

# Hacia la “operación histórico-cinematográfica”: el cine del Holocausto en la construcción del conocimiento histórico

*Towards the “Historical-Cinematographic Operation”:  
Holocaust Film in the Construction of Historical Knowledge*

Gilda Bevilacqua\*

## RESUMEN

Las implicancias actuales del cine en el desarrollo del conocimiento histórico, su papel decisivo en la difusión de ideas y en la memoria colectiva nos convocan a problematizar los modos en que las películas sobre el pasado son, no sólo una fuente o un producto derivado de la historiografía, sino constructoras ineludibles de lo que las sociedades entienden por pasado y por los eventos que las marcaron profundamente, como el Holocausto. En este trabajo abordaremos el rol del cine en la construcción del conocimiento histórico, en general, y de este evento, en particular. Presentaremos distintas consideraciones sobre el conocimiento histórico, para caracterizar el lugar insoslayable del cine en dicha construcción. Abordaremos los vínculos e influencias entre la cinematografía y la historiografía sobre el Holocausto. Finalmente, reflexionaremos acerca del estado de arte de estas representaciones y su porvenir.

Palabras clave: Conocimiento histórico; Cine del Holocausto; Historiografía.

## ABSTRACT

The current implications of film in the development of historical knowledge, its decisive role in the dissemination of ideas and in collective memory, summon us to investigate the ways in which films about the past are not only a source or a product derived from the historiography, but inescapable constructors of what societies understand by the past and by the events that profoundly marked them, such as the Holocaust. In this paper I will address the role of cinema in the construction of historical knowledge, in general, and of this event, in particular. I will present different considerations on the historical knowledge, to characterize the unavoidable place of film in that construction. I will address the links and influences between cinematography and historiography on the Holocaust, and finally I will reflect on the current status-statute of these representations and their future.

Keywords: Historical knowledge; Holocaust film; Historiography.

---

\* Universidad de Buenos Aires (UBA), Buenos Aires, Argentina. gildasbevilacqua@gmail.com <<https://orcid.org/0000-0003-2117-5152>>

## INTRODUCCIÓN

¿El cine puede generar conocimiento sobre el pasado? Y si lo hace, ¿qué tipos de conocimientos tenemos sobre el pasado a partir del cine? La cuestión es compleja. En principio, supone que cine y conocimiento histórico son, o han sido, elementos que no confluyen y, en caso de hacerlo, lo hacen porque las películas de algún modo responden a la disciplina histórica que se dirime y resuelve en otros ámbitos, donde el estatuto fundante es la escritura. Podríamos decir entonces que existe una historia del cine y de las imágenes, pero no necesariamente una historia pensada con y desde las imágenes cinematográficas en tanto discursos por derecho propio. Las implicancias actuales del cine en el desarrollo del conocimiento histórico, su papel decisivo en la difusión de conceptos, en la transformación de la cultura, en la labor de los investigadores y en la memoria colectiva nos convocan a problematizar los modos en que los relatos filmicos sobre el pasado son, ya no sólo una fuente o un producto más o menos derivado de la historiografía, sino constructores ineludibles de lo que las sociedades entienden con relación a los hechos y al pasado, en general.

Por lo tanto, no es difícil percibir que el Holocausto es un evento que ha suscitado un enorme interés tanto en la disciplina histórica como en la cinematografía<sup>1</sup>. Y tal vez, como en ningún otro caso, su emergencia ha coincidido con la consolidación de la industria audiovisual en el sentido de artefacto clave para el desarrollo de la cultura de masas. Por eso, lo elegimos como el caso sobre el cual se inclina nuestro problema. Sabemos que no es simple y ha suscitado infinidad de debates enriquecedores para la historiografía, entre ellos, el de la “*uniqueness*” o “singularidad” y el de los “límites de la representación”<sup>2</sup>. Es justamente por ese motivo que se vuelve una piedra basal para estudiar la trama compleja de sus representaciones. Si el estatuto o carácter de este acontecimiento es todavía materia de discusión, cómo no van a serlo los modos en que se lo representa y se construye conocimiento acerca de él.

En la actualidad, la llegada masiva del lenguaje audiovisual al público y la importancia de las películas sobre el pasado, como constructoras de sentidos y conocimientos históricos, nos sugieren la necesidad de profundizar, en el ámbito de la disciplina histórica, el desarrollo de un abordaje crítico. Este abordaje debería ser capaz de atender a las funciones y características económicas, ideológicas, artísticas y documentales del cine, y capaz de reconocerle el estatuto de relato y dispositivo-artefacto útil, legítimo para la construcción del conocimiento histórico. Para eso, resulta imprescindible indagar, mediante las herramientas teórico-metodológicas provistas por la Nueva Filosofía de la His-

toria<sup>3</sup>, qué nos dicen (y cómo) las representaciones del pasado, cinematográficas e historiográficas. También indagar cómo se presentan, entre ellas, relaciones de intertextualidad e interdiscursividad para poder examinar qué (y cómo) podemos conocer sobre el pasado a partir de ambas y, particularmente, cómo nos pueden ser útiles las películas para la construcción del conocimiento histórico sobre los eventos que representan.

En líneas generales, desde la historiografía se ha abordado la relación entre cine e historia de un modo en que no todas las ficciones cinematográficas relativas al pasado son capaces de construir-expresar discursos válidos para el conocimiento histórico. La noción de “cine histórico”, acuñada inicialmente por Robert Rosenstone (1997), ha dado lugar a trabajos sobre ciertas ficciones, a las que se les adjudica validez por considerarlas representaciones acordes al contenido provisto por el discurso historiográfico. Esta categoría no incluye ni aborda relatos cinematográficos que estén por fuera de los cánones de representación instituidos por la disciplina histórica, aunque entendemos que pueden aportar consideraciones no desdeñables para la investigación. Por tal motivo, abordaremos la relación entre el cine y la historia en la construcción del conocimiento histórico mediante el estudio de la representación cinematográfica del Holocausto, atendiendo tanto a las películas “históricas” como a las que llamaremos “no históricas” sobre dichos eventos. El cine puede producir relatos que, sin tener las características que la historia les adjudica a aquellos que considera legítimamente “históricos”, disparan ideas, preguntas, afirmaciones y/o reflexiones generadoras de conocimiento acerca de los eventos pasados.

El enfoque de nuestra propuesta no pretende quedarse sólo en la hipótesis de que el cine puede ser considerado como productor o generador de conocimiento sobre el pasado, sino que sostiene que, al comprometernos con esa hipótesis, deberíamos reformular las nociones mismas de “conocimiento histórico”, “pasado”, “hecho histórico”, entre otras. Por eso, también se considera que, para poder advertir y ponderar el rol fundamental del cine en la construcción del conocimiento histórico sobre el Holocausto, es imprescindible concebir al cine en su relación con la historia no sólo como una fuente primaria de su época de producción y estreno (Ferro, 2000; Sorlin, 1985; Burke, 2005), o como una posible representación histórica legítima acerca del pasado (Rosenstone, 1997; Monterde; Selva; Solá, 2001; Nigra, 2016), sino también como un “discurso por derecho propio”: como “historiofotía” (White, 2010b). La alternativa que proponemos también permite indagar cuáles son las características y condicionamientos que intervinieron e intervienen en la actualidad en los niveles epistemológico-cognoscitivo, ético-político y estético-formal en los que toda

construcción del conocimiento histórico tiene “lugar”. Lugar que entendemos de un modo que amplía la tríada que compone, según Michel de Certeau (2006), toda “operación historiográfica” (un lugar, una práctica, una escritura). Creemos así que nuestro estudio puede colaborar en ampliar esta operación hacia una “operación histórico-cinematográfica”, fundamental hoy para abordar y analizar cómo se produce y difunde el conocimiento sobre el pasado.

