

Artículo de Investigación

Articulación cinematográfica del campo de exterminio en *El hijo de Saúl* (2015) y *La zona de interés* (2023)

Cinematic Articulation of the Death Camp in *The Son of Saul* (2015) and *The Zone of Interest* (2023)

Mónica Barrientos-Bueno¹: Universidad de Sevilla, España.

mbarrientos@us.es

Fecha de Recepción: (30-05-2024)

Fecha de Aceptación: (20-07-2024)

Fecha de Publicación: (23-08-2024)

Cómo citar el artículo (APA 7^a):

Barrientos-Bueno, M. (2024). Articulación cinematográfica del campo de exterminio en *El hijo de Saúl* (2015) y *La zona de interés* (2023) [Cinematic Articulation of the Death Camp in *The Son of Saul* (2015) and *The Zone of Interest* (2023)]. *European Public & Social Innovation Review*, 9, 01-18. <https://doi.org/10.31637/epsir-2024-570>

Resumen:

Introducción: El cine del Holocausto cuenta con un espacio privilegiado en su narrativa: el campo de exterminio. Este artículo plantea conocer cómo se articula cinematográficamente en *El hijo de Saúl* (Nemes, 2015) y *La zona de interés* (Glazer, 2024), que tienen un nexo común: Auschwitz. **Metodología:** Se realiza un análisis hermenéutico y simbólico de ambos filmes focalizado en su construcción cinemática del campo de concentración. **Resultados:** En *El hijo de Saúl* es determinante la perspectiva visual del protagonista, que delimita lo que se muestra en pantalla, mientras que en *La zona de interés* el elemento fundamental es el carácter sugestivo del sonido, acompañado con la sutilidad de las metonimias visuales. **Discusión:** Hay conexiones entre los dos filmes en el aspecto investigado, como son el fuera de campo, la metonimia del Holocausto y el sonido en off, trabajados por Nemes y Glazer de formas distintas, pero partiendo ambos de una idea común: el conocimiento del espectador del horror que fue Auschwitz. **Conclusiones:** Ambos filmes encaran la dificultad para encontrar nuevas estrategias de representación en cine del Holocausto, resultando ser unas de las propuestas más estimulantes del cine reciente desde el hito que supuso el documental *Shoah* (Lanzmann, 1985).

¹ Autor Correspondiente: Mónica Barrientos-Bueno. Universidad de Sevilla (España).

Palabras clave: campo de exterminio; Holocausto; Auschwitz; cine histórico; nazismo; metonimia; espacio en off; sonido.

Abstract:

Introduction: Holocaust cinema has a privileged space in its narrative: the extermination camp. This paper seeks to identify how it is articulated in *Son of Saul* (Nemes, 2015) and *The Zone of Interest* (Glazer, 2024), which share a common reference point: Auschwitz. **Methodology:** A hermeneutic and symbolic analysis of both films is carried out, with a particular focus on their cinematic construction of the concentration camp. **Results:** In *Son of Saul* the visual perspective of the main character is decisive, which delimits what is shown on screen, while in *The Zone of Interest* the fundamental element is the suggestive character of the sound, accompanied by the subtlety of the visual metonymies. **Discussion:** There are connections between the two films in the aspect analysed, such as the out-of-field, the metonymy of the Holocaust and the sound off, worked by Nemes and Glazer in different ways, but both starting from a common idea: the spectator's knowledge of the horror that was Auschwitz. **Conclusions:** Both films address the difficulty of finding new strategies for representing the Holocaust in cinema, and they are among the most stimulating proposals in recent cinema since the landmark documentary *Shoah* (Lanzmann, 1985).

Keywords: concentration camp; Holocaust; Auschwitz; historical cinema; Nazism; metonymy; out-of-field; sound.

1. Introducción

El actual ecosistema mediático protagonizado por las plataformas de vídeo bajo demanda nos ha habituado, como espectadores, a una amplia oferta de títulos entre los que escoger. El repaso de sus catálogos en España evidencia la presencia de producciones que, en los últimos años, han abordado el Holocausto. Así, por ejemplo, el motor de búsqueda de Netflix arroja casi una cincuentena de producciones bajo el término “holocausto” y son prácticamente ochenta en el caso de Filmin. Por otro lado, tampoco puede desdeñarse otro aspecto colateral: el papel del *video-on-demand* en la generalización en el imaginario popular e interés en este tema a través de documentales, los cuales han encontrado también su hogar en algunos canales temáticos de pago, como es el Canal Historia, donde es habitual ver en su parrilla series que abordan la figura de Hitler, el nazismo y, específicamente, la *Shoah*.

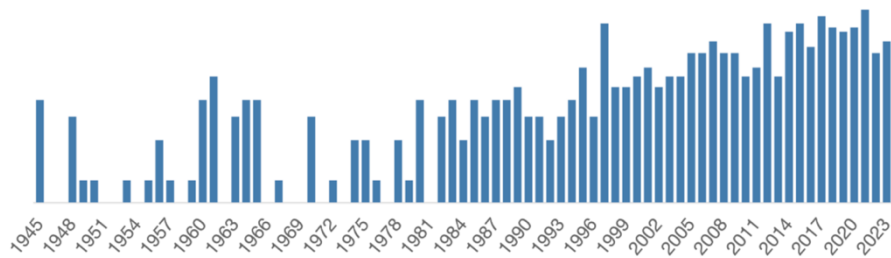
Dentro del cine de ficción histórico y de ambientación histórica, los filmes sobre el Holocausto constituyen un género en sí mismo, con una entidad propia forjada con cientos de producciones, como constata el análisis de una selección de cuatrocientos títulos realizado por Browstein (2021). No podemos olvidar que, en la concepción cultural popular del Holocausto, la creación audiovisual ha sido determinante, con una forma específica de entender el tratamiento de la imagen y el sonido ante un tema tan delicado como doloroso, a través de largometrajes de ficción, documentales y la producción televisiva, telefilmes y narrativas seriales que bien de forma directa, bien tangencial, lo han abordado también.

De hecho, si consultamos la web de recomendación de películas y series Filmaffinity², bajo el descriptor “Holocausto” se aprecia en su base de datos de fichas de producciones un creciente y sostenido interés desde la década de los ochenta (véase figura 1).

² <https://www.filmaffinity.com>

Figura 1.

Fichas de Filmaffinity vinculadas con la palabra clave “Holocausto” por año.



Fuente: <https://bit.ly/4cq8Gsr>

Históricamente, el interés por el Holocausto como tema del audiovisual tiene su principal impulsor, desde los ochenta, con la exitosa emisión en Estados Unidos de la miniserie docudramática de la NBC *Holocaust: The Story of the Family Weiss*, dirigida por M. J. Chomsky (1978), galardonada con varios premios Emmy y Globos de Oro. El crítico de *The Washington Post* resumía en su momento la contribución de esta producción en estos términos:

Television has the capability, little utilized, of making the abstract, even the unimaginable, personal and particular. For this reason and because it has been skillfully done, Holocaust could have more impact on a greater number of people than any other treatment of the subject (Shales, 1978, párrafo 4).

