

El mundo femenino bajo la lente del film *Zona de interés* de Jonathan Glazer

Mónica Bardi ^(*)

Resumen: El presente trabajo analiza el film *Zona de interés* (2023), dirigido por Jonathan Glazer, desde una lectura estético-política, se examinan la cosmovisión nazi, el rol de las mujeres en el ideario nacionalsocialista y sus resonancias actuales. La poética de la obra de Glazer, tensiona las formas tradicionales de narrar el horror y ofrece una crítica profunda a los mecanismos de racionalización y naturalización de la violencia. Como objeto cinematográfico complejo nos propone una interrogación crítica sobre los dispositivos culturales, ideológicos y simbólicos que posibilitaron el genocidio judío durante la Segunda Guerra Mundial. El largometraje como *metáfora viva*, tiene la potencia de activar nuevas significaciones sobre el pasado y ofrecer claves de lectura para los conflictos contemporáneos. Desde esta perspectiva, el largometraje analizado se constituye como un dispositivo que permite explorar las condiciones simbólicas y materiales que posibilitaron el genocidio y, su permanencia y reactualización en discursos autoritarios, misóginos y etnocentristas.

Palabras clave: Holocausto - cine y memoria - metáfora viva - representación – nazismo -patriarcado

[Resúmenes en inglés y portugués en la página 27]

^(*) Licenciada y Profesora en Artes Combinadas, Facultad de Filosofía y Letras – Universidad de Buenos Aires. Especialista en Educación y Nuevas Tecnologías (FLACSO) Especialista en Tecnologías Educativas (FFyL-UBA). Diplomada en Educación Medios e Imagen (FLACSO). Docente universitaria (UTN). Miembro del Comité de autoridades del Congreso internacional Experiencias y Escrituras en la Cultura del Consumo. (Departamento de Artes y Centro Cultural Paco Urondo - FFyL - UBA-).

Introducción

En este trabajo realizamos el análisis del *film Zona de interés* (Glazer, 2023) a partir de la caracterización de la poética y la descripción del dispositivo narrativo del largometraje, del encuadre estético-político en la representación del Holocausto y la cosmovisión del nazismo. Profundizamos sobre el rol de la mujer asignado en el ideario nacionalsocialista y sus reactivaciones en la agenda de los órdenes políticos actuales.

La proliferación de publicaciones textuales, *films*, series televisivas y de streaming, podcasts, sitios de memoria, páginas web, publicaciones en redes, monumentos conmemorativos, supone una reelaboración activa de los sucesos históricos traumáticos. Conforman un recordatorio del pasado como *lección aprendida por la humanidad*, como una garantía que previene la repetición de las atrocidades cometidas. La variedad de registros y representaciones audiovisuales han moldeado los imaginarios personales y colectivos y colaborado en la cosificación de la memoria histórica para los públicos masivos.

La memoria, según Traverso (2007), es constantemente reelaborada según las sensibilidades éticas, culturales y políticas del presente, y se transforma muchas veces en un objeto de consumo, estetizado y rentable. En sus palabras:

Por un lado, este fenómeno muestra indudablemente un proceso de reificación del pasado que hace de la memoria un objeto de consumo, estetizado, neutralizado y rentable (un proceso paralelo al de la apropiación de ciertos momentos del pasado por la industria del espectáculo, especialmente el cine). (...) (2007, Traverso).

Siguiendo esta línea de análisis, la productividad del signo Holocausto en la cultura mediática masiva han cosificado el evento histórico y poblado de imágenes de “la crueldad” y de “las mayores perversiones humanas” las pantallas. Frente a las formas trivializadas que ofrece la industria de la producción comercial audiovisual el debate sobre la forma de representar el Holocausto sigue abierto: *¿es posible representar el horror absoluto de los campos de concentración nazis?*

La centralidad de Auschwitz-Birkenau como ícono del genocidio moderno ha esbozado diferentes respuestas a este debate, conformando un amplio abanico de decisiones estéticas y por ende políticas frente a la memoria histórica de la maquinaria de exterminio de Auschwitz.

