

XI Jornadas Interescuelas/Departamentos de Historia. Departamento de Historia. Facultad de Filosofía y Letras. Universidad de Tucumán, San Miguel de Tucumán, 2007.

# Los usos del genocidio.

Zylberman, Lior Alejandro (UBA).

Cita:

Zylberman, Lior Alejandro (UBA). (2007). *Los usos del genocidio*. XI Jornadas Interescuelas/Departamentos de Historia. Departamento de Historia. Facultad de Filosofía y Letras. Universidad de Tucumán, San Miguel de Tucumán.

Dirección estable: <https://www.aacademica.org/000-108/456>

*Acta Académica es un proyecto académico sin fines de lucro enmarcado en la iniciativa de acceso abierto. Acta Académica fue creado para facilitar a investigadores de todo el mundo el compartir su producción académica. Para crear un perfil gratuitamente o acceder a otros trabajos visite: <https://www.aacademica.org>.*

Título: Los usos del genocidio

Mesa                                      Temática                                      Abierta:                                      52

Universidad, Facultad y Dependencia: UBA, Facultad de Ciencias Sociales, Carrera de Sociología

Autor: Zylberman, Lior Alejandro. Sociólogo, investigador.

Dirección, teléfono, fax y dirección de correo electrónico: Av. Díaz Velez 5552 6°20 (Buenos Aires), (011) 4981-2846, liorzylberman@gmail.com

### **LOS USOS DEL GENOCIDIO**

#### TRES DOCUMENTALES, TRES NARRATIVAS, UN SOLO HECHO

En el presente trabajo analizaremos tres películas documental en las cuales encontraremos narrativas diferentes como también estéticas disímiles. De la misma manera que el historiador posee una poética en su escrito histórico, los diferentes realizadores cinematográficos tendrán la suya. En el cine documental asumir cierto criterio estético no sólo conlleva elecciones visuales (qué se muestra) sino también fijar principios narrativos (qué contar). Esta doble especificidad del lenguaje audiovisual, dota al cine en general, y al documental en particular, nuevos horizontes para el análisis de los hechos. Las películas a analizar son: *Noche y Niebla* (1955, Alain Resnais), *Genocidio* (1981, Arnold Schwartzman) y *Shoá* (1985, Claude Lanzmann).

#### **Tres títulos, ¿un solo hecho?**

Al pensar la posibilidad de analizar los films documentales, lo primero que cobra relevancia es el título de cada película. A priori, se podría pensar que las tres narran el Holocausto, que las tres películas son utilizadas en formas diversas para la enseñanza de dicho acontecimiento. Lógicamente, cada una tiene un enfoque particular y lo demuestra con el título.

*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. “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 continúa.

*Genocidio* hace referencia directa al concepto de Rafael Lemkin, 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 religioso 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 Holocausto o Shoá. Para Arnold Schwartzman, director del film, los crímenes nazis es 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

posición<sup>1</sup>. Como veremos más adelante, el posicionamiento ideológico de Lanzmann al abordar el tema recaerá en la unicidad del hecho, en la imposibilidad de representación y en la comprensión del exterminio judío como el hecho más catastrófico de la Historia. Los títulos de las películas nos adelantan la forma de tramar que tendrá cada uno. Los tres son documentales, eso implica una primera “elección discursiva”, los títulos implican una ideología, que al analizar la narrativa, será considerada.

### **Noche y Niebla, una película sobre la memoria**

Este mediodocumental tiene su génesis en la necesidad de dos historiadores, Henri Michel y Olga Wormser, de aumentar la bibliografía sobre las deportaciones en Francia. Ambos eran, en 1954, directores del *Comité d'Histoire de la Deuxième Guerre Mondiale* y tenían como objetivo la investigación de campos de concentración en Francia. De esta forma, Alain Resnais es convocado para la realización de un documental en pos de los objetivos de aquel Comité.

*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 liberados<sup>2</sup>, 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<sup>3</sup>. 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.

Cuando Alain Resnais fue convocado para la realización sintió que su dirección no era legítima, no se sentía un genuino representante de esa realidad que no había padecido; por eso convocó a Jean Cayrol, sobreviviente de Mathausen, para ser la voz sobreviviente y no trastocar la verdad y la memoria de las víctimas.

La modalidad del film, según los lineamientos de Bill Nichols, es de carácter expositivo, con imágenes de archivo, tomas actuales (hechas en 1954/5), locución y música, compuesta por Hanns Eisler. Con esta materia prima, el documental apunta a ser un gran

---

<sup>1</sup> Para mayor profundización sobre una posible lectura lingüística – psicoanalítica ver Sneh, Perla y Cosaka, Juan Carlos. *La Shoá en el siglo. Del lenguaje del exterminio al exterminio del discurso*. Xavier Bóveda ediciones. Buenos Aires, 1999.

