

## *Imagen, memoria e industria cultural: el holocausto y las propuestas de su representación*

Alejandro BAER MIESES  
UCM

### **Resumen**

La dificultad de comprender y representar el Holocausto nazi ha sido un ejemplo paradigmático en el debate historiográfico. Este debate adquiere un significado especial en una época en que el pasado, la memoria colectiva y la consciencia histórica están quedando relegadas a la construcción que las imágenes que el cine y la televisión generan de los mismos. En este contexto cultural fuertemente monopolizado por la industria del entretenimiento, se analizará la naturaleza representacional de los testimonios audiovisuales de supervivientes del Holocausto que recoge un ambicioso proyecto historiográfico documental. Mientras que la crítica postmoderna derivada de este estado de las cosas ha puesto de manifiesto que, en todos los ámbitos de representación, la dicotomía ficción/realidad se reduce a fundamentos discursivos, convenciones y narrativas, las historias orales registradas en soporte audiovisual suponen prácticas de significación que proponen alternativas al improductivo relativismo constructivista.

*Palabras clave:* Cine documental, Cine histórico, Historia y crítica, Holocausto judío 1939-1945.

### **Abstract**

The difficulty of adequately comprehending and representing the Holocaust has been a paradigmatic example in the debate on the writing of history. This debate acquires a special significance in a time where visual media has an increasing weight in the representation of the past, and raises the question of how the presence of images affects the holocaust's public remembrance.

The 'Survivors of the Shoah' visual history project, examined in this paper, emerges in this heavily commodified cultural context which is marked as well by the skepticism towards any account of the past. I will analyze the representational value of videotaped testimonies and explore the ways in which this form of representation suggests appealing alternatives to the relativism raised by the postmodern critique.

*Key words:* Documentary film, Historical film, History and criticism, Jewish Holocaust, 1939-1945.

La presencia de los medios audiovisuales ha producido cambios significativos en la relación entre cultura, historia y memoria colectiva a lo largo del siglo XX. El discurso público sobre el pasado se ha vuelto más complejo y es ya inconcebible sin el determinante papel de las imágenes transmitidas por el cine y la televisión. En este trabajo se intentará explorar el alcance de la imagen en la construcción social de la memoria histórica, tomando como ejemplo el caso de la representación audiovisual del Holocausto nazi, para posteriormente analizar una propuesta historiográfica y memorial concreta: *Survivors of the Shoah Visual History Foundation* (Fundación de Historia Visual de Supervivientes del Holocausto). Este proyecto, que nace en 1994 financiado en su mayor parte por el cineasta Steven Spielberg, se crea con el objetivo de registrar audiovisualmente y crear una base de datos informática del mayor número de testimonios de supervivientes del Holocausto. Hasta la fecha se han realizado 48.247 entrevistas en 50 países y en 29 lenguas diferentes. Esta colección de entrevistas, que están en proceso de catalogación y digitalización para su acceso por vía informática, constituirán el archivo audiovisual de testimonios históricos más grande jamás producido. La magnitud y el alcance de este proyecto, explicable en base a su inserción institucional dentro de la industria del entretenimiento, encarna las paradojas de la cultura contemporánea respecto a la producción de conocimiento histórico. La *Visual History Foundation* que preside Steven Spielberg refleja también los importantes cambios en la representación de la historia hacia los ámbitos de la imagen y industria cultural y apunta al debate en torno a la legitimidad de esta como mediador cultural en la construcción de las percepciones públicas de los hechos del pasado — en este caso los pertenecientes al genocidio nacionalsocialista. Al mismo tiempo la Fundación de Historia Visual permite vislumbrar cómo serán las instituciones que van a contribuir a la construcción del discurso histórico en la era de la imagen, y qué características puede tener una memoria postmoderna en una época en que los referentes tradicionales de la conciencia histórica están desapareciendo. Por último, se analizarán algunos elementos novedosos que parece introducir este proyecto en cuanto a innovación de prácticas representacionales. Entre estos, la redefinición del relato histórico en términos de archivo y de colección fragmentaria de memorias locales, plantea interesantes alternativas al relativismo representacional planteado por la crítica postmoderna respecto al valor de la historia.

