

Holocausto y Cine. *Music Box*: las fotografías de lo inefable

María Elena Stella ⁽¹⁾

Resumen: A finales de la década del 80 la memoria del Holocausto transita la etapa de anamnesis, según la periodización formulada por Henry Rousso (2015) y se caracteriza por la activación del recuerdo del pasado traumático, la reanudación de los juicios a los criminales y cobran una importancia inusitada los testimonios de los sobrevivientes, documentos, pruebas materiales, imágenes fotográficas y en movimiento. El pasado retorna ubicándose en un lugar central de la cultura y la política de Occidente.

Las víctimas y sus reclamos, desoídos y olvidados durante largo tiempo, encuentran ahora quienes están dispuestos a escucharlos. Recobran la capacidad de narrar y denunciar a los victimarios. En ese contexto de resurgimiento de la memoria y la demanda de justicia aparece la película *Music Box* (1989), del realizador franco griego, Costa Gavras, filme que logra plasmar en la pantalla los múltiples rasgos de ese particular momento de la memoria de la Shoá y la gestación de un nuevo régimen de historicidad que comienza a configurarse.

Palabras clave: Holocausto - Memoria - Justicia - Cine - Fotografía

[Resúmenes en inglés y portugués en las páginas 26-27]

⁽¹⁾ **María Elena Stella.** Historiadora, recibida en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires. Doctoranda en la Facultad de Ciencias Sociales UBA. Posgrado en FLACSO (Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales) y en la Universidad Nacional de San Martín. Docente e investigadora de la Universidad de Buenos Aires. Profesora de Historia económica y social argentina en la Facultad de Ciencias Económicas (UBA) y de Introducción al Conocimiento de la Sociedad y el Estado, en el Ciclo Básico Común (UBA). Profesora de Historia Reciente en el Instituto de Enseñanza Superior Número 1 “Doctora Alicia Moreau de Justo”. Es investigadora del Centro de Estudios de Diseño y Comunicación de la Universidad de Palermo (Buenos Aires). Profesora en la Maestría del Instituto Universitario de Salud Mental. Se especializa en la relación Cine-Historia, en los grandes genocidios modernos y sus representaciones cinematográficas.

Introducción

La inscripción del Holocausto en la conciencia de Occidente fue un fenómeno por demás tardío. En las tres décadas que siguieron a la derrota del régimen nacional socialista, la destrucción de los judíos de Europa fue considerada, por lo general, como un hecho más que debía comprenderse dentro del marco de la Segunda Guerra Mundial. Es decir, no concitó, por sí misma, un tratamiento particular ni estudios específicos. No se advirtió en el momento la extrema singularidad y la desmesura del acontecimiento. Por su parte, la justicia penal, estrechamente vinculada, aunque de manera compleja, con la memoria, siguió también un derrotero discontinuo (Traverso, 2009, pp.131-153). Luego de los Juicios de Núremberg y los realizados en la inmediata posguerra, predominó la idea de “cosa juzgada”, tendencia, puntualmente interrumpida por el Juicio a Adolf Eichmann en Jerusalén en 1961 y los Procesos de Auschwitz en Frankfurt (1963-65). Pese a las expectativas de continuidad que los mismos alentaron, nuevamente, dominó la postura de olvido y de impunidad.

Henry Rousso (2015) considera que la memoria de los hechos históricos traumáticos atraviesa una secuencia regular de tres etapas, la primera se da en el momento inmediato que sigue al genocidio, dictadura o proceso violento, cuando tienen lugar los juicios a los victimarios, se atiende a los testimonios de las víctimas y se establecen las primeras reparaciones. En la segunda etapa, el olvido, las amnistías y el silencio resultan más funcionales a las pretensiones de reconstrucción material, de reconciliación y pacificación. El presente se impone al pasado, lo trata de soterrar. Pero, más tarde o más temprano, irrumpe la anamnesis, el deseo de reabrir el pasado violento, continuar los procesos judiciales y los trabajos de la memoria. En el caso de la Shoá, la primera etapa se extiende desde la derrota del nazismo en 1945 a la inmediata posguerra. El segundo momento abarca las décadas del cincuenta y del sesenta. El periodo de la anamnesis, iniciado a finales de los setenta, se continúa y profundiza en los ochenta y, finalmente, un giro fundamental ocurre al final de la guerra fría y el comienzo de la globalización. La caída del Muro de Berlín en 1989 y de la URSS en 1991 impactaron fuertemente en el saber histórico y la memoria del Holocausto ya que permitió acceder a archivos ignorados durante décadas. Una multitud de pruebas, documentos, fotografías, material fílmico se incorporaron al conocimiento y reforzaron la presencia y el interés de ese pasado que desde la incomprensión y el ocultamiento pasó a ocupar un lugar central en la cultura y la política de Occidente (Huyssen, 2002, p. 13-17)).