<sup>2</sup> Esto sin tener en cuenta las películas realizadas por los nazis

<sup>3</sup> Sánchez Biosca, Vicente. *Imágenes marcadas a fuego*, en Revista Brasileira de História, vol. 21, n° 42. San Pablo, 2001. Pág. 284

montaje de estos diferentes elementos. La implicación del narrador o del realizador es, a priori, nula. La imagen ni siquiera “ilustra” la locución, que se presenta en un tono más bien poético. Una vez imbuido de ese plus, que es el conocimiento de que los textos fueron escritos por un sobreviviente, la implicación se torna diferente, más “activa” e ideológica. La película se topa con las mismas dificultades que sus predecesoras: no alcanza a mostrar lo que los sobrevivientes relatan, aquella experiencia “inenarrable”. Ahora bien ¿es el deseo de este film dar cuenta de eso? Pronto trataremos de dar respuesta. Igualmente esta película dispone de metraje filmado por los soviéticos que es sabido que ciertas liberaciones fueron “actuadas” para las cámaras, recreadas y, también, representadas<sup>4</sup>. Pero el deseo educador era superior al criterio de “realidad” porque, al fin y al cabo, los que hacían de “liberados” – sobre todo en Auschwitz – eran sobrevivientes de aquel campo.

*Noche y Niebla* básicamente se plantea como una película constructora de memoria. La primera orientación que iba a tener este medimetro se centraba en el dolor producido por la locura. Pero cuando el productor Anatole Dauman es convencido por Resnais de ir a filmar a los campos tal como se encontraban en aquel momento, con el fin de alternar estas imágenes con las de archivo, el film da un vuelco, incluso ideológico. 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, 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. Mientras establece las posibles arquitecturas de los campos el locutor dice: “los arquitectos inventan diferentes ingresos destinados a ser cruzados sólo una vez. Mientras tanto, Berger, obrero alemán; Stern, estudiante judío de Ámsterdam; Schmursky, comerciante de Cracovia; Annette, estudiante secundaria de Bordeaux, transcurren su vida normalmente, sin saber que, a mil kilómetros de su lugar de residencia, ya

---

<sup>4</sup> Sánchez Biosca, ídem

tienen un lugar asignado”. En el tramado del relato, Resnais y Cayrol establecen modelos bien definidos de campos “Un campo de concentración se construye como un estadio o un gran hotel, con inversores, competencia, sin lugar a dudas un gran negocio. No tienen un estilo preconcebido, quedan librados a la imaginación: estilo alpino, estilo japonés, estilo garaje, sin estilo”, pero la identidad de las víctimas no lo está. Por lo tanto podemos desprender de esto cual es lugar que el exterminio judío ocupa. El foco de atención se encuentra en la inhumanidad del régimen nazi para con sus enemigos, ya sean políticos, civiles o militares, y la experiencia concentracionaria. Así como Hayden White afirma que el historiador trama su narración, en el cine el montaje es la herramienta privilegiada para consumir el tramado. Si reparamos en la sincronía entre texto, corte e imagen, veremos que cuando el texto dice “1933, la maquinaria se pone en marcha” la imagen que se ve es la de Adolf Hitler. Su nombre no es mencionado pero queda asociada su imagen con la responsabilidad de la maquinaria que dará muerte a millones de personas. Caso contrario sucede con Heinrich Himmler, que sí es mencionado y mostrado: “1942. Himmler llega al lugar. Dejarán el problema de la productividad a sus técnicos, se puntualiza la atención en el aniquilamiento...”. Por medio de este recurso se trasluce la responsabilidad de las matanzas a estas dos personas, sin embargo la locución no lo dirá de manera explícita, esta continuará con su estilo poético hasta las últimas palabras.

Desde la perspectiva estética también ubicamos la música. En este caso la composición recayó en manos de Hanns Eisler. Este compositor alemán, alumno de Schönberg, compuso abundante música orquestal, de cámara y coral, como también el himno de la ex República Democrática Alemana. Miembro del partido comunista desde 1925, emigra a Estados Unidos huyendo de los nazis que catalogarían su obra como música degenerada. Allí continúa componiendo música para cine y escribe junto a Theodor Adorno el libro *El cine y la música*. En 1948 es expulsado de Estados Unidos por el Comité de Actividades Antiamericanas y se establece, primero en Viena y luego en Berlín, falleciendo allí en 1962. Su música combina elementos del serialismo, la música atonal como también, por ser miembro del Partido Comunista, estéticas a fines a las directivas comunistas. En *Noche y Niebla* la música no posee fanfarrias ni solemnidad, es una música “neutra” a base de flauta y piano, de esta forma la música logra cierta empatía pero al ser música de cámara no se suma de manera trágica ni melodramática a las imágenes. Aunque la música se destaca, esta cumple, más bien, una función incidental. El hecho que esta no “expresé” o no tenga una melodía o armonía fácilmente reconocible, alejada de los criterios románticos de

composición, es una postura no sólo estética sino ideológica: Resnais nos hace escuchar el “sonido” de los campos.

