



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO  
FACULTAD DE ESTUDIOS SUPERIORES ACATLÁN

Música, guerra y sobrevivencia en el filme *El  
pianista*

Seminario Taller-Extracurricular

Interdiscursividad: Cine, Literatura e Historia

Que para obtener el título de  
Licenciado en Historia

Presenta

Emmanuel Alejandro Mejia Munguia

Asesor: Víctor Manuel Granados Garnica

Santa Cruz Acatlán, Estado de México, abril 2022



Universidad Nacional  
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

**Biblioteca Central**



**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

## Índice

<b>Introducción</b> .....	3
<b>1 La guerra marcando vidas</b> .....	5
1.1    La guerra llega a Varsovia .....	8
1.1.1    El gueto de Varsovia .....	13
1.1.2    La rebelión del gueto .....	20
1.1.3    Experiencias de vida .....	28
1.2    Los culpables.....	32
1.2.1    Wladyslaw Szpilman y sus memorias.....	33
1.2.2    Roman Polanski y su filme <i>El pianista</i> .....	35
<b>2 La música en el cine</b> .....	39
2.1    Breve recuento historico de la música en el cine.....	39
2.2    Tipos de música y sus funciones .....	43
2.2.1    Funciones expresivas en la música .....	45
2.2.2    Funciones estéticas de la música en el cine .....	46
2.2.3    Funciones estructurales de la música en el cine.....	47
2.2.4    Funciones narrativas de la música en el cine .....	49
2.3    La música en <i>El pianista</i> .....	51
<b>3 La música como motor de supervivencia</b> .....	56
3.1    Wladyslaw Szpilman, su vida alrededor de la música.....	56
3.2    Escenas claves para la supervivencia del protagonista del filme.....	68
<b>Conclusiones</b> .....	76
<b>Fuentes</b> .....	80

## Introducción

La Segunda Guerra Mundial, uno de los acontecimientos históricos más importantes en el mundo; abarcó varios de los episodios más negros en la historia de la humanidad: entre ellos la persecución que sufrió la comunidad judía por parte de los alemanes nazis, reconocida como el Holocausto.

Conforme el ejército nazi conquistaba diferentes territorios fue ideando la construcción de zonas especiales en las que pudieran tener bajo control a la población; estos lugares recibieron el nombre de guetos. Dentro de estos la población sufrió de hambre, pestes y toda clase de violencia de parte de los alemanes.

Millones de judíos murieron dentro de los guetos y millones más en los campos de exterminio, pero algunos de los sobrevivientes lograron contar sus experiencias, hecho que dio como resultado el origen de grandes relatos que se convirtieron en libros e incluso en filmes.

Uno de estos testimonios que hoy en día se conoce es el del pianista –sobreviviente al gueto de Varsovia– Wladyslaw Szpilman, quien a través de sus memorias nos cuenta su vida durante su reclusión. En el año de 2002 esta historia fue llevada a la pantalla grande gracias al interés del director Roman Polanski.

El filme gira en torno en dos temas que pueden considerarse fundamentales: ¿Qué motivación tuvieron los sobrevivientes del Holocausto para no morir? ¿Cuáles fueron los factores que les permitieron soportar tantas atrocidades? Podemos adelantar que el caso de Szpilman la música funge como su gran resorte de vida. Es tan importante que da título al filme motivo de nuestro estudio.

Durante este trabajo hablaremos del contexto en el que se desarrolla la historia, tanto de las memorias de Szpilman, como lo presentado en la realización de Polanski. Se comentan, además, diarios de diversos personajes que habitaron

el mismo gueto y que dejaron testimonio de su día a día y de las atrocidades de las cuales fueron testigos visuales o personales.

Hablaremos de la música, la cual es una de las expresiones más significativas en la vida del ser humano y que nos ayuda a expresar diferentes emociones tales como el miedo y la alegría. En ocasiones nos identificamos con la música y nos “apoderamos” de ella porque nos recuerda algún momento significativo de nuestras vidas, y esa es otra de las funciones de la música, canalizar esas emociones que despiertan en nuestro ser.

Finalmente describiremos el uso de la música dentro del discurso cinematográfico y veremos cómo funciona dentro del filme objeto de nuestro estudio y la importancia que tiene en la historia del personaje principal.

Asimismo, conviene asentar algunos datos básicos acerca del arte musical y de cómo puede llegar a cobrar sustento vital en los momentos extremos.

Una visión desde el lenguaje cinematográfico permite reconocer los momentos claves en el proceso de sobrevivencia de Wladyslaw Szpilman.

## 1 La guerra marcando vidas

El Tratado de Versalles, firmado en 1919, documento que pone fin a la Primera Guerra Mundial, es un hecho importantísimo para entender el inicio de la Segunda Guerra Mundial, en este tratado se estableció que Alemania debería de pagar las reparaciones económicas por los daños ocasionados durante la guerra, así como la pérdida de parte de su territorio, con el paso de los años estas medidas fueron generando un gran descontento, debido a que generaron una crisis económica y social al interior del país germano. Estas inconformidades se acrecentaron en 1929 cuando la Bolsa de Nueva York se desplomó, este hecho obligó a los EE.UU. a repatriar su capital que era utilizado para la reconstrucción europea. La estrecha dependencia de la economía alemana respecto a la americana generó en este país europeo un ambiente de gran hostilidad hacia el gobierno de Weimar.

Esta atmósfera fue aprovechada por el Partido Nacionalista liderado por Adolfo Hitler, quien, con un programa de acción basado en principios firmes y no negociables, buscaba convertir a Alemania en la principal potencia política, económica, pero sobre todo militar, de toda la Europa continental. Hitler quería crear una gran Alemania con proyección mundial, en la que estuvieran incluidos todos los alemanes de Europa. Además, creía necesario contar con un “espacio vital” (Lebensraum), donde se establecerían colonias agrícolas alemanas, en las que las materias primas y los recursos agrícolas serían obtenidas de los territorios pertenecientes a la población eslava. Su finalidad era la imposición de la raza aria sobre las demás; para conseguirlo, pretendía exterminar a la población judía y a las elites comunistas, creando así un Nuevo Orden europeo.

A decir de Rafael García Pérez, “Tanto la teoría como la acción política y militar del Tercer Reich se encontraron orientadas hacia la consecución de un poder hegemónico, de base racial, primero sobre Europa y, como objetivo

final, sobre el conjunto del planeta. Fue lo que se llegó a denominar la construcción del Nuevo Orden.”<sup>1</sup>

Las intenciones de Hitler quedaron claras en octubre de 1933, cuando Alemania abandona la Sociedad de Naciones, y a su vez inicia el reclamo de los territorios perdidos mediante los acuerdos establecidos mediante el Tratado de Versalles. Posteriormente en 1935 hace oficial el servicio militar obligatorio para los alemanes, con lo que inicio la reconstrucción del ejército alemán para iniciar su campaña expansionista que tendría sus primeros resultados con la anexión del territorio del Sarre. En ese mismo año también se inicia la persecución al pueblo judío con la aprobación de los decretos antisemitas de Nuremberg, con lo que se reglamenta la muerte civil de los judíos, como primer paso de su exterminio físico.<sup>2</sup>

Este pensamiento del exterminio de los judíos fue difundido en la sociedad alemana por el partido nazi mediante el uso de la literatura, la filmografía y la publicidad, ya que Hitler consideraba que el pueblo judío era el gran culpable tanto de la derrota alemana en la Primer Guerra como de la crisis económica que imperaba en aquel país.

En 1936 los alemanes remilitarizaron el territorio de Renania, una región industrial en la frontera con Francia, que, según el Tratado de Versalles, debía permanecer sin presencia militar. En este mismo año, el estallido de la Guerra Civil en España y el apoyo de Hitler al bando franquista, permitieron al ejército alemán contar con un campo de pruebas para sus armas y tácticas militares. Asimismo, firma los pactos de Berlín-Roma y el Pacto Anticomintern con Italia y Japón respectivamente, los cuales tendrán gran trascendencia durante el conflicto bélico.

En marzo de 1938, desconociendo una vez más lo establecido en el Tratado de Versalles, Hitler consiguió la anexión de Austria, el denominado *Anschluss*. Posteriormente en septiembre de ese mismo año, Hitler buscaría la inclusión de la

---

<sup>1</sup> Rafael García Pérez. “El proyecto continental del Tercer Reich” en *Revista de Estudios Políticos*, España, 1995, N° 85, p. 259.

<sup>2</sup> Jesús Hernández. *Breve historia de la segunda guerra mundial*. México, Nowtilus, 2006, p. 19.

región checoslovaca de los Sudetes, país que era importante para los planes de Hitler ya que poseía una gran industria y un ejército preparado para la guerra. Al enterarse de las intenciones alemanas, Checoslovaquia solicitó la intervención por parte de Francia y Gran Bretaña, países que, ante el temor de un nuevo conflicto mundial, habían permanecido indiferentes antes las acciones expansionistas de Hitler.

Musolini convocó a una reunión en donde participaron Francia, Gran Bretaña y Alemania, conocida como la Conferencia de Munich, en la que se decidió desmembrar Checoslovaquia y anexar la región de los Sudetes al territorio alemán. Los representantes de los gobiernos de Francia y Gran Bretaña regresaron a sus países respectivamente con la idea ingenua de que Hitler no continuaría con su expansionismo, pero el 15 de marzo de 1939 cuando las tropas alemanas ocuparon Praga descubrieron que estaban equivocados, Hitler no detendría la expansión alemana y tenía un nuevo objetivo en mente, Polonia, país donde se encontraba la ciudad de Danzing, y que contaba con un corredor que conectaba el centro de Polonia con el Mar Báltico.

Este país ante los ojos de Hitler fue considerado como un posible y útil aliado debido a su historial anticomunista, su tradición antirrusa, las ideas antisemitas de sus partidos de derechas, los fuertes elementos bálticos y germánicos de su población, ponían a Polonia como un posible aliado, por lo que el Führer invitó a este pequeño país a unirse al Pacto anti-Komitern –pacto firmado por Japón y Alemania contra la URSS-. EL 26 de marzo de 1939 el gobierno polaco declinó la invitación alemana, negativa que fue respaldada por el gobierno francés y posteriormente por el británico. Ante este rechazo Hitler ordena planear un ataque directo contra Polonia, pero para lograr una victoria sin contratiempos debía neutralizar a la Unión Soviética.

El 23 de agosto de 1939 los ministros de Asuntos Exteriores alemán Von Ribbentrop, y soviético Vyacheslav Molotov, ante la presencia de Stalin firmaron un pacto de no agresión entre estas naciones. Pero este pacto contenía cláusulas secretas mediante las que se decretó que los Estados Bálticos serían controlados

por los soviéticos, al igual que una parte de territorio polaco, mientras que Alemania era libre de apoderarse del territorio occidental de Polonia. Hitler en Berlín celebró el acuerdo ahora podría invadir Polonia sin ningún contratiempo. La única potencia que podía interferir en sus planes al verse amenazada, la Unión Soviética, ya estaba domesticada.<sup>3</sup>

### **1.1 La guerra llega a Varsovia**

Con la justificación poco creíble de un ataque polaco a la emisora de radio alemana ubicada en Gleiwitz, la madrugada del 1 de septiembre las tropas alemanas atacando por tres diferentes flancos, norte, sur y oeste; inician el plan de ataque contra Polonia, utilizando una táctica militar desconocida hasta ese entonces que se le bautizó posteriormente como Blitzkrieg o guerra relámpago, la cual consistía en abrir una brecha en el frente enemigo haciendo uso de las unidades acorazadas y motorizadas, mientras la infantería defendía los flancos que dejaban a su paso. Al mismo tiempo la aviación atacaba las líneas de comunicación y los aviones enemigos en tierra, lo que impedía la llegada de refuerzos y una mínima resistencia de las fuerzas terrestres. El avance alemán fue impresionante, rompiendo las defensas polacas y atacando por aire contra objetivos militares y líneas de comunicación.<sup>4</sup>

El 2 de septiembre de 1939 Alemania recibió un ultimátum por parte de Gran Bretaña para retirar sus tropas de territorio polaco, mientras que Francia solicitó la retirada para posteriormente llegar a un acuerdo con los alemanes, pero ante la negativa germana de abandonar Polonia, 24 horas después ambas naciones le declaran la guerra contra Alemania. Esta declaración de guerra inyectó un gran ánimo en los polacos, quienes defendieron con gran honor su país.

El día 8 de septiembre dos días después de la caída de Cracovia el ejército alemán cercó la ciudad de Varsovia. La capital polaca resiste con éxito los embates alemanes, generando gran esperanza en los polacos, la cual se verá

---

<sup>3</sup> *Ibidem*, p. 23.

<sup>4</sup> Ricardo Artola. *La segunda guerra mundial: de Varsovia a Berlín*. Madrid, Alianza, 2005, p. 28.

mermada el 17 de septiembre cuando el ejército soviético cumpliendo con el acuerdo firmado en el Kremlin el 23 de agosto, invade Polonia por la frontera oriental. Al día siguiente las autoridades polacas huyen a Rumania, dejando a su suerte a las fuerzas que defendían Varsovia que durante nueve días soportaron los ataques alemanes, pero finalmente el 27 de septiembre se vieron en la necesidad de rendirse. Polonia había caído. El estado polaco, “esa repugnante creación del Tratado de Versalles”, en palabras de Molotov, había vuelto de nuevo a ser borrado del mapa...<sup>5</sup>

Cuando Polonia fue invadida y anexada al Reich, se implementaron nuevos reglamentos que afectaban directamente a la población, en especial a la comunidad judía, estas medidas ya se aplicaban en otras poblaciones que habían sido anexadas a territorio nazi con anterioridad.

Estas nuevas reglas eran parte de un proceso contra la población judía que fue ejecutado en el siguiente orden: primero se definió el concepto de judío; posteriormente se hicieron operaciones de expropiación, después se dio la concentración de judíos en guetos y finalmente se tomó la decisión de exterminar a los judíos europeos.

Pero, ¿qué eran exactamente los judíos? ¿Quiénes pertenecían a este grupo? ¿Y por qué se les perseguía?

En 1935 Alemania pone en vigencia leyes de carácter racial conocidas como Leyes de Nuremberg, mediante las cuales los judíos perdieron sus derechos políticos, y los redujo de ciudadanos del Reich a súbditos del Estado. También se prohibieron los casamientos y las relaciones extramatrimoniales entre judíos y ciudadanos de sangre alemana o relacionada, el empleo de mujeres con sangre alemana o relacionada menores de cuarenta y cinco años en hogares judíos, y que los judíos no izasen la bandera del Reich.<sup>6</sup>

---

<sup>5</sup> Jerzy Lukowski y Hubert Zadawski. *Historia de Polonia*. Madrid, Cambridge University Press, 2002, p. 245.

<sup>6</sup> Cfr. Raúl Hilberg. *La destrucción de los judíos europeos*. Madrid, AKAL, 2005, p. 82.

A estas leyes se les incluyeron trece decretos adicionales, entre ellos se asienta una clasificación propuesta por Lösener que clasificaba a los “no arios” en dos grupos dependiendo de su árbol genealógico; el primer grupo denominado *Mischlinge* eran los que fueran descendientes de dos abuelos judíos, pero que no practicaran la religión judía. En el otro grupo se definió como judíos a los descendientes de al menos tres abuelos judíos o que fueran descendientes de dos abuelos judíos y pertenecieran a la comunidad religiosa judía al 15 de septiembre de 1935 o se uniera a esta después; también se consideraba judío a quien estuviera casado con una persona judía el 15 de septiembre de 1935 o se casara con ella posteriormente.

El siguiente paso en el proceso en contra de la comunidad judía fueron las operaciones de expropiación. Estas operaciones consistían en quitarles más a los judíos y darles menos. Para lograrlo se les privó ejercer su profesión, operar sus empresas, afectaron sus reservas financieras, sus salarios, su derecho a la alimentación y refugio, e incluso expropiaron sus pertenencias personales, hasta llegar a la ropa interior, los dientes de oro y el cabello de las mujeres.<sup>7</sup>

El tercer paso del proceso contra la población judía fue la concentración de los judíos en guetos, esta acción se inicia en septiembre de 1939 cuando Reinhard Heydrich, jefe de la Oficina de Seguridad del Reich de las SS, emitió una "orden urgente" que describían los procedimientos y el trato que se tendría con los judíos en las zonas polacas ocupadas. En esa orden se dispuso que los judíos que habitaban pueblos y aldeas debían trasladarse a concentraciones más grandes en las ciudades, esto es considerado como el primer paso al establecimiento de los guetos en las ciudades importantes ocupadas por los alemanes.

El último paso de este proceso antisemita era el exterminio de su raza, la cual los alemanes influenciados por el pensamiento difundido por Hitler quien en su libro *Mein Kampf* menciona que el judío fue siempre un parasito en el organismo nacional de otros pueblos, y si alguna vez abandonó su campo de actividad, no fue por voluntad propia, sino como resultado de la expulsión que de

---

<sup>7</sup> *Ibidem.* p. 93.

tiempo en tiempo sufriera de aquellos pueblos de cuya hospitalidad había abusado. “Propagarse es una característica típica de todos los parásitos, y es así como el judío busca siempre un nuevo campo de nutrición”.<sup>8</sup> Asimismo Hitler consideraba que los judíos eran causa de todos los males que afectaban la vida política, económica y social de Alemania, y la única solución a estos problemas era la aniquilación de esta raza no aria, inferior a los alemanes.

Varsovia después de su caída a finales de septiembre de 1939, sufrió parte del proceso alemán contra los judíos como todas las ciudades conquistadas por el ejército alemán; aunque de una manera más acelerada, en esta ciudad la expropiación de bienes y la concentración de judíos se realizó con mayor rapidez que en ninguna otra región anexada al Reich.

Como en todas las comunidades judías bajo el dominio alemán se creó un *Judenräte* o Consejo Judío, única organización de autogobierno permitida por los nazis, encargada de gestionar los asuntos de la comunidad judía. Adam Czerniaków un ingeniero químico de formación fue designado como jefe del consejo judío.

Además del presidente, este consejo estaba compuesto por líderes judíos que antes de la guerra se encargaban de la administración de las sinagogas, las escuelas religiosas, los cementerios, los orfanatos, y los hospitales; y ahora también serían los encargados de transmitir las ordenanzas alemanas a la población judía, así como de mantener el orden mediante el uso de la policía judía.

Este Consejo también se encargó de la entrega de las propiedades judías en manos alemanas. “Los consejos respondían a las exigencias alemanas con el cumplimiento inmediato, e invocaban la autoridad alemana para obligar a la comunidad a obedecer”.<sup>9</sup>

Fue poco el tiempo que transcurrió para que se promulgaran las primeras medidas que afectaban a los judíos. Una de estas primeras instrucciones fue la

---

<sup>8</sup> Adolf Hitler. *Mi lucha*. Ciudad de México, Editorial del Partido Nacional Socialista de América Latina, 2000, p. 105.

