

### ***Sin destino (Koltai, 2005). El testigo y el testimonio***

por María Elena Stella\*  
mestella@fibertel.com.ar

En relación al conocimiento del Holocausto, Giorgio Agamben ha señalado la asimetría que existe entre la comprobación y la comprensión del suceso. En efecto, a lo largo del tiempo, los historiadores han erigido un saber descriptivo, cada vez más preciso, sobre las condiciones históricas - materiales, jurídicas y burocráticas- que rodearon el acontecimiento. Sin embargo, mucho menos es lo que se ha avanzado en la comprensión global del mismo, persistiendo, además, la opacidad en torno al sentido y las razones de la conducta de víctimas y victimarios. Contrario a la postura que predica la inefabilidad absoluta del Holocausto, Agamben pone su mirada en el testimonio de los sobrevivientes, que serán el centro de su reflexión *Lo que queda de Auschwitz El archivo y el testigo* (Agamben, 2002).

Para los historiadores, la incorporación de los testimonios de los sobrevivientes plantea ciertas dificultades ya que, si bien constituyen, innegablemente, una fuente del conocimiento, las distorsiones, las negaciones y los fantasmas propios de la situación traumática, pueden afectar la pretensión de verdad a la que aspira el saber histórico. Sin embargo, por otra parte, resulta inadmisibles una historia de los campos de concentración que no incorpore las voces de quienes sufrieron en carne propia esa experiencia límite. Ellas deben ser tenidas en cuenta ya que, como afirma Dominick LaCapra, “aportan algo que no es idéntico al conocimiento puramente documental. Los testimonios son importantes cuando se intenta comprender la experiencia y sus consecuencias, incluido el papel de la memoria y los olvidos en que incurrir a fin de acomodarse al pasado, negarlo o reprimirlo.” (LaCapra, 2005:105)

---

\* Historiadora. Docente e investigadora de la Universidad de Buenos Aires, Profesora del Instituto de Enseñanza Superior del Profesorado Dra. Alicia Moreau de Justo. Doctoranda en Ciencias Sociales (UBA). Sus estudios e investigaciones toman al cine desde la historia, los estudios sobre la memoria y el genocidio.

Si bien, la Shoá es un acontecimiento límite que impone restricciones y dificultades para su representación -histórica o artística- el evento puede ser recuperado, por lo menos en parte y, en este sentido, la historiografía, la literatura y el arte tienen, cada una de ellas, maneras específicas de abordar la narración del trauma y “suscitan además preguntas provocadoras, tanto más apremiantes cuanto más tocan temas delicados, cargados de afectos y valores, como los que plantean los acontecimientos traumáticos límite” (LaCapra, 2005:208). El mismo autor, sugiere, que, pese a los riesgos que



conlleve la imitación simbólica, no debemos restringirnos a los procedimientos estándar de la historiografía sino explorar las distintas modalidades narrativas para exponer los sucesos traumáticos. (LaCapra, 2005: 122)

Para el historiador Robert Rosenstone, las imágenes poseen un valor heurístico y epistemológico no inferior al que nos brindan los textos escritos, por el contrario, considera que, una sucesión de fotogramas es capaz de transmitir ideas e información que no pueden ser expresadas mediante palabras. (Rosenstone, 1997:15) Esta apreciación cobra una dimensión mayor si la trasladamos al tratamiento de los grandes traumas históricos, que son los que ponen en evidencia los límites de la historia tradicional escrita y reclaman nuestra atención a los relatos del pasado contruidos por el cine, a partir del sonido, la imagen, la emoción y el montaje.(Rosenstone, 1997:20)

Compartiendo estas perspectivas teóricas, el presente estudio apunta a retomar la cuestión del testigo y el testimonio a partir del film *Sin destino* (Lajos Koltai, 2005), basado en la novela homónima del escritor húngaro, Imre Kertész, sobreviviente y testigo de los campos de exterminio creados por el nazismo (Kertész, 2001)

Si, como afirma Gilles Deleuze, los directores de cine piensan con *imágenes movimiento* e *imágenes tiempo*, en tanto que los demás pensadores lo hacen con conceptos (Deleuze, 2005:12), no deberíamos descuidar la

convergencia de los dos tipos de conocimientos en un mismo objeto. En tal sentido se orienta el presente estudio que intenta aprovechar del cruce entre las imágenes de *Sin destino* y los conceptos de Giorgio Agamben para abordar el problema del testigo y el testimonio sobre el Holocausto.