Holocaust may seem to start slowly, but the story builds momentum and becomes an increasingly compelling experience, until, finally, the sense of shame and tragedy is overwhelming [...] and without question to a degree nearly unprecedented in TV drama (Shales, 1978, párrafo 28).

Sin embargo *Holocaust: The Story of the Family Weiss*, a la que puede calificarse de folletín, asienta un modelo en el tratamiento plástico, narrativo y de tramas un tanto superficial. En definitiva, una “americanización del Holocausto” que se ha perpetuado (Leaver, 2004, p. 72), a la que se adscribe la reconocida *La lista de Schindler (Schindler’s List, Spielberg, 1993)*, cuyo impacto en el público es comparable a la serie de la NBC (Mintz, 2001). Otras perspectivas recientes, dentro de la industria estadounidense, se desmarcan de este arquetipo representativo, como es el capítulo noveno de la serie *Hermanos de sangre (Band of Brothers, 2001, HBO)*, titulado “Why We Fight”, donde la compañía Easy descubre desconcertada el campo de Kaufering, perteneciente a la estructura de Dachau. Antes de ello, la situación se caracterizaba porque “*American television and cinema subsumed the topic of the systematic murder of millions of Europe’s jews under universal suffering*” (Reiner y Reiner, 2012, p. 87).

Al otro lado del Atlántico, en Europa del Este, se ha mantenido desde el final de la II Guerra Mundial un vívido interés por el tema por una cuestión muy simple: muchos de los campos de concentración, exterminio y trabajo estaban en esa parte del continente. No obstante, son obras que han dado con un importante escollo en su difusión internacional: la distribución de estas producciones nacionales no se ha caracterizado por llegar a amplios mercados, lo que ha lastrado su conocimiento por parte del gran público durante mucho tiempo. Sin embargo, su relevancia es notoria, ya que las primeras ficciones que refieren de forma directa el exterminio nazi son polacas: *La verdad no tiene fronteras (Ulica Graniczna, Ford, 1948)*, cuya historia remite al gueto de Varsovia, y *La última etapa (Ostatni etap, Jakubowska, 1948)*, que, en su caso, se

localiza en Auschwitz-Birkenau. En esta última, un filme a medio camino entre la “experiencia y la propaganda comunista”, su director recrea una historia de personajes reales que ofrecieron resistencia en los mismos lugares en los que tuvo lugar, “recurrió a antiguas deportadas para intervenir como figurantes, se esmeró en reconstruir momentos indelebles de la vida cotidiana en los barracones de mujeres y logró plasmar algunas de las instantáneas de mayor densidad plástica que ha dado el cine” (Sánchez Biosca, 2006, p. 150); sin embargo, oculta realmente la masacre judía.

A raíz del auge de las producciones audiovisuales sobre el Holocausto, convertidas de alguna forma en *mainstream*, se multiplican los aspectos con los cuales se aborda, al mismo tiempo que crece el riesgo de estetización (Shapiro, 2016), aunque hay elementos recurrentes. Mientras que sus personajes más habituales son Adolf Eichmann, Anna Frank, Janusz Korczak y Josef Mengele (Browstein, 2021), sus narrativas centrales son la resistencia, el horror de “la solución final” y la falsa seguridad de los judíos alemanes integrados en la vida social y cultural del país, a los que se hizo creer que podían superar cualquier amenaza de Hitler (Reiner y Reiner, 2012). Común en todas ellas es el espacio privilegiado en el *storytelling* del Holocausto: el campo de exterminio, “uno de los más reconocibles iconos de la II Guerra Mundial” (Sánchez Zapatero y Marcos Ramos, 2018, p. 1051). Sánchez Biosca (1999) apunta tres razones esenciales que explican el interés en Occidente por los campos de concentración: 1) suponen el fracaso del espíritu de la Ilustración, 2) “el ejemplo de inhumanidad se instaló en el corazón mismo de Europa, allí donde precisamente el proyecto de emancipación moderno había sido formulado” (p. 14), y 3) el trauma ligado a las vivencias en los campos, conectado con la complejidad de exponerlo tanto para quienes las sufrieron como aquellos que reflexionan sobre ellas.

Los prisioneros de los también llamados campos de la muerte eran todos aquellos considerados una amenaza para el Tercer Reich: judíos, gitanos, homosexuales, testigos de Jehová, prisioneros políticos y grupos de resistencia, entre otros. Eran sometidos a todo tipo de trabajos para, finalmente, encontrar la muerte en un sistema completamente organizado e industrializado para tal fin en el que “la maquinaria nazi debía funcionar a pleno rendimiento, tanto en rapidez como en efectividad” (Sánchez Biosca, 2006, p. 108).

El primer campo que se abrió fue Dachau, en marzo de 1933, destinado a prisioneros políticos; estableció un modelo que se empleó más tarde para el sistema de campos de concentración ampliado y centralizado que administraban las SS. Como recoge la Enciclopedia Online del Holocausto, del United States Holocaust Memorial Museum,

el propósito más importante de los primeros campos de concentración durante la década de 1930 fue el de apresar e intimidar a los líderes de los movimientos políticos, sociales y culturales que los nazis percibían como una amenaza para la supervivencia del régimen (Hecho relevante 3).

De 1939 a 1942 se produce su gran expansión. Evidencia de ello es que a comienzos de 1941 se levantan en Polonia seis nuevos, conectados por red ferroviaria, y dedicados específicamente al exterminio en masa: Chelmno, Belzec, Sobibor, Treblinka, Auschwitz-Birkenau y Majdanek. El descubrimiento de estos centros por parte de las tropas aliadas, junto a lo que en ellos sucedió, supuso un cambio en el punto de vista de la contienda en el frente europeo, donde entran en juego implicaciones de carácter ético, como recuerda el director Samuel Fuller en sus memorias, cuando formaba parte del batallón que entró en el de Falkenau (Fillol, 2017), donde realizó filmaciones (Orgeron, 2006). Otros documentales cinematográficos como *Memory of the Camps* (1945), creado por cineastas de la época (entre ellos Hitchcock) a partir de tomas procedentes de las tropas aliadas, dan también testimonio audiovisual del

descubrimiento de estos recintos. No obstante, tal como apunta Sánchez Biosca (2006), semióticamente son imágenes metonímicas del Holocausto.

