

# Generaciones después. En torno a los documentales sobre el Holocausto en el siglo XXI

ZYLBERMAN, Lior/ CONICET-CEG, UNTREF-FADU, UBA/ liorzylberman@gmail.com

---

Eje: *Medios contemporáneos, diseño audiovisual y campos artísticos: tecnologías, poéticas historia e interacciones*  
Tipo de trabajo: *ponencia*

» *Palabras claves: documental – siglo XXI – Holocausto – representación*

## > **Resumen**

Nuestra investigación, que resulta ser de índole exploratoria, tiene como objetivo indagar acerca de las representaciones del Holocausto en el cine documental del siglo XXI. A partir de un corpus diverso, se intentará caracterizar la problemática a partir de dos ejes: el tratamiento de las imágenes de archivo y las tensiones familiares como parte de las etnografías domésticas; ambos ejes nos habilitará observar también la tensión entre sacralidad y normalización respecto al fenómeno histórico. En esta presentación nos proponemos cartografiar nuevas tendencias, estilos y modalidades en un tema que ha sido siempre arduo tanto para el cine en general como para el cine documental en particular.

## > **Presentación**

El presente trabajo se enmarca en una investigación que se está realizando en el Centro de Estudios sobre Genocidio de la UNTREF, siendo el objetivo de la misma el estudio de la representación cinematográfica de los genocidios. De ella surge el interrogante en torno cómo es representado el Holocausto en los documentales del siglo XXI. Para dar cuenta a dicha cuestión, nos hemos propuesto efectuar un primer recorrido exploratorio que busca efectuar un mapeo del tópico antes que adentrarnos a análisis más detallados.

Como señalan muchos autores, desde la década de 1990 la memoria y el estudio del Holocausto ha visto numerosas transformaciones, volviéndose así no sólo “tropos universal del trauma” (Huysen, 2001) sino también una religión civil “con sus dogmas (el deber de memoria) y sus rituales (las conmemoraciones, los museos)” (Traverso, 2008: 85). Tal como señalara Andreas Huyssen, el problema que se plantea en la actualidad no parecería ser el del negacionismo o el olvido sino “la ubicuidad, diríase incluso el exceso de imaginación sobre el exterminio nazi en nuestra cultura” (Huysen, 2001: 153).

La proliferación de imágenes del Holocausto en la era global, como también la renovación generacional en el campo artístico, ha llevado a un cambio de estrategia en la representación del Holocausto: de la sacralización a la desacralización (Apel, 2002). Mientras que en la primera corriente podemos pensar a autores como Elie Wiesel o a Claude Lanzmann, en la segunda podemos encontrar a artistas y realizadores que piensan la representación del Holocausto ya sea como una estrategia de recuerdo como también bajo modalidades de representación más amplias

que no temen comparar el Holocausto con otros genocidios o con problemáticas raciales, nacionales o biopolíticas. Para decirlo de otro modo, en el marco de la representación sacra podemos encontrar a sobrevivientes y testigos directos (primera generación), mientras que los que han adoptado estrategias de desacralización pueden ser pensados como “la generación de la posmemoria” (Hirsch, 2012). En este contexto, en el presente escrito pensaremos la representación del Holocausto en el cine documental contemporáneo a través de producciones realizadas a partir del año 2000; trabajando con títulos de diversas nacionalidades, presentaremos en esta ocasión dos ejes temáticos: al primero lo denominaremos *mirando imágenes*; al segundo, *familias*.

## › **Mirando imágenes**

Los títulos de esta sección se caracterizan por ser documentales en las que las imágenes son su principal objeto de indagación, no investigan el Holocausto sino las imágenes tomadas y fabricadas durante dicho período, tal es así que el archivo no es empleado con fines ilustrativos o como evidencia sino que es el propio archivo el que es escrutado. Son documentales sobre la mirada y sobre modos de ver, y es en su deseo por contextualizarlas, por devolverles su historia, que los realizadores de estos títulos se posicionan “entre”: no le piden ni demasiado ni demasiado poco a las imágenes.