El documental *Noche y niebla* (1956) de Alain Resnais, utilizó el montaje de imágenes incautadas de los registros del genocidio con *travellings* en color de la arquitectura vacía y una voz en off orientando la interpretación de las imágenes. Claude Lanzmann, director del *film Shoah* (1985) utilizó testimonios, en primera persona, de víctimas, testigos y verdugos del exterminio de las comunidades judías durante la Segunda Guerra, por considerar que los usos de imágenes del exterminio producían un efecto de banalización, propia de las narrativas hollywoodenses. Las películas *La Vida es Bella* (Roberto Benigni, 1997) y *El niño con el pijama de rayas* (Mark Herman, 2008) recurren a la mirada de los niños para sustraernos de la violencia de las imágenes, enfatizando aspectos emocionales. La película que analizamos se centra en un período de la vida cotidiana de la familia de

Rudolf Höss, quien dirigió el campo de Auschwitz entre 1940 y 1943, cuyo ámbito privilegiado es la casa que les fue asignada lindera al complejo de exterminio. Las decisiones estético políticas de la instancia autoral en la representación del Holocausto nos proponen un laboratorio de acciones humanas dentro de la cosmovisión del proyecto nazi y por extensión, de los órdenes político-culturales actuales y pasados.

Retomando el concepto de *metáfora viva* desarrollado por Paul Ricoeur (1980), el film opera como un modelo heurístico que permite repensar lo real y generar nuevas significaciones. Desde este enfoque, el largometraje se constituye en un dispositivo narrativo que revela la lógica interna del proyecto nacionalsocialista, focalizándose en la cosmovisión de los perpetradores. Se expone así la racionalización del exterminio a través del lenguaje burocrático, la deshumanización del otro y la instrumentalización de los valores ideológicos del régimen. Entendido como una *metáfora viva* el film habilita la permanencia de una memoria activa y, al mismo tiempo, permite reflexionar sobre los mecanismos y ejes constructivos en los conflictos actuales.

Recrear el lugar del enemigo

El film *Zona de Interés* (2023) del director Jonathan Glazer, está basado libremente en la obra literaria del mismo nombre del escritor británico Martin Amis. Ambas ficciones recrean los hechos históricos desde la perspectiva de los perpetradores del Holocausto.

La novela publicada en 2014 narra un período de la cotidianidad de oficiales alemanes, familias y sirvientes de un campo de concentración inspirado en Auschwitz. En la estructura narrativa, el deseo sexual es el que actúa como fuerza motriz de los acontecimientos, articulando tensiones personales en el dispositivo genocida.

El hilo argumental, que se estructura en relación con el amor prohibido entre un subordinado y la esposa del comandante del campo, nos permite explorar la perspectiva de los victimarios y los mecanismos culturales que habilitó que personas comunes se integren —de manera activa o pasiva— a la lógica eficiente y deshumanizante de la maquinaria de exterminio. Los narradores de la novela *La zona de interés* (Amis, 2014) son tres personajes que encarnan diferentes posiciones dentro del engranaje genocida: Angelus "Golo" Thomsen, oficial nazi; Paul Doll, comandante del campo; y Szmul, un prisionero judío forzado a trabajar en los *sonderkommando*, unidades destinadas a procesar los cuerpos de las víctimas asesinadas en las cámaras de gas. Esta polifonía narrativa permite al autor explorar diversas capas de la subjetividad de los perpetradores, desde la lógica burocrática hasta el tormento moral de quienes fueron obligados a colaborar.

La cosmovisión nazi confiere sentido a la violencia ejercida, integrándola dentro de una lógica de eficiencia, orden y obediencia al ideario del proyecto nacional-socialista. Bajo esa mirada, el exterminio deja de aparecer como una anomalía o un exceso. Como afirma el personaje del oficial Thomsen: “Porque soy un hombre normal con necesidades normales. Soy completamente normal. Es lo que nadie parece entender. Paul Doll es completamente normal” (Amis, 2014, p. 30). La reiteración de esa supuesta “normalidad” revela

hasta qué punto la violencia fue interiorizada como parte del funcionamiento del sistema. La naturalización de la solución final y su inscripción en la rutina cotidiana también se manifiestan en las palabras de Boris, otro oficial nazi, al referirse con ligereza a una de las escenas más atroces del procedimiento: “La parte más espeluznante es la selección –dijo Boris–. Deberías venir un día. Por la experiencia” (Amis, 2014, p. 6).