La relación entre medios audiovisuales e historia se inicia con una apropiación positivista de la imagen fotográfica al terreno historiográfico. Los historiadores otorgaban a las imágenes un status informativo único, basado en su realismo y la analogía con el referente que representa. La foto era considerada un «espejo con memoria» (Williams, L.,1993), subestimando el papel mediador de la cámara. Esta característica supuestamente «objetiva», provocó una progresiva incorporación de imágenes como evidencias e ilustraciones en los modos más tradicionales de representación escrita. La imagen brindaba un aura de verosimilitud al registro histórico que era difícilmente contestable. Más aun cuando la historia se apoya fuertemente en la materialidad de la huella, la inmediatez del registro, la visibilidad de la imagen. Pero la evolución del medio audiovisual, especialmente con el desarrollo del cine y la televisión hacia un fenómeno de masas, dejó de lado su función de evidencia, prueba y testigo objetivo de los hechos, para comenzar a jugar un papel determinante como mediador y productor de cultura y conocimiento social. La industria cultural y los medios de difusión masiva y su borrosa frontera entre información y entretenimiento han provocado el cuestionamiento de las prenociones epistemológicas con que estaba investida la imagen en un primer momento y, fundamentalmente, han abierto nuevos espacios de representación, produciendo una masiva redefinición de la relación del individuo con el pasado.

La segunda guerra mundial y el Holocausto judío son claros ejemplos de cómo determinados acontecimientos del pasado ya difícilmente pueden pensarse fuera de los marcos discursivos y el imaginario construido por series de televisión, películas, documentales y fotografías que aparecen reiteradamente en periódicos, revistas, e incluso libros de texto (los cuales están integrando progresivamente los códigos de representación cinematográfica). El episodio histórico del Holocausto es uno de los primeros en ser registrado masivamente en imágenes, fijas o en movimiento, en géneros documentales/periodísticos o de ficción. Los géneros que más controversia han generado respecto a los límites de la representación del hecho histórico, son los que han incurrido en narrativas de ficción cinematográfica. *Holocausto* de Marvin Chomsky, por ejemplo, producida y emitida en las televisiones del mundo a finales de los años setenta, tuvo una enorme repercusión en Europa por ser la primera serie de ficción televisiva cuyo argumento giraba en torno al genocidio nazi. El historiador Siegfried Zielinski (1980) interpretaba el auge televisivo de la reflexión social e histórica como una estrategia de la industria cultural para comercializar nuevos productos. La televisión y el cine se apropian del acontecimiento social provocando que éste se vuelva efectivo por vez primera en un contexto masivo. Su discusión se desplaza de reducidos círculos intelect-

tuales para situarse firmemente en el debate público cotidiano. En este sentido, películas como *La Lista de Schindler* de Steven Spielberg representarían el triunfo de una versión de la historia transmitida por la cultura popular (norteamericana) y el eclipsamiento progresivo de una memoria y un discurso histórico discutido por historiadores profesionales en ámbitos académicos. *La Lista de Schindler* ha demostrado que una ficción cinematográfica no solamente es capaz de preservar los acontecimientos del Holocausto en la memoria colectiva y la conciencia histórica de enormes audiencias, sino también de definir la forma y el imaginario dominante de esta memoria. Los mitos y símbolos perpetuados por Hollywood se han convertido en elementos fundamentales y persistentes en una conciencia histórica globalizada. Prueba de ello es que la película transgrede el acotado espacio asignado de la ficción y el entretenimiento para clamar peso histórico y valor educativo<sup>1</sup>. Es evidente que series de televisión y películas —también los mediáticos museos memoriales que se han creado en los últimos años alrededor del mundo— han abierto una comprensión de acontecimientos históricos como el Holocausto mayor que todos los discursos y representaciones ilustradas, racionales y supuestamente objetivas, incluyendo los géneros audiovisuales documentales. Prueba de ello es la escasa difusión o impacto en grandes públicos de los documentales paradigmáticos sobre el Holocausto, *Shoah* de Claude Lanzmann, o *Night and Fog* de Resnais.

