltaggeschichte* alemana.

Resulta interesante que el relato se configura desde el punto de vista de Magda, la escritora citadina de mediana edad, y a partir del cual se construye la propia personalidad de Emerenc, de edad más avanzada y de orígenes campesinos, férrea y enigmática, que parece ocultar secretos oscuros. Y si bien la relación constituye el hilo conductor de todo el relato, su mayor virtud es que se halla construido a partir de un doble secreto en torno a Emerenc que despierta y sostiene la intriga de Magda y, por ende, del espectador: por un lado, aquel que se encuentra detrás de la propia personalidad de esta mujer, fundamentalmente en relación con su pasado y, por el otro, eso que parece ocultar detrás de la puerta de su casa, adonde nunca nadie ha podido entrar.

Evidentemente, tras ese secreto, y gracias a la intervención de personajes secundarios que insuflan mediante chismes dudas acerca de un pasado supuestamente culposo Emerenc en relación al Holocausto, se establece un juego con el deseo del espectador de conocer la verdad pero al mismo tiempo direccionando el sentido hacia confirmación de culpabilidad de la anciana. Cuando se descubre que en realidad Emerenc había auspiciado de salvadora y protectora de una niña judía durante el Holocausto, la tesis del director se potencia: no todos los húngaros colaboraron con el genocidio, sino que además fueron víctimas del sufrimiento.

De este modo, el director húngaro propone nuevamente, aunque de un modo distinto, una especie de *happy end* que, como sucede en muchas películas del Holocausto y de modo exacerbado en *La lista de Schindler*, se hace hincapié más en la excepción que en la regla, es decir, en la supervivencia antes que en el exterminio.

Ahora bien, después de revisar brevemente las visiones de la historia en las películas de Szabó, detengámonos un momento en la evolución perspectivas historiográficas generales en torno al Holocausto en Hungría, que servirán de soporte para contextualizar nuestro posterior análisis de los films como así también como algunas de las afirmaciones que hemos realizado hasta aquí.

Hungría y el Holocausto

La destrucción de los judíos húngaros en el Holocausto presenta algunas particularidades que la diferencian bastante de la instrumentada en otros países. La comunidad judía de Hungría, que disfrutó de un incomparable nivel de desarrollo e integración después de su emancipación legal en 1867, fue irónicamente la primera en ser sometida a una legislación discriminatoria inmediatamente después de la Primera Guerra Mundial. Sin embargo, de modo inverso, mientras las comunidades judías de la Europa ocupada por los

nazis eran destruidas sistemáticamente durante los primeros cuatro años y medio de la Segunda Guerra Mundial, los judíos húngaros permanecieron a salvo, aunque fueron sometidos a duras medidas legales y económicas y fueron en muchos casos el blanco de acciones violentas. Pero la invasión alemana del país magiar el 19 de marzo de 1944, sometió a la comunidad judía al procesos de destrucción más despiadado y concentrado de la guerra, en vísperas de la victoria aliada, cuando la persecución y exterminio de los judíos ya no era ignorada por los líderes políticos de muchas naciones (Braham, 2002:27-42).

Es necesario agregar también al respecto, a pesar de que la maquinaria de destrucción diseñada por los nazis funcionaba, lamentablemente, con gran eficiencia para 1944, resulta muy poco probable que pudiesen haber llevado a cabo el exterminio de la mayor parte de la comunidad judía de Hungría sin asistencia local (Dean, 2004:132). Con sus diferencias y particularidades, la colaboración local en la instrumentación del genocidio nazi en los países ocupados, en incluso en la propia Alemania, continúa siendo hoy un tema difícil y que provoca aún encendidos debates que dejan entrever en muchos casos la pervivencia del trauma histórico.

Como señala Bartov, en general, en las historiografías de Europa Central y del Este, el genocidio nazi no se suele despertar un interés especial ni se enfatiza demasiado en los vínculos concretos con las historias nacionales. Es como si el Holocausto hubiese ocurrido en “otro planeta”, antes que en el corazón de esta región (Bartov, 2008:563-564). De hecho, las narrativas históricas tradicionales (y lo mismo ocurre en el cine) de los países de esta región se concentra principalmente en cómo las víctimas judías fueron transportados por los perpetradores alemanes a los campos de la muerte en una “tierra de nadie” y donde fueron asesinados (Cattaruzza, y Iordachi, 2012:2). De más está decir que esta perspectiva de representación histórica tiene su correlato claramente en el cine.