El film también se dispone a mostrar como funcionaba aquel orden concentracionario. No sólo al momento de la construcción de los campos sino también en el momento de las deportaciones. Las imágenes muestran a los SS leyendo y ordenando documentación al momento de producirse la “carga” de los trenes. En ese sentido, el film trata sobre el Holocausto. Si nos detenemos en diferentes momentos, veremos cierto orden cronológico que va desde el ascenso del nazismo al poder hasta el exterminio pasando por las tareas de los Einsatzgruppen, los ghettos y deportaciones. En un análisis más minucioso de las imágenes observamos diferentes elementos asociados al genocidio judío: latas de Zyklon B, selecciones, pilas de anteojos y demás pertenencias, valijas, restos humanos “para fertilizantes”, imágenes que se han vuelto símbolo del Holocausto.

Por qué entonces esta película no es “exclusivamente” sobre el Holocausto. Ingresando a un análisis más iconológico, vemos varios elementos que nos permitirán arrojar más luz a esta cuestión. Por un lado, el año de estreno del film sucede a los diez años de finalizada la guerra<sup>5</sup>. De esta forma se alza como monumento recordatorio, pero este monumento no es estático, es, más bien, inquisidor. El texto de Cayrol en cierta forma nos exige recordar, pero recordar no de manera pasiva o vana, no apela a la memoria por la memoria. En primera instancia, el locutor nos recuerda, mientras vemos las ruinas de los campos en color, que actualmente los turistas se “hacen fotografiar entre ellos” en los crematorios que bien podrían ser “la fachada de una postal”. Entonces, el reclamo del texto de Cayrol, y el fin de la película de Resnais cala en lo más profundo de nuestro ser al afirmar 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 aun país, nosotros que pasamos por alto las cosas que nos rodean y que no oímos el grito que no calla.*

Mientras el locutor lee, siempre en el mismo tono casi sin modulación, vemos un campo hoy, en color, como si nada hubiera pasado. La finalidad de Resnais, entonces, no es narrar lo acontecido, no mira al pasado sino hacia el futuro. Lo que allí ocurrió aún sigue

---

<sup>5</sup> Ver James W. Pennebaker y Becky Basanick *Creación y mantenimiento de las memorias colectivas*. En Páez, D, Valencia, J.F., Pennebaker, J.W., Rimé B., Jodelet, D. (eds.). *Memorias colectivas de procesos culturales y políticos*. Universidad del País Vasco, Bilbao. 1998

gritando, no es producto de un momento pasado, es nuestro presente. De esta forma, *Noche y Niebla* puede ser contrastada con Giorgio Agamben<sup>6</sup>, que para él hasta un estadio de fútbol puede ser utilizado como campo de concentración: “si la esencia del campo consiste en la materialización del estado de excepción y en la consecuente creación de un espacio para la vida vegetativa como tal, deberíamos admitir, entonces, que nos encontramos potencialmente en presencia de un campo cada vez que se crea semejante estructura, independientemente de la entidad de los crímenes que se han cometido y cualquiera sea la denominación y topografía específica”.

¿Dónde reside la necesidad de recordar los campos en aquel presente? ¿Por qué el grito aún no calla? Porque Resnais toma el campo de concentración nacionalsocialista para hablar de su presente. Al analizar el contexto histórico, el carácter ideológico del film toma más fuerza. La lectura que Cayrol y Resnais hacen de la experiencia concentracionaria nazi, les permite hablar del presente. En 1955 aparecen en Francia, como resultado del conflicto argelino, campos de reagrupamiento disímiles a los nazis, pero materializaban el estado de excepción. Esto inquietó a ciertos sectores de la población. Por el otro lado, el mundo conocía el verdadero significado de la palabra *Gulag*, los campos estalinistas conformaron el estado de excepción comunista.

Por lo tanto, en el tramado de la narración, en la utilización de las imágenes y música, en el propio montaje y ordenación de imágenes, en las que fueron elegidas para ser mostradas *Noche y Niebla* no es sólo una película de “homenaje” y recordación de las víctimas, sino mucho más. Es una película con un tema más amplio y universal, se eleva como un dispositivo de alerta, para que el espectador se interrogue sobre el pasado, pero también sobre el presente. La riqueza de este film reside en eso, en la indagación, en el cuestionamiento, en tomar al nacionalsocialismo no como un fenómeno único, sino con sus particularidades, pero con métodos que en el presente siguen vivos. No cierra el exterminio a un grupo sino que lo amplía a toda la humanidad, en pos de alertar sobre el funcionamiento de estos dispositivos. Podríamos concluir afirmando que, pese a haber tomado un modo de realización expositivo, el implicamiento de los realizadores es amplio. La trama de la narración es más bien alegórica y con un fuerte contenido ideológico que no es manifestado de manera directa; por medio de una lectura iconológica hemos podido arribar a estas conclusiones. Finalmente, *Noche y Niebla* es un texto que a partir de la experiencia concentracionaria nacionalsocialista erige un discurso universal sobre los peligros de los campos aseverando que esta problemática es,

---

<sup>6</sup> Agamben, Giorgio en *¿Qué es un campo?* en Medios sin fin. Notas sobre política, Pre Textos, Valencia, 2000



siempre, materia del presente. Asimismo, y por sobre todas las cosas, presenta pruebas y testimonios de lo que sucedió en los campos. La narración del locutor apela y provoca al espectador en doble manera: por un lado lo anima a conocer y recordar; por el otro recurre a su imaginación, afirmando que es posible saber lo que pasó allí y sólo si se imagina, a partir de lo visto, lo que sucedió en los campos se podrá tomar una conciencia en el presente.