Los campos levantados por los nazis emergen como “un punto crucial en la historia, un acontecimiento completamente distinto de cualquier otro” (Mantegazza, 2006, p. 23), una concepción del mal sin precedente en la Historia. Cinematográficamente hablando, de todos los campos, el más recurrente en pantalla, en definitiva, el epítome de un campo de exterminio, es el de Auschwitz (Rodríguez Serrano, 2015), el cual tuvo un papel central en “la solución final”. Se trataba de un complejo compuesto por tres campos principales y otros subsidiarios, el mayor de los cuales era Auschwitz-Birkenau, donde estaban instalados las cámaras de gas y los hornos crematorios, y que se convirtió en un “emblema del nazismo y no sólo por el número de víctimas: la compenetración entre trabajo, productividad e industria de la muerte fue total” (Sánchez Biosca, 2006, p. 118).

A partir de ello, este artículo plantea conocer cómo se articula cinematográficamente el campo de exterminio a través del relato audiovisual en dos películas del cine del Holocausto del siglo XXI, que narrativamente comparten el lugar del genocidio, mostrando en cada una un lado de este: Auschwitz. Se trata del filme húngaro *El hijo de Saúl* (*Saul fia*, 2015), de László Nemes, y el británico-polaco *La zona de interés* (*The Zone of Interest*, 2023), de Jonathan Glazer.

2. Metodología

La metodología de trabajo ha partido de la selección de las películas en las que centrar el estudio de caso propuesto. Han sido finalmente *El hijo de Saúl* (Nemes, 2015) y *La zona de interés* (Glazer, 2023), por ser ambas cintas de producción europea, alejándose así de una visión mediatizada por el generalizado sentido del espectáculo melodramático que caracteriza a las obras de Hollywood en el tratamiento del Holocausto, y aproximándose así a una conciliación entre una interpretación personal de sus directores y cierto alejamiento del modo de representación institucional en cuanto a las formas cinematográficas. Otro aspecto es que ambas son obras del siglo XXI, lo que aproxima al espectador actual a una visión que intenta renovar, reinterpretar y plantear nuevas construcciones cinemáticas del Holocausto, recurriendo para ese fin a las posibilidades del lenguaje audiovisual.

Por ello, se realiza un análisis hermenéutico y simbólico de ambos filmes, centrado en conocer cómo se codifica en ellas el campo de exterminio, por lo que se destacarán algunas escenas y momentos representativos en ese sentido. Al tratarse del mismo campo en ambos largometrajes, Auschwitz, como se comentaba anteriormente, pero mostrado uno y otro lado de sus muros en cada una de ellas, la investigación permite ofrecer un análisis comparativo y (quizás) a la vez complementario de sus articulaciones, en línea con lo que señala Webber, “*What Auschwitz today consists of is a multiplicity of realities, a multiplicity of meanings, perspectives and approaches that coexist simultaneously even though they are in direct contradiction with each other*” (1992, pp. 84-85). Siendo, además, películas muy personales por parte de sus directores, se recurre de forma complementaria a entrevistas a los mismos, de manera que sea posible conocer sus intenciones y decisiones de primera mano.

3. Resultados

Esta sección de la investigación se divide en dos grandes apartados: el contexto de las películas objeto del estudio de caso, indispensable para poner en valor los elementos narrativos y estéticos que las caracterizan, y el análisis de ambas, centrado en los aspectos audiovisuales que configuran su articulación del campo de exterminio de Auschwitz.

3.1. *El hijo de Saúl* y *La zona de interés* en contexto

Tomando en consideración la clasificación de subgéneros del cine del Holocausto realizada por Browstein (2021), *El hijo de Saúl* se adscribiría al de “víctima” y *La zona de interés*, por su parte, al de “perpetrador”. Ambas cintas cosechan el favor mayoritario de la crítica; catapultadas por el premio del Gran Jurado del Festival de Cannes, culminan su carrera con el Óscar a la Mejor Película de Habla no Inglesa tras arrasar en sus respectivas temporadas de premios internacionales.

El hijo de Saúl es la película con la que debuta en el largometraje su director y coguionista (en esto último junto a la novelista Clara Royle), László Nemes, discípulo de Bela Tarr y de quien fue asistente durante dos años. Su protagonista es el prisionero judío húngaro Saul Ausländer (Géza Röhrig), integrante del *sonderkommando* en Auschwitz-Birkenau. Se dedican a la recogida de las pertenencias de los ejecutados, la búsqueda de objetos valiosos entre ellos, la limpieza de las cámaras de gas y la retirada de los cadáveres para conducirlos al horno crematorio. Tras una de esas sesiones, se descubre que un niño se mantiene débilmente todavía con vida. Tras morir por sofocación por parte del doctor nazi y ordenar su autopsia, Saúl decide salvaguardar su cuerpo. Lo conduce a la enfermería y pide al doctor al cargo (Sándor Zsótér), húngaro como él, que no violente el cuerpo de quien alude como su hijo abriéndolo, lo que supondría una transgresión de la tradición judía. Se propone enterrarlo según el rito hebraico, con la presencia de un rabino que recite el Kaddish, al cual busca desesperadamente entre los prisioneros del campo, como vía de expiación y supervivencia moral.

Nemes opta por filmar en 35mm esférico y color, en formato académico (1.37:1) con bordes redondeados, con cámara al hombro o en mano en lugar de *steadycam*. Se decanta por aspectos técnicos tradicionales que se extienden también a la postproducción; como él mismo apunta, “*It was the only way to maintain a certain instability in the images, and thus be able to film this world organically. The challenge was to strike an emotional chord in the audience – something that digital doesn't allow for*” (Frazer, 2016, párrafo 3). El director de fotografía, Mátyás Erdély, enfatiza que “*We wanted to limit ourselves to the most essential tools*” (Frazer, 2016, párrafo 8).

Por su parte, *La zona de interés* es una adaptación de la novela homónima de Martin Amis en la que su director y guionista, Jonathan Glazer, cambia las tres perspectivas del relato original (el comandante de Auschwitz, un suboficial del campo y un miembro del *sonderkommando*) por una, la de los Höss: Rudolf Höss (Christian Friedel), el comandante al frente del campo, y su esposa, Hedwig (Sandra Hüller), quienes viven con sus cinco hijos en el *Interessengebiet*. Su idílica residencia se encuentra compartiendo el elevado muro de Auschwitz con el jardín, mientras desarrollan una vida doméstica completamente despreocupada de los sucesos que tienen lugar al otro lado, a pesar de que sus sonidos y las cenizas de los hornos crematorios se adentren en su hogar y en las rutinarias actividades de la casa. Glazer se documentó dos años antes de comenzar con el guion con todo lo que tuviera relación con Rudolf Höss, su mujer, hijos y el campo de exterminio, contactando con investigadores del Museo y Memorial Auschwitz-Birkenau y reuniendo todo tipo de testimonios, como el del jardinero y varios criados.