*Nazi Scrapbooks from Hell* (2008) es una producción de NATGEO TV en torno a dos álbumes de fotos que cuentan con fotografías temáticamente diferentes pero que fueron tomadas casi al mismo tiempo. Las fotos del primer álbum podrían pasar por un registro de un día de campo, pero lo siniestro de ellas es que fueron tomadas luego de una jornada laboral en Auschwitz-Birkenau. Luego de un agotador día, los SS, acompañados también por las mujeres que trabajaban en dicho campo, celebran, beben, organizan fiestas, realizan excursiones campestres, recogen moras... en otras palabras, parecen celebrar la vida. Entre los celebrantes puede verse a Josef Mengele en la única foto conocida de él tomada en el campo. La incomodidad que generan estas fotografías no se debe a que la muerte permanece fuera de campo sino a la normalidad de sus protagonistas.

El otro álbum nos presenta la llegada de un tren a Birkenau y la posterior selección. Con tiempos y estética televisiva, el último acto del documental es dedicado, quizá en demasía, a llevar adelante un experimento forense. En los juicios, a Karl Höcker, uno de los comandantes de Auschwitz, nunca se le pudo probar su participación directa en las selecciones u otras tareas genocidas en Birkenau; así, dos expertos de la Policía de Los Angeles tratan de probar que Höcker estuvo en la rampa de Birkenau en mayo de 1944. Si bien el supuesto Höcker está de espaldas será a partir del cruce entre ambos álbumes, el empleo de tecnología 3D y otros sistemas de análisis forense, que darán por probado que el mencionado SS estuvo allí. Sin embargo, Michael Berenbaum, otro de los entrevistados en el documental, prueba que en ocasiones, el conocimiento y el saber histórico pueden más que las contorsiones informáticas. Esta intervención nos permite afirmar que no es la tecnología la que nos facultará a observar mejor a las imágenes, sino nuestra mirada, nuestro modo de verlas.

Es en esa dirección, Harun Farocki ensaya un modo de ver en *Aufschub* (2007), un documental-ensayo de casi cuarenta minutos de duración realizado a partir del registro filmado por el fotógrafo judío Rudolf Breslauer<sup>1</sup> en el campo de tránsito de Westerbork – en la Holanda ocupada– a pedido del comandante del campo, el SS Albert Gemmeker. Sin sonido pero interviniendo con intertítulos, deteniendo el metraje o haciendo zoom para suspenderse en algún detalle, Farocki se propone observar y cuestionar a las imágenes. ¿Son acaso imágenes que podemos pensar que provienen de

---

<sup>1</sup> Breslauer sería luego deportado y asesinado en Auschwitz.

un campo de concentración? se pregunta luego de ver a un grupo de mujeres sonrientes haciendo ejercicio al aire libre. Así, vemos talleres donde los trabajadores llevan la Estrella de David, partidos de fútbol, espectáculos y momentos de esparcimiento; en ocasiones, las imágenes se asemejan a las filmaciones de propaganda hechas en el campo de Theresienstadt, ¿acaso hubo un protocolo de filmación “oficial” de los campos? ¿Acaso si ambos films se hubieran terminado iban a tener el mismo destino de circulación?

A pesar de la prohibición de tomar fotos, la estructura burocrática de Auschwitz era también productora de imágenes en cadena. Sin embargo, en pocas ocasiones se ha tenido la oportunidad escuchar testimonio a quien tomara imágenes en dicho campo; de hecho, poco se sabe de esos fotógrafos. Irek Dobrowolski tuvo la oportunidad de entrevistar a Wilhelm Brasse quien además de haber sido un preso en Auschwitz fue por cuatro años el fotógrafo de dicho campo, formando hoy sus fotos colecciones de archivos visuales en numerosos museos del mundo. *Portrecista* (2006) fue realizado para la televisión polaca y narra, en su casi una hora de duración, otra historia de Auschwitz. La novedad no radica en la estética o en el tratamiento que se hace de las imágenes, sino en el testimonio del propio Brasse, siendo sus recuerdos los que permiten contextualizar a esas imágenes. Su testimonio ayuda a restituir nombres, momentos, con la intención de des-simbolizar esas imágenes y crear “instantes de verdad”; en ese recorrido, al no observar las fotos como objetos burocráticos o estadísticos, Brasse puede devolver cierta humanidad a las víctimas. Pero el documental no sólo repone la historia de esas fotos sino que también le da visibilidad, un nombre, a quien las tomó, a quien luego de su liberación no volvió a ejercer nunca más su profesión de fotógrafo, a uno de los testigos más importantes de Auschwitz.