La voz de los testigos

Relacionada con los distintos momentos de la memoria del Holocausto, la voz de los testigos no siempre gozó de la misma recepción. Muy por el contrario, demandó mucho tiempo lograr sintonía entre los emisores del testimonio y la sociedad. Michael Pollak (2006) ha reflexionado sobre el silencio inicial de las víctimas, al respecto sostiene que para poder narrar sus sufrimientos una persona necesita, antes que nada, encontrar una escucha. Es decir, la disposición a testimoniar o guardar silencio del sobreviviente está

fuertemente condicionada por el contexto social de recepción. Sólo ante una sociedad dispuesta a escuchar, la víctima puede hacer pública la experiencia vivida. (Pollak, 2006, p. 21). Las razones del silencio son complejas y múltiples, una de ellas tiene que ver con lo indecible. La dificultad de dar un sentido al sufrimiento padecido inhibe la narración y favorece la postura del silencio. Por otra parte, al retornar de los campos de concentración, los ex deportados encontraron un efímero momento de disposición a ser escuchados, ya que, rápidamente, el presente, sus desafíos y tareas, absorbió todas las energías y agotó la voluntad de oír el relato del pasado violento que, por otra parte, los interpelaba como sociedad. El reconocimiento social, la empatía y la posibilidad de difusión pública de los testimonios llegaron más tarde.

Annette Wieviorka, en su libro *La era del testigo* (2006, p. 57) sostiene que el proceso de Adolf Eichmann, en 1961, al instalar en el centro de la escena el testimonio de las víctimas, provocó un cambio drástico en la dimensión y valoración del mismo. Gracias a la enorme difusión dada al Juicio en los medios de comunicación, se inauguró una nueva etapa que la historiadora denomina “el advenimiento del testigo”. Dicho fenómeno se continúa y expande a finales de la década del 70 dando lugar a un tercer momento, “la era del testigo”, in crescendo que llega a nuestros días, manifiesto en la proliferación de libros autobiográficos y de testimonios, de videos documentales en los que las víctimas narran en primera persona la experiencia del horror.

El quehacer cinematográfico dio un aporte fundamental al cambio con *Shoá*, (1985) del realizador francés Claude Lanzmann, quien renunciando totalmente a las imágenes de archivo y a las recreaciones de ficción, se centró en la narración minuciosa de las víctimas y los testigos. El documental se inserta y profundiza en los debates de las Ciencias Sociales, Humanidades y el Arte sobre los límites de la representación y aún sobre la irrepresentabilidad del Holocausto.

La “era del testigo” vino acompañada, como no podría haber sido de otra manera, de una nueva mirada hacia los victimarios y el imperativo de castigar a los culpables luego de décadas de impunidad, de tolerancia de la sociedad y de complicidad del poder político. La nueva actitud se traduce en la multiplicación de denuncias y de nuevos juicios. El hecho más resonante fue, sin duda, la detención y extradición desde Bolivia a la justicia francesa de Klaus Barbie, apodado el “Carnicero de Lyon”. El juicio terminó en 1987, con la condena a cadena perpetua por crímenes contra la humanidad, que cumplió hasta su muerte en prisión, en 1991¹.

Casi contemporáneamente, otra noticia del mundo real conmueve a la opinión pública: la detención en Cleveland, Ohio, extradición y posterior proceso en Jerusalén del ucraniano, John Demjanjuk. El ex colaborador nazi debió comparecer ante la justicia en distintos procesos realizados entre 1987 y 2011, fecha en que, finalmente, fue condenado en Múnich Alemania.²

Según Daniel Feierstein, (2015) el juicio penal no solo es un mecanismo formal destinado a castigar a los perpetradores, sino que constituye un espacio de encuentro obligado entre victimarios, víctimas, jueces, fiscales y defensores, en el cual los hechos traumáticos pueden ser reconfigurados frente a todos los partícipes y donde se produce un juicio moral legitimado que asigna responsabilidades y contribuye a la conciencia social (Feierstein, 2015, p. 256-258). En efecto, el autor considera que la escena jurídica es un ámbito,

particularmente, privilegiado de construcción de discursos de verdad sobre el pasado, donde se fundan nuevas narraciones y se elabora el hecho histórico traumático.