Estas voces ficcionales evocan el concepto de *banalidad del mal* formulado por Hannah Arendt (2003) en su análisis del juicio a Adolf Eichmann, donde la autora advierte que los crímenes más monstruosos pueden ser cometidos por individuos que no presentan rasgos psicopáticos ni ideológicos extremos, sino que operan desde la obediencia, la rutina y la negación de la responsabilidad. Leemos en su ensayo:

Eichmann recordaba perfectamente que hubiera llevado un peso en ella en el caso de que no hubiese cumplido las órdenes recibidas, las órdenes de enviar a la muerte a millones de hombres, mujeres y niños, con la mayor diligencia y meticulosidad. Evidentemente, resulta difícil creerlo. Seis psiquiatras habían certificado que Eichmann era un hombre «normal». «Más normal que yo, tras pasar por el trance de examinarle», se dijo que había exclamado uno de ellos. Y otro consideró que los rasgos psicológicos de Eichmann, su actitud hacia su esposa, hijos, padre y madre, hermanos, hermanas y amigos, era «no solo normal, sino ejemplar» (2003, Arendt, p 20).

Tanto la novela como el *film* eligen el lugar incómodo y controvertido de dar voz a los enemigos y sus colaboradores, al recuperar sus mentalidades, sensibilidades y los contextos que dan sentido a su accionar. Esta elección narrativa tiene como antecedentes variados exponentes cinematográficos desde la perspectiva de los victimarios o de aquellos, que forzados, colaboraron con el aparato genocida. Podemos mencionar, a manera de ejemplo, la producción *Kapo* (Pontecorvo, 1959), cuya protagonista es una joven judía, quien, para sobrevivir, cambia su identidad y se convierte en colaboradora. Otro ejemplo es el *film El hijo de Saúl* (Nemes, 2015) cuyo protagonista es un *sonderkommando* que busca sepultar a su hijo. Finalmente, *La caída* (2004) dirigida por O. Hirschbiegel, película de ficción que dramatiza la derrota desde el bunker de Hitler.

Partiendo del mismo universo ficcional de la obra literaria, el largometraje retoma la historia de la familia Höss. Sergio Wolf (2001) denomina transposición a este procedimiento. La modalidad corresponde a la intersección de universos entre el escritor y el director, fundamentalmente en la forma reflexiva de representación y resignificación del Holocausto.

La película tiene un registro genérico híbrido. Es una transposición de un texto literario, un docudrama, un *film* experimental y a la vez una película de época. Estas rupturas de la unicidad de géneros con respecto al verosímil es parte de las formas de las narrativas audiovisuales actuales. La propuesta experimental está en las marcas autorales en el uso de planos negros y fundidos a rojo, en las escenas de la noche filmadas con cámaras termográficas y el particular montaje de la banda de imagen con la banda de sonido.

En el *film*, la recreación documental es parte de la poética de la producción. Los nombres propios de los personajes corresponden a la persona real evocada, los ambientes

utilizados fueron reconstruidos siguiendo la información y fotografías de época existentes y, a manera de índice, la casa, la bicicleta y el vestido del personaje de la joven polaca pertenecían a Aleksandra Bystron, miembro de la resistencia polaca y vecina del campo de concentración.

El ambiente doméstico

Las escenas familiares son filmadas con cámaras ocultas, a la manera de un *reality show* sin enfatizar lumínicamente las acciones y emociones de los personajes.