### **Genocidio, o el Holocausto como sufrimiento de la humanidad**

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. Aquí, como en el film anterior, un historiador participó en la configuración discursiva de la película; lo mismo sucederá con *Shoá* cuando la analicemos más adelante.

¿Cuál es la particularidad de *Genocidio*? ¿Por qué merece ser analizada? 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. Cabe mencionar que el Centro Simon Wiesenthal es una organización judía de derechos humanos, dedicada a la preservación de la memoria del Holocausto fomentando la tolerancia y la educación, confrontando, también, temas como el racismo, el antisemitismo, el terrorismo y el genocidio. Su sede central se encuentra en Los Angeles, Estados Unidos, contando con oficinas en Nueva York, Toronto, Miami, Jerusalem, Paris y Buenos Aires. Fundado en 1977 por el Rabino Marvin Hier, esta organización interactúa de forma muy cercana con el gobierno estadounidense como con otros políticos y diplomáticos, a fin de capturar nazis prófugos o en la conformación de campañas educativas.

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. Esta concepción del Holocausto se vuelve relevante ya que advierte al Holocausto como un genocidio, más adelante veremos sus especificaciones, pero desde el

inicio lo circunscribe a esta categoría. Otro elemento que se destaca es la música. Esta fue compuesta por Elmer Bernstein, un asiduo compositor de Hollywood que brindó su trabajo a más de un centenar de películas. A diferencia de *Noche y Niebla*, la música se presenta mucho más solemne: hay una melodía que actúa como *leit motiv*, la música fue compuesta para orquesta y en ella predominan los vientos y la percusión, lo solemne se mezcla con las fanfarrias. La orquestación puede asociarse a la música de las películas de guerra realizadas en Hollywood. 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<sup>7</sup>. El relato comienza con una cita de la Biblia, el asesinato de Abel en manos de Caín. Dios le pregunta a Caín dónde está su hermano, contestándole que no sabe que él no es el cuidador de su hermano. Esta cita bíblica será retomada en el final del documental. Por medio de un fundido nos introduce en la vida judía que existía hacía más de cien años, vemos los *shtetls*, la vida en la ciudad, las prácticas religiosas y también los diversos aportes culturales y científicos. La idea es mostrar lo que va a ser destruido: una religión, una cultura muy amplia. El film busca, también, causas, y una de ellas es el antisemitismo medieval. A diferencia de *Noche y Niebla*, aquí hay causas y efectos, por lo tanto podríamos afirmar que el discurso de *Genocidio* intenta establecer las causas del Holocausto: la razón es clara, si no se quiere que hechos así vuelvan a ocurrir, hay que comprender las causas para poder detectarlas en el futuro. De esta forma, el documental recorre el ascenso del nazismo al poder (aunque aquí no profundiza las causas de su triunfo), los primeros pogroms nazis, las leyes de ciudadanía, la invasión a Polonia, la relación con la Unión Soviética y los Einzastrgruppen, los ghettos, la Solución Final, las

---

<sup>7</sup> Feierstein, Daniel. *Cinco estudios sobre genocidio*. Acervo Cultural, Bs. As., 1997

deportaciones en Hungría, los experimentos, la resistencia judía, la liberación y los juicios. En el transcurso del film se resalta la figura de Leon Kahn, Anilewicz, Wallenberg, los niños poetas checos, Ana Frank, entre otros.

Así como afirmamos que en una segunda visión *Noche y Niebla* posee una modalidad documental expositiva – ideológica, *Genocidio* posee una modalidad claramente expositiva. Las voces de Elizabeth Taylor y Orson Welles se dirigen al espectador directamente y sirven como argumentación de la trama. Las imágenes ilustran el relato, pensando más bien como un “collage” (ya que muchas veces se divide la pantalla mostrando fotos, diferentes imágenes de archivo, dibujos, etc.). Hoy día podríamos afirmar que la estética dada a esta documental es una “presentación multimedia”. En esta modalidad expositiva, los sobrevivientes no tienen la palabra (sólo en la introducción). Orson Welles actúa como narrador y Elizabeth Taylor recita (con cierto histrionismo) palabras de sobrevivientes. Asimismo queda planteado que este hecho horrible puede ser narrado y transmitido, como también representado. El imperativo categórico de este film es “recuerda” - lo que le pasó a los judíos - , a diferencia de *Noche y Niebla* que es “los campos aún hoy existen debés estar atento”.

