

UN SECRETO A VOCES: Los Campos De Concentración en El Cine Durante La Segunda Guerra Mundial

AN OPEN SECRET: Concentration Camps in Film During World War II

Lior Zylberman¹

Resumen: Este trabajo tiene como objetivo examinar cómo caracterizado el campo de concentración nazi en una serie de películas durante los años del nazismo. Se ha discutido enormemente la manera en que el cine ha representado el Holocausto, creando lo que algunos autores han denominado el “imaginario genocida”, pero los trabajos sobre la producción cinematográfica durante los años previos, durante los años de la Segunda Guerra Mundial, suelen tener un menor espacio de discusión. De este modo, este texto se propone explorar la representación de los campos de concentración durante los años del nazismo en un determinado corpus de películas. Con estas, se indagará qué imaginario sobre los campos forjan como también qué narrativas o motivos narrativos presentan.

Palabras clave: Campo de concentración, Nazismo, Segunda Guerra Mundial, Cine, Imaginario.

Abstract: This paper aims to examine how Nazi concentration camps were portrayed in a series of films produced during the Nazi period. While there has been extensive discussion on how cinema has represented the Holocaust — creating what some authors have called the “genocidal imaginary” — studies focusing on film production from that period, specifically during World War II, have usually received less attention. This study, therefore, seeks to explore the representation of concentration camps in a specific corpus of films from that era. Through these works, we investigate the imaginaries they construct about the camps, as well as the narratives and recurring motifs they present.

Keywords: Concentration camp, Nazism, World War II, Cinema, Imaginary.

Presentación

A partir de 1944, con la avanzada de la Unión Soviética en territorio europeo oriental, comenzaron a conocerse imágenes de los campos de exterminio nazi. La prensa escrita — como el ensayo de Vasili Grossman *El infierno de Treblinka* —, el fotoperiodismo — como bien ha presentado Barbie Zelizer (1998) — o el cine — *Majdanek — cmentarzysko Europy* (Aleksander Ford, 1944) — dieron cuenta de las características de esos sitios en los últimos meses de la contienda bélica. Ese horror pronto tendría una exposición mediática aún mayor a partir del registro fotográfico y cinematográfico de los campos de concentración liberados por los Aliados, volviéndose esas imágenes la base para nuestra memoria tanto sobre las atrocidades nazis como del Holocausto.

¹ Profesor en la Universidad de Buenos Aires y en la Universidad Nacional de Tres de Febrero. Investigador del CONICET con sede en el Centro de Estudios sobre Genocidio de la Universidad Nacional de Tres de Febrero. Doctor por la Universidad de Buenos Aires. Correo electrónico: liorzylberman@gmail.com. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-3500-2781>.

Con el tiempo, las imágenes fueron extraviando su poder comunicacional en pos de una fuerza simbólica singular — el pasaje del recuerdo al olvido aludido por Zelizer en su basal obra — generando a su vez un imaginario sobre el Holocausto en particular como del genocidio en general (Torchin, 2007). A partir de la circulación de esas fotografías y los documentales producidos posteriormente con los registros de los Aliados, ese imaginario generó una operación particular en el conocimiento popular sobre los campos nazis: no solo se trastocaron y usaron imágenes de campos diversos para aludir a otros campos o a otros momentos del exterminio de los judíos — es decir, las imágenes de la liberación para dar cuenta del funcionamiento de dichos sitios en una etapa anterior o bien referirse al registro de Bergen-Belsen, por citar un caso, para describir Auschwitz — sino también que se generó una confusión — no menor — entre las características del campo de concentración y el campo de exterminio. En efecto, como señalan numerosos investigadores del nazismo, el campo de exterminio fue la “verdadera” invención del nazismo, tanto por la voluntad de exterminio como también la posibilidad de organizar racionalmente la muerte en términos industriales (Bauman, 1997; Hilberg, 2005); mientras que el campo de concentración era un espacio de confinamiento ya utilizado por otros países, al menos, desde el siglo XIX.

Se ha discutido enormemente en torno al conocimiento que la sociedad alemana en particular y el mundo en general poseía sobre los centros de exterminio antes de la finalización de la guerra; sin embargo, los campos de concentración en tanto espacio de confinamiento para aquellos que el Tercer Reich consideraba enemigos — políticos o raciales — del Tercer Reich eran conocidos por la sociedad desde los inicios del régimen.

El cine, en especial el producido en los Estados Unidos, se hizo eco de ese conocimiento y, luego de la entrada de aquel país en la Segunda Guerra Mundial, produjo una serie de películas de ficción donde el campo de concentración era uno de los escenarios donde se desarrollaba parte o alguna instancia de sus tramas. Si bien una vez finalizada la guerra se produjeron — y hoy en día se continúan realizando — numerosas películas sobre los campos nazis — de concentración y de exterminio —, me interesa reparar aquí en algunas películas que representaron los campos antes de 1945; es decir, en un momento en el cual el imaginario genocida¹ aún no existía. Sin dudas, esas representaciones se encuentran vinculadas de algún modo con el conocimiento que se tenían sobre esos sitios en aquella época y resulta sugerente pensar el modo en que estos espacios fueron incorporados a las narrativas de esas películas.

Así, en el marco de una investigación que llevo adelante sobre la representación del genocidio en el cine, interesándome en la actualidad a pensar cómo se han filmado

los espacios de exterminio, este texto tiene como objetivo pensar la manera en que han sido representados los campos de concentración en una serie de películas antes de la finalización de la guerra, cuando estos espacios se encontraban verdaderamente en funcionamiento. Me interesa así indagar el imaginario² que se fue configurando en torno a los campos y qué narrativas se construyeron en torno a estos.

Desde los inicios del régimen nazi, fue este mismo quien llevó adelante una tarea de propaganda para informar sobre ellos, dando así cuenta no solo de la existencia de los campos sino también de imágenes; asimismo, los primeros liberados — sobre todo opositores políticos — brindaron en su época testimonio sobre los campos, permitiendo no solo denunciar el sistema de campos de concentración nazi sino también imaginarlos³.

No me interesa pensar únicamente los grados de “semejanza” de las representaciones que hacen estas películas sino focalizarme a partir del binomio espacio y terror. Efectivamente pretendo analizar cómo se han representado esos espacios contrastándolos con su lógica de uso, es decir de su vínculo con la violencia y el terror; en otras palabras, el uso del campo de concentración como herramienta del terror.

El propósito con este texto no es llevar adelante un recorrido historiográfico sobre la representación de los campos nazis en el cine ni tampoco alcanzar una exhaustividad. Producidas por grandes estudios o por los del *poverty row*⁴, el corpus elegido será entonces un muestrario que no pretende ser la totalidad de las películas sobre el tema, pero sí, creo yo, alcanzarán para dar cuenta sobre el conocimiento de los campos de concentración en su momento, siendo este una especie de secreto a voces, lugares clandestinos, al margen de la ley, pero que prácticamente sus características eran por demás conocidas.

