

# NUEVAS FORMAS AUDIOVISUALES DE LA REPRESENTACIÓN DEL HOLOCAUSTO

Lenguajes postmodernos para la construcción de  
la memoria

**Aarón Rodríguez Serrano**

Doctor de la Universidad Europea de Madrid, Facultad de Artes y Comunicación,  
Departamento de Entretenimiento y Contenidos, España.

## Resumen

Los cambios socioculturales en las representaciones postmodernas audiovisuales del holocausto han generado toda una serie de problemáticas vinculadas con los límites de la imagen que varían la manera en la que nos relacionamos, tanto con la memoria colectiva como con la individual. Estas "nuevas formas de representación social" del Holocausto incluyen el uso de las redes sociales como elemento de memoria –uso de Facebook por el *Auschwitz Museum*, acceso on-line a las bases de datos de los testigos de la *Survivors of the Shoah Visual History Foundation* o del *Fortunoff Video Archive for Holocaust testimonies*-, la incorporación de referencias al exterminio en videojuegos (*Sonderkommando Revolt*, Doomjedi, 2009) o películas netamente postmodernas (*Inglourious Basterds*, Quentin Tarantino, 2009). El objetivo principal de nuestro trabajo es cotejar las teorías clásicas sobre la representación en los campos que se han enunciado desde la teoría fílmica y la sociología (Lanzmann, Baer, Didi-Huberman) con toda esta nueva colección de textos que se deslizan entre la banalidad y la necesidad de construir la memoria de las nuevas generaciones.

## Abstract

The sociocultural changes developed in the postmodern audiovisual representations of the holocaust are generating a new problematic field focused on the limits of the image who are connected with the ways in which we get in touch with our own memory. This "news ways of social representation" of the Holocaust include the use of social networks as an element of remembrance –Facebook apps used by the *Auschwitz Museum*, on-line access to the database of the testimonies achieved by the *Survivors of the Shoah Visual History Foundation* or the *Fortunoff Video Archive for Holocaust testimonies*-, the including of explicit referents in videogames such as

*Sonderkommando Revolt*, *Doomjedi*, 2009, or finally, explicit postmodern movies (*Inglourious Basterds*, Quentin Tarantino, 2009). The main target in our Project is to compare the classical theories about the representation of the camps developed by the media studies and the sociology (Lanzmann, Baer, Didi-Huberman), with these new texts who are facing the contrast between being banal and building the memory of the new generations.

### **Palabras clave**

*Holocausto; Postmodernidad; Representación; Memoria; Comunicación Audiovisual; Sociología*

### **Key words**

*Holocaust; Postmodernity; Representation; Memory; Media Studies; Sociology*

## 1. Introducción

La problemática de la memoria en la construcción de propuestas audiovisuales en las sociedades postmodernas es, sin duda, uno de los terrenos más intensamente estudiados y puestos en duda a lo largo de las últimas décadas. Específicamente, el objeto final de estudio que hemos decidido abordar – las representaciones audiovisuales del Holocausto, concretamente aquellas generadas en el marco de las llamadas "sociedades postmodernas"- alcanza un extremo dramatismo en torno al ser inseparable la dimensión ética de la dimensión estética. La representación de los campos es susceptible de ser abordada desde infinidad de puntos de vista, como ya lo han demostrado la infinidad de propuestas teóricas que, desde las metodologías y los terrenos de estudio más variopintos, se han atrevido a ofrecer sus resultados sobre la imagen del Holocausto. Así, no sólo desde los estudios vinculados a la comunicación audiovisual hemos encontrado reflexiones teóricas sobre la construcción fílmica del exterminio, sino que hemos asistido a un debate global con representantes de la historiografía (Del Olmo, 2002; Friedlander, 1992), de la sociología (Baer, 2005), de la filosofía (Reyes Mate, 2003), del psicoanálisis (Zizek, 2010), de la teoría artística (Kleeblatt, 2002) e incluso en las memorias personales de algunos de los nombres más representativos de la polémica se han ido insertando, de manera generalmente explícita, acaloradas defensas de las normas morales de la imagen (Lanzmann, 2011).

La propuesta que vamos a levantar durante las siguientes páginas pretende beber de todos estos referentes, así como de los estudios específicamente audiovisuales, para enfrentarse con la manera en la que, durante las últimas dos décadas, la representación del holocausto se ha ido generando en las representaciones mayoritarias de las sociedades postmodernas. Creemos, sin duda, que es un tema urgente y explícitamente vinculado con el tema de investigación que nos ha

convocado en este número – "Nuevas Formas de Relación Social"-, en tanto lo que está en juego no es simplemente la plasmación artística de un determinado suceso histórico con mayor o menor responsabilidad, coherencia y precisión histórica. Antes bien, el Holocausto como hecho mayor de la Historia del Siglo XX nos ofrece la cifra misma del problema de la relación social, o por vincularnos con un autor tan cercano a nuestra problemática como Lévinas (1993), el problema de nuestro acercamiento al otro, de nuestro diálogo y nuestro intercambio simbólico con el otro.

