

Industrias culturales, cultura de masas y representaciones cinematográficas del genocidio nazi.

Carlos Luciano Dawidiuk.

Cita:

Carlos Luciano Dawidiuk (2013). *Industrias culturales, cultura de masas y representaciones cinematográficas del genocidio nazi*. X Jornadas de Sociología. Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires.

Dirección estable: <https://www.aacademica.org/000-038/595>

X Jornadas de sociología de la UBA. 20 años de pensar y repensar la sociología. Nuevos desafíos académicos, científicos y políticos para el siglo XXI. 1 a 6 de Julio de 2013

Mesa N°61: Las fuentes audiovisuales en la investigación social: Perspectivas teóricas, metodológicas, problemáticas de archivos y estudios de caso

Industrias culturales, cultura de masas y representación cinematográfica del genocidio nazi

Dawidiuk, Carlos Luciano (UNLu)

Resulta bastante evidente que el genocidio nazi no siempre ha sido pensado y recordado como se lo hace en nuestros días. Sin embargo, pocos se han detenido a examinar en el rol fundamental que han jugado las industrias culturales en la difusión de la memoria del genocidio. Ante este panorama, nos ha parecido importante analizar críticamente dos obras dedicadas por completo al tema, que hacen especial énfasis en el papel del cine, y que se destacan por la escasez de este tipo de trabajos en castellano. En primer lugar, nos referiremos a *Holocausto. Recuerdo y representación* (2006) del sociólogo Alejandro Baer, para pasar luego a una revisión de *El Holocausto y la cultura de masas* (2010) del historiador Álvaro Lozano, que recoge los planteos del primero. De este modo, proponemos una indagación por ambas obras centrándonos particularmente en sus perspectivas en torno a la representación cinematográfica del genocidio nazi y al modo en que utilizan en sus respectivos abordajes de las nociones de “industria cultural” y “cultura de masas”. Asimismo, buscaremos formular algunas preguntas que nos permitan retomar y continuar con este tema en una investigación más profunda en el futuro.

En relación a lo que señalábamos al comienzo, entonces, podemos afirmar que indudablemente en la actualidad existe en el imaginario colectivo una memoria del Holocausto tejida, no sólo por los testimonios de los supervivientes, sino también por las imágenes creadas por los medios de comunicación y el arte de las últimas décadas. Pero no fue sino hasta el espectacular juicio a Adolf Eichmann en el año 1961 que comenzaría a cobrar fuerza lo que tanto Alejandro Baer (2006) como Andreas Huyssen (2007) identifican como un proceso de universalización y reconocimiento específico del Holocausto/Shoah como fenómeno único en la historia de la humanidad. Al mismo tiempo, las representaciones cinematográficas del genocidio nazi han crecido tan abrumadoramente en número, que hoy constituyen para muchos prácticamente un género particular. De este modo, paradójicamente, gracias producciones cinematográficas y televisivas tan populares como la serie *Holocausto* de Marvin J. Chomsky (1978) o *La lista de Schindler* de Steven Spielberg (1993), el genocidio nazi fue conocido a una escala masiva, posibilitando que dicha temática se proyecte más allá de los límites del campo académico.

Propuestas de interpretación en torno a la representación del genocidio nazi en el cine

Siguiendo la periodización propuesta por Baer, entonces, podemos observar el camino que la representación del genocidio nazi siguió hasta convertirse en el mito

X Jornadas de sociología de la UBA. 20 años de pensar y repensar la sociología. Nuevos desafíos académicos, científicos y políticos para el siglo XXI. 1 a 6 de Julio de 2013

Mesa N°61: Las fuentes audiovisuales en la investigación social: Perspectivas teóricas, metodológicas, problemáticas de archivos y estudios de caso

“Holocausto” que popularizó la industria hollywoodense. Así, durante las primeras dos décadas de la posguerra el fenómeno traumático no había suscitado un gran interés, sufriendo una cierta “invisibilización” en el cine (y en la sociedad en general) (Baer, A. 2006:62-69). La memoria del horror fue patrimonio casi exclusivo de las víctimas. En el cine, las ficciones evitaron en general el tema del genocidio, centrándose más que nada en el drama de la persecución o en exaltar el heroísmo de quienes resistieron o se levantaron contra la opresión nazi, mientras que los documentales (con la meritoria excepción de *Noche y Niebla* de Alain Resnais, 1955) tendieron a propiciar una “pedagogía del horror” (Baer, A. 2006, pp. 153-160) y la construcción de una víctima universal, negando la especificidad de la persecución y el asesinato sistemático tanto de los judíos como de los gitanos, los homosexuales o los Testigos de Jehová. Como señala Sánchez Biosca, “la proporción del horror tiende a infinito mientras que la del conocimiento tiende a cero” (Sánchez Biosca, V. 1997:27).