### **Del mundo histórico a la ficción literaria y cinematográfica.**

La solución final al problema judío llegó a Hungría en forma, relativamente, tardía pero alcanzó una magnitud y violencia extremas. En marzo de 1944, Adolf Eichmann arribó a Budapest en compañía de su plana mayor para organizar la operación del exterminio. “Los judíos deportados desde Hungría durante la frenética operación de comienzos del verano de 1944 constituyen el mayor número de judíos procedentes de una misma nación transportados a Auschwitz -cuatrocientos treinta y ocho mil personas”- A partir de esa fecha, el idioma húngaro fue la lengua más hablada en Auschwitz (Rees, 2005: 410-411).

Entre los cientos de miles de personas que llenaron los trenes que partían de Hungría rumbo a Auschwitz, se encontraba el adolescente de quince años, Imre Kertész, quien, luego de un penoso peregrinaje como prisionero de los campos de exterminio, logró sobrevivir y narrar su experiencia.

A diferencia de Primo Levi, que, inmediatamente, después de liberado, escribió su relato sobre Auschwitz, a Kertész, le demandó quince años encontrar las palabras y la manera para contar lo vivido. Y, mientras el italiano lo hizo a través del relato autobiográfico *Si esto es un hombre* (1947), el escritor húngaro prefirió refugiarse en la ficción de una autobiografía novelada, dando origen a *Sin destino*, que comenzó a escribir en 1960 y que fue publicada en 1975. A partir de allí, su obra vuelve una y otra vez al tema hasta hoy<sup>1</sup>. En sus últimos libros, sigue eligiendo la ficción para representar la vida en el *lager*. “Yo recojo los horrores y los expulso en forma literaria. Otros, mejores, sufren más” explica el Premio Nobel de Literatura, en un reportaje realizado a raíz de su novela *Liquidación* (2004), su recurrente empeño y necesidad de narrar Auschwitz.<sup>2</sup>

Sobre las dificultades y límites de la representación, el escritor magiar ha reflexionado destacando que el día a día, la realidad del campo, se sustrae, cada vez más, al ámbito de lo imaginable. Sin embargo, Kertész no clausura el Holocausto en lo inconcebible. Hay, para él una forma de acceso posible: “El campo de concentración sólo es imaginable como literatura, no como realidad” afirma en su *Diario de la galera* (1992).<sup>3</sup>

Treinta años después de la publicación de la novela, y a sesenta años de su liberación, surge *Fatelessness*, la versión fílmica de *Sin destino*. Se trata de la *ópera prima* del cineasta húngaro Lajos Koltai, antiguo colaborador del director István Szabó, destacado, entre otras cosas, por sus descollantes relatos cinematográficos del nazismo, entre ellos *Mefisto* (Szabó, Austria, Hungría, República Federal Alemana, 1981) y *Sunshine* (Szabó, Alemania, Austria, Canadá, Hungría, 1999).



Imre Kertész, convertido en guionista de *Fatelessness*, reincide en el intento de narrar sus vivencias en los campos de concentración, pero, esta vez, le incorpora la nueva perspectiva, su lectura del acontecimiento tres décadas más tarde, en un contexto histórico, político, ideológico y cultural absolutamente, diferente y, además, el nuevo relato será en imagen y sonido.

### **El testimonio. Sin destino ( Lajos Koltai, 2005)**

El cine aporta la llegada de lo “real” a la pantalla. Convierte al espectador en contemporáneo de los hechos porque la escena está transcurriendo aquí y ahora. No es un cuadro del pasado, es un acontecimiento que estamos mirando detrás de los alambres de púa o dentro del campo, haciéndonos compartir la experiencia de los prisioneros. Nos aporta, también, los primeros planos, que, como dice Deleuze, no son tan sólo una amplificación del rostro (Deleuze, 2005:131). Rostros de las víctimas, de los victimarios, de la llamada “zona gris” que piensan, que sienten y que experimentan, pero, además, reflejan el proceso de desobjetivación, el desempoderamiento del hombre, que llegó a su punto culminante en Auschwitz.