## 2. Objetivos

Para acotar de manera precisa los objetivos que pretendemos plantearnos en las siguientes páginas merece la pena advertir la división de dos conceptos mayores y espinosos que hemos situado en el título mismo de nuestro artículo: "Lenguajes postmodernos" y "Representación del Holocausto". Somos conscientes de que ambas definiciones entrañan una profunda problemática que no puede ser sobreseída antes de lanzarse al estudio concreto de algunos de los ejemplos más representativos del – por otra parte complejo- corpus general de las representaciones sobre el Holocausto generadas en las últimas dos décadas. Ambas definiciones exigen una somera clarificación que encararemos en la primera parte de nuestra investigación, en especial en el debate ofrecido entre los seguidores de un código de la modernidad – propuesto en primer lugar por Claude Lanzmann- y la posibilidad de una expresión puramente postmoderna.

Una vez desbrozada la manera en la que se puede "pensar una representación postmoderna del Holocausto", focalizaremos nuestra atención en una doble búsqueda: una modesta pero rigurosa aproximación a la tensión entre la cuestión ética y estética

en las recreaciones de Auschwitz, y posteriormente, una mirada sobre los usos que las nuevas tecnologías están ofreciendo sobre la construcción y la reconstrucción de la memoria. Podremos mencionar ejemplos concretos de esas llamadas "Nuevas Formas de Relación Social" con respecto al Holocausto. Para ello, utilizaremos una línea general de trabajo, orientada al uso de las nuevas tecnologías –redes sociales, p2p, videojuegos, videos en *streaming*- con respecto a la difusión o la posible banalización de los contenidos.

- 1) Acotando lo dicho, nuestros objetivos se pueden acotar en:
- 2) Acercamiento a los cruces entre representación postmoderna y holocausto, con especial puesta en duda de las teorías lanzmannianas.

Estudio del caso desde una perspectiva multidisciplinar y transversal (cuestiones éticas/estéticas, y uso de las nuevas tecnologías).

### **3. Metodología**

Al referirnos a una investigación de carácter transversal, utilizaremos una metodología mixta compuesta por diferentes referentes. Nuestra primera necesidad más urgente es, sin duda, acotar la relación entre los textos –portadores de sentido- y la relación emocional que despiertan en sus receptores. Para ello, nos basaremos en las líneas generales de la Teoría del Texto propuesta por Jesús González Requena (1996), específicamente en aquellas que proponen una visión en la que los textos

*constituyen no sólo una pieza clave en la configuración de nuestro entorno cultural, sino, más concretamente, una de las vías determinantes en la*

*conformación de la subjetividad de los individuos en la sociedad contemporánea (...) Sólo a través de la experiencia narrativa los valores éticos dejan de ser percibidos como entidades abstractas y distantes para – a través de su encarnación en los personajes y actos del relato- cobrar una manifestación concreta dotada de una intensa carga emocional (González Hortigüela, 2009)<sup>1</sup>.*

Siguiendo esta línea de investigación textual, es necesario establecer al menos un matiz entre la investigación propuesta y la aplicación habitual de la Teoría del Texto. Si bien el método de análisis propuesto por González Requena está específicamente diseñado para el microanálisis de textos audiovisuales o literarios de corte psicoanalítico/semiótico, en esta ocasión, por las propias características transversales de nuestros objetivos, nos vemos obligados a recoger sus principales logros teóricos para una lectura menos concreta pero más amplia. Obviamente, proponer un microanálisis estructural de una docena de piezas de representación postmoderna del Holocausto sería prácticamente imposible por cuestiones de espacio<sup>2</sup>, pero sin embargo, nos gustaría enfocar –especialmente en lo relativo a la consecución del primer objetivo reseñado en el apartado anterior-, el interés de nuestra propuesta como un primer paso sobre el que posteriormente se puedan levantar análisis mucho más pormenorizados sin necesidad de desbrozar previamente el campo teórico.

Como tendremos ocasión de comprobar específicamente en la primera parte de nuestro trabajo, la principal ventaja de la utilización de esa metodología es que nos

---

1 GONZÁLEZ HORTIGÜELA, 2009: 94.

2 Valga como referencia el estudio monográfico de Lozano Aguilar (2001) sobre La lista de Schindler (Schinder´s list, Steven Spielberg, 1993), en el que se emplea una metodología microanalítica de análisis textual con una sustancial clarificación de los mecanismos postmodernos de la propuesta. Otros ejemplos pueden encontrarse en TORRES, 2006 y BLANCO, 2006.

permite separarnos de los tópicos sobre la representación de los campos que se han repetido constantemente al calor de las teorías de la inefabilidad propuestas por el propio director Claude Lanzmann (basten como muestra SÁNCHEZ-BIOSCA, 2006 o TORNER, 2005), para proponer y reintegrar la importancia del relato y de su construcción en el enfrentamiento subjetivo con la existencia del Holocausto.