El segundo período corresponde a lo que Baer ha denominado como la “singularización del genocidio judío” y tiene lugar durante las décadas de 1960 y 1970 (2006:69-76). Son diversos, sin duda, los hechos que condujeron a un giro a un importante giro en la conciencia pública sobre el genocidio judío propiamente dicho, suscitados fundamentalmente en Israel, Alemania y Estados Unidos pero de repercusiones globales. Pero evidentemente el juicio a llevado a cabo contra Adolf Eichmann en Jerusalén en 1961 constituyó un verdadero punto de inflexión, pues más allá del castigo que se impondría al criminal, este constituyó efectivamente una escenificación política que respondía a la “pedagogía nacional de la memoria” (Baer, A. 2006:69). De este modo, no sólo los supervivientes participaban ya de la memoria del horror nazi, sino todos los ciudadanos del Estado judío de Israel. De manera similar, en Alemania se tiende a dejar de considerar a la población alemana en general como víctimas, para hacer hincapié en los perseguidos por el nazismo, al mismo tiempo que surgen preguntas en torno a la responsabilidad de gran parte de la población durante la persecución y el asesinato de los enemigos del Reich. Igual de relevante es el comienzo en este período de un proceso de apropiación del Holocausto como elemento identitario de la comunidad judía norteamericana.

Podemos afirmar, entonces, que a partir de este período comienza a erigirse una memoria del Holocausto/*Shoah* que no solo referirá a un hecho de carácter unívoco, en relación a la experiencia particular del pueblo judío, sino que también posibilitará la apertura de líneas de investigación en torno a la categoría de genocidio en general, actuando como prisma para sensibilizar a la opinión pública en relación al terrorismo de Estado en América Latina, la limpieza étnica en los Balcanes o la masacre de Ruanda. De este modo, tal como señala Andreas Huyssen, al convertirse en *tropos* universal, “el Holocausto pierde su calidad de índice del acontecimiento histórico específico y comienza a funcionar como una metáfora de otras historias traumáticas y de su memoria” (Huyssen, A. 2007:17). Sin embargo, debemos reconocer también que aunque el Holocausto, en tanto

X Jornadas de sociología de la UBA. 20 años de pensar y repensar la sociología. Nuevos desafíos académicos, científicos y políticos para el siglo XXI. 1 a 6 de Julio de 2013

Mesa N°61: Las fuentes audiovisuales en la investigación social: Perspectivas teóricas, metodológicas, problemáticas de archivos y estudios de caso

categoría general, haya favorecido para la emergencia de memorias traumáticas, “también puede servir como recuerdo encubridor o bien bloquear simplemente la reflexión sobre historias locales específicas” (Huysen, A. (2007:18).

La última etapa de la periodización de Baer, corresponde a lo que denomina como “americanización y globalización del Holocausto” (2006:76-87). Según este autor, esa lenta penetración de la temática del Holocausto en la cultura política norteamericana y, sobre todo, su difusión a través del potencial mediático de los Estados Unidos, conducen finalmente a su mitificación y a su conversión en arquetipo y metáfora. Son entonces los medios y los “productos de la industria cultural” (en singular), según Baer, los que produjeron una simbiosis “judeo-americana” que dio lugar a una lectura universalista del fenómeno, como antesala de su globalización. Así, la cuestión central aquí es que “la actualización e instrumentación pedagógica de la memoria del Holocausto han encontrado en el cine y la televisión sus principales soportes de la memoria americana del Holocausto y los forjadores de su globalización” (Baer, A. 2006:81). Resulta bastante evidente que las producciones estadounidenses sobre el Holocausto, han sobrepasado ampliamente en alcance e influencia internacional de las audiencias en trasponer dicho acontecimiento. En este sentido, claramente no existieron (ni existen) películas europeas que puedan competir con el éxito popular de *El juicio de Nuremberg* (1961), *Holocausto* (1978) y *La lista de Schindler* (1994).