Campo de concentración y campo de exterminio

Excede a los objetivos de este trabajo efectuar una pormenorización de la historia de los campos de concentración nazis ya que existe numerosa bibliografía al respecto; por lo tanto, en lo que sigue realizaré un recorrido más bien breve y esquemático que servirá para caracterizar mínimamente el objeto de estudio.

Los campos de concentración se erigieron en Alemania en los primeros meses del nazismo en el poder; para inicios de 1933, dichos campos tenían como fin la confinación de los opositores sin juicio previo. Cuando todavía el nazismo no poseía el poder absoluto, los campos eran lugares de “régimen de custodia” (Wachsmann, 2015, p. 164-165) para opositores políticos, ideológicos y lo que los nazis entendían como antisociales. Con el

tiempo, los campos se volvieron una red, un verdadero sistema que fue evolucionando con los años cumpliendo así un rol nodal dentro del régimen.

Resulta común confundir e incluso utilizar como sinónimos el campo de concentración con el de exterminio cuando en verdad cada uno tenía una función y razón de ser específica. Los campos de exterminio tuvieron un número más acotado y un uso singular: el exterminio de los judíos en el marco de la denominada Operación Reinhard (*Aktion Reinhard*) (Arad, 1987). Si bien el imaginario genocida sitúa a Auschwitz como el epicentro de las atrocidades nazi y del Holocausto, este campo fue más una excepción que la regla. Auschwitz fue tanto un campo de concentración, de exterminio y de trabajo no solo de (y para) judíos, iniciándose su historia años antes de que se tomara la decisión de implementar la Solución Final (Dwork y van Pelt, 1996; Rees, 2007).

Como señalan los investigadores del nazismo hubo en realidad diferentes tipos de campos, de los cuales el de concentración era sólo uno: los nazis erigieron campos de trabajo y de trabajos forzados, campos de exterminio, campos de tránsito y campos de prisioneros de guerra. Con el tiempo, sobre todo con el devenir de la Segunda Guerra Mundial, la distinción entre los campos de concentración y los campos de trabajo se hizo difusa, ya que en los de concentración se realizaban trabajos forzados (Zadoff, 2004, p. 179).

Las diversas historias sobre los campos han establecido una posible periodización para el estudio y análisis de sus usos, se trata de tres períodos con características particulares: 1933-1936, 1936-1942 y 1942-1945 (Zadoff, 2004, p. 178). El primer momento corresponde a la llegada del nazismo al poder y a su consolidación, aquí los campos de concentración fueron destinados principalmente a la detención de los adversarios políticos del Partido. En el segundo período (1936-1942), prácticamente todos los campos de concentración creados durante el primer período fueron desmantelados con la excepción de Dachau para construir nuevos y más grandes con el fin de alojar una mayor cantidad de prisioneros. Es también durante este período que comenzó la Segunda Guerra Mundial y que se establecieron campos de trabajo, de trabajos forzados y de “reeducación”. A finales de 1941 y comienzos de 1942, cuando los nazis adoptaron la política oficial de eliminación del judaísmo europeo, se construyeron campos de exterminio en Chelmno, Treblinka, Sobibor, Belzec, Majdanek y Auschwitz, todos ellos ubicados en la Polonia ocupada. A diferencia de los otros campos de exterminio, Auschwitz fue a la vez campo de concentración y de exterminio, siendo Birkenau su centro de exterminio y funcionando en el mismo complejo diversos subcampos que actuaban como campos de trabajos forzados. Durante el tercer período,

desde febrero de 1942 hasta el final de la guerra, los prisioneros de los campos de concentración fueron oficialmente obligados a trabajar en la industria bélica, produciendo armas y otros productos esenciales para la economía de guerra alemana.

Las condiciones de vida en los campos de concentración nazis variaron de período en período y de campo en campo. Entre 1933 y 1936, el trabajo, la comida y el alojamiento eran relativamente tolerables y la mayoría de los prisioneros permanecían detenidos sólo por un año aproximadamente. Durante el segundo período y los comienzos del tercero, muchos prisioneros murieron en los campos como resultado del tratamiento brutal que recibían, las duras condiciones de trabajo, la desnutrición, el hacinamiento y las enfermedades que de ello se derivaba. Para 1943, si bien se implementó la consigna “muerte por trabajo” las condiciones mejoraron relativamente ya que los nazis querían que los prisioneros trabajasen eficientemente en la industria de armamentos. Los prisioneros de los campos de concentración no tenían el menor poder de decisión, si un prisionero no obedecía una orden era severamente castigado con azotes, confinamiento, privación de alimentos o de otras formas: la tortura era, entonces, una práctica habitual.

Los campos y el terror

Los campos de concentración eran conocidos por la población alemana y mundial desde sus comienzos, la prensa alemana en general y la nazi en particular se hizo eco de estas instalaciones desde los primeros días del régimen. Si bien la prensa nazi publicaba información y fotografías sobre estos sitios en términos propagandísticos como verdaderos centros de rehabilitación, muchos de los prisioneros liberados pronto denunciaron las verdaderas condiciones de vida que en nada se parecían a las divulgadas por la prensa oficial.

Si los campos formaban parte del conocimiento cotidiano se debía a que así lo querían los nazis ya que, como señala Bruno Bettelheim, estos tenían como fin

aterrozar a los susceptibles de oponerse a los nazis y también hacer que el terror al castigo cundiese entre la población alemana (...) así, desde el principio mantuvieron hasta cierto punto la ficción de que los campos se emplearían para reeducar a los que se oponían al régimen y destruir a los que se resistieron a tal reeducación (Bettelheim, 1981, p. 58).

El objetivo político y social de los campos de concentración consistía entonces en aterrozar, empleando a este sitio como “un instrumento para controlar a toda la población”:

así, la existencia de campos de concentración donde se castigaba severamente a los que se oponían al régimen era objeto de amplia y frecuente publicidad, pero lo que ocurría en los campos sólo se sugería mediante insinuaciones destinadas a crear miedo (Bettelheim, 1981, p. 60).

Ya en su temprana investigación sobre los campos de concentración publicada originalmente en 1946, Eugen Kogon entendía a dicho sistema como una forma de “dominio por el miedo” (Kogon, 1965, p. 19). De este modo, lejos se debe estar de pensar a los campos de concentración como un fenómeno caótico o impulsivo, sino que, siguiendo la tesis que plantea Wolfgang Sofsky, estos deben ser analizados como un modo de “organizar el terror”, entendiéndolos como un sistema en el cual el terror se implementaba de manera metódica para deshumanizar, someter y destruir a los prisioneros (Sofsky, 2016). En consecuencia, en su análisis del sistema de campos de concentración, Sofsky detalla los modos en que el terror se enfocó a deshumanizar a las personas allí confinadas a través de la destrucción de la identidad — volviendo a los prisioneros en números o el uso de uniformes —, la dignidad — el aseo personal o la alimentación, por ejemplo — y la individualidad; así, la deshumanización conducía a que cualquier posibilidad de resistencia efectiva fuera eliminada.