El hecho de que la modalidad adoptada sea expositiva no le quita al realizador una marca ideológica. Esta marca, en este film, se encuentra relativamente escondida pero evidente. Esta no está del todo presente en la locución pero sí en el discurso y es lo que nos permite tomar cierto rumbo analítico. El abordaje iconológico nos ayudará ver esto. El primer indicio está dado en el momento de abordar el fin de la Primera Guerra Mundial, allí mencionan y muestran al presidente Wilson, Orson Welles es claro: “El presidente Wilson dijo que la democracia será cuidada”. Aquí nos encontramos con dos elementos claves en la orientación (y visión sobre el tema) que tiene este documental. Por un lado, la presencia de Estados Unidos en los conflictos europeos; mientras el documental narra la vida en Europa, Estados Unidos hace su aparición; por el otro, la democracia: Estados Unidos como valuarte y defensora de ella en cualquier rincón del planeta. Por lo tanto se establece una asociación entre democracia y Holocausto, que más adelante abordaremos. Lo importante es que esta será la primera de varias intervenciones que hará Estados Unidos en el film.

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, Menguele, Eichmann, entre otros.

Paralelo a la destrucción de los comercios y las sinagogas durante la *Kristallnacht*, el documental se sitúa, y dándole relativa importancia, a un hecho que a priori parece desencajante, pero que sirve para dotar al discurso de cierta “pertenencia”. Si nos preguntáramos que pasaba en Estados Unidos en 1938, la respuesta es la transmisión radial de *La Guerra de los Mundos* realizada por Orson Welles y su compañía. ¿Qué relación se puede establecer entre la adaptación de la novela de Wells y el nazismo? Por un lado, como se dijo antes, es una forma de acentuar desde donde se está contando, por el otro, se exagera la figura de Orson Welles, en un marco que no es el adecuado. Quizá, lo que se haya intentado hacer es trazar un paralelismo entre la invasión marciana y el avance nazi, una, que generó preocupación y paranoia en vano, otra que debe ser tomada en serio. El avance nazi es real, esa es la moraleja de esa secuencia. El “localismo” (o punto de vista) logra distinguirse aún más cuando las repercusiones de la *Kristallnacht* es vista desde los periódicos estadounidenses. Con esto queda confirmada el punto de vista general de la película: el Holocausto es visto con los ojos de Estados Unidos.

Podríamos afirmar que este documental, como todo film, posee dos tipos de punto de vista: uno estético y otro ideológico (que por supuesto se relacionan entre sí). El estético sobresale en la forma de mostrar, en las imágenes que se eligen montar. Como señalamos antes, el Holocausto es posible de ser representado y mostrado, por eso se apelan a imágenes fuertes como los cuerpos incinerados, la pila de cadáveres o las fosas comunes de las víctimas de los *Einsatzgruppen*. Por el otro, el punto de vista ideológico (que en este caso entenderemos su connotación política) se manifiesta con las apariciones de Estados Unidos y sus símbolos. El ataque de Pearl Harbor marca un hito crucial en el relato de este documental, Estados Unidos ingresa a la guerra. Ahora bien, ¿por qué no se muestra el desencadenante para la finalización de la guerra en el Pacífico? Se menciona el ataque japonés, pero no la suelta de las bombas atómicas por parte de los Estados Unidos. Claramente, el discurso de este documental se encuentra sesgado.

Otra situación que nos sirve de ejemplo para lo que antes mencionábamos, es la secuencia dedicada al Día D. Por lo general es un tema que no es mencionado en el estudio del Holocausto, sino cuando se examina la Segunda Guerra Mundial. Lo que se trasluce con este hecho, es la llegada de Estados Unidos para liberar a Europa. Así, la liberación europea recae en manos norteamericanas. En las imágenes que se muestran, ya sea fotos o films de archivos, vemos soldados estadounidenses como también banderas y festejos de ese país por

la finalización de la guerra. Queda recalcado aún más, cuando se muestra a sobrevivientes famélicos y, por medio del montaje, en el fondo se ubica la bandera de Estados Unidos, como fondo de pantalla. La bandera e imágenes de sobrevivientes en un tamaño más reducido que se suceden... la asociación es clara. Aquí vuelve a narrar Simon Wiesenthal, mencionando su fascinación al ver la bandera, mientras suavemente se escucha una fanfarria. Con el montaje se desprende la sensación de “cobijamiento” que se desea transmitir: no hay de qué preocuparse, lo peor ya pasó, Estados Unidos te resguarda. Wiesenthal menciona, también, que mientras veía las estrellas de la bandera pensaba que cada una de ellas tiene un significado: esperanza, justicia, tolerancia, amistad, comprensión, etc. Estos significados los trataremos más adelante.