Ante tal panorama, entonces, en el cual no hay dudas de que las producciones de Hollywood han logrado penetrar en el tejido de la memoria colectiva del Holocausto en un grado muy superior a las europeas, tanto en los Estados Unidos como a nivel global, cabe preguntarse junto a Baer si es posible desligar nítidamente una memoria legítima de la que es trivial banalizadora, en dichas sociedades saturadas por representaciones mediáticas. Y, en este sentido, no se puede dejar de lado que dichas realizaciones han incitado en gran medida un intenso debate estético, moral y epistemológico en torno a la representación legítima del genocidio judío, como así también producciones audiovisuales alternativas. Pero tampoco puede descuidarse el hecho de que, a diferencia de otras tradiciones importantes como la francesa (con representantes como Resnais o Lanzmann) o la del “nuevo cine alemán”, existe “una presentación específica del Holocausto en el cine y las series de TV estadounidenses: la preferencia por el gran drama, una orientación realista, una apuesta por la comunicación emocional y la vocación pedagógica y moralizante” (Baer, A. 2006:112-113).

El historiador italiano Álvaro Lozano retoma las propuestas de Baer, compartiendo con este en que el problema fundamental actualmente es que la memoria colectiva está siendo sustituida por la reconstrucción del pasado que nos brindan las imágenes del cine y la televisión, fundamentalmente estadounidenses. En lo que el autor insiste es justamente en que mediante transformación del Holocausto en un objeto del consumo masivo, cuya asimilación conlleva a al mismo tiempo una idealización a través de la estetización de las torturas y masacres infligidas por parte de los nazis a los judíos europeos, se corre inevitablemente el riesgo de

X Jornadas de sociología de la UBA. 20 años de pensar y repensar la sociología. Nuevos desafíos académicos, científicos y políticos para el siglo XXI. 1 a 6 de Julio de 2013

Mesa N°61: Las fuentes audiovisuales en la investigación social: Perspectivas teóricas, metodológicas, problemáticas de archivos y estudios de caso

perder por completo de vista el fenómeno histórico legítimo como las inmensas dimensiones y la extrema gravedad de las consecuencias del mismo. De este modo, en consonancia con los análisis fílmicos de Baer, sus observaciones en torno a películas como *El pianista* de Roman Polanski (2002), *La vida es bella* de Roberto Benigni (1997) o *La lista de Schindler* ya mencionada, demuestran cómo la esperanza se mantiene intacta al final de cada relato, cuando en verdad la experiencia de la Shoah nos alecciona históricamente en un sentido diametralmente opuesto, enfrentándonos al horror sin paliativos y a la “deshumanización” de los mismos mecanismos de poder que llevaron a “la solución final de la cuestión judía en Europa” (Lozano, A. 2010:116).

Como conclusión, Lozano refiere que “a pesar de todo lo expuesto, persiste la falsa creencia de que la cultura de masas sobre el Holocausto evitará nuevos genocidios, debido a la cantidad de gente que puede llegar a ‘conocer’ hoy el lado más sombrío de la naturaleza humana. Sin embargo, construir museos y rodar películas resulta, a mi entender, una estrategia equivocada para hacer frente a los negadores del Holocausto. Es un vano intento de enfrentarse al cuestionamiento de la ‘realidad del Holocausto’, ofreciendo una ‘representación del Holocausto’” (Lozano, A. 2010:123). Así, tal como lo indica el mismo título de su libro, añade otra noción propiamente frankfurtiana: “cultura de masas”. En ella, como producto de la industria cultural, radica fundamentalmente para este autor el principal impedimento para el conocimiento legítimo de las dimensiones Shoah y de las inmensas consecuencias del genocidio.

De la “industria cultural” a las “industrias culturales”

Ahora bien, según hemos visto hasta aquí, la noción de “industria cultural” (siempre expuesta en singular, tanto por Baer como por Lozano) nos remite a la planteada por Theodor Adorno y Max Horkheimer en su ya clásica *Dialéctica del Iluminismo*. Es decir, que ambos adhieren a la propuesta frankfurtiana de entender la industria cultural fundamentalmente como un cambio esencial tanto en el paradigma de producción y circulación de la cultura como en su mercantilización y cosificación, que en tanto nuevas cualidades de la cultura mediada por procesos industriales de producción despojan a la cultura de su mandato crítico y de su brillo de originalidad. Según los autores, la industria cultural equivale a la mistificación de las de masas, en el sentido en que crea la ilusión de individualidad pero en rigor es una quimera que se fabrica de modo serial. Los empresarios de una cultura pretendidamente democrática o democratizada se someten en realidad a imperativos del marketing y se contentan con distribuir con fines mercantiles las migajas de la cultura burguesa tradicional. En última instancia, según los teóricos de Frankfurt, la función ideológica de la industria cultural es fundamentalmente la de reforzar los dispositivos de ejercicio de la hegemonía por parte las clases dominantes. Así, “[e]n virtud de la ideología de la industria cultural, el conformismo sustituye a la autonomía y a la conciencia; jamás el orden que surge de esto es