El cine documental y de ficción, con una larga y rica experiencia en el género denominado *courtroom movies* aportó notablemente a este contexto. Es decir, el fenómeno señalado por Feierstein, opera tanto en el mundo histórico como en la pantalla cinematográfica. La película *La Caja de Música*, del director Constantino Costa Gavras (1989), forma parte de ese universo de representaciones filmicas que son *a la vez*, productos y productores de nuevos significados y sentidos del Holocausto³.

La inmediatez en representar los procesos judiciales por parte del cine, el éxito de taquilla de los filmes y la consagración por parte de la crítica⁴ evidencian el cambio de actitud en la opinión pública frente a las víctimas y la voluntad de llevar a los criminales al banquillo de los acusados.

La “era del testigo” tiene una notable manifestación filmica, como lo demuestra la obra que nos ocupa, *Music Box*, en la que el desfile de testigos en el estrado judicial resultan fundamentales a la hora de incriminar a los acusados. Sin embargo, para completar el valor jurídico del testimonio se necesita la prueba material y es allí donde interviene la imagen fija y su capacidad inigualable de certificar lo que ha sido.

La fotografía. Su fuerza constativa

Roland Barthes (1989) en su libro, *La cámara lúcida*, se interroga acerca lo específico de la fotografía, aquello que la distingue del resto de las imágenes y encuentra que el rasgo esencial de la misma es que la fotografía lleva siempre su referente consigo, “pegado” el uno a la otra (Barthes, 1989, p. 31) Y, a diferencia de los otros sistemas de representación, su referente es una cosa real que ha sido colocada ante el objetivo de la cámara y sin el cual no habría fotografía, (Barthes, 1989, p.120). Así es que, finalmente, llega a enunciar su noema: “Esto ha sido”. Para el filósofo francés, la fotografía no inventa nada, se limita a atestiguar que el referente ha existido realmente, (p. 125). No es una copia de lo real sino que la fotografía es, literalmente, la emanación de lo real en el pasado (p.126) por eso, concluye, la fotografía tiene que ver con la resurrección (p.129).

Esta característica de la imagen fija, su fuerza constativa, señalada por Barthes, hacen de la fotografía, un elemento fundamental en la construcción de la Historia, la memoria y ostensiblemente, en el plano de lo jurídico. En cuanto a este último, tanto en el ámbito de la justicia real como en el relato cinematográfico de los *trial movies*, la fotografía cumple un rol central, es una prueba que, en definitiva, constata el testimonio de los sobrevivientes, cuyo relato puede estar interferido por el efecto del trauma y, por lo tanto, puede incurrir en distorsiones, negaciones y omisiones. En auxilio del testimonio y no para cuestionarlo sino para completarlo aparece la fotografía. Particularmente, en los *courtroom films* la imagen fija se hace necesaria para llegar a la verdad, ratificando y dando al testimonio la prueba material que lo refrenda.

En el caso de *Music Box*, la puesta en cuestión del testimonio de los sobrevivientes hizo imposible llegar a la sentencia condenatoria. Solo, más tarde, la contundencia, la fuerza constatativa de la imagen fotográfica logró establecer la culpabilidad de acusado.

***Music Box*. La justicia en el Cine**

Chicago, a finales de la década del ochenta. En una fiesta de la comunidad húngara, la familia Laszlo fraterniza con sus connacionales y baila alegremente al son de la música del país magiar. Mike Laszlo, llegado a los Estados Unidos luego de la Segunda Guerra Mundial ha logrado afincarse en su nueva patria como obrero de una empresa metalúrgica y formado una familia bien constituida, se ha elevado socialmente, su hija, Ann Talbot, es una prestigiosa abogada.