<sup>9</sup> Raúl Hilberg. *op. cit.*, p. 234.

emitida el 23 de noviembre de 1939 por Hans Frank en la que se obligaba a todos los judíos y judías que tuvieran doce años cumplidos a llevar una banda blanca en el brazo con una estrella judía de color azul. En algunos territorios esta medida se aplicó con diferentes variantes, por ejemplo, en Wartheland ordenó que todos los judíos portasen una estrella de diez centímetros sobre un fondo amarillo cosida en la parte delantera y trasera de su ropa.

Esta medida incluso fue un negocio para los mismos judíos. En Varsovia, por ejemplo, la venta de bandas se convirtió en un negocio regular. Había bandas ordinarias de tela y elaboradas bandas de plástico que eran lavables.<sup>10</sup>

Además, se ordenó el cierre de las escuelas judías, hombres y mujeres fueron obligados al trabajo forzado, también se les prohibió cambiar de residencia a excepción de que fuera dentro de la localidad en la que habitaban, y se les impedía permanecer en la calle después de las 21 horas hasta las 5 horas del día siguiente. Otra limitación a la que se vieron sometidos los judíos de la ciudad de Varsovia fue la cantidad de dinero que era permitido en cada hogar judío, el tope permitido era de 2000 zlotys y en caso de contar con una mayor cantidad deberían ser depositados en los bancos.

Pronto se publicaron decretos aplicables sólo a los judíos. Una familia judía no podía tener en casa más de dos mil zlotys. Los demás ahorros y artículos de valor debían depositarse en el banco, en una cuenta bloqueada. Al mismo tiempo, las propiedades inmobiliarias judías tenían que ser entregadas a los alemanes. Claro que apenas hubo nadie lo bastante ingenuo para dar sus bienes al enemigo por propia voluntad. Como todos los demás, decidimos esconder nuestras pertenencias de valor, aunque se componían sólo del reloj y la cadena de oro de mi padre, y de cinco mil zlotys.<sup>11</sup>

Algunas otras restricciones que se realizaron contra los judíos fue el uso de los trenes, la entrada a algunos establecimientos, caminar sobre la acera y pasear en los parques.

---

<sup>10</sup> *Cit. Pos.* en Raúl Hilberg, *Óp. Cit.*, p. 232.

<sup>11</sup> Wladyslaw Szpilman, *El pianista del gueto de Varsovia*. Madrid, Amaranto-Turpial, 2001, p. 20-21.

Estas acciones como la instalación del Consejo judío, el uso del distintivo en la ropa y la restricción del cambio de radicación se dieron en los primeros meses de la ocupación alemana y eran el preámbulo del siguiente paso del proceso antisemita, que era la concentración de los judíos en barrios que hoy conocemos como guetos.

### **1.1.1 El gueto de Varsovia**

Empecemos por definir gueto, palabra de origen italiano, se utilizó por primera vez en Venecia en 1516<sup>12</sup> haciendo referencia al barrio judío que había en dicha ciudad, posteriormente su uso extiende a toda Europa; es decir, esta palabra se emplea para denominar a las juderías o barrios judíos que había en todas las ciudades.

Pero existe una gran diferencia entre los guetos establecidos en la época medieval, que es cuando se origina el término, y el gueto en la Alemania nazi. En el gueto medieval los judíos podían entrar y salir libremente, y en el gueto de la Alemania nazi era un lugar delimitado de donde los judíos no podían salir, eran guetos que estaban o rodeados de alambres o amurallados. Las zonas donde decidieron implementar los guetos fueron zonas pobres.

Los primeros guetos bajo el régimen nazi empezaron a construirse durante el invierno de 1939 y el primer lugar de estos con gran extensión territorial se estableció el 19 de abril de 1940 en la ciudad de Lódz. Los alemanes argumentaron tres razones para legitimar la implementación de estos barrios judíos, la primera fue aportada por los médicos alemanes que afirmaron que la población judía estaba propagando el tífus.

Otra razón fue la de que los judíos crearon un mercado negro con los artículos que les estaban siendo racionados. La tercera fue por la falta de espacio

---

<sup>12</sup> Cfr. Ricardo López, "Los guetos durante el nazismo: el Gueto de Varsovia" en *Enseñanza en la Escuela. 19 de abril. Día de la convivencia en la diversidad cultural. Aportes para conmemorar el levantamiento del gueto de Varsovia y la enseñanza del Holocausto en las aulas*, Buenos Aires, CENDIE, 2017, p. 23. 11 de octubre de 2018  
[http://abc.gov.ar/sites/default/files/cuadernillo\\_holocausto.pdf](http://abc.gov.ar/sites/default/files/cuadernillo_holocausto.pdf)

habitacional suficiente para los soldados y las fuerzas alemanas. Estas mismas razones se usarían más tarde para justificar el cierre de los guetos y trasladar a todos sus habitantes a campos de concentración.

Uno de los guetos de los que se tiene mayor referencia es el gueto que se estableció en la ciudad de Varsovia, el primer paso que se dio fue a comienzos de noviembre de 1939, cuando por orden militar se realizó una cuarentena en un área situada en la parte más vieja de la ciudad, que era habitada principalmente por judíos.

Posteriormente el 7 de noviembre de ese mismo año el gobernador del distrito de Varsovia, Dr. Ludwig Fischer, propuso encerrar a los judíos de la ciudad y Hans Frank dio su inmediato consentimiento para aplicar esta medida. Ese invierno Fischer creó el Departamento de Reasentamiento, que fue encargado de la planeación y construcción del famoso gueto de Varsovia. Primero se pensó en situar el gueto a orillas del lado izquierdo del río Vístula, pero esta idea fue rechazada.

El 7 de agosto de 1940, esta área definida mediante la cuarentena se convirtió en un distrito cerrado con límites definidos y públicos. Los judíos que ya vivían dentro del área delimitada ya no podían moverse a otra. Ese mismo mes la subdirección de Sanidad del Departamento de Interior del Gobierno General, exigió la formación de guetos debido a la creciente concentración de soldados en esa zona. El 6 de septiembre de 1940, el Dr. Walbaum, insistió en encerrar a los judíos en un territorio específico como una medida sanitaria para evitar una mayor propagación del tifus.

El 12 octubre de 1940, los nazis anunciaron la creación de un gueto, a donde debían trasladarse obligatoriamente todos los judíos de la ciudad, dándole como fecha límite el último día de ese mismo mes a los 72,000 judíos que radicaban fuera de la zona de la antigua cuarentena a trasladarse al gueto.

En relación con el asentamiento del barrio judío en la ciudad de Varsovia:

Se procederá a la creación de un barrio en el que todos los judíos que viven en Varsovia o circulan por Varsovia deberán residir. Los judíos que vivan fuera de la zona prescrita deberán trasladarse antes del 31 de octubre de 1940.

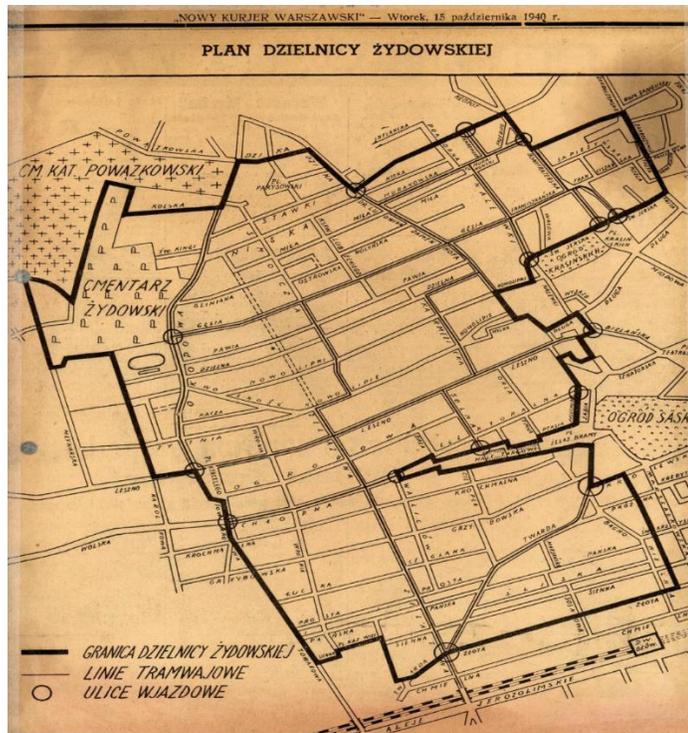
Por orden del gobernador de la provincia de Varsovia el Dr. Fischer

Periódico polaco - Nowy Kurjer Warszawski<sup>13</sup>

El gueto se estableció en una superficie de 405 hectáreas lo que era equivalente al 2.4% de la ciudad de Varsovia, tenía forma de T, el gueto contaba con una parte más estrecha que comunicaba la parte norte que se denominó como gueto grande con la parte sur conocida como gueto pequeño, al principio el paso de una parte a otra era controlado por los alemanes y posteriormente se construyó un puente de madera para poder trasladarse del gueto pequeño al gueto grande y viceversa y no obstruir el libre paso de los alemanes. En el llamado gueto grande habitaba la clase obrera judía, mientras que en el gueto pequeño vivían los judíos intelectuales, artistas, músicos, etc.

---

<sup>13</sup> Joaquín Juberías, "Proyectar con delirio. Del Método Crítico al gueto de Varsovia a través de Coney Island". Tesis de Maestría, Madrid, Universidad Politécnica de Madrid, 2013, Parte 2 p. 3 11 de octubre de 2018  
[http://oa.upm.es/35212/2/Joaqu%C3%ADn\\_Juberias\\_TFM\\_1213\\_opt\\_Parte2.pdf](http://oa.upm.es/35212/2/Joaqu%C3%ADn_Juberias_TFM_1213_opt_Parte2.pdf).



Plano anunciado en el periódico (15 de octubre de 1940) donde se anuncian los límites virtuales de la primera versión del gueto judío proyectado por los alemanes.

El tiempo que tardó en establecerse el gueto de Varsovia fue de seis semanas, entre octubre y noviembre de 1940. En el libro de las memorias de Wladyslaw Szpilman conocido como *El pianista del gueto de Varsovia*, este personaje nos dice: “las puertas del gueto se cerraron el 15 de noviembre”.<sup>14</sup>

La comunidad judía que habitó en esta zona delimitada fue aproximadamente de unos 450,000 judíos, lo que equivalía al 30% de la población de la capital polaca antes de la guerra; esta cifra aumentó cuando judíos de otras partes de Polonia fueron deportados y obligados a vivir en ese gueto. Dentro del espacio designado para el gueto quedaron las calles más insalubres de la ciudad, solo se contaba con un área común al aire libre, y la casa habitación estaba sobrepoblada.

“Cuatrocientos cincuenta mil judíos fueron encerrados entre esos muros. Se encontraron hacinados entre unas cuantas calles las más sucias de la ciudad. El

<sup>14</sup> Wladyslaw Szpilman, *op. cit.*, p. 26.

cementerio judío era el único parque disponible. El número de personas por habitación fluctuaba entre seis y diez almas”.<sup>15</sup>

Con el cierre de las puertas del gueto la situación económica de los habitantes de Varsovia se vio afectada en gran medida, y no solo la de los judíos que habitaban esta zona, sino de los polacos que contaban con alguna empresa o que su empleo estaba cerca del gueto. Los habitantes del gueto se vieron obligados a utilizar el dinero en efectivo, los objetos valiosos, muebles e incluso prendas de vestir como instrumentos para conseguir artículos esenciales. También con este aislamiento contra los judíos el contacto personal al exterior del gueto fue eliminado por completo, los únicos canales de comunicación que se permitieron fue algunas líneas de teléfono, conexiones bancarias y oficinas postales para envío y recibo de paquetes y cartas.

Al principio el gueto contaba con veintiocho puntos de entrada y de salida, posteriormente a petición del jefe de sanidad del distrito de Varsovia, el Dr. Lambert, las puertas se redujeron a solo quince. La vigilancia dentro del gueto corría a cargo de la compañía del 304° Batallón de la policía de Varsovia (a partir de la segunda mitad de 1941, el 60), apoyado por la policía polaca y el Ordnungsdienst judío.<sup>16</sup>

El siguiente problema que se presentó para los habitantes del gueto fue el bloqueo y la limitación del alimento por parte de las autoridades alemanas, al inicio de la operación del gueto, los soldados decomisaban los alimentos que los polacos intentaban ingresar al gueto. Posteriormente, se limitó la cantidad de calorías permitidas para los judíos, solo se permitía un consumo de 148 calorías diarias, porción muy por debajo de lo necesario para la subsistencia. Otro ejemplo de la disminución en el reparto de alimento fue las raciones mensuales que entregaban a la población del gueto, que consistía en dos kilos de pan y 250

---

<sup>15</sup> Alicia Gojman, *Vivir en la memoria: dos sobrevivientes del holocausto en México*. México, Facultad de Estudios Superiores Acatlán, 2011, p. 65.

<sup>16</sup> Cfr. Raúl Hilberg, *op. cit.*, p. 244.

gramos de azúcar.<sup>17</sup> El control alemán sobre los alimentos incluso se reflejó en la imposición de impuestos, ejemplo de ello fue el impuesto sobre el pan racionado, que en Varsovia fue excesivo.

Estas medidas dieron como resultado que el contrabando fuera la forma más recurrente de ingresar suministros al gueto. Esta introducción ilegal de alimentos tuvo dos diferentes caras, una vista como un negocio con lo que se enriqueció una minoría; la otra cara fue el contrabando para la supervivencia, esta última, de gran riesgo que podía costarle la vida a quienes lo llevaban a cabo, porque los guardias alemanes a quienes descubrían ingresando comida o con provisiones escondidas entre las ropas los mataban a golpes o a tiros.

Una forma de ingresar alimento era por unos pequeños huecos que estaban en la parte inferior del muro que separaba el gueto de la zona aria. Szpilman en sus memorias describe una escena de esta forma de operar y de las consecuencias que tenía el contrabando sin importar que fuera un niño quien lo realizara.

Cierto día que caminaba junto al muro vi una operación infantil de contrabando que parecía haber alcanzado un final feliz. El niño judío, todavía al otro lado, sólo tenía que seguir el mismo camino que su fardo y atravesar el muro. Ya asomaba en parte su delgadísima figura cuando, de repente, comenzó a gritar y al mismo tiempo oí el ronco bramido de un alemán al otro lado del muro. Corrí hasta el niño para ayudarlo a pasar lo más deprisa posible, pero, a pesar de nuestros esfuerzos, quedó atascado por las caderas en la abertura. Tiraba de sus bracitos con todas mis fuerzas mientras sus gritos se hacían cada vez más desesperados; podía oír los golpazos que le propinaba el policía desde el otro lado del muro. Cuando por fin conseguí sacar al niño, murió. Tenía la columna destrozada.<sup>18</sup>

Estas carencias alimenticias, la falta de insumos para el aseo personal como el jabón, la reproducción y contagio masivo de piojos que propagaron el tifus

---

<sup>17</sup> Cfr. Daniel Feirstein, *La resistencia en el gueto de Varsovia: algo más que un grupo de héroes*. Buenos Aires, DAIA, 2004, p. 16.

<sup>18</sup> Wladyslaw Szpilman, *Óp. Cit.* p. 6.

dentro del gueto, fueron las razones que incrementaron de manera exponencial la mortalidad de la población judía, ya que podían perecer por hambre, enfermedades intestinales, algunas otras como la tuberculosis, e incluso por gripe. La epidemia de tifus que se presentó en el gueto de Varsovia inició en las sinagogas y en edificios que albergaban a miles de judíos sin hogar. Para combatir esta epidemia el Consejo judío realizó brigadas de desinfección, sometió a los habitantes a una “acción de vapor” (*parówka*), estableció estaciones de cuarentena, hospitalizó los casos graves, y como último recurso instituyó “bloques de casas”, aprisionando en sus viviendas a sanos y enfermos por igual.<sup>19</sup>

Lo anterior se agravó con el paso del tiempo, y con la llegada del invierno se presentaron nuevos problemas para los habitantes en el libro *Warsaw ghetto: a diary*, de Mary Berg se relata como el frío afecta el sistema de drenaje: “La mayoría de los caños de desagüe están helados y en muchas casas no pueden usarse los baños. Los excrementos humanos se arrojan a la calle junto con la basura.”<sup>20</sup>

A pesar de todas estas adversidades y de un bloqueo de educación para los habitantes del gueto, la actividad cultural no se vio interrumpida, se instalaron escuelas clandestinamente, Emmanuel Ringelblum un historiador que habitó el gueto en su libro *Notes from the Warsaw Ghetto: The Journal of Emmanuel Ringelblum* nos menciona “estaba prohibido tener escuelas para niños, pero existían a gran escala y en todos los niveles... Había clases para adultos, también, para estudiantes de medicina.”<sup>21</sup>

Además de la educación, los habitantes del gueto realizaban diversas actividades culturales, hubo una intensa vida musical la cual incluyó una orquesta sinfónica, cinco teatros, coro infantil, numerosos cantantes e instrumentistas que trabajan en diversos cafés, entre ellos Wladyslaw Szpilman el pianista de la película dirigida por Polanski. Los conciertos y las representaciones teatrales

---

<sup>19</sup> *Cit. Pos.* en Raúl Hilberg, *Óp. Cit.* p. 290.

<sup>20</sup> Mary Berg. *Warsaw ghetto: a diary*. S.L. Shneiderman ed. New York, L. B. Fisher, 1945, p. 117.

<sup>21</sup> *Cfr.* Emmanuel Ringelblum, *Notes from the Warsaw Ghetto: The Journal of Emmanuel Ringelblum*. Jacob Sloan ed. y trad., New York, McGraw Hill, 1958, p. 245.

tuvieron lugar en los guetos hasta que los músicos o los actores fueron deportados.

Los historiadores han caracterizado este tipo de actividades como una forma de resistencia. En los guetos había gente que comprendió que era de enorme importancia para el futuro anotar todo lo que sucedía. Algunos llevaban su diario, otros organizaban grupos que sistemáticamente recogían testimonios y documentos sobre la vida en el gueto, la política alemana y los crímenes individuales. Entre ellos había historiadores, como Emmanuel Ringelblum, el maestro Chaim Kaplan.

Aunque el Consejo judío era el enlace con las autoridades alemanas y tomaba las decisiones más importantes que afectaban la vida dentro del gueto, las principales organizaciones políticas judías de antes de la guerra siguieron operando dentro del gueto: los sionistas, la Unión General de Trabajadores Judíos de Lituania, Polonia y Rusia, mejor conocida como Bund, comunistas, sionistas revisionistas.

### **1.1.2 La rebelión del gueto**

Mucho se habla de que los judíos no pusieron resistencia ante los malos tratos que realizaban los alemanes en contra de esta comunidad, esto gracias a los diversos testimonios de la vida diaria que se presentó dentro de uno de los guetos más importantes que se establecieron en Polonia durante el periodo de la Segunda Guerra Mundial, nos referimos al gueto de Varsovia; pero estos relatos también hacen referencia al movimiento armado que se organizó dentro de este gueto para hacer frente a los nazis.

La resistencia armada, que se presenta en 1943, fue una respuesta a las deportaciones de judíos, pero en realidad la oposición se empezó a gestar con anterioridad. Desde de 1940 comienzan las manifestaciones por inconformidades generadas por las medidas alemanas que se aplicaban a la población judía. Los

principales actos de reclamo fueron protestas callejeras, huelgas e incluso hubo pequeños enfrentamientos con militantes Bund<sup>22</sup> (Partido Obrero Judío).

