

Masbirim 2010 – Clases a distancia

Tema: Memoria / Historia: la construcción de la Shoá como el paradigma de los genocidios del siglo XX

Autores: Lior Zylberman y Laura Schenquer

Contenidos:

- Historia/Memoria: campo de análisis, discusiones, conflictos y convergencias.
- La memoria colectiva
- Diversas etapas en la construcción de la memoria colectiva: el lugar de los juicios
- Representaciones de la Shoá en el cine documental
- El arte pop y la Shoá: ¿hay *una* manera de representar lo irrepresentable?
- Preguntas
- Bibliografía

Historia/Memoria: campo de análisis, discusiones, conflictos y convergencias

¿De qué hablamos cuando nos referimos a la/s memoria/s de la Shoá? y ¿de qué manera se relaciona/n con la historia? Básicamente cuando aludimos a *la* memoria de la Shoá hablamos de un campo de análisis en el cual buscamos estudiar procesos sociales. Mientas que al referirnos a *las* memorias reconocemos que en dicho campo, hay una diversidad de relatos que a veces son individuales y otras veces colectivos, que alcanzan estatutos oficiales y nacionales, así como también participan de grupos más pequeños y son transmitidas como memorias “subterráneas” (Pollak, 2006).

Así como un barco en movimiento genera una estela –el agua revuelta y rastros de espuma que permiten trazar un camino hasta el punto de destino–, la Shoá que finalizó hace más de 65 años, continúa provocando debates. Por ejemplo, en la guerra de Kosovo (1996-1999) la opinión pública occidental respaldó unívocamente el ingreso de la OTAN a la zona en conflicto. Uno de los argumentos sostenidos con mayor fuerza era que no debía volver a pasar lo que había sucedido con el nazismo¹. Lo que este hecho nos muestra es que el recuerdo de la Shoá carga de sentidos conflictos posteriores como las guerras, los genocidios, las masacres y los exterminios planificados². Todas estas son

¹ La tardía intervención aliada durante la Segunda Guerra Mundial produjo importantes discusiones en los años posteriores. El significado de la sigla OTAN es Organización del Tratado del Atlántico Norte. Este organismo fue creado en 1949 como una alianza militar de los países europeos y EEUU. Sobre la relación Shoá – Kosovo ver Huyssen, 2007: 16-17.

² Cabe destacar que estos conceptos no son intercambiables. El término “guerra” supone como mínimo el enfrentamiento de dos bandos pero cuando uno de estos, cuenta con la legitimidad del poder estatal, la expresión más correcta sería “terrorismo de Estado”. Por otro lado, “genocidio” según la Convención para la Prevención y la Sanción del Delito de Genocidio (1948) supone “cualquiera de los actos perpetrados con la intención de destruir, total o parcialmente, a un grupo nacional, étnico, racial o religioso”. Algunos autores recomiendan no utilizarlo de manera intercambiable con otros términos tales como “masacre” y “exterminio planificado” que sin duda apuntan a fenómenos similares (Schindler, 2003). Según Feierstein el “genocidio” debe ser abordado como una práctica social característica de los Estados Modernos y a su vez, debe señalarse que

situaciones complejas, que son difíciles de atravesar y elaborar por los contemporáneos así como también por las generaciones ulteriores.

Un elemento imprescindible para los familiares de las víctimas de estos hechos y para las sociedades en general, es el conocimiento de la verdad sobre lo ocurrido y “el castigo a los responsables”. En el caso de la Shoá, fueron trascendentales los Juicios de Núremberg (1945-1946) que condenaron a los jerarcas nazis. Sin embargo, en el orden individual y en el colectivo continuaron operando situaciones traumáticas que no lograron ser aplacadas con los veredictos y las reparaciones ofrecidas a nivel jurídico. Es que contiguamente al reconocimiento de *la* verdad a la que arriban los juicios, los actores sociales debieron aprender a convivir con las problemáticas marcas dejadas por la Shoá. Una de ellas es la cuestión de lo que puede o no ser dicho. Pollak descubrió que ciertos sobrevivientes de la Shoá al volver a Alemania y Austria tras ser liberados de los campos de concentración, prefirieron guardar silencio sobre lo ocurrido hasta encontrar un período más propicio para relatar sus experiencias (Pollak, 2006:20). Es así como la distancia temporal permite que las personas narren situaciones que habían preferido *silenciar*; y en otros casos, el testimonio se produce pero son las sociedades las que no pueden procesar lo dicho, y por eso hablamos de la falta de un *lugar de escucha*³.

Desde el campo de la memoria nos apartamos de la pregunta por el cómo ocurrieron los hechos (más acorde con la perspectiva histórica) y preguntamos cómo dichos hechos son modificados y resignificados con el paso del tiempo⁴. No es que el acontecimiento en sí mismo cambie sino los relatos en relación al mismo (¿qué se elige contar y qué silenciar en cada período?) que inevitablemente llevan a pensar en los individuos y sociedades que los evocan (¿cuáles son sus intereses?, ¿cuáles sus disputas?). Entonces, si anteriormente analizábamos la cuestión de los “silencios”, ahora incorporamos el tema de los “actores” (individuos y sociedades) ubicados temporal y geográficamente, estos aspectos diferencian sus modos de narrar y recordar. Como señala Jelin en los casos de profundas catástrofes sociales, “ubicar temporalmente la memoria significa hacer referencia al ‘espacio de la experiencia en el presente’” (Jelin, 2002:13). Nosotros que buscamos analizar las memorias de la Shoá ubicaremos sus resignificaciones en función de las dinámicas sociales y los diferentes períodos históricos.

además del exterminio físico, se trata de la destrucción y reformulación de relaciones sociales (Feierstein, 2007).

³ Sobre las problemáticas en relación al testimonio, ver Schwarzstein, 2001, Jelin, 2002, Carnovale/Lorenz/Pittaluga, 2006.