La memoria del acontecimiento histórico está imbricada con todo tipo de manifestación cultural en una sociedad, como monumentos, objetos, arte, etc., y compartida socialmente fuera de los discursos históricos formales. Pero son las imágenes quienes tienen un peso específico (en el caso del Holocausto especialmente), ya que desplazan otro tipo de memoria o de conciencia histórica que no es representable. En este sentido, al ser apropiado por los medios, el acontecimiento histórico representado se introduce en la «memoria cultural» (Sturken, 1996), un espacio de negociación cultural en el que diferentes relatos compiten por un lugar en la historia. Esta memoria cultural se va definiendo cada vez más por la popularización de la historia, específicamente por la historia contada a través del cine y la televisión, pero también a través de los museos históricos. También en éstos el imaginario construido por el cine y la televisión está cada vez más presente, ya sea por sus contenidos o sus formas. Los museos del Holocausto (Museum of Tolerance en Los Angeles y Holocaust Memorial Museum en Washington), tienden a priorizar un modo de significación figural,

<sup>1</sup> Es significativo que a raíz del éxito de la película a Steven Spielberg le fue concedido el status de experto en complejos debates públicos sobre los temas de racismo y discriminación; algo poco habitual para un director de cine. También fue invitado a la comisión para la lucha contra la discriminación en el Congreso de los EEUU.

frente al discursivo (Lash, S. 1988), una sensibilidad visual menos preocupada por el significado y la interpretación que por el efecto, y proponen una estética de la sensación e inmersión del espectador en el objeto e imágenes de la historia<sup>2</sup>. También en los museos los elementos de la percepción cinematográfica se convierten en objetos reales y llegan a satisfacer, como ha descrito Yosefa Loshitzky (1997, p. 9) «una nueva necesidad de voyeurismo histórico provocado por el cine». El museo memorial está inserto en el híbrido espacio mediático, y de esta manera consigue que los contenidos que transmite se erijan en potente referente cultural<sup>3</sup>. Lo mismo ocurre con la Fundación de Historia Visual, que está ligada estructuralmente tanto al museo como al cine. Está desligado del ámbito de la ficción del que nace (Hollywood) en cuanto al contenido, pero impregnado de sus prácticas, vínculos, canales de difusión e institucionalización. En definitiva, aun siendo claramente diferentes en cuanto a su valor representacional, todos entran en el campo de negociación cultural que Sturken define como «memoria cultural» —un espacio público de competencia por escribir/construir la historia donde los géneros se diluyen.

En este sentido, la actual relación cultura-medios-memoria debería llevar a la abolición, o por lo menos redefinición, de las dicotomías modernistas entre ficción y documental, cultura alta y cultura popular, verdad y manipulación o ideología. La representación mediática de ciertos eventos ha minado estas divisiones y obliga repensar determinadas nociones estéticas y políticas —como la defendida por la Escuela de Frankfurt respecto a la industria cultural. Sin embargo, la crítica a la apropiación de la historia por parte de los medios audiovisuales en su marco de divulgación y entretenimiento sigue generando un acalorado debate sobre la representación del pasado que se podría situar en el contexto modernidad-postmodernidad.

Por un lado, desde un posicionamiento moderno se han criticado a los medios masivos como popularizadores y vulgarizadores de complejos procesos históricos. Esta crítica se sitúa dentro de la concepción generalizada al abordar el tema de medios e historia, de que la presencia de imágenes del pasado en los

---

<sup>2</sup> En el *U.S. Holocaust Memorial Museum* de Washington se pueden ver reproducciones exactas de computas de cámaras de gas, latas usadas de Zyklon B, ropas, objetos personales, etc. El visitante también tiene la oportunidad de introducirse en un tren de ganado que fue usado para el transporte de las víctimas a los campos. A su vez, se han incorporado modernos equipos multimedia, en que los usuarios pueden relacionarse de manera interactiva con imágenes y sonidos, recabar documentación o reconstruir virtualmente determinados acontecimientos. La constitución del museo ha generado un acalorado debate sobre cuáles son las formas apropiadas de memorialización. Los detractores de estas prácticas de representación acusaron al Museo de vulgarización facilista y de «parque temático» del Holocausto.

<sup>3</sup> Hay que destacar que *La Lista de Schindler* contribuyó de manera importante a la popularidad del museo del Holocausto en Washington, ya que se inauguró el mismo año que se estrenó la película.

medios masivos ha traído consigo una trivialización de los contenidos de la historia. Para autores críticos del momento cultural llamado postmodernidad, la cultura de la imagen ha provocado un debilitamiento de la historicidad, un aplanamiento del referente histórico (Frederic Jameson (1991). La ingente masa de información visual sobre la historia transmitidas por el cine y la televisión produce que el pasado se convierta en una vasta colección de imágenes, recuperables en un eterno presente con el simple presionar de un botón, pero totalmente aisladas de sus referentes temporales y espaciales. También está presente la crítica generalizada de que los medios audiovisuales, cine y televisión, se toman demasiadas libertades con la verdad, borrando la línea divisoria entre ficción y realidad y distorsionando eventos reales con fines de dramatismo o de manipulación ideológica. Muchas veces esta crítica no sólo asume que el cine y televisión adolecen inherentemente de este mal, sino también que los otros modos de representación —como el escrito de la historia tradicional— están libres de estas prácticas que se critican<sup>4</sup>.