*A Film Unfinished* (Yael Hersonski, 2010) gira en torno a la realización de una película de propaganda nazi sobre el gueto de Varsovia cuyo rodaje tuvo lugar entre mayo y junio de 1942, meses antes de la deportación masiva de sus habitantes. El film nunca fue terminado o difundido en ese momento, tampoco fue sonorizado, quedando en las bóvedas de la UFA y luego de la DEFA. En 1954 se encontraron algunos rollos que incluían un primer corte del film con el título de *Ghetto*, muy pronto estas imágenes fueron empleadas para ilustrar diversos documentales producidos en la República Democrática Alemana para luego ser utilizadas en otros. Con el tiempo, estas imágenes configuraron nuestro imaginario, nuestra memoria visual, del gueto de Varsovia. Lo que moviliza a este documental es su voluntad de mostrar el archivo, pero las imágenes por sí solas permanecen mudas, sin contexto ni historia. De este modo, para llevar adelante su tarea, *A Film Unfinished* emplea otros recursos: entrevistas con sobrevivientes del gueto, el empleo de voces en off que leen las entradas que hacen referencia a la filmación en los diarios de Adam Czerniakow y de Emmanuel Ringelblum. Asimismo, la directora también hace uso de la recreación para presentar el testimonio de Willy Wist, uno de los camarógrafos de *Ghetto*. Si bien Hersonski opta por sonorizar el metraje con sonido ambiente y con música, las imágenes se van exhibiendo de tal forma que se alcanza a apreciar las distintas aristas de la propaganda. Uno de los hallazgos resulta ser el material amateur rodado por Willy Wist, esos registros imprimen una cotidianeidad diferente a las tomas en blanco y negro no sólo por su contraste cromático sino que al ser justamente un registro amateur no se encuentra atado a los lineamientos de la propaganda; así, el documental se propone también revisar la mirada impresa en las imágenes de los perpetradores.

## › **Familias**

Otra tendencia que encontramos en los documentales contemporáneos que abordan el Holocausto se concentra en la familia, en las relaciones familiares. Resulta sugerente encontrar una serie de

títulos que se hacen eco de esta temática pero ya no para retratar los problemas de la sucesión de generaciones en las familias de las víctimas: esta serie de documentales llevan a la pantalla las relaciones en familias donde alguno de sus miembros estuvo vinculado con el nazismo.

*Hitler's Children* (Chanoch Ze'evi, 2011) se propone narrar cómo generaciones posteriores de jerarcas e importantes figuras del nazismo lidiaron con el peso del pasado: Katrin Himmler, sobrina nieta de Heinrich, Rainer Höss, nieto de Rudolf, Bettina Göring, sobrina nieta de Hermann, Monika Hertwig, hija de Amon Goeth, y Niklas Frank, hijo de Hans. Más próximo al *cinéma vérité*, el documental desarrolla una historia coral a partir de entrevistas y seguimiento a los personajes. El foco de atención no radica en la historia de los predecesores sino la de sus descendientes en el presente. La gran cuestión que atraviesa a todos ellos es cómo lidiar con un apellido, con un pasado, ligado al nazismo y el exterminio.