⁴ Cabe aclarar que no estamos proponiendo una oposición entre “memoria” y “historia” como campos de análisis (si bien hay autores que así lo consideran). Partimos desde el punto de vista que son perspectivas analíticas diferentes y en cierto punto complementarias. Para ampliar estos debates ver: Franco/ Levín, 2007; Jelin, 2002.

La memoria colectiva

Maurice Halbwachs (1877-1945) es considerado el padre de la sociología de la memoria y de la memoria colectiva a partir de su investigación *Los marcos sociales de la memoria* (1925). El contexto sociohistórico fue también el que le permitió colocar sus miras sobre dicha temática: las consecuencias de la Gran Guerra abrió una gran brecha en los pensadores europeos. La muerte de millones de personas dejó profundas heridas en la conciencia de los sobrevivientes como también en la de los pensadores. El ya célebre diagnóstico de Walter Benjamin, referente a la "pobreza de la experiencia" como también el enmudecimiento de aquellos que regresaban de las batallas, es un claro ejemplo del *zeitgeist* -espíritu de la época-. Será entonces, en ese contexto, donde Maurice Halbwachs comience a pensar sobre la memoria, los recuerdos y el pasado.

Los marcos sociales de la memoria es el primer trabajo en el cual Halbwachs aborda esta problemática. La retomará años después, en 1941, con *La Topographie légendaire des Évangiles en Terre Sainte; étude de mémoire collective*⁵. Detenido por la Gestapo y muerto en 1945 en Buchenwald, póstumamente se publica en 1950 *La memoria colectiva*, libro preparado a partir de manuscritos y textos de diversa procedencia.

En forma esquemática, se podría sintetizar su pensamiento de la siguiente forma: la memoria de cada individuo se encuentra inscrita en marcos de referencias colectivos de los cuales el principal es el lenguaje; tanto la memoria individual como la memoria de los grupos conservan el pasado a través de procesos de selección e interpretación: la memoria es, por ello, reconstrucción; la memoria colectiva cumple una función para la identidad de un grupo social, tanto en el sentido que favorece su integración, como en que representa la proyección en el pasado de los intereses vinculados a esta identidad. En síntesis, para Halbwachs, la memoria es presente. Es decir, el recuerdo es, en gran medida, una reconstrucción del pasado con la ayuda de datos tomados del presente.

Si bien el concepto de memoria colectiva se ha ido reformulando con el correr del tiempo, mucho de los lineamientos presentados por Halbwachs aún son válidos. Sin embargo, la obra pionera ha sufrido varias críticas tanto desde el ámbito de la sociología como de la filosofía.

Joël Candau, por ejemplo, ha arribado a la conclusión de que la memoria colectiva es una noción difusa pero práctica, "pues no es posible ver cómo designar de otro modo que con este término ciertas formas de conciencia del pasado, aparentemente compartidas por un conjunto de individuos" (Candau 2002: 61). Para él, esta noción es más expresiva que explicativa; desde una perspectiva antropológica sostiene que este concepto "no explica de qué manera las memorias individuales, que son las únicas que se han verificado desde el punto de vista biológico (solamente los individuos memorizan,

⁵ No fue traducido al español.

efectivamente, nunca una sociedad), pueden aparejarse para constituir una memoria colectiva". De esta forma, Candau afirma que en tanto esta noción es más expresiva que explicativa, el concepto de memoria colectiva es más poético que teórico pues no es posible "que las ciencias humanas pertenezcan más al dominio de la expresión que al de la explicación, al arte que a la ciencia" (Candau 2002: 68). Con todo, Candau retoma la noción de marcos sociales de la memoria ya que le resulta mucho más convincente que la de memoria colectiva; para él parecería indiscutible que completamos nuestros recuerdos ayudándonos, al menos en parte, con la memoria de los otros.

Autores como James Fentress y Chris Wickham señalan que Halbwachs puso un "énfasis excesivo en la naturaleza colectiva de la conciencia social, descuidando relativamente la cuestión de cómo la conciencia individual podría relacionarse con las colectividades que dichos individuos constituían". (Fentress y Wickham 2003: 13) Para ellos, el resultado es un concepto de conciencia colectiva desconectado de los procesos de pensamiento reales de cualquier persona concreta. De esta forma el individuo se convierte en una "especie de autómatas que obedece pasivo la voluntad colectiva interiorizada". A pesar de todo, señalan que Halbwachs estaba "en lo cierto" al afirmar que los grupos sociales construyen sus propias imágenes del mundo, estableciendo una versión acordada del pasado. De este modo, los autores prefieren utilizar el término "memoria social". Para ellos, los recuerdos compartidos, ya sea de forma oral como narrados, son vitales para trazar continuidades entre sociedades pasadas y las del presente; con esto, la memoria social es un tipo de recuerdo que tienen una importancia particular para la constitución de grupos sociales en el presente. Bajo la memoria social, el individuo estaría desplazado del centro, no teniendo la "obligación" de recordar, esta memoria puede "trascender" al sujeto y perdurar por siglos. Muchos autores han establecido que la memoria colectiva cumple una función para la identidad de un grupo social (Jedlowski 2000: 123), logrando así construir un conjunto de representaciones del pasado que un grupo produce, conserva y transmite. Desde mediados de la década de 1980 la sociología de la memoria transita por debates fecundos, relacionándose con otras disciplinas como la historia, la filosofía y la antropología. La conclusión, provisoria, a la que se puede arribar, radicaría en pensar a la memoria colectiva no sólo como un conjunto de representaciones en torno a determinado pasado, sino también como una serie de prácticas a través de las cuales el presente y el pasado se vinculan, un sistema de costumbres operativas, cognitivas y relacionales que constituyen el tejido de la continuidad de cada grupo social.

Diversas etapas en la construcción de la memoria colectiva

A continuación analizaremos los procesos sociales de la/s memoria/s sobre la Shoá. Para ello, utilizaremos el concepto de la **memoria colectiva**, entendiéndola como el conjunto de representaciones – ya sean orales, escritas o artísticas – del pasado que un determinado grupo produce, conserva y transmite en un determinado presente. Este concepto será particularizado en **períodos** o etapas históricas⁶ y será ubicado **geográficamente** en diversos países que entendemos son significativos en este proceso de elaboración de la Shoá. Por último distinguiremos los **soportes discursivos** a través de los cuales son transmitidas las memorias de la Shoá, entre los cuales destacamos los museos, las películas y los comics.