De modo similar a lo que ocurrió en otros países de la región, en la Hungría de posguerra, los esfuerzos iniciales que apuntaban a la reconstrucción la vida judía fueron obstaculizados fundamentalmente por la falta de restitución, que fue rechazada por diversos motivos, tales como la desesperante situación económica que se vivía en general, la reticencia de los no judíos a desprenderse de propiedades confiscadas a quienes habían sido enviados a guetos y campos de concentración y exterminio y, sobre todo, la creciente influencia de los comunistas que deseaban la nacionalización de todos los bienes, independientemente de la condición étnica o religiosa de sus propietarios. Una campaña emprendida por el gobierno contra el mercado negro acabó por convertirse en una cruzada contra los judíos, dado que un contexto de una grave crisis económica, resultaron convenientes chivos expiatorios. Así, entre

febrero y julio de 1946 tuvieron lugar serios incidentes antisemitas, inclusive algunos pogromos, en varias ciudades húngaras (Fox, 2004:430).

Las actitudes de húngaros hacia el Holocausto fueron en gran medida moldeadas por una serie de juicios entre 1945 y 1948, que investigaron los crímenes locales perpetrados por húngaros, entre los que se cuentan ciudadanos “corrientes” y funcionarios estatales, que colaboraron con los nazis. Al igual que en otros países de Europa Central y del Este, en esta época de transición comenzaron a aparecer una serie de memorias y autobiografías, como así también los primeros relatos históricos, que se basaban principalmente en pruebas documentales (Fox, 2004:430:431). Estas revelaciones promovieron un gran debate público en los primeros años de la posguerra, pero ese interés en el Holocausto fue declinando gradualmente hasta convertirse en un capítulo oscuro e incómodo de la historia húngara (Braham, 2002:42). Una fuerte campaña antisemita organizada por el gobierno comunista en 1948, contribuyó a la marginalización del tema, a su distorsión o su olvido en el discurso público y en los libros de texto, ignorando al mismo tiempo el papel de los húngaros como colaboradores (Fox, 2004:431).

Esta situación comenzó a cambiar hacia mediados de la década de 1950, período en que, pese a ciertas restricciones y el control ejercido por parte del régimen comunista, comenzaron a afluir nuevamente un número creciente de memorias, obras de ficción y documentales. Al mismo tiempo, la comunidad judía húngara se caracterizó por un crecimiento lento pero constante y con el tiempo se convirtió en la más grande dentro del bloque soviético, fuera de la URSS (Fox, 2004:431).

No obstante, la campaña anti-sionista que tuvo lugar después de 1967 y alcanzó su máxima expresión en 1975 con la resolución 3379 de la ONU, impulsada por los países árabes con el apoyo del bloque soviético y los países no alineados, que equiparaba el sionismo con el racismo, trajo serias dificultades a los judíos húngaros. Muchos de ellos que, ya sea por motivos pragmáticos o ideológicos, habían apoyado históricamente el gobierno comunista perdieron la fe en el sistema y comenzaron a desarrollar un interés focalizado más exclusivamente en la historia y la identidad judías (Fox, 2004:431).

Aunque no se puede subestimar el impacto negativo de la campaña anti-sionista sobre los judíos húngaros, es importante tener en cuenta que el liderazgo de Hungría en el bloque soviético en el establecimiento de un comunismo “goulash”, que traía aparejadas medidas de liberalización de la economía y la política como así también cierto relaje en la censura, favorecieron otra vez la aparición de un considerable número de publicaciones sobre el Holocausto, cuyos autores pertenecían principalmente a la colectividad. Los libros de historia

y los libros escolares continuaron reflejando la línea más ortodoxa sostenida por el partido, pero las memorias, ficciones, documentales e investigaciones periodísticas demostraron una relativa apertura (Fox, 2004:431-432).

La producción literaria, artística y académica en Hungría sobre el Holocausto, fue sin lugar a dudas la más voluminosa en y relevante todo el bloque del Este durante la década de 1970 y continuó siéndola en la década de 1980, avivada, por ejemplo, por una serie de conferencias sobre el cuadragésimo aniversario del genocidio en este país (Fox, 2004:432).