Marek Edelman en su libro *El gueto lucha* menciona que en 1941 en el gueto de Varsovia se recibieron las primeras noticias relacionadas con lugares donde los judíos eran exterminados, esta información proporcionada por algunos fugitivos de estos campos no fue tomada por cierta, pero no pasó desapercibida por la juventud que un año antes encabezó las protestas contra las ordenanzas alemanas, y decidió realizar una campaña de concientización de la población mediante el uso de propagandas para difundir dicha revelación.<sup>23</sup>

Ante esta negación por parte de la comunidad, los nazis acrecentaron la incertidumbre y la confusión entre la población del gueto, con lo que lograron desalentar de cierto modo las actividades organizadas.

La resistencia solo se manifestaba de estas formas porque las organizaciones que encabezaban las protestas enfrentaron grandes adversidades, el contacto con el exterior era aislado, la población local los trataba de manera hostil y el conseguir armas era casi una misión imposible. Es por eso que las acciones que estas organizaciones de resistencia se ocupaban de la publicación de periódicos clandestinos, de la organización de la educación ilegal, establecían contacto con comunidades judías aisladas y coordinaban otras actividades sociales y políticas.<sup>24</sup>

Para 1942 los rumores del destino que les deparaba a los habitantes del gueto se acrecentaron, al gueto comenzaron a llegar noticias de judíos asesinados en el este y de deportaciones en otros guetos establecidos en Polonia. Esta situación fue la detonante para que varias organizaciones sionistas decidieran formar el Bloque Antifacista, una organización de defensa del gueto. Al principio este bloque estuvo conformado por dos diferentes facciones de partidos, una integrada por los sionistas socialistas y los judíos comunistas del Partido

---

<sup>22</sup> Cfr. Daniel Feirstein. *Óp. Cit.*, p. 23.

<sup>23</sup> Cfr. Marek Edelman. *El gueto lucha*. Buenos Aires, Ed. Milá, 1994, p. 26-27.

<sup>24</sup> Cit. Pos. Shirli Gilbert. *La música en el Holocausto: una manera de confrontar la vida en los guetos y en los campos nazis*. Buenos Aires, Argentina, Eterna Cadencia, 2010, p. 26.

Comunista (P.P.R.); la otra se integraba por integrantes del Partido Obrero Judío o Bund y por los miembros judíos del Partido Socialista Polaco (P.P.S.), cada uno llevaría a cabo acciones de resistencia desde sus puntos de vista y de acuerdo a sus ideales hasta octubre de 1942, cuando, junto con las organizaciones judías sionistas de derecha, unen esfuerzos para llevar acciones más organizadas y elaboradas.

Las autoridades alemanas toman medidas ante la gran actividad de estas facciones políticas, y con la finalidad de dar un mensaje claro realizan una ejecución pública de miembros de las organizaciones que conformaban el bloque de resistencia. Sin embargo, estas acciones no lograron mermar el espíritu del bloque de resistencia, al contrario, las actividades de la resistencia se intensificaron se crearon grupos de 5 personas que no solo realizan labores militares y políticas, además de eso empezaron a enfocarse en otros aspectos como la labor social.

En abril de 1942, como respuesta a esta creciente organización política, los alemanes fusilan públicamente a 52 miembros de las organizaciones de resistencia. El 15 de mayo de ese mismo año, sin embargo, se publica el primer diario clandestino conjunto y comienza la actividad de las “células”, grupos de cinco miembros que no sólo se proponen tareas de entrenamiento militar sino también otras de orden político, como el apoyo a las organizaciones sociales del gueto (comedores populares, organizaciones de asistencia).<sup>25</sup>

Para el 22 de julio de 1942 los alemanes realizan la primera deportación masiva de judíos. Este acontecimiento inicio una discrepancia entre las acciones que se debían de realizar, por un lado, el grupo de los sionistas-socialistas-comunistas proponían responder con ataques armados ante estas deportaciones masivas, en cambio el grupo de los bundistas, socialistas y agrupaciones sionistas de derecha opinaban que una acción armada no era algo precipitado, ya que no consideraban estas expulsiones de carácter masivo.

---

<sup>25</sup> Daniel Feirstein. *Óp. Cit.*, p. 24.

El grupo que optó por una resistencia armada realizó diversos operativos, entre los que destacaron el intento de prender fuego al gueto, el recurso del 6 de septiembre para que la población se oponga a la deportación y el más importante el intento de asesinato a Scherinski, quien era jefe de la policía judía y encargado del reclutamiento de los judíos que serían enviados a los campos.<sup>26</sup>

Poco tiempo fue el que transcurrió para que el grupo que había optado por una resistencia no armada se da cuenta de su error, porque en cuestión de meses la población judía del gueto disminuye con gran magnitud debido a las constantes deportaciones.

La “gran deportación” dura desde el 22 de julio hasta el 12 de setiembre de 1942. Al cabo de estos dos meses, la población del gueto es reducida de 350.000 habitantes a unos 33.000 habitantes legales, a los que se suman otros 25.000 o 30.000 que han quedado escondidos en sótanos o refugios y que se encuentran en la absoluta ilegalidad.<sup>27</sup>

Ante esta gran deportación de pobladores del gueto las dos facciones del Bloque de resistencia deciden unir esfuerzos y es así que el 20 de octubre de ese año se crea la Organización Judía de Combate (OJC) –ŻOB por sus siglas en polaco-. Entre los dirigentes de esta organización se encontraban Mordejai Anielewicz y Marek Edelman<sup>28</sup> quienes fueron líderes de la rebelión del gueto de Varsovia. El partido sionista de derecha también formaría su agrupación armada llamada Unión Militar Judía o ŻZW por sus siglas en polaco.

El 29 de octubre de 1942, esta nueva organización de resistencia inicia acciones para castigar a los que consideraban traidores judíos. Su primer blanco es atacar al nuevo jefe de la policía polaca Jacob Lejkin. Un mes después es ejecutado el jefe del servicio económico del gueto quien tuvo gran

---

<sup>26</sup> Cfr. Emmanuel Ringelblum, *Óp. Cit.*, p. 310. y Daniel Feirstein, *Óp. Cit.*, p. 25.

<sup>27</sup> Daniel Feirstein. *Óp. Cit.*, p. 26.

<sup>28</sup> Participó en el origen de la Organización Judía de Combate o ŻOB. Fue uno de los dirigentes de la sublevación del gueto de Varsovia en 1943 y un año después participó en el levantamiento de Varsovia contra el ejército alemán.

participación en las deportaciones que se habían realizado el mes de septiembre durante la gran deportación. Estas ejecuciones generan gran popularidad en el gueto y nuevos miembros se unen a la OJC. En los meses finales de ese año se presentaron diferentes altercados, unos con la finalidad de castigar a más judíos traidores y algunos más para liberar compañeros presos.

El 18 de enero de 1943, 200 soldados alemanes acompañados de 800 soldados letones y lituanos y la policía judía ingresan al gueto para iniciar la segunda oleada de deportaciones masivas de judíos, pero esta vez encontrarían más de resistencia que en la llamada “gran deportación”, los habitantes del gueto, haciendo uso de pistolas pequeñas, granadas, piedras, tubos e incluso de bombas Molotov obligan a los invasores a abandonar el gueto. Se presentan enfrentamientos entre líderes del OJC o ŻOB y el ejército alemán en diversas calles del gueto. Esta pequeña victoria por parte de la resistencia judía levantaría el ánimo de la gente y la convencería de que podían hacerle frente al enemigo.

Marek Edelman describe este momento en su libro *El gueto lucha*: “Ahora, por primera vez, los planes alemanes estaban frustrados. Por primera vez, el halo de omnipotencia e invencibilidad fue arrancado de las cabezas de los alemanes. Por primera vez, el judío en la calle se dio cuenta de que era posible hacer algo contra la voluntad y el poder de los alemanes”.<sup>29</sup>

Los acontecimientos de enero de 1943, provocan que el Consejo judío pierda el control de la administración del gueto, esto aunado al no contar con el apoyo de las tropas alemanas, el gueto empieza a ser manejado por las organizaciones de resistencia. Un ejemplo de esto se da el 29 de enero cuando la OJC lleva a cabo la confiscación de una caja de seguridad, donde se guardaban los recursos para el gueto, también se expropian todos los bienes judíos y junto con el dinero decomisado de la caja, se compran armas y se construyen refugios para poder repeler un nuevo intento de

---

<sup>29</sup> Marek Edelman, *Óp. Cit.* p. 71.

deportaciones masivas. Asimismo, el OJC toma el control político y militar del gueto.

En respuesta a estas acciones, los alemanes siguiendo su táctica de incertidumbre y confusión, mediante el uso de espías, intenta dividir a la población del gueto perteneciente a las organizaciones armadas. Pero esta organización espía es descubierta y el 21 de febrero cuando mantenían una reunión con agentes de la Gestapo, miembros del OJC irrumpen el lugar y ejecutan a todos los presentes. Allí logran rescatar los planos de las fortificaciones subterráneas que se utilizarían en los acontecimientos del mes de abril.

Esta derrota ante la resistencia judía orilló a Heinrich Himmler líder la Schutzstaffel (SS) ordenar la destrucción del gueto de Varsovia. El 19 de abril de 1943 a las tres de la madrugada el representante de la SS en Varsovia Sammern Frankenegg ordenó que el gueto de Varsovia fuese rodeado y tres horas más tarde las fuerzas armadas de la SS lograron ingresar al gueto. A su entrada la OJC los recibió con fuego concentrado y logró detener un tanque usando bombas Molotov. Las tropas nazis tuvieron que retirarse. Sammern fue sustituido por esta acción y Jurgen Stroop fue puesto al mando.<sup>30</sup>

La estrategia de la OJC se basó en tres fases para hacer frente a las fuerzas nazis la primera fase es la lucha de calles que se sostiene hasta el 23 de abril, cuando los alemanes obligan a la resistencia a abandonar sus posiciones en calles estratégicas y esconderse en refugios o bunkers.

En esta primera etapa, el 20 de abril las fuerzas alemanas bajo los ordenes de Stroop ingresan con refuerzos y logran apoderarse de la plaza Muranow y la zona obrera del gueto conocida como “las cepillerías”, también ese día lograr controlar las posiciones de la calle Mila.

También hay enfrentamientos en la plaza de la calle Walowa, en este lugar los resistentes instalan una mina que se hace estallar ante el ingreso de

---

<sup>30</sup> Cfr. Raúl Hilberg. *Óp. Cit.* p. 562.

las tropas nazis. Más de veinte alemanes mueren en la explosión y optan por retirarse de la zona. Ese mismo día, los nazis sufren una emboscada en la zona de las fábricas conocida como el “gueto productivo”. Marek Edelman nos relata lo sucedido en la calle Walowa:

La una de la tarde. Aparece el enlace del grupo de Gutman, acantonado en Świątojerska, justo al lado de la puerta que da a Walowa. También ellos son depositarios de un detonador de la mina que Klepfisz ha colocado junto a la puerta. Un destacamento alemán de cien hombres se planta ante aquella puerta, pero nadie les abre. Y en ese momento Gutman aparta a dos vigilantes que hacen guardia y enchufa el detonador a la mina.<sup>31</sup>

Al ver lo infructuosos que eran los ataques alemanes y después de tres días, Stropo decide cambiar de estrategia, ordena el uso del lanzallamas contra los puntos de mayor resistencia judía, algunos judíos intentaron escapar a esta estrategia haciendo uso de las cloacas, las cuales fueron inundadas para impedir el escape de los rebeldes por los túneles subterráneos. “El 22 de abril varias secciones del gueto estaban en llamas, y los judíos saltaban desde los pisos más altos de los edificios incendiados después de arrojar colchones y enseres tapizados a la calle. Los asaltantes intentaron ahogar a los judíos que se movían por las alcantarillas, pero éstos consiguieron bloquear los corredores inundados”.<sup>32</sup> Este hecho representa último día en que la OJC pudo defender las posiciones centrales del gueto, poniendo fin a la primer etapa de resistencia.

La segunda fase es la defensa del gueto desde los refugios fortificados, que dura del 24 de abril hasta el 11 de mayo cuando caen los últimos refugios, en las calles Bonifraterska, Scwientojerska y Walowa.

La resistencia idea un plan que consistió en el uso de posiciones claves fortificadas para defender el gueto. La estrategia fue mantenerse ocultos durante el día y atacar a los alemanes durante las noches. Las fuerzas armadas nazis se

---

<sup>31</sup> Marek Edelman. *También hubo amor en el gueto*. Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2014. Formato digital sin paginado.

<sup>32</sup> Raúl Hilberg. *Óp. Cit.* p. 563.

encontraron con resistencia en cada casa de cada calle que avanzaban viéndose obligados a combatir permanentemente, por lo que el dirigente alemán Stroop, ordena el 24 de abril iniciar un proceso de limpieza casa por casa, incendiando una a una.

Marek Edelman nos menciona: “Las batallas y los encuentros armados ahora se libraban principalmente en la noche, mientras que durante el día el gueto estaba completamente sin vida. Los alemanes y las patrullas de la ŻOB solo se encontraban cuando las calles estaban completamente oscuras, y quien tenía oportunidad de disparar primero, ganaba.”<sup>33</sup>

Los ataques alemanes contra los refugios de la OJC continuaron por varios días. El 8 de mayo el bunker del cuartel general de la resistencia ubicado en la calle de Mila número 18 es atacado y destruido, es esta batalla muere Mordejai Anielewicz dirigente de la resistencia.

Después de esta derrota la resistencia era esporádica, los sobrevivientes a este ataque inician la tercera etapa, la cual consistió en esconderse en las ruinas de la ciudad o en las alcantarillas y desde ahí realizar algunos ataques a las fuerzas alemanas. Posteriormente los combatientes de la resistencia que logran escapar hacía el bosque, se unen a las brigadas partisanas que le harán frente a los nazis en otro movimiento conocido como Alzamiento de Varsovia.

El 16 de mayo es la fecha que se registra como el fin de la rebelión del gueto de Varsovia. Según cifras de Stroop 56,065 es el número total de judíos muertos y apresados durante este conflicto, de los cuales 5,000 o 6,000 murieron bajo los escombros del gueto.<sup>34</sup>

---

<sup>33</sup> Marek Edelman. *El gueto lucha...* p. 82.

<sup>34</sup> Raúl Hilberg. *Óp. Cit.* p. 565.

### 1.1.3 Experiencias de vida

Son diversos los testimonios con los que se cuenta de la vida dentro del gueto de Varsovia, sobrevivientes y no sobrevivientes al holocausto dejaron plasmados en sus diarios el día a día de la vida política, económica y social, asimismo de las atrocidades que los alemanes invasores realizaron en contra de la comunidad judía que habitaba dicho gueto. Estos diarios han dado como resultado grandes obras literarias, las cuales incluso han sido llevadas a la pantalla grande.

Un ejemplo de estos relatos es la recopilación de información realizada por el historiador Emmanuel Ringelblum, quien en su diario nos proporciona detalles de la vida en Varsovia desde la derrota de la capital polaca ante el ejército alemán hasta el día de su muerte el 7 de marzo de 1944. Un hecho curioso es que en su obra no hay testimonio de lo que sucedió en el gueto durante la rebelión, aunque se sabe que Emmanuel Ringelblum participó en el conflicto, ya que se cuenta con un radiograma que el gobierno polaco exiliado en Londres recibió en mayo de 1943 y que estaba firmado por el historiador.<sup>35</sup>

Pero nunca pudo ser rescatado, Ringelblum fue capturado y enviado con al campamento de esclavos en Poniatow. De ese campamento fue sacado de contrabando por el movimiento clandestino judío quienes le ayudaron a conseguir un escondite fuera del gueto, donde vivió con documentos falsos, haciéndose pasar por un ario.

El devenir de los archivos incluidos en esta obra es muy interesante, los documentos que Ringelblum reunió junto a sus notas fueron escondidos bajo las ruinas del gueto de Varsovia justo antes de que comenzara el Alzamiento de Varsovia en la primavera de 1944. Fueron enterrados en dos secciones. La primera sección se encontró en septiembre de 1946; el segundo, a principios de diciembre de 1950, esta última sección de las notas de Ringelblum se encontraron en una lata de leche sellada con goma.<sup>36</sup>

---

<sup>35</sup> Cfr. Emmanuel Ringelblum. *Óp. Cit.* p. 345.

<sup>36</sup> *Ibidem*, p. 359.

Otro testimonio de gran interés es el diario de Chaim Kaplan, un profesor egresado de la Yeshivá Mir y del Instituto Pedagógico de Vilna, quien se estableció en Varsovia en el año 1902, ahí fundó una primaria hebrea, de la cual fue director durante 40 años. Al principio la escuela se ubicó en la calle Karmelicka, durante la Primera Guerra Mundial fue cambiada de lugar a la calle de Pawia y finalmente a la calle de Dzielna. El libro titulado *Scroll of Agony: The Warsaw Diary of Chaim A. Kaplan*, nos da detalles de lo acontecido desde la invasión a Polonia el 1 de septiembre, hasta el 4 de agosto de 1942. Se cree que el autor de este diario murió junto a su esposa en el campo de exterminio de Treblinka entre diciembre de 1942 y enero de 1943.<sup>37</sup>

Otra crónica de lo sucedido en el gueto fue el diario del primer presidente del Consejo judío Adam Czerniaków. Este cargo lo obtuvo al ser nombrado por los alemanes y su función era la de ser el encargado de la administración del gueto. Entre los trabajos que realizaba dentro del gueto era la distribución de alimentos para la operación de los comedores sociales, los hospitales y orfanatos. En sus memorias relata cómo se repartían algunos alimentos entre los niños y de los lugares que atendían a estos pequeños que habían quedado desamparados. “Los pasteles y galletas se distribuyeron a los niños y otros artículos se entregaron a orfanatos y casas. Una cocina pública se abrió el 20 de julio de 1941 para los niños cuyos padres habían sido enviados a los campos de trabajo”.<sup>38</sup>

Según sus memorias, Czerniaków se quitó la vida al no poder ayudar a los niños de un orfanato usando capsulas de cianuro que tenía guardadas en la mesa de su escritorio. También en esta jornada personal encontramos mencionado a un personaje que al igual que Czerniaków plasmó sus vivencias en un diario, un pedagogo que ayudó a muchos niños y jóvenes judíos durante el tiempo en que se estableció el gueto.

Como ya se mencionó en el párrafo anterior el pedagogo que lleva por nombre Henryk Goldszmit, pero que fue conocido como Janusz Korczak (este

---

<sup>37</sup> Cfr. Chaim Kaplan. *Scroll of Agony: The Warsaw Diary of Chaim A. Kaplan*. Abraham I. Katsh trad. y ed., USA, Indiana University Press, 1999, p. 15.