De este modo, en este trabajo se sostiene que, como el conocimiento histórico del Holocausto estuvo incardinado en el “discurso social”<sup>4</sup> de cada época en la que emergió y fue generado, su construcción se realizó o estuvo condicionada no sólo por la interpretación de documentos y textos escritos que ha realizado la historiografía académica, sino también por la existencia y el abordaje de otro tipo de artefactos, entre los que se cuenta la filmografía (“histórica” y “no histórica”) generada desde 1945, ya que tanto el cine como la historiografía están “condicionados” por los distintos “espíritus de época” en los que se inscriben. Por lo tanto, estudiar sus formas específicas, sus dimensiones narrativas, y las relaciones de intertextualidad e interdiscursividad, aporta elementos nuevos y distintos para interpretar las implicancias epistemológicas, éticas y estéticas que ambos modos de representación conllevan, cómo se vinculan y qué tipos de conocimiento y significaciones sobre el Holocausto fueron generando en sí mismos y mediante su interrelación hasta la actualidad. Así, abordaremos cómo se han dado esos vínculos, cuáles han sido sus intercambios, sus condicionantes y limitaciones. De qué modos los relatos filmicos han influido en la historiografía y viceversa, pero sobre todo de qué maneras el cine ha tenido un rol fundamental en dar a conocer este terrible evento y en la construcción del conocimiento histórico sobre él. Para eso, primero, presentaremos diferentes consideraciones sobre el conocimiento histórico, para poder caracterizar el lugar insoslayable que tiene hoy el cine en esa construcción. Luego, abordaremos los vínculos, intercambios, aportes e influencias entre la cinematografía y la historiografía académica sobre el Holocausto. Para finalizar, reflexionaremos acerca del estado actual de dichas representaciones y su porvenir.

## CONOCIMIENTO HISTÓRICO Y PLURALISMO CONVERSACIONAL

Para poder evaluar y caracterizar el lugar y la influencia del cine del Holocausto en la construcción del conocimiento histórico de este evento, es necesario rastrear y elaborar diversas consideraciones sobre este propio conocimiento, en vistas de una concepción más amplia de sus modos de construcción.

Así, el modo predominante de concebir la producción del conocimiento histórico por parte de la historiografía tradicional puede definirse mediante lo que Dominick LaCapra denomina “modelo de investigación autosuficiente o documental”. Según este modelo, por un lado, las condiciones necesarias y suficientes para la historiografía serían “reunir pruebas y hacer aseveraciones referenciales con forma de reivindicaciones de verdad fundamentadas en esas pruebas” (LaCapra, 2005, p. 27). Y por otro, la escritura estaría subordinada al contenido constituido por hechos y se reduciría a la redacción de los resultados de la investigación: “es un medio para expresar un contenido y su meta ideal es la transparencia, el papel de ventana abierta hacia el pasado, en la cual las figuras retóricas cumplen un papel meramente instrumental para ilustrar lo que podrá expresarse con literalidad sin pérdida alguna” (LaCapra, 2005, p. 29). Así, en el modelo documental, la base de la investigación sería

el hecho ‘duro’ derivado del trabajo crítico con las fuentes, y el propósito de la historiografía es u ofrecer relatos narrativos y ‘descripciones duras’ de hechos documentados, o someter al registro histórico a procedimientos analíticos de formación de hipótesis, contraste, y explicación. La imaginación histórica se limita a llenar huecos del registro de manera plausible, y ‘echar nueva luz’ sobre un fenómeno requiere el descubrimiento de información previamente desconocida. (...) algunas veces se presupone que las únicas cuestiones históricas relevantes son las que pueden ser respondidas mediante investigación empírica (preferentemente de archivo) (LaCapra, 1985, pp. 18-19)<sup>5</sup>.

Nuestro modo de pensar la construcción del conocimiento histórico se aleja, entonces, de esta visión convencional. Aquí partimos de la base de atender a lo que entendemos como el peculiar *status* del conocimiento histórico. Esto es, partimos de su “carácter controversial irreductible”, utilizando las palabras de Verónica Tozzi Thompson y siguiendo su propuesta de leer heurística y pragmatistamente los aportes de White (desde *Metahistoria* en adelante), con el objeto de transformar una posible lectura relativista escéptica en términos de lo que la autora denomina un “pluralismo conversacional” (Tozzi, 2016). Esta lectura heurística y pragmatista, por un lado, nos permite apreciar no sólo “las diferencias entre las narrativas alternativas —sí, irreconciliables y sí, irreductibles— sino la deriva misma, el cambio interpretativo mismo por su promoción no tanto del consenso o la pluralidad en sí misma, sino de la posibilidad de continuar la discusión e intercambio de nuevas e insospechadas interpretaciones” (Tozzi, 2016, pp. 218-219). Por otro lado, nos permite adver-

tir que todas las diversas historiografías son “formas de realismo” y que sus diferencias residen “en la elección de formas de tramar, en la elección de lo que consideren tipos aceptables de conexiones entre los eventos históricos y, finalmente, en sus evaluaciones acerca de la posibilidad o deseabilidad de cambio para el presente y el futuro”. Esta aproximación cuestiona la consideración *naïve* del realismo, al enfatizar los siguientes tres aspectos: 1) una representación realista del pasado es algo a producir, no algo a encontrar o descubrir; 2) no existe una única manera de representar “realistamente” la realidad; y 3) los criterios de realismo son históricos y han variado a lo largo de la historia (Tozzi, 2009a, pp. 75-76). La diversidad y controversialidad interpretativa puede pensarse así en términos del esfuerzo y la dificultad involucrados en la producción de una consideración realista del pasado que cristaliza en la elaboración de narrativas. Entendiendo que la narrativa es, por un lado, el tipo de discurso que permite relacionar de una manera sincrónica acontecimientos que se han dado en forma diacrónica, esto es, transformar lo episódico en una historia. Y por otro, “la forma lingüística en la que elementos heterogéneos como actor, evento, y circunstancia, son integrados en una totalidad verosímil y significativa” (Tozzi, 2009a, p. 77).

Por lo tanto, a diferencia de la visión convencional sobre el conocimiento histórico y del modelo de investigación autosuficiente, consideramos que forma y contenido son indivisibles, y que no hay un “contenido objetivo” por fuera del discurso que lo forma (lo cual no significa negar la existencia real de los eventos del pasado). El contenido de lo que se relata, entendemos, emerge justamente a partir de cómo se narra, y ese *cómo* está prefigurado a partir de un tropo predominante, ya que cada tropo da lugar a los distintos tipos de tramas con los que cuenta nuestra cultura occidental para organizar un relato, ya sea este escrito o cinematográfico. Así, el instrumento ofrecido por la *tropología* (por ejemplo, la famosa grilla de posibilidades combinatorias de *Metahistoria*) debe entenderse no como un algoritmo para la reconstrucción de la estructura lógica de las interpretaciones, teorías o narrativas históricas, sino como “una estrategia heurística que contribuya a iluminar las diferencias o coincidencias entre las interpretaciones rivales, aunque no exclusivamente en el campo de la historia académica, sino también en cualquier ámbito público donde se dispute el pasado” (Tozzi, 2016, p. 219). Este abordaje nos habilita a visualizar, por un lado, que la disponibilidad, uso y circulación de modalidades de figuración están disponibles a todos aquellos que interactúan con el pasado, ya sea en el espacio público o en la disciplina histórica. Y, por otro, a ver que “cada historización se presenta a sí misma como el cumplimiento de algu-

na promesa incumplida hecha por historizaciones previas o rivales, sean académicas o populares, históricas o prácticas, y no necesariamente en búsqueda de reconciliación o consenso; de hecho, más a menudo que no, se busca iluminar las diferencias” (Tozzi, 2016, p. 223).