La voz en *off* del adolescente que recuerda sus vivencias, releva a los personajes del film en la reflexión y los pensamientos, recupera el texto literario, la cita textual de los pasajes más significativos de la novela, donde se condensan los sentidos.

Koltai respeta el orden narrativo de la novela, encadenando el relato a través del recurso del fundido a negro. La pantalla se oscurece hasta el apagamiento total y se enciende para dar inicio a una nueva secuencia – capítulo. Primero, la Budapest de los tiempos del nazismo. En las plazas, el viento arremolina la hojarasca y parece anunciar la catástrofe. Los vestidos y solapas exhiben estrellas amarillas, ya se ha puesto en práctica el primer paso del proceso genocida: la marcación, el señalamiento de la otredad negativa al que sucederá el hostigamiento, la confiscación de las propiedades, la deportación y el exterminio (Bártolo, 2000: 31-46).

La monotonía ocre de los campos y la ciudad sólo se interrumpen con una pincelada de color, reservada a algún momento moderadamente alegre de los adolescentes que viajan a cumplir con el trabajo obligatorio, instante que pronto se interrumpe con la orden de bajar del autobús para aquellos “que llevan estrellas amarillas”. Al principio, parece un malentendido, un episodio aislado, sin embargo, esta primera percepción queda palmariamente desmentida cuando las imágenes fílmicas muestran interminables columnas de personas, con estrellas amarillas, marchando custodiadas por la policía,

que convergen en un mismo lugar, en un momento preciso, develando el dispositivo genocida, la operación sistemática a gran escala y burocráticamente organizada, detrás de la cual, como sabemos, más allá de la ficción, en el escenario real, en el mundo histórico, está Adolf Eichmann.

En la fábrica de ladrillos, previo al embarque hacia Auschwitz, la arbitrariedad de los gendarmes que maltratan, roban y matan a los detenidos, le revelaron al adolescente su nueva condición: era una vida despojada de derechos. Entonces, “comprendí que podían matarme en cualquier lugar y en cualquier momento”; se encontraba en un espacio de indistinción entre lo lícito



y lo ilícito, entre el hecho y el derecho. Al privar de todos sus derechos a los judíos, el estado nazi los convirtió en *homo sacer*, aquellos cuyas vidas no merecen ser vividas, y contra los cuales, se puede cometer cualquier

acción, incluso el asesinato, sin que ello constituya un delito. En este punto, en efecto, todo se había vuelto verdaderamente posible. (Agamben, 2002:198-199)

El fundido a negro cierra la escena para abrirse de nuevo en el hacinamiento del tren de carga, sellado a martillazos, y los alambres de púas que serán, en adelante, parte constitutiva del paisaje. Al final del viaje, las largas columnas de los recién llegados avanzan hacia la selección –que muchos intuyen de qué se trata- : los aptos para el trabajo son separados de los que irán a la cámara de gas.

En Auschwitz la pantalla se tiñe de gris y se carga de sombras. La lluvia constante, el barro, donde los zapatos de madera resbalan, las piernas se hunden hasta la rodilla, suman más tribulaciones a los internos. La geografía, el clima implacable se complotan con la arbitrariedad y violencia de los *kapos* y los guardias de la SS.

Cada secuencia da cuenta de la degradación física en el cuerpo, el rostro y la psiquis del adolescente. Sus ojos cada vez más grandes, su andar dificultoso, el encorvamiento de la espalda, las pústulas en el cuerpo envejecido prematuramente. Los primeros planos captan las mutaciones psicológicas, la casi pérdida de la palabra y de la voluntad.