<sup>38</sup> Adam Czerniaków. *The Warsaw Diary of Adam Czerniakow*. Raúl Hilberg, ed., Nueva York, Stein and Day, 1979, p. 6.

nombre lo obtiene al firmar con este seudónimo un trabajo que presentó en un concurso literario). Korczak quien fue médico, escritor, activista social y educador, dirigió el asilo de huérfanos de Varsovia de 1912 a 1942, el cual durante el tiempo que el gueto de Varsovia se mantuvo en funciones sufrió dos reubicaciones, asimismo atendió un orfanato ubicado en la calle de Zielna, que llegó a albergar hasta 600 niños.

Korczak es considerado uno de los pedagogos más importantes de todos los tiempos, fundador de la pedagogía moderna donde lo importante no era la corrección y castigo al niño, sino la comprensión, paciencia y ternura. Siempre buscó el bienestar de sus protegidos sin importarle las consecuencias, en una ocasión Korczak fue detenido por los alemanes e ingresado a la prisión de Pawiak, por solicitar la devolución de un cargamento de patatas que estaban destinadas a los niños.<sup>39</sup> Fue hecho preso en cuatro ocasiones más, una por negarse a portar el brazalete que distinguía a los judíos, y las otras tres después de que se inicia la jornada de liquidación del gueto.

Tuvo oportunidad de escapar del gueto con ayuda de sus amigos, la cual nunca aceptó. El 4 de agosto Januzs Korczak junto a su asistente Stefania Wilczynska, los profesores del orfanato y doscientos niños que ahí habitaban, fueron enviados a la *Umschlagplatz*,<sup>40</sup> y de ahí llevados al campo de exterminio de Treblinka.

Una historia en la que tuvo una mínima participación el Dr. Korczak fue la experiencia de Irena Sendler, una trabajadora social a la cual se le otorgó permiso de ingresar al gueto de Varsovia por ser una especialista en salud pública. Esta mujer a la que muchos consideran la versión femenina de Oskar Schindler, junto a un grupo de amigos y colaboradores, salvó la vida de más de dos mil niños judíos.

---

<sup>39</sup> Januzs Korczak. *Diario del Gueto*. Barcelona, Seix Barral, 2018, p. 238.

<sup>40</sup> Marek Edelman en su libro *También hubo amor en el gueto*, (libro electrónico sin paginado) nos da la traducción de esta palabra como lugar de trasbordo. Era un lugar en el que al principio se trasbordaban del lado ario al lado judío verduras. Posteriormente la define como la plaza del gueto de Varsovia de donde partían los convoyes de deportación de los judíos. Szpilman da una descripción muy similar. *Op. Cit.* p. 42.

En la obra de Tilar J. Mazzeo titulada *Los niños de Irena*, se nos relata la forma en la que mediante el uso maletas y cajas de madera, Irena liberó a todos los niños que pudo; otro método que utilizaron fue el de hacerlos pasar a través de las alcantarillas para cruzar los muros del gueto, en los que morían de hambre o por la epidemia del tifus. Una vez que los niños lograban salir del gueto, los viejos amigos de Irena escondían a los niños en hogares donde estuvieran a salvo mientras les buscaban un nuevo destino.

Todos guardaron a niños contrabandeados fuera del gueto en sus casas durante las primeras horas y días para que estuvieran seguros mientras los preparaban para sus nuevas vidas y próximos destinos. Algunos escondieron a niños judíos durante años y actuaron como padres adoptivos durante décadas.<sup>41</sup>

En 1943 Irena fue arrestada y torturada por la Gestapo y guardó una lista con los nombres de los niños a los que ayudo para que sus padres pudieran encontrarlos después de la guerra, ignorando que la mayoría de los familiares de “sus niños” morirían en los campos de exterminio.

Tiempo después Irena logró escapar de la cárcel y utilizando un nombre distinto pudo continuar con su labor de salvar vida. Cuando finalmente la guerra terminó, Irena buscó las listas con los nombres de los niños y las entregó al Comité de Salvamento de los Judíos Sobrevivientes, institución cuya labor post guerra fue la de localizar y unir a las familias de judíos que fueron separadas y casi exterminadas durante el Holocausto.<sup>42</sup>

Este último ejemplo de historias de vida del gueto de Varsovia fue llevado a las pantallas, al igual que las vivencias del Wladyslaw Szpilman, en el filme *El pianista*, dirigido por Roman Polanski. Es una adaptación de la obra literaria titulada *El pianista del gueto de Varsovia*, en la cual este músico narra los

---

<sup>41</sup> Tilar J. Mazzeo. *Los niños de Irena: la extraordinaria historia del Ángel del gueto de Varsovia*. Barcelona, Penguin Random House Grupo Editorial, 2017, p. 127.

<sup>42</sup> Cfr. “Historias que cuentan la historia” en *Enseñanza en la Escuela. 19 de abril. Día de la convivencia en la diversidad cultural. Aportes para conmemorar el levantamiento del gueto de Varsovia y la enseñanza del Holocausto en las aulas*, Bueno Aires, CENDIE, 2017, p. 53. 16 de octubre de 2018 [http://abc.gov.ar/sites/default/files/cuadernillo\\_holocausto.pdf](http://abc.gov.ar/sites/default/files/cuadernillo_holocausto.pdf)

acontecimientos que se presentaron en la ciudad de Varsovia desde el inicio de la invasión alemana hasta que fue “liberado” por el ejército polaco.

En las memorias de Szpilman hay un factor que es una constante durante el transcurso de la lectura, y que tiene mucha relación con su profesión: la música. Desde el punto de vista de esta investigación, la pasión que este personaje siente por este arte, cumple un papel primordial como motivación para sobrellevar las atrocidades que vio y vivió durante su estancia en el gueto, en el capítulo 3 dedicaremos un apartado a este tema.

La historia de Szpilman, como muchas otras, permaneció enterrada durante mucho tiempo y fue gracias al filme que Polanski realizó que se difundió la vida de este célebre pianista, a su vez, el libro con sus anécdotas tuvo una mayor difusión. Estas dos obras relacionadas con la vida de Szpilman son los principales culpables del desarrollo de este trabajo.

## **1.2 Los culpables**

Como ya se vio en el apartado anterior, una de las consecuencias que dejó la persecución de los judíos por parte de los alemanes, y la ejecución de la solución final en contra de esta comunidad, fue la intención de dar a conocer esos acontecimientos, por lo que diversos personajes fueron documentando las experiencias de lo vieron y vivieron dentro del gueto de Varsovia.

Algunos de estos testimonios nos han dejado grandes obras literarias, las cuales incluso han sido inspiración para realizar filmes acerca del tema. El recurso cinematográfico es un medio que se ha utilizado para dar a conocer estas historias que llevan años enterradas y que, gracias a su difusión, despiertan el interés del espectador por conocer más y le otorga nuevas aportaciones para comprender lo sucedido en este hecho histórico que dejó una huella profunda en la historia de la humanidad.

Así pues, éste es el caso de las memorias que escribió un hombre llamado Wladyslaw Szpilman, un pianista polaco que habito en la ciudad de Varsovia y

presenció la ocupación alemana, la creación del gueto de Varsovia, que ayudó en menor manera en la rebelión del gueto y sobrevivió de manera increíble hasta ser rescatado por el ejército ruso.

Años más tarde el director Roman Polanski, que de niño experimentó este evento histórico al vivir en un gueto en la ciudad de Cracovia, para después ser enviado a un campo de exterminio, retoma el mencionado libro autobiográfico del pianista judío, realizando en el año 2000 la adaptación cinematográfica de dicha obra. El filme conocido como *El pianista* nos narra las vivencias de Szpilman en la ciudad de Varsovia desde la invasión alemana en 1939 hasta la liberación del pianista a manos del ejército polaco en 1945. Esta adaptación permitió a Polanski utilizar algunos de sus recuerdos para detallar el guion de este filme.

En una entrevista realizada en Cannes el 28 de mayo de 2002, Polanski explica parte de esta adaptación del libro para realizar el guion del filme:

Fuimos fieles, pero no demasiado. El libro no está escrito para ser filmado y tuvimos que recrear varios eventos. Y nos interesaba que no fueran sólo históricamente correctos, sino dramáticamente interesantes. Hubo muchas cosas que yo agregué o cambié a partir de recuerdos, detalles que me parecían que no estaban bien en el guion.<sup>43</sup>

Este filme fue el que despertó el interés de este trabajo, y por estar basado en el libro de Szpilman, se darán datos de los *culpables* de que el mundo conozca esta historia.

### **1.2.1 Wladyslaw Szpilman y sus memorias**

Wladyslaw “Wladek” Szpilman fue un pianista polaco, compositor y sobreviviente judío del Holocausto durante la Segunda Guerra Mundial. Nació en Sosnowiec Polonia, el 5 de diciembre de 1911. Estudió piano en la Academia de Artes en

---

<sup>43</sup> Cit. Pos. Diego Moldes. *Roman Polanski: la fantasía del atormentado*. Madrid, Ediciones JC, 2005, p. 28.

Berlín y en el Conservatorio de Varsovia, ciudad en donde a partir de 1945 y hasta 1963 ocupó el cargo de director musical en Radio Varsovia.<sup>44</sup>

Durante el conflicto, fue trasladado al gueto de Varsovia con toda su familia, donde continuó trabajando como pianista en algunos cafés dentro del gueto entre ellos uno llamado Sztuka. Después de que su familia fue trasladada a un campo de concentración, Szpilman se mantuvo viviendo en el gueto, también ayudó a la resistencia del gueto recolectando la munición que ingresaba al gueto mediante sacos de patatas. Más tarde, como se dijo antes, huyó del gueto para la parte aria de la ciudad, donde pasó dos años escondido, asistido por algunos amigos polacos. Después de perder el apoyo de sus amigos que fueron perseguidos por la Gestapo, Szpilman se refugió en diversos edificios, hasta que tuvo un encuentro con un oficial alemán, que le perdonó la vida por la manera en que interpretó una pieza de Chopin.

Szpilman se inspiró en las dificultades y la dureza de la vida en el gueto para componer algunas obras para tocar dentro del mismo, ya que necesitaba repertorio para tocar en su trabajo como prisionero.

Wladyslaw Szpilman escribió estas memorias al poco tiempo de terminar la guerra. Con una enorme frescura, impregnada no obstante de melancolía, describe en ellas sus experiencias personales y el ambiente de terror que rodeó a la población judía de Polonia durante la ocupación nazi.

La primera versión de este libro se publicó bajo el título de *Śmierć miasta* (*Muerte de una ciudad*), en Polonia en 1946, un año después del fin de la guerra, pero enseguida fue retirado de la circulación por las nuevas autoridades polacas. Durante la década de 1960 algunas editoriales de aquel país intentaron, sin éxito, darlo a conocer a la generación más joven: el libro nunca se reimprimió.<sup>45</sup> Posteriormente 1999 el hijo de Szpilman, llamado Andrzej Szpilman, vuelve a

---

<sup>44</sup> Cfr. Igor Barrenetxea. "El pianista de Roman Polanski: Lectura moral de la dictadura nazi a través del cine" en *Crisis, dictaduras, democracia. Actas del I Congreso Internacional de Historia de Nuestro Tiempo*. Carlos Navajas y Diego Iturriaga eds. Logroño, Universidad de La Rioja, 2008, p. 332. 22 de octubre de 2018 <https://dialnet.unirioja.es/servlet/libro?codigo=329255>

<sup>45</sup> Cfr. Wladyslaw Szpilman. *Op. Cit.* p. 3.

publicar la memorias de su padre en idioma alemán bajo el nombre de *Das wunderbare Überleben (La milagrosa supervivencia)*, así como en idioma inglés bajo el título de *The Pianist*.

Durante su relato, Szpilman se refiere con mucho detalle a todo lo que vio y vivió: desde los abusos por parte de los soldados alemanes, ucranianos y lituanos contra los judíos, hasta la gran diferencia que existió entre las clases sociales en el gueto de Varsovia. Asimismo, Szpilman retrata la manera en que el horror de la guerra degrada a los seres humanos y cómo, en situaciones extremas, cada individuo reacciona de manera distinta e impredecible.

En esta obra podemos percibir un factor que se encuentra en varias ocasiones dentro del relato, la pasión por la música que como veremos en el desarrollo de este trabajo juega un papel fundamental para que el autor de esta obra sobreviviera al Holocausto judío. Szpilman frecuentemente relata sus actividades antes de que iniciaran las deportaciones de judíos y perdiera su trabajo como animador de un café. Casi al final de la obra refiere el encuentro que tiene con el capitán de las fuerzas alemanas Wilm Hosenfeld, quien ayudó al pianista en un momento crucial. Este evento es de tal importancia que al libro de Szpilman, en la edición de 1999, se le añadieron extractos del diario del capitán alemán.

### **1.2.2 Roman Polanski y su filme *El pianista*.**

Raymond Leibinz, mejor conocido como Roman Polanski, nació en París el 18 de agosto de 1933, hijo de emigrantes polacos judíos. Cuatro años más tarde, en 1937, su familia se traslada a vivir a Cracovia, donde su padre cambia el apellido judío de Leibinz por el de Polanski. En 1940 después de la invasión de la Alemania nazi es enviado junto a su familia a vivir en el gueto de la ciudad de Cracovia; ahí es separado de sus padres. A su madre la deportan del gueto y es enviada a Auswichtz, nunca vuelve a saber de ella. Durante meses vive en las calles del gueto, hasta que se reencuentra con su padre, quien lo envía con un

matrimonio judío con el que vive un tiempo; posteriormente permaneció escondido en un departamento perteneciente a una familia llamada Putek. Esta familia lo envía a vivir a la localidad de Wysoka, donde permanece hasta 1944 cuando decide regresar a Cracovia y se reencuentra con su padre.

Después del final de la guerra descubre su vocación y decide ser actor. En 1946 debuta como actor de radio en un programa infantil llamado *La alegre pandilla*, ese mismo año debuta también como actor de teatro en la obra *El hijo del regimiento*. En 1949 sufre un intento de asesinato y es hospitalizado. Una vez recuperado trabaja en un teatro de marionetas de la Compañía Groteska en la obra *El circo de Tarabumba*.

En 1950 se inscribe en la Escuela de Bellas Artes de Cracovia, pero al poco tiempo es expulsado injustamente. En 1953 debuta como actor de cine con el filme colectivo *Tres historias*, un ejercicio que le permite adentrarse en el ámbito cinematográfico. En el año de 1955 participa en el filme *Generación*, dirigido por Andrzej Wajda, este film tuvo gran éxito en Polonia. En ese mismo año logra ingresar a la prestigiosa Escuela de Cine de Lódź, ahí estará rodeado de una intensa actividad cultural y obtendrá su formación cinematográfica, también realiza su primer cortometraje titulado *La bicicleta*.

En 1957 debuta en cine profesional como ayudante de dirección en el filme *Koniec nocy* dirigido por Munk. También realiza 3 cortometrajes, *Asesinato*, *Agusafiestas* y *La sonrisa*. En 1961 debuta como cortometrajista profesional con *El gordo y el flaco*. Regresa a Polonia, donde realiza su último cortometraje llamado *Los mamíferos*. En 1962 debuta como director con su filme *El cuchillo en el agua*, En 1965 gana el Oso de Plata en el Festival Internacional de Berlin con el filme *Repulsión*, y al año siguiente con su obra *Callejón sin salida* gana el Oso de Oro en dicho festival cinematográfico. En 1967 sale a la luz su filme *El baile de los vampiros*, ese mismo año se va a radicar a los Estados Unidos junto con su pareja Sharon Tate, y un año después realiza su obra *La semilla del diablo*, mejor conocida como *El bebé de Rosemary*. En 1969 abandona los Estados Unidos por el asedio de los paparazzi debido al asesinato de su pareja Sharon Tate.

En 1971 realiza su versión de la obra de Shakespeare *Macbeth*, la cual es un fracaso en taquilla en Nueva York, a diferencia de Londres, donde el filme tuvo buena aceptación. En 1973 filma *Chinatown*, la cual le hace acreedor al Globo de Oro como Mejor Director. En 1977 regresa a Estados Unidos y es acusado de abuso sexual a una menor, es detenido el 19 de diciembre de ese año. El 28 de enero de 1978 sale en libertad condicional y en febrero de ese mismo año abandona el país estadounidense para evitar la condena. En 1979 gana el Globo de Oro al mejor filme extranjero con la adaptación de la novela de Thomas Hardy *Tess*.

Para 1984 publica su autobiografía llamada *Roman por Polanski*. Dos años más tarde en 1986 estrena su filme *Piratas*. En 1989 se casa con Emmanuelle Seigner. Un lustro después, en 1994, estrena *La muerte y la doncella*, filme que obtuvo éxito moderado. En el año 2000 regresa a su país, Polonia, e inicia el rodaje de *El pianista*, filme con el que gana la Palma de Oro en el festival de Cannes en 2002 y un año después lo hace acreedor al Oscar al mejor director.<sup>46</sup>

La inspiración para realizar *El pianista* se dio cuando en 1999 llegó a sus manos el libro, ya comentado antes, *El pianista del gueto de Varsovia*. Esta era la oportunidad que Polanski estaba esperando, tenía gran interés de realizar un filme relacionado con este hecho histórico, esto después de rechazar la invitación que le hizo Spielberg para dirigir *La lista de Schindler* (1993), debido a que la historia de esta obra se suscita en el gueto de Cracovia, lugar donde Polanski vivió parte de su infancia, y los eventos descritos eran muy próximos a sus recuerdos; de hecho los personajes que se mencionan dentro de este filme habían sido conocidos suyos o de su familia. Las memorias de Szpilman permitieron a Polanski realizar ese filme relacionado con ese periodo doloroso de la historia polaca sin que fuera algo autobiográfico, en el documental del año 2003 *A Story of Survival: Behind the Scenes of "The pianist"* hace mención de esta situación.<sup>47</sup>

---

<sup>46</sup> Cfr. Diego Moldes. *Óp. Cit.* p. 11-16.

<sup>47</sup> *Ibíd.*, p. 400.

Después de ver la obra teatral *Taking Sides*, que narra la vida de Wilhelm Fürtwangler, quien fue director de la Filarmónica de Berlín durante el nazismo, y que protegió a músicos judíos que estaban en su orquesta, tuvo la idea de que Ronald Howard, escritor y guionista de esta obra, era el indicado para convertir las memorias de Szpilman en un guion cinematográfico, esto por las similitud de la historia de la representación teatral de Wilhelm Fürtwangler con la historia del oficial alemán Wilm Hosenfeld, quien le salvo la vida a Szpilman.

El rodaje del filme comenzó el 19 de febrero de 2001 y se prolongó por seis meses. Parte del material se filmó en Varsovia en un barrio llamado Praga, también se hicieron secuencias en Berlín y en Brandemburgo. La intención del director es retratarnos un gueto judío de la Polonia ocupada a través de la historia personal de Szpilman. Para Polanski el filme es “un homenaje al poder de la música, al deseo de vivir y al coraje que desafía al mal”.<sup>48</sup>

---

<sup>48</sup> *Ibidem*, p. 408.

## 2 La música en el cine

### 2.1 Breve recuento histórico de la música en el cine.

Dentro de un filme podemos encontrar diversos elementos que son los que crean lo que se conoce como lenguaje cinematográfico, el uso de este lenguaje tiene la finalidad de transmitir historias, ideas, sentimientos todo dependiendo de la intención del realizador. Entre todos estos elementos pertenecientes al lenguaje cinematográfico se encuentra la música, que, con el paso del tiempo su aplicación dentro de los filmes ha evolucionado.