El terror no era una mera sensación, sino que este se accionaba por medio de la violencia tanto sobre los cuerpos como también sobre las mentes, ya que, por medio de la violencia psicológica, argumenta Sofsky, se quebrantaba la voluntad de los prisioneros para crear así un ambiente de miedo constante; y para que el terror fuera efectivo, la violencia era ejercida de manera arbitraria, generando de este modo una sensación de incertidumbre y desesperación. En los primeros años del régimen, donde el campo de concentración no solo era conocido, sino que los prisioneros que sobrevivían a la violencia y al trabajo forzado eran liberados, el reintegro a la sociedad suponía también una táctica para desplegar el terror sobre el resto de la sociedad, funcionando así como una posible advertencia para “los de afuera”. Finalmente, es preciso mencionar que los campos, una vez degradada la SA (*Sturmabteilung*) en el aparato nazi, eran controlados y vigilados por la Lager-SS, una unidad de élite encargada únicamente de administrarlos y custodiarlos. Esta unidad, que utilizaba la *Totenkopf* (la calavera) en el uniforme, estaba compuesta por soldados seleccionados con un riguroso criterio y entrenados para realizar y soportar las tareas más duras en esos sitios.

En ese contexto, la posibilidad de fuga por parte de los prisioneros era imposible; eso no quita, desde ya, que no haya habido intentos e incluso algunos exitosos — como lo fue en el campo de Sobibor en 1943, por ejemplo, o el caso de Rudolf Vrba y Alfred

Wetzler quienes escaparon de Auschwitz en 1944 y proporcionaron un informe detallado sobre las cámaras de gas y los crematorios; sin embargo, la gran mayoría de los intentos de fuga fracasaron y los prisioneros recapturados fueron terriblemente torturados o asesinados a modo de castigo.

Con este breve recorrido, mi intención fue tratar de comprender en forma sucinta los campos nazis y advertir que de forma temprana estos eran conocidos tanto por su existencia como por su uso al tiempo que dispositivo político y social. Algunos de los aspectos recién mencionados serán puestos en tensión con las representaciones efectuadas por las diversas películas que se analizarán.

Hollywood y los (campos) nazi

Hasta el ingreso de Estados Unidos a la Segunda Guerra Mundial, las relaciones entre los estudios y productoras de Hollywood con la Alemania nazi resultaron ambivalentes. Por un lado, en lo que respecta a su carácter antisemita, los mogules de los grandes estudios no quisieron que sus producciones revelen sus orígenes judíos, ya que estos se consideraban estadounidenses antes que judíos, (Gabler, 1989); incluso accedieron a no hacer películas antinazis para no perder su cuota de mercado en Alemania y los países posteriormente ocupados⁵ a costa también de perder trabajadores — técnicos o actores — judíos. Por otro lado, como desarrolló Thomas Doherty (2013), en Estados Unidos existió una fuerte presión y lobby diplomático por parte de Alemania para detener cualquier producción crítica contra ese país. Así y todo, algunas productoras independientes lograron realizar algunas películas antinazis, siendo la Warner el primer gran estudio que finalmente decidió hacer una película explícitamente antinazi en 1939 con *Confessions of a Nazi Spy* (Anatole Litvak, 1939). El inicio de la Segunda Guerra Mundial torció la balanza, iniciando así una producción antinazi más extensa volviéndose mayor luego del ataque a Pearl Harbor por parte de Japón y la entrada de los Estados Unidos al conflicto bélico. De este modo, a partir de 1942 no solo Hollywood hizo películas antinazis, sino que el propio gobierno activó un sistema de propaganda dentro del cual el cine tuvo un lugar central (Harris, 2014).

Si bien trabajos como los de Doherty o de Jeremy Hicks (2012), uno de los más considerados en torno a los primeros films sobre el Holocausto, han posado su mirada en la persecución de los judíos antes de la finalización de la guerra, en estos la representación de los campos de concentración no ha sido del todo expuesta. En lo que sigue, presentaré

algunas observaciones en torno a una serie de películas que expusieron en la pantalla los campos a partir de las consideraciones antes mencionadas.

*Hitler en el título*⁶

La primera producción de Producers Releasing Corporation, el más pequeño y menos prestigioso de los estudios de Hollywood, fue *Hitler – Beast of Berlin* (Sherman Scott, 1939), que para su primer estreno tuvo que quitar el nombre del Canciller del título para no ofender a los alemanes. Dirigida por Sam Newfield bajo el seudónimo de Sherman Scott, la película narra la historia Hans Memling quien forma parte de un movimiento de resistencia antinazi; por una delación, Hans es encontrado y enviado a un campo de concentración. Sometido a torturas y a trabajos forzados, logrará fugarse para reencontrarse con su esposa y continuar militando contra el nazismo.

Realizada con un magro presupuesto — la PRC fue uno de los exponentes de los estudios del *Poverty Row* —, la película se alza con un discurso antinazi y un llamado a la resistencia que será característico de las películas de este corpus. Filmada cuando todavía la guerra en Europa no se había desatado, la película expone al nazismo controlando y patrullando a la sociedad toda como también su violencia en su intento de acallar a toda voz disidente y opositora. En forma paralela, se nos muestran formas de resistencia y militancia clandestina contra el régimen a partir de la organización de la que Hans es miembro, que se dedica, entre otras cosas, a la impresión y difusión clandestina de panfletos de denuncia. Con ello, sugiere que, a pesar de su carácter totalitario, el nazismo no tiene el apoyo completo de la sociedad alemana y que existe la posibilidad de organizarse contra este.

En ese marco, la violencia es expresada a partir del fuera de campo, por medio del sonido o con el uso de sombras, como podemos ver en la Figura n° 1. En esa escena, Albert, quien forma parte de las SS pero se ha sumado al grupo resistente, presencia una sesión de tortura a la que someten a un compañero resistente: en la película, el nazismo no tiene un lado “amable” sino que es pura brutalidad y violencia. Albert no tolerará dicha violencia y, en escenas siguientes, bajo los influjos del alcohol, terminará delatando a Hans, que será detenido y llevado a un campo de concentración.

Este campo de concentración sin nombre se ubica a las afueras de la ciudad, en medio de un descampado, al cual se accede pasando una tranquera — Figura n° 2: aquí, las rejas de alambre de púa no forman parte del imaginario. Los detenidos son llevados a unas barracas — Figura n° 3 — que parecen tener extractores de aire — seguramente

debido a las locaciones que la productora pudo encontrar para filmar —, más allá de ello — a los nazis no les importaba la calidad del aire en las barracas —, lo cierto es que en esta película se coloca a la barraca como espacio de confinamiento de los detenidos. Aunque con cierto espacio en las cuchetas para que los prisioneros puedan acostarse sin tener que compartir la cama — Figura nº 4 —, la iluminación oscura sugiere que las condiciones de vida allí no serán óptimas: un espacio oscuro, lúgubre e incluso sórdido.