La aproximación heurística nos aconseja abordar el análisis de las interpretaciones historiográficas en su contexto de producción y recepción, y tener en cuenta otros trabajos sobre el tema, reseñas, información utilizada e incluso desarrollos de otras disciplinas científicas o culturales, como el cine. En definitiva, nos convoca a indagar en las discusiones que motivaron y en las nuevas investigaciones a las que dieron lugar (Tozzi, 2009b, p. 127). De este modo, podemos valorar positiva y productivamente el *carácter controversial irreductible del conocimiento histórico* y el *pluralismo conversacional* consiguiente, en la medida en que la promesa incumplida de representación definitiva no es más que la sugerencia de nuevas vías de investigación, nuevos problemas, discusiones y, quizás, nuevas reescrituras del pasado (Tozzi, 2009b, p. 133). Desde esta aproximación, las nuevas representaciones o reescrituras de eventos del pasado son inevitables y valorables, dado que expresan, a través de sus formas, los compromisos éticos, estéticos y epistemológicos asumidos desde ciertas perspectivas (contingentes) en los determinados contextos a partir de los cuales se las concibe. Así, cada escritura de la historia “promete” ser la que más se acerca o la que mejor representa el pasado, siempre en diálogo con las representaciones previas que a su vez también habían prometido lo mismo.

La promesa siempre abierta de representar “realistamente” la realidad puede vislumbrarse en el hecho de que, desde 1945 en adelante y en diferentes países, se siguen escribiendo y filmando distintos tipos de relatos sobre el Holocausto. En cada época, cada actor (historiador y/o cineasta) entiende ese pasado de diversos modos y trata de representarlo utilizando los recursos culturales disponibles en el contexto presente en el que se inscribe, a la vez que también puede dialogar de diversos modos con las representaciones existentes acerca de aquél, o rechazar ese posible diálogo, como lo hemos visto en la negativa generalizada de la historiografía convencional a darle un lugar al cine en sus indagaciones, más allá de su carácter de producto cultural de época, de su uso como fuente, lo cual, por cierto, ha sido una incorporación reñida y tardía, como supo visibilizar Ferro (2000).

En definitiva, entendemos que accedemos al conocimiento histórico siempre en una forma procesada, no como datos brutos o información almacenada en un archivo o banco de datos. Entra así en el ámbito público sólo como conocimiento representado, escrito, filmado, videograbado, fotografiado, drama-

tizado, y narrativizado (White, 2010a, p. 211). En estado permanente de construcción, se compone no sólo del que podemos generar sobre el pasado, sino también del conocimiento acerca de cómo conocemos al pasado. De allí que prefiramos la idea de “construcción”, en tanto proceso de permanente revisión de los presupuestos teóricos que lo componen. Esos modos, a través de los que conocemos y construimos conocimiento, también son históricos en el sentido de que han variado a lo largo del tiempo y siempre estuvieron condicionados por los “espíritus de época”, por el devenir del discurso social hegemónico en el que esta construcción se incardina. Por lo tanto, podemos pensar también que “lo histórico” es aquello que refiere al pasado, pero no únicamente limitado ni supeditado a las ideas, nociones, relatos, preguntas e inquietudes pertenecientes y/o producidas en el campo de la historiografía, como intentaremos mostrar a continuación.

#### CINE E HISTORIOGRAFÍA EN LA CONSTRUCCIÓN DEL CONOCIMIENTO HISTÓRICO SOBRE EL HOLOCAUSTO

Como adelantamos previamente, en la sociedad occidental contemporánea, la construcción del conocimiento histórico sobre el Holocausto estuvo, desde 1945 en adelante, incardinada en el “discurso social” de la época en que emergió; y se desarrolló e inscribió de modo diferente según las características discursivas hegemónicas de cada período. En esa construcción, el cine (tanto “histórico” como “no histórico”) tuvo un rol fundamental, que sistematizamos en los siguientes puntos: 1) la existencia de películas que representaron este evento antes de que lo hiciera la historiografía; 2) la existencia de películas que antecedieron a algún planteo, interrogante, punto de vista o hipótesis de la historiografía académica del Holocausto; 3) la existencia de películas que influyeron de manera más o menos directa, implícita o explícitamente, en esta historiografía; 4) la existencia de películas que cuestionaron algún planteo, interrogante, punto de vista, o tesis de esta historiografía; y 5) la existencia de películas que se vieron influenciadas por los debates eruditos (teóricos, filosóficos, estéticos, etc.) y/o por algún planteo, interrogante, tesis o interpretación de la historiografía. A continuación, desarrollaremos brevemente cada uno de estos puntos y presentaremos sus ejemplos filmicos más representativos<sup>6</sup>.

Las películas que representaron, antes de la historiografía, lo que muchas personas entienden hoy por Holocausto expresan una particular interpretación acerca del mismo, que se extendió aproximadamente durante el período 1945-



1960<sup>7</sup>. Entonces se lo denominó, en general, con el término “atrocidades nazis”, y se lo concibió como “crimen contra la humanidad” (en el marco de los Juicios de Núremberg), sin aparecer públicamente aún el carácter singular y único que, principalmente desde la década del ‘60, se le adjudicó mediante diversas formas, tanto en la historiografía como en el cine. Estas películas fueron los documentales aliados, como *Nazi Concentration Camps* (Stevens, 1945), *F3080 – Memory of the Camps* (Bernstein, 1945) y *Death Mills* (Wilder, 1945), que utilizaron las imágenes filmicas obtenidas por las cámaras de las fuerzas aliadas (estadounidenses, británicas y soviéticas, principalmente) al liberar los campos de concentración nazis. Como sostiene Georges Didi-Huberman, antes de la publicación de los primeros relatos de sobrevivientes y de los primeros textos historiográficos, el conocimiento de los campos nazis fue un conocimiento visual, filtrado periodística, militar y políticamente, acerca del “estado de su destrucción por los nazis y de su apertura por los aliados” (Didi-Huberman, 2015, p. 22; subrayado original). Esto dio lugar a un régimen de visibilidad, visualidad y legibilidad de las imágenes del horror, que se originó y cristalizó en el modo en que los aliados miraron y registraron los campos nazis al abrirlas y liberarlos.

Los materiales filmicos registrados fueron utilizados para la realización de documentales que se constituyeron en ejemplos paradigmáticos de la vocación aleccionadora como “pedagogías del horror”, y como “piezas de convicción visuales” para los juicios (Sánchez-Biosca, 2001, p. 284). El descubrimiento de los campos, la descripción y el inicio de la escritura de su historia coincidió con la voluntad de llevar a cabo el proceso judicial que luego tuvo lugar en Núremberg. Por eso, las primeras imágenes de los campos se consideraron ante todo testimonios visuales (Didi-Huberman, 2015, p. 25). Pero, las imágenes que las fuerzas británicas y estadounidenses divulgaron, que sirvieron de modelos, no fueron las de los campos de exterminio, sino las de los de concentración, principalmente de Bergen-Belsen, Dachau, Buchenwald y Mauthausen, dado que de Auschwitz se manejaban escasos planos cedidos por los soviéticos. Por eso, las particularidades de los campos de concentración se convirtieron casi directamente en representación de los crímenes nazis, y ello implicaba, siguiendo a Vicente Sánchez-Biosca, el oscurecimiento del exterminio judío – la “Solución Final” – y gitano que se había desarrollado en Polonia (Sánchez-Biosca, 2009, p. 118).

Los tres documentales mencionados tienen varios aspectos en común, a destacar: 1) la *falta de mención particular de los judíos*, aunque, sin percibirlo de este modo, varios aspectos de la instrumentación del genocidio se muestran

con detalle (experimentos médicos, cámaras de gas, crematorios, etc.); 2) la *referencia a las nacionalidades de todo el mundo y a las creencias religiosas y políticas de los prisioneros*, que perecieron en los campos sin importar estas distinciones (los puntos 1 y 2 expresan la necesidad de construir una *víctima universal* y un *culpable colectivo*, el pueblo alemán); y 3) en pos del mandato pedagógico que exigía mostrar todo, se privilegia la *reproducción de la humillación* ejercida por los verdugos, sin proyectar en las víctimas una visión humanizada (Dawidiuk, 2014, p. 6).