La primera proyección pública, que incluía vistas como *La llegada del tren a la estación*, fue organizada por los hermanos Auguste y Antoine Lumière en París el 28 de diciembre de 1895. Estas primeras imágenes provocaron sorpresa e incluso temor entre los espectadores presentes. En estas proyecciones no existían diálogos, ni sonido ambiente alguno, solo se acompañaban de una melodía; eran secuencias grabadas de la vida cotidiana. Posteriormente se comenzaron a proyectar escenas montadas de temas diversos.

Así como la música era utilizada para acompañar la proyección de estas imágenes en el cine, también fue empleada al exterior de las salas de proyección como gancho para atraer al público y hacerlo ingresar. Posteriormente la música se empieza a interpretar dentro de una sala, un solista o pequeñas orquestas tocaban música en vivo para acompañar las imágenes proyectadas, incluso también había interpretaciones durante las funciones de cantantes en algunas de las secuencias.<sup>49</sup>

Este uso de la música como complemento de un espectáculo, ya había sucedido con anterioridad, con los antecesores de los proyectores cinematográficos, como el kinetoscopio, que despertaba la curiosidad de los concurrentes a las ferias. Otras formas artísticas incluían a ilusionistas o magos de

---

<sup>49</sup> Cfr. Michel Chion. *La música en el cine*. Barcelona, Paidós, 1997, pp. 43-44.

los efectos visuales, además de también recursos escenográficos y acrobáticos. En la mayoría de estas formas de entretenimiento aparecía un músico, cuya participación servía para establecer una relación entre el público y la imagen.

La utilización de la música en las proyecciones de filmes, fue un proceso natural, con el paso del tiempo la música en el cine fue adquiriendo mayor importancia, pues de ser considerada como simple acompañante de las imágenes, se convirtió en un elemento indispensable, esto gracias a que se usó por diversos motivos que hacían más agradable la experiencia del asistente. La música ayudaba a centrar la atención de los asistentes a las proyecciones debido a que las películas se exhibían en lugares muy expuestos al ruido y ante un público que estaba acostumbrado a hablar, abuchear, aplaudir, etc., asimismo la música también se utilizaba para aislar al espectador del ruido del proyector.<sup>50</sup>

Una vez que la música, cumplió su función primaria de amortiguar el ruido, y de las repercusiones que generaban las composiciones musicales en la audiencia, la industria del cine comenzó a realizar producciones más elaboradas que además de usar como acompañamiento, empezó a incluir efectos de sonido realizados por una maquina conocida como órgano Wurlitzer<sup>51</sup>, con el cual se podían reproducir sonido que imitaban a los que producían las campanas, ruidos de pisadas, lluvia, pájaros, etc. Este órgano se utilizó en la época conocida como cine “mudo” (1894-1929).

Otro recurso utilizado por la industria del cine durante la época del cine “mudo” fueron unos folletos que contenían una serie de sugerencias, que usarían las orquestas para interpretar la música que acompañaría las secuencias que se iban a proyectar. Estos folletos recibieron el nombre de *cue sheets*. Las piezas que se tocaban dependían totalmente del director de orquesta. En países como Francia los directores de orquesta de las grandes salas hacían la selección de las piezas a interpretar, por lo que estos folletos no eran necesarios.

---

<sup>50</sup> *Cit. Pos.* Michel Chion. *op. cit.*, p. 44.

<sup>51</sup> Alfonso Cisneros. “La música en el cine: Géneros y compositores” en *Lienzo*. Lima, Universidad de Lima, N°. 26, 2005, p. 64.

La música que acompañaba los filmes, lo hacía con la finalidad de acentuar el clima de las escenas proyectadas. Los autores de las canciones que se ejecutaban contaban con diferentes categorías de melodías con temas referentes a la naturaleza, el amor, comedia, tragedia, muerte, de fiesta, batalla, velocidad. Estas recopilaciones de melodías fueron conocidas como *kinotecas*.<sup>52</sup>

Los temas musicales que se emplean en las reproducciones filmográficas tenían que tener alguna relación con lo que se proyectaba en la pantalla, dentro del repertorio de estas melodías se encuentran obras de personajes como Bach, Beethoven, Mozart, Chopin, Tchaikovski, entre otros, la industria del cine aún no iniciaba con la creación de música específica destinada a un filme en particular.

En 1908 al compositor Camile Saint-Saens se le encarga componer la primera banda sonora original para el filme *El asesinato del duque de Guisa*. En este momento se inicia una combinación de música clásica y música original para acompañar los filmes que se presentaban en las salas de cine. Durante la década de los años diez, la producción de películas con fondo musical compuestos para ellas se incrementa.

Fue hasta la segunda mitad de los años veinte cuando se dejó de producir cine mudo, en 1926, Alan Crosland con sus filmes *Don Juan* y un año después *The jazz Singer (El cantante de jazz)*, iniciaron el uso de discos grabados con la música que eran sincronizados con el proyector.

La década de los treinta estuvo marcada por el uso de la técnica denominada *leitmotiv*, un método musical que el compositor alemán Richard Wagner utilizaría en sus composiciones y eran una especie de marcas registradas en las que se podían reconocer figuras, sentimientos y símbolos.<sup>53</sup> Esta técnica fue adoptada por la industria cinematográfica y ahora estas composiciones musicales son utilizadas para representar un sitio o un personaje.

---

<sup>52</sup> Cfr. Jaume Radigales. *La música en el cine*. Barcelona, Editorial UOC, 2015, p. 80.

<sup>53</sup> Theodor Adorno y Hans Eisler. *El cine y la música*. España, Editorial Fundamentos, 1981, p 18.

También en esta década, los estudios cinematográficos tendrán sus propios departamentos musicales completos, con una plantilla de compositores, adaptadores, arreglistas y directores de orquesta. Uno de los compositores más importantes fue Max Steiner, quien elaboro partituras de filmes como *King Kong* (1933) y *Lo que el viento se llevó* (1939). Esta década se considera como la etapa de oro del cine musical.

En la década de los cuarenta se comienza a incluir en los filmes la pista de tres bandas sonoras, la cual separa el sonido en diálogos, el sonido ambiente y la música, este avance permite corregir el contratiempo que se presentaba al hacer el doblaje de una película, la música original sufría modificaciones.

En los años cincuenta las bandas sonoras introducen el uso de la música jazz, lo que marcaría un parteaguas del uso de la música en el cine, ya que por primera vez se incluían sonidos de música popular y no solo de música clásica.

En los años sesenta el uso de nuevas corrientes musicales como parte de las bandas sonoras se amplía. La música pop fue la más recurrente debido al gran auge que tuvo este género en esta época, Algunos temas de las películas se convirtieron en un rotundo éxito, esto generó que a los compositores se les exigiera la creación de estos *hits*.

También en esta década aparecen las composiciones *light*, las obras más representativas de estas piezas son las bandas sonoras para los filmes del lejano oeste conocidos como *western*.

En la década de los setenta los compositores empiezan a utilizar una combinación entre el estilo clásico y el ligero, este estilo da origen a bandas sonoras que tendrían gran éxito como la de la trilogía de *La Guerra de las Galaxias*. A mediados de esta década aparece el sistema Dolby Stereo, el cual permitiría que la música de los compositores pudiera ser expresada al máximo en sus graves, sus agudos, sus colores, todos sus contrastes e intensidad.<sup>54</sup>

---

<sup>54</sup> Michel Chion. *Óp. Cit.* p. 155.

Al final de la década de los setenta y principios de los ochenta se dio el auge de usar sintetizadores para la creación de bandas sonoras. Esto se reflejaría en la década de los noventa donde los sintetizadores y la música pop se convirtieron en los recursos predominantes.

## **2.2 Tipos de música y sus funciones**

Desde que se inició la proyección de imágenes en una pantalla la música ha sido parte fundamental para captar la atención del espectador o para indicar la intencionalidad del director al contarnos una historia, pero la música tiene más funciones dentro de un filme de las cuales hablaremos a continuación.

De acuerdo con Teresa Fraile, la música empleada en el cine se puede clasificar de diversas formas, dependiendo su composición, su finalidad social, su fuente de emisión, según el grado de sincronización de la música con la imagen y de sus funciones.

La música según su composición se puede clasificar en la música compuesta originalmente para el filme y la música no compuesta específicamente para el filme, a esta última pertenece la música que ya existe y es prestada o adaptada para ser usada dentro de la película.

Para la clasificación de la música según su finalidad social depende de la elección del compositor, del contexto en que filma o de la intencionalidad que tenga la producción. El director elige al compositor dependiendo del uso que quiera darle a la música, la cual puede definir implícita o explícitamente, el tipo de película de que se trata, la época en que se realizó, a qué público está dirigida, incluso el género. Además, un compositor puede ser elegido para darle prestigio a un filme, o porque este esté identificado con un género cinematográfico en específico.

Otra forma de clasificar la música es de acuerdo a su fuente de emisión, según esta clasificación la música puede ser diegética u objetiva y extradiegética o subjetiva.

La música diegética u objetiva, también conocida como música de pantalla o música de escena, es la que se produce de una fuente sonora que está dentro del desarrollo narrativo del filme, al que también pertenecen los diálogos y los sonidos de sala, es decir, es parte de la historia misma. Este tipo de música es aquella que los personajes escuchan y con la cual pueden interactuar, por ejemplo, una radio que escuchan los personajes, un televisor, una orquesta que toca en un baile o banda de rock que toca “en vivo”. La aplicación de este tipo de música dentro de un filme permite acompañar imágenes o secuencias haciéndolas más comprensibles, aportar información que desconoce el espectador, sustituir diálogos innecesarios.

La fuente de la música diegética puede estar o no a cuadro dentro de la escena y a veces la cámara puede enfocar directamente la fuente de donde proviene la música y otras veces captar los rostros u objetos relacionados con el contexto de la escena.

La música extradiegética o subjetiva, también conocida como incidental, música de foso y *background*, es aquella música donde el sonido proviene de una fuente ajena al desarrollo narrativo, no pertenece a la historia del filme, los personajes no la escuchan, por lo que no saben de su existencia. La aplicación de esta música en un filme permite precisar los estados de ánimo, generar emociones en el espectador, aumentar la tensión o el drama de una escena.

Esta clasificación nos permite mostrar algunas de las funciones que desempeña la música dentro de un filme, pero no son las únicas funciones que realiza, la música tiene funciones expresivas, estéticas, estructurales y narrativas dentro de una película, las cuales tienen gran relación unas con otras. A continuación, se describirá cada una de estas categorías.

### 2.2.1 Funciones expresivas de la música:

Las funciones expresivas de la música son aquellas que despiertan o generan emociones en el espectador mientras observa el filme, la música guía la reacción hacia estados de ánimo vinculados con situaciones concretas.<sup>55</sup> Es decir la música refuerza las reacciones emocionales del espectador y crea un vínculo de afecto con el personaje, con el entorno de la situación proyectadas. Michel Chion define esto como música empática.<sup>56</sup>

Dentro de las funciones expresivas de la música se encuentra la de crear una atmosfera que capte la atención de los receptores para lograr mantener expectante al público. Esta función hace partícipe al público adentrándolo al mundo en el que se presenta la historia, es decir, posiciona al espectador en el tiempo y lugar que narra el filme, a esto se le conoce como efecto temporal.

En el cine la interacción con el espectador es indispensable y es por eso que se vale de elementos como la música para hacer más verosímil las ficciones proyectadas en pantalla. Si bien todas las películas contienen música, hay géneros que la utilizan en mayor grado para poder ser más creíbles para el público, la música es el lazo de unión entre el mundo tangible y los mundos recreados del cine.<sup>57</sup>

La música sirve para darle una expresión de tono emotivo a una escena o a un filme, es decir, la emoción que se desea transmitir se manifiesta a través de la música o viceversa. Este tono emotivo es característico de escenas románticas, de terror o de suspenso.

---

<sup>55</sup> Carlos Colón, Fernando Infante y Manuel Lombardo. *Historia y teoría de la música en el cine. Presencias Afectivas*. Sevilla, Alfar, 1997, p. 237.

<sup>56</sup> Michel Chion. *La Audiovisión: Introducción a un análisis conjunto de la imagen y el sonido*. Madrid, Paidós, 1998, p. 19.

<sup>57</sup> Cit. Pos. Teresa Fraile. "Funciones de la música en el cine" Extracto del trabajo *Introducción a la música en el cine: apuntes para el estudio de sus teorías y funciones*. Salamanca, Universidad de Salamanca, 2004, p. 15. 28 de noviembre de 2018. <https://musicaudiovisual.files.wordpress.com/2011/10/funciones-de-la-mc3basica-en-el-cine-teresa-fraile1.pdf>

Como se acaba de mencionar durante la proyección de un filme se recurre a la música para infundir sentimientos al espectador mediante un tono emotivo, pero también, la música se utiliza como intensificador de esos sentimientos, a esta función se le denomina subrayado dramático o expresivo, y a diferencia de tono emotivo, el subrayado es más puntual, su aparición durante el filme es más evidente.

Otra función expresiva de la música es la técnica conocida como *leitmotiv*, la cual permite al espectador lograr una identificación con un personaje, mediante el uso de una melodía que acompaña durante el filme o en momentos importantes de la historia a los personajes. Esta técnica no solo puede corresponder a personajes, también se emplea para asociar melodías con lugares u objetos específicos. Esa melodía tiene la finalidad de influir en las emociones del espectador para provocar empatía o desagrado con el personaje. Esta función es utilizada en su mayoría en el género de terror.

De acuerdo a Aaron Copland otra función expresiva de la música es la de subrayar refinamientos psicológicos como son los pensamientos de un personaje o las repercusiones no vistas de una situación.<sup>58</sup> Asimismo, la música sirve para reflejar los sentimientos del personaje como alegría, miedo o tristeza.

### **2.2.2 Funciones estéticas de la música en el cine:**

Las funciones estéticas o de ambientación son los aspectos artísticos que están vinculados con otros elementos del filme, y que le otorgan un estilo característico. La música adapta características como la dinámica, la velocidad, la intensidad, a las necesidades de la película. Estas características tienen una estrecha relación con elementos estéticos del filme como el uso del color, la fotografía o la ambientación.

---

<sup>58</sup> Aaron Copland. *Como escuchar la música*. México, Fondo de Cultura Económica, 1975, p. 192.

La ambientación de un filme utiliza a la música para dar información relacionada con el género, ya que cierto tipo de música en concreto es asociado con un género cinematográfico en específico. La música también crea una atmósfera en la cual se indica el tiempo y espacio donde se desarrolla la historia. El uso que se le da cierta música dentro de un filme, permite remitir al espectador a épocas remotas o lugares lejanos, para lograr este efecto en el público la música utilizada en la ambientación normalmente son piezas originales de la época o del lugar en el cual se desea situar al receptor. También se utilizan melodías que recrean dichas piezas originales.

Dentro de estas funciones estéticas la música es utilizada para sustituir sonidos reales, aquí un sonido natural puede ser reemplazado poco a poco o en su totalidad por un tema musical. La música también funciona como un fondo neutro, esta música no se nota, es muy tenue, imperceptible. Solamente sirve como acompañamiento, su finalidad es la de evitar silencios.

### **2.2.3 Funciones estructurales de la música en el cine:**

Se denominan funciones estructurales de la música de cine a las que influyen directamente en la forma de la narrar la historia, es decir, a la organización estructural de la película. Las funciones estructurales de la música dentro de un filme, son las que están relacionadas directamente con el concepto del tiempo. La música contribuye a alargar o comprimir el tiempo percibido, conforma el desarrollo del film dándole las pausas necesarias, sustituyendo escenas, controlando el movimiento temporal de la película. La música no es solo sonido es un movimiento rítmico y melodioso, una significativa continuidad en el tiempo.<sup>59</sup>

La música como función estructural de unidad establece una temporalidad única, que se forma de un inicio, un desarrollo y un final. Esta función de unidad dentro de un filme se manifiesta formando enlaces entre unas escenas con otras, o un plano con otro, mediante mecanismos de transición que permiten la

---

<sup>59</sup> *Cit. Pos.* Fernando Infante y Manuel Lombardo. *Óp. Cit.* p. 239.

continuidad de la película, o bien la estructura musical le da equilibrio al conjunto de elementos visuales que se proyectan. La música por sí sola no puede conceder ese efecto de unidad al film, sino únicamente interactuando con el resto de elementos del aparato cinematográfico.<sup>60</sup>

Por ejemplo, los bloques musicales preferentemente deben estar compuestos para ser interpretado por un grupo orquestal similar, o para un estilo de música en específico, lo importante es que exista una coincidencia entre dichos bloques musicales. Otro requisito para que la música funcione como una estructura de unidad es el de mantener una constante al momento de intentar expresar las emociones que intenta difundir el filme, es decir, que no pase de una emoción a su opuesto, esto le da mayor credibilidad al filme.

Otra función estructural de la música es la de dar sentido de continuidad. La música proporciona al filme fluidez, movimiento y hace avanzar las imágenes, como una energía.

La continuidad que tiene una obra cinematográfica se debe en gran medida a la conjunción de escenas con mayor o menor intensidad dramática. Las transiciones de estas escenas con diferente intensidad no deben producirse de una manera abrupta, deben producirse gradualmente para no provocar confusión en el espectador. La música es uno de los métodos más útiles para conseguir este fin.

La música le otorga a un filme un equilibrio estructural al conectar las escenas mediante temas musicales relacionadas entre ellas, también ayuda a intensificar las escenas que presentan mayor nivel de drama. Para que la música produzca este efecto es necesario planificar en el montaje los momentos en los que aparecerá la música.

Otra función estructural de la música es la de aportar ritmo a la imagen. Una pista proporciona ritmo a una secuencia, la melodía determina los cortes. Funciona también como un elemento que da dinamismo a lo proyectado, por

---

<sup>60</sup> Cfr. Carlos Colón. *Óp. Cit.* p. 248.

ejemplo, al acompañar una escena con poco movimiento, la hace menos estática, menos pesada.

La sincronización con las imágenes es otra de las funciones de la música dentro de un filme, hay diversas maneras de llevar a cabo esta tarea, la primera y más usada es donde el compositor crea la música de una escena ya montada buscando que se acople a la perfección. La técnica consiste en crear la música y montar las imágenes dependiendo el ritmo musical. Esta forma de sincronizar se le conoce como *articulación sincrónica*.

Otra forma de sincronización es la *articulación asincrónica*, en esta técnica la música corre paralela a la imagen, pero sin un vínculo dinámico con ella.

Hay ocasiones en que la música es usada con la intención de adelantarle o anticiparle información al espectador de lo que va a suceder. Normalmente es usada cuando existe un plano neutro de un lugar, cuya presencia no nos brinda mayor información, la música que se le asigna a este plano le da significado a lo visto.

Otra función de la música es la de delimitar los créditos iniciales y finales. Da tiempo de que el público entre y salga respectivamente de la abstracción que representa estar en una sala de cine y ver un filme.