El líder del Tercer Reich, A. Hitler, ordenó el confinamiento en campos de concentración de disidentes políticos y de los declarados “a-sociales” (los homosexuales, los discapacitados, los Testigos de Jehová y los gitanos). Los judíos fueron perseguidos por ser considerados “una raza inferior” que “contaminaba y degeneraba” a la “raza aria”⁷. Por primera vez el Estado moderno ponía en funcionamiento su sistema o maquinaria burocrática-administrativa con el propósito de perseguir, apartar y exterminar a un sector de su población.

En nuestros días destacar que el nacional-socialismo llevó a cabo un genocidio, resulta innecesario ya que es una cuestión sabida. Sin embargo, hasta la década del sesenta, el Holocausto era analizado desde perspectivas diversas: se destacaba lo pertinente a la guerra, al antisemitismo y el nazismo, entre otros temas pero el exterminio judío no era mencionado⁸. En este sentido, fueron pioneras las obras de Gerald Reitlinger, *The Final Solution: the attempt to exterminate the jews of Europe, 1939 – 1945*, y la de Raul Hilberg llamada *La destrucción de los Judíos Europeos*. La primera de ellas fue publicada en 1953 y la segunda. Ambas acentuaron la particularidad judía del exterminio. De este tema hablaremos más adelante.

Traverso observa que diversos grupos de intelectuales –exiliados y sobrevivientes, judíos y no judíos– permanecieron “ciegos ante el genocidio” (Traverso, 2001:19). No obstante, numerosos testigos judíos contaron y escribieron lo que les había ocurrido

⁶ Nos parece de útil el modelo de la memoria de Vichy creado por Rousso que diferencia cuatro etapas dentro del proceso de elaboración del período de ocupación: la primera y segunda se llaman etapa del duelo y de la represión (donde se construye el mito de Francia “resistente”. A partir de 1971 la tercera etapa es “el retorno de lo reprimido” y el reconocimiento del colaboracionismo que lleva a la cuarta etapa de “obsesión de la memoria judía” a partir de 1974. (Rousso, 1991).

⁷ Según las Leyes de Núremberg de 1935.

⁸ Los pocos libros que estudiaban el genocidio como los de Adorno y Horkheimer *La dialéctica de la razón* (1944) y de Arendt sobre *Los orígenes del Totalitarismo* en 1951, enfocaban la cuestión del exterminio desde el punto de vista de la “ruptura de la civilización” (Traverso, 2001: 22).

inmediatamente después de haber sido liberados⁹. Las sociedades recibieron sus relatos como parte integrada de lo ocurrido bajo el nazismo.

¿Cuál era la particularidad que no había podido “verse”? La radicalidad del exterminio sistemático de judíos, si bien tenía relación con el antisemitismo moderno conocido en Europa al menos desde el siglo XIX, había diferencias puntuales que comenzaron a ser señaladas casi veinte años más tarde. Uno de los primeros trabajos al respecto fue *La Destrucción de los Judíos Europeos* (1961) del R. Hilberg, que fue uno de los pocos académicos de la época que se dedicó a estudiar el Holocausto en momentos en que el tema no despertaba mayor interés. Tal es así, que Hilberg recibió numerosos rechazos de editoriales que se negaban a publicar su tesis (Lvovich, 2007:101).

Una constelación de hechos fue llevando a la instalación pública del genocidio judío en la memoria colectiva de la Shoá. Un hito clave fue **el Juicio de Eichmann** llevado a cabo en Israel en 1961¹⁰. En él, por primera vez hablaron los sobrevivientes de la Shoá de sus propias experiencias en el marco de un juicio



público. Eran llamados al estrado para que dieran testimonios de sus vivencias en los campos de concentración y exterminio nazi¹¹. Si bien desde el año 1953 los testimonios de los sobrevivientes estaban siendo archivados en el **Museo Yad Vashem** (Jerusalem), la presencia pública de los testigos en el juicio produjo un impacto social tanto en Israel como en otros países. Por otro lado **la Guerra de los Seis Días** (1967) que enfrentó a este país con cuatro países árabes, suscitó el temor por parte de la opinión judía internacional, de la repetición de un nuevo Holocausto.

Así llegamos a las décadas del '70 y del '80 en las que hubo una focalización del genocidio judío y, paralelamente, comenzó a reconocerse el cariz de máximo quiebre civilizatorio. A partir de allí diferentes países integraron la Shoá a sus propias historias

⁹ Como por ejemplo Primo Levi en Italia (su primer libro *Si esto es un hombre* fue escrito en 1946 y publicado en 1956).

¹⁰ Fue el encargado de la organización de la logística de transportes del Holocausto. En 1960, Eichmann vivía en la Argentina fue raptado por el Ejército Secreto Israelí generando importantes conflictos diplomáticos entre ambos países. En Israel le fue realizado un juicio con pruebas y cargos que determinó que era culpable de “15 cargos, incluidos crímenes contra la humanidad y crímenes contra el pueblo judío. Fue condenado a muerte”. Ver: <http://www.ushmm.org/wlc/article.php?lang=en&ModuleId=10007562>

¹¹ En Núremberg los testigos no fueron convocados para hablar de sus experiencias, sino que esencialmente fueron llamados para confirmar, comentar, y complementar el contenido de los documentos escritos (Wieviorka, 1998).

nacionales y se inició una época de construcción de memoriales, publicación de libros y producción de obras cinematográficas¹².