## **4. Postmodernidad y representación del Holocausto**

### **4.1 Postmodernidad y Holocausto**

Hace apenas un par de años tuvimos la ocasión de comenzar a investigar los cruces entre las llamadas "sociedades postmodernas" y el uso que hacían del Holocausto en sus particulares representaciones (Rodríguez Serrano, 2008). En aquel artículo seminal ya señalamos algunos de los peligros que parecían esconderse tras un proceso de banalización que, desde todo tipo de manifestaciones –fílmicas, televisivas, escénicas-, parecían poner seriamente el peligro la idea de una construcción histórica coherente y éticamente responsable. Ciertamente, si en aquel momento optamos por una clasificación que podía pecar de maniquea, durante los dos últimos años nos hemos enfrentado a una colección de "nuevas formas de relación social" en torno al Holocausto que recomiendan urgentemente un replanteamiento y ampliación de lo que comenzamos a trabajar en el citado artículo.

Lo más coherente sería, sin duda, comenzar apuntando algunas ideas básicas sobre la problemática de la representación postmoderna de los campos. La primera y más urgente es, sin duda, la necesidad de localizar a una nueva generación de ciudadanos –nos resistimos a utilizar aquí la expresión "consumidores audiovisuales"- que



necesitan encontrar una manera propia de pensar y relacionarse con la historia de los campos. Dicho de otra manera, la precisa y brillante clasificación de los llamados "testigos de primer y segundo grado" (Agamben, 2002 y Apel, 2002) quizá deba ser repensada para introducir una hipotética categoría –el "testigo de tercer grado"–, que correspondería precisamente a aquellos creadores que, sin haber experimentado en su propio dolor el horror de los campos, o sin haber tenido en su filiación genealógica inmediata un superviviente, deciden afrontar el reto de la creación/reflexión artística en torno al exterminio.

Pretender que el Holocausto queda acotado por la palabra del superviviente –idea última y principal del corpus lanzmanniano, para el que tampoco son útiles ni la inserción de imágenes de archivo ni, por supuesto, la ficcionalización en los campos–, acaba condenando la creación artística sobre los campos a la existencia misma del último superviviente. Una vez que hemos agotado esa vía, se agota también la posibilidad de una representación "éticamente pura", tras la que sólo queda volver, por supuesto, al visionado de *Shoah* (Claude Lanzmann, 1985). Sin embargo, pese a que la importancia y exigencia de una obra como *Shoah* está fuera de toda duda, el razonamiento principal de su director tiene dos serios problemas. El primero y más urgente, es el cierre brutal que opera sobre todas las generaciones venideras que, desde sus propios códigos éticos y estéticos, se sienten obligadas a pensar/hablar el Holocausto. El segundo es, sin duda, el peligroso ejercicio que supone acotar la representación de un acontecimiento tan urgente y doloroso como lo vivido en el interior de la cámara de gas reduciéndolo a una serie de normas férreas e indiscutibles. La gravedad de ambas acusaciones asoman incluso en su propia biografía, en la que no duda a la hora de hablar de "La estúpida y persistente leyenda que mantiene que Lanzmann se considera el propietario único de la *Shoah*"

(Lanzmann, 2011)<sup>3</sup>, y ya de paso, ajustar cuentas contra los dos teóricos de la imagen –moderna– más importantes que se han atrevido a actuar como voces discordantes de su particular Modo de Representación<sup>4</sup>.

Frente a esto, resulta innegable que cada año sigue aumentando la colección de textos postmodernos vinculados con el Holocausto. Aunque no tendremos ocasión de enumerar todos los títulos ni las estrategias narrativas propuestas, merece la pena señalar que han surgido en unas condiciones históricas y audiovisuales en las que, contra todo pronóstico, siguen cifrando un encuentro con la Historia. Y lo hacen desde una concepción de la imagen que, después de las rupturas propias de la modernidad (Font, 2002; Rubio Alcover, 2010), se encuentra para siempre marcada por la duda, la subjetividad y su estatuto de parcialidad. Por si esto fuera poco, son imágenes de los campos enunciadas desde la postmodernidad, esto es, que se enfrentan a la tarea imposible de ser portavoces de una Historia en el momento en el que la opinión general se aleja de esa perspectiva:

*Las nuevas tendencias historiográficas y los estudios sobre la memoria colectiva de grupos y naciones ponen de manifiesto que toda representación del pasado también es una "mirada" desde una posición, una perspectiva entre otras posibles (...) La memoria ha perdido su carácter de relato unificador y dotador de sentido e identidad para pasar a ser el agente de una construcción –relativa, parcial, cuestionable– del pasado (BAER, 2005)<sup>5</sup>.*

---

3 LANZMANN, 2011: 507.

4 LANZMANN, 2011: 463-466. En apenas tres páginas, el director aprovecha para atacar frontalmente y de manera demoledora a Jean-Luc Godard, Steven Spielberg, y Georges Didi-Huberman. La otra visión de la polémica puede ser encontrada en el texto, más sosegado y objetivo de éste último en su obra principal sobre las imágenes del Holocausto (DIDI-HUBERMAN, 2004).