Mientras las insignas nazis caen o explotan, comienza a escucharse el *Hatikva* y rápidamente nos llevan a los Juicios de Nüremberg. En ese marco, Orson Welles habla sobre las responsabilidades: “¿Nadie pudo pararlos?”, se pregunta. ¿Nadie es responsable? ¿Qué hicieron las cabezas de Estado?. Mientras formula esta pregunta, se ve una imagen de la Conferencia de Yalta, hecho remarcable porque es la única vez que se hace cierta crítica a los Estados Unidos, sin embargo es puesto en el mismo nivel que Inglaterra y la Unión Soviética; “¿Sólo sucedió y ya?” se pregunta Orson Welles, ¿fue un raro accidente de la historia?. Por supuesto que no, la película ya lo ha demostrado. El cierre de la película lo hace, nuevamente, Simon Wiesenthal en el Muro de los Lamentos. Dejando un mensaje para toda la humanidad “Soy el cuidador de mi hermano”, de esta forma cierra a la cita bíblica del inicio.

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”.<sup>8</sup> 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.

El hecho que este documental haya obtenido un Oscar, y que fuera el primer film en instalar, a nivel galardones, este hecho en Hollywood marca un punto de inflexión. 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). Es necesario mencionar el clima político que se vivía con la administración Carter en aquel momento como también la lucha que emprendió contra las dictaduras latinoamericanas a favor de la democracia y los derechos humanos. Dicha Comisión sugirió al presidente construir el museo en Washington DC, asimismo entiende al Holocausto como hecho único y por lo tanto existe una obligación moral de recordarlo. La edificación del Museo en la capital de la primera potencia mundial también tiene su significado.

*Genocidio* viene a ser la puesta en imágenes de toda esa ideología, un hecho que es apropiado por los Estados Unidos como símbolo para defender sus propios valores. Eso no quita el valor educativo y visual que posee este documental, es claro y repasa las diferentes etapas y momentos. Sin embargo, en la construcción de la trama se sirven de diferentes recursos para lograr la universalización del tema, como también asociar su recuerdo con los valores democráticos. Finalmente *Genocidio* marca la entrada del Holocausto a Hollywood que con el tiempo devendrá en otros tantos premiados films<sup>9</sup>.

### **Shoá, o la exacerbación de lo imposible**

---

<sup>8</sup> Ver bien cita

<sup>9</sup> De hecho, Moriah Films se alzó con otro Oscar por su documental “The Long Way Home”, (1997) película que narra la búsqueda de un hogar de los refugiados judíos.

Si bien a *Shoá* se le ha dedicado abundantes estudios, el objetivo en este apartado reside en examinar su construcción narrativa en relación al hecho histórico. En muchas ocasiones Claude Lanzmann ha salido a defender o a polemizar las posturas tomadas en la realización de su película, por un lado afirma que su film no es ni un documental ni tampoco una película histórica; por el otro, disputa con críticos u otros realizadores en relación a los criterios estéticos tomados. Pero lo cierto es que la estética de *Shoá* hace a su construcción discursiva.

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 las víctimas del exterminio. 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 Raoul Hilberg. Como en toda película *Shoá* posee su propia puesta en escena. Encuadres cuidados, movimientos de cámara prolijos, “escenografías” para las cámaras ocultas, etc. Claramente inviste una modalidad interactiva: Lanzmann es un actor más, no sólo participa y entrevista sino que aparece en cuadro camina con los entrevistados, intercúta con ellos. Vemos como los actores sociales reciben, de alguna manera, cierta presión por parte del entrevistador en un claro intercambio de poder. Muchas veces Lanzmann fuerza a sus interlocutores a seguir contando: “voy a ayudarle a recordar”, les dice. Cuando entrevista

a Jan Karski, nos muestra como se levanta de la silla debido a que no puede seguir hablando y Lanzmann le impone que debe continuar. Como bien señala Bill Nichols, en esta modalidad el punto de vista del realizador y todo su vagaje moral se encuentra manifiesto.

El inicio del film no hace más que evidenciar esta modalidad: un texto, escrito en primera persona. La aparición de un “yo” hará a la subjetividad del discurso patente como la persona que mantiene el discurso (recordemos que para Barthes la objetividad está dada por la ausencia de este “yo”). El involucramiento de Lanzmann merece ser analizado: en las entrevistas se aprecia una sensación de expectación de su parte, está a la espera que contesten lo que él desea escuchar, llegando a poner al entrevistado en situaciones límites, como en el caso que se señaló antes o bien con Simon Srebnik que lo lleva a cantar en el mismo río que cantaba bajo los nazis. De esta forma, podemos establecer que Lanzmann poseía una estructura clara y armada acerca del relato que quería narrar con su película, es por eso que a los entrevistados los va llevando hacia los caminos que él desea que transiten. La manera, por ejemplo, en que trata a los polacos muestra cierta parcialidad de su parte porque hace una excepción con Gawkowski, el maquinista de la locomotora, debido a que le cayó bien y sintió “compasión”: “es un hombre que bebe desde 1942”<sup>10</sup>. Dominick La Capra se pregunta si la inclinación de Lanzmann por él no lo cegó a aspectos más equívocos de su carácter, lógicamente que estos son elementos que se ponen en juego al momento de elegir la modalidad de la realización de un documental. Al comenzar *Shoá*, lo hace con una pantalla negra en la cual podemos leer algunos textos. Entre ellos uno que llama la atención: “La acción comienza en nuestros días... en Chelmno”; luego Lanzmann cuenta como fue el “descubrimiento” de su parte de Simon Srebnik. Iniciar un documental con la oración antes señalada nos remite a ficción, “la acción comienza” se asemeja al “había una vez” de los cuentos, remite a un relato estructurado donde hay un punto claro de inicio, remite también a cierto orden establecido, a un montaje calculado en pos de cierta progresión dramática. A diferencia de los otros films, el rol del realizador queda resaltado en la utilización de estos dispositivos. Aunque Lanzmann intenta afirmar que el genocidio judío es imposible de ser representado, la película logra crear atmósferas y climas hipnóticos obligando al espectador a permanecer expectante respecto a los que los entrevistados dicen. Otro recurso que se utiliza en este film, consta en utilizar la voz de los *actores sociales* como si fuera una voz en off, una narración leída por un locutor, al momento de hacer *travellings* en las ciudades, las ruinas, las vías de tren, etc. Debido a la envergadura del proyecto y a los criterios estéticos ya