Estas estrategias con las imágenes implicaban, como sostiene Sánchez-Biosca, principalmente tres usos: 1) “la culpabilización colectiva alemana por los crímenes contra la humanidad cometidos durante la guerra, incluyendo la construcción a mirar de verdugos y cómplices”; 2) “su formulación jurídica, en el marco de un tribunal internacional, que orientó las instrucciones prácticas de planificación técnica para la captación de pruebas”; 3) “el sometimiento a un régimen de bulimia de la mirada, de acuerdo con la ingenua suposición de que ver era comprender y comprender equivalía a preservarse de la repetición”. Para el autor, si los dos primeros usos tuvieron limitaciones derivadas de la creciente confrontación entre los aliados, el tercero tuvo “repercusiones sin retorno para el régimen visual de Occidente en relación con las catástrofes” (Sánchez-Biosca, 2009, p. 117)<sup>8</sup>. Podemos ver así que la *ingenua suposición de que ver era comprender* expresa también una extendida confianza en la supuesta pureza o transparencia de la realidad reproducida por la cámara.

La existencia de películas que antecedieron a algún planteo, interrogante, punto de vista o tema de la historiografía académica del Holocausto puede verse, por ejemplo, en *The Stranger* (Welles, 1946), primer filme ficcional, no basado en hechos reales, en incluir imágenes de los campos, presentadas anteriormente. Este filme expresa varias cuestiones que la historiografía abordará años más tarde: el rol fundamental que las imágenes fílmicas documentales tuvieron desde el final de la guerra para dar cuenta del horror nazi, como portadoras de “lo real”; la presencia de nazis en territorio americano, ya que es uno de los primeros relatos sobre criminales de guerra refugiados clandestinamente en los Estados Unidos; y la anticipación de lo que Hannah Arendt denominó la “banalidad del mal” (Arendt, 2003), idea retomada ampliamente en la historiografía enfocada en los perpetradores.

Con *El diario de Ana Frank* (Stevens, 1959) aparece el punto de vista centralizado en las historias y testimonios de las víctimas judías (sobrevivientes y no), mientras que el predominio de la noción de “totalitarismo” —para pensar tanto el Tercer Reich como el conflicto con el bloque soviético— destacaba por

entonces aspectos que ambos regímenes tenían en común, al tiempo que oscurecía especificidades. La historiografía recién comenzaba a dedicarse al tema del exterminio judío, pero desde la perspectiva de los perpetradores, tanto en la línea “intencionalista” (Poliakov, 1954 [1951]) como en la “estructuralista” (Hilberg, 2005 [1961]). *Shoah* (Lanzmann, 1985) también antecedió a la historiografía académica del Holocausto al darle un lugar relevante a los testimonios de víctimas, perpetradores y *bystanders*. La mirada dirigida hacia el punto de vista de las víctimas se vislumbrará, mucho más tarde, en la denominada “era del testigo” (Wieviorka, 2006 [1998]). A fines de los '90, la historiografía académica empezó a incorporar esa perspectiva y dichos testimonios con el caso paradigmático de la obra monumental de Saul Friedlander, *El Tercer Reich y los judíos* (2016a-2016b [1997-2007]).

*Kapò* (Pontecorvo, 1960) fue el primer filme occidental que representó, ficcional y realistamente, el ciclo completo de la implementación de la “Solución Final” en los países ocupados (singularizando a las víctimas judías como objetivo central del exterminio), la dura vida en los campos de concentración y exterminio, y la indiferencia de los franceses ante la situación y deportación de los judíos, provocando en la época “un desafío al silencio y la amnesia colectiva” (Croci; Kogan, 2003, p. 163), predominante incluso en la historiografía. Con la representación de la degradación física, mental y emocional de la protagonista (Edith-Nicole), que la lleva a hacer todo lo que está a su alcance para sobrevivir, aunque esto signifique la pérdida de su dignidad humana, se muestra el proceso que termina en su conversión en *kapo*. La radicalidad de esa situación – en la que los parámetros morales de juzgamiento de las acciones de los prisioneros de los campos están completamente perimidos, especialmente en el caso de los *kapos* y de los *sonderkommandos* – sugiere una idea cercana a la de “zona gris” – que Levi desarrolló en *Los hundidos y los salvados* (2012 [1986]) –, ausente tanto en el ámbito cinematográfico como en el historiográfico. Además, con su famoso travelling acusado de estetizar el horror (Rivette, 1961), *Kapò* abrió el debate en torno a los límites de la representación del Holocausto antes de que la historiografía lo tomara como problema. Recién en 1990, durante un coloquio organizado por Friedlander, tuvo lugar esa discusión, que se plasmó en la compilación *En torno a los límites de la representación. El nazismo y la solución final* (Friedlander, 2007 [1992]).

En el filme *El juicio de Núremberg* (Kramer, 1961) también encontramos temas que más tarde fueron de gran interés para la historiografía: el juicio en sí mismo, su legitimidad, alcance, consecuencias, etc.; la responsabilidad del pueblo alemán en torno al Holocausto, el problema de la “culpa colectiva”; y el

modo en que, en los juicios, había sido, o no, abordada la “Solución Final” y lo que esto implicaba. Cada personaje expresa dilemas que tienen un correlato historiográfico desarrollado *a posteriori* de su estreno<sup>9</sup>. Las grandes posturas que podemos apreciar en el filme son: 1) *el pueblo alemán “común” no sabía nada de lo que los nazis estaban haciendo con los judíos y demás personas inde-seables para el régimen*; 2) *el pueblo sabía*: 2.a) *sabía y colaboró más o menos activa y conscientemente con el régimen*; 2.b) *sabía y fue indiferente, no hizo nada al respecto*; 2.c) *sabía e hizo algo para manifestar su rechazo al régimen*. Estas distintas posturas también están en sintonía con el debate historiográfico posterior en torno a la noción de “resistencia”. De hecho, ese “hacer algo” que expresa el filme puede relacionarse con la idea de resistencia “pasiva” que podemos encontrar en la definición de “resistencia” desarrollada por el “Proyecto Baviera” a principios de la década de 1970: “se entiende por resistencia toda forma de conducta activa o pasiva que permita el reconocimiento del rechazo al régimen nacional socialista o a algún sector de la ideología nacional socialista y que estuviera ligada a ciertos riesgos” (Kershaw, 2006, p. 255). La película se “adelantó” a la historiografía con respecto a la ampliación de la noción de resistencia, propuesta por dicho Proyecto.

En el ámbito francés, luego de más de diez años del estreno de *Noche y niebla*<sup>10</sup>, volvió a aparecer en el cine el tema del colaboracionismo en el filme ficcional *El viejo y el niño* (Berri, 1967). Pero, el quiebre fundamental estuvo dado por el documental *La tristeza y la piedad. Crónica de una ciudad francesa bajo la ocupación* (Ophüls, 1969-1971) y la ficción *Lacombe Lucien* (Malle, 1974), que sostuvieron que la población francesa apoyó abiertamente el antisemitismo y la colaboración, con lo que se anticiparon a la historiografía francesa en el abordaje de estos problemas así como el de la aplicación de la “Solución Final” en Francia, y en poner en evidencia las raíces autóctonas del antisemitismo de Vichy y la no unicidad del resistencialismo francés. Como señala Henry Rousso, la historiografía de la ocupación primero estuvo “fuertemente impregnada del resistencialismo dominante, una versión gaullista o comunista, y no logró crear verdaderamente una ruptura epistemológica”, la cual apareció tardíamente, hacia mediados de los años ‘70, y en gran medida fue impulsada por historiadores extranjeros (Rousso, 2012, p. 5), principalmente, por el estadounidense Robert Paxton (1974 [1972]) y el israelí Zeev Sternhell (1986).