X Jornadas de sociología de la UBA. 20 años de pensar y repensar la sociología. Nuevos desafíos académicos, científicos y políticos para el siglo XXI. 1 a 6 de Julio de 2013

Mesa N°61: Las fuentes audiovisuales en la investigación social: Perspectivas teóricas, metodológicas, problemáticas de archivos y estudios de caso

confrontado con lo que pretende ser, o con los intereses de los hombres” (Adorno, T. 1967). Es decir, que el efecto de cosificación del consumidor favorece fundamentalmente al objetivo de alienarlo.

Así, cuando Baer y Lozano llaman la atención sobre la proyección global de la industria hollywoodense como así también sobre la adopción del gran drama, el realismo, el énfasis en lo emocional y la vocación pedagógica y moralizante en sus representaciones sobre el Holocausto, lo hacen en consonancia con los planteos de los teóricos de Frankfurt. Es decir, que la industria cultural designa una explotación sistemática y programada de los “bienes culturales” con fines comerciales, y eso conlleva consecuencias nefastas a la hora de proyectar la memoria del genocidio. Lo que se busca en última instancia, de este modo, ubicar los objetos que se critican en un contexto en el cual la producción masiva, la serialización, la uniformidad, la división del trabajo, la inscripción definitivamente industrial de lo cultural cobran estatuto dominante. Como señala Adorno (1967), “la industria cultural es la integración deliberada de sus consumidores, en su más alto nivel. Integra por fuerza incluso aquellos dominios separados desde hace milenios del arte superior y el arte inferior. Perjudicando a los dos”. Además, tal como añade, el consumidor “no es el rey, como querría la industria cultural; no es el sujeto, sino el objeto”. Los mercados masivos de la cultura industrializada producen, así, una metamorfosis del hecho cultural, puesto que, tal como insiste Adorno, “lo que es nuevo en la industria cultural es la primacía inmediata y confesada del efecto, muy bien estudiado en sus productos más típicos. La autonomía de las obras de arte, que ciertamente no ha existido casi jamás en forma pura, y ha estado siempre señalada por la búsqueda del efecto, se vio abolida finalmente por la industria cultural”.

En concordancia con lo enunciado por Adorno, Baer señala que el hecho mismo de que el cine y la televisión pertenecen a la industria de la cultura “anularía de entrada su legitimidad para representar el Holocausto” (Baer, A. 2006:99). El problema radica esencialmente en que la mercantilización de la cultura convierte, según la perspectiva frankfurtiana, todo sentido real de historia y memoria en mero espectáculo y entretenimiento. De este modo, “[t]eniendo una clara afinidad con la estética de la mercancía y la dramaturgia del anuncio, las series de televisión o las películas de Hollywood estarían imposibilitadas para asumir tareas de esclarecimiento, educación o concienciación asociadas a la transmisión de la memoria del Holocausto” (Baer, A. 2006:100). En última instancia, esto responde a la cosificación y la consecuente enajenación de las audiencias, que según los teóricos de la Escuela de Frankfurt es el propósito central de la “industria cultural”. Por ello insisten en que las masas “no son la medida, sino la ideología de la industria cultural” y que la lógica de funcionamiento de la industria es “el principio de comercialización y no su propio contenido” (Adorno, T. 1967).

Del mismo modo, Lozano adhiere, en su crítica a la banalización del Holocausto en la “cultura de masas”, a la perspectiva frankfurtiana según la cual la “industria cultural” acaba por bastardear lo cultural. Así, si la ideología de la “industria

X Jornadas de sociología de la UBA. 20 años de pensar y repensar la sociología. Nuevos desafíos académicos, científicos y políticos para el siglo XXI. 1 a 6 de Julio de 2013