A pesar de que en los primeros momentos en el campo los prisioneros mantienen su vestimenta, pronto se inicia el proceso de deshumanización haciéndoles vestir el uniforme del campo — Figuras nº 5 y 6 —, posteriormente ese trato inhumano continuará en el marco de los trabajos forzados en el campo que los prisioneros deberán hacer — Figura nº 8.

A pesar de la forma precisa en que el campo es representado, en las escenas que transcurren en su interior, *Hitler – Beast of Berlin* no alcanza a dimensionar a este sitio como un dispositivo de terror, incluso, como se verá, gran parte de las películas del corpus fallarán en esta cuestión. Esto se puede apreciar a partir de dos situaciones — que representan tres imaginarios — que resultan insostenibles en un sistema que hacía del terror su principal insumo, me refiero a las visitas y a la fuga. En *Hitler – Beast of Berlin*, el primer imaginario al que me quiero referir se constituye cuando Hans y otros prisioneros son visitados por sus esposas y familiares como si fuera una visita “normal” de cárcel — Figura nº 7; para la trama de la película, este encuentro le permite a Hans conocer y discutir detalles de su fuga — ellos hablan, desde ya, en forma codificada para que los guardias de las SS no se enteren. El imaginario que irán erigiendo estas películas emparenta al campo de concentración con una prisión, una prisión, quizá, con características más duras en cuanto al trato pero que bridan ciertas garantías — como las visitas o comidas.

El segundo imaginario es la fuga. En esta película, mientras Hans trabaja en un campo, se evade simplemente corriendo, logrando esconderse en una carreta que transporta heno, para reencontrarse posteriormente con su esposa en Suiza y continuar la resistencia antinazi. En este film, la fuga es fácil de organizar y de realizar.

El tercer imaginario, que en parte se desprende del segundo, se vincula con la representación de los nazis, más específicamente de los guardias nazis. En escenas previas, los vemos como violentos, aunque organizados y eficientes en términos de trabajo de inteligencia, son astutos y también cultos. Sin embargo, habiendo caracterizado antes brevemente a los Lager-SS, en estas películas son representados como torpes,

descuidados y con mala puntería. Así, las fugas son posibles no solo por la destreza de los prisioneros sino también por ineptitud de los SS.

Figuras 1 al 8 – Escenas de *Hitler – Beast of Berlin*



Fuente: Capturas de *Hitler – Beast of Berlin*, 1939 © Producers Pictures Corporation.

Hitler – Dead or Alive es una película de 1942, dirigida por Nick Grinde y producida por Ben Judell. Si bien fue distribuida por Charles House Productions, esta película tiene un estrecho vínculo con *Hitler – Beast of Berlin* ya que ambas fueron hechas producidas por Judell, el emprendedor del estudio Producers Releasing Corporation. En ese sentido, la película de Grinde seguirá ciertas características y decisiones estéticas vinculadas, seguramente, con el acotado presupuesto que insumió esta película, aunque su espíritu propagandístico le dará un tono exagerado, bordeando lo cómico e, incluso, lo absurdo⁷.

La trama se desarrolla en los inicios de la Segunda Guerra Mundial, cuando un empresario ofrece una jugosa recompensa a quien logre traer a Adolf Hitler, vivo o muerto, para ser enjuiciado. Un grupo de gánsteres, quienes cumplieron condena en la prisión de Alcatraz, se ofrecen a llevar adelante la misión. Liderados por Steve Maschick, y tras secuestrar un avión, la banda llega a Alemania, pero pronto son descubiertos y llevados a un campo de concentración. De allí logran fugarse, y haciéndose pasar por un grupo de músicos — y ayudados por una mujer resistente — logran infiltrarse en el círculo de Hitler, a quien lo secuestran. Mientras los soldados intentan ingresar y liberar a su líder, Steve le afeita el bigote a Hitler, pareciendo ahora un hombre “común”. Eso hará que los soldados no lo reconozcan y lo detengan como parte de la banda. Al llevarlos afuera, Hitler tratará de escapar, pero recibirá un disparo de un soldado; posteriormente, Steve, único sobreviviente de la banda, es fusilado, dando antes un acalorado discurso patriótico llamando a la resistencia.

Si bien esta película puede ser analizada desde diversas perspectivas, quisiera detenerme solamente en la secuencia del campo de concentración. Una vez detenidos, la banda es llevada a Dachau — Figura n° 9 —, un campo de concentración que previamente había servido como fábrica de pólvora y que conservaba, en sus inicios, algunas edificaciones de la fábrica. Quizá se haya elegido ubicar la acción de la película en ese campo por, al menos, dos razones: por un lado, porque toman un campo conocido en ese momento; por el otro, al ser un sitio conocido y poder así traerlo a la acción de la película, existía cierto imaginario sobre el campo de concentración en su época. De hecho, en la Figura n° 10 podemos ver una foto difundida por la propaganda oficial nazi en la cual arriba el primer transporte de prisioneros al campo. Notamos así que la película de Grinde, en su representación, mantiene el carácter fabril de su puerta de ingreso, pero con un gran cartel que anuncia “Konzentrationslager Dachau”, con ello, en consecuencia, el espectador no podrá negar el destino de los prisioneros. Ahora bien, el campo nunca tuvo ese enorme cartel, sino que con las sucesivas remodelaciones se le sumarán torres de

vigilancia y en su entrada el águila nazi con su respectiva esvástica. Asimismo, al igual que en la película anterior, aquí tampoco el alambre de púa forma parte de la locación, restándole así al sitio su carácter pavoroso, que al ser filmado de día también se disminuye su imagen sombría.

Figura 9 –
Escena de *Hitler – Dead or Alive*



Fuente: Captura de *Hitler – Dead or Alive*, 1942 © Ben Judell.



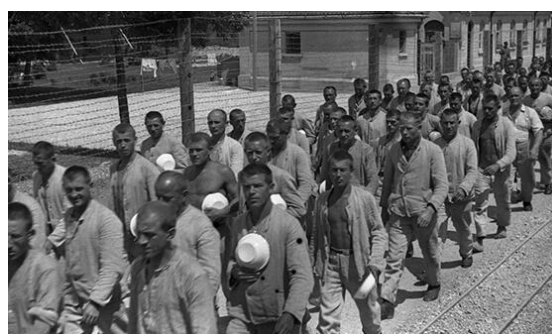
Fuente: Captura de *Hitler – Dead or Alive*, 1942 © Ben Judell.

Figura 10 –
Campo de concentración de Dachau.
Primer transporte de prisioneros frente a
la portería de la antigua fábrica
22 de marzo de 1933



Fuente: Disponible en: <https://www.kz-gedenkstaette-dachau.de/es/sitio-historico/campo-de-concentracion-1933-1945/>. Fecha de acceso: 01 feb. 2025.