Las películas que influyeron y/o provocaron fuertes reacciones, implícita o explícitamente, en la historiografía del Holocausto, fueron, principalmente, *Shoah* y *La lista de Schindler* (Spielberg, 1993) así como también la serie de TV

estadounidense *Holocausto* (Chomsky, 1978). *Holocausto* y *La lista de Schindler* fueron los disparadores de grandes proyectos de registro audiovisual de las experiencias de los sobrevivientes del Holocausto. A raíz de las controversias que provocó la serie *Holocausto* en los Estados Unidos, Francia y Alemania, emergió por primera vez la necesidad de grabar testimonios en video de los sobrevivientes (Wieviorka, 2006, p. 98). Los sobrevivientes que rechazaron la serie de TV argumentaron que su historia exigía una mayor autenticidad, que se produciría cuando las películas mostraran más sobre los horrores vividos. Por eso, una de las consecuencias principales de la emisión de la serie fue provocar un gran deseo entre muchos de los sobrevivientes en los Estados Unidos de contar sus historias<sup>11</sup>, como lo había hecho el juicio de Adolf Eichmann para los sobrevivientes en Israel. Como señala LaCapra, el interés por los testimonios creció desde entonces y tuvo otro pico importante con *Shoah* (1985) (LaCapra, 2005, p. 105). En Alemania Occidental, el estreno de la serie en 1979 tuvo un rol fundamental en el pasaje (efímero) que hizo la historiografía hacia el estudio del Holocausto como un evento específico y singular. A raíz de su gran impacto, los principales representantes de la profesión admitieron que los historiadores habían prestado muy poca atención al problema de la “Solución Final” y a la tarea de difundir sus ideas sobre el nazismo y sus crímenes al público en general (Kansteiner, 2009, p. 280).

A principios de la década de 1990, mientras realizaba *La lista de Schindler* en Polonia, Spielberg se sintió abrumado por las historias que había registrado de los sobrevivientes, quienes trabajaban como asesores del filme. El proyecto de crear en 1994 un archivo audiovisual de testimonios nació así de la realización de la película: la *Survivor of the Shoah Visual History Foundation*. Annette Wieviorka encontró en este origen un paralelo con el del *Yale Archive*, cuya creación también estuvo relacionada con una ficción, aunque televisiva: ambas ficciones originaron los dos archivos de testimonios más importantes. No obstante, mientras los sobrevivientes testificaron en reacción a *Holocausto* para hacer oír sus voces, ya que no se sentían identificados por el relato, en cambio, lo hicieron en simbiosis con *La lista de Schindler*, como un complemento al filme. Más importante aún, entendemos, es la diferencia en los énfasis puestos en cada proyecto: los fundadores del *Yale Archive* insistieron en la sensación que los sobrevivientes tenían de haber vivido en otro planeta, de haber quedado aislados para siempre por una experiencia extrema; la fundación de Spielberg se basó en el deseo de mostrar personas que habían vuelto a la “normalidad”, que sobrevivieron a la catástrofe de la guerra (Wieviorka, 2006, pp. 110-111). Las principales innovaciones que presenta respecto al *Yale Archive* es que el

sobreviviente, al finalizar su testimonio, debía cerrarlo con un mensaje que expresara lo que esperaba dejar como legado para las generaciones futuras, y que su familia fuese invitada a reunirse con él al terminar la entrevista. Wieviorka nota en estas innovaciones “el equivalente del epílogo de *La lista de Schindler*”. En ambos casos, el mensaje es optimista: “la familia, reconstituida gracias a sus descendientes, es la prueba viviente del fracaso de los nazis para exterminar a un pueblo”. Y revela la verdadera naturaleza de estas entrevistas: “el proyecto no se ocupa en última instancia de construir una historia oral del Holocausto, sino de crear un archivo de supervivencia” (Wieviorka, 2006, pp. 114-115). Mientras desde 1945 los testimonios del Holocausto habían estado confinados a los archivos y a las comunidades sobrevivientes, y los historiadores los venían tratado con una considerable desconfianza<sup>12</sup>, a fines de la década de 1990, su abundancia y ubicuidad en la esfera pública los forzó a confrontar los desafíos que abrió este nuevo contexto, esta “era del testigo”.

*Holocausto y La lista de Schindler*, a través de lo que denominamos la “figura de la supervivencia”, colaboraron en la ampliación de las representaciones e investigaciones, que tomaron como eje experiencias diferentes, aspectos y acciones relativos a las propias víctimas judías – el amor, la valentía, el humor, el ingenio para sobrevivir, etc. – que empezaron a ser considerados como parte del evento y a tener mayor visibilidad, sobre todo, a partir de la apertura de las puertas a la comedia que habilitaron, como con *La vida es bella* (Benigni, 1997). Aspectos y acciones que habían sido anteriormente excluidos de las representaciones (tanto historiográficas como cinematográficas) por considerarse que no eran parte de las vivencias *reales* en el marco del horror, o porque, aun aceptando que lo eran, no resultaba admisible representar una dimensión concebida como excepcional y que no daba cuenta de la esencia “trágica” real del evento, del predominio absoluto del horror y de la imposibilidad de agencia de las víctimas, entre otros límites y tabúes. Esas ficciones dramáticas fueron cruciales para la cristalización de la “era del testigo”, de la voz y de los puntos de vista de los sobrevivientes, sobre todo las víctimas, que empezaron a testimoniar masivamente y a ser tenidos en cuenta como portadores de la memoria de lo acontecido y de un conocimiento basado en sus propias experiencias. Algo que ya no podía ser más soslayado por la historiografía erudita en el tema y que empezó a ser fuente de la ampliación del tipo de historias que podían ser relatadas, escrita y cinematográficamente.

Entre las películas que cuestionaron algún planteo, punto de vista, o tesis de la historiografía especializada, podemos encontrar, paradigmáticamente, los filmes “no históricos”, irónicos-satíricos, que se produjeron a partir del presen-

te siglo, tales como *Mi Führer: la verdad más verdadera sobre Adolf Hitler* (Levy, 2007) y *Ha vuelto* (Wnendt, 2015), en Alemania; y *Bastardos sin gloria* (Tarantino, 2009), en Estados Unidos. Estos filmes presentaron figuras satíricas de Hitler, sus secuaces y partidarios, y brindaron “metaficciones historiográficas” (Hutcheon, 2014) acerca del nazismo, la Segunda Guerra Mundial, la “Solución Final” y el Holocausto, que tuvieron grandes repercusiones a nivel nacional e internacional. Por ejemplo, llamaron la atención sobre la pervivencia de la ideología nazi y fascista en las democracias que supuestamente ya habían depurado esos elementos de sus sociedades; pusieron en cuestionamiento, mediante el distanciamiento irónico, los distintos relatos y representaciones existentes en la actualidad sobre el nazismo, la figura de Hitler y del Holocausto; habilitaron nuevas preguntas y revisitaron de distintos modos las cuestiones más espinosas, tales como la responsabilidad y culpa colectiva del pueblo alemán y estadounidense, las formas de resistencia y de colaboracionismo, las respuestas judías y de gentiles, el rol de los Aliados con respecto al desarrollo del genocidio judío, al final de la guerra y a la inmediata posguerra, así como las consecuencias no vistas, no aceptadas y/o deseadas de la banalización de la memoria del horror, entre otras cuestiones. Tienen en común cuestionar las tesis que generan una distancia tajante entre pasado y presente – mostrando, por ejemplo, que la desnazificación fue un proceso incompleto y fallido – y argumentos como los de los intencionalistas, que propician esta distancia además de una explicación que condensa las causas y responsabilidades de los hechos, sólo a las voluntades y acciones de los “sádicos” funcionarios y militantes nazis o a todo el pueblo alemán previo a la derrota en la guerra – en su versión extrema con Goldhagen (1997) –, sin dar cuenta, o no profundizando en otros factores y matices. *Ha vuelto* además representa, mediante la historia imaginaria de la resucitación de Hitler en la Alemania actual, “lo inimaginable” (de ayer) como posible (cercano de hoy): que resurja en la actualidad algo similar a lo que implicó Hitler y el nazismo, porque Hitler había sido, antes de ser el Führer, una persona cualquiera, como cualquier persona podría hoy ser un nuevo Führer, y no solamente en Alemania. De tal modo, este filme representa la actualidad alemana (y occidental en general) como si fuera una vuelta del pasado, como si se estuviera cerca del clima que hubo durante la etapa de ascenso al poder del nazismo y los peligros que este ascenso conllevaría: persecución, concentración, deportación y exterminio de los judíos y demás grupos étnicos-sociales-políticos despreciados.