Mesa N°61: Las fuentes audiovisuales en la investigación social: Perspectivas teóricas, metodológicas, problemáticas de archivos y estudios de caso

cultural” son las masas, según Adorno, su táctica se orienta a la búsqueda del efecto inmediato, para lo cual despliega dispositivos de estandarización, estigmatización y de explotación de estereotipos. Dichos dispositivos tornan predecibles a los productos, por lo cual generan consecuentemente una sensación de familiaridad y de confianza en la audiencia frente a la industria de la cultura. En efecto, tal como sostiene Adorno, “lo que en la industria cultural se presenta como un progreso, lo perpetuamente nuevo que ofrece, sigue siendo, en todos los campos, el cambio exterior de la misma cosa; la variedad cubre un esqueleto que conoció tan poco cambio como la misma motivación del beneficio desde su ascensión a la hegemonía sobre la cultura”. Por ello, la ideología de la “industria cultural” es el conformismo: “pretendiendo ser la guía de los desamparados y presentándoles de manera tramposa los conflictos que deben confundir con los suyos, la industria cultural no resuelve esos conflictos más que en apariencia, del mismo modo en que le sería imposible resolverlos en su propia vida. En las producciones de esta industria, los hombres entran en dificultades nada más que para salir de ellas sin daño, y en la mayor parte de los casos con la ayuda de la colectividad infinitamente buena, para adherir, en una vana armonía a esta generalidad cuyas exigencias, como deberían haber descubierto desde el principio, eran incompatibles con la particularidad, es decir con sus propios intereses” (Adorno, T. 1967).

De acuerdo con esta revisión somera de las coincidencias en los enfoques citados, resulta evidente que la denominación del objeto de análisis y de crítica como “industria cultural” en singular termina por revelar el tipo de abordaje que los intelectuales frankfurtianos, y que luego retoman tanto Baer como Lozano, plantean para analizar sectores que, especialmente en las últimas décadas, deberían ser indicados más correctamente en plural, como “industrias culturales”. De ahí que Armand Mattelart y Jean Marie Piemme discuten la reducción al singular de las industrias culturales efectuado por Adorno y Horkheimer, dado que el propósito de dicha reducción al singular (es decir, la industria cultural) se encontraría en la intención de demostrar la degeneración de la función socioexistencial de la cultura que interpelaban Adorno los frankfurtianos, subordinando a su vez a esta la dilucidación de los mecanismos concretos a partir de los que opera el sector de la cultura cuando es mediado por la industria. Y justamente, en este sentido, Mattelart y Piemme concluyen que “el verdadero objeto de los análisis de Horkheimer y Adorno no es la industria cultural sino su producto supuesto: la cultura de masas” (Mattelart, A. y Piemme, J. M. 198:64). Claramente la crítica a la industria cultural por parte de Adorno y Horkheimer como de Benjamín ha servido en infinitas ocasiones para la identificación de sus escritos con la vocación elitista de preservar la “alta cultura” no mediada por tecnologías que conllevan la contaminación de lo masivo y que evidentemente retoman Baer y Lozano.

A partir de revisión crítica del concepto de “industria cultural”, como bien señalan Mattelart y Piemme, el embate de Adorno y Horkheimer contra la cultura

X Jornadas de sociología de la UBA. 20 años de pensar y repensar la sociología. Nuevos desafíos académicos, científicos y políticos para el siglo XXI. 1 a 6 de Julio de 2013

Mesa N°61: Las fuentes audiovisuales en la investigación social: Perspectivas teóricas, metodológicas, problemáticas de archivos y estudios de caso

industrializada refleja una cierta valoración nostálgica de la “experiencia cultural exenta de vínculos con la tecnología (...) Es como si la escritura, salvaguardia de la originalidad, fuera también y por lo mismo, garante de la autenticidad y de la racionalidad de la comunicación y que en cambio, la imagen, inmediatamente ligada a la facultad de ser reproducida, encerrara siempre un irracionalismo no deseado” (Mattelart, A. y Piemme, J. M. 1982:65). Sin embargo, la tesis sobre la neutralidad de la escritura y sobre su supuesta fiabilidad por encima de la imagen resulta totalmente falsa, tal como ya lo había advertido Platón en el *Fedro*. De hecho, teóricos de la historia como Robert Rosenstone y el mismo White han planteado, por ejemplo, que el criterio de verdad y verosimilitud de las representaciones fílmicas de la historia (que denominan “historiofotía”) se adecúan a los de la práctica profesional de la historiografía (Rosenstone, R. 2005 y White, H. 2010). Por eso puede afirmarse que la Escuela de Frankfurt, en gran medida, idealizó la cultura tradicional y unilateralizó la comprensión de la cultura industrializada, y tanto Baer como Lozano terminan por caer en el mismo error a la hora de enfrentarse a las producciones cinematográficas y televisivas que abordan la Shoah.