*Harlan. In the Shadow of Jew Süß* (Felix Moeller, 2008) no es solo una biografía de Veit Harlan, el infame director de *Jud Süß* (1941), quizá la más refinada película de propaganda nazi, sino que también explora a la propia familia Harlan y su relación con Veit, cómo lo ven, cómo lo interpretan, cómo lo justifican. ¿Fue un nazi convencido o fue una “víctima” de las circunstancias? ¿Cuánto del trabajo creativo en ese film salió de él y cuánto de éste fue hecho por obligación? ¿Estamos ante un “Mefisto”? Esta historia bien podría haberse contado en términos “objetivos” o como un documental más bien clásico, estéticamente posee todas esas características pero temáticamente incorpora ya no la voz de expertos para opinar y dar cuenta del personaje principal sino a su propia familia. Por lo tanto, el documental es, ante todo, un documental familiar y cómo ésta trata de elaborar el pasado, de liberar al fantasma. La familia Harlan es numerosa, se compone por hijos e hijas (de los diversos matrimonios de Veit), sobrinos y sobrinas, nietas y nietos. Todos ellos tienen visiones diferentes sobre Veit. En este caso, lo sugerente es observar la heterogeneidad de esta familia, permitiendo no arribar a ninguna conclusión única y concreta. Sin embargo, resulta interesante advertir, en consonancia con algunos estudios sobre la memoria familiar nazi (Welzer, Moller, y Tschuggnall, 2012), que son recién los nietos los que pueden ver a su abuelo como una posible “víctima”. Por otro lado, se aprecia que esta familia no conforma una comunidad de recuerdo: como familia sólo parecen poseer un apellido y un pasado en común antes que un futuro en conjunto.

Alejados de los estilos que veníamos observando en las producciones anteriores, *The Flat* (Arnon Goldfinger, 2011) y *2 oder 3 Dinge, die ich von ihm weiß* [2 o 3 cosas que se de él] (Malte Ludin, 2005) se corresponden a los documentales en primera persona, una modalidad que se ha vuelto habitual en los documentales contemporáneos. Si ambos documentales presentan situaciones en el seno familiar por la cual todo el conjunto debe lidiar con el asunto, la cámara parecer actuar como la pluma que escribe momentos autobiográficos metiéndose en situaciones ríspidas, en los secretos y en los mitos familiares. Por cómo se despliega la familia, ambos documentales pueden ser pensados también como “etnografías domésticas”, siguiendo a Michael Renov (2004: 216-229) esta idea puede resultar reveladora ya que nos permite comprender a ambos documentales como interrogaciones autobiográficas y a la vez la documentación de la vida de Otros, siendo estos otros su propia familia. En estos films, lo cercano se vuelve entonces lejano, y dadas las relaciones de parentesco, el sujeto y el objeto (e incluso subjetividad y objetividad) se encuentran encarnadas una con otras.

*The Flat* nos presenta su relato como una historia de detectives. A diferencia de aquellas, aquí no hay asesino a descubrir sino que la misión es develar un secreto familiar. Lo sugerente es que dicho secreto asume la forma de fantasma en el propio proceso de investigación teniendo que luchar contra las “lealtades invisibles”. Al morir su abuela, Gerda Tuchler, Goldfinger junto a otros integrantes de la familia comienzan con la tarea de limpiar el departamento en el que habitó por

casi setenta años. Junto a su marido, un importante juez alemán, había emigrado a Palestina durante la década de 1930 escapando de las primeras persecuciones nazis. Al encontrar entre los objetos varios elementos que remiten a Alemania, Goldfinger se intriga al hallar un diario alemán de la época en la cual notifican el viaje de un nazi a Palestina con el objetivo de establecer contacto con líderes sionistas. En ese diario, se informa que Leopold von Mildenstein, el mencionado oficial SS, contó con la colaboración de Kurt Tuchler... Este hecho llevará a develar el gran secreto de sus abuelos: no sólo trabaron amistad con un nazi antes de la guerra, sino que continuaron esos lazos, compartiendo viajes y otros momentos entre ambas parejas, luego de la guerra, luego del Holocausto. ¿Qué relación podía tener este nazi, que había sido el jefe de la oficina para asuntos judíos de la SS antes que Adolf Eichmann, con sus abuelos? Goldfinger inicia así un viaje tanto al interior de su familia como hacia Alemania, para dar con Edda, la hija de von Mildenstein. En los viajes, la historia va cobrando forma ya que Edda puede aportar información que la propia familia de Goldfinger desconoce. Resulta sugerente ver a la madre reticente ante toda esta historia, como miembro de la segunda generación afirma que no podía preguntar, ni siquiera se pensaba en hacer preguntas sobre el pasado. Arnon, ya desde otra posición generacional, se indigna ante su madre. Si ésta le debe su lealtad a sus padres y por lo tanto no acepta pensar críticamente la relación de éstos con un nazi, algo similar alcanza a registrar la cámara en el caso de Edda. Hacia el final, Goldfinger le lleva más documentación a Edda. Él le pregunta si quiere saber más sobre la historia, pero ella le responde que le gustaría “ver los diferentes lados también”, una historia completa para que tanto su padre como los abuelos de Goldfinger sean los cómplices en el crimen. Quizá la respuesta al por qué de ese extraña relación nunca quede respondida y quedará como un secreto pero el viaje le sirvió también a la familia para abrir su propio pasado y conocer la historia familiar.