De repente, desde el film, nos contempla el personaje. La mirada del joven, primero, se posa en sus manos llastadas por el trabajo extenuante, para luego, dirigirse hacia nosotros. Es un cara a cara, que nos interpela y nos involucra, haciéndonos contemporáneos y partícipes. Más adelante, en la enfermería, vuelve a sorprendernos e incomodarnos una nueva mirada a la cámara. György Köves contempla sus heridas agusanadas, luego al espectador y su rostro parece preguntarnos ¿Cómo ha sido posible todo esto? Rostro reflexivo que no se contenta con pensar algo, sino que expresa, una cualidad pura (Deleuze, 2005:131 -150), algo común al prisionero y al espectador, algo que no es, solo, un asunto de los judíos y de los alemanes, de los prisioneros y de los guardias.

Las imágenes describen el derrotero, la cesura, según Foucault, que el poder –a través del mecanismo simbólico- material del racismo- introduce en el *continuum* biológico, clasificando algunas razas de buenas y otras de inferiores, perspectiva que Agamben traslada al fenómeno histórico del nazismo. El poder totalitario establece en el conjunto de la ciudadanía la distinción entre los ciudadanos de ascendencia aria y los de ascendencia no aria, el no ario se transmuta en judío, el judío en deportado, el deportado en internado, el internado en Musselman. Proceso de degradación en el cual el Musselman es el límite a partir del cual no hay cesuras posibles. La última sustancia biopolítica aislable, más allá del cual no queda más que la cámara de gas (Agamben, 2002:84-85).

En *Sin destino*, la obra no se completa en su totalidad, el derrotero queda interrumpido dado que el personaje no muere gaseado y recupera su humanidad, el habla, la voluntad. No es el 'testigo integral', tal como lo concibe Primo Levy, porque no ha experimentado el Holocausto hasta sus últimas consecuencias: el Musselman o la cámara de gas. Es uno de los salvados,



que testimoniará por aquellos que no pueden hacerlo porque están muertos o han sido devastados.

Llevado en una carretilla, junto con otros semivivos, en medio de “humos de procedencia sospechosa”, pudo identificar uno más familiar y agradable: el olor de la sopa de zanahorias: “En mi interior identifiqué un ligero deseo que acepté con vergüenza -porque aun siendo absurdo era muy persistente-, el deseo de seguir viviendo, por otro ratito más, en ese campo de concentración tan hermoso”.

La vergüenza es un sentimiento recurrente en los sobrevivientes y reconoce distintos motivaciones que han sido objeto de reflexión de varios pensadores (Levy, 2005: 540 – 541; Agamben, 2002: 87-134); en el personaje de *Sin destino*, la vergüenza surge del querer aferrarse a la vida biológica, a la mera supervivencia en medio de la catástrofe del sujeto. Décadas más tarde, Kertész se refirió al propio sentimiento de vergüenza en otro de los sentidos posibles,

“Siento vergüenza por el hecho de sobrevivir. A mí me sumergieron en una lógica, en un sistema de pensamiento ideado por los demás para destruirme. Haber sido eliminado era lo lógico, todo el sistema legal,



emotivo e ideológico lo justificaba, seguir viviendo contradecía todo lo que había interiorizado como mi destino.”<sup>4</sup> Esta última explicación, que asocia la vergüenza con el hecho de haber escapado a la destrucción, nos introduce en la pista del título de la novela, *Sin destino*. La escena de las duchas produce un giro fundamental en el destino del joven judío. De ellas no brota el temido gas sino agua caliente, acto en el que György se convierte en uno de los “salvados”, los que escaparon a la destrucción total.

En la estación del tren que lo llevará de regreso a Hungría, un hombre le pregunta al adolescente “si había estado en las cámaras de gas”, a lo cual



György, responderá que, en ese caso, no estaría hablando con él. Continúa la pesquisa del desconocido, ahora, en un sentido más general: “si existían de verdad” –las cámaras de gas- , quizás, esperando una respuesta negativa. Finalmente, llega al punto al que quiere llegar y que parece conformarlo, “Sin embargo, no las has visto con tus propios ojos.” El sentido de este diálogo parece rondar la negación y oclusión, actitud que, paradójicamente, coincide, aun sin quererlo, con la voluntad de los perpetradores. Por otra parte, también, anticipa la concepción de la Shoá como “acontecimiento sin testigos” (Agamben, 2002: 35).