En el otro extremo de esta preocupación modernista sobre valor ontológico y los límites de la representación del acontecimiento histórico<sup>5</sup>, se contraponen un planteamiento relativista, o postmoderno, que declara la disolución de toda divisoria entre ficción y verdad y abandona todo intento de recuperación de una verdad histórica. Desde esta perspectiva, cualquier representación, tanto visual o verbal, no tiene un referente externo y puesto que no hay posibilidad de llegar a un conocimiento de los hechos tal cuales fueron en realidad, cualquier tipo de representación del pasado es válida.

En este panorama cultural dicotómico respecto al valor histórico de la representación audiovisual en los Mass Media, se enmarca *Survivors of the Shoah Visual History Foundation*, un proyecto con fines de indagación histórica y contribución a la memoria colectiva del siglo XX, pero vinculado a Hollywood y la industria del cine. El hecho que la fundación esté dirigida y financiada en su mayor parte por un cineasta de ciencia ficción encarna la naturaleza ambivalente de un proyecto de estas características. Pero precisamente esta doble naturaleza nos lleva a descubrir interesantes aportaciones al debate modernidad-postmodernidad, así como alternativas a las estrictas dicotomías

<sup>4</sup> Para un análisis pormenorizado del debate epistemológico en historiografía ver WHITE, H. «Historical Employment and the Problem of Truth», en FRIEDLANDER, S. «Probing the Limits of Representation: Holocaust and the Final Solution». Harvard University Press. 1992.

<sup>5</sup> El tema del Holocausto adquiere una singular importancia en este debate. Ha sido considerado un caso paradigmático de estos límites por la responsabilidad que implicaba la representación de sucesos de tal magnitud. Tanto series de televisión como películas han provocado airas críticas en cuanto a su valor cultural e histórico, como la del escritor y sobreviviente de Auschwitz Elie Wiesel, que definió la serie «Holocausto» como la «trivialización de un evento ontológico» (HUYSEN, 1980).

modernistas aquí esbozadas. En esta línea de replanteamiento de categorías que funcionaron como opuestas a lo largo del siglo, Barbie Zelizer (1997) ha planteado la necesidad de abandonar la distinción entre historiadores tradicionales y productores de imágenes (cineastas, fotógrafos, artistas) y permitir a estos últimos un mayor espacio dentro del discurso sobre el pasado. El historiador Andreas Huyssen (1996) se suma a esta opinión e invita a explorar nuevas formas de contar el pasado, no descartando sino incorporando los desarrollos de las nuevas tecnologías de representación, así como cruzando fronteras hacia otros discursos e historias contados a través de diferentes medios. El proyecto de Historia Visual entraría en este nuevo campo de exploración, pero llenando mucho más allá del manido concepto de auto-reflexividad y abandono de todo intento de recuperación del pasado que propone la crítica postmoderna. Por el contrario, el archivo audiovisual de testimonios no plantea la disolución del relato histórico ni produce una nueva ficción, sino una nueva historización; una nueva forma de representar el pasado basada en sus características propias: la evocación testimonial de la historia oral registrada en vídeo y el carácter fragmentario, local, multivocal, de la memorias recogidas.

En una práctica historiográfica como la que desarrolla este proyecto de historia visual se podría encontrar una salida a la crisis de representación y al debilitamiento del sentido de realidad que ha provocado la saturación de imágenes naturalistas en los medios audiovisuales. Las historias orales del archivo eluden la «mirada obscena» de la cámara que produce imágenes de extrema crudeza (como las de la guerra de Vietnam o las masacres Somalia). Mientras que el realismo visual puede producir un efecto de irrealidad y desorientación cognitiva (Hartman 1993), las historias orales registradas en vídeo y soporte informático proponen a una experiencia con el pasado totalmente diferente. Los testimonios se convierten así en un nuevo género de representación que combina memoria con tecnología punta de reproducción y archivo, dejando de lado posicionamientos radicalmente deterministas respecto a ésta. Contrariamente a lo que opinarían los modernistas, el objetivo sigue siendo una forma de historia, la preservación de memoria sobre hechos del pasado. Pero a diferencia de las narrativas audiovisuales tradicionales (documentales o de ficción) el archivo testimonial ofrece una historia libre de argumentos lineales, intentos totalizadores y juicios definitivos. No se trata en este caso de recrear el pasado de forma realista con imágenes explícitas, sino de evocarlo a través de entrevistas con testigos directos de los acontecimientos, lo cual supone un cambio significativo en las prácticas de representación del pasado.