Höss es retratado como un burócrata, un oficial nazi con un puesto muy importante que sigue únicamente órdenes, mientras Hedwig, autodenominada “la reina de Auschwitz”, se afana por continuar con su estilo de vida, disfrutar de la villa que ha construido a su medida, negándose a acompañar a su marido cuando recibe instrucciones de traslado a otro campo. Esto supone para ella la amenaza de perder su idílica existencia en Auschwitz. El jardín que cuida con esmero resulta una trasposición de “*the Nazi's 'blood and soil' ideology, agrarian romanticism masking a genocidal land grab*” (Herzog, 2024, p. 14).

Glazer planifica un rodaje con cámaras ocultas, sin la presencia de personal del equipo técnico en el set, ubicado además en el escenario real, levantado en las proximidades de Auschwitz, de manera que los actores se sintieran libres para moverse por el hogar de los Höss, replicado al detalle, jardín y su sección botánica incluidos. Es una técnica que ha empleado previamente en *Under the Skin* (2013), su anterior largometraje, con un dispositivo de ocho pequeñas cámaras digitales que, desde una furgoneta, filmaban el deambular y los diálogos de la extraterrestre protagonista (Scarlett Johansson) con transeúntes escoceses que ignoraban que estaban formando parte de una película. Adicionalmente, en *La zona de interés*, el director “shifts into experimental and abstract interludes, sequences that dissolve into slashing musical color fields, or infrared thermal imaging, quick-moving nighttime footage that disrupts the stasis of brightly lit family time” (Herzog, 2024, p. 8).

3.2. El campo de exterminio: configuración

3.2.1. Auschwitz en *El hijo de Saúl*

La película arranca y concluye con evocaciones a la naturaleza (el canto de un pájaro y el verdor de un bosque, respectivamente), el medio que precisamente ayudaba a ocultar los campos de exterminio de las poblaciones próximas. Entre medias, la cámara queda al servicio de la historia: sigue a Saúl, un prisionero como cualquier otro del campo que forma parte del *sonderkommando*, lo que redundaba en posicionarse habitualmente a su espalda, la cual se muestra en escorzo, o próxima a su cabeza de frente o semiperfil, en largos planos secuencia que “aumentan la claustrofobia por sabernos presos de un plano sin apenas profundidad de campo” (Cuenca, 2021, p. 58), además de la sensación de confinamiento.

Este dispositivo narrativo visual se dispone al espectador ya desde el plano con el que comienza *El hijo de Saúl*: una imagen fija de un entorno con verdor y árboles que se presenta desenfocada, acompañada del piar de aves, en la que se adentra a los pocos segundos el sonido de un silbato y varios personajes que avanzan desde el fondo. Al llegar al primer término, en foco, Saúl queda en un primer plano. La cámara comienza a moverse y se sitúa detrás de él (figura 2), con una equis roja bien visible pintada en la espalda de su chaqueta, en el momento en el que se acerca a los prisioneros recién llegados, que acaban de bajar de los vagones del tren. Los acompaña hasta el cierre de puertas del pabellón al que los conducen, ya en el interior del campo, momento en el que la imagen pasa a negro y concluye el plano secuencia. Como este primer plano muestra, Nemes no se detiene en explicar, simplemente se sigue al protagonista sin descanso desde una posición de cámara que cuando es de su espalda o nuca deviene en vulnerabilidad. Sólo se ve a Saúl actuar, apenas pensar, sobrepasado por la cotidianidad terrible que le rodea.

Figura 2.

Primera imagen de Saúl con la cámara a su espalda.



Fuente: fotograma del filme *El hijo de Saúl* (Nemes, 2016).

Se muestra al espectador lo que Saúl es capaz de contemplar, por ello adopta en ocasiones su punto de vista subjetivo, como en el momento que supone el detonante de la trama: la muerte del niño. Saúl observa la escena desde la distancia, una lejanía respetuosa ante el “santo inocente” que representa el niño; la composición del plano subjetivo enfatiza el propio acto de mirar (figura 3): con una estética cuasi pictórica, dispone un marco (los vanos de las dos puertas) en una puesta en escena en abismo (el marco referido dentro del marco de los límites de la pantalla) que opta por el estatismo a diferencia de lo que ha predominado hasta entonces en la película. El deceso transcurre en el *background*, completamente nítido, mientras que vuelve a hacerse difuso cuando Saúl se acerca tras el desenlace.

Figura 3.

Plano subjetivo de Saúl en el momento de la muerte del niño.



Fuente: fotograma del filme *El hijo de Saúl* (Nemes, 2016).

También, la mayor parte de las veces, una profundidad de campo reducida, como se ha mencionado, deja desdibujadas las consecuencias directas del Holocausto (los cadáveres desnudos, las piras de incineración del exterior, las fosas comunes) que circundan constantemente al protagonista. El efecto nos remite a lo que sería un *sfumatto* pictórico que equipara la selección de la imagen con el propio campo de visión de Saúl, dejando difuminado lo que correspondería a su visión periférica, haciendo una trasposición de las características ópticas de esta. Todo esto deviene en la creación de tensión permanente entre el primer término y el fondo: lo que ve y lo que no ve (o no querría ver). Nemes indica al respecto:

cuando limitas el campo visual y sólo permites que el espectador alcance a ver sólo fragmentos, consigues sugerir y haces sentir algo que, creo, está relacionado con la experiencia de un campo de exterminio. Con eso y con el espíritu mismo del cine. La mirada abarca siempre mucho más de lo que simplemente se ve (Martínez, 2016, párrafo 3).

De esta manera, no se busca la identificación sino el reconocimiento general de lo que rodea a Saúl, sin necesidad de aportar más detalles que el espectador ya ha contemplado en otras películas del Holocausto.

En cuanto al audio, con recurrencia del off, se dejan oír hasta nueve idiomas, “revelando así la naturaleza políglota de los campos” (Cuenca, 2021, p, 69), que se mezclan con los efectos sonoros industriales del inagotable proceso de exterminio en un diseño de sonido a cargo de Tamás Zányi. A menudo, lo que Saúl contempla no se corresponde con lo que escucha, lo que crea confusión y refleja la sumisión total al desconcierto que rodea sus veinticuatro horas al día. El planteamiento sonoro tiene en la sensación de desorientación su elemento central: se escuchan susurros y efectos cuya fuente no es posible identificar, a diferencia de los que proceden de la cámara de gas y los crematorios en funcionamiento. Así, por ejemplo, mientras se visualiza lo que antecede y sigue al cierre de la sala de ejecución, con todos los prisioneros recién llegados desvestidos en su interior, en el momento de la muerte los gritos comienzan, así como los golpes desesperados en la puerta intentando salir, van ganando más y más fuerza, su intensidad va *in crescendo* hasta que se hace el silencio y la pantalla va a negro por corte. Mientras esto sucedía en imagen se mostraba un plano de Saúl (figura 4). De esta manera, la cámara se mantiene fuera en una articulación del espacio en off. No se visualiza el proceso de la muerte, pero sí que se escucha de forma nítida.