Sin embargo, la transición post-comunista condujo a una resurrección y a la expresión abierta de sentimientos antijudíos, sobre todo infundados por aquella vieja acusación prejuiciosa y vaga, aunque fuertemente arraigada en los sectores nacionalistas de derecha, de la conexión de los judíos con el comunismo. Evidentemente es verdad que tanto los judíos como los húngaros antifascistas dieron la bienvenida a los soviéticos como liberadores en el período inicial de posguerra, mientras que la mayoría de la población tendía a verlos como invasores y opresores. Pero lo cierto es que, como ya señalamos anteriormente, después de 1948 puede afirmarse que tal vez fue mayor el sufrimiento de los judíos bajo el comunismo que el de la población magiar, y pese a ello los viejos estereotipos pervivieron mucho más allá de 1989 y pasaron a formar parte de los discursos políticos (Fox, 2004:432).

Podemos entender de este modo, por qué el advenimiento de la democracia convirtió al holocausto en un tema ignorado o incluso vergonzoso para los diversos gobiernos que sucedieron al régimen comunista. Impulsados en gran medida por consideraciones políticas nacionales e internacionales, los líderes nacionales electos de la nueva sociedad democrática han reconocido públicamente el genocidio judío, comprometiéndose a combatir el flagelo del antisemitismo. Sin embargo, salvo contadas excepciones, continúa siendo difícil aún hoy enfrentar el tema del Holocausto abiertamente, y mucho menos asumir públicamente la responsabilidad nacional o pedir disculpas por ello (Braham, 2001:51).

Aún más, después de 1990 y hasta la actualidad, no es raro encontrar posturas negacionistas en todo el espectro político húngaro. Por ejemplo, el ex primer ministro Viktor Orban, siguiendo los pasos de su predecesor József Antall, ha declarado oficialmente a finales de la década de 1990 que, en lugar de concentrarse en el sufrimiento judío, la Hungría democrática debería centrarse en rescatar al país de los judíos. Al igual que Antall, Orban ha apuntado a idealizar el pasado pre-comunista con el fin de ganar el apoyo electoral de aquellos votantes que tendían a considerar a los judíos más como autores de propio martirio de los húngaros a manos de los comunistas, que como víctimas del antisemitismo húngaro y de la colaboración con la nazis (Lobont, 2004:452).

Las posiciones de estos dos gobiernos sucesivos húngaros se orientan explícitamente “exiliar” el Holocausto a los márgenes de la Segunda Guerra Mundial, y a sustituir a los judíos por los húngaros en general como las principales víctimas de los nazis. Y aunque no han manifestado abiertamente conductas antisemitas, sus estrategias de definir y fortalecer la identidad nacional húngara han supuesto un fuerte negacionismo deflector (Lobont, 2004:452).

La representación del genocidio en los films

En este último apartado, vamos a enfocarnos en el análisis de la representación del genocidio en las dos películas que hemos propuesto al comienzo: *A napfény ize* (1999) y *Az ajtó* (2012). De este modo, nuestro interrogante principal tiene que ver con el modo en que estas obras apuntan a poner en valor la memoria del Holocausto y en qué medida lo logran, atendiendo asimismo a sus limitaciones. Para esto, antes de pensar en términos absolutos la validez o la legitimidad de la representación, nos parece más interesante y fructífero partir de la identificación y la interpretación de algunas tensiones que las atraviesan a ambas.

Si bien podrán notarse varias a lo largo del análisis, podemos decir que hay dos generales y entrelazadas que son las más relevantes. Una tiene que ver con la elección del formato y la medida en que se adecúa al tema, en nuestro caso (dado que en ambos films se puede observar una multiplicidad de temáticas que se entrelazan), de la representación del Holocausto. La otra, con los condicionamientos que puede ejercer el afán de crear un producto factible de ser comercializado y que a su vez posibilite en alguna medida la transmisión de la memoria, sin quedar necesariamente a un mero espectáculo.

Como ya hemos mencionado, se trata de dos películas orientadas a un público masivo, sobre todo la primera de ellas, tanto por su estética, por la mirada general que se hace de las historia de Hungría y fundamentalmente en la elección del idioma inglés. Claramente Szabó es el cineasta húngaro más internacional, por decirlo de algún modo. De ahí que la virtud de estas películas, puede interpretarse al mismo tiempo como defecto.

Es decir, aunque no es imposible, resulta al menos raro que algún director foráneo pueda interesarse o bien ser preciso y convincente en la representación del Holocausto en el caso particular de Hungría. En este sentido, es justo reconocer que Szabó ha realizado un gran trabajo de encuadramiento de la memoria húngara del genocidio en una historia más amplia de la Hungría del siglo XX y de la comunidad judía de ese país. Sin embargo, en su afán de llegar a audiencias más amplias que las que poseen así más no sea un conocimiento

superficial de dicho contexto, o que no se ven directamente afectadas en alguna medida por el mismo, necesariamente debe recurrir a la síntesis y la simplificación de los hechos, como así también de las interpretaciones.