Figura 12 –
Prisioneros de camino al reparto de
comida en el primer campo, foto
propagandística de la SS



Fuente: Disponible en: <https://www.kz-gedenkstaette-dachau.de/es/sitio-historico/campo-de-concentracion-1933-1945/>>. Fecha de acceso: 01 feb. 2025.

Figuras 13 y 14 – Escenas de *Hitler – Dead or Alive*



Fuente: Capturas de *Hitler – Dead or Alive*, 1942 © Ben Judell.

Por otro lado, en la Figura n° 11 vemos dos elementos que nos llaman la atención. Primero, el uniforme que lleva la banda luego de ser confinados en el campo se asemeja al uniforme utilizado en la película anterior, sugiriendo así una vestimenta más propia de una prisión y contrastando de este modo con el imaginario genocida actual, que refiere al uniforme a rayas. Sin embargo, al observar fotos de propaganda nazi de la época — Figura n°12 —, podemos apreciar que los uniformes de los prisioneros — entendamos que quizá se trata de una puesta en escena nazi — están más próximos a la película de Grinde que a nuestro imaginario genocida. Pese a ello, lo que sí contrasta vigorosamente con la realidad del campo de concentración es su puesta en escena: la banda se encuentra cómodamente sentada en una mesa, finalizando una comida abundante. Asimismo, en la pared vemos la proyección de una sombra, la sombra de los barrotes de la cárcel. De este modo, en *Hitler – Dead or Alive* también se forja el imaginario del campo de concentración como prisión; así, aquí también el campo no es representado en su dimensión terrorífica sino meramente reclusiva. De hecho, como se ve en la Figura n°13, la banda será espiada a través de un micrófono para nada oculto el cual Steve neutralizará con abundante puré de papas. Decididos a escapar — Figura n°14 — Steve llamará a un guardia al cual neutralizará, le quitará la llave y saldrán de la prisión; luego atacarán a otros SS y se harán de sus uniformes para finalmente escapar del campo. Como en la película anterior, se repite la representación de los guardias del campo como torpes y necios, y, lógicamente, con mala puntería; también se insiste con la posibilidad de concretar una fuga, que esta es posible. De hecho, si Steve muere en acción no es debido al campo — o a su intento de fuga — sino por su lucha contra Hitler — en este caso, cuerpo a cuerpo con el Canciller — y su espíritu resistente, olvidándose así de la

recompensa que había iniciado todo el periplo. En consecuencia, en el marco de la Segunda Guerra Mundial, la película finaliza con un llamamiento a la resistencia y al sacrificio en pos de la libertad.

La fuga del campo

Como señalara antes, la fuga del campo de concentración fue un motivo recurrente en las narrativas de las películas del corpus. Además de las dos trabajadas en la sección anterior, en *They Raid by Night* (1942, Spencer Gordon Bennet), otra película producida por PRC, también podemos observar una secuencia similar. En esta ocasión, se trata de unos comandos británicos que deben infiltrarse en Noruega para rescatar a un general apresado por los nazis para que lidere la resistencia en aquel país.

Con esa premisa, una vez en Noruega y luego de sortear traiciones y a la Gestapo, logran hacerse de uniformes e ingresar a un campo para liberar al General Heden. Si bien en la película no se explicita qué tipo de campo es — en Noruega se erigieron campos de prisioneros de guerra no así de concentración —, en términos narrativos y de puesta en escena vemos una continuidad con las películas anteriores. En esta oportunidad, el desacople con el imaginario del campo es excesivo, el campo no remite a ninguna imagen que circulara en la época ni, mucho menos, al imaginario genocida posterior. Una simple reja a modo de portón separa al campo de la sociedad y un solo guardia cuida el ingreso — Figura n°15 —, no hay alambrado de púa ni torres de vigilancia. Su interior son pasillos y corredores con paredes blancas y con buena iluminación — no hay nada lúgubre aquí —. Una vez que hallado el General, huyen abriéndose paso a los tiros — Figura n°16 —. Más allá de su irrisoria puesta en escena — condicionada sin dudas por su bajísimo presupuesto —, lo cierto es que vemos las dos características — motivos narrativos antes mencionadas: la fuga es posible — incluso “sencilla” como en esta película —, los guardias nazis son incompetentes y poseen mala puntería.

Figuras 15 y 16 – Escenas de la secuencia de fuga en *They Raid by Night*



Fuente: Capturas de *They Raid by Night*, 1942 © Producers Releasing Corporation.

Unos años después, y con mayor presupuesto, la Metro Goldwyn Mayer estrenaría *The Seventh Cross* (Fred Zinnemann, 1944). Basada en la novela de la escritora alemana Anna Seghers, la película sigue a siete prisioneros que escapan de un campo de concentración, siendo uno de ellos, George Heisler, un judío; a medida que los prisioneros intentan evadir la captura, la Gestapo los persigue implacablemente. El título hace referencia a las siete cruces que el comandante del campo manda a erigir para colgar a los fugitivos como advertencia para otros prisioneros. Uno a uno, los prisioneros son capturados y ejecutados, dejando las cruces vacías como un símbolo amenazador. Sin embargo, George Heisler luchará por su vida, enfrentándose a la desconfianza y prejuicio de la población alemana.

De la película me interesa únicamente traer las primeras escenas, las de la fuga, para ver cómo hay una modificación sustancial en el imaginario. Ante todo, como vemos en las Figuras nº17-19, la acción transcurre de noche, logrando así que la iluminación brinde una noción lúgubre y de terror al campo como ninguna de las películas anteriores lo había hecho. No se ven las barracas, pero sí el alambrado de púa que rodea el campo; asimismo, hay torres de vigilancia con poderosos reflectores. De este modo, esta película de 1944 representa al campo de la manera en que se fijará posteriormente en el imaginario genocida. Si bien la trama de la película se asienta en el motivo de la fuga, la fuga del campo como posibilidad exitosa, en esta ocasión, su desarrollo explicita las consecuencias, mostrando a los nazis ya no como torpes sino como despiadados, terroríficos e implacables. Así y todo, en el marco de la guerra su mensaje propagandístico sugiere que efectivamente las fugas pueden ser exitosas, inyectando así sentimientos de resistencia y de solidaridad.

Figuras 17 y 19 – Imágenes de la secuencia de fuga en *The Seventh Cross*



Fuente: Capturas de *The Seventh Cross*, 1944 © Loew's.

Las visitas y un poco de humor

Había indicado que en *Hitler – Beast of Berlin* tiene lugar una escena en la que el protagonista es visitado por su esposa mientras él está confinado en el campo de concentración. Una escena similar la encontramos en *The Mortal Storm* (Frank Borzage, 1940): el profesor Viktor Roth, un no ario, es detenido y enviado a un campo de concentración; allí confinado, su esposa irá a visitarlo.