En EEUU la construcción de una memoria colectiva del Holocausto estuvo basada en dos elementos claves y complementarios: la liberación de los campos y el refugio que en este país habían encontrado los sobrevivientes. A fines de las década del '70 un emprendimiento material comenzó a ser ideado como sustento del proceso de "norteamericanización del Holocausto": el Museo Federal de Washington D.C., el United States Holocaust Memorial Museum, que fue inaugurado en 1993. Se convirtió en un sitio de "memoria nacional" simbólicamente ubicado junto a los demás museos nacionales de EEUU. Otro elemento importante en el reconocimiento masivo por parte del público norteamericano de la Shoá fue la proyección de la mini-serie Holocausto (1978). La ficción presentaba el problema judío durante la Segunda Guerra Mundial¹³.

Lo que observamos es que en EEUU la visibilidad pública del genocidio coincidía con la memoria nacional del país democrático que había intervenido para terminar con el nazismo. Pero, en otros casos suponía romper con "mitos" nacionales que habían sido funcionales tras la Shoá. En Francia a principio de los setenta comenzó a deshacerse el mito de la nación "resistente" frente a la ocupación nazi. El cambio de narrativa mundial en relación a la Shoá sumado a cuestiones políticas internas -como la muerte de De Gaulle-, permitieron revisar las narrativas sobre lo acontecido. La particularidad del genocidio llevó en Francia a plantear el tema del colaboracionismo con el régimen nazi. En este contexto diferentes organizaciones comenzaban a reclamar la captura y el castigo a los responsables de la cuestión judía bajo el gobierno de Vichy (Rousso, 1991: 132-149). La mini-serie Holocausto también fue emitida por los canales franceses, pero ocho meses más tarde que en EEUU. En 1979 la opinión pública la había convertido en una producción de interés público y participaba del clima de época que se estaba viviendo. Una de las consecuencias más evidentes de estos procesos fue la creación en 1981 del Memorial de la Deportación de los Judíos de Francia (Beit Shemesh - Israel) y en el año 2005 fue inaugurado por el presidente Chirac el Mémorial de la Shoah (Paris) - aunque existen grandes diferencias entre ellos, ya que mientras el de Beit Shemesh es un monumento y el de Paris es un centro de estudio, archivo y museo sobre la temática-.

Siguiendo con los sitios de la memoria, destacamos el Museo del Holocausto de Buenos Aires. Creado bajo los auspicios de la Fundación Memoria del Holocausto (1993), en el año 1995 adquirió su sede definitiva la que fue donada por el Estado argentino. Este sitio nació un año más tarde de la bomba de AMIA (1994) -y tres años luego del

¹² En Argentina si bien con anterioridad fueron publicados en idish los "izkor buch" (libros de recordación) que eran relativos testimoniales de sobrevivientes, a partir del '70 también hubo un boom de publicaciones testimoniales. Por ejemplo: *El Pan y la Sangre* (1977) de Sneh, *Soliloquios de un Judío* (1986), de Yagupski y *La noche. El Alba. El Día* (1988) de Wiesel.

¹³ Ambos temas serán desarrollados con mayor profundidad en las próximas secciones.

atentado a la Embajada de Israel (1992)- con lo que su inauguración estuvo marcada por dichos acontecimientos trágicos. Distintos discursos esgrimidos esa noche así como en los días posteriormente mencionaron la relación entre Holocausto, los atentados y la dictadura argentina (Goldstein, 2006).

Representaciones de la Shoá en el cine de documental

A partir de un análisis de tres documentales cinematográficos, podemos seguir la trayectoria que ha tenido la Shoá dentro una determinada producción cultural. Las películas que tomamos son: *Noche y Niebla* (1955, Alain Resnais), *Genocidio* (1981, Arnold Schwartzman) y *Shoá* (1985, Claude Lanzmann). Los documentales fueron elegidos debido a al momento histórico de su producción como también debido a su intento de crear un relato particular respecto al hecho, es decir, una memoria. Cada una de estas producciones se enfrenta a la temática desde perspectivas diferentes. A la vez, hay una tensión en los tres films en torno a los modos y estrategias de representación.

Noche y Niebla basa su texto en la propia experiencia de Jean Cayrol, quien fuera prisionero en Mauthausen. Dicho escrito data de 1946 y se llamó *Poèmes de la nuit et brouillard*. Al elegir Alain Resnais titular a su película con el nombre del decreto nazi de diciembre de 1941, el realizador le dio una clara orientación a su obra. ¿Qué expectativas crea en el espectador este nombre? ¿A qué se refiere con dicha denominación? Aquel decreto imponía pena de muerte a aquel que cometiera cualquier falta contra el Reich o que pusiera en riesgo la seguridad de Alemania en los territorios ocupados; el castigo debía ser inminente, la desaparición. “Noche y niebla” pasó a ser entonces el símbolo de un modelo de represión. Resnais toma ese símbolo para centralizar su película: *Noche y Niebla* no es una película sobre el Holocausto sino que es una película sobre ese método de aniquilamiento, es un film que se sumerge en el exterminio haciendo foco en la racionalidad y en la necesidad de recordar aquellos hechos. Narra un método que en 1955 aún existía y continuaba siendo implementado. El locutor del film manifiesta que “al contemplar estas ruinas, nosotros creemos sinceramente que en ellas yace enterrada para siempre la locura racial, nosotros que vemos desvanecerse esta imagen y hacemos como si alentáramos nuevas esperanzas, como si de verdad creyéramos que todo esto perteneciese sólo a una época y a un país, nosotros que pasamos por alto las cosas que nos rodean y que no oímos el grito que no calla”. Los lineamientos básicos del decreto nazi aún persisten pese a no existir más aquel régimen, los gritos siguen escuchándose, pero no sólo los gritos de las víctimas; esa es la advertencia que hace Resnais con su película, si creemos (en 1955) que todo esto se ha acallado y silenciado, que sólo se concentra en un solo país, estamos errados. La persecución, el crimen y la muerte continúan.