5 BAER, 2005: 17-18.

La "crisis de la Historia" puede ser entendida en un doble sentido en relación con las representaciones audiovisuales. Por un lado, como una suerte de nostalgia inalcanzable por un pasado perdido desmemoriado de su propio dolor (ZIZEK, 2000) – crítica habitual especialmente dirigida a los productos de Steven Spielberg-, o como una muestra de la debilidad – del "estado líquido"- de las sociedades atravesadas por la primacía absoluta del consumo. Así, podemos leer que "uno de los síntomas más claros de debilidad de una civilización es el olvido de su pasado" (ORELLANA y MARTÍNEZ LUCENA, 2010)<sup>6</sup>, o que "La cultura de la sociedad de consumo no es de aprendizaje, sino principalmente de olvido" (BAUMAN, 2001)<sup>7</sup>. Ambas vertientes están presentes y problematizan, de manera indudable, todas las recreaciones del Holocausto.

Pero lo que, en cierto sentido, falta por introducir en este desolador modelo es la férrea voluntad que, desde la imagen audiovisual, se sigue poniendo en marcha con cada nueva propuesta sobre los campos. Incluso en los casos en los que los fallos históricos se suceden o en los que la enunciación adopta perspectivas de punto de vista completamente aberradas –caso, por ejemplo, de *El niño del pijama a rayas* (*The boy in the striped pajamas*, Mark Herman, 2008)- debemos recordar que los textos actúan como constructores de sentido allí donde la propia existencia de Auschwitz ha puesto de manifiesto la hendidura misma de lo real. El relato cinematográfico alcanza su mayor sentido en el momento en el que se interpone entre el horror de lo representado y la mirada de un sujeto que es invitado a saber, por mucho que ese saber sea siempre parcial, incompleto, difícilmente asumible. Otra cuestión es, por supuesto, la amenaza constante de la banalidad, o muy concretamente en el caso que nos ocupa, de la banalidad del mal.

---

6 ORELLANA y MARTÍNEZ LUCENA, 2010: 166.

7 BAUMAN, 2001: 167.

## 4.2 Rupturas éticas/Rupturas estéticas

De entre la colección de nombres que se han acuñado para referirse al nuevo orden social de consumo y representación derivado de las crisis ideológicas y narrativas acontecidas en las últimas décadas –la “hipermodernidad” (Lipotevsky y Serroy, 2009), la “modernidad líquida” (BAUMAN, 1999), la “sociedad del riesgo global” (BECK, 2002)-, la elección del término “postmodernidad” en el estudio de las imágenes nos permite, en primer lugar, transitar por un territorio lo suficientemente amplio y socialmente aceptado como para introducir en su seno los distintos matices y contradicciones que se encuentran en las distintas ramificaciones nominales que, después de todo, acaban por apuntar en la misma dirección. El estudio de las implicaciones y los rasgos de la “imagen postmoderna” puede localizarse ya en trabajos de corte introductorio como el de Serge Daney (1983) o el de Anne Friedberg (1993), hasta haber generado una suerte de rasgos de estilo propios : la apropiación de fragmentos, la imagen detrás de la imagen, el pastiche o el *collage*...

Todos los rasgos de la estética postmoderna pueden encontrarse en las propuestas cinematográficas sobre el Holocausto<sup>8</sup>. Tomemos como ejemplo la película *Sin destino* (*Sorstalanság*, Lajos Koltai, 2005). Lo que se propone como una adaptación cinematográfica del libro homónimo de memorias del superviviente Imré Kertész (2001), puede ser leído también como el texto heredero directo de una cierta manera de representación cinematográfica de la historia. En concreto, la fotografía de Gyula

---

8 En cierto sentido, no sería demasiado descabellado afirmar que ciertas manifestaciones de la estética postmoderna aparecen, precisamente, en el momento histórico en el que se comienzan a rodar las primeras cintas sobre el exterminio. Por ejemplo, la utilización del material de los juicios de Nuremberg que introduce Samuel Fuller en la trama melodramática de *Verboten!* (1959), o la inclusión de las imágenes rodadas por los aliados en una de las sesiones del juicio de ¿Vencedores o vencidos? (*Judgment at Nuremberg*, Stanley Kramer, 1961). En ambos casos, podemos encontrar ya en estado latente toda la problemática de la pertinencia ética en la utilización de imágenes históricas, la duda sobre la utilización de recursos temáticos clásicos para hablar de los campos, y por supuesto, el difuminado de la barrera entre ficción y no-ficción.