La película de Borzage es considerada como la primera película de un gran estudio — la MGM — que da cuenta del antisemitismo nazi (Goldman, 2013, p. 50), aunque omitiendo la palabra “judío” para señalar a la familia Roth como “no aria”. Aunque la película no se concentra en la experiencia concentracionaria sino en el impacto de la llegada del nazismo en una familia alemana, lo cierto es que la secuencia en la que representa el campo de concentración posee elementos sugerentes.

También presentada de noche, la iluminación le da al campo un aspecto tenebroso; además, aquí no hay muros y paredones sino alambrados y torres de vigilancia, sumando los reflectores una sensación de miedo y de vigilancia extrema — Figura nº20. Una vez

allí, Emilia logra ingresar para ver a su marido, allí atraviesa un corredor — Figura nº21 — y se horroriza por lo que ve: detrás del alambrado están los prisioneros realizando trabajos forzados en condiciones de extrema precariedad. Estas secuencias son realmente potentes ya que alcanzan a mostrar el campo de concentración en toda su magnitud; sin embargo, el encuentro con su marido — improbable en el sistema concentracionario nazi — le resta potencia al emparentar el campo con una prisión. Pese a ello, nótese en la Figura nº22 que el profesor Roth en vez de usar el uniforme con la Estrella de David amarilla, viste un uniforme negro — un color diferente respecto a los que están haciendo el trabajo forzado en la imagen anterior — que le permite resaltar un brazalete con la letra J. Así, aunque todavía la Solución Final no se había implementado, la película deja entrever el trato y persecución a los judíos, vaticinando el destino que luego será conocido: el profesor Roth morirá en el campo de concentración.

Figuras 20 y 21 – Escenas de *The Mortal Storm*



Fuente: Capturas de *The Mortal Storm*, 1940 © Loew's.

Figura 22 –
Escena de *The Mortal Storm*



Figura 23 –
Escena de *Once Upon a Honeymoon*



Fuente: Captura de *Once Upon a Honeymoon*, 1942 © RKO Radio Pictures.

Fuente: Captura de *The Mortal Sorm*,
1940 © Loew's.

Figura 24 –
Escena de *Once Upon a Honeymoon*



Fuente: Captura de *Once Upon a Honeymoon*, 1942 © RKO Radio Pictures.

Figura 25 –
Escena de *To be or not to be*



Fuente: Captura de *To be or not to be*, 1942 © Romaine Film Corporation.

Unos años después Leo McCarey dirigirá la comedia *Once Upon a Honeymoon* (1942) protagonizada por Cary Grant y Ginger Rogers. En los días previos al inicio de la Segunda Guerra, Katherine Butt-Smith se está por casar con el barón Von Luber; sin embargo, el enlace se va posponiendo ya que el novio debe viajar constantemente por asuntos de trabajo — viaja a Austria, Checoslovaquia y Polonia, países que, justamente, son invadidos por el nazismo luego de la llegada de Von Luber. El periodista Pat O'Toole sospecha de la tarea del barón, pensando que en verdad es un agente nazi y tratará de obtener información por parte de Katherine.

Entre las situaciones de enredos y el doble sentido en los diálogos, Katherine y Pat son detenidos y enviados a un campo de concentración. Aquí los prisioneros mantienen su vestimenta y aunque el lugar es representado en forma lúgubre — Figura n°23 —, el campo es mostrado como un lugar de detención y encierro antes que con las características de un campo de concentración. Quizá lo más sugerente sea el guiño que hace Pat al leer sobre los experimentos sobre fertilización y castración que llevan adelante los nazis, dándonos a entender que tanto los experimentos con humanos por parte de los nazis como su programa de eugenesia eran conocidos en aquella época. Si bien la película no se propone denunciar el sistema de los campos sino más bien presentar una comedia romántica en el contexto de la guerra⁸, el campo es representado como un lugar con

posibilidad supervivencia, el cual puede ser visitado e, incluso conseguir rápidamente un salvoconducto para salir de allí. En efecto, en su breve estancia en el campo, la pareja recibe la visita del cónsul de los Estados Unidos quien los libera del encierro. Con todo, quizá lo interesante de la película de McCarey no sea la representación del campo sino el hecho de que el campo de concentración emerja en una narrativa cómica.

De manera semejante ocurre con una película contemporánea a *Once Upon a Honeymoon*, me refiero a *To be or not to be* (Ernst Lubitsch, 1942). La comedia se desarrolla en torno a una pareja de actores, Joseph y Maria Tura, que forman parte de una compañía teatral. Pronto se verán envueltos en una operación de espionaje contra los nazis, haciéndose pasar los Tura junto a sus colegas por oficiales nazis para salvar a sus compatriotas polacos. A pesar de haber obtenido críticas negativas en el momento de su estreno, hoy en día es considerada no solo como una de las obras maestras de Lubitsch sino también como una de las mejores comedias de la historia del cine (García López, 2005). No me detendré en el desarrollo de la trama, pero para el objetivo de este trabajo es necesario subrayar dos cuestiones en torno a esta película: la primera, la manera en que los campos de concentración son tomados como material para el humor; la segunda, derivada de ello, es remarcar, nuevamente, el conocimiento sobre la existencia de los campos de concentración en la época. Así, este espacio emerge, por ejemplo, cuando Tura le comenta al Coronel Ehrhardt, interpretado por Sig Ruman, que “lo llaman ‘Campo de Concentración’ Ehrhardt”, el nazi socarronamente responderá “Sí. Nosotros hacemos la concentración y los polacos el campamento”. Sin embargo, es al inicio de la película donde se puede observar la irreverencia de Lubitsch: mientras ensayan una obra crítica al nazismo, Maria Tura llega “lista” para su escena en el campo de concentración, eligiendo como vestuario un resplandeciente vestido largo — Figura n°25. Más allá de la alusión en diálogo o en imagen al campo de concentración, en estas dos comedias los nazis también son representados como torpes, brutos e, incluso, como estúpidos — sobre todo en la de Lubitsch. Es cierto que el tono de la comedia permite esta caracterización; sin embargo, en este recorrido, hemos visto que esta forma de describirlos parece ser una constante.

A modo de cierre

Resulta sugerente pensar que quizá en este período no fueron los estadounidenses los que supieron forjar un imaginario sobre los campos de concentración acorde a su realidad. Revisemos, por ejemplo, *Bolotnye soldaty* (Aleksandr Macheret, 1938). Esta

película no solo es previa a las revisadas a lo largo del texto, sino que además de representar los campos de concentración expone de manera temprana la persecución y el confinamiento de los judíos en esos sitios. En esta película, que transcurre en Alemania, Paul, un trabajador común y corriente, es detenido en un pogrom que tiene lugar en la farmacia de un judío y llevado junto a este a un campo de concentración, allí se organizará junto a otros prisioneros para escapar. Una vez lograda la libertad, Paul continuará luchando y organizando la resistencia al nazismo.