Genocidio hace referencia directa al concepto de Rafael Lemkin (1944), es decir “el crimen o la destrucción de grupos nacionales, raciales o religiosos” y que por su precisa naturaleza legal, moral y humanitaria, debe ser considerado un crimen internacional. Lo que hará este film de 1981 es organizar su relato en pos de demostrar como un grupo étnico fue exterminado a mano de los nazis. Mostrará las diferentes etapas que puede llegar a tener un genocidio y finalizará colocando a dicho crimen en la memoria de toda la humanidad. Ya lo dijo Lemkin, un genocidio es un crimen internacional. Se torna importante señalar que en ningún momento nombran al genocidio judío como Holocausto o Shoá. Para Arnold Schwartzman, director del film, los crímenes nazis son un genocidio.

Claude Lanzmann eligió denominar a su monumental obra *Shoá*. ¿Por qué *Shoá* y no Holocausto? Por un lado tenemos que recordar que en 1978 la televisión estadounidense emitió la miniserie *Holocausto* con gran éxito audiencia. Lanzmann quería que su película no tuviera relación alguna o rememore dicha producción. Por el otro, al denominar *Shoá* a su film hace referencia al nombre que se le da al genocidio judío para especificarlo y diferenciarlo de otros genocidios. Por Holocausto se entiende la ofrenda que se quema, subiendo el humo provocado al cielo, como rito religioso, un sacrificio con sentido, una ofrenda de amor a la divinidad. Por lo tanto, utilizar esa terminología para el exterminio judío sería comprender al hecho con tintes divinos: nada más alejado de la idea de Lanzmann. El término Shoá no remite a sacrificio alguno, sino a la más completa devastación, a la catástrofe, al arrasamiento. Shoá, entonces, no es un capricho lingüístico, es una toma de posición¹⁴.

Noche y Niebla fue presentada en 1955 y en varios textos es señalada como la primera película sobre el Holocausto. La verdad es que la filmografía sobre este hecho se inició cuando los campos comenzaron a ser liberados¹⁵, fue una voluntad explícita de los gobiernos aliados. La idea de las autoridades militares consistía en incidir en la vida civil, en la reeducación de los culpables y los cómplices. De esta forma, como afirma Vicente Sánchez-Biosca, la imagen tuvo una doble función: instrumento pedagógico y forma de acusación (Sánchez Biosca, 2001). Mucho del material utilizado por Resnais para su film fue tomado de lo filmado por los aliados al entrar en los campos. Con esta doble funcionalidad, con la muestra de cuerpos cadavéricos, cabellos, anteojos, etc., el cine mostraba sufrimiento como garantía para evitar una repetición. *Noche y Niebla* básicamente se plantea como una película constructora de memoria. Ante todo, el discurso del film no pretende enterrar el pasado sino mantenerlo vivo, el campo de concentración es un tema actual. Estéticamente la película es clara: el color para el presente, el blanco y negro para el pasado. En el presente hay movimientos de cámara,

¹⁴ Para mayor profundización sobre una posible lectura lingüística – psicoanalítica ver Sneh/ Cosaka, 1999.

¹⁵ Esto sin tener en cuenta las películas realizadas por los nazis

en el pasado no, incluso las imágenes de archivo son montadas junto a fotografías. ¿Qué dice la voz en off mientras las imágenes se suceden? El texto comienza afirmando que “aún un paisaje tranquilo, aún el vuelo de los cuervos, una cosecha, un verdeo. Aún una ruta por donde transitan autos, transeúntes, parejas. Aún un paisaje de vacaciones con un campanario y una feria pueden transformarse en un campo de concentración”. En esta primera reflexión se encuentra el verdadero motivo de la película: el campo de concentración. De esta forma, podemos afirmar que la película no es, de manera directa, una película sobre el genocidio judío sino un film sobre la experiencia concentracionaria, y en esta se incluye a la judía. De hecho, la palabra “judío” se menciona una sola vez.

La película *Genocidio* fue producida por el Centro Simon Wiesenthal de los Estados Unidos y estrenada en 1981. Además de la dirección, Arnold Schwartzman escribió el guión junto al historiador Martin Gilbert. Hay una marca fundamental en este film que, de alguna manera, marcará a fuego las producciones venideras en Estados Unidos en lo que a la temática se refiere. Ante todo, vale aclarar que el Centro Simon Wiesenthal posee una “división” llamada Moriah Films, una productora de gran envergadura que ha realizado múltiples títulos documentales en torno al Holocausto. Desde su fundación se ha alzado con dos premios Oscar, uno de ellos otorgado a *Genocidio*. Por lo tanto, esta película marca un hito: es el primer film que obtiene el premio más importante (comercialmente hablando) en el mundo cinematográfico, esto implicará a la larga cambios radicales en lo que a difusión, estudio e incluso en el modo de encarar la lectura del exterminio judío se refiere. Las primeras imágenes del documental son muy ricas para nuestro análisis. La imagen es una Estrella de David amarilla, con la inscripción *Jude*. Comienza a prenderse fuego, y mientras lo hace aparece el título, la palabra “*Genocide*” con letras germánicas. *Genocide* se va formando entre el texto que aparece y lo que queda de *Jude* es decir “de”: lo que vamos a ver es el genocidio judío.

Una vez formado el título de la película, se aprecia una lista de deportación que se transforma (por medio de un fundido) en una *Torá*, pronto comienza a quemarse. Con esto podemos ratificar lo dicho anteriormente, veremos como una cultura es destruida: ese es el punto basal de este documental. Al finalizar los títulos, Simon Wiesenthal introduce el film desde el campo de Mauthausen, comentando que ahí fue asesinada toda su familia. Estamos iniciando la década del '80 y la preocupación de Wiesenthal, como sobreviviente, es que a corto tiempo el Holocausto se olvide y llegue a ser negado. El origen y la preocupación de este documental reside en las nuevas generaciones: estas son muy jóvenes y no saben, y por lo tanto no pueden recordar, lo acontecido. Esta es una historia verdadera que podría volver a suceder, afirma Wiesenthal; para recordar hay que conocer. Los que no nacieron o vivieron a la sombra del Holocausto deben conocer la naturaleza del mundo que heredaron, afirma el Rab. Marvin Hier respecto a este film. El discurso del documental está claramente estructurado en las diferentes

periodizaciones de una práctica genocida (Feierstein, 1997). Otro elemento que se destaca en el relato que hace *Genocidio* son las diferentes víctimas del nazismo: gitanos, homosexuales, opositores políticos, Testigos de Jehová, etc. A fin de lograr universalizar el Holocausto, la película incluye a los otros grupos minoritarios perseguidos para alcanzar una sensibilidad mayor en el espectador. Incluye el tema racial no sólo con lo judío, sino también con el conocido episodio de los Juegos Olímpicos de 1936: el corredor negro Jesse Owens triunfando y Hitler retirándose del estadio. En este film se menciona y se muestra a los victimarios con nombre y apellido: Himmler, Göring, Heydrich, Mengele, Eichmann, entre otros.