La narración audiovisual comienza con un prólogo en pantalla negra durante largos minutos. La banda sonora de este fragmento es un conjunto de sonidos de decodificación compleja: ruidos metálicos, disparos, ruidos humanos, graznido de aves. Por corte directo, la cámara muestra, y sigue a distancia a la familia Höss disfrutando de un soleado día al aire libre en un lago de los alrededores de su vivienda. Escuchamos sus voces y conversaciones indiferenciadas. La secuencia filmada en exteriores, en colores cálidos y vibrantes muestra a los niños jugando, a los hombres disfrutando del sol y el lago, a las mujeres cuidando a los niños más pequeños. El armonioso grupo camina por senderos naturales y en auto emprende la vuelta al hogar ya escurriéndose el día. En la filmación del regreso, se produce el atardecer y avanza la oscuridad de las imágenes hasta llegar al hogar. Una vez allí, las cámaras nos muestran la armoniosa cena familiar y las acciones de Höss para cerrar herméticamente la propiedad.

Desde la intriga de predestinación, el dispositivo visual narrativo presenta dos espacios marcados por el día y la noche. En las escenas familiares, el día con su poder lumínico traza límites visibles, ofrece a la mirada el modelo de perfección familiar del proyecto nacionalsocialista. La noche en los interiores de la casa se vuelve una presencia inquietante y, en los exteriores, se hace presente la muerte y a la vez la posibilidad de acciones de resistencia frente al opresor.

El diseño de la banda de sonido hace presente la maquinaria de exterminio por medio de índice sonoros atonales, metálicos, gritos, disparos y graznidos de pájaros junto a sonidos sincronizados con lo que sucede en la acción filmica. Este “*ruido ambiente*” en contraste con lo que la imagen muestra señala la extrañeza perturbadora de la vida de la familia.

Michel Chion en su libro *La Audiovisión* (1993) analiza cómo el espectador interactúa con el texto audiovisual, entendida como una experiencia multisensorial, donde el montaje de la imagen y el sonido juegan un papel primordial en la construcción de los significados. Este contraste entre imagen y sonidos del “fuera de campo”, producen conexiones significativas en los espectadores, que activan la memoria histórica y biográfica.

En este sentido, el diseño de la banda sonora y su montaje impulsa el distanciamiento en la experiencia estética que, al no sobre-estimular lo sentimental, la identificación y la empatía abre un espacio perceptivo a la actualización y resignificación de una de las líneas hermenéuticas del *film*: la pregunta por los mecanismos y condiciones que hacen que personas “normales” sean las responsables de sostener el funcionamiento de la tecnología de muerte. En la filmación de las escenas hogareñas se ocultaron las cámaras y micrófonos en pasillos,

ambientes, en el jardín, construyendo un marco donde los personajes se mueven, entran y salen de escena, realizan acciones de limpieza, cuidado, orden. La iluminación es natural, sin enfatizar las acciones y emociones de los personajes.

El diseño de arte de la puesta en escena del hogar y sus alrededores, con su detalle documental nos provee de imágenes de belleza domesticada de los imaginarios idílicos de la tradición burguesa pasada y presente: *casa fuera de la ciudad, alrededores boscosos, jardín y terraza, vivero, espacio para la huerta, una pérgola y la pileta*. La limita un muro embellecido con arbustos florales. Dentro de las paredes del hogar el contundente mobiliario de época, la decoración cuidada, crea un marco de orden, limpieza y gusto. La reconstrucción de época realizada en el film enfatiza y estiliza la imagen idílica familiar, en sintonía con las tendencias de decoración actuales y, en el arte de series de época, como las icónicas *Downton Abbey* (2010-2015) y *Mad Men* (2007-2015).

El refinamiento del diseño de imagen del largometraje muestra con detalle el imaginario de prosperidad alemana de la época y la plenitud de una vida consagrada a un sistema que los cobija y beneficia: familia numerosa, hijos amorosamente cuidados que crecen entre jardines y paisajes naturales, rodeados de abundancia y alegría.

Todo aparece visualmente enfatizado, como si cada rincón replicara la maqueta de una fotografía de revista de decoración o las imágenes de *influencers* contemporáneos. El detalle de la fotografía resalta las texturas de las telas, el movimiento sutil de las gramíneas, la belleza de las flores, el orden de los ambientes. Esta composición visual nos sumerge en el paraíso construido por la pareja Höss, en esa construcción idílica de lo familiar de acuerdo con los mandatos y valores de la ideología nacional socialista.