Así, como hemos según lo apuntado en el apartado anterior, podemos decir que el director húngaro no solo conoce (en algunos casos a través de la experiencia vivida) y refleja muy bien sucesos históricos, sino que recupera y ofrece interpretaciones que se enfrentan directamente al desinterés, la ignorancia o inclusive las posturas negacionistas que imperan en su país. Pero su representación, tanto de la identidad judía como del Holocausto, es un tanto esquemática y limitada. Puede decirse que muestra muy marginalmente el contexto no judío y, en los casos en que lo hace, suelen aparecer húngaros estereotipados en sentido negativo adhiriendo a una visión maniquea que algunos han considerado como “anti-húngara” (Várnagy, 2011:214). Asimismo, resulta llamativo el silencio absoluto en relación a la persecución y asesinato de los gitanos a manos de los nazis o de la colaboración del Partido de la Cruz Flechada en su deportación, más aún cuando la situación actual de este pueblo en Hungría sigue siendo crítica aún en la actualidad.

En el caso de *Az ajtó*, a diferencia de la película anterior, prácticamente no se atiende a la problemática de la identidad judía en Hungría, más que de modo especular. Si bien es central el juego de suspenso que se traza en torno al deseo del espectador de saber qué se oculta detrás de la puerta, aunque direccionando el sentido para mantener de manera espectral la cuestión del Holocausto, solo en el final de la película aparece una joven judía que, gracias a la protección de Emerenc, pudo sobrevivir y residió prácticamente toda su vida en Estados Unidos.

Evidentemente no se trata de una película que pretende centrarse en el tema Holocausto, sino que más bien este se integra de modo subrepticio en lo cotidiano, en una memoria más amplia que se despliega en el presente para evidenciar cuán profundas son las marcas del pasado. Pero ese pasado fluye de un modo un tanto anárquico, y la relevancia de los hechos rememorados parece igualarse peligrosamente. De este modo, la propia metáfora de la puerta, en relación al ocultamiento de los judíos, y la tensión que busca provocar en el espectador el secreto no develado, termina por desplazar la propia tragedia de la familia Grossman, sobre la que prácticamente nada se dice. La resolución a modo de *happy end* con la aparición de Évike, aquella niña salvada por la anciana ahora adulta, no hace más que rematar el ocultamiento de ese pasado terrible sobre el cual la narradora ni siquiera se interroga.

Así, podemos decir que la propia película se convierte en una metáfora de las limitaciones de cierta forma extendida de pensar el Holocausto hoy en la sociedad húngara,

como un sufrimiento tal vez equiparable al de los húngaros corrientes, como un hecho que difícilmente puede ser pensado claramente e integrado satisfactoriamente a la historia nacional.

Volviendo al caso de *A napfény ize*, debemos decir que aunque tampoco se trata de un film abocada exclusivamente a la problemática del genocidio en Hungría, efectivamente este hecho sí posee una fuerza determinante en la trama.

Como ya hemos anticipado, la memoria de este trágico fenómeno se encuadra en un contexto más amplio de la historia húngara del siglo XX (y parte del XIX). La historicidad del relato se construye a partir de múltiples niveles y recursos.

En principio, Szabó no solo construye cuidadosamente a través de la paleta de colores una imagen del pasado, sino que por momentos juega con el blanco y negro y la inserción de imágenes documentales. Respecto a éstas últimas, salvo en un caso que son visualizadas por los propios personajes como elemento interno de la trama, son dispositivos muy importantes en la construcción de sentido y legitimidad histórica del film. No solo representan meras citas documentales, cuyo sentido imprime obviamente el narrador, sino que en esa misma interacción que se establece con sus palabras y las imágenes de la ficción se evidencia lo determinantes que han sido los medios audiovisuales para la construcción de la memoria del siglo XX. También resulta muy sugestivo cómo esas intervenciones, más que nada dada la forma oportuna en que tienen lugar, contribuyen a difuminar los límites de la ficción, haciendo que este producto caracterizado como masivo no se vea necesariamente resentido en su calidad de representación histórica desde el punto de vista narrativo (lo cual no quiere decir que esté libre de falencias en este sentido, como ya hemos apuntado).