Finalmente, existen en la actualidad muchas películas que se vieron influenciadas por los debates eruditos (teóricos, filosóficos, estéticos, etc.) y/o



por algún planteo, interrogante, tesis o interpretación de la historiografía. Dentro de este conjunto, destacaremos, primero, *Shoah*, ya que *La destrucción de los judíos europeos* de Hilberg fue “la ‘Biblia’ confesa de Lanzmann” (LaCapra, 2009, p. 150). Más adelante, el filme ficcional francés *La redada* (Bosch, 2010), que se basó en diversas interpretaciones historiográficas sobre la ocupación y la Francia de Vichy. Por ejemplo, en los estudios de Serge Klarsfeld (1983) a los que la directora acudió para escribir el guión. Y, por último, la ficción húngara *El hijo de Saúl* (Nemes, 2015), que expresó claramente, en su forma-contenido, las influencias de los debates en torno a los límites de la representación (en el cine y en la historiografía), de las ideas sobre las imágenes de Didi-Huberman (2004), y de la noción de “zona gris” y el rol de los *Sonderkommando*, planteados por Levi (2012) y otros testimonios de sobrevivientes.

## CONCLUSIONES

El recorrido trazado nos lleva a pensar que considerar las películas como discursos legítimos sobre el pasado, y no sólo ver sus acoples o desacoples (fallas o falta de rigor) con los trabajos disciplinarios, puede permitirle a la investigación historiográfica la incorporación de ideas, inquietudes, aspectos discursivos y formales provenientes de ámbitos externos a la disciplina (siempre enriquecedores para entender las transformaciones de los imaginarios sobre el pasado), como también una mayor incidencia en la circulación de sentidos entre el público lego. Así, habilitar y promover que nuestro quehacer académico dialogue con los discursos e ideas circulantes sobre el pasado en la esfera pública ampliaría las posibilidades y los márgenes de la construcción del conocimiento histórico, los márgenes de la “operación historiográfica” convencional. Para eso, es necesario hacer que esas representaciones producidas por fuera del campo (relatos testimoniales, literarios, cinematográficos, etc.) tengan un lugar en nuestras discusiones e investigaciones, pero no para vetarlas o ungir las como “correctas”, por su ajuste o no a nuestros cánones, sino para pensarlas, indagarlas, compararlas con las nuestras, e incorporarlas, si consideramos que aportan significativamente al estudio que estamos realizando. Este es el espíritu de la “operación histórico-cinematográfica” aquí propuesta.

El análisis de los vínculos entre la historiografía y la cinematografía sobre el Holocausto nos permitió advertir que, en líneas generales, el conocimiento que podemos construir acerca del pasado (y cómo lo conocemos) en cada determinado presente, no depende sólo de las habilidades investigativas de los historiadores, de sus métodos, etc. No depende sólo de factores epistemológi-



cos, sino también de factores coyunturales, contingentes, relacionados con lo que está sucediendo, social, cultural, política y económicamente, en cada momento en que se intenta producir y divulgar ese conocimiento. Depende de la relación que la sociedad-comunidad a la que pertenece el historiador tenga con ese determinado pasado (o con “el pasado”), si existe una demanda por conocerlo, o no, predisposición o no para abordarlo, enfrentarlo, etc. Depende de las posibilidades y límites que marca el discurso social hegemónico de la época en que el historiador se inscribe.

Para finalizar, una última reflexión a la luz de todo lo que hemos desarrollado. Como señala White, la Europa del siglo XIX, en la obra de sus mayores historiadores y filósofos de la historia, “logró producir una *variedad de ‘realismos’ en conflicto*, cada uno de ellos dotado de un aparato teórico y respaldado por una erudición que impedían negar su pretensión de ser aceptado al menos provisionalmente. (...) lo que estaba en discusión durante todo el siglo XIX, tanto en la historia como en el arte y en las ciencias sociales, era la forma que debía adoptar una ‘representación realista de la realidad histórica’” (White, 2014, p. 410; subrayados nuestros). En los siglos XX y XXI, a propósito de las disrupciones y debates que surgieron en el pensamiento y en el arte occidental en general, *a posteriori* del Holocausto, también encontramos el despliegue de una “variedad de realismos en conflicto”, y que lo que durante todo ese tiempo sigue aún en discusión (mediante otros medios, modos, ámbitos y actores) es cuál es la forma que debería adoptar una “representación realista de la realidad histórica”. En especial, la representación realista de aquel evento, tanto en la historiografía como en el cine, desde 1945 hasta la actualidad. En ambas áreas, a lo largo del tiempo, se fueron modificando los criterios y las razones morales, éticas, políticas, epistemológicas y estéticas, para la elección o rechazo de una visión antes que otra como la más adecuada, la más realista. En ese devenir, los debates – en la historiografía (en torno de la singularidad y unicidad, de las interpretaciones intencionalistas, estructuralistas, gradualistas, etc.) y en el cine (respecto de las formas, la estetización, comercialización, banalización, entre otros) – no están cerrados ni saldados. Coexisten al día de hoy distintas posiciones, aún en disputa, y no podemos decir que una de ellas se haya impuesto definitivamente sobre la otra.

La lectura narrativista y contextual de los filmes y sus vínculos intertextuales e interdiscursivos con los textos historiográficos (previos, contemporáneos y posteriores) nos llevó a pensar que, en la medida en que se sigan narrando los eventos denominados como Holocausto, Shoah, genocidio nazi, exterminio, etc., seguirán habiendo sentidos, significados, valoraciones, historias confron-

tadas, y que es ese, en definitiva, el valor de la narrativa en la representación de la realidad: la promesa siempre renovada de representar “realistamente” el pasado, que habilita a cada paso volver sobre éste, para pensarlo y resignificarlo, según las necesidades de las sociedades de cada presente, que están comprometidas con la búsqueda de la verdad y con mantener viva la memoria de lo que aconteció, para que procuremos no volverlo a repetir.

## REFERENCIAS

- ANGENOT, Marc. *El discurso social: los límites históricos de lo pensable y lo decible*. Traducción de Hilda García. Primera edición. Buenos Aires: Siglo XXI, 2010.
- ARENDT, Hannah. *Eichmann en Jerusalén*. Un estudio sobre la banalidad del mal. Traducción de Carlos Ribalta. Cuarta edición. Barcelona: Lumen, 2003.
- BANKIER, David. Mostrando la Solución Final a los alemanes. In: BANKIER, David; GUTMAN, Israel (Eds.). *La Europa nazi y la Solución Final*. Traducción de Daniel Sarasola. Primera edición. Buenos Aires: Losada, 2005. pp. 13-46.
- BASTARDOS SIN GLORIA (*Inglourious Basterds*, Quentin Tarantino, Universal Pictures, The Weinstein Company, A Band Apart). (153 min.); son.; color. 2009.
- BRENNER, Michael. *Breve Historia de los judíos*. Traducción de Florencia Martín. Primera edición. Buenos Aires: La Marca Editora, 2012.
- BURKE, Peter. *Visto y no visto: el uso de la imagen como documento histórico*. Traducción de Teófilo de Lozoya. Primera edición. Barcelona: Crítica, 2005.
- CROCI, Paula; KOGAN, Mauricio. *Lesas Humanidad: el nazismo en el cine*. Primera edición. Buenos Aires: La Crujía, 2003.
- DAWIDIUK, Carlos Luciano. Las representaciones cinematográficas de los campos de concentración nazi. Décadas de 1940 a 1950. *História, imagem e narrativas*, Rio de Janeiro, n. 18, pp. 1-20, 2014.
- DAWIDOWICZ, Lucy S. *The War against the Jews 1933-1945*. New York: CBS Educational and Professional Publishing, 1986.
- DEATH MILLS (Billy Wilder, Office of Military Government in Germany, U.S. Army Signal Corps). (22 min.); son.; b & n. 1945.
- DE CERTEAU, Michel. *La escritura de la historia*. Traducción de Jorge López Moctezuma. Primera edición. Segunda reimpresión. México: Universidad Iberoamericana, 2006.
- DIDI-HUBERMAN, George. *Imágenes pese a todo: memoria visual del Holocausto*. Traducción de Mariana Miracle. Primera edición. Barcelona: Paidós, 2004.
- DIDI-HUBERMAN, George. *Remontajes del tiempo padecido. El ojo de la historia 2*. Traducción de Mariana Califano. Primera edición. Buenos Aires: Biblos, 2015.