La intensidad del pasado no surge a través de su dramatización, sino en el encuentro con sus huellas, en repeticiones y resistencias en el presente. También produce una contextualización del presente respecto al pasado. La «verdad»

nunca está garantizada y no se intentará reflejarla de forma transparente por un «espejo con memoria». Las entrevistas ofrecen siempre una verdad parcial y fragmentaria. De esta manera se recupera el objetivo último de la tradición documental (que había quedado enterrado en el debate epistemológico suscitado por las teorías postmodernas), que no es tanto llegar a la esencia de la verdad, sino plantear estrategias diseñadas para elegir en un horizonte de verdades relativas y contingentes.

El objetivo del proyecto de Historia Visual es alcanzar una suma de certezas parciales, a través de esta imposible arqueología. Los testimonios no contienen mensajes transparentes. Son aproximaciones, impresiones, sentimientos, asociaciones. El Holocausto dejará de aparecer como un horror inefable, extraño a la humanidad, como podría aparecer en las ficciones filmográficas o en la crudeza de las imágenes de archivo. El evento recordado nunca es total, nunca del todo representado, ni aislado. Contrariamente a las lineales narrativas de ficción cinematográfica y documentales (donde se produce un abandono de múltiples verdades contingentes en favor de una unitaria y excluyente), esta nueva historización está basada en una colección de fragmentos. A través de la interacción con estos fragmentos por parte de las personas que consulten el archivo, surgirá un conocimiento —aproximado, relativo— de lo acontecido durante esa época.

En un momento postmoderno, en que las divisorias realidad-ficción son abandonadas, y donde prevalece la idea de que toda práctica de representación encubre narrativas y formaciones discursivas a ser deconstruidas, el proyecto de Historia Visual propone interesantes puntualizaciones. La innovación tecnológica y la magnitud del proyecto redefinen en este caso la compleja relación historia-verdad. Obviamente no hay géneros específicos, ni escritos ni verbales, que revelen la verdad sobre los acontecimientos. Siempre se tratará de recuperaciones, de reconstrucciones, desde un presente concreto, y de verdades en competencia. En este sentido, los medios de comunicación audiovisuales no han socavado las barreras entre ficción y realidad, sino abierto un enorme campo de posibilidades en que diversos discursos proporcionan narrativas para entender el mundo. La Fundación de Historia Visual se destaca por su naturaleza híbrida (industria e historia, documentación y memorialización) y emerge como propuesta historiográfica que incorpora nuevas tecnologías y eficaces canales de difusión, como estrategia de producir conocimiento sobre el pasado.

## BIBLIOGRAFÍA

HARTMAN, G. (1993): «Public Memory and Modern Experience». *The Yale Journal of Criticism*. 6(2): 239-247.



- HUYSEN, A. (1993): «Monument and Memory in a Postmodern Age». *The Yale Journal of Criticism* 6(2): 249-261.
- JAMESON, F. (1991): *Postmodernism, or, The cultural logic of late capitalism*. Duke University Press.
- LASH, (1988): «Scott Discourse or Figure: Postmodernism as a Regime of Signification». *Theory Culture and Society*, 1988, vol 5»
- LOSHITZKY, Y. (1997): *Spielberg's Holocaust: Critical Perspectives on Schindler's List*. Bloomington, Indiana University Pres.
- WILLIAMS, L. (1993): «Mirrors without Memories – Truth, History and the New Documentary» *Film Quarterly* 46, 3 (Spring 1993), págs. 9-21
- ZELIZER, B. (1997): «Every Once in a While: Schindler's List and the Shaping of History» *Spielberg's Holocaust: Critical Perspectives on Schindler's List*. Y. Loshitzky. Bloomington, Indiana University Pres: 18-35.
- ZIELINSKI, S. (1980): «History as Entertainment and Provocation.» *New German Critique* Winter 1980(1): págs. 81-96.