Del mismo modo, cada parte del tríptico, tal como hemos detallado antes, se corresponde a grandes rasgos con un período de la historia de Hungría. A su vez, dentro de cada uno de ellos se atiende en mayor o menor medida, históricamente significativas desde una perspectiva general pero más que nada ajustada a la realidad de la familia Sonnenschein-Sors, a modo de sinécdoque de la comunidad judía húngara. Pero inevitablemente la persecución de los judíos y el genocidio, condensados en una serie de breves secuencias que tienen lugar justamente hacia la mitad del film. Y así se convierte en un punto de inflexión en esta historia circular, que no solo condiciona la interpretación de los sucesos que ocurrirán posteriormente, sino que obligarán a pensar a partir de ese acontecimiento lo sucedido anteriormente en torno al destino trágico de los judíos húngaros.

En una de esas secuencias, tiene lugar tal vez una de las escenas más cruda de la película. Se trata de aquella que transcurre en un campo de concentración en invierno, donde

Ádám es colgado desnudo de sus brazos, irónicamente casi crucificado, es rociado con agua, después de negar incansable y categóricamente su identidad judía a la vez que afirmaba su lealtad a su país, hasta convertirse en una figura de hielo inerte mientras era observado por cientos de judíos allí cautivos.

Aquí hay varias cuestiones interesantes para notar, y que en gran medida evidencian la originalidad y la riqueza de la representación de Szabó. En primer lugar, es importante notar que evita la referencia a Auschwitz (que más tarde es incorporado mediante la evocación de un funcionario comunista superviviente que irónicamente es asesinado por el propio régimen). Evidentemente murieron miles de judíos húngaros en aquel campo de trabajo y exterminio. Pero se trata seguramente un hecho hartamente conocido por las audiencias que se predisponen a ver una película como esta. Por ello, Szabó opta por escoger, siguiendo fielmente a su referente histórico del personaje de Ádám, el ya mencionado esgrimista Attila Petschauer, el campo de trabajo de Davidovka, en Ucrania, que fue permaneció bajo el control de los húngaros. Y esto le permite focalizar en la implicancia de personajes locales en la perpetración del Holocausto, mostrando la saña con la que unos gendarmes húngaros (o la “policía militar”, como es mencionada en el film) torturaron y asesinaron a un judío asimilado que negó su condición hasta su último minuto de vida. Difícilmente esto pueda pasar desapercibido para el público húngaro, y tal vez pueda llamar la atención a los foráneos.

En segundo lugar, no deja de ser relevante el comentario del narrador, subsiguientemente a esta secuencia, sobre el trágico destino del hermano de Ádám, que fue asesinado junto a su familia y miles de judíos a orillas del Danubio, a manos de los “nazis húngaros” (denominados así en inglés, pero refiriéndose claramente a los miembros de la Cruz Flechada). Además, en ninguno de estos dos casos se alemanes participando en la consumación genocidio, lo cual refuerza la intención de focalizar en la responsabilidad de los húngaros.

En tercer lugar, también podemos notar que salvo en esta escena que retrata el asesinato de Ádám, y en relación a la duración del metraje, el director evita la representación del campo de concentración y exterminio, ni hace énfasis en el ejercicio de la violencia (aunque no deja dudas de su existencia). De esta manera, evita tanto los riesgos de la fascinación cegadora del horror y de la simplificación absoluta en pos de la estetización.

Por último, es interesante observar la secuencia siguiente en la que, de regreso Iván a su hogar después de sobrevivir al campo de concentración, es increpado por su tío que le pregunta por qué miles de judíos no se rebelaron contra un puñado de guardias armados, y este rompe en llanto ante la incapacidad de contestar. Esta imposibilidad se transfiere en

cierto grado a la propia película que, aunque permite tímidamente de este modo visualizar la difícil situación a la que debieron enfrentarse los supervivientes en la inmediata posguerra, no brinda demasiadas herramientas interpretativas para atisbar alguna respuesta a este y a otros interrogantes que suscita.

Conclusiones

En una época en la que el testimonio ha pasado a ser la medida legitimidad de la transmisión de la memoria, la narrativa histórica y colectiva corre el peligro de fragmentarse en una serie de historias individuales. En el caso de los films que entrañan pretensiones históricas, sucede algo parecido en la medida que se opta en muchas ocasiones por presentar dramas centrados en las peripecias y los sufrimientos de los supervivientes, y desatendiendo los mecanismos políticos y sociales que posibilitó la instrumentación del genocidio. En este sentido, dicho dilema se ha resuelto de modo mucho más satisfactorio en el caso de *A napfény ize* que en el de *Az ajtó*, sobre todo gracias las estrategias narrativas y recursos desplegados como a su afán por integrar y adaptar visualmente elementos del discurso historiográfico como por brindar interpretaciones que ponen en entredicho prejuicios infundados que aún perviven en Hungría.