En su Budapest natal, solo, en medio de las ruinas y las ausencias, en el presente incierto, a mitad del camino entre el pasado atormentado y las promesas del futuro, a punto de encontrarse con su madre, el ex deportado vuelve a experimentar la desazón y la culpa ante la felicidad, es, entonces, cuando recuerda aquello parecido a la felicidad que había sentido, en medio de las chimeneas y de las torturas, al percibir el olor de la sopa de zanahorias, o cuando finalizaba el trabajo en el *lager*. La voz en *off* se apropia de la narración, recitando textualmente las últimas palabras de la novela: “...de la felicidad de los campos debería hablarles la próxima vez que me pregunten. Si me preguntan. Y si todavía me acuerdo.”, como sospechando de la memoria y las trampas que tiende a los sobrevivientes, a los allegados, a los contemporáneos y a las futuras generaciones.

### **¿Sin Destino?**

Dentro del testimonio, el destino, la suerte, la libertad, la voluntad de Dios transitan continuamente el texto - literario y fílmico- incorporando nuevas capas de sentido a los hechos que relata. En la cena familiar de despedida al padre, el tío Lajos se refiere al “destino común de los judíos”: una persecución milenaria que debían aceptar con paciencia y resignación porque Dios la había impuesto por los pecados cometidos en el pasado. La acepción del destino como voluntad de Dios y como prueba, vuelve a aparecer en las palabras del rabino en la fábrica de ladrillos, donde los deportados aguardan, antes de ser embarcados a Auschwitz. El religioso argumenta, al igual que el tío Lajos, sobre “Dios y su inescrutable voluntad”, y la confianza en que “Dios

se apiadará de nosotros y alcanzaremos su gloria.” Creencia que orienta la conducta hacia a la pasividad, objeto de reiteradas críticas por parte del autor a lo largo de toda la obra.

A su regreso a Budapest, vuelve a escuchar el argumento del destino que viene en ayuda de las explicaciones. Lo sorprenden sus dos vecinos, quienes refieren lo sucedido en un relato que no es, sino, “una cadena de acontecimientos inconexos, caóticos, imposibles de seguir” (Kertész, 2001: 255). Hay una palabra omnipresente en la narración de los ancianos: “llegaron los edificios con estrellas”, “llegaron los nazis”, “llegó el gueto”, “llegó la liberación” como si hubiera ocurrido todo junto como un remolino, como un destino fatal, imparable. Para Imre-György, las cosas no llegan simplemente,



“nosotros somos los que damos pasos”: la gente avanzaba hacia el tren que va a Auschwitz, los guardias seleccionaban quiénes debían morir gaseados y la fila seguía avanzando... “Las cosas ‘llegaban’ pero, nosotros

también avanzábamos”. Existe la libertad, y “si la libertad existe, entonces no puede existir el destino, por lo tanto, nosotros mismos somos nuestro propio destino” (Kertész, 2001: 260) concluye el argumento. Son dos interpretaciones que están compitiendo; una, que se ampara en la inevitabilidad de los hechos, que concibe un esquema dual de víctimas y victimarios y que asume la inocencia colectiva; la otra que, reivindica la libertad, rechaza la fatalidad del destino y se rebela ante el hecho de ser considerado tan sólo, simple y puramente, un inocente.

### **Algunas consideraciones finales**

Frente a los problemas y límites que plantea la representación del Holocausto, algunos pensadores han llevado esas dificultades al extremo, postulando la irrepresentabilidad del suceso. Según ellos, los hechos

traumáticos de este tipo, poseen un “exceso irrepresentable” ante el cual ninguna respuesta discursiva y afectiva es suficiente (LaCapra, 2005: 110-111).