De este modo, como sugieren Mattelart y Piemme, la noción de “industria cultural” en singular terminó por impedir las posibilidades de dar cuenta de la complejidad del objeto que pretendía nombrar (Mattelart, A. y Piemme, J. M. 1982:65). Sin embargo, dicha crítica es asumida parcialmente por el mismo Adorno, al momento en el que reconoce que en definitiva el auténtico objeto de su indagación era la “cultura de masas” y que deliberadamente rehuyeron a esa denominación porque podía provocar confusiones ante la posibilidad de dar a creer que la “cultura de masas” se trataba de un producto para las masas cuando, ciertamente, son las masas el producto de la industria (Adorno, T., 1968). Aún así, esta contribución, valiosa en extremo, no profundizó en última instancia en las particularidades del sector industrial de la producción cultural, omitiendo comprender cómo en vez de presentarse como una industria en singular, en verdad se trata de un complejo de industrias en el que existen claramente grandes diferencias entre, por ejemplo, la industria editorial de libros y la industria audiovisual de televisión. En este sentido, también es sintomático que tanto Baer como Lozano se centran en las representaciones cinematográficas y televisivas del Holocausto y trazan ciertas relaciones con los memoriales, monumentos y museos, pero se olvidan de mencionar y de analizar la afamada historieta *Maus* de Art Spiegelman, que recoge las experiencias de su padre como superviviente de la persecución y el genocidio nazi.

La historieta de Spiegelman es un caso paradigmático que da cuenta claramente de las posibilidades insospechadas a las que abren paso las industrias culturales en torno al modo de representar, al poner en cuestión los límites entre el arte y la “cultura de masas” como así también entre *fiction* y *non-fiction* (Huysen, A. 2007:136-137). La obra se diferencia de todas aquellas que, de un modo u otro, han participado directa o indirectamente del debate en torno a cómo alcanzar la

X Jornadas de sociología de la UBA. 20 años de pensar y repensar la sociología. Nuevos desafíos académicos, científicos y políticos para el siglo XXI. 1 a 6 de Julio de 2013

Mesa N°61: Las fuentes audiovisuales en la investigación social: Perspectivas teóricas, metodológicas, problemáticas de archivos y estudios de caso

mayor autenticidad y, por ende, la mayor legitimidad desde el punto de vista artístico en la representación del Holocausto/*Shoah*. Porque, como recuerda Huyssen, el cómic “no resulta apropiado ni para la autenticidad mimética, realista, ni para una representación radicalmente antimimética, fracturada en términos vanguardísticos.” (2007:127). De este modo, *Maus* reafirma la irrepresentabilidad del genocidio al recurrir a una metáfora basada en animales a la vez que evita la estetización al recurrir a la historieta en blanco y negro. Sin embargo, al mismo tiempo dicha metafórica animal permite alcanzar un distanciamiento que evita la “fascinación voyeurista”, en palabras de Huyssen, sin dejar de brindar una narración “realista” como relato en imágenes de la rememoración de la historia por un sobreviviente de Auschwitz (Huyssen, A. 2007: 128).

Por otra parte, Ramón Zallo también insiste en que la Escuela de Frankfurt “tampoco valoró que junto a producciones deleznable las nuevas industrias crearían las condiciones para nuevas expresiones artísticas; ni que los binomios cultura e industria, arte y capital, iban a alcanzar síntesis bien contradictorias, dada la inseparable ambivalencia de la producción cultural susceptible de reproducción -democratización de la recepción cultural y generación de nuevas formas culturales por un lado, e irrupción directa del capital en el ámbito de la creación y la producción con todas las servidumbres que ello implica, por el otro-” (Zallo, R. 1992:10-11). Así, la dialéctica entre el cine, que particularmente nos atañe aquí, y la acumulación de capital (con la producción hollywoodense a la cabeza) no tuvo en los teóricos frankfurtianos un espacio heterogéneo de aproximación crítica a un objeto que demostró ser diverso y multiforme. Y esta falencia es justamente la que reproducen Baer y Lozano, al no tener en cuenta que tanto la creatividad como la renovación cultural alrededor de prototipos singulares, de la experimentación y de la consecuente incertidumbre que se genera frente a las respuestas de los mercados masivos posibilitan, como sostiene Zallo, reconocer y dar respuestas a ciertas perspectivas sesgadas de la mirada frankfurtiana en vistas del fenómeno deliberado de la progresiva simbolización de la producción para el consumo masivo en el área de la cultura (Zallo, R. 1988:25-26).