Las diferentes apariciones y menciones de personajes y símbolos de Estados Unidos obligan a reflexionar sobre las posibles relaciones entre el genocidio judío y ese país. Al margen de ser el país productor del documental, el discurso de la película va más allá de lo geográfico y se ubica en un nivel más bien político ideológico. El marco base para levantar el relato de *Genocidio* pareciera ser la apropiación de lo ocurrido en Europa como una problemática norteamericana, el motivo es la democracia. El quiebre de diferentes órdenes democráticos llevó a la materialización del Holocausto, es por eso que Estados Unidos y el mundo debe aprender de este caso para fortalecer los lazos y las instituciones democráticas. *Genocidio* es un claro ejemplo de la elevación del Holocausto como *tropos* universal, es una muestra de la pérdida de su calidad de índice del acontecimiento histórico específico comenzando a hacerlo funcionar como una metáfora de otras historias traumáticas y de su memoria. Andreas Huyssen es muy claro en este aspecto: "El Holocausto devenido en tropos universal es el requisito previo para descentrarlo y utilizarlo como un poderoso prisma a través del cual podemos percibir otros genocidios. La dimensión global y local de la memoria del Holocausto ha entrado en nuevas constelaciones que reclaman un análisis pormenorizado caso por caso". Como bien se ha visto, la enseñanza del Holocausto es útil para el fortalecimiento de la democracia: no de cualquier tipo sino la democracia norteamericana, aquella que salvó al mundo durante la guerra. Finalmente, este documental universaliza el Holocausto bajo una óptica de hermandad, este hecho ha sucedido debido a las divisiones que poseía la humanidad, el respeto a la democracia, la tolerancia, la comprensión y la amistad (valores que impulsa Estados Unidos) evitará hechos aberrantes. Esta película lleva consigo la matriz ideológica reinante de aquella época porque mientras se producía este documental, a fines de la década del '70, el United States Holocaust Memorial Museum comenzaba a cobrar vida. La visión del Holocausto como el hecho más terrible en la historia, tiene el sustento en las actas que redactó la Comisión que evaluó la necesidad de construir el Museo (que cuyo presidente era el sobreviviente Elie Wiesel).

Shoá. Comenzamos con el título. Como bien se señaló antes, al denominar al genocidio judío con un nombre único e intraducible, obliga a apartar al hecho de otros

genocidios. Con esto se afirma el exterminio con un nombre propio, marcando la diferencia e individualizándose: un hecho único, sin parangón en la historia humana. Al ser único requiere un abordaje especial. La película realizada íntegramente a base de testimonios de sobrevivientes, testigos y victimarios, narra el hecho desde el presente, recorriendo las ruinas, los vestigios del exterminio. Un apacible bosque albergó ayer un campo de exterminio (Sobibor). Utilizando sólo el color, el criterio estético obliga a no usar imágenes de archivo ni música incidental. En ese sentido es la más “austera”, pero detrás de esos recursos se esconde una moral, la ideología que marcará el montaje/discurso a lo largo de las más de 9 horas de duración.

No hay imágenes de archivo porque debido a su carácter único, la Shoá no se puede representar, es inimaginable; y los únicos que pueden dar cuenta de lo que realmente sucedió son quienes la protagonizaron. Por lo tanto no hay reconstrucción visual posible. Lo único que queda es la palabra, y es a partir de ella que podemos experimentar la Shoá. Por medio de diferentes testimonios, la palabra irá reconstruyendo lo sucedido. Por supuesto que nunca se podrá comprender la totalidad porque es imposible (premisa básica del film). Así como *Noche y Niebla* plantea los debates antes mencionados, *Shoá* se eleva como respuesta a la visión de *Genocidio*. Iniciada su realización más o menos hacia la misma época, *Shoá* responde que el exterminio judío es imposible de imaginar y de representar: el resultado final, la sacralización. Así como en los documentales antes mencionados colaboraron algunos historiadores, aquí lo hace y es entrevistado Raul Hilberg.

Mientras *Genocidio* universaliza el tema, transformándolo en el punto cero para la comprensión de la intolerancia y el racismo con fines democráticos; *Shoá* representa lo sagrado, algo tan único que es imposible de comprender por qué aconteció. El elemento fuerte de *Shoá* recae en su minuciosa reconstrucción del funcionamiento de los dispositivos nazis. Frente a la diversa filmografía realizada en años anteriores, como por ejemplo la miniserie *Holocausto*, la película de Lanzmann llega para desmitificar el genocidio judío. *Shoá* lo estudia en un nivel micro, capilar se podría decir. Mientras que la miniserie antes mencionada “muestra a los judíos entrando a las cámaras de gas tomados del hombro, estoicos, como romanos”, *Shoá* pretende despojar al genocidio de cualquier ficcionalidad o forma artística, aspirando a lo “mínimo”, que es la palabra tanto de víctimas, observadores y victimarios (que muchas veces fueron filmados secretamente). Sólo la palabra puede hacernos pensar el horror de lo sucedido.

El arte pop y la Shoá: ¿hay una manera de representar lo irrepresentable?