---

<sup>10</sup> LaCapra, Dominick, *La Shoá de Lanzmann: “Aquí no hay un por qué”* en revista Espacios N°26, Bs. As. 2000. Pág. 55



mencionados la película alcanzó rápidamente un estatus de “obra maestra”. ¿Una obra maestra que tiene como paradoja presentar lo irrepresentable? Si la palabra es la única forma para alcanzar dicho objetivo, ¿por qué Lanzmann utilizó la imagen? En un estudio realizado por Dominick La Capra<sup>11</sup>, menciona varias veces la entrevista a Abraham Bomba, el peluquero. Esa entrevista demuestra lo que Bill Nichols llama “representación de la realidad”: la peluquería fue alquilada y los que están ahí son extras que no hablan inglés, allí Bomba relata su rol en Treblinka. Esto nos lleva a preguntarnos ¿qué significa representar el genocidio? Porque Bomba está haciendo lo que él hacía en Treblinka, habla sobre su pasado pero bajo circunstancias creadas, Bomba hace de Abraham Bomba. Es él, pero actuando frente a cámaras. Con esta puesta, lo supuestamente irrepresentable se presenta. Otro elemento que hace patente la puesta en escena, lo hallamos en el momento de las cámaras ocultas. Cuando vemos las combis que supuestamente están monitoreando la conversación de Lanzmann con los nazis, la escenificación se hace evidente. El realismo cede lugar a criterios estéticos, cae en pos de requisitos cinematográficos: por un lado, hacer evidente la cámara oculta; por el otro, las tomas de la combi le sirve para realizar transiciones o cortes dentro del testimonio del SS Unterscharführer Franz Suchomel.

El hilo general del relato circula en el cómo, a Lanzmann no le interesa los por qué. En ese sentido, la función pedagógica que podían tener otras películas esta no lo tiene. Esto no quita a la película su valor documental, pero el hecho de enfrentar a la temática de esta forma más los diferentes criterios antes mencionados no hace más que exponer el carácter ideológico del film: la sacralización del holocausto. 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.

Frente a los espacios vacíos y las ruinas, el recurso de utilizar el testimonio como voz en off logra activar la imaginación del espectador. Cuando escuchamos como funcionaban los crematorios de Auschwitz y vemos las esculturas (una representación), o cuando escuchamos a Srebrenik hablando de Sobibor y vemos sólo un bosque no nos queda más que imaginar lo que ahí sucedió. Una de las críticas que se le hace a *Shoá* al no utilizar imágenes de archivo o fotos, es que cuando pasen las generaciones y se vea este documental no se entenderá la magnitud de lo acontecido<sup>12</sup>. Es en ese sentido que George Didi-Huberman<sup>13</sup> afirma que para

---

<sup>11</sup> Ídem.

<sup>12</sup> En declaraciones Claude Lanzmann afirma que su película es la única válida. Niega que su película sea proyectada junto a otras. *Shoá* es la película “oficial” del genocidio judío. “Mi film es un monumento”

saber hay que imaginar. Las imágenes acuden allí donde parece fallar la palabra. La “verdad” de Auschwitz, “si es que esta expresión tiene algún sentido, no es ni más ni menos *inimaginable* que indecible”<sup>14</sup>. Didi-Huberman es claro frente a la postura de Lanzmann: *Shoá* ha servido de coartada a todo un discurso – tanto moral como estético – sobre lo irrepresentable, lo infigurable, lo invisible, y lo inimaginable<sup>15</sup>. Sin embargo en el entreamado del relato del documental se produce una recuperación del lenguaje usado por los nazis, escuchamos la palabras que se utilizaban en el día a día; un lenguaje lleno de eufemismos: de esta manera se velaba la cualidad criminal de los actos a las víctimas y, al mismo tiempo, se lograba que quienes los perpetraban desconocieran su acto en el momento de realizarlo, en tanto y en cuanto no lo nombraban. La película de Lanzmann intenta operar en el desamblaje de esos eufemismos a fin de retornar al significado primero de las palabras.