El sistema de mujeres

Entendemos el *film Zona de Interés*, siguiendo al lingüista Paul Ricoeur, como una metáfora viva, aquella que abre el abanico a nuevas significaciones. El autor afirmaba que la metáfora es un verdadero instrumento heurístico: una forma de conocer y explorar el mundo a través de la tensión semántica entre términos aparentemente incongruentes. Del mismo modo, el largometraje de Glazer puede operar como un “modelo” que nos permite pensar de otra manera. La narración audiovisual en tanto metáfora-laboratorio abre nuevos sentidos nuevos sobre la representación de la memoria histórica y propone indagar en lo humano y en las formas como los grupos sociales operan con los significados, valores y creencias.

Las mujeres fueron objeto de regulaciones precisas orientadas a garantizar el orden social en la cosmovisión del régimen nacionalsocialista. La función femenina fue delimitada a su papel como reproductora biológica y transmisora de los valores del Partido a las nuevas generaciones. La naturalización de estos mandatos garantizaba la reproducción biológica, y la reproducción ideológica del régimen.

La representación del universo femenino en el *film*, está inscripto dentro del sistema de jerarquías del ideario nacionalsocialista, que sienta sus bases en la sociedad patriarcal,

entendida —siguiendo a Rita Segato (2003)— como “un orden político arcaico que se enmascara por medio de un discurso moral y religioso”. En el análisis de los personajes, sus funciones se pueden trazar líneas hermenéuticas que llegan a nuestros días.

Hedwig es, la esposa y madre de la familia Höss. La composición del personaje nos ofrece un cuerpo controlado entregado al cumplimiento de su función dentro del ideario. La caracterización de su aspecto ensalza su obediencia y cumplimiento a los valores y mandatos de domesticidad y pertenencia a la “raza aria”: el pelo atado, el vestido en su lugar. Es un personaje que ejerce su poder sobre sus sirvientes y sobre su ámbito, siendo responsable del correcto funcionamiento de su hogar. Hedwig está siempre en movimiento, sacando maleza, cuidando a sus hijos, socializando con las esposas de los otros. En su rol ideológico de madre es la creadora de ese hogar y la que modela la familia dentro del ideario de la nueva Alemania.

John Berger (1986) afirma que la mujer siempre ha estado sometida a una doble actuación porque “Los hombres miran a las mujeres. Las mujeres se contemplan a sí mismas mientras son miradas” (Berger, 1986, p.55). En este sentido este personaje femenino está permanentemente alerta sobre sus acciones y emociones y, fundamentalmente sobre su imagen donde radica parte de su poder.

Las representaciones tradicionales de las mujeres en las producciones mediáticas globales han reforzado tres prototipos femeninos diferenciados: *madre, puta o santa* (Bardi, Libonati, 2013). A las madres les corresponde la abnegación en el cuidado del universo familiar, la nobleza, el amor a los suyos, la laboriosidad y el temple. En las características de esta tipificación, el deseo sexual es excluido.

El deseo sexual en Hedwig irrumpe en dos escenas, dando lugar al erotismo de un cuerpo en permanente estado de auto vigilancia. Una de ellas, sucede en la intimidad de un cuarto con espejos donde se encierra para ver, valorar y guardar el botín de guerra ganado, es decir, las prendas y accesorios seleccionados de las mujeres judías recién llegadas al Campo. Reflejada en su espejo, con un labial requisado maquilla sus labios de un color rojo vibrante y, se abraza vestida con un suntuoso abrigo de piel. Rápidamente ambos momentos de autoerotismo son reprimidos.

La otra escena sucede en el vivero de la casa, entre plantas y herramientas de huerto con un joven oficial a quien lo ofrece un cigarrillo. En la actitud relajada de su cuerpo y en el disfrute compartido de ese placer prohibido para las mujeres del régimen asoma, por un instante, una mujer sexual.