Todo parecía encajar en la conocida aventura del humilde inmigrante que había echado raíces y prosperado en América. Sin embargo, una noticia inquietante sacude el ambiente de paz y satisfacción: por correo llega una denuncia de la Oficina de Investigaciones Especiales acusando a Mike Laszlo de falsificar la documentación presentada en Migraciones al ingresar al país, pero, además, y fundamentalmente, le imputan haber cometido gravísimos crímenes como colaborador del nazismo.



Fotograma 1. Mike Laszlo, padre ejemplar, abuelo cariñoso, trabajador y buen vecino.

Una fotografía de carnet de la Gendarmería, proporcionada por el gobierno húngaro, probaría la pertenencia de Laszlo al temible escuadrón Cruz Flechada, totalmente involucrado en muertes, torturas y violaciones cometidas en los últimos años de la guerra. La fotografía es el primer elemento que contradice la imagen autoconstruida del modesto labrador, que como tantos otros llegaron para “hacer la América” y, en este caso, además, en busca de libertad, huyendo del autoritarismo del régimen comunista húngaro.

Ni la familia, ni la comunidad de vecinos cree en tales acusaciones, por el contrario, nadie duda de que se trata de un error o bien, una venganza urdida como reacción por su conocida militancia anticomunista. Para ellos de ninguna manera el padre ejemplar, abuelo cariñoso, vecino y compañero de trabajo que todos conocían, podría llegar a ser el hombre de la fotografía. Las cuestiones de la guerra fría se cuelan y codeterminan el contexto histórico que rodeaba a la denuncia. La absoluta confianza y el amor hacia su padre hacen que Ann no dude en asumir su defensa ante los tribunales.



Fotograma 2. Una antigua fotografía de carnet es exhibida en el Juicio como prueba de la pertenencia de Laszlo al escuadrón de la muerte “Cruz Flechada”.

Sin embargo, la certeza en la inocencia de Laszlo se irá resquebrajando a partir de los testimonios y pruebas en las sucesivas audiencias. Primero, al ser comprobada la autenticidad del documento incriminatorio, la foto de carnet del ex gendarme. Efectivamente, era de Mike Laszlo, no había falsificación ni error alguno. Ante la evidencia, el húngaro debió admitir que había mentado: no era labrador, era un miembro de la Sección Especial. No obstante, argumentó que solo había trabajado en las oficinas de la Gendarmería, lejos y totalmente ajeno a los delitos que se le imputaban. También, esta versión se desmoronó ante los testimonios de los que presenciaron su brutalidad extrema y lo ubicaron como el ejecutor, junto a un cómplice, “el hombre de la cicatriz”, de crímenes horribles. Frente a su fotografía exhibida en una pantalla de la sala de Audiencias, ninguno de los testigos dudó en reconocer el rostro del temible “Mishka”, como lo conocían en Hungría. Luego, dirigiendo la mirada al hombre sentado en el banquillo de los acusados no hesitaron en identificar a Laszlo como el “Mishka” de sus recuerdos, la encarnación del mal.

Un poderoso mecanismo de negación impide a Ann ver la realidad del oscuro pasado del padre. Para la abogada su figura había sido un bastión moral, apoyo y referente ante la muerte prematura de su madre. Aunque cada vez más le cuesta sostener la inocencia de su progenitor, en cuya defensa ha tenido que emplear argumentos y métodos éticamente, cuestionables, persistió hasta el final en la defensa jurídica de su padre.

Con notable pericia, la abogada consigue debilitar la credibilidad de los testigos invocando su falta de independencia, el fuerte influjo ejercido por la fiscalía y la presión política del gobierno húngaro. A último momento, con una estrategia bien armada logra, quebrar la fuerza de la acusación. Basada en la llamada “Operación Arlequín”, pergeñada por la URSS e implementada, también, por lo demás países del bloque comunista, se trataba de una conspiración internacional que apuntaba a desprestigiar a los ciudadanos residentes en el mundo occidental, que levantaban su voz contra el comunismo. Un ex agente de espionaje y contra espionaje de la KGB confirmará la existencia y el accionar de la “Operación Arlequín”.



Fotograma 3. Ann Talbot asumió la defensa jurídica de su padre.

Llega la hora del fallo, el Juez considera que no hay prueba suficiente para condenar al ex gendarme. Mike Laszlo resultó absuelto.