Luego del análisis de estos documentales, proponemos un recorrido por expresiones y representaciones de la Shoá a través de producciones de “baja cultura”, “cultura popular” o de “consumo masivo”. Algunos críticos suelen calificar de “trivial”

tanto las historietas como el cine de ficción que ubicamos en este medio. Creemos que es útil analizar estas producciones como propuestas que llegan a públicos diversos, y despiertan un interés más amplio del que estos temas tenían anteriormente. Un ejemplo es el comics *Maus* de Art Spiegelman. A través de dibujos de “gatos” y “ratones” propone contar su propia historia y la de sus padres sobrevivientes de la Shoá. En sus libros vemos el tratamiento de dilemas tales como la transmisión a las segundas generaciones y las dificultades que encuentran éstas para imaginar lo que fue la Shoá.

En los últimos años encontramos ejemplos como las películas *La Lista de Schindler* (1993) de Steven Spielberg y *La Vida es Bella* (1997) de Roberto Benigni. Si bien la primera es una historia verídica a diferencia de la segunda que es ficción, ambas fueron moldeadas según la imaginación de sus directores. Lawrence Baron, en su libro *Projecting the Holocaust into the present*, afirma que habida cuenta de la cantidad y la calidad de películas sobre el Holocausto, en particular en los dos últimos decenios, lo que ha quedado obsoleto es la cuestión de si el Holocausto puede representarse en las películas. Ahora la pregunta es otra: ¿cuáles son las estrategias de representación a seguir a fin de que este tema resulte relevante y pertinente para las futuras audiencias?

Holocausto, la miniserie

La llegada de la miniserie *Holocausto*, se produce dentro las series especiales realizadas por la televisión norteamericana. Tras el éxito de audiencia de *Raíces*, proyectada por la cadena ABC. La NBC decide producir *Holocausto*, basada en la novela de Gerald Green, llegando a las pantallas en abril de 1978; con el fin de capitalizar el éxito de la anterior serie, su director, Marvin Chomsky, es contratado para dirigir la producción. La miniserie se centra en dos grandes tramas, por un lado, la familia Weiss, familia judía cuyo hijo mayor se casa con una mujer no judía al iniciarse la serie; la otra gran trama se centra en Eric Dorf, un alemán que en su trabajo en la SS seguirá de cerca la Solución Final. La serie fue emitida durante cuatro noches consecutivas entre el 16 y el 19 de abril de 1978, alcanzando una audiencia de 120 millones de espectadores¹⁶.

¹⁶ Hacia mediados de la década de 1960, el avance en las luchas por los Derechos Civiles eliminó barreras legales vigentes en los Estados Unidos, promoviendo una igualdad a minorías, entre ellos los judíos. Asimismo, la aparición del movimiento negro, el feminismo y la política de acción afirmativa colocó en tela de juicio el ideal norteamericano de crisol de culturas igualitarias, trayendo consigo modificaciones no sólo en el ámbito legal sino también en la cultura y la producción cinematográfica. En la misma década, emergieron diversas manifestaciones culturales que tendían a cultivar las costumbres e historias judías. Películas como *El violinista sobre el tejado* (1971) y *La calle Hester* (1975), son claras referentes de la evocación cultural de la Europa oriental de la cual provenían muchos inmigrantes; al mismo tiempo, estos films retratan lo que será destruido durante el Holocausto. Durante el mismo período, la obra de Elie Wiesel comienza a tomar notoriedad, como también la de Viktor Frankl y Bruno Bettelheim. En la misma coordenada temporal se editan los trabajos pioneros de Raul Hilberg, *La destrucción de los judíos europeos*, como el de Lucy Dawidowicz, *La guerra contra los judíos*. La realización de diversas películas, tanto de ficción como documental, acerca de la Segunda Guerra Mundial y las diversas reacciones del mundo, logran, lentamente, que el cine coloque su atención en el genocidio judío. Películas como *El viaje de los condenados* (1976), que narra la peripecia del barco St. Louis, el documental *La esperanza y la piedad* (1969), el Oscar a mejor película extranjera para *El jardín de los Finzi Contini* (1970) crean cierto contexto propicio para que el cine centre su mirada en los crímenes nazis.

Si bien *a posteriori* la serie produjo (y produce hasta el día hoy) toda una serie de debates, algunos sostienen que gracias a esta producción el conocimiento sobre los crímenes nazis "saltó la barrera académica" para lograr una difusión y conocimiento más amplio. De hecho, la NBC distribuyó en los días previos a la emisión de la serie, material educativo para que la misma sea complementada como también se aseguró que la novela estuviera disponible para su lectura. Si nos centramos en su narrativa, la serie es muy precisa, ofreciendo al espectador los momentos más cruciales de la historia del Holocausto. Pivoteando entre las dos grandes tramas antes mencionadas, y centrándose en los personajes, la serie representa hitos como las leyes de Núremberg, la *Kristallnacht*, la matanza de Babi Yar, los campos de concentración y exterminio, el levantamiento del Ghetto de Varsovia, la lucha de la resistencia y los partisanos, entre otros. A su vez, el impulso que le dio al tema fue lo que motivó a que se creara en la Universidad de Yale el Centro Fortunoff, primer gran archivo de testimonios de sobrevivientes. A su vez, gracias a la miniserie el nombre Holocausto, para referirse al genocidio judío, cobró impulso y popularidad. Del mismo modo, la favorable recepción de la serie impulsó al presidente Jimmy Carter en su decisión de crear una comisión sobre el Holocausto, que eventualmente recomendaría la construcción del Museo Nacional del Holocausto de Washington.



En Argentina el último régimen militar (1976-1983) prohibió la mini-serie norteamericana *Holocausto*. Un canal de TV argentino haciendo eco de la masiva audiencia que había tenido en EE.UU. y algunos países de Europa, anunció la proyección de este programa a fines de 1978. Medio año más tarde, el periódico judío *Nueva Presencia* sacó una nota titulada "¿Quién le teme al 'Holocausto' en nuestro país? En la que se explicaba que la mini-serie aún no había sido exhibida (NP, 24/08/79). Por miedo a las consecuencias, el autor de esta nota, Carlos Polak, no decía que la mini-serie había sido censura sino que alguien podía estar presionando para impedir su proyección. Transcurridos más de dos años, en febrero de 1981, un nuevo artículo en *Nueva*

Presencia volvía a resaltar la falta de difusión pública de este film. Esta vez su autor reconocía que "la no exhibición de 'Holocausto' tiene su base de obstrucción en alguna oficina burocrática de segundo orden" (NP, 14/02/81). ¿Por qué el canal de TV argentino no emitía la mini-serie? Si no la hubiera anunciado, tal vez la pregunta carecería de sentido, pero al hacerlo había despertado las críticas provenientes de ciertos sectores judíos.