Otra de las funciones estructurales de la música en una película es la de servir como presencia acústica, es decir siempre estar presente, en esta función las melodías no cumplen ninguna otra tarea más que estar presentes y cubrir el silencio o la falta de sonidos, a esta función se le denomina fondo sonoro y es un recurso dramático.

#### **2.2.4 Funciones narrativas de la música en el cine.**

Las funciones narrativas de la música en el cine son aquellas que aportan contenido a la historia. Si bien la mayoría de las funciones de la música en el cine dan algún tipo de información, las funciones significativas dan información sobre la

forma de narrar. La música no es solo un elemento más de la narración, interviene directamente en ella.

Carlos Colón señala que la música se introduce en la narración de la historia a diferentes niveles y que es el elemento cinematográfico que mejor personifica la figura de director dentro de un filme. Ella es la voz interior con la que el realizador se dirige a los espectadores. Sus movimientos expresan la subjetividad del director guiando la narración.<sup>61</sup>

Como ya se ha mencionado, la música tiene la función de generar emociones y crear estados de ánimo en el espectador, pero al mismo tiempo le indica con qué perspectiva debe de interpretar las imágenes, para que logre comprender la narración que tiene la historia. Para lograrlo realiza una función reforzadora imagen y sonido con la finalidad de demostrar que indican lo mismo.

Si bien la música funciona para expresar sentimientos que mediante palabras es imposible, también sirve para hacer referencia a personajes, situaciones, momentos o narraciones, que no se perciben a simple vista en el filme, pero que se muestran a través de ella. Un ejemplo de esto es lo que conocemos como una elipsis, un salto en el tiempo del discurso o de las imágenes que es sustituido con melodías que le suman intensidad a la historia que se está narrando.

Robert McKee en su libro *El guion* menciona como la música mediante el uso de sonidos como los de instrumentos, las voces, mantiene concentrado al espectador y logra transportarlo en el tiempo sin que sea consciente de que este transcurre.<sup>62</sup>

En resumen, se puede decir que las principales funciones de la música en un filme son las siguientes:

- Recrear épocas y lugares en los que transcurre la acción.

---

<sup>61</sup> Carlos Colón. *Óp. Cit.* p. 243.

<sup>62</sup> Cfr. Robert McKee. *El guion: sustancia, estructura, estilo y principios de la escritura de guiones.* Barcelona, ALBA, 1997, p. 258.

- Enlazar imágenes y secuencias, haciéndolas más claras y accesibles.
- Sustituir diálogos que sean innecesarios.
- Activar y dinamizar el ritmo, o hacerlo más lento.
- Definir personajes y estados de ánimo (*leitmotiv*).
- Aportar información al espectador.
- Implicar emocionalmente al espectador.
- Servir de eje en los saltos temporales
- Evitar silencios funcionando como música de fondo.
- Dar sentido de continuidad a la narrativa de la historia.
- Delimitar créditos iniciales y finales.
- Refuerza el significado entre melodía e imagen.

### **2.3 La música en *El pianista*.**

Como ya se mencionó en el apartado anterior la música tiene diferentes funciones dentro de un filme y en el filme de Roman Polanski conocido como *El pianista* podemos encontrar algunas de las funciones antes enlistadas.

En este filme que dura más de dos horas, podemos ver el uso de la música diegética y extradiegética en diversas escenas de diferentes secuencias. En el filme encontramos diferentes temas que realizan una o varias funciones de la música dentro de un filme.

Como ya vimos en el apartado anterior, la música nos da información de un personaje, un lugar, determina el ritmo de una secuencia. Hay que entender por qué aparece acompañándolo, y por qué en ese momento.

Como en todos los filmes la música cinematográfica se conforma de temas o fragmentos musicales, segmentados y sincronizados en distintas secuencias del filme, con la finalidad de acompañar a determinada imagen. Se debe entender que estos fragmentos forman un todo determinar la importancia que cada una tiene

dentro del filme y su historia; ya sea por ser un tema recurrente o por su uso con fines dramáticos.

Según Conrado Xalabarder, los temas que conforman la banda sonora de un filme se pueden agrupar en ocho categorías: tema inicial, tema final, tema principal, tema central, tema secundario, subtema y contra tema, que en algunos casos pueden funcionar como uno solo o como varios temas al mismo tiempo.<sup>63</sup>

El tema Inicial es con el que abre la película, pero no necesariamente es el primero en sonar. Acompaña los títulos de los créditos iniciales, por lo que si estos son precedidos por música e imágenes, no se puede considerar dicha música como un tema inicial, a menos que iniciara antes de los créditos y se extienda durante los mismos. Hay casos donde los filmes donde no hay tema inicial debido a que los créditos iniciales no llevan música o simplemente no hay créditos iniciales.

En la secuencia inicial se presenta una melodía que durante el filme forma parte del desarrollo de la historia. La melodía conocida como *Nocturno en do sostenido menor* en esta secuencia funciona para acompañar las imágenes que nos darán la información del tiempo y espacio donde se desarrolla la historia del pianista, en 1939 en la ciudad de Varsovia.

Aunque al principio parece ser música extradiegética porque no vemos la fuente de donde proviene el sonido, a los pocos segundos se observa que es una manifestación de música diegética, ya que se puede apreciar que la música proviene de un piano que el protagonista del filme se encuentra tocando en la estación de radio donde trabajaba.

Esta melodía se vuelve a utilizar casi al final del filme, en una escena muy similar, la música es diegética ya que una vez más vemos al protagonista interpretando la pieza en una estación de radio.

---

<sup>63</sup> Cfr. Conrado Xalabarder. *Música de cine. Una ilusión óptica*. España, Ed. Libros en Red, 2006, p. 52.

El tema final es el que cierra la película, sin que esto signifique que es último en sonar. Normalmente acompaña los créditos finales, puede iniciar antes que estos aparezcan, durante la última secuencia, y extenderse durante su aparición. Muchas veces el tema inicial y el final son la misma melodía o una variación de la misma, esto le otorga al filme un efecto estético equilibrado.

En el filme *El pianista* el tema final es una melodía llamada *Grande Polonaise Brillante*, parte de esta melodía acompaña a otra escena del filme por lo que no solo funciona como tema final sino como uno de los temas centrales que tiene el filme.

Las escenas donde se puede escuchar esta pieza son cuando el personaje principal, después de recibir ayuda de personas externas al gueto de Varsovia, es encerrado en un departamento, donde le dicen que guarde silencio porque nadie sabe que él está ahí. Ahí la música es extradiegética porque, aunque el protagonista realiza movimientos con sus manos que simulan tocar la melodía, solo puede ser escuchada por el espectador.

La otra escena donde se utiliza esta melodía es la de la secuencia final donde vemos al protagonista dar un concierto acompañado de una orquesta, esta música también es diegética y cumple la función de acompañar los créditos finales.

El tema principal al igual que el tema central son los más importantes dramáticamente. Solo puede haber un tema principal. La diferencia entre tema principal y central es que el primero solo existe si hay más de un tema central y se destaca por encima de ellos.

En el filme dirigido por Roman Polanski se considera que el tema principal es el que se presenta en el último tercio de la película cuando el protagonista Wladyslaw Szpilman es sorprendido mientras intenta abrir una lata de pepinillos por un capitán alemán. El personaje principal es cuestionado en relación a su presencia en el lugar y a que actividades se dedicaba. Szpilman contesta que es pianista y el oficial alemán ante esta información lo lleva ante un piano y le pide

que toque algo. El pianista temeroso inicia su interpretación. La pieza que ejecuta es *Balada N° 1*.<sup>64</sup>

Esta melodía se cataloga como el tema principal por la importancia que tiene dentro del desarrollo de la historia, ya que en la escena donde es empleada la sensación que transmite es de manera tan intensa que como espectador lo deja a uno sin palabras. También podemos asegurar que esta melodía es el tema principal si añadimos un factor mencionado por Conrado Xalabarder, que el tema principal ocupa un nivel más alto que el sonido ambiente.<sup>65</sup>

El tema central, puede ser uno o varios tienden a ampliar su campo de acción más allá de la secuencia en la que son escuchados. Su tarea es concretizar un personaje una idea o cualquier elemento que necesite ser resaltado.

Los temas principales son dos las melodías ya mencionadas *Nocturno en do sostenido menor* y *Grande Polonaise Brillante*, las cuales cumplen diferentes papeles relacionados con el personaje principal. El primero como ya se mencionó es utilizado para iniciar y concluir la historia de Szpilman, la inicio mientras interpreta esta pieza inicia el ataque de los alemanes a la ciudad de Varsovia, y al final este tema es ejecutado una vez más por el protagonista cuando la radio polaca ya se encuentra funcionando después del periodo de guerra.

El segundo tema principal tiene la característica de que la melodía se utiliza en escenas que son creadas en la adaptación del guion, ya que en las memorias del pianista no aparecen descritas. Por lo que podemos comentar que esas imágenes son producto de la imaginación del personaje protagónico, sobre todo la primera vez que se utilizan, cuando el pianista toca las notas al aire.

Los temas secundarios, obviamente son menos importantes en el desarrollo dramático. Se usan en mayor cantidad y en cualquier momento que se requiera.

---

<sup>64</sup> En las memorias de Wladyslaw Szpilman la pieza que ejecuta frente al capitán alemán *Nocturno en do sostenido menor*. Para la adaptación cinematográfica esta melodía se usa al inicio y al final del relato de la historia.

<sup>65</sup> Conrado Xalabarder. *Óp. Cit.* p. 71.

La música de ambientación entra en esta clasificación, las piezas que se escuchan en los escenarios y que solamente es parte del decorado. No importa la duración en escena ni si aparecen reiteradamente, aun cuando sea mayor que la de un tema central.

El tema utilizado en la escena donde los judíos se trasladan al lugar donde se estableció el gueto de Varsovia, entra en esta categoría, la melodía llamada *Moving to the Ghetto* marca el ritmo de esa escena, aumentando el dramatismo de lo que está ocurriendo.

La banda sonora utilizada para este filme no fue creada exclusivamente para su montaje. La música utilizada en esta cinta ya existía y tiene una particularidad, todas las melodías a excepción de *Moving to the Ghetto* pertenecen a un compositor, el cual era admirado por el protagonista del filme, Frédéric Chopin. En ese sentido esta música crea una identidad entre la admiración del personaje principal y el compositor.

Como se ha visto durante este capítulo, la música es parte primordial del cine y de la creación de un filme, las dos artes van de la mano y son canales para detonar sentimientos en el espectador.

En el cine el sentimiento provoca/desencadena estados de ánimo, los cuales se crean con los recursos cinematográficos de una cinta, el uso del color, la iluminación, el ritmo de la acción y del montaje, el reparto, los estilos de dialogo, el diseño de producción, el ángulo de la cámara y la banda sonora. Cada uno de estos aspectos forman parte indispensable para transmitir las ideas del director.

### 3 La música como motor de sobrevivencia

Como hemos visto a lo largo de esta investigación la relación de la música con las emociones es muy estrecha y no es extraño que funcione como un catalizador de sentimientos. La música es uno de los rituales más antiguos de la raza humana y un elemento de nuestra vida diaria, sirve como medio para percibir el mundo y como instrumento de conocimiento.

Cada individuo se adueña de la música y la utiliza para reflejar sus sentimientos referentes a las situaciones del contexto en el que se encuentra, esto gracias a que la música expresa mucho mejor los sentimientos que los pensamientos, su lenguaje prioriza las emociones antes que las ideas, estas emociones no surgen del pensamiento consciente sino del subconsciente.<sup>66</sup>

En este capítulo se hablará de la idea de la importancia de la música como y su papel como catarsis ante eventos radicales como lo fue el holocausto judío que se vivió dentro del gueto de Varsovia.

#### 3.1 Wladyslaw Szpilman, su vida alrededor de la música

Como se vio anteriormente, Wladyslaw Szpilman, un famoso pianista sobreviviente del gueto de Varsovia, siempre se vio rodeado de la música. Su padre tocaba el violín y su madre le impartió las primeras lecciones de piano. Este acercamiento a la música desde una edad temprana construye en Szpilman un lazo entre este arte y su persona que será inquebrantable y que desde el punto de vista de esta investigación le permite sobrellevar acontecimientos extraordinarios de su vida.

En el libro *La música como proceso humano* se explica esta relación que hay entre el acercamiento constante de un individuo con la música y de los efectos que en el generan, lo definen como una relación Música-Alimento en la que el individuo

---

<sup>66</sup> Cfr. Theodor Reik. *Psicoanálisis aplicado: en la vida, la literatura y la música*. Buenos Aires, Paidós, 1967, p. 103.

gracias a la retroalimentación musical que recibe comienza a percibir la música como una parte muy importante del universo cotidiano personal.

Frente al alimento sonoro, el individuo se moviliza para absorberlo. Luego lo incorpora y lo conserva dentro de él como algo valioso que lo nutre y sostiene, que permanece y se hace carne en él. La música en esta fase ya no es solo energía que vigoriza y estimula, sino un objeto concreto e identificable.<sup>67</sup>

Después de seguir sus estudios relacionados con la música y en específico con el piano en el conservatorio de Varsovia y en la Academia de artes de Berlín, comenzó a trabajar en la radio polaca y se convirtió en un pianista reconocido, además de componer música clásica y popular. Su carrera en la radio polaca se vio interrumpida con la invasión alemana a la ciudad de Varsovia en 1939, mientras interpretaba *Nocturno en do sostenido menor* de Friederic Chopin una bomba dañó el edificio donde se encontraba la radio difusora.

Aunque los alemanes en un principio prohibieron la práctica de la música para la raza judía, una vez que se implementó el gueto de Varsovia, según los testimonios que tenemos de la vida al interior de este sitio, las actividades culturales estuvieron muy presente en el día a día de las personas que habitaban este gueto. Todas estas diversas actividades culturales y sociales que se desarrollaron dentro del gueto cuentan con una misma variante, el esmero que demostraron los profesionistas que las realizaron.

Esta dedicación de un profesionista, según Primo Levi, se presenta como una actividad que realizan los seres humanos con la finalidad de “distorsionar” la realidad para transformar ciertas situaciones y volverlas más asimilables y fáciles de soportar. La música a través de canciones es un canal para expresar el contexto en el que se crearon y dentro del gueto de Varsovia y la vida de Wladyslaw Szpilman en este lugar jugó un papel importante con esta función de catarsis.

---

<sup>67</sup> Fernando Palacios y otros. *La música como proceso humano*. Salamanca, Amaru, 1997, p. 121.

Según Serafina Poch, la música funciona como una catarsis para el ser humano, y que, tanto para el creador como para el receptor, representa una descarga del potencial afectivo, que se acumula en exceso sobre ciertas tendencias cuando estas están reprimidas.

Estas afirmaciones explicarían la gran diversidad de actividades culturales y en específico musicales que se suscitaron dentro la vida cotidiana del gueto de Varsovia, la música para la gente que vivió este episodio sombrío sirvió como distractor de esa realidad y como una purificación emocional, para sobrellevar la situación extrema y en casos específicos, como el de Szpilman, como motor de sobrevivencia.

Gilbert Shirli concuerda con estas opiniones y señala que las expresiones narrativas como diarios, crónicas, canciones, testimonios, etc. que se generaron durante este periodo se identifican con la expresión de “resistencia espiritual”, la cual tiene una relación muy estrecha con la música y la define “como un canal a través del cual las víctimas del nazismo recibían consuelo y apoyo emocional, sino también como un mecanismo de supervivencia afirmador de la vida a través del cual reforzaban, ante las persecuciones, su solidaridad, la voluntad de vivir y los poderes del espíritu humano”.<sup>68</sup>

Los judíos, al estar inmersos en este mundo de opresión por parte de los alemanes, encontraron la forma de sobrellevar la situación mediante la realización de actividades relacionadas con las profesiones que desempeñaban antes de la guerra. Wladyslaw Szpilman encontró en la música esta forma de liberación.

Pero no fue el único que ocupó la música con esta finalidad, en sus memorias Szpilman menciona muchos pasajes en los que la música está presente. Pero este personaje en particular depositó en este arte sus ganas de vivir, incluso cuando nadie prestaba atención a la música que el pianista interpretaba, su convicción y amor por su profesión mantuvieron sus ganas de seguir tocando música y fue cuando tomó la decisión de dejar el café

---

<sup>68</sup> Gilbert Shirli. *La música en el holocausto: una manera de confrontar la vida en los guetos y en los campos nazis*. Buenos Aires, Eterna Cadencia, 2010, p. 19.

Nowoczesna, donde su música no era valorada. Afortunadamente logró conseguir otro trabajo en un café totalmente diferente a donde había estado trabajando, en este nuevo lugar consiguió renombre y conoció y se hizo amigo varios intelectuales judíos que al igual que el ejercían su profesión con gran pasión, como fueron el pintor Román Kramsztyk y el pedagogo Janusz Korczak.

Se sabe que en el gueto de Varsovia existieron movimientos clandestinos de lucha que se realizaban actividades como publicar periódicos clandestinos, coordinar actividades políticas y sociales, pero también le solicitaban a la gente que llevara a cabo una resistencia espiritual mediante actividades religiosas, de bienestar social, organizar la educación clandestinamente, rescate de objetos valiosos, escribir diarios o crónicas y la vida musical y artística.

Szpilman forma parte de esta resistencia espiritual, con sus actividades normales dentro del gueto mientras pudo interpretar música y con sus memorias que escribió donde relata los hechos que le permitieron salvar la vida. Pero también dentro del gueto se dio una vida relacionada con la música que al igual que en la persona del pianista sirvió como esparcimiento y le permitió a la gente que la llevaba a cabo procesar lo que vivían.

Esta vida musical se basó en la modificación de canciones que existían antes de la guerra de diferentes géneros e incluso composición de nuevas melodías y piezas musicales, mediante las cuales expresaban los sentimientos de las eventualidades que se presentaban dentro del gueto, pero también como motivación para seguir luchando por vivir.

Durante el Holocausto, la música sirvió para un doble propósito. Por una parte, las canciones expresaban la angustia ante la situación una agonía para la cual las meras palabras representaban un vehículo insuficiente. Por otra parte, la música era el medio por el cual los deshumanizados podían conservar su humanidad, el vínculo que permitía que los condenados se aferraran a la vida. Era una música

optimista y afirmadora de la vida. Como lo expreso un sobreviviente de Terezín con gran intensidad: “¡La música! ¡La música era la vida!”<sup>69</sup>

Szpilman tiene un ejemplo muy claro de la importancia de la música que le proporciona su padre y en su libro lo relata:

Mi padre fue el primero en volver a su música. Escapaba de la realidad tocando el violín horas y horas. Cuando alguien lo interrumpía con una mala noticia, escuchaba frunciendo el entrecejo como si estuviera irritado, pero enseguida cambiaba de expresión y decía, llevándose el violín a la barbilla:

—Bueno, no hay que preocuparse. Seguro que dentro de un mes están aquí los aliados.