Cuando todo parecía perdido, la verdad y la justicia nuevamente conculcadas, aparece la imagen fotográfica anunciando “esto ha sido”, ha tenido lugar, realmente. Ann Talbot pudo constatar la existencia del “hombre de la cicatriz”, aquel gendarme varias veces mencionado por los testigos como el cómplice de Mishka. Una fotografía colgada en la pared venía a certificar la realidad de su referente: el “hombre de la cicatriz” tenía nombre y apellido: Tibor Kalman, antiguo camarada con el cual su padre siguió vinculado. No se habían equivocado los testigos. El viaje que realiza Ann Talbot junto con el Juez y el Fiscal a Hungría para tomar declaración a un testigo a punto de morir, le resultará por demás revelador. El río Danubio, donde se arrojaba a las víctimas, el “Danubio rojo” como lo llamaban los testigos, le servirá para reflexionar y abrir los ojos sobre la verdad: el pasado criminal de su padre. La prueba más abrumadora no había llegado aún, aparece al final y es el desenlace. Nuevamente, fotografías. Imágenes del horror, inesperadas, impensadas. Guardadas en el interior de una antigua caja de música por el “hombre de la cicatriz”, ahora éste pretendía utilizarlas para chantajear a su antiguo camarada. Inesperadamente, Kalman había muerto un par de años antes en un sospechoso accidente automovilístico.

Las fotografías halladas en la caja de música probaban en forma irrefragable los actos cometidos por el ex miembro del escuadrón de la muerte. Una de ellas mostraba a Laszlo apuntando con su arma a una persona indefensa, otra lo exhibía rodeado de cadáveres, escenas de tortura en la que Mike / Mishka miraba a la cámara, posaba ante ella sin culpa ni vergüenza.

Tal como lo había percibido tempranamente el Fiscal, toda la vida de Laszlo, desde la llegada a América, fue una coartada para borrar su pasado criminal: su honrado trabajo en la fábrica, la familia, la educación de los hijos, la fama de buen cristiano y vecino. Todo había sido una pantalla mantenida por décadas, sin embargo, los testimonios no resultaron suficientes para develar el secreto. Ocultas e ignoradas por mucho tiempo, ahora salían a la luz esas fotografías y el proceso judicial se reabría gracias a la asunción de la responsabilidad ética y la empatía con las víctimas de la hija de Mike Laszlo que decidió enviarlas a la Oficina de Investigaciones Especiales.

El “testimonio” del cine. Reflexiones sobre el Cine y la Historia a propósito de *La Caja de Música*

Las películas testimonian sobre los discursos que circulan en la sociedad en que tiene lugar la actividad cinematográfica pero, a su vez, crean narraciones y construyen nuevas verdades. Ellas también producen el mundo. El filme de Costa Gavras da cuenta de esa etapa de la memoria de la Shoá, inscripta en “era del testigo”, según Wiewiorka (2006), del interés, empatía y valoración que comienza generar la palabra de los sobrevivientes y sus testimonios, antes, negados o subestimados. *Music Box* participa del intercambio de significados entre el mundo histórico y ámbito del arte, contribuyendo, en definitiva, a la comprensión del pasado traumático y la generación de una nueva relación con el mismo.

Creada en el ocaso de la guerra fría, la *Caja de Música* ‘testimonia’ sobre los debates en el seno de la sociedad norteamericana, los medios de comunicación y la esfera pública referidos al ocultamiento y los salvoconductos dados por EEUU a importantes criminales nazis. Muchos de ellos, prominentes colaboradores del régimen derrotado, pasaron a formar parte de los principales emprendimientos científicos. Wernher von Braun⁵ fue, sin duda, el más notable aunque no el único. Otros fueron incorporados a los servicios secretos estadounidenses, a los que sumaron su experiencia en la persecución de comunistas como es el caso de Klaus Barbie, por años colaborador de la C.I.A. y luego abandonado por la misma. Este y otros casos similares aparecen representados y adquieren resonancia en el filme de Costa Gavras.

“La era del testigo” trae consigo y contradictoriamente, el resurgimiento de los discursos negacionistas que rechazan la existencia de un plan sistemático para eliminar a los judíos de Europa y de las cámaras de gas, así como cuestionan la cantidad de víctimas. El número –seis millones– entra en el campo de las disputas sobre el pasado, en las pancartas de las manifestaciones del espacio público y de la pantalla del cine. El filme de Costa Gavras, además, da cuenta de la emergencia de una postura que advierte sobre la sacralización del Holocausto y la santificación de los sobrevivientes, contrapuntos que se dan en los protagonistas y personajes de la *Caja de Música*.