Figura 4.

Plano de Saúl junto a las puertas de la cámara de gas mientras tiene lugar una ejecución masiva.



Fuente: fotograma del filme *El hijo de Saúl* (Nemes, 2016).

El final de *El hijo de Saúl* cierra el círculo iniciado con su primera escena: la muerte. Tal como informaba un texto inicial que definía qué era un *sonderkommando* y cómo sus integrantes estaban destinados a morir tras unos meses de trabajo, Saúl muere junto a los otros prisioneros que han logrado huir de Auschwitz mientras descansan en una caseta en mitad del bosque. Todo sucede, como ha sido habitual a lo largo de toda la película, fuera de campo. Un plano de un niño que corre tras descubrirles mientras el sonido de las ráfagas de una metralleta lo atraviesa.

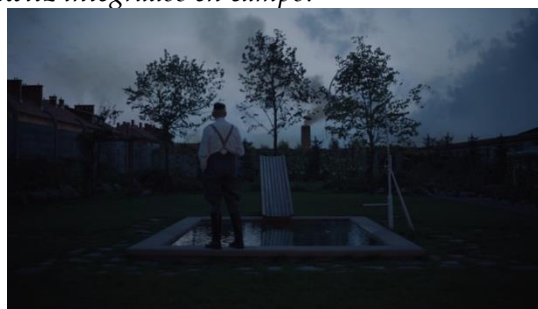
3.2.2. Auschwitz en La zona de interés

La zona de interés basa su estética en el fenómeno de la telerrealidad: una casa, su jardín y espacios circundantes, con cámaras ocultas que captan el devenir de quienes los habitan, trabajan y transitan; no hay atisbo de sensibilidad, sino más bien la sensación de contemplar unas imágenes asépticas de la vida familiar, las relaciones entre sus miembros y sus actividades ociosas. Ello deviene en un retrato hiperrealista, que se esmera en los detalles de la vida doméstica y familiar, al mismo tiempo que convierte el fuera de campo en su dispositivo esencial en lo que a la articulación del campo de exterminio se refiere.

Glazer invoca Auschwitz desde el otro lado de su muro coronado con alambre electrificado, cuyo zumbido se escucha en los planos próximos a él; la arquitectura del campo se asoma en la mayoría de los planos relacionados con la casa de los Höss, siempre en *background*, nunca en *foreground*, especialmente los exteriores pero, también en ocasiones, en los interiores. Con respecto a los primeros, en el tercio superior y medio de la imagen, se vislumbran los rastros del humo de las locomotoras al pasar, acercándose al campo (figura 5) o la chimenea de la incineradora (figura 6).

Figuras 5 y 6.

Planos del jardín de los Höss con elementos de Auschwitz integrados en campo.



Fuente: fotogramas del filme *La zona de interés* (Glazer, 2023).

Para conocer en profundidad el trabajo de Glazer en este aspecto, se requiere analizar los detalles de uno de los planos de la escena de la piscina (figura 7), donde se aprecia la atalaya y uno de los edificios de administración, creando una inquietante imagen que denota dos sensaciones encontradas al mismo tiempo: disfrute y sufrimiento (esta dinámica es recurrente en otros planos). Recurre a la integración de líneas compositivas diferentes que se confrontan de la misma forma: la horizontalidad del jardín, enfatizada sobre todo por la piscina, y el muro que separa los dos espacios, frente a la verticalidad de lo que asoma del campo, en combinación con elementos escénicos que crean líneas diagonales (la vía empedrada, el tobogán, las sillas y toallas) que convergen en el punto central, la piscina.

Figura 7.

Plano de la escena de la piscina en La zona de interés.

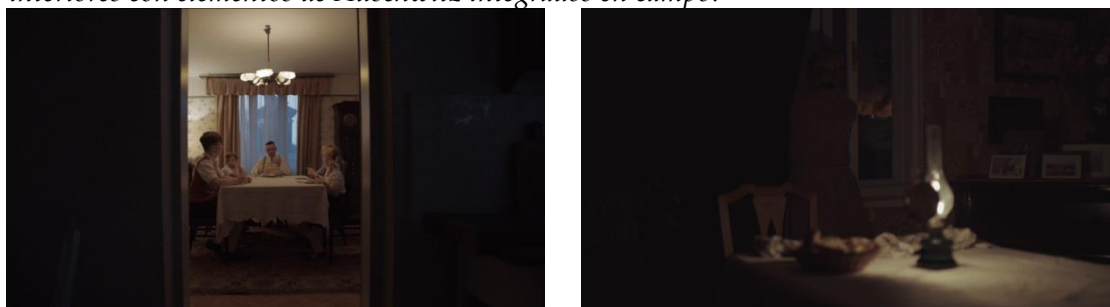


Fuente: fotograma del filme *La zona de interés* (Glazer, 2023).

Cuando las vistas son desde el interior de una casa, Auschwitz también se asoma a través las de ventanas, aunque en este caso Glazer hace uso de una distribución espacial compositiva vertical, no horizontal como era en los exteriores, que ubica la referencia al campo, bien en el centro, bien en uno de los laterales. Ejemplos de ello son la imagen de la atalaya próxima a la casa, la cual aparece en los planos del comedor de los Höss (figura 8), y la de las llamas que salen de las chimeneas de los hornos, visibles desde la casa de la niña que deja comida a los presos en el campo de trabajo y cuya madre decide cerrar la ventana ante el olor que penetra por ella (figura 9).

Figuras 8 y 9.

Planos interiores con elementos de Auschwitz integrados en campo.



Fuente: fotogramas del filme *La zona de interés* (Glazer, 2023).

Auschwitz no sólo se adentra en el interior del hogar a través de las ventanas, también mediante objetos, como es la ropa femenina que recibe Hedwig procedente del campo de las pertenencias personales de las prisioneras. La reparte entre las mujeres del servicio de la casa (a quienes insiste, entre gritos, que sólo pueden escoger una), quedándose con la prenda más preciada: un abrigo de visión que codiciosamente se prueba en la intimidad de su dormitorio, lejos de miradas inquisitorias. En uno de sus bolsillos descubre un lápiz de labios que termina incorporando a tu tocador tras testear su color. El mayor de los hijos también introduce un elemento del campo en su vida: juega con piezas dentales sobre su cama. Y un plano de un nuevo diseño de los hornos crematorios, para hacerlos más eficientes, se introduce en la escena en la que Höss recibe a sus fabricantes en su casa, quienes le explican las ventajas del innovador sistema. Todos ellos son elementos metonímicos de Auschwitz integrados en la cotidianidad doméstica de los Höss que Glazer va introduciendo a pinceladas sutiles en su asfixiante narrativa.