Esta respuesta invariable a todas las preguntas y problemas del momento era su forma de cerrar la puerta tras él y volver al mundo de la música, en el que era muy feliz.<sup>70</sup>

Esta vida musical en el gueto de Varsovia, tuvo diferentes canales de difusión, había música en los cafés, en los bares y restaurantes que se ubicaban en la calle Leszno, la cual las fuentes mencionan que fue llamada “la Broadway del gueto de Varsovia”. También había música en las calles, antes de la guerra ya había espectáculos callejeros y cuando se instauró el gueto se incrementó la representación de estos espectáculos, porque los músicos que no tenían empleo en los cafés y los teatros o se dedicaban a dar conciertos privados a la gente con riqueza, se vieron en la necesidad de hacer estas presentaciones con la finalidad de tratar de conseguir algo de dinero para sobrevivir.

En el gueto de Varsovia existió una gran diferencia entre la gente que tenía poder adquisitivo y la que no. La gente que contaba con dinero y conexiones dentro del gueto tuvieron acceso a provisiones de alimentos, diversidad de manjares, alcohol, carnes, también vivían en mejores condiciones que los demás e

---

<sup>69</sup> *Ibidem.* p. 28.

<sup>70</sup> Wladyslaw Szpilman. *Óp. Cit.* p. 45.

incluso tuvieron privilegios para frecuentar lugares de esparcimiento, particularmente la música. Los lugares que frecuentaban estas personas eran establecimientos que seguían funcionando gracias a favores de miembros pertenecientes al consejo judío o la Gestapo. A estos lugares asistían judíos que por tener dinero despreciaban a los judíos que no se encontraban en el mismo nivel económico. Incluso se les prohibía la entrada a estos lugares especiales para la clase alta.

En el Nowoczesna podía ver todos los días esos productos de contrabando. Era un café frecuentado por ricos, que acudían allí cargados de joyas de oro y diamantes. Entre taponazos de champaña, busconas de llamativo maquillaje ofrecían sus servicios a los especuladores, sentados ante mesas repletas. Perdí dos ilusiones en ese café: mi fe en nuestra solidaridad general y en la musicalidad de los judíos.

En el exterior del Nowoczesna no se permitía que hubiera mendigos. Los ahuyentaban gruesos porteros armados con porras.<sup>71</sup>

Los que no tuvieron esa suerte, tocaban en la calle para poder conseguir dinero y cambiarlo por alimento y vivir un día más. Incluso sus interpretaciones musicales perdieron la función principal de diversión, de resistencia espiritual y se convirtió en un medio para humillar a los judíos a los cuales los obligaban a tocar durante horas. Szpilman en sus memorias recuerda un episodio donde los guardias nazis se burlaron de los judíos realizando un acto de estos:

A medida que aumentaba el número de congregados crecía su agitación, nerviosismo e inquietud; como los guardias alemanes se aburrían en sus puestos, trataban de divertirse todo lo que podían. Uno de sus entretenimientos favoritos era el baile. Hacían que fueran músicos de las bocacalles vecinas —el número de bandas callejeras aumentaba al generalizarse la miseria— y los soldados elegían, entre la multitud que esperaba, a personas cuyo aspecto encontraban especialmente cómico y les ordenaban que bailaran vales. Los músicos se colocaban junto al muro de un edificio, se dejaba espacio libre en la

---

<sup>71</sup> *Ibidem*. p. 15-16.

calle y uno de los policías actuaba como director, golpeando a los músicos si tocaban demasiado despacio. Otros vigilaban la concienzuda ejecución de los bailes. Parejas de lisiados, ancianos, y personas muy gruesas o muy delgadas tenían que girar en círculos ante los ojos de los horrorizados asistentes. Se hacía que los niños y las personas de baja estatura formaran pareja con los más altos. Los alemanes permanecían de pie alrededor de la «pista de baile», entre grandes carcajadas y alaridos:

—¡Más deprisa! ¡Vamos, más deprisa...! ¡Todo el mundo a bailar!<sup>72</sup>

Como ya se mencionó anteriormente dentro del gueto se adaptaron o crearon canciones con las que los judíos expresaban las situaciones que vivían en el día a día, hablaban sobre la corrupción que se presentaba, sobre la figura materna, sobre las carencias que se vivían en el gueto o simplemente contaban como había cambiado su vida con la invasión alemana.

La canción *Moes, moes* (Dinero, dinero) que se conoce por el testimonio de unos sobrevivientes del gueto de Varsovia, describe la desigualdad social que se daba en el gueto, la forma de operar del consejo judío, el impuesto que se impuso al pan, los problemas sanitarios en el gueto, la deportación y del destino que tenían los judíos que no habían sido enviados a los campos de concentración un cajón de la Sociedad Funeraria del gueto que dirigía Motl Pinkert.

Dinero, dinero, el dinero es lo primero.  
Ay de ti si no tienes dinero,  
Renuncia a tu ración, y buenos días.  
Dinero, dinero, el dinero es lo primero.

Dinero, dinero, el dinero es lo primero.  
El Consejo Judío te cobra impuestos  
Y te da pan con sacarina.  
Dinero, dinero, el dinero es lo primero.

Dinero, dinero, el dinero es lo primero.  
Ningún negocio funciona en estos días,  
Pero muy bien les va a los panaderos.  
Dinero, dinero, el dinero es lo primero.

---

<sup>72</sup> *Ibidem.* p. 68-69.

Dinero, dinero, el dinero es lo primero.  
En casa comía naranjas.  
Acá me comen los piojos y las chinches.  
Dinero, dinero, el dinero es lo primero.

Dinero, dinero, el dinero es lo primero.  
Los policías judíos son unos sinvergüenzas.  
Te meten a un tren y te envían a un campo.  
Dinero, dinero, el dinero es lo primero.

Dinero, dinero, el dinero es lo primero.  
Si no tienes dinero te propongo esto:  
Renuncia a tu tarjeta de racionamiento y métete en el cajoncito de  
Pinkert...  
Dinero, dinero, buena cosa es el dinero.<sup>73</sup>

Esta es solo una melodía de varias con las que los judíos describían lo vivido en el gueto. Szpilman en sus memorias menciona una melodía que interpretaban los niños que buscaban conseguir algún alimento interpretando una balada que hablaba de un soldado herido en batalla, que abandonado por sus compañeros y quien al momento de morir grita buscando a su madre. Pero la madre se encuentra muy lejos del sitio y no sabe de la muerte de su hijo; la tierra, y el susurro de los árboles acompaña a este soldado en su trágico final. Una flor que cae sobre su pecho es la una condecoración que recibe este soldado.<sup>74</sup>

Antes de que la música fuera interpretada en cafés, restaurantes y bares, al poco tiempo de que se presentara la invasión alemana hubo lugares donde se hacían presentaciones de músicos clandestinamente. Posteriormente se logró regular las funciones y utilizarlas de modo didáctico. Ya con las puertas del gueto cerradas la vida musical del gueto volvió a su actividad normal, pero como ya se mencionó el acceso era para los privilegiados.

En el gueto hubo cinco teatros, conjuntos de cámaras, una orquesta sinfónica, coros. Estos recursos fueron empleados por las instituciones de bienestar social para entretener a la gente por medio de la música. Los cinco teatros que operaron en el gueto lo hicieron de 1940 a 1942, dos de estos teatros que llevaron por nombre Eldorado y Nowy Azazel hacían sus representaciones en

---

<sup>73</sup> Gilbert Shirli. *Óp. Cit.* p. 53-54.

<sup>74</sup> Cfr. Wladyslaw Sapilman. *Óp. Cit.* p. 23.

yiddish,<sup>75</sup> mientras que los otros tres llamados Na Pierteku, Teatr Kameralny y el Femina las hacían en polaco. En las memorias del pianista se encuentra un pasaje donde describe las presentaciones que se hacían en el Femina, las cuales incluso fueron filmadas por los alemanes.

Los alemanes filmaban las representaciones de opereta en el cine Femina de la calle Leszno y los conciertos sinfónicos dirigidos por Marian Neuteich que se ofrecían allí mismo una vez por semana. Insistían en que el presidente del Consejo Judío celebrara una lujosa recepción e invitara a todas las personas destacadas del gueto, y también filmaban la recepción.<sup>76</sup>

Los conciertos sinfónicos que se mencionan en este recuerdo de Szpilman eran interpretados por la Orquesta Sinfónica Judía, esta orquesta fue de las primeras iniciativas culturales dentro del gueto y aunque opero desde noviembre 1940, fue hasta el 5 de enero de 1941 que recibió el permiso de las autoridades para operar y dejando de hacerlo en abril de 1942. Marian Neuteich fue uno de sus dos cofundadores y uno de sus cuatro directores.

Como ya se ha mencionado la vida musical ayudó a la comunidad judía a canalizar su atención en dichas actividades y considerar que la vida dentro del gueto era tolerable. Esta idea también fue considerada por la SS quienes pensaban que, al permitir estas actividades, los judíos escapaban de su realidad y evitaban tener algún pensamiento de resistencia.

Una dosis de suerte relacionada con la música ayudó a la sobrevivencia de Szpilman, en sus memorias relata acontecimientos en los que al estar ante autoridades alemanas y preguntarle a que se dedicaba y contestar que era músico no sufrió represalias por parte de estas autoridades, e incluso recibió ayuda de un capitán para poder sobrevivir.

---

<sup>75</sup> Es una lengua hablada por los judíos de origen alemán, que se formó con elementos del hebreo, francés antiguo, alto alemán y dialectos del norte de Italia.

<sup>76</sup> Wladyslaw Szpilman. *Óp. Cit.* p. 83.

“Me volví de nuevo hacia la pared. La situación no había cambiado. Nuestro padre lloraba, Henryk trataba de calmarlo y los policías seguían apuntándonos con sus armas. No podíamos verlos porque estaban detrás del muro de luz blanca. De repente, en una fracción de segundo, tuve la sensación instintiva de que ya no nos amenazaba la muerte. Pasaron unos instantes y nos llegó una voz desde el otro lado del muro de luz:

— ¿Cómo os ganáis la vida?

Henryk respondió por los tres. Tenía un autocontrol sorprendente, con una tranquilidad total en la voz, como si no hubiera pasado nada:

— Somos músicos.

Uno de los policías se colocó delante de mí, me agarró por el cuello del abrigo y me zarandeó en un último arrebató de mal genio, no habiendo ya ninguna razón para ello ahora que habían decidido dejarnos vivos.

— ¡Tenéis suerte de que yo también sea músico! De un empujón me lanzó contra la pared.

— ¡Marchaos!”<sup>77</sup>

Pero lo más importante para esta investigación es el valor emocional que tiene la música y la pasión que el pianista describe en sus memorias y que posteriormente Roman Polanski plasma en su filme basado en la obra de Szpilman. Esta pasión por la música que este personaje tiene, la relata en una de sus memorias cuando después de perder a su familia de sobrevivir la exterminación del gueto, de tener que pasar muchos contratiempos volvía a poner sus manos sobre las teclas de un piano.

Dos semanas después Bogucki llegó a un acuerdo con el antiguo director musical de la radio oficial polaca —mi jefe antes de la guerra, Edmund Rudnicki— quien llegó una tarde acompañado de un ingeniero llamado Gebczynski. Tenía que trasladarme a casa del ingeniero y su esposa, en la planta baja del mismo edificio. Esa noche volví a posar la

---

<sup>77</sup> *Ibidem.* p. 55.

mano sobre un teclado por primera vez en siete meses. Siete meses durante los cuales había perdido a todos mis seres queridos, había sobrevivido a la liquidación del gueto y había ayudado a derribar sus muros, trayendo y llevando cal y pilas de ladrillos. Me resistí a los esfuerzos de persuasión de la señora Gebczynski durante un rato, pero finalmente cedí. Mis agarrotados dedos se movían con torpeza por las teclas y el sonido, irritante y extraño, me crispaba los nervios.<sup>78</sup>

Esto se refuerza con la experiencia descrita por Szpilman con el capitán Hosenfeld, un alemán, quien sorprende al pianista buscando suministros en una casa y quien después de preguntarle a que se dedicaba y recibir como respuesta por parte del judío que era un pianista, el capitán le solicita que toque un piano y Szpilman al tocar este instrumento relata: “Cuando puse los dedos sobre el teclado, me estremecí. ¡Así que esta vez iba a comprar mi vida tocando el piano!”<sup>79</sup>

Como hemos desarrollado durante este capítulo, la música sirvió como motivación no solo para Szpilman, sino también para muchos de sus compatriotas que en ella encontraron una liberación mental, una forma de distorsionar la realidad y hacer más llevadera la situación en la que se encontraban. Szpilman usa la música nos solo como una herramienta de catarsis, sino como su razón de sobrevivir y regresar a seguir tocando música en la radio polaca.

Esta razón de vivir es identificada por el director de cine Polanski, quien en el filme *El pianista* la plasma en escenas claves para la sobrevivencia de su personaje principal, incluso en el documental *A story of survival: Behind the scenes of “The pianist”* el da su punto de vista relacionado con esta pasión por la música. Menciona: “Es muy difícil saber qué le salva la vida a un hombre, pero sospecho, que la música lo ayudó muchísimo, que la voluntad de sentarse ante el piano de nuevo en frente de un gran teatro definitivamente, es algo que lo ayudó a sobrevivir”<sup>80</sup>.

---

<sup>78</sup> *Ibidem*. p. 136.

<sup>79</sup> *Ibidem*. p. 179.

<sup>80</sup> *A Story of Survival: Behind the Scenes of “The pianist”*, Prod. Keith A. Cox, USA, 2007, 25'47”

Polanski en este documental asegura que la música es el motivo de la sobrevivencia de Szpilman, aun después de perderlo todo e incluso saber que su familia había muerto, la pasión por su profesión le proporciona la fuerza para seguir adelante. “Pero al saber que su familia estaba muerta, ¿para qué vives? Vives por algo que es tu pasión. Y por eso creo que la música es muy importante para su supervivencia”.<sup>81</sup>

También existe un poema de la escritora Elsa Leonor Di Santo que nos habla del papel que tuvo la música de Chopin el compositor favorito de Szpilman como motivación para seguir adelante después de la tragedia de perder a su familia y de todo lo que vio durante el periodo trágico que le tocó vivir:

“Al nocturno póstumo N° 21  
de Federico Chopin, tras el film  
El Pianista, de Roman Polanski

La música privilegia  
horas de gozo y enigmas.  
Es la sublimación  
de todas las grietas  
del alma.  
Es Wladyslaw Szpilman  
y la magia  
de sus manos.  
El piano es un yunque  
donde las notas  
golpean la crueldad  
de la mirada del verdugo  
que trocó  
la infamia  
en ramo solidario.  
Varsovia desolada,  
gélida y destruida.  
Nocturno póstumo  
como gota  
de rocío,  
para asombrar  
los ojos impávidos.  
Fosforescencia musical  
entre escombros enardecidos.  
Mas, el pianista sigue, sigue y sigue  
trasmutando su atormentado pesar  
en *lentos y adagios*  
por las delicadísimas  
tonalidades chopinianas.”<sup>82</sup>

---

<sup>81</sup> *Ibíd.*, 26'36”

<sup>82</sup> Elsa Di Santo. *Vivencias itálicas, vaivenes del alma*. Buenos aires, Editorial Dunken, 2006, p. 43.

### 3.2 Escenas claves para la supervivencia del protagonista

La composición cinematográfica en todo audiovisual ya sea cortometraje o largometraje tiene como base el plano. Un plano es la grabación sin interrupción de un conjunto de fotogramas. Los planos dan pauta a la escena, la cual es la que define el tiempo y lugar donde se desarrolla la acción. Una vez que el tiempo y espacio cambian, se considera un cambio de escena, las escenas no tienen una duración específica pueden ser breves o largas. Además de estos factores la composición de una escena cinematográfica utiliza algunos otros como lo es el color, la iluminación, movimientos de cámara y la banda sonora.

Para poder realizar un análisis cinematográfico de un filme, se deben de tomar en cuenta de acuerdo con la Guía de Análisis presentada por Lauro Zavala se pueden considerar hasta 120 elementos, de los cuales dependerá de los conocimientos del espectador la interpretación y el análisis que haga del filme.<sup>83</sup> Estos recursos son aplicables a cualquier tipo de filme y en lo que compete a este trabajo será para el análisis de las tres secuencias del filme *El pianista* dirigido por Roman Polanski y presentada en el año de 2002, en las cuales se considera que la pasión por la música funge un papel importante en la supervivencia del personaje principal.

La primera es la secuencia inicial del filme se presenta un elemento utilizado en el cine, que tiene mucha relación con el título del filme y con el tema que se desarrolla en este, es la música que aparece a través de una melodía de piano, que acompaña a unas imágenes en blanco y negro con la que el director nos indica que el tiempo y espacio del inicio de esta historia es la ciudad de Varsovia en el año de 1939, justo antes de que la Alemania nazi invadiera dicha ciudad; en estas imágenes podemos ver aspectos de la vida cotidiana, autos transitando, gente paseando en el parque, descansando en una banca, transportándose en el tranvía, etc; justo al final de estas imágenes se observa a un

---

<sup>83</sup> Lauro Zavala. *Elementos del discurso cinematográfico*. Mexico, UAM- Xochimilco, 2003, p. 22.

chico corriendo con varios periódicos bajo el brazo justo como lo hace alguien que va a dar una gran noticia.

Siguiendo con el elemento de la música, en la siguiente escena vemos un plano en *close up* a las manos del personaje principal, interpretando la melodía antes mencionada, esta melodía es un indicio del filme, debido a que se trata de *Nocturno en do sostenido menor*, composición original de Frédéric Chopin, compositor al cual el protagonista del filme admira, admiración que se hará más evidente durante el curso del filme, y en específico en una escena crucial para que el protagonista sobreviva a las atrocidades que experimentó.

Aunado a este indicio, hay que hacer énfasis en la importancia que el director otorga a las manos del protagonista en dicha escena, ya que estas tendrán un papel crucial en escenas claves que ayudaron al protagonista a sobrellevar momentos de crisis.

Volviendo a la escena de la secuencia en cuestión, podemos observar que el protagonista porta un reloj, que más adelante se utilizara para intercambiarlo por comida. Esta escena con un ambiente de tranquilidad continua con un movimiento de cámara hasta revelarse el rostro del protagonista, Wladyslaw Szpilman, en la profundidad de campo de este paneo se puede observar un instrumento musical el cual es otro indicio del filme y se relaciona con una mujer que el protagonista conoce y quien en algún momento le proporcionará su ayuda.



*El Pianista*. Dir. Roman Polanski; guion; Ronald Harwood (Libro: Wladyslaw Szpilman); Actores: Adrien Brody, Thomas Kretschmann, Quality Films; 2002; Reino Unido; DVD; 01' 17"

La secuencia continua con una contra toma donde vemos a una persona, al parecer un locutor, que se encuentra detrás de un cristal representativo de una cabina de radio o de un estudio de grabación, escuchando la interpretación de Szpilman; la imagen pasa a un plano de *medium shot* del pianista y es justo ahí cuando hay un cambio en el ritmo de la música que coincide con un estruendo que nos indica que la tranquilidad que se percibía está por terminar.

Este ruido pertenece al estallido de una bomba, el cual pasa casi desapercibido por Szpilman, no así para el locutor quien busca el origen del ruido, de inmediato se da un segundo estallido con mayor fuerza y hace que el pianista pierda la postura, los vidrios del fondo de la cabina estallan, pero Szpilman continua con su interpretación, de repente aparece otro personaje que le indica al locutor que se deben de interrumpir las transmisiones y ambos le indican al pianista que la música debe de parar, Szpilman se niega, y continua ejecutando la melodía hasta que una nueva explosión afecta la cabina y derriba al protagonista el cual se incorpora y sale del lugar.