Otra cuestión importante, muy presente en la película, es la problemática de la justicia para juzgar ese tipo crímenes que son imposibles de perdonar pero que resultan difíciles de castigar (Arendt, 1958 p. 241). Por un lado, resultó un obstáculo la escasez de pruebas que puedan incriminar directamente al acusado vinculándolo, individualmente, al crimen que se le imputaba⁶. Pese a la profusa documentación que quedó del nazismo, muy poca sirvió para determinar la responsabilidad directa del acusado. Las peripecias de la Justicia para condenar a John Demjanjuk y a Michel Laszlo son ejemplos relevantes de tales obstáculos. Por otra parte, también se plantea el valor jurídico del testimonio de los sobrevivientes, quienes por haber vivido una experiencia límite y la situación postraumática incurren frecuentemente en distorsiones, lagunas y contradicciones que, aprovechadas hábilmente, por los abogados defensores, conducen al descreimiento y a la anulación del testimonio. El juicio real a J. Demjanjuk y el de la ficción fílmica de Costa Gavras dan cuenta de ello.

Palabras finales. “Las imágenes pese a todo”

Las fotografías guardadas en la Caja de Música llegaron en el momento preciso, cuando la justicia se mostró incapaz de probar la culpa. Ellas habían sido tomadas por un testigo presencial, pero, a diferencia de “las imágenes pese a todo” de Auschwitz-Birkenau analizadas por G. Didi-Hubermann (2004), en este caso, fueron tomadas por un victimario. No se sabe con qué motivo, quizás como un rito celebratorio, una forma de solemnizar y perpetuar momentos compartidos considerados importantes. Inquietante epifanía de la temida figura de la banalidad del mal, de Hannah Arendt (2000).

Imágenes que luego pretendieron usarse para extorsionar al hombre fotografiado. Imágenes que, finalmente, sirvieron para probar los crímenes horrendos cometidos por Mike

Laszlo. Imágenes desnudas, sin metáforas. ‘Imágenes pese todo’, al tiempo, al ocultamiento, a la destrucción, a los eufemismos de los discursos de los perpetradores y las lagunas de los testimonios.

Allí estaba Laszlo, rodeado de muerte, mirando a la cámara, posando displicente, sin temor al futuro, ignorando los usos que tendrían esas fotografías mucho más tarde. Imágenes que condenan porque son la emanación del pasado que se quiere negar pero que vuelve para desmentir las advertencias de los asesinos: “nadie les va a creer”, “pensarán que están locos”⁷. Esto nos reenvía a Barthes (1989) y su reflexión sobre la relación de la fotografía y la Historia. Al respecto, el filósofo señala que tenemos una tendencia a desconfiar en el pasado, a verlo como un mito. Esa resistencia termina con la fotografía. Gracias a ella, “el pasado es desde entonces tan seguro como el presente” (Barthes, 1989, p.135).

Notas

1. <https://encyclopedia.ushmm.org/content/es/photo/trial-of-klaus-barbie>. Consultado 10 de febrero de 2022.
2. <https://encyclopedia.ushmm.org/content/es/article/john-demjanjuk-prosecution-of-a-nazi-collaborator> Enciclopedia del holocausto Consultado 10 de abril de 2022. Ver también el Video documental *The Devil Next Door*, Netflix, 2019, Estados Unidos. Dirección: Daniel Sivan, Yossi Bloch.
3. Un destacado lugar dentro del universo de *trial movies*, lo ocupa *Hôtel Terminus The Life and Times of Klaus Barbie*, del realizador Marcel Ophüls. (1988)
4. La Caja de música (Mucho más que un crimen), fue nominada 1989 al Oscar: Mejor actriz (Jessica Lange); 1989: Globo de Oro: Nominada Mejor actriz drama (Jessica Lange); 1990: Festival de Berlín: Oso de Oro. Por su parte, *Hotel Terminus* fue consagrado con varios premios: 1988: Oscar: Mejor documental; 1988: Festival de Cannes: Premio FIPRESCI; 1988: Asociación de Críticos de Los Ángeles.
5. Este ingeniero había construido para Hitler cohetes que causaron miles de muertos lo cual no impidió que en los EE UU continuara su carrera científica. Su labor fue central en la llegada del hombre a la Luna en 1969.
6. Más adelante este criterio cambió. La sola pertenencia –probada– de haber pertenecido a algunas de las organizaciones represivas o a los campos de concentración nazis fue considerada un delito.
7. Con la conocida advertencia hecha por los perpetradores a las víctimas, el personaje de *Caja de Música* amenaza y alerta a su hija sobre la incredulidad que causaría su denuncia.