Película de corte antifascista⁹, las escenas en el campo de concentración — Figuras n°26-28 — poseen un estilo realista que se asemeja a las fotografías de propaganda de la época, pero con la crudeza que estas no mostraban. Los elementos que formarán parte del imaginario están ahí presentes: el trabajo forzado duro y sucio — los prisioneros están inmersos en el barro —, el alambre de púa, las torres de vigilancia, guardias severos. Así y todo, la película tenía como objetivo contribuir a la lucha contra el fascismo nazi y, por lo tanto, debía convocar y movilizar al espectador; de este modo, volvemos a ver el motivo narrativo de la fuga, que, en este caso, a pesar de cobrarse vidas en la evasión, resulta también posible y exitosa.

A pesar de todos los títulos mencionados, quizá la película que posea los elementos que luego estarán presente en el imaginario genocida será una película alemana, ni más ni menos. Resulta paradójico — o quizá no — que hayan sido los propios nazis quienes hayan podido representar el campo de concentración con las características reales del sistema de terror. De este modo, en *Ohm Krüger* (Hans Steinhoff, 1941) encontramos el campo de concentración con todas sus características físicas — Figuras n°29-31 —, con un estilo realista, presentando cuerpos demacrados y sin los motivos narrativos vistos en las películas anteriores: no hay visitas, no hay “prisión”, no hay torpeza, y la evasión es imposible. *Ohm Krüger* fue pensada como una película de propaganda por el propio Joseph Goebbels en su campaña contra Inglaterra; para ello, la película narra muy libremente la vida del político sudafricano Paul Kruger y su lucha contra los ingleses durante la Segunda Guerra Bóer. Cuando los ingleses se vieron superados en una primera instancia, decidirán implementar la lógica de tierra arrasada y confinar en campos de concentración a las mujeres y niños para doblegar así a los afrikáneres — dos técnicas, por demás está decir, que los propios alemanes estaban llevando adelante en tierra soviética¹⁰.

Figuras 26 y 27 – Escenas de *Bolotnye soldaty*



Fuente: Capturas de *Bolotnye soldaty*, 1938 © Mosfilm.

Figura 28 – Escena de *Bolotnye soldaty*



Fuente: Captura de *Bolotnye soldaty*, 1938 © Mosfilm.

Figura 29 – Escena de *Ohm Krüger*



Fuente: Captura de *Ohm Krüger*, 1941 © Tobis Filmkunst.

Figuras 30 y 31 – Escenas de *Ohm Krüger*



El objetivo de este escrito radicó en observar e interrogar el imaginario sobre los campos de concentración nazis en algunas películas producidas antes de la finalización de la Segunda Guerra Mundial previo a que se configurara lo que hoy denominamos el

“imaginario genocida”. De carácter exploratorio, en este trabajo me interesó indagar cómo se los comprendía en aquel momento, cómo se (re)presentaba el terror y qué motivos narrativos giraron en torno a estos. En ese sentido, señalé que si bien las películas denunciaron los campos de concentración su representación se asemejó a la de una prisión, no dando cuenta de su dimensión terrorífica. Más allá de los objetivos propagandísticos de algunas de las películas, quizá en su época no se llegó a comprender la especificidad del sistema de los campos de concentración nazi; de hecho, con la excepción *Hitler – Dead or alive* que menciona al campo por su nombre — Dachau —, en todo el corpus analizado ningún campo es referido con algún nombre histórico. Creo que, pese a todo, y más allá de su similitud — adecuación o no con los campos — e imágenes — reales, es que estos están presentes en las narrativas de un gran número de películas, formando parte del imaginario de la época sobre el nazismo.

Después de la Segunda Guerra, al conocerse y dimensionarse las atrocidades nazis este modelo de representación será puesto en crisis, y por medio de un nuevo estilo realista se perfilará un nuevo modelo (Pena, 2020) configurando así lo que será el cine sobre el Holocausto (Avisar, 1988; Insdorf, 2003). En Europa se filmarán numerosas películas sobre los campos, utilizando a los propios sitios como locaciones, como *Ostatni etap* (Wanda Jakubowska, 1948) — considerada como “la madre de todas las películas sobre el Holocausto” (Loewy, 2004) — o *Pasażerka* (Andrzej Munk, 1963), por mencionar a algunas. Incluso en Hollywood, apenas finalizada la contienda bélica, Fred Zinnemann volverá a filmar los campos de concentración — y ahora también de refugiados y desplazados — desde otra perspectiva con *The Search* (Fred Zinnemann, 1948).

A partir de lo expuesto se puede observar cómo en el corpus trabajado ya se perfila el campo de concentración como parte de la narrativa de las películas sobre el nazismo. Con lo dicho en el párrafo anterior, solo será después de la guerra, cuando los horrores nazis sean conocidos con sus macabros detalles, que este imaginario dará lugar a uno nuevo, a uno que incorporará al campo de exterminio y al exterminio de los judíos; las imágenes aquí analizadas, entonces, de alguna manera allanaron y prepararon el camino para el imaginario genocida.

Referencias

ANDERSON, Benedict. *Comunidades Imaginadas*. México: Fondo de Cultura Económica, 2006.

ARAD, Yitzhak. *Belzec, Sobibor, Treblinka. The Operation Reinhard Death Camps*. Bloomington: Indiana University Press, 1987.

AVISAR, Ilan. *Screening the Holocaust. Cinema's Images of the Unimaginable*. Bloomington: Indiana University Press, 1988.

BAUMAN, Zygmunt. *Modernidad y Holocausto*. Madrid: Sequitur, 1997.

BETTELHEIM, Bruno. *Sobrevivir. El Holocausto una generación después*. Barcelona: Crítica, 1981.

DOHERTY, Thomas. *Hollywood and Hitler, 1933-1939*. Nueva York: Columbia University Press, 2013.

DWORK, Deborah. VAN PELT, Robert Jan. *Auschwitz, 1270 to the present*. Nueva York: W. W. Norton, 1996.

GABLER, Neal. *An Empire of Their Own. How the Jews Invented Hollywood*. Nueva York: Anchor Books, 1989.

GARCÍA LÓPEZ, Sonia. *Ser o no ser. To be or not to be de Ernst Lubitsch*. Barcelona: Paidós, 2005.

GERSHENSON, Olga. *The Phantom Holocaust*. New Brunswick: Rutgers University Press, 2013.

GOLDMAN, Eric A. *The American Jewish Story Through Cinema*. Austin: University of Texas Press, 2013.

HARRIS, Mark. *Five Came Back. A Story of Hollywood and the Second World War*. New York: Penguin, 2014.

HICKS, Jeremy. *First films of the Holocaust: Soviet cinema and the genocide of the Jews, 1938-1946*. Pittsburgh: University of Pittsburgh Press, 2012.

HILBERG, Raul. *La destrucción de los judíos europeos*. Madrid: Akal, 2005.