No hay crecimiento ni redención en el arco de su personaje, la seguridad de sus acciones se ampara en el cumplimiento del rol destinado a las mujeres en la sociedad que vive. Solo dos situaciones la perturban.

Una de ellas está dada por el ascenso y traslado de su marido como subinspector de los campos de concentración del régimen. Ante la posibilidad de mudarse de su hogar, de la protección que representa, obliga a su esposo a solicitar a las autoridades que su familia siga viviendo en la casa con argumentos como este: “*lo mío es cuidar a los niños*”, “*este es nuestro hogar, vivimos como siempre deseamos y mejor, lejos de la ciudad, nuestros hijos creciendo sanos y fuertes*”, “*cumplimos con lo que dice Hitler que hagamos*”. En estos parlamentos sintetiza el cumplimiento del rol fundamental que se le asignaba a las familias

en el modelo de la nueva Alemania impulsado por el nazismo. Hedwig desde su lente de percepción de mundo, siente que está sirviendo a la causa y por este motivo, ella y su familia merecían, como fieles representantes de la familia nacionalsocialista, un futuro de abundancia y progreso en su hogar en Auschwitz.

La otra situación, se presenta con la visita de su madre, Linna. En la secuencia vemos como Hedwig, orgullosa le muestra todo lo que había logrado: una casa perfecta con sus cuartos decorados para niños, su jardín y vivero con variedad de plantas y flores, sirvientas y planes futuros. Sin embargo, Linna, luego de pasar la noche, se va sin avisar y solo deja una nota. Al leerla para sí, la quema claramente molesta y contrariada.

Linna la madre de Hedwig, viaja desde Berlín para visitar a su hija. En toda la escena descrita anteriormente se la muestra asombrada y maravillada por el bienestar material de su hija. En la pérgola del jardín la conversación entre ambas es trivial, sobre los sirvientes del poblado cercano, sobre el jardín y la casa. En un momento hacen referencia a una mujer judía acomodada que conocían. Linna suponía que estaba en el campo de concentración y solo se lamentó por no haber conseguido sus cortinas en una puja vecinal. Ambas mujeres perciben el orden nazi como natural y no hay vacilación moral sobre las acciones sobre los vecinos judíos. Es natural y lógico el despojo de sus bienes.

A la noche la vemos perturbada por las imágenes del afuera, el olor de las chimeneas y la presencia nocturna de la maquinaria de muerte encendida. Nada indica las razones de su partida, solo se hace visible su inquietud.

Annegret y su hermana Ingebriggitt son las hijas obedientes de la familia, felices juegan y viven en la casa, y en alguna medida son permeables a lo que sucede. La menor es sonámbula, son las noches lo que las perturban. Y, Höss, como padre ejemplar, les lee el cuento infantil *Hansel y Gretel* antes que se duerman.

Las vecinas del Partido son las esposas de otros oficiales a la casa. La escena del encuentro en la casa del Comandante, en paralelo muestra la eficacia del mecanismo simbólico nazi y el dispositivo de filmación en el hogar. El montaje de imágenes se produce como combinación de cámaras en una filmación en tiempo real del funcionamiento del hogar. Las mujeres conversan en la mesa chica en la cocina refiriéndose a las vestimentas, joyas de las prisioneras y a chismes mientras hojean una revista femenina. El parlamento del diálogo entre mujeres que disfrutaban de los beneficios de su posición continúa mientras vemos en el comedor contiguo a una sirvienta preparar la bebida del comandante, entrar las botas limpias del hombre de la casa. Un dispositivo teatral, en tiempo real, sucediendo al mismo tiempo.

Las sirvientas viven en las tierras polacas ocupadas por los nazis. Son mujeres que pertenecen a la comunidad de Testigos de Jehová y funcionan como engranajes de la perfección hogareña. Se las muestra siempre activas y con la cabeza baja.