Ficha técnica

Título original: *Music Box* (en Argentina conocida como *Mucho más que un crimen*)
Año: 1989

Duración: 123 min.

País Estados Unidos

Dirección: Costa-Gavras

Guion: Joe Eszterhas

Música: Philippe Sarde, Joele Van Effenterre

Fotografía: Patrick Blossier

Reparto: Jessica Lange, Armin Mueller-Stahl, Frederic Forrest, Lukas Haas, Michael Rooker, Donald Moffat, Cheryl Lynn Bruce, J.S. Block

Productora: Carolco Pictures

Bibliografía

- Arendt, H. (1958) *The human condition*. Chicago: The University of Chicago Press.
- _____. (2000) *Eichmann en Jerusalén. Un estudio sobre la banalidad del mal*. Barcelona: Lumen.
- Barthes, R. (1989) *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*. Barcelona: Paidós
- Didi-Huberman, G. (2004) *Imágenes pese a todo. Memoria visual del Holocausto*. Barcelona: Paidós.
- Feierstein, D. (2015) *Juicios. Sobre la elaboración del genocidio II*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Huyssen, A. (2002) *En busca del futuro perdido. Cultura y memoria en tiempos de la globalización*. México DF: Fondo de Cultura Económica.
- Pollak, M (2006) *Memoria, Silencio. Olvido. La producción social de identidades frente a situaciones límite*. La Plata: Ediciones Al Margen.
- Rousso, H. (2015) *Hacia una globalización de la memoria*. *Nuevo Mundo. Nuevos Mundos*. 18-09-2015. <https://journals.openedition.org/nuevomundo/68429>. Consultado el 7 de febrero de 2022.
- Traverso, E. (2011) *El pasado, instrucciones de su uso*. Buenos Aires: Prometeo.
- _____. (2009) *A sangre y fuego. De la guerra civil europea, 1914-1945*. Buenos Aires: Prometeo.
- Wieviorka, A. (2006) *The Era of Witness*. Ithaca: Cornell University Press.

Abstract: At the end of the 1980s, the memory of the Holocaust went through the anamnesis stage, according to the periodization formulated by Henry Rousso (2015) and is characterized by the activation of the memory of the traumatic past, the resumption of trials of criminals and they charge a unusual importance the testimonies of the survivors, documents, material evidence, photographic and moving images. The past returns, locating itself in a central place in the culture and politics of the West. The victims and their claims, ignored and forgotten for a long time, now find those who are willing to listen to them. They recover the ability to narrate and denounce the perpetrators.

In this context of resurgence of memory and the demand for justice, the film *Music Box* (1989) appears, by the Franco-Greek director Costa Gavras, a film that manages to capture on the screen the multiple features of that particular moment of memory of the Shoah and the gestation of a new regime of historicity that begins to take shape.

Keywords: Holocaust - Memory - Justice - Cinema - Photography

Resumo: No final da década de 1980, a memória do Holocausto passou pela fase de anamnese, conforme a periodização formulada por Henry Rousso (2015) e caracteriza-se pela ativação da memória do passado traumático, a retomada dos julgamentos de criminosos e cobram uma importância inusitada os depoimentos dos sobreviventes, documentos, provas materiais, imagens fotográficas e em movimento. O passado regressa, situando-se num lugar central na cultura e na política do Ocidente.

As vítimas e suas reivindicações, por muito tempo ignoradas e esquecidas, agora encontram quem se dispõe a ouvi-las. Recuperam a capacidade de narrar e denunciar os perpetradores. Neste contexto de ressurgimento da memória e de exigência de justiça, surge o filme *Caixa de Música* (1989), do realizador franco-grego Costa Gavras, filme que consegue captar no ecrã as múltiplas características daquele momento particular de memória de a Shoah e a gestação de um novo regime de historicidade que começa a tomar forma.

Palavras-chave: Holocausto - Memória - Justiça - Cinema - Fotografia

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