Pados está fundamentada en el retoque digital mediante la postproducción y utiliza una serie de elementos sobre el color y la construcción del plano que la hermanan con los tonos amarillentos y sobreexpuestos del cine épico postmoderno. Lo mismo podríamos señalar de la partitura compuesta por Ennio Morricone, en lo que una hipotética "tradición judía" es dada de lado para construir un ambiente sonoro directamente inspirado en las partituras de Hans Zimmer para *Gladiator* (Ridley Scott, 2000) o de James Horner para *Troy* (Troy, Wolfgang Petersen, 2004).

Sin embargo, es importante señalar que estas características "estéticas" – en las que cualquier espectador postmoderno puede sentirse reconocido – no introducen error ni manipulación alguna en la narración original de Kertész. Siguen los recorridos de la memoria allí donde el Premio Nobel ha edificado su testimonio, incluyendo una falsa confusión entre las duchas de los campos y las cámaras de gas como la que tantas veces ha sido achacada a Spielberg. Por supuesto, tras semejante afirmación siempre queda la duda ética de si el Holocausto puede ser mostrado utilizando el mismo código estético que, pongamos por caso, un *péplum* o una película sobre la mitología griega. De momento, nos vemos obligados a congelar aquí esta pregunta para retomarla en futuras investigaciones.

### **4.3 Tecnología, memoria y Holocausto**

El uso de las nuevas tecnologías ha supuesto un avance descomunal en la transmisión de la memoria del Holocausto y en la capacidad de generar nuevas formas de comunicación social sobre la memoria de los campos, de los que apenas somos capaces de valorar una pequeña parte. Como en otros campos de estudio similares, nos encontramos en un momento de deslumbramiento y de desconocimiento casi total en el que apenas se han generado referencias bibliográficas

que nos permitan tomar distancia o encontrar referencias para pensar en profundidad las profundas modificaciones que, durante las próximas décadas, impactarán en campos tan apartados como la investigación, la educación o la transmisión del conocimiento. Merece la pena reseñar, sin duda, el trabajo iniciado por el sociólogo Alejandro Baer (2005), al que ya hemos citado en varias ocasiones a lo largo del presente estudio. Su labor privilegiada como colaborador de la *Survivors of the Shoah Visual History Foundation* (a la que a partir de ahora nos referiremos como SSVHF) le permitió trazar una concisa descripción de los procesos de recogida, almacenamiento, documentación y difusión de los testimonios de los supervivientes puesta en marcha por dicha fundación.

Lo fundamental de la SSVHF (<http://college.usc.edu/vhi/>) y de otras asociaciones similares como el pionero Archivo Fortunoff puesto en marcha por la Universidad de Yale (<http://www.library.yale.edu/testimonies>) reside principalmente en la capacidad de ofrecer una experiencia de la memoria interactiva y dominada por el usuario. Cualquier persona, en cualquier lugar del mundo, puede acceder a los contenidos completos –una vez registrado convenientemente mediante un acceso de tipo académico- de miles de testimonios recogidos durante las últimas décadas. En oposición a una propuesta tan vinculada a la modernidad como la de Lanzmann, nos encontramos con una variante absolutamente postmoderna: la narrativa –el acceso a la lógica lineal de los argumentos- es absolutamente imprevisible, incontrolable, personal. No hay un trayecto marcado que intente dar coherencia a lo acontecido en los campos, sino que queda en manos del usuario la responsabilidad de enfrentarse a la palabra del superviviente. Por supuesto, se multiplica el peligro de la mala interpretación, de la descontextualización y de la mirada banal sobre el material ofrecido. Pero, de la misma manera, se otorga al Holocausto una dimensión realmente

inefable, ingobernable, una suma masiva de subjetividades que deposita en el usuario la inmensa responsabilidad de construir un sentido con las pistas testimoniales que le problematizan. Del mismo modo, la estrategia de estas propuestas nos ofrece la posibilidad de enfrentarnos con la problemática de la memoria que aflora contra todo pronóstico: los actos fallidos, las contradicciones, las imprecisiones. Lo que reconstruimos en nuestra experiencia virtual no es un "saber último del Holocausto" que hubiera podido pender de la voluntad clásica sobre el conocimiento, sino de una espiral de sensaciones e informaciones que sólo se pueden reconstruir mediante la voluntad de un usuario anónimo que, sea cuál sea su procedencia, decide permanecer ante la fuerza dolorosa del testimonio.