Finalmente, la otra película que se adentra a los recovecos de la memoria e historia familiar es el documental de Malte Ludin *2 oder 3...* Ya en las primeras tomas, cuando Ludin, enfrenta a su hermana, se puede apreciar el tono que tendrá el documental: “Es mi derecho ver a mi padre como quiero verlo. No se me ocurre verlo de otro modo sino como lo veo. Es mi derecho. No me puedes quitar eso. Tienes tu propio punto de vista y lo lamento... Si pensaste que puedes cambiar algo con esta película, entonces sacaste la conclusión equivocada”. A diferencia de otros “niños de Hitler” en la familia Ludin las posiciones están bien marcadas. En este documental no hay secreto a develar, todo está servido; el propio Ludin lo narra en off al inicio: “esta es la historia de mi padre, un criminal de guerra, y de mi madre, mis hermanos, sobrinas y sobrinos”. *2 or 3 Things I Know About Him* es una saga familiar donde se despliegan puntos de vistas disímiles e interpretaciones disonantes. En el corazón de esta saga está el padre, Hanns Ludin, miembro de las SA que sobrevivió a “la noche los cuchillos largo” y diplomático, como tal fue nombrado embajador en la República de Eslovaquia en 1941. Una de sus actividades principales en su puesto fue la de instigar a dicho país de cumplir con las deportaciones de mano de obra esclava. La disputa entre hermanos claramente se concentra en pensar al padre como criminal de guerra o no. Barbel, una de las hermanas, se niega a pensarlo de ese modo porque en forma indirecta ella será hija de un criminal de guerra y no quiere llevar ese estigma como la marca de Caín.

Más próximo a la visión del film sobre Veit Harlan, *2 or 3 Things I Know About Him* logra entrelazar la historia pública con la privada. De este modo, para desentrañar la historia familiar Ludin apela a material de archivo para exponer fotografías de su padre en mítines o en reuniones oficiales como también audios de discursos, asimismo nos muestra imágenes del juicio al que fue sometido en 1947, siendo esas las imágenes finales de su padre. El archivo familiar resulta ser otro de los recursos, sobre todo filmaciones antiguas de su madre Erla; y si su madre no fue filmada especialmente para el documental se debe a que Malte esperó para hacer este film a que ella muriera ya que sólo podía llevar adelante semejante revisión familiar luego de su partida: quizá sería muy doloroso para ella ser testigo de los posibles enfrentamientos entre hermanos.

Presentados todos los protagonistas del film, la trama que se hilvana se concentra en dos claros ejes: uno intenta reconstruir la actividad del padre, volviendo Ludin a Eslovaquia para hacer sus pesquisas; el otro, gira en torno a la discusión familiar si Hanns “sabía o no”, es decir si estaba al tanto del exterminio; el relato gira también en torno a otras actividades del ex nazi, como su intervención en la arianización de propiedades de judíos. Para las hermanas, que a excepción de Andrea son todas mayores que Malte, la posición de éste resulta incómoda y traicionera: al padre se lo debe respetar. En el desarrollo de la historia, Malte también se entrevista con sus sobrinos, notando que sus opiniones no poseen una toma de posición sino que critican la actitud de los padres y la abuela de no haber lidiado con el pasado y dejarles a ellos esa herencia de complejos e inseguridades. Es por eso que la posibilidad de hablar sobre el pasado les resulta más catártico a los jóvenes que a los hijos de Ludin.