Por otra parte, en el marco de las tensiones que enunciadas, hemos podido observar algunas limitaciones. En cierta medida, ambas películas comparten cierta dificultad en la construcción de sus argumentos que pasan por la necesidad de resultar comprensibles y convincentes para públicos diferentes, el húngaro y el internacional, sobre todo respecto a la cuestión específica del Holocausto que es lo que nos interesa fundamentalmente aquí.

Tal como hemos podido observar, si bien las películas abren abanicos con múltiples niveles de interpretación, no siempre pretenden o pueden desarrollarlos en profundidad. Puede decirse también que en ninguna de las dos obras se enfatiza en la elaboración del trauma.

Pero también ambos films dan cuenta de que, tal como afirma Huyssen, no es posible ya pensar el Holocausto como una temática ética y política sin incluir las múltiples formas en que se vincula en la actualidad con la mercantilización y la espectacularización, ya sea en películas, producciones televisivas o cualquier otro producto de la industria cultural. El hecho de que el Holocausto haya sido mercantilizado extensamente, no necesariamente implica que toda mercantilización lo trivialice inexcusablemente como hecho histórico. Es decir, que no podemos afirmar la existencia de “un espacio puro, exterior a la cultura de la mercancía”, sino

que “es mucho lo que depende de las estrategias específicas de representación y mercantilización y del contexto en que ambas son puestas en escena” (Huysen, 2007:24).

Bibliografía:

- Baer, Alejandro (2006). *Holocausto. Recuerdo y representación*. Madrid: Losada
- Bartov, Omer (2008), “Eastern Europe as the Site of Genocide”. En: *The Journal of Modern History*, Vol. 80, N° 3, (September)
- Braham, Randolph (2001) Assault on Historical Memory: Hungarian Nationalists and the Holocaust. En VV. AA., *Hungary and the Holocaust: Confrontation with the Past: Symposium Proceedings*. Washington: Center for Advanced Holocaust Studies, USHMM
- Braham, Randolph (2002). The Holocaust in Hungary: A Retrospective Analysis. En Braham, Randolph y Miller, Scott (eds.), *The Nazis' Last Victims: The Holocaust in Hungary*. Detroit: Wayne State University Press – United States Holocaust Memorial Museum
- Cattaruzza, Marina y Iordachi, Constantin (2012). Anti-Semitism and the Holocaust in East-Central Europe: New Research Trends and Perspectives”. *East Central Europe*, N° 39
- Dean, Martin (2004). Local Collaboration in the Holocaust in Eastern Europe. En Stone, Dan (ed.), *The Historiography of the Holocaust*. Londres: Palgrave MacMillan
- Ferro, Marc (1980). *Cine e Historia*. Barcelona: Gustavo Gil
- Fox, Thomas (2004). “The Holocaust under Communism”. En Stone, Dan (ed.), *The Historiography of the Holocaust*. Londres: Palgrave MacMillan
- Horvitz, Peter (2006). *The Big Book of Jewish Sports Heroes*. New York: Specialist Press International
- Huysen, Andreas (2007). *En busca del futuro perdido. Cultura y memoria en tiempos de globalización*. México: FCE
- Lobont, Florin (2004). Antisemitism and Holocaust Denial in Post-Communist Eastern Europe. En Stone, Dan (ed.), *The Historiography of the Holocaust*. Londres: Palgrave MacMillan
- Portuges, Catherine (2003). Intergenerational Memory: Transforming the Past in Post-communist Central European Cinema. En Rivi, L. (ed.), *Spectator, “Quo Vadis, European Cinema?”*, Vol. 23 N° 2, (invierno)
- Rosenstone, Robert (2005). La historia en imágenes/ la historia en palabras: reflexiones sobre la posibilidad real de llevar la historia a la pantalla. *Istor*, Año V, N° 20

Rosenstone, Robert (2008). Inventando la verdad histórica en la gran pantalla. En Camarero, Gloria, de las Heras, Beatriz y de Cruz, Vanessa (eds.), *Una ventana indiscreta. La historia desde el cine*. Madrid: Ediciones JC

Váranagy, Tomás (2011). *Nostalgias del Este. Ensayos centroeuropeos*. San Justo: Universidad Nacional de La Matanza - Prometeo

White, Hayden (2010). Historiografía e historiofotía. En *Ficción histórica, historia ficcional y realidad histórica*. Buenos Aires: Prometeo