- EL DIARIO DE ANA FRANK (*The Diary of Anne Frank*, George Stevens, 20th Century Fox). (170 min.); son.; b & n. 1959.
- EL HIJO DE SAÚL (*Saul fia*, László Nemes, Laokoon Filmgroup). (107 min.); son.; color. 2015.
- EL JUICIO DE NÜREMBERG (*Judgment at Nuremberg*, Stanley Kramer, MGM, UA). (186 min.); son.; b & n. 1961.
- EL VIEJO Y EL NIÑO (*Le vieil homme et l'enfant*, Claude Berri, Production Artistique et Cinématographique, Renn Productions, Valoria Films). (90 min.); son.; b & n. 1967.
- ENGEL, David. *El Holocausto. El Tercer Reich y los judíos*. Traducción de Elena Marenngo. Primera edición. Buenos Aires: Nueva Visión, 2006.
- F3080 – MEMORY OF THE CAMPS (Sidney Bernstein, Ministry of Information, U.S. Office of War Information). (70 min.); son.; b & n. 1945.
- FERRO, Marc. *Historia Contemporánea y Cine*. Traducción de Rafael de España. Primera edición. Primera reimpresión. Barcelona: Ariel, 2000.
- FINCHELSTEIN, Federico. *El canon del Holocausto*. Buenos Aires: Prometeo, 2010.
- FREDRIGO, Fabiana de Souza; GOMES, Ivan Lima (Orgs.). *História e Trauma: Linguagens e Usos do Passado*. Vitória: Editora Milfontes, 2021.
- FRIEDLANDER, Saul (Comp.). *En torno a los límites de la representación. El nazismo y la solución final*. Traducción de Marcelo Burello. Primera edición. Buenos Aires: UNQui, 2007 [1992].
- FRIEDLANDER, Saul. *El Tercer Reich y los judíos. Los años de la persecución, 1933-1939*. Traducción de Ana Herrera. Primera edición. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2016a.
- FRIEDLANDER, Saul. *El Tercer Reich y los judíos. Los años del exterminio, 1939-1945*. Traducción de Ana Herrera. Primera edición. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2016b.
- FRIEDLANDER, Saul. Trauma, Transference, and “Working Through” in Writing the History of the “Shoah”. *History and memory*, Indiana, v. 4, n. 1, pp. 39-59, 1992.
- GOLDHAGEN, Daniel Jonah. *Los verdugos voluntarios de Hitler: los alemanes corrientes y el Holocausto*. Traducción de Jordi Fibla. Primera edición. Madrid: Taurus, 1997.
- HA VUELTO (*Er ist wieder da*, David Wnendt, Mythos Film, Claussen Wöbke Putz Filmproduktion, Constantin Film). (116 min.); son.; color. 2015.
- HILBERG, Raul. *La destrucción de los judíos europeos*. Traducción de Cristina Piña Aldao. Primera edición. Madrid: Akal, 2005.
- HOLOCAUSTO (*Holocaust*, Marvin Chomsky, Titus Productions Inc.). (475 min.); son.; color. 1978.
- HUTCHEON, Linda. *Una poética del Postmodernismo*. Traducción de Agostina Salvaggio. Primera edición. Buenos Aires: Prometeo, 2014.

- KANSTEINER, Wulf; PRESSNER, Todd; FOGU, Claudio (Eds.). *Probing the Ethics of Holocaust Culture*. Cambridge: Harvard University Press, 2016.
- KANSTEINER, Wulf. The rise and fall of metaphor: German historians and the uniqueness of the Holocaust. In: ROSENBAUM, Alan S. (Ed.). *Is the Holocaust Unique?: Perspectives on Comparative Genocide*. Boulder: Westview Press, 2009. pp. 271-294.
- KAPÒ (Gillo Pontecorvo, Cineriz, Vides Cinematografica, Zabra Films, Francinex, Lovcen Film). (120 min.); son.; b & n. 1960.
- KERSHAW, Ian. *La dictadura nazi: problemas y perspectivas de interpretación*. Traducción de Julio Sierra. Primera edición. Buenos Aires: Siglo XXI, 2006.
- KLARSFELD, Serge. *Memorial to the Jews Deported from France, 1942-1944*. Nueva York: Beatte Klarsfeld Foundation, 1983.
- LACAPRA, Dominick. *Escribir la historia, escribir el trauma*. Traducción de Elena Marengo. Primera edición. Buenos Aires: Nueva Visión, 2005.
- LACAPRA, Dominick. *Historia y memoria después de Auschwitz*. Prometeo: Buenos Aires, 2009.
- LACAPRA, Dominick. Rhetoric and History. In: LACAPRA, Dominick. *History and Criticism*. New York: Cornell University Press, 1985. pp. 15-44.
- LACOMBE LUCIEN (Louis Malle, Nouvelles Éditions de Films, Nouvelles Éditions de Films, Hallelujah Films, Vides Cinematografica). (140 min.); son.; color. 1974.
- LA LISTA DE SCHINDLER (*Schindler's List*, Steven Spielberg, Universal Pictures, Amblin Entertainment). (195 min.); son.; color. 1993.
- LA REDADA (*La rafle*, Roselyne Bosch, Légende Films). (115 min.); son.; color. 2010.
- LA TRISTEZA Y LA PIEDAD. Crónica de una ciudad francesa bajo la ocupación (*The Sorrow and the Pity*, Marcel Ophüls, Télévision Rencontre, Norddeutscher Rundfunk, Télévision Suisse-Romande). (251 min.); son.; b & n. 1969-1971.
- LA VIDA ES BELLA (*La Vita è bella*, Roberto Benigni, Melampo Cinematografica, Cecchi Gori Group Tiger Cinematografica). (117 min.); son.; color. 1997.
- LEVI, Primo. *Los hundidos y los salvados*. In: LEVI, Primo. *Trilogía de Auschwitz*. Traducción de Pilar Gómez Bedate. Primera edición en este formato. Barcelona: Océano, 2012. pp. 497-528.
- LINDEPERG, Sylvie. *Noche y niebla. Un film en la historia*. Traducción de Natalia Tacchetta. Primera edición. Buenos Aires: Prometeo, 2016.
- MI FÜHRER: LA VERDAD MÁS VERDADERA SOBRE ADOLF HITLER (*Mein Führer – Die wirklich wahrste Wahrheit über Adolf Hitler*, Dani Levy, X-Filme Creative Pool, Arte, Bayerischer Rundfunk, Westdeutscher Rundfunk, Filme Directors Pool). (89 min.); son.; color. 2007.
- MONTERDE, José; SELVA, Marta; SOLÀ, Anna. *La representación cinematográfica de la historia*. Madrid: Ediciones Akal, 2001.