Así como Giorgio Agamben rechaza la idea de que no se puede hablar de Auschwitz ya que con eso no hace más que elevar la mística alrededor del tema, *Shoá* nos presente el genocidio en una forma cuasi religiosa, es algo que está ahí, pero no se puede ver. Así como un creyente imagina la forma de Dios, lo mismo sucede con el espectador de esta película: debe imaginar en el vacío.

Un elemento fundamental en el entramado narrativo del film reside en su particular orden discursivo. *Shoá* no se presenta mediante una secuencia cronológica, sino más bien de forma fragmentaria. Sin embargo este discurso fragmentario nos permite armar un todo coherente. Aunque la acción comienza y finaliza de manera clara, el discurso no tiene clausura. Lanzmann toma los recuerdos de los testigos y allí radica su base narrativa; estos revelan los sucesos con una estructura impuesta por el montaje y haciendo hablar a las imágenes cuando la representación discursiva no alcanza. En ese sentido el relato de *Shoá* es bien claro, hay una estructura precisa de relaciones por la que se dota de significado a los elementos al identificarlos como parte de un todo integrado.

Hayden White propone que para ciertas formas supuestamente no discursivas como los anales, las omisiones también significan. En este sentido se torna interesante vislumbrar el foco de atención de Lanzmann. Su “reconstrucción de la memoria” se centra, básicamente, en la Solución Final y sus mecanismos, ingresa de manera leve a los ghettos, también a la resistencia, como en el antisemitismo polaco. Entre las víctimas no hay mujeres testimoniando, como tampoco de nacionalidad francesa. Mientras que *Noche y Niebla* sólo

---

<sup>13</sup> Didi-Huberman, Georges. *Imágenes pese a todo*. Paidós, Barcelona, 2004

<sup>14</sup> Ídem, Pág. 49

<sup>15</sup> Ídem, Pág. 50

estudia el sistema de campos, *Genocidio* amplía el target de víctimas hacia otros credos y culturas; *Shoá* se restringe exclusivamente a lo judío, no hay mención a los gitanos, homosexuales o Testigos de Jehová. Asimismo “entre los judíos no hay ninguna significación de lo que Levi denominaba la “zona gris” creada por el intento nazi de generar complicidad entre las víctimas”<sup>16</sup>. Si la película intenta ser una obra monumental y la única válida ¿cómo pueden ser leídas, a futuro, estas omisiones?<sup>17</sup>.

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. Sólo la palabra puede hacernos pensar el horror de lo sucedido.

#### **A modo de conclusión**

El presente trabajo tenía como objetivo demostrar como diferentes entramados discursivos sobre un mismo hecho histórico puede arrojar diferentes realizaciones cinematográficas. En el análisis de dichos films hemos visto importantes diferencias como también omisiones que hacen que la aproximación al hecho en sí se torne desigual.

Así como Hayden White afirma que el componente ideológico hace una diferencia en el discurso histórico, lo mismo sucede con el audiovisual. Los documentales analizados han sido tomados, no tanto como obras artísticas sino como textos, textos cinematográficos históricos. Cada film ha abordado lo acontecido bajo el régimen nazi de forma disímil y la resultante fueron films con orientaciones completamente diferente.

El propósito de este escrito no es establecer criterios de verdad o preferencia de algún documental por sobre otro, tan sólo se pretendió establecer otras pautas de análisis a fin de profundizar el estudio del genocidio judío. Debemos tener presente los diferentes elementos que ingresan en el plano discursivo al momento de elegir alguno de estos films para su

---

<sup>16</sup> LaCapra, Op. Cit. Pág. 57

<sup>17</sup> Una pregunta, sin embargo, es que sucederá con los espectadores de una generación más tardía, que pueden no estar familiarizados con las imágenes que Lanzmann excluye intencionalmente ¿Tomarán sus hermosos paisajes pastoriles al pie de la letra o simplemente como estatizaciones nostálgicas, a menudo en claroscuro, de runas de un pasado olvidado más que como un comentario amargamente irónico sobre el pasado que ocultan estos sitios...? LaCapra, Ídem

estudio. Asimismo, podemos afirmar que los principios básicos de la obra de Hayden White puede ser transpolada hacia el cine.

En resumen, los tres documentales nos han mostrado los diferentes usos del genocidio judío. Cada óptica posee dispositivos ideológicos que le otorgan al exterminio diferente *status*, en este caso hemos visto como los criterios estéticos se utilizan para ocultar ese carácter.

Sólo las víctimas puede saber lo que aconteció realmente dentro de los campos, pero ellas han sido asesinadas y no pueden hablar. Nosotros, en cambio, con los cuerpos teóricos presentados podemos conocer los diferentes usos que se hacen sobre un mismo hecho histórico.