Tan sólo en una ocasión la cámara cruza al otro lado del muro con un único plano medio corto contrapicado de un oficial nazi, donde sólo se contempla su figura y un cielo blanquecino, con alusiones al interior del campo a través de los gritos y elementos visuales que entran en el encuadre, como el oscuro humo de una locomotora que evoca en el espectador la llegada de nuevos prisioneros.

Auschwitz se hace presente también en momentos de vida familiar fuera del campo, de forma metonímica, como es la escena en la que Höss y dos de sus hijos hacen una pequeña excursión en la canoa que le han regalado por su cumpleaños. Pescando descubre restos humanos óseos en el río mientras una densa masa de color pardo avanza arrastrada por la corriente, y abandona apresuradamente el lugar con ambos niños, a quienes conmina a abandonar el agua inmediatamente. Ya en la casa, se lavan con fruición y Glazer hace uso de dos planos muy elocuentes: el lavabo sobre el que se depositan las cenizas que van cayendo de las fosas nasales de Höss (figura 10) y el de la bañera de los niños, con una demarcación oscura visible al nivel del agua (figura 11). En el momento en el que Martha, una de las criadas, debe encargarse de limpiar esto último, sin mostrar ya el contenido de la tina se aprecia su sobrecogimiento y terror ante la naturaleza de ese cerco.

Figuras 10 y 11.

Planos con cenizas del campo de exterminio en el aseo.



Fuente: fotogramas del filme *La zona de interés* (Glazer, 2023).

Con todo el peso que tiene el componente visual, tal como se ha comentado, realmente el punto fuerte del fuera de campo en *La zona de interés* es la integración del audio en off, evocando así un espacio ausente terrorífico y desolador. Como argumenta Glazer, “confiaba en que el espectador iba a asociar el sonido con las imágenes sin necesidad de verlas, en que el horror estaría fuera de la vista pero no de la mente” (Pérez, 2024, p. 74). El diseño de sonido, galardonado con un Óscar, combina una música estridente (a cargo de Mica Levi) con unos efectos con los cuales en ningún momento se deja de escuchar lo que ocurre tras el muro: los disparos, las calderas de los hornos, el silbido de las cámaras de gas y de los trenes, las súplicas, los gritos y lloros. La escena de las flores, con la que culmina la visita que hace Hedwig del jardín a su madre, es muy representativa en ese sentido y reitera el planteamiento de Glazer: la confrontación de lo que sucede a uno y otro lado del muro, el cual Hedwig comenta que desea cubrir de olivos en cuanto le sea posible, a fin de ocultarlo. En la referida escena, aparece una concatenación de planos florales, algunos de ellos detalles, acompañados del zumbido de las abejas junto a los estremecedores gritos y voces, estos en primer plano, procedentes del campo. Solo en una de las imágenes, las de los girasoles, aparece la arquitectura del campo asomando sobre el muro. Finaliza con un fundido a una pantalla mate roja, color de la flor del último plano.

La madre de Hedwig, quien visita a su hija, advierte todo lo que acontece y le resulta inevitable que le sea indiferente. Es ajena al estado anestesiado de su hija y nietos, acostumbrados éstos

ya a esta convivencia, a pesar de que Hedwig exalta la belleza de la casa y el trabajo que lleva realizado, algo que su madre admira, en primera instancia, como manifestación del cambio de estatus social que ha realizado. No obstante, pronto advierte el olor de las cremaciones. En las escenas nocturnas, la omnipresencia de Auschwitz se hace asfixiante, más perturbadora todavía. Mientras los Höss concilian el sueño sin problemas (excepto una de las niñas, a quien Rudolf suele encontrar sentada a oscuras en uno de los pasillos, escuchando los sonidos que emite el campo), para la sirvienta que se encarga del bebé es imposible, dándose a la bebida, y la madre de Hedwig no puede cerrar los ojos mientras las llamas de la chimenea del crematorio iluminan la habitación que comparte con una de sus nietas (figura 12) y este ruge con fiereza. Se asoma a la ventana en un plano que integra el fuera de campo (la chimenea y sus fulgurantes llamaradas) en el encuadre por reflejo especular en el cristal (figura 13). Su mirada es la de alguien moralizado ante el horror que sucede delante de los ojos de todos; tras ello abandona la casa de improviso, dejando tan sólo una nota escrita a su hija.

Figuras 12 y 13.

Planos nocturnos de la madre de Hedwig.



Fuente: fotogramas del filme *La zona de interés* (Glazer, 2023).

Glazer recurre a diversos recursos del dispositivo cinematográfico, como es el uso de la cámara termodinámica en las escenas de la niña que deja manzanas a los hambrientos prisioneros por las noches en los campos de trabajo. Acompañadas por la lectura que Höss hace a sus hijas del cuento de Hansel y Gretel, las imágenes rompen con la estética visual de las tramas de los Höss para dar espacio a la bondad, la compasión y la resistencia, para un pasaje inspirado en hechos reales (Mann, 2024). Glazer, además, introduce un arranque de película y varios interludios que se sumergen en la abstracción, con pantallas mate de color acompañadas de una banda sonora disonante.

El final de la cinta quizás sea uno de los más debatidos en los últimos tiempos: Höss, bajando unas escaleras, vomita inesperadamente y dirige su mirada a un vacío fuera de campo en el que Glazer introduce imágenes actuales, de estilo documental, del Museo Estatal de Auschwitz-Birkenau, con las vitrinas repletas de enseres (calzado, uniformes a rayas, muletas, prótesis, entre otros) mientras son limpiadas.

4. Discusión

Aún cuando epistemológica y moralmente el horror del Holocausto está más allá de la representación, es irracional y desborda cualquier tipo de explicación, su plasmación visual ha pasado por un proceso de descontextualización, ya advertido por Levy y Sznajder (2006), que ha creado un modelo para otros eventos bélicos en el audiovisual. Como puntualiza Ebbrecht (2010), *“Through its representation in contemporary popular culture, the Holocaust often has become visually stereotyped. A specific pattern of codes and conventions was generated through repetition and constant circulation of the same iconic images”* (p. 90). Ello produce una reducción del impacto de

las reiteradas imágenes y momentos emblemáticos, “porque la persona encargada de representarlos nunca deja de intentar convertirlos en una entidad ‘racional’” (Cuenca, 2021, p. 65).