Hoy sabemos que Canal 9 estaba en manos del Ejército, que anunció y luego por alguna razón se arrepintió de mostrar *Holocausto*. Finalmente en Diciembre de 1981 el canal puso en el aire los episodios de la mini-serie durante una semana. Al respecto el diario *Clarín* informó que la gente esperaba con "expectativas" esta programación por "la propia realización y por el hecho de haber estado 'demorada' su exhibición durante cuatro años en nuestro país" (*Clarín*, 6/12/81).

Aun desconocemos las razones que demoraron la proyección de *Holocausto*. Pero lo interesante es que en la dictadura diferentes actores comenzaron a hablar de la "censura". Como vimos, no solo fueron los periódicos judíos sino también los nacionales. El material fílmico despertó conflictos locales que llevaron a una implícita resignificación de la Shoá en clave de la situación política en Argentina. Estas discusiones, idas y venidas, son hoy reconocidas por los críticos de cine y editores de revistas especializadas en nuestro país. Señalan el valor de la mini-serie *Holocausto cuando se refieren a la misma en comparación a Shoah* (1985) de Lanzmann.

A modo de cierre

La reconstrucción de un pasado es siempre un escenario cambiante y problemático. En él se manifiesta una lucha política por dotar al pasado de un sentido determinado. La memoria, instalada en un presente, es el lugar donde se encuentran enfrentadas diversas visiones sobre el pasado, con las implicancias y consecuencias que cada una de estas visiones implica. Partiendo de la imposibilidad de representación del hecho "tal como este ha sido", toda lectura implica un tipo de intelección que condiciona una posición ético-política.

En consecuencia, las memorias son siempre dinámicas. Nunca se anclan a un momento o lugar determinado. Más aún cuando el pasado al cual refiere es un hecho traumático. Tal es el caso de la Shoá. Los diversos momentos en el recuerdo de la Shoá han estado marcados por la conjunción de múltiples factores: la geopolítica y las relaciones internacionales, el surgimiento y consolidación del Estado de Israel y su sociedad, la inserción de los sobrevivientes en las distintas sociedades, los procesos judiciales que se llevaron a cabo, entre otros. De este modo, el ejercicio constante de la memoria de la Shoá –a través de sus múltiples formas– implica una resignificación y

reactualización del pasado que excede los límites estrictos de los hechos históricos y que ubica a la Shoá en un lugar central en la construcción de la identidad en las culturas occidentales.

Bibliografía utilizada:

- Baron, L., *Projecting the Holocaust into the present*, 2005.
- Candau, J., *Antropología de la Memoria*, Bs. As.: Nueva Visión, 2002.
- Carnovale, V., Lorenz, F. y Pittaluga, R. (comp.), *Historia, Memoria y fuentes orales*, Bs. As.: CeDInCI Editores, 2006.
- Feierstein, D., *Cinco estudios sobre genocidio*. Bs. As.: Acervo Cultural, 1997.
- Fentress, J. y Wickham, C., *Memoria Social*. Valencia: Frónesis, 2003.
- Franco, M. y Levín, F. (Comp.), *Historia reciente. Perspectivas y desafíos para un campo en construcción*, Bs. As.: Paidós, 2007
- Goldstein, Y., "El judaísmo argentino de fin de siglo XX: del olvido a la recuperación de la memoria colectiva" en *Memoria y Representación. Configuraciones culturales y literarias en el imaginario judío latinoamericano*, Huberman A., y Meter A. (edit.), Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 2006, 41-63.
- Huyssen, A., *En busca del futuro perdido. Cultura y memoria en tiempos de globalización*, Buenos Aires: FCE, 2007.
- Jedlowski, P., *La sociología y la memoria colectiva*, Madrid: Biblioteca Nueva, 2000.
- Jelin, E., *Los trabajos de la memoria*, Buenos Aires: Siglo Veintiuno de Argentina Editores, 2002.
- Lvovich, D., "Historia reciente de pasados traumáticos. De los fascismos y colaboracionismos europeos a la historia de la última dictadura argentina" en Franco, M. y Levin F., *Historia reciente. Perspectivas y desafíos para un campo en construcción*. Paidós, Buenos Aires, 2007.
- Pollak, M., *Memoria, olvido, silencio. La producción social de identidades frente a situaciones límite*. La Plata: Ediciones Al Margen, 2006.
- Reitlinger, Gerald. *The final solution: The attempt to exterminate the Jews of Europe, 1939-1945*, Barnes, Nueva York, 1961.
- Rousso, H., *The Vichy Syndrome. History and Memory in France since 1944*, Massachusetts: Harvard University Press, 1991.
- Sánchez Biosca, V., *Imágenes marcadas a fuego*, en *Revista Brasileira de História*, vol. 21, nº 42. San Pablo, 2001
- Schindel, E., *Desaparición y Sociedad. Una lectura de la prensa gráfica argentina (1975-1978)*, Doktorgrades Am Fachbereich Politik-und Sozialwissenschaften der Freien Universität Berlin, Berlin, 2003.

- Schwarzstein, D., *Una introducción al uso de la historia oral en el aula*, Buenos Aires: FCE, 2001.
- Sneh, P. y Cosaka, J. C., *La Shoá en el siglo. Del lenguaje del exterminio al exterminio del discurso*. Bs. As.: Xavier Bóveda ediciones, 1999.
- Traverso, E., *La historia Desgarrada. Ensayo sobre Auschwitz y los intelectuales*, Barcelona: Herder, 2001.
- Wieviorka, A., *The era of witness*, Paris: Plon, 1998.