A diferencia de Adorno y Horkheimer, Ramón Zallo logra conciliar la dimensión económica y la simbólica presentes en las industrias culturales, por lo que sería interesante ahondar en su propuesta. De este modo, el autor vasco propone considerar a las industrias culturales como ramas, segmentos y actividades auxiliares industriales, productoras y distribuidoras de mercancías con contenidos simbólicos, pensadas a partir del trabajo creativo, constituidas por un capital que se valoriza y destinadas en definitiva a mercados de consumo con función de reproducción ideológica y social (Zallo, R. 1988:13-16). Indudablemente, esta definición que pone en evidencia la complejidad de estos obliga a repensar cierta linealidad en los análisis de Baer y Lozano, tanto por la necesidad de ahondar en las relaciones entre el capital y la producción efectiva de dichos bienes culturales como así también el papel que juega la autonomía relativa que finalmente existe

X Jornadas de sociología de la UBA. 20 años de pensar y repensar la sociología. Nuevos desafíos académicos, científicos y políticos para el siglo XXI. 1 a 6 de Julio de 2013

Mesa N°61: Las fuentes audiovisuales en la investigación social: Perspectivas teóricas, metodológicas, problemáticas de archivos y estudios de caso

por parte de los destinatarios, pues efectivamente nadie controla la totalidad de los procesos de cultura y comunicación industrializados.

Por último, en su periodización sobre la evolución de las representaciones cinematográficas de genocidio, Baer señala en el último periodo la tendencia final hacia una “globalización del Holocausto” (2006: 76). Como señala, Hugo Fazio Vengoa, si bien el mercado tiene un papel estructurante en la difusión de las tendencias globalizadoras, muchas veces se incurre en el error de olvidar que estas son “el resultado de determinadas opciones políticas asumidas por las elites políticas y económicas y realizadas con la puesta en marcha de nuevas políticas públicas” (Fazio Vengoa, H. 2001:3). En este sentido, Baer es cuidadoso en detallar en qué medida este proceso de expansión global de las producciones hollywoodenses es acompañado por la creación de museos y memoriales, tanto en Estados Unidos como en Europa, en los últimos años. Sin embargo, pese a la atención que se presta a este tipo de acciones políticas, faltaría indagar también en torno a quién financia estas producciones y en qué medida se vinculan con los actores políticos mencionados. Al mismo tiempo, al centrarse en su periodización en la memoria judía, deja sin explicar el surgimiento de representaciones cinematográficas la persecución y el asesinato de gitanos, homosexuales o sacerdotes católicos, entre otros, que comenzaron a proliferar a partir de la década de 1990.

Asimismo, como también recuerda Fazio Vengoa en torno a la globalización en general, pero que es igualmente ilustrativo para el proceso particular que desarrolla Baer, el fenómeno global “afecta con grados diversos de intensidad y bajo distintas modalidades a todos los habitantes del planeta”, por lo cual “ni todos los habitantes ni todas las zonas del planeta se ven involucradas por estas tendencias de manera uniforme” (Fazio Vengoa, H. 2001:3-4). Por eso es interesante notar que fuera de las industrias cinematográficas norteamericana y europeas, bien existe una tendencia a ignorar deliberadamente el tema (como en el caso del Mundo Árabe, Turquía e Irán o de Bollywood) o formas muy particulares de abordarlo, que se diferencian claramente de estas producciones (como bien puede ser el caso de muchas películas latinoamericanas, españolas o incluso israelíes). En este sentido, la propuesta de Baer, que en gran medida responde a perspectivas que conciben a la globalización a partir de intervenciones “externas” en los diferentes Estados, podría enriquecerse mucho más si se adoptan interpretaciones, tal como ha venido insistiendo desde hace un tiempo Saskia Sassen, que tiendan a entenderla como “un conjunto de transformaciones que se expresan en el plano global, regional, nacional e incluso local” (Fazio Vengoa, H. 2001:3-4).

A modo de conclusión, algunos interrogantes

Después de este somero análisis, creemos que sería interesante plantear algunos interrogantes para continuar con, o bien repensar, ciertos planteos expuestos por

X Jornadas de sociología de la UBA. 20 años de pensar y repensar la sociología. Nuevos desafíos académicos, científicos y políticos para el siglo XXI. 1 a 6 de Julio de 2013

Mesa N°61: Las fuentes audiovisuales en la investigación social: Perspectivas teóricas, metodológicas, problemáticas de archivos y estudios de caso

Baer y Lozano en torno a la representación del genocidio nazi en el cine. En primer lugar, según hemos observado hasta aquí, dejar de referirnos a “industria cultural” para pasar a pensar en plural, como afirmaba Zallo, en “ramas, segmentos y actividades auxiliares industriales, productoras y distribuidoras de mercancías con contenidos simbólicos”, entraña mucho más que un mero cambio semántico. Ante tal fenómeno múltiple en esencia y, por ende, complejo, creemos necesario preguntarnos: ¿en qué medida se pueden trazar vínculos entre los productos de las diferentes industrias culturales en torno al modo en que abordan la memoria del genocidio? Y, del mismo modo, ¿qué papel juegan producciones más artesanales tales como cortometrajes en la estructuración de esa memoria?