Con mejor o peor fortuna, ha habido intentos por salirse de ese encorsetamiento de lugares comunes, como es *La vida es bella* (*La Vita è Bella*, Benigni, 1997), que acude a la ausencia, la no representación, como estrategia básica de su puesta en escena, y cuando tiene que recurrir a la evidencia visual opta por convertir, en el plano sonoro, el silencio en el más poderoso llanto. Años antes, el documental de nueve horas y media de duración *Shoah* (Lanzmann, 1985), encara “*the death camps as a moral and representational ‘grey zone’, and rather attempts to document the memories of the Holocaust through the testimony of the survivors*” (Leaver, 2004, p. 72), acompañadas no por imágenes de archivo, sino por el estado actual de los campos de exterminio (lo que enlaza con las imágenes contemporáneas de Auschwitz que introduce Glazer en la secuencia final de *La zona de interés*). Los cimientos de *Shoah* son el firme convencimiento de que el Holocausto es irrepresentable.

Los planos de seguimiento de Saúl en la obra de Nemes, donde no cambia el punto de vista, es una reacción al modelo establecido para el género del Holocausto, con la preeminencia de una visión omnisciente que pone al espectador en la distancia respecto a los actos mostrados. En su lugar, *El hijo de Saúl* opta por la visión individual, porque se trata de un camino singular de supervivencia y sufrimiento diarios, no colectivo, en medio de la situación que rodea al protagonista; como indica Nemes,

This point of view is immersive – as opposed to an external point of view when, sitting on your sofa, you ask yourself why these Jews went to the gas chamber like sheep. I think that when you’re in the middle of it, there’s no way of understanding (Ratner, 2016, p. 62).

Lanzmann, el director de *Shoah*, elogió *El hijo de Saúl* por su forma de aproximarse al Holocausto y, en consecuencia, al campo de concentración. Su fundamento es el punto de vista que adopta Nemes:

La cámara nunca deja de enfocar el rostro o la cabeza de Saúl, provocando el efecto visual de difuminar lo que pasaba en su entorno. Nemes no presenta el horror, pero tampoco lo niega: produce una imagen intermedia que la salva del problema idolátrico, según Lanzmann (Ried Soto, 2024, p. 74).

The grey zone, expresión acuñada por Primo Levi (2014) en un relato de título homónimo, refiere cómo la violencia y la deshumanización se convirtieron en la vía de expresión en los campos de exterminio nazis. En este sentido, los gritos angustiosos, los disparos en la distancia, las vejaciones verbales que se escuchan en *El hijo de Saúl* y *La zona de interés*, junto al sonido de los hornos crematorios, entre otros, posicionan la metonimia como pieza esencial de sus respectivas articulaciones de Auschwitz en pantalla. Como apunta Hage (2004), no son representaciones de “*the exterminatory process but the exterminatory process itself presenting itself through these manifestations*” (p. 4), a lo que se suma además que “*in the midst of a genocidal process, those who are spared death to perform labour are nonetheless living metonymies of the exterminatory process itself*” (p. 5), en clara alusión tanto a los que sobreviven en el campo, incluidos los miembros del *sonderkommando*, en *El hijo de Saúl*, como los sirvientes en la casa de los Höss en *La zona de interés*, trabajadores forzados.

Por su parte, en su articulación del campo de exterminio, Glazer busca adicionalmente un nuevo camino para Auschwitz en pantalla a través de la ruptura de la manida dicotomía entre víctimas y perpetradores. Por ello, no se muestran las ejecuciones (aunque sí se escuchan

disparos) frente a filmes, como *La lista de Schindler*, que no tienen pudor en ponerlas en pantalla. En su lugar desplaza el foco al entorno del campo, la vida doméstica y sus detalles, la violencia y amenazas de Hedwig con las que se dirige a sus sirvientas (menciona que, si se lo pidiera a su marido, las quemaría y esparcería sus restos mortales en el bosque), su no reconocimiento de los judíos como individuos y su incapacidad de abandonar su adorado paraíso en el que respiran cenizas del crematorio y se escuchan estremecedores gritos en su jardín, mientras su bebé no deja de llorar a lo largo de prácticamente todo el metraje. De esta manera, “[The] *Zone of Interest* is a timely intervention in a necessary historiographic transformation” (Lebovic, 2024, p. 5) que conecta con “la banalidad del mal” que expusiera Arendt (2006).

5. Conclusiones

El hijo de Saúl y *La zona de interés* encaran la dificultad para encontrar nuevas estrategias de representación en el género cinematográfico del Holocausto, resultando ser unas de las propuestas más estimulantes del cine reciente desde el hito que supuso, en ese sentido, el documental *Shoah* (Lanzmann, 1985). La articulación del campo de exterminio en ambas películas rompe con varias convenciones canónicas del modelo del cine del Holocausto a través del tratamiento del sonido y la imagen, y las posiciones que adoptan sus directores. En cuanto al audio, reducen la dialogación y optan por la metonimia en todo lo que rodea la vida de sus protagonistas. No se adentran en explicar nada, sino que se presentan las acciones y acontecimientos para un espectador que ya tiene un conocimiento previo del genocidio a través de sus imágenes documentales y ficcionales.

Siguiendo con los nuevos caminos que exploran ambas cintas, en *El hijo de Saúl* Nemes articula la identificación perceptiva con el protagonista, visual y sonora, la cual en cierta forma se convierte en universal desde lo individual como experiencia en un campo de exterminio. La continua presencia del protagonista en plano y su visión de lo que acontece, con el difuminado de lo que le rodea, y el diseño de sonido, constantemente cercado por las órdenes de los militares alemanes y los gritos de las víctimas judías, cuyas fuentes no son identificables pero sí son efectos y elementos sonoros puestos con claridad, ponen sobre la mesa la desorientación y el desconcierto sin evitar exponer un contexto. Nemes no busca que el espectador comprenda todo, logrando así una experiencia más vívida e inmersiva en la realidad de Auschwitz.

Por su parte, *La zona de interés* no exhibe el horror, sino que lo refiere a través de su articulación del campo de exterminio. Auschwitz es construido por Glazer, de la misma forma que Nemes, a través del trabajo singular que se realiza con la imagen y el sonido. Los planos son sutiles, el campo asoma por encima del muro en prácticamente cualquier tiro de cámara desde la casa y parte del área que la rodea, y se adentra en los hogares, algunas veces haciéndose insoportable esa convivencia para algunos de sus habitantes. Con la elocuencia de la narrativa visual, el campo está presente de muchas formas, se introduce por cualquier resquicio de la vida cotidiana de quienes allí se encuentran. Y a pinceladas, poco a poco, con las distintas formas en las que recurre a la metonimia (las cenizas que se respiran y quedan pegadas a la piel, las llamas de la chimenea del crematorio, los objetos y enseres procedentes del campo que entran en la casa, entre otros), Glazer refiere una omnipresencia hostigadora del campo de exterminio.

El hijo de Saúl y *La zona de interés* construyen dos visiones personales, a uno y otro lado del muro de Auschwitz, diferenciadas en su puesta en escena: el trabajo de cámara se concibe dinámico en la primera por el seguimiento continuo al protagonista; y estático en la segunda, con incluso sobreabundancia de planos. Y, lo que quizás sea más interesante en la articulación de Auschwitz en ellas: el posicionamiento del horror en segundo término visual aunque de formas distintas, difuminada en Nemes, nítida en Glazer.