En esta escena queda manifestado que tan importante es su profesión para Szpilman, ya que ante un bombardeo no interrumpe su interpretación y pone en riesgo su vida, lo que nos deja claro que tan importante es la música para el

personaje, la música es su prioridad y como ya se ha mencionado antes es su pasión, con la que podrá sobrellevar la situación tan dramática que vive durante el progreso de la historia.

Es interesante la postura del director de dejarnos claro la importancia que tiene la música para Szpilman y sobre todo del papel que jugó en la sobrevivencia del personaje principal de su filme.

La siguiente secuencia a analizar se nos presenta en el segundo tercio de la película cuando el personaje principal es ayudado por el esposo de una chelista que Szpilman conoce el día que inicia la ofensiva alemana. El tiempo y el espacio es cerca del gueto después de la rebelión judía en abril de 1943. El protagonista es llevado a un apartamento cerca de la zona donde más alemanes habitan por lo que se le pide guardar silencio para que pase desapercibido. En dicho apartamento hay un piano y es justo cuando el otro personaje abandona la escena que el pianista comienza a mirar el piano con ansiedad de tocarlo, ya que tenía demasiado tiempo que no tocaba uno.

El plano que nos presenta esta secuencia de un plano americano en el que se observa al protagonista junto al instrumento con el que expresa todos sus sentimientos, seguido de una contra toma donde observamos salir al personaje que lo ayudaba. La toma regresa al plano americano del pianista y su instrumento, después el personaje protagónico se asoma por la ventana y se observa un encuadre en posición de picada de la calle, una vez más la toma regresa al plano americano para posteriormente observar un pequeño paneo que la cámara realiza hacia la izquierda para poder encuadrar justo en el centro la unión del personaje y su instrumento.

A continuación, se observa un *insert* de las teclas del piano, se regresa al plano americano y observamos como el protagonista se acomoda para poder interpretar una pieza. Antes de que inicie la interpretación del personaje principal la música se empieza a escuchar como fondo y es que aquí la música es de tipo extradiegética como ya se mencionó con anterioridad. La melodía interpretada en

esta escena es *Grande Polonaise Brillante* también del compositor Frédéric Chopin.

Aunque en un principio duda “tocar” el piano, Szpilman no resiste más y comienza la ejecución. Ahí el plano que se nos presenta en la escena es el de un *médium close up* del protagonista un poco en contra picada, en el cual podemos percibir lo agradable que siente al estar haciendo lo que más le gusta. La secuencia continua con un *close up* de las manos de dicho personaje con el que se descubre que realmente no está tocando el piano, solo esta imaginado que toca la pieza.

Aquí podemos apreciar otro rasgo que ya antes se mencionó el del papel de la música como un escape de la realidad, con el que los judíos en este caso Wladyslaw Szpilman distorsionaban lo que estaban viviendo y podían seguir sobrellevando tantas atrocidades que habían vivido hasta ese momento. La música realiza el papel de limpia emocional en el pianista que, aunque sabe que no puede emitir ruido alguno el decide “tocar” una melodía de su compositor favorito al aire.



*El Pianista*. Dir. Roman Polanski... 96' 20"

La tercera a analizar se presenta en el último tercio de la cinta, esta inicia cuando Szpilman es sorprendido por un capitán alemán mientras intentaba abrir una lata, el soldado interroga al pianista el cual piensa que por ser judío será asesinado a manos del nazi. Al enterarse que es pianista el oficial alemán lo lleva ante un piano y le ordena que toque, el protagonista temeroso duda, pero el alemán insiste.

El plano de esta secuencia inicia con una intromisión de la cámara para permitirnos observar entre el protagonista y el capitán alemán el inicio de la interpretación que hará el pianista, inmediatamente después se muestra un *medium shot* del pianista quien con un recurso de iluminación llamado *key light* es resaltado justo cuando empieza a tocar con un rayo de luz, posteriormente vemos un *medium close up* del soldado alemán que observa con indiferencia la interpretación del judío.

A continuación, se observa un movimiento de cámara que acompaña el caminar del oficial alemán, después vemos un encuadre magnífico en el que gracias al uso nuevamente del recurso del *key light*, la iluminación de apunta directamente a las manos del pianista haciendo referencia a la importancia que tienen las manos de un pianista para su persona.



*El Pianista*. Dir. Roman Polanski... 124' 24"

Después vemos un *full shot* del soldado alemán en el cual también podemos apreciar una extensión de esa iluminación particular, la cual ayuda a destacar la expresión facial del soldado el cual conforme observa la interpretación del pianista, se observa como su rostro se va suavizando. La secuencia continua con una serie de *close ups* intercalados del rostro y las manos del pianista en los que nos transmite mediante sus gestos la pasión, el empeño que está poniendo en esta interpretación.

Aquí es donde se presenta el momento más significativo de la importancia de la música para el personaje protagónico de este filme, ya que al pensar que esa será la última vez que podrá tocar un piano, intensifica el drama en su interpretación siendo una manifestación de la gran pasión que significaba para él la música. Como en las ocasiones anteriores la pieza que ejecuta el pianista es una melodía de su compositor predilecto Chopin, en este caso se trata de la *Balada N° 1*.

Aunado a la música, en esta escena la iluminación tiene un papel muy importante ya que ayuda a enmarcar la interpretación del pianista y de las emociones que transmite al capitán alemán, ya que cuando se vuelve a observar su rostro, se hace uso de un destello de luz, la que asemeja que el oficial se encuentra presenciando algo único, incomparable, algo que raya en lo celestial, algo tan conmovedor que genera un sentimiento que logra estremecer al soldado y dejarlo al borde de las lágrimas.



*El Pianista*. Dir. Roman Polanski... 128' 39"

Estas son las escenas en las que se considera se refleja la intención del director de indicar cuál fue la razón que mantuvo vivo a Wladyslaw Szpilman.

## Conclusiones

La invasión de Polonia fue de gran importancia en la estrategia militar de la Alemania nazi, debido a que una de las finalidades que tenía la política expansionista de este país era recuperar territorios perdidos después de la Primera Guerra Mundial, y así castigar a quienes consideraban culpables de la situación política, económica y social que prevalecía en tierras alemanas.

La población de Polonia estaba conformada en su gran mayoría por judíos que se habían asentado en territorio que Alemania consideraba se le había despojado; Varsovia, al ser la capital polaca, fue un objetivo primordial para el ejército alemán.

Esta ciudad, después de caer bajo dominio alemán, se convirtió en uno de los puntos estratégicos donde se construyó una zona específica conocida como “gueto de Varsovia”, en la cual obligaron a vivir a miles de judíos en condiciones deplorables

Dentro de este gueto murieron miles de los judíos de Varsovia y de otros lugares de Polonia, pero también hubo personajes que dejaron plasmadas sus vivencias y experiencias en este lugar, algunos lograron sobrevivir y otros no tuvieron esa dicha.

Una característica de estos personajes, que lograron permanecer demasiado tiempo dentro del gueto y pudieron dejar testimonio, es que encontraron una actividad que los mantuvo ocupados, la cual se relacionaba con la profesión que ejercían antes de que la guerra llegara a cambiar sus vidas.

Durante este trabajo se realizó una breve mención de algunos casos de personajes quienes, gracias a su dedicación y profesionalismo, dejaron historias memorables: historiadores, médicos, músicos, enfermeras son parte de esos testimonios de valentía y sacrificio.

Estas personas se dedicaron a realizar actividades de tipo social y cultural que ayudaban a los prisioneros dentro del gueto a escapar por un momento de la realidad de la cual formaban parte.

Dentro de estas labores culturales se encontraba la música, actividad que, como ya se describió en esta investigación, tuvo dentro del gueto de Varsovia gran diversidad y logró el objetivo de otorgarle a la gente esa oportunidad de sentirse en otro lugar. Además de esto, la vida musical del gueto nos permite saber cómo era la vida dentro de este lugar, ya que contamos con canciones realizadas en el momento que describen las situaciones que se presentaban en el día a día.

La vida de Wladyslaw Szpilman es un ejemplo de esa vida musical del gueto de Varsovia. De profesión pianista, Szpilman encontró, desde mi punto de vista, una especie de catarsis para poder sobrellevar situaciones extremas que experimentó dentro y fuera del gueto de Varsovia, me refiero a la pasión que este personaje tenía por la música.

Esta pasión se refleja en dos obras que nos cuentan parte de las experiencias de este músico dentro y fuera del gueto, sus memorias y el filme basado en las mismas, dirigido por Roman Polanski, vale recordarlo, otro sobreviviente al Holocausto judío, y quien, al sentirse identificado en parte con el pianista de Varsovia, decidió llevar esta historia a la pantalla grande.

Durante el filme *El pianista* podemos ver diversas escenas donde el personaje principal demuestra esa pasión por la música, que como ya mencioné anteriormente, ayudó al personaje principal de esta historia en diversas ocasiones a tener una vida de mediana calidad comparada con otros judíos dentro del gueto.

Asimismo, en sus memorias y en el filme hay testimonio que, al ser un músico reconocido, Szpilman pudo ayudar a su familia a permanecer dentro del gueto hasta la última limpieza realizada por los alemanes.

Creo que hay dos momentos en el filme que Polanski retrata de una manera perfecta esa pasión que nos cuenta en sus memorias este músico polaco, la primera es la escena donde el personaje interpretado por Adrien Brody imagina

tocar un piano, pero en realidad solo realiza movimientos al aire. Esta escena nos muestra la necesidad que sentía por volver a tocar un piano.

La otra escena a la que me refiero es el encuentro que el personaje principal tiene con un capitán alemán que lo interroga y le pide interpretar una pieza en un piano que se encuentra justo en el lugar donde permanecía oculto el pianista. En esta escena se puede observar, considero, lo que Szpilman pensó que iba a ser su última interpretación, su última vez frente a un piano, que en ello le iba la vida y por eso interpretó con gran pasión.

Después de cautivar al capitán alemán con su ejecución, el personaje de esta historia recibió ayuda por parte de este elemento de la milicia, lo cual le permitió sobrevivir el final de la guerra.

Sin duda la historia de Szpilman es una de tantas que se presentaron durante esta etapa de la historia de la humanidad, y nos deja como mensaje el realizar con gran esmero las actividades a las que nos dediquemos.

Durante esta investigación se pudo comprobar que la música tiene gran importancia en la vida del protagonista, pero también el papel de esta dentro del discurso cinematográfico tiene gran trascendencia.

La música dentro del filme se puede catalogar como diegética ya que forma parte de la historia, asimismo cumple a la perfección con la función expresiva en diversas escenas, la música aumenta las emociones que se intentan transmitir, en específico en donde el protagonista interpreta o simula interpretar piezas en el piano.

También durante el filme se puede apreciar que la música cumple con funciones estéticas en las cuales marca el ritmo de la escena que se presenta. Finalmente podemos aseverar que la música cumple con funciones estructurales dentro del filme, debido a que al hacer uso de melodías compuestas por Chopin y utilizadas durante el relato del filme, forman una relación muy estrecha con el protagonista quien era admirador del compositor.

Desde mi punto de vista este filme es una complicidad entre tres factores que lo componen, la historia de Szpilman, la música y la narrativa cinematográfica; cada uno aporta algo al filme que complementa a los otros dos.

## FUENTES

### Bibliográficas

Adorno Theodor y Eisler Hans. *El cine y la música*. España, Editorial Fundamentos, 1981.

Artola, Ricardo. *La segunda guerra mundial: de Varsovia a Berlín*, Madrid, Alianza, 2005.

Barrenetxea Igor. "El pianista de Roman Polanski: Lectura moral de la dictadura nazi a través del cine" en *Crisis, dictaduras, democracia. Actas del I Congreso Internacional de Historia de Nuestro Tiempo*. Carlos Navajas y Diego Iturriaga eds. Logroño, Universidad de La Rioja, 2008, pp. 331-342

Berg, Mary. *Warsaw ghetto: a diary*. S.L. Shneiderman ed. New York, L. B. Fisher, 1945

Chion Michel. *La música en el cine*. Barcelona, Paidós, 1997.

\_\_\_\_\_. *La audiovisión: Introducción a un análisis conjunto de la imagen y el sonido*. Madrid, Paidós, 1998.

Cisneros Alfonso. "La música en el cine: Géneros y compositores" en *Lienzo*. Lima, Universidad de Lima, 2005, pp. 59-104.

Colón, Carlos, Fernando Infante y Manuel Lombardo. *Historia y teoría de la música en el cine: presencias afectivas*. Sevilla, Alfar, 1997.

Copland, Aaron. *Como escuchar música*. México, Fondo de Cultura Económica, 1975.

Czerniaków, Adam. *The Warsaw Diary of Adam Czerniakow*. Raúl Hilberg, ed., Nueva York, Stein and Day, 1979.

- Di Santo, Elsa. *Vivencias itálicas, vaivenes del alma*. Buenos Aires, Editorial Dunken, 2006.
- Edelman, Marek. *El gueto lucha*. Buenos Aires, Ed. Milá, 1994.
- Feirstein, Daniel. *La resistencia en el gueto de Varsovia: algo más que un grupo de héroes*, Buenos Aires, DAIA, 2004.
- Fraille, Teresa. “Funciones de la música en el cine” Extracto del trabajo *Introducción a la música en el cine: apuntes para el estudio de sus teorías y funciones*. Salamanca, Universidad de Salamanca, 2004.
- Gilbert, Shirli. *La música en el holocausto: una manera de confrontar la vida en los guetos y en los campos nazis*, Buenos Aires, Argentina, Eterna Cadencia, 2010.
- Gilles, Mouëllic. *La música en el cine*. Barcelona, México, Paidós, 2011.
- Gojman, Alicia. *Vivir en la memoria: dos sobrevivientes del holocausto en México*. México, Facultad de Estudios Superiores Acatlán, 2011.
- Hernández, Jesús. *Breve Historia de la Segunda Guerra Mundial*, México, Nowtilus, 2006.
- Hilberg, Raúl. *La destrucción de los judíos europeos*. Madrid, AKAL, 2005.
- Hitler, Adolf. *Mi lucha*. Ciudad de México, Editorial del Partido Nacional Socialista de América Latina, 2000.
- Kaplan, Chaim. *Scroll of Agony: The Warsaw Diary of Chaim A. Kaplan*. Abraham I. Katsh trad. y ed., USA, Indiana University Press, 1999.
- Korczak, Janusz. *Diario del gueto*. Barcelona, Seix Barral, 2018.
- Lukowski, Jerzy y Hubert Zadawski, *Historia de Polonia*, Madrid, Cambridge University Press, 2002, p. 245

Mckee, Robert. *El guion: sustancia, estructura, estilo y principios de la escritura de guiones*. Barcelona, ALBA, 1997.

Moldes, Diego. *Roman Polanski: la fantasía del atormentado*. Madrid, Ediciones JC, 2005.

Palacios, Fernando y otros. *La música como proceso humano*. Salamanca, Amaru, 1997.

Radigales, Jaume. *La música en el cine*. Barcelona, Editorial UOC, 2015.

Ringelblum, Emmanuel. *Notes from the Warsaw Ghetto: The Journal of Emmanuel Ringelblum*. Jacob Sloan ed. y trad., New York, McGraw Hill, 1958.

Reik, Theodor. *Psicoanálisis aplicado: en la vida, la literatura y la música*. Buenos Aires, Paidós, 1967.

Shirli, Gilbert. *La música en el holocausto: una manera de confrontar la vida en los guetos y en los campos nazis*. Buenos Aires, Eterna Cadencia, 2010.

Szpilman, Wladyslaw. *El pianista del gueto de Varsovia*. Madrid, Amaranto-Turpial, 2001.

Xalabarder, Conrado. *Música de cine. Una ilusión óptica*. España, Ed. Libros en Red, 2006

## **Hemerográficas**

García Pérez Rafael, "El proyecto continental del Tercer Reich" en *Revista de Estudios Políticos*, 1995, N° 85, p. 259-283.

## Electrónicas

<https://dialnet.unirioja.es/servlet/libro?codigo=329255> Barrenetxea Igor. “El pianista de Roman Polanski: Lectura moral de la dictadura nazi a través del cine” en *Crisis, dictaduras, democracia. Actas del I Congreso Internacional de Historia de Nuestro Tiempo*. Carlos Navajas y Diego Iturriaga eds. Logroño, Universidad de La Rioja, 2008, pp. 331-342

Edelman, Marek. *También hubo amor en el gueto*, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2014. Formato digital.

[http://oa.upm.es/35212/2/Joaqu%C3%ADn\\_Juberias\\_TFM\\_1213\\_opt\\_Parte2.pdf](http://oa.upm.es/35212/2/Joaqu%C3%ADn_Juberias_TFM_1213_opt_Parte2.pdf)

Juberías, Joaquín. “Proyectar con delirio. Del Método Crítico al gueto de Varsovia a través de Coney Island”. Tesis de Maestría, Madrid, Universidad Politécnica de Madrid, 2013, Parte 2 pp. 1-80.

[http://abc.gov.ar/sites/default/files/cuadernillo\\_holocausto.pdf](http://abc.gov.ar/sites/default/files/cuadernillo_holocausto.pdf) López, Ricardo.

“Los guetos durante el nazismo: el Gueto de Varsovia” en *Enseñanza en la Escuela. 19 de abril. Día de la convivencia en la diversidad cultural. Aportes para conmemorar el levantamiento del gueto de Varsovia y la enseñanza del Holocausto en las aulas*, Bueno Aires, CENDIE, 2017, pp. 21-27.

<https://musicaudiovisual.files.wordpress.com/2011/10/funciones-de-la-mc3basica-en-el-cine-teresa-fraile1.pdf> Fraile, Teresa.

“Funciones de la música en el cine” Extracto del trabajo *Introducción a la música en el cine: apuntes para el estudio de sus teorías y funciones*. Salamanca, Universidad de Salamanca, 2004.

[http://abc.gov.ar/sites/default/files/cuadernillo\\_holocausto.pdf](http://abc.gov.ar/sites/default/files/cuadernillo_holocausto.pdf)

“Historias que cuentan la historia” en *Enseñanza en la Escuela. 19 de abril. Día de la convivencia en la diversidad cultural. Aportes para conmemorar el levantamiento del gueto de Varsovia y la enseñanza del Holocausto en las aulas*, Bueno Aires, CENDIE, 2017, pp. 49-60.

## **Filmográficas**

*El pianista*, Dir. Roman Polanski; guion; Ronald Harwood (Libro: Wladyslaw Szpilman); Actores: Adrien Brody, Thomas Kretschmann, Maureen Lipman, Ed Stoppard, Emilia Fox, Frank Finlay, Julia Rayner, Jessica Kate Meyer; Quality Films; 2002; Reino Unido, DVD.

*A Story of Survival: Behind the Scenes of "The pianist"*, Prod. Keith A. Cox, Reparto: Roman Polanski, Adrien Brody, USA, 2007.