Una segunda reflexión sobre la transmisión de la memoria de los campos que nos están ofreciendo las nuevas tecnologías pende, de manera directa, de las redes sociales. En esta ocasión, y aunque la plataforma de difusión sea mucho más abierta e interactiva, nos topamos una vez más con el primer problema postmoderno de la legitimación del contenido. En cierta medida, el uso de la red en el tratamiento del horror nazi nos ha ofrecido una doble cara de la que es complicado zafarse. En primer lugar, la difusión de las ideas negacionistas ha encontrado en la web un espacio de difusión en el que los tópicos y las perversiones históricas que hasta hace poco permanecían encapsulados en una cierta literatura extremista de corte *underground* y escasa resonancia social se han expandido filtrándose en todo tipo de espacios (no sólo redes sociales: webs de grupos de extrema derecha, blogs, divulgación de libros en formato pdf por las plataformas *p2p*...). Si bien toda esta serie de sub-productos han sido convenientemente puestos en duda y desmontados por los auténticos historiadores (VIDAL, 1994; VIDAL-NAQUET, 1994), su expansión aumenta año tras

año en un abismo de duda que sólo puede ser considerado como plenamente postmoderno.

En segundo lugar, las redes sociales también han servido, a la contra, para utilizar los recursos comunicativos de *Facebook* o *Twitter* como generadores de memoria y herramientas formativas. Así, por ejemplo, es paradigmático el caso de la propia fundación *Auschwitz Memoriam/Muzeum Auschwitz*, que ha generado una suerte de *newsletter* informativa e histórica con una periodicidad aproximadamente semanal, que se encarga de publicar en los muros de los usuarios suscritos a su servicio, todo tipo de notas explicativas y memorísticas sobre su actividad y sobre los acontecimientos que tuvieron lugar en el campo. Así, por ejemplo, podemos recibir – en polaco y en inglés- recordatorios de las fechas especialmente conmemorativas (aniversarios de ciertas defunciones, del levantamiento de los *Sonderkommando*...) que, de manera no intrusiva y personal, van construyendo un pequeño pero conciso ejercicio de recuerdo.

En esta misma dirección, y también vinculada a la *Auschwitz Memoriam/Muzeum Auschwitz*, merece la pena detenerse en la más reciente de sus actividades: la recogida de fondos on-line mediante toda una campaña publicitaria – *Intervene Now*- desplegada exclusivamente en las redes sociales para el mantenimiento de las instalaciones del campo<sup>9</sup>. Su objetivo (alcanzar una cifra que ronda los 120 millones de euros) se basa en la colaboración desinteresada de todos aquellos que se sientan especialmente problematizados por el futuro de Auschwitz y las actividades que se desarrollan por el museo. La mayor diferencia, lo que separa a esta campaña de otras generadas anteriormente –la recaudación de fondos para la finalización de *Shoah* o la propia búsqueda de testigos llevada a cabo por la SSVHF- es que toda la acción tiene

---

9 [http://en.auschwitz.org.pl/m/index.php?option=com\\_content&task=view&id=859&Itemid=88](http://en.auschwitz.org.pl/m/index.php?option=com_content&task=view&id=859&Itemid=88)



lugar en el contexto interactivo de las redes sociales. Así, por ejemplo, se invita a los usuarios a compartir en sus muros no sólo el enlace de la campaña, sino también piezas de arte generadas por los testigos, narrativa, pintura, poesía del Holocausto... Incluso, revisando el concepto de "testigos de tercer grado" de los que hablábamos al principio de estas páginas, son urgentemente invitados a subir a sus perfiles las fotografías que *ellos mismos* –en tanto usuarios de la red- tomaron en sus visitas a los campos, o reflexiones escritas personales sobre el impacto y la necesidad de recuperar a toda costa la memoria. Dicho de otra manera: la fundación legítima y aconseja la difusión de imágenes propias, imágenes tomadas por sus cámaras digitales, y nos invita a todos a ponernos en el lugar del testigo. Se trata, sin duda, de una auténtica revolución en las formas virtuales de gestionar, viralizar y proponer contenidos.

Por último, de igual manera que en el último epígrafe proponíamos un ejemplo fílmico de aplicación de un código postmoderno de expresión a la construcción de la memoria, podemos cerrar también el apartado de nuevas tecnologías ofreciendo un caso concreto en el que los umbrales entre ética, estética y tecnologías postmodernas problematizan nuestra lectura sobre la historia y lo ocurrido en los campos. Se trata de *Sonderkommando revolt*, un *mod*<sup>10</sup> generado por usuarios anónimos de todo el mundo para el videojuego original *Wolfenstein 3D* (Compañía *ID Software*, 1992). La saga *Wolfenstein* –que en el momento de escribir estas líneas ha cerrado ya su quinta entrega en un recorrido que abarca décadas y todo tipo de plataformas- fue uno de