Con un montaje que entrecruza el pasado con el presente, sugiriendo que ese pasado aún se encuentra vivo en el presente, Ludin lleva delante diversas estrategias para liberar el fantasma que acosa a su familia. Los últimos planos del documental parecen sugerir, en términos visuales, dicha liberación. Como en *The Flat*, esos planos finales transcurren en el cementerio; mientras que en el film israelí no hay tumba, en el de Malte sólo vemos una pequeña inscripción en la cruz: H.E.L.<sup>2</sup> Quizá el fantasma fue liberado a través del diálogo y la palabra, pero para sus descendientes, Hanns Ludin estará allí presente siempre como una sombra.

## › **A modo de cierre**

Este escrito tuvo como propósito explorar algunas representaciones contemporáneas sobre el Holocausto en el cine documental. Lejos de ser un trabajo exhaustivo, nos propusimos llevar adelante un mapeo, un estado de la cuestión; en esa dirección, es que hemos podido encontrar una diversidad de títulos realizados a partir de estilos y modalidades diversas. Así, hemos podido observar dos grandes tendencias temáticas que a su interior nos permitieron pensar tanto las continuidades como las discontinuidades en cuanto al uso de las herramientas del cine documental para representar este evento histórico.

Uno de los elementos que nos ha llamado la atención es que los documentales dan por sentado el conocimiento sobre el Holocausto, esto ha permitido entonces que muchas de estas producciones puedan dar lugar a otro tipo de indagaciones, a analizar las imágenes o los efectos en las familias, incluso también se ha dado espacio para representar el trauma en las familias de los perpetradores. La cantidad de títulos producidos, ya sean de ficción o documental, nos permite reforzar la tesis de la ubicuidad del Holocausto; y con mayor o menos cantidad de películas, año tras años seguiremos, seguramente, observando el estreno de algún film o serie de televisión. En alguna oportunidad, Anton Kaes (1992: 198) se preguntó si a medida que Hitler lentamente pasaba del reino de la experiencia y de la memoria personal al reino de las imágenes, se convertiría en un mero mito cinematográfico. Desde ya que no podemos responder en forma rigurosa esta cuestión, pero si bien el cine de ficción se ha animado a “matar” a Hitler como en *Inglourious Basterds* (Quentin Tarantino, 2009), lo cierto es incluso también en el cine documental contemporáneo su figura aparece desplazada. Es tiempo ahora de documentar otras historias.

---

<sup>2</sup> Prager señala que estas iniciales pueden interpretarse de dos maneras: como “Hell” (*Hölle*), infierno, como al verbo *verhehlen*, que se refiere a “lo que se oculta” (Prager, 2015: 169)

## Bibliografía

- Apel, Dora, (2002), *Memory Effects: The Holocaust and the Art of Secondary Witnessing*, New Jersey: Rutgers University Press.
- Hirsch, Marianne, (2012), *The Generation of Postmemory*, New York: Columbia University Press.
- Huyssen, Andreas, (2001), *En busca del futuro perdido*, Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Kaes, Anton, (1992), *Fron Hitler to Heimat*, Cambridge: Harvard University Press.
- Levy, Daniel, y Sznajder, Natan, (2006), *The Holocaust and Memory in the Global Age*, Philadelphia: Temple University Press.
- Prager, Brad, (2015), *After the Fact. The Holocaust in Twenty-First Century Documentary Film*, New York: Bloomsbury Academic.
- Renov, Michael, (2004), *The Subject of Documentary*, Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Sánchez-Biosca, Vicente. (2014). Un archivo insomne: producción y migración de imágenes cinematográficas del Ghetto de Varsovia. *História: Questões & Debates*, 61.
- Traverso, Enzo, (2008), *De la memoria y su uso crítico*, Barcelona: Generalitat de Catalunya.
- Welzer, Harald, Moller, Sabine, y Tschuggnall, Karoline, (2012), *Mi abuelo no era nazi. El nacionalsocialismo en la memoria familiar*, Buenos Aires: Prometeo.