Dentro de este grupo la niñera de los hijos, que representa a la persona real Sophie Stippel, registrada como como prisionera número 619. El comandante Höss la llevó a trabajar como empleada doméstica porque la reconoce en sus inspecciones como una compañera de juegos de la infancia. En el film la vemos ayudando a los niños en las tareas escolares, asistiéndolos, alimentándolos. En la noche, en el cuarto compartido con el menor de la familia, se asoma su inquietud y quizás tormento al beber, suponemos por la botella y su actitud, abundante alcohol.

Dentro del sistema de mujeres una joven mujer cumple la función de dar placer sexual al hombre de la casa. Sin mediar parlamentos la mujer se sienta con las piernas abiertas y el cuerpo entregado. Se produce una elipsis. La referencia a la relación sexual infiere por la escena siguiente. El comandante Höss lava de forma enérgica y sistemática su miembro viril. Las mujeres judías asesinadas detrás de los muros se hacen presentes a través de objetos inanimados: sus enaguas, tapados, cosméticos, objetos mobiliarios.

Las mujeres de la resistencia son los personajes de Alexandra y su madre. Viven en las inmediaciones del hogar Auschwitz. Se mueven en el espacio nocturno, exterior. En lo oculto y en el terreno de lo extraño para la familia Höss.

Protegida por la oscuridad la niña Alexandra deja manzanas para los prisioneros. Las imágenes son grabadas con una cámara termográfica. Estas imágenes desde un montaje estético-político rompen con la linealidad del retrato familiar del comandante y la uniformidad de pensamiento del mecanismo de dominación alemana.

Las trabajadoras de cuidado y limpieza actuales son las encargadas de cuidar, limpiar, proteger y mantener la arquitectura vacía del campo de exterminio y los objetos que son pruebas de lo sucedido en el lugar. Son las protagonistas de la secuencia final que nos ubica en el presente la labor de la memoria histórica.

Conclusiones

Zona de interés (2023) es un objeto cinematográfico complejo que abre un espacio de interrogación activa sobre los mecanismos y dispositivos culturales por medio de los cuales se ejecutó el genocidio judío en la Segunda Guerra Mundial. Sus procedimientos estéticos activan la reflexión crítica de las relaciones entre el pasado y presente.

Desde nuestro análisis el largometraje de Glazer funciona como un “modelo heurístico” que nos permite pensar lo que llamamos realidad de otra manera y tiene el potencial productivo para establecer conexiones entre el pasado y el presente. En esta línea la instancia narrativa omnisciente en las secuencias del hogar y la familia muestra, acompaña, sin énfasis, sin melodrama visual.

En este contexto, el lenguaje burocrático —impersonal, técnico, aséptico— funciona como una herramienta de racionalización del exterminio. La deshumanización del otro: la pérdida del nombre y el despojo de sus bienes, hace posible convertirlos en trabajadores esclavos y asesinarlos sin vacilación moral. La adscripción a un sistema de valores que conduce a un futuro promisorio, enmascara y justifica los beneficios materiales del robo de bienes y el asesinato de millones. La especificidad del orden patriarcal nazi se nos presenta como una variante extrema de modelos aún vigentes.

En este trabajo profundizamos sobre el análisis del conjunto de mujeres que, en diferentes grados son víctimas del orden patriarcal. El diseño de arte del hogar junto con la elección de la estética fotográfica está íntimamente relacionado con las formas como la industria del entretenimiento actual que representa los ideales de éxito actuales. Y el “ruido ambiente” son las injusticias sociales, las guerras actuales, los campos de refugiados, las matanzas étnicas. En síntesis, el “horror” contemporáneo.

Al momento de escribir este análisis, resuenan voces que responsabilizan de las crisis globales contemporáneas a las mujeres y su lucha por sus derechos y, a la creciente participación en los ámbitos laborales, académicos y políticos. Desde sectores, hoy alineados con posicionamientos de ultraderecha, se alzan discursos que reclaman el retorno de las mujeres a roles exclusivamente reproductivos, en un intento de restaurar un orden retrógrado que creíamos superado.