La noción de “exceso irrepresentable”, si bien es importante ya que introduce nuevas problemáticas atinentes a la cuestión de la representación, puede acarrear, sin embargo, dos graves peligros. Uno de ellos está vinculado a la advertencia de Agamben “Decir que Auschwitz es ‘indecible’ o ‘incomprensible’ equivale a un *euphemeîn*, a adorarle en silencio, como se hace con un dios; es decir, significa, a pesar de las intenciones que puedan tenerse, contribuir a su gloria.” (Agamben, 2002: 32). La reivindicación de la singularidad e inefabilidad absoluta de Auschwitz, conduce a la sacralización del suceso, o bien, puede caerse en lo que no es, sino, un desplazamiento secular de lo sagrado, según LaCapra: la apelación hiperbólica a lo sublime, postura en la que incurren Claude Lanzmann, Shoshana Felman, Hayden White y Elie Wiesel (LaCapra, 2005: 111).

El otro peligro consiste, en que, al hacer hincapié, exclusivamente, en el exceso irrepresentable, se pierde de vista lo que sí puede representarse. Afirmaciones como “no hay imágenes de la Shoá” de Gérard Wajcman (2001:47) en cuanto a que no hay fotografías ni filmaciones que muestren la matanza de los judíos en la cámara de gas en actividad, o la noción de la Shoá como “acontecimiento sin testigos” de Shoshana Felman y Dori Laub (Agamben, 2002:35) van precisamente en esa dirección: la de obliterar la posibilidad de conocer, transmitir o comprender el evento porque se encierran allí, en lo que el Holocausto tiene de irrepresentable o indecible: la muerte en la cámara de gas y en el *Musselman* .

En contra de la postura que focaliza sólo en el exceso irrepresentable , y rechazando también la posición que se centra exclusivamente en la laguna que rodea el acontecimiento, y por lo tanto, niega toda posibilidad de recuperarlo, el presente trabajo ha apostado a aquello que sí se puede representarse y redimirse del Holocausto. Por esta razón, iluminamos el film *Sin Destino*, en su doble valencia: por la capacidad, que posee el cine de construir significados de sucesos límite que resultan esquivos a la historia tradicional escrita y, además, por tratarse del testimonio de un sobreviviente.

La obra de Koltai y Kertész permite conocer ciertos aspectos de la deportación, lo que las víctimas sabían, lo que ignoraban, aquello que se decía, lo que se callaba, conductas de los deportados y de los verdugos, de los consejos judíos, de la “zona gris”, las impresiones, los preconceptos, el rol de las creencias. También logró, hasta cierto punto, transferir experiencias de la vida cotidiana en el *lager*, las actitudes, los mecanismos, las rutinas, cuestiones que contribuyen a formular explicaciones -por supuesto, nunca completas- sobre ¿cómo sucedió? y también, en alguna medida, sobre ¿por qué tuvo lugar semejante acontecimiento?

Con respecto a la clausura del testimonio en el Musselman, es decir, el “testigo integral” o la laguna, Giorgio Agamben ha proporcionado una salida o, más bien, ha encontrado un *umbral de indiferencia* entre el dentro y el afuera –de la condición de Musselman y de la cámara de gas-, entre la imposibilidad y la posibilidad de decir y, allí, ha ubicado al sujeto, al sobreviviente, al que testimonia por aquel que, aun siendo el testigo integral, está imposibilitado de hacerlo (Agamben, 2002: 135). Es por eso que, para interrogar la laguna, se ubica en “el resto”, en lo que ha sobrevivido de Auschwitz, es decir, el testigo y el testimonio. Ellos son una pieza fundamental para reconstruir y comprender el Holocausto. Imre Kertész testimonió en nombre de los musulmanes de Auschwitz.

Por otra parte, Agamben, al final de su libro, incorpora los relatos de diez personas que han sobrevivido a la condición de Musselman y cuentan su experiencia (Agamben, 2002: 161-169). Nos encontramos frente a una paradoja: lo que se consideraba una imposibilidad de testimoniar, no es algo absoluto, hay documentos, testimonios de sobrevivientes que enuncian, en primera persona “Yo fui un Musselman”. Este acto de enunciación y su tener lugar desmienten la consideración del Holocausto como “acontecimiento sin testigos”, ya que son, los testigos integrales, los Musselmans, los que toman la palabra y testimonian por sí mismos.