INSDORF, Annette. *Indelible Shadows. Film and the Holocaust*. Nueva York: Cambridge University Press, 2003.

KOGON, Eugen. *Sociología de los campos de concentración*. Madrid: Taurus, 1965.

LOEWY, Hanno. The mother of all Holocaust films?: Wanda Jakubowska's Auschwitz trilogy. *Historical Journal of Film, Radio and Television*, v. 24, p. 179-204, 2004. <https://doi.org/10.1080/0143968042000223691>.

PENA, Jaime. *El cine después de Auschwitz*. Madrid: Cátedra, 2020.

REES, Laurence. *Auschwitz. Los nazis y la "solución final"*. Barcelona: Crítica, 2007.

SOFSKY, Wolfgang. *La organización del terror. Los campos de concentración*. Buenos Aires: Prometeo, 2016.

STEPHENS, E. J. WANAMAKER, Marc. *Early Poverty Row studios*. Charleston: Arcadia Publishing, 2014.

TARANTINO, Quentin. *Playboy interview: Quentin Tarantino*. *Playboy*, 3 de diciembre 2012. Entrevistador: Michael Fleming. Disponible en: <https://web.archive.org/web/20131202085702/http://www.playboy.com/playground/view/interview-quentin-tarantino>. Acceso en: 20 ago. 2024.

TAYLOR, Charles. *Imaginarios sociales modernos*. Barcelona: Paidós, 2006.

TAYLOR, Richard. *Film Propaganda. Soviet Russia and Nazi Germany*. New York: I. B. Tauris, 1998.

TORCHIN, Leshu. Since We Forgot: Remembrance and Recognition of The Armenian Genocide in Virtual Archives. In: GUERIN, Frances. HALLAS, Roger (Eds.). *The Image and The Witness. Trauma, Memory and Visual Culture*. London y New York: Wallflower Press, 2007.

URWAND, Ben. *The Collaboration. Hollywood's pact with Hitler*. Cambridge: Belknap Press, 2013.

WACHSMANN, Nikolaus. *KL. Una historia de los campos de concentración nazis*. Buenos Aires: Crítica, 2015.

ZADOFF, Efraim (Org.). *Enciclopedia del Holocausto*. Jerusalén: E. D. Z. Nativ, 2004.

ZELIZER, Barbie. *Remembering to Forget: Holocaust Memory Through the Camera's Eye*. Chicago: University of Chicago Press, 1998.

Artigo recebido em 12/11/2024

Aceito para publicação em 15/06/2025

Editor(a) responsável: Amanda Guimarães Silva

¹ Tomo esta idea del citado texto de Leshu Torchin. Con “imaginario genocida” nos referimos a las imágenes e ideas sobre como un genocidio “debe verse”: cuerpos famélicos, pilas de cadáveres, condiciones precarias de salud e higiene, oscuridad, campos de concentración, hornos crematorios, alambrados de púa, uniformes a rayas, entre otras cuestiones. El imaginario genocida, forjado alrededor del Holocausto, de alguna manera se ha vuelto prescriptivo, sugiriendo no solo la unicidad de aquel caso sino también las características que un genocidio debe tener. Por ello, por la ausencia de campos de concentración, de alambrados de púa, de hornos crematorios, el genocidio de Ruanda fue pensado en un primer momento no como tal sino como una lucha tribal, descartando que lo sucedido en aquel país africano pueda tener alguna similitud con el Holocausto.

² Si bien existe numerosa bibliografía en torno a los imaginarios, sigo aquí la sugerencia de Benedict Anderson (2006) en torno al poder de la imaginación en la constitución del nacionalismo. Entonces, ante todo, el imaginario es un modo de imaginar, de dar imágenes a ideas, conceptos, nociones y sensaciones. Así, como sugiere Charles Taylor, los imaginarios dan cuenta de “algo que en la mayoría de las veces no se expresa en términos teóricos, sino que se manifiesta a través de imágenes, historias y leyendas” (C. Taylor, 2006, p. 37). El imaginario, por más que sea intangible, posee consecuencias y repercusiones concretas, ya que este genera entendimiento, conocimiento y expectativas.

³ Sirva como ejemplo la novela *The Mortal Storm* de Phyllis Bottome. Publicada originalmente en 1938, la autora ya daba cuenta allí de los campos de concentración, de sus características externas — el alambre de púa en los cercos, por ejemplo — y el brutal régimen de tortura. Incluso, en forma premonitrice aludía al

exterminio de los judíos cuando al padre de la joven protagonista lo confinan y matan en un campo. Tiempo después, como se verá en este texto, la novela será adaptada para al cine bajo la dirección de Frank Borzage; en su adaptación, se quitará toda alusión al judaísmo en pos del término “no ario”. La novela tuvo cierta repercusión más allá de los Estados Unidos, publicándose en Argentina, como única versión autorizada en castellano, en 1940 por la editorial Mackern.

⁴ En la jerga de las décadas de 1920-1930, el término *Poverty Row* se utilizaba para referirse a los pequeños estudios de Hollywood que produjeron películas de clase B desde los años veinte hasta los cincuenta. Eran películas con bajos y acotados presupuestos, con producciones más baratas y resultados estéticos menores. Si bien muchos de estos estudios tenían sus sedes cerca de Gower Street, el término — *row* significa fila en inglés — no implica que estos estuvieran necesariamente cerca o “en fila” en esa calle. Para una historia de estos estudios, véase Stephens y Wanamaker (2014).

⁵ Al respecto, véase el polémico libro de Ben Urwand (2013).

⁶ En el curso de la Segunda Guerra Mundial, numerosas películas — largos y cortos — colocaron el apellido del *Führer* en sus títulos. Además de las dos aquí trabajadas, podemos nombrar *The Devil with Hitler* (Gordon Douglas, 1942), *The Hitler Gang* (John Farrow, 1944), *Hitler's Madman* (Douglas Sirk, 1943) o *Hitler's Children* (Edward Dmytryk, 1943), por mencionar algunas.

⁷ En una entrevista a la revista *Playboy*, Quentin Tarantino afirmó que *Hitler – Dead or Alive* encendió (*sparked*) la idea de *Inglourious Basterds*. El director definió a la película de Grinde como “una película loca que pasa de ser seria a ser muy divertida” (Tarantino, 2012).

⁸ Recordemos que dos años antes se había estrenado *The Great Dictator* (Charles Chaplin, 1940) y el trío cómico Los tres chiflados (*The Three Stooges*) había presentado previamente el corto *You Nazy Spy!* (Jules White, 1940); por lo tanto, cuando se estrenan las películas de McCarey y Lubitsch, Hollywood ya había comenzado a representar paródicamente al nazismo.

⁹ Para un mayor desarrollo de su trama como de la historia de esta película, véase Gershenson (2013, p. 19-23).

¹⁰ Para un mayor desarrollo histórico de esta película, véase Taylor (1998, p. 187-195).