- MUDROVCIC, María Inés. *Historia, narración y memoria: los debates actuales en filosofía de la historia*. Madrid: Akal, 2005.
- NAZI CONCENTRATION CAMPS (George Stevens, United States Counsel of the Prosecution of Axis Criminality). (60 min.); son.; b & n. 1945.
- NIGRA, Fabio. *El cine y la historia de la sociedad: memoria, narración y representación*. Buenos Aires: Imago Mundi, 2016.
- NOCHE Y NIEBLA (*Nuit et Brouillard*, Alain Resnais, Cocinor, Cosmo-Films, Argos Films). (32 min.); son.; color. 1955.
- PAXTON, Robert. *La Francia de Vichy: 1940-1944*. Traducción de Esteban Rimbau. Primera edición. Barcelona: Noguer, 1974 [1972].
- POLIAKOV, León. *Breviario del odio: el Tercer Reich y los judíos*. Buenos Aires: Stilcograf, 1954 [1951].
- RIVETTE, Jacques. De l'abjection. *Cahiers du Cinéma*, Paris, n. 120, pp. 54-55, 1961.
- ROSENBAUM, Alan S. (Ed.). *Is the Holocaust Unique?: Perspectives on Comparative Genocide*. Boulder: Westview Press, 2009.
- ROSENFELD, Gavriel D. The Politics of Uniqueness: Reflections on the Recent Polemical Turn in Holocaust and Genocide Scholarship. *Holocaust and Genocide Studies*, v. 13, n. 1, pp. 28-61, 1999.
- ROSENSTONE, Robert. *El pasado en imágenes: el desafío del cine a nuestra idea de la historia*. Traducción de Sergio Alegre. Primera edición. Barcelona: Ariel, 1997.
- ROUSSO, Henry. Para una historia de la memoria colectiva: el post-Vichy. *Aletheia*, Buenos Aires, v. 3, n. 5, pp. 1-14, 2012.
- SÁNCHEZ-BIOSCA, Vicente. Imágenes marcadas a fuego. Representación y memoria de la Shoah. *Revista Brasileira de História*, São Paulo, v. 21, n. 42, pp. 283-302, 2001.
- SÁNCHEZ-BIOSCA, Vicente. Sombras de guerra: las imágenes cinematográficas de la Shoah. *Historia Social*, n. 63, pp. 111-132, 2009.
- SANTNER, Eric. La historia más allá del principio del placer: algunas ideas sobre la representación del trauma. In: FRIEDLANDER, Saul (Comp.). *En torno a los límites de la representación*. El nazismo y la solución final. Traducción de Marcelo Burello. Primera edición. Buenos Aires: UNQui, 2007 [1992]. pp. 219-236.
- SHOAH (Claude Lanzmann, Les Films Aleph, Historia, Ministère de la Culture de la République Française). (566 min.); son.; color. 1985.
- SNEH, Perla. *Palabras para decirlo: lenguaje y exterminio*. Buenos Aires: Paradiso, 2012.
- SORLIN, Pierre. *Sociología del Cine*. Traducción de Juan José Utrilla. Primera edición. México: FCE, 1985.
- STERNHELL, Zeev. *Neither Right nor Left: Fascist Ideology in France*. Berkeley: University of California Press, 1986.
- THE STRANGER (Orson Welles, International Pictures). (92 min.); son.; b & n. 1946.
- TOZZI, Verónica. Hayden White y el pluralismo conversacional. In: TOZZI, Verónica; BENTIVOGLIO, Julio (Comps.). *Hayden White: Cuarenta años de Metahistoria*.

- Del “pasado histórico” al “pasado práctico”. Buenos Aires: Prometeo, 2016. pp. 211-224.
- TOZZI, Verónica. Hayden White y una filosofía de la historia literariamente informada. *Ideas y Valores: Revista Colombiana de Filosofía*, v. 58, n. 140, pp. 73-98, 2009a.
- TOZZI, Verónica. *La historia según la nueva filosofía de la historia*. Buenos Aires: Prometeo, 2009b.
- WHITE, Hayden. Discurso histórico y escritura literaria. In: WHITE, Hayden. *Ficción histórica, historia ficcional y realidad histórica*. Buenos Aires: Prometeo, 2010a. pp. 203-216.
- WHITE, Hayden. Historiografía e historiofotía. In: WHITE, Hayden. *Ficción histórica, historia ficcional y realidad histórica*. Buenos Aires: Prometeo, 2010b. pp. 217-227.
- WHITE, Hayden. *Metahistoria: la imaginación histórica en la Europa del siglo XIX*. Traducción de Stella Mastrangelo. Primera edición. México: Fondo de Cultura Económica, 2014.
- WIEVIORKA, Annette. *The Era of the Witness*. New York: Cornell University Press, 2006 [1998].

## NOTAS

<sup>1</sup> Aquí entendemos el término “Holocausto” como el exterminio sistemático de los judíos europeos durante la Segunda Guerra Mundial, a raíz de la implementación de la “Solución Final” (1941-1945), sin atender a sus connotaciones religiosas y políticas. Para un abordaje del problema de los términos Holocausto, “Solución Final”, Shoah, genocidio, etc., ver Sneh (2012).

<sup>2</sup> Para un desarrollo sobre la “*uniqueness*”, ver Rosenfeld (1999); Rosenbaum (2009). Sobre el problema de los “límites de la representación”, ver Friedlander (2007); Kansteiner, Pressner y Fogu (2016).

<sup>3</sup> Movimiento originado por la aparición en 1973 de *Metahistory. The Historical Imagination in Nineteenth-Century Europe* de Hayden White (2014).

<sup>4</sup> Ver Angenot (2010).

<sup>5</sup> Para otra descripción de la “concepción estándar del conocimiento histórico”, ver Mudrovcic (2005, pp. 122-124).

<sup>6</sup> Es importante señalar que no incluimos la historiografía reciente que analiza las representaciones del trauma, dado que su abordaje requeriría un trabajo de otras características y objetivos a los aquí propuestos. Por ejemplo, la problemática del trauma implica un análisis de las representaciones del Holocausto (cinematográficas e historiográficas) que conlleva la inclusión de nociones provenientes del psicoanálisis tales como transferencia, elaboración, repetición, represión, entre otras, que dan cuenta de los efectos adversos, de las heridas y traumas a largo plazo que ha provocado la violencia nazi. Así, esta problemática incluye,

entre otras, la cuestión de en qué medida ciertas representaciones sirven o colaboran (o no) para el emprendimiento de “duelos colectivos”, elaboraciones de los traumas individuales y colectivos que han generado eventos “límite”, como el Holocausto. Por eso, optamos por abordar dicha historiografía en futuras indagaciones. Sobre estas problemáticas, ver Friedlander (1992), Santner (2007), LaCapra (2005), Fredrigo y Gomes (2021).

<sup>7</sup> Recordemos que la publicación en 1961 de *La destrucción de los judíos europeos*, de Raul Hilberg, se considera el inicio del campo de la historiografía académica del Holocausto (Finchelstein, 2010).

<sup>8</sup> Algunas de estas imágenes luego aparecerán en *The Stranger* (Welles, 1946) y *Noche y niebla* (Resnais, 1955), con una tónica similar a la de Núremberg.

<sup>9</sup> Por ejemplo, el abanico de posturas que expresa el filme sobre la responsabilidad del “pueblo alemán” tiene un correlato en investigaciones historiográficas sobre el tema. Ver Kershaw (2006, pp. 279-285); Engel (2006, pp. 100-110); Bankier (2005); Brenner (2012, pp. 292-300).

<sup>10</sup> En este filme, la famosa censura del quepis del gendarme francés y la no mención de la identidad de los concentrados en Pithiviers y los detenidos en el Velódromo de Invierno están en sintonía con la ausencia de reconocimiento público (1945-1970) de la participación directa de Francia en la implementación de la “Solución Final”. Ver Lindeperg (2016).

<sup>11</sup> Así, por ejemplo, surgió en New Haven, Connecticut, el *Cinematic Project on Holocaust Survivors*. Para 1982 incluía aproximadamente 200 testimonios, cuando la Universidad de Yale les ofreció su ayuda y abrió el *Yale Video Archive for Holocaust Testimonies* (Wieviorka, 2006, p. 108).

<sup>12</sup> Ver, por ejemplo, Hilberg (2005) y Dawidowicz (1986).



Artículo presentado el 21 de junio de 2021.

Aprobado el 7 de noviembre de 2021.