En el relato fílmico y literario de Kertész también parece producirse el paso de lo no humano a lo humano, del viviente al hablante. El joven mismo se convierte en un ejemplo que contradice la irreversibilidad del proceso.

Sobre la posibilidad de recuperación del *logos* da cuenta *Sin destino* a través del ¿personaje? y de su historia ¿ficticia?

Todas las imágenes pertenecen a *Sin destino* (Lajos Koltai, 2005).

## Bibliografía

Agamben, Giorgio (2002), *Homo Sacer I. El poder soberano y la nuda vida*, Madrid: Biblioteca de Filosofía, Editora Nacional.

Agamben, Giorgio (2002), *Homo Sacer III. Lo que queda de Auschwitz*, El archivo y el testigo. Madrid: Biblioteca de Filosofía, Editora Nacional.

Ayén, Xavi (2007). "Imre Kertész: Con el Holocausto en el alma", *Magazine La Vanguardia*,  
[http://www.magazinedigital.com/cultura/los\\_premios\\_nobel/reportaje/cnt\\_id/924/pagelD/3](http://www.magazinedigital.com/cultura/los_premios_nobel/reportaje/cnt_id/924/pagelD/3)

Deleuze, Gilles (2005), *La imagen movimiento. Estudios sobre cine 1*, Buenos Aires: Paidós.

Bártolo, Marcela et al (2000), "Hacia una periodización de un proceso genocida" en Feierstein, Daniel, (Comp) *Seis estudios sobre genocidio*, Buenos Aires: Eudeba

Kerl Imre tész, Imre (2001), *Sin destino*, Barcelona: Acantilado.

Kertész, Imre (2005), *Liquidación*, Madrid: Punto de lectura.

Kertész, Imre (1992), *Diario de la Galera*, Barcelona: Acantilado.

Kertész, Imre (1999). "Reflexión: ¿A Quién Pertenece Auschwitz?. Un Superviviente Del Holocausto Ante La Película *La Vida Es Bella*". *Lateral – Revista de Cultura* 57  
<http://www.circulolateral.com/revista/revista/articulos/057auschwitz.html>

LaCapra, Dominick (2005), *Escribir la historia, escribir el trauma*, Buenos Aires: Nueva Visión.

Levy, Primo (2005), *Trilogía de Auschwitz*, Barcelona: El Aleph.

Mora, Miguel, "Imre Kertész, un escriba contra la desolación", *El País* 10/03/2004:  
[http://www.elpais.com/articulo/cultura/Imre/Kertes/escriba/desolacion/elpepicul/20040310elpepicul\\_1/Tes](http://www.elpais.com/articulo/cultura/Imre/Kertes/escriba/desolacion/elpepicul/20040310elpepicul_1/Tes)

Rees, Laurence (2005), *Auschwitz. Los nazis y la "solución final"*, Barcelona: Crítica.

Rosenstone, Robert, *El pasado en imágenes. El desafío del cine a nuestra idea de la historia*, Barcelona: Ariel.

Wajcman, Gérard (2001). "De la croyance photographique", *Les Temps Modernes*, vol. 56, n° 613, pp. 46-83.

---

<sup>1</sup> *Liquidación* (2004), *La lengua exiliada* (2007) y finalmente, *Dossier K* (2007) en la que presenta sus memorias a través de la forma ficcional de una autoentrevista.

<sup>2</sup>[http://www.elpais.com/articulo/cultura/Imre/Kertesz/escriba/desolacion/elpepicul/20040310elpepicul\\_1/Tes](http://www.elpais.com/articulo/cultura/Imre/Kertesz/escriba/desolacion/elpepicul/20040310elpepicul_1/Tes)

<sup>3</sup> Ver también sus reflexiones sobre las representaciones cinematográficas *La lista de Schindler* (Spielberg, 1993) y *La vida es bella* (Begnini, 1997), en <http://www.circulolateral.com/revista/revista/articulos/057auschwitz.html>

<sup>4</sup>[http://www.magazinedigital.com/cultura/los\\_premios\\_nobel/reportaje/cnt\\_id/924/pageID/3](http://www.magazinedigital.com/cultura/los_premios_nobel/reportaje/cnt_id/924/pageID/3)