---

10 Un mod es una ampliación gratuita y libre que circula por la red, realizada de manera plural y sin ánimo de lucro que modifica sustancialmente los parámetros iniciales de un videojuego comercializado por una gran compañía. Los mods suelen ser permitidos o alentados por los propios creadores, que muchas veces, ponen a disposición de los usuarios todo tipo de aplicaciones que les permiten modificar los parámetros del juego (crear nuevos mapas, modificar las texturas y los personajes...) en vistas a ampliar la satisfacción del usuario con el proyecto inicial. Obviamente, al admitir este tipo de estrategias, pierden de antemano cualquier control creativo y ético sobre las normas que los propios usuarios decidan imprimir a sus modificaciones.

los primeros videojuegos de la historia que decidía introducir a su usuario en un entorno de combate basado en la cara más oscura de la II Guerra Mundial. Partiendo de su motor original y profundizando en la historia de los campos, *Sonderkommando revolt* supone un esfuerzo aterrador por hacer vivir al jugador un hipotético escape de Auschwitz, siguiendo el alzamiento de los *Sonderkommandos* de los que hablábamos anteriormente. Lamentablemente, y tras una fuerte polémica a escala mundial, el proyecto fue abortado por sus propios creadores, con lo que nos resulta imposible baremar hasta qué punto se respetó la Historia o la topografía de las instalaciones más allá de los documentos previos que nos han legado en su página web<sup>11</sup>. Merece la pena, en cualquier caso, reseñar que *Sonderkommando revolt* no es un caso aislado. Las conexiones entre el Holocausto y la industria del videojuego son tan constantes e imprevisibles que sería imposible realizar un listado cronológico. Baste con apuntar que, de manera general, los campos permanecen siempre como una referencia ajena, una curiosidad histórica o un rasgo de guión, y no una superficie virtual sobre la que se pueda levantar una trama lúdica. Baste con nombrar, por ejemplo, a productos como *I have no mouth and I must scream* (Cyberdreams, 1995) o la reciente saga *Bioshock* (2K Boston, 2007), en la que las referencias a los campos se explicitan en torno a la trama principal del videojuego.

## 5. Conclusiones

Nuestro breve recorrido por las representaciones audiovisuales del holocausto en las sociedades postmodernas nos ha permitido comprobar que, hoy más que nunca, la construcción de textos sobre los campos es inseparable de los rasgos generacionales y

---

<sup>11</sup> <http://www.moddb.com/mods/sonderkommando-revolt>

comunicativos –los usos y costumbres de la imagen- de las sociedades que los generan. Retomando el título del famoso libro de Didi-Huberman que citábamos hace poco, el "Imágenes *pese a todo*" encuentra, en la postmodernidad, un nuevo significado y una nueva resonancia.

Imágenes *pese* a las normas férreas sobre la representación que durante los ochenta se intentó poner al arte del Holocausto. Imágenes *pese* a la constante desmemoria de una sociedad de consumo en la que parece privar la novedad, la rapidez y lo efímero del descubrimiento banal. Imágenes *pese* a una responsabilidad histórica tan acuciante y dolorosa frente a la que muchos –empezando por algunos de los propios testigos- prefieren guardar silencio.

Imágenes, aunque también podríamos decir Nuevas formas de relación social *pese a todo*. Esto es: nuevas formas de construir la memoria, de compartirla, de darle entidad y de integrarla en los nuevos procesos de comunicación. La tentación maniquea –de la que nosotros mismos no hemos escapado en ciertos trabajos- de situar en paralelo la postmodernidad y la banalidad de la representación, puede acabar generando ideas erróneas sobre nuevas generaciones de creadores y consumidores audiovisuales que quieren, en primer lugar, enfrentarse a su responsabilidad histórica para con Auschwitz, y mediante sus propias herramientas.

Dicho con otras palabras: la forma postmoderna no es banal "en sí misma". De hecho, una obra que podría ser considerada estrictamente postmoderna por su uso del collage, de la mixtura de géneros o del metraje encontrado como *Historie(s) du cinema* (Jean Luc Godard, 1989), está muy lejos de resultar banal. No cabe duda que algunos ejemplos del cine sobre los campos de las últimas décadas están producidos con semejante desinterés hacia la Historia y hacia la transmisión de la memoria –

pensamos en títulos como *Malditos bastados* (*Inglourious Bastards*, Quentin Tarantino, 2009) o la serie española *El internado* (2007)- que hacen un flaco favor a la verdad del Exterminio a favor de la naturaleza más frívola de la postmodernidad. Sin embargo, el hecho mismo de que se sigan generando relatos, de que su contenido se filtre mediante todas las plataformas de comunicación disponibles nos confirma, precisamente, que la reflexión sobre el Exterminio no se ha agotado y, por lo tanto, que nuestra responsabilidad histórica sigue completamente vigente.