6. Referencias

- Arendt, H. (2006). *Eichmann en Jerusalén*. Debolsillo.
- Browstein, R. (2021). *Holocaust Cinema Complete. A History and Analysis of 400 Films, with a Teaching Guide*. McFarland.
- Cuenca, C. (2021). Dentro de campo. La representación ético-estética del Holocausto a través de la película *El hijo de Saúl*. *Revista Comunicación*, 19, 55-76. <http://dx.doi.org/10.12795/Comunicacion.2021.i19.04>
- Ebbrecht, T. (2010). Migrating Images: Iconic Images of the Holocaust and the Representation of War in Popular Film. *Shofar. An Interdisciplinary Journal of Jewish Studies* 28(4), 86-103. <https://www.jstor.org/stable/10.5703/shofar.28.4.86>
- Fillol, S. (2017). El culpable de la imagen. Genealogía del acto de anteponer un culpable para testimoniar el horror en el cine. *Communication & Society* 30(3), 1-11. <https://doi.org/10.15581/003.30.35765>
- Frazer, B. (25 de febrero de 2016). Shot on 35: Why Film Matters for *Son of Saul*. *Studio Daily*. bit.ly/4cOnIIw
- Hage, G. (2024). *Zone of Interest* as an Ethnography of Indifference. *Journal of Genocide Research*, 1-7. <https://doi.org/10.1080/14623528.2024.2350147>
- Herzog, A. (2024). Proximities of violence: *The Zone of Interest*. *Film Quarterly*, 77(3), 8-21. <https://doi.org/10.1525/FQ.2024.77.3.8>
- Leaver, T. (2004). Rationality, Representation and the Holocaust in *Life is Beautiful*. *Limina. A Journal of Historical and Cultural Studies*, 10, 70-80. https://www.archive.limina.arts.uwa.edu.au/_data/page/186581/9-Leaver.pdf
- Lebovic, N. (2024). The Zone of Complicity. *Journal of Genocide Research*, 1-5. <https://doi.org/10.1080/14623528.2024.2352248>
- Levy, D. y Sznajder, N. (2006). *The Holocaust and the Memory in the Global Age*. Temple University Press.
- Mann, I. (2024). Everyday Evil and the Family: Watching the Zone of Interest in Israel 2024. *Journal of Genocide Research*, 1-5. <https://doi.org/10.1080/14623528.2024.2340911>
- Mantegazza, R. (2006). *El olor del humo. Auschwitz y la pedagogía del exterminio*. Anthropos.
- Martínez, L. (15 de enero de 2016). *El hijo de Saúl: Miedo a mirar*. *El Mundo*. <https://www.elmundo.es/cultura/2016/01/15/5697f90b268e3e80078b4681.html>
- Mintz, A. (2001). *Popular Culture and the Shaping of Holocaust Memory in America*. University of Washington Press.
- Orgeron, M. (2006). Liberating Images? Samuel Fuller's Film of Falkenau Concentration Camp. *Film Quarterly*, 60(2), 38-47. <https://doi.org/10.1525/fq.2006.60.2.38>

- Pérez, L. (2024). Jonathan Glazer. La música del horror. *Fotogramas & DVD. La primera revista de cine*, 77(2163), 74-75.
- Ratner, M. (2016). Imagining the Unimaginable. *Film Quarterly*, 69(3), 58-66. <https://www.jstor.org/stable/26413691>
- Reiner, R. C. y Reiner, C. J. (2012). *Historical Dictionary of Holocaust Cinema*. Lanham, Scarecrow Press.
- Ried Soto, N. (2024). La idolatría de los hechos. Sobre *The Zone of Interest*. *Pensamiento Político*, 11, 70-81. bit.ly/4eOpPxI
- Rodríguez Serrano, A. (2015). *Espejos de Auschwitz. Apuntes sobre cine y Holocausto*. Shangrila.
- Sánchez Biosca, V. (1999). *Hier ist kein warum*. A propósito de la memoria y la imagen de los campos de la muerte. En A. Lozano Aguilar (coord.), *La memoria de los campos. El cine y los campos de concentración nazis* (pp. 13-42). Ediciones de la Mirada.
- Sánchez Biosca, V. (2006). *Cine de historia, cine de memoria. La representación y sus límites*. Cátedra.
- Sánchez Zapatero, J. y Marcos Ramos, M. (2018). La representación de los campos de concentración en *Hermanos de sangre (Band of Brothers)*. HBO, 2011). *Signa. Revista de la Asociación Española de Semiótica*, 27, 1043-1064. <https://revistas.uned.es/index.php/signa/article/view/18723/17884>
- Shales, T. (15 de abril de 1978). *Holocaust*. Four Nights Of Television at Its Most Demanding. *The Washington Post*. <https://bit.ly/3ztl7VY>
- Shapiro, C. R. (2016). Film Review: Son of Saul. *Genocide Studies and Prevention: An International Journal*, 10(2), 151-158. <http://dx.doi.org/10.5038/1911-9933.10.2.1437>
- United States Holocaust Memorial Museum. Los campos de concentración de 1933 a 1939. *Enciclopedia del Holocausto*. <https://acortar.link/AUKUQC>
- Webber, J. (1992). The Future of Auschwitz: Some Personal Reflections. *Religion, State and Society*, 20(1), 81-100. <https://doi.org/10.1080/09637499208431533>

AUTORA:**Mónica Barrientos-Bueno.**

Universidad de Sevilla, España.

Mónica Barrientos-Bueno es Profesora Titular del Departamento de Comunicación Audiovisual y Publicidad, de la Facultad de Comunicación de la Hispalense. Su actividad investigadora se centra en las industrias culturales audiovisuales, la historia del cine y diferentes aspectos visuales del cine y las series de televisión, como es su relación con la pintura. Es autora de varios libros, entre los que se encuentran *Inicios del cine en Sevilla (1906-1906)*, *De la presentación en la ciudad a las exhibiciones continuadas*, *Celuloide enmarcado*, *El retrato pictórico en el cine* y *Dentro del cuadro. 50 presencias pictóricas en el cine*. Ha publicado múltiples artículos, así como ha intervenido en congresos nacionales e internacionales y participado en proyectos I+D+i.

mbarrientos@us.es**Orcid ID:** <https://orcid.org/0000-0003-1839-0425>**Scopus ID:** <https://www.scopus.com/authid/detail.uri?authorId=56041339400>**Google Scholar:** <https://scholar.google.es/citations?user=h5j5qoIAAAA>**ResearchGate:** <https://www.researchgate.net/profile/Monica-Barrientos-Bueno>**Academia.edu:** <https://us.academia.edu/MonicaBarrientos>