Frente a estos embates, que incluyen la naturalización de discursos autoritarios, etnocentristas, clasistas y misóginos por parte de fuerzas políticas globales, el film analizado nos permite, profundizar en las condiciones y mecanismo que dieron lugar al Holocausto, en su complejidad y contradicciones para comprender las permanencias y reactualizaciones de *aquella lección que no estamos aprendiendo*.

Ficha técnica

Zona de Interés (2023)

Coproducción Reino Unido-Estados Unidos-Polonia - 106 minutos

Dirección: Jonathan Glazer

Guion: Jonathan Glazer

Protagonistas: Sandra Hüller, Christian Friedel, Ralph Herforth, Max Beck, Marie Rosa Tietjen, Sascha Maaz

Música: Mica Levi

106 minutos

Bibliografía

Ágreda Pino, A. M. Bardi, M. y Libonati, A. (2013) *La audioimagen. Estética de semánticas múltiples*. Buenos Aires: Ricardo Vergara Ediciones.

Bauman, Z. (2011). *Modernidad y Holocausto*. Madrid: Ediciones Sequitur.

Chion, M. (1990). *La audiovisión. Introducción a un análisis conjunto de la imagen y el sonido*. Barcelona: Paidós.

Segato, R. (2019). Ningún patriarcado hará la revolución. Reflexiones sobre las relaciones entre capitalismo y patriarcado en *¿Cómo se sostiene la vida en América Latina? Feminismos y re-existencias en tiempos de oscuridad*. Quito: Ediciones Abya Yala.

Traverso, E. (2007). *Historia reciente. Perspectivas y desafíos para un campo en construcción*. Buenos Aires: Paidós.

Wolf, S. (2001). *Cine/Literatura. Ritos de pasaje*. Buenos Aires: Paidós.

Arendt, H. (2003). *Eichmann en Jerusalén. Un estudio acerca de la banalidad del mal*. Barcelona: Lumen.

Ricoeur, P. (1980). *La metáfora viva*. Madrid: Ediciones Cristiandad.

Abstract: This paper analyzes Jonathan Glazer's film *Zone of Interest* (2023) from an aesthetic-political perspective. It examines the Nazi worldview, the role of women in the National Socialist ideology, and its current resonances. The poetics of Glazer's work challenges traditional ways of narrating horror and offers a profound critique of the mechanisms that rationalize and naturalize violence. As a complex cinematic object, it poses a critical interrogation of the cultural, ideological, and symbolic mechanisms that made the Jewish genocide possible during World War II.

The feature film, as a living metaphor, has the power to activate new meanings about the past and offer key interpretations of contemporary conflicts. From this perspective, the analyzed feature film constitutes a device that allows us to explore the symbolic and material conditions that made the genocide possible and its persistence and re-actualization in authoritarian, misogynistic, and ethnocentric discourses.

Keywords: Holocaust - cinema and memory - living metaphor - representation - Nazism - patriarchy

Resumo: Este artigo analisa o filme *Zona de Interesse* (2023), dirigido por Jonathan Glazer, a partir de uma leitura estético-política, examinando a visão de mundo nazista, o papel da mulher na ideologia nacional-socialista e suas ressonâncias atuais. A poética da obra de Glazer desafia as formas tradicionais de narrar o horror e oferece uma crítica profunda aos mecanismos que racionalizam e naturalizam a violência. Como um objeto cinematográfico complexo, ele propõe um questionamento crítico dos mecanismos culturais, ideológicos e simbólicos que tornaram possível o genocídio judeu durante a Segunda Guerra Mundial. O longa-metragem, como metáfora viva, tem o poder de ativar novos significados sobre o passado e oferecer chaves para interpretar conflitos contemporâneos. Nessa perspectiva, o longa-metragem analisado constitui um dispositivo que nos permite explorar as condições simbólicas e materiais que tornaram possível o genocídio, bem como sua persistência e reatualização em discursos autoritários, misóginos e etnocêntricos.

Palavras-chave: Holocausto - cinema e memória - metáfora viva - representação - nazismo - patriarcado

[Las traducciones de los abstracts fueron supervisadas por el autor de cada artículo.]