## 6. Bibliografía

AGAMBEN (2002) *Lo que queda de Auschwitz*. Valencia: Pre-Textos.

APEL, D. (2002) *Memory Effects: The Holocaust and the art of secondary witnessing*. Nueva Jersey: Rutgers University Press.

BAER, A. (2005) *El testimonio audiovisual. Imagen y memoria del Holocausto*. Madrid: Centro de Investigaciones Sociológicas.

BAUMAN, Z. (1999) *Modernidad líquida*. Buenos Aires: Fondo de cultura económica.

BAUMAN, Z. (2001) *La globalización. Consecuencias humanas*. Madrid: Fondo de cultura económica.

BECK, U. (2002) *La sociedad del riesgo global*. Madrid. Siglo XXI de España.

BLANCO, L. (2006) "La estrategia narrativa del punto de vista en *Shoah* y *La lista de Schindler*", *Revista Trama & Fondo* N° 21.

DANEY, S. (1983) *La rampe. Cahier Critique. 1970-1982*. París: Cahiers du Cinema/Gadrillard.

DEL OLMO RODRÍGUEZ, M (2002). *El "recuerdo colectivo" del Holocausto a través del cine y la televisión: sus implicaciones para el historiador en*

FRIEDBERG, A. (1993) *Window Shopping: Cinema and the postmodern*. Londres: University of California Press.

FONT, D. (2002) *Paisajes de la modernidad. Cine europeo (1960-1980)*. Barcelona: Paidós.

FORCADELL, A. (coord.) *Usos públicos de la Historia: Comunicaciones al VI Congreso de la Asociación de Historia Contemporánea*, pps. 185-203.

DIDI-HUBERMAN, G. (2002) *Imágenes pese a todo: Memoria visual del Holocausto*. Barcelona: Paidós.

FRIEDLANDER, S. (coord.) (1992) *Probing the limits of Representation: Nazism and the "Final Solution"*. Londres: Harvard University Press.

GONZÁLEZ HORTIGÜELA, T. (2009) "*Erin Brokovich, la <<pretty mother>> contemporánea*" en *Actas del I Congreso Internacional de Estética Cinematográfica "La ilusión de la belleza", Universidad del País Vasco, 4 al 6 de junio de 2009*.

GONZÁLEZ REQUENA, J. (1996) "El texto: tres registros y una dimensión", *Revista Trama & Fondo* Nº1.

KERTESZ, I. (2001) *Sin destino*. Barcelona: El acantilado.

LANZMANN, C. (2011) *La liebre y la Patagonia*. Barcelona: Editorial Seix Barral.

LEVINAS, E. (1993) *Humanismo del otro hombre*. Madrid: Caparrós Editores.

LIPOTEVSKY, G. SERROY, J. (2009), *La pantalla global. Cultura mediática y cine en la era hipermoderna*. Barcelona: Anagrama.

LOZANO AGUILAR, A. (2001) *La lista de Schindler - estudio crítico*. Barcelona: Paidós.

KLEEBATT, N. L. (2002) *Mirroring Evil: Nazi imagery/Recent art*. Nueva Jersey: Rutgers University Press.

ORELLANA, J. MARTÍN LUCENA, J. (2010) *Celuloide posmoderno. Narcisismo y autenticidad en el cine actual*. Madrid: Encuentro.

REYES MATE, J. (2003) *Por los campos de exterminio*. Barcelona: Editorial Rubí.

RODRÍGUEZ SERRANO, A. (2008) "Nuevas representaciones del Holocausto: La banalidad de la representación", *Revista Shangri-La, Derivas y ficciones aparte*, Nº 7, pps. 196-206.

RUBIO ALCOVER, A. (2010) *El don de la imagen. Un concepto del cine contemporáneo. Volumen I: Esperantistas*. Cantabria: Shangri-La Ediciones.

SÁNCHEZ-BIOSCA, V. (2006) *Cine de historia, cine de memoria. La representación y sus límites*. Madrid: Cátedra.

TORNER, C. (2005) *Shoah. Cavar con la mirada*. Barcelona: Editorial Gedisa.

TORRES, S. (2006) "La lista de Schindler: De la conciencia tomada a la toma de conciencia", *Revista Trama&Fondo* Nº 21.

VIDAL, C. (1994) *La revisión del Holocausto*. Madrid: Anaya.

VIDAL-NAQUET, P. (1994) *Los asesinos de la memoria*. Madrid: Siglo XXI Editores.

ZIZEK, S. (2000) *Mirando al sesgo. Una introducción a Jacques Lacan a través de la cultura popular*. Buenos Aires: Paidós.

ZIZEK, S. (2010) *El acoso de las fantasías*. Madrid: Siglo XXI Editores.