Por otra parte, al contrario de lo que plantearon los teóricos de Frankfurt, el trabajo incorporado a las industrias culturales es creativo, y abre paso a la creación de nuevas formas culturales. Dicho trabajo genera evidentemente una producción simbólica que remite a códigos culturales, históricos y presentes, de una sociedad dada, que favorecen a su reproducción ideológica y social. En este sentido, no es un hecho menor que en estos productos pervive, tal como ha señalado Walter Benjamin, cierta autonomía como legado del viejo arte de las obras únicas.

Como bien lo ha demostrado el sociólogo Roger Brown, el hecho de que tanto las técnicas de producción en serie como las organizaciones burocráticas oficiales que surgen conjuntamente con éstas jueguen un papel preponderante en la circulación de las obras de la cultura de masas no influye necesariamente sobre la calidad de lo que se produce o sobre la manera como trabajan los artistas creadores. De este modo, ni existencia de presiones materiales esencialmente ajenas al arte paralizan necesariamente la actividad creadora, ni las obligaciones impuestas a los artistas a trabajar incansablemente para cumplir con los plazos que supone una organización racional de las operaciones de comercialización supone una contradicción con el hecho artístico. En todo caso, si la cultura de masas difundida por los grandes medios de comunicación tiende efectivamente a la estandarización y la uniformidad, no es resultado factores tales como el empleo de los métodos de montaje que utiliza uno u otro de esos medios en un momento determinado (Brown, R. 1971). Esto se debe, en realidad, a la competencia que impone el mercado, dado que los centros de cultura de masas se disputan el mismo público, lo que resulta en una tendencia a imitarse unos a otros. Por eso creemos necesario plantearnos ¿en qué medida pueden ser relevantes los aportes desde el punto de vista estético de estas producciones culturales en relación con los modos en que se rememora el genocidio?

Pero aunque los enfoques estéticos puedan ser reveladores en relación a cómo se concibe la creación artística de dichos productos y, al mismo tiempo, cómo se concibe al público al que se pretende llegar, tal vez no sea suficiente para hacernos una idea completa de esta relación. Así, indudablemente el financiamiento vía abonos y la publicidad, que de ningún modo es desinteresada, sino busca claramente un público y un comportamiento, son elementos fundamentales a tener en cuenta a la hora de entender el funcionamiento de las

X Jornadas de sociología de la UBA. 20 años de pensar y repensar la sociología. Nuevos desafíos académicos, científicos y políticos para el siglo XXI. 1 a 6 de Julio de 2013

Mesa N°61: Las fuentes audiovisuales en la investigación social: Perspectivas teóricas, metodológicas, problemáticas de archivos y estudios de caso

industrias culturales. Por eso, aunque parezca elemental, siempre es pertinente preguntarse: ¿quién financia las producciones fílmicas que abordan la representación del genocidio?

Otra cuestión importante que merece una especial atención es el papel de las industrias regionales. Cuando Baer y Lozano se refieren a la “globalización del Holocausto”, no mencionan gran número de películas europeas que abordan el tema entre las cuales se destacan producciones francesas, polacas (con seguridad mayoritarias en Europa respecto a este tema) o húngaras, entre otras. Estas se alejan bastante de la visión americana del Holocausto para proponer perspectivas mucho más cercanas las memorias nacionales o, en algunos casos, regionales. En este sentido, es relevante inquirir: ¿Qué diferencias esenciales presentan estas producciones nacionales o regionales frente a las de Hollywood? Como así también, ¿a qué responde el surgimiento de películas que tocan diversos rasgos del genocidio antes sin tratar a partir de 1990? Puede resultar también interesante plantearse: ¿en qué medida impactan las producciones hollywoodenses en las audiencias que tienen acceso a estos films, o bien, de qué modo los resignifican?

Por último, si bien comenzamos señalando que de manera paradójica fue gracias a ciertas producciones cinematográficas y televisivas populares que el genocidio nazi fue conocido a una escala masiva, posibilitando que dicha temática se salte los límites del campo historiográfico, según el historiador Robert Rosenstone (2005), que efectivamente ha participado como asesor y guionista en producciones cinematográficas, señala que no necesariamente las posibilidades de hacer historia en el cine se agotan en el “drama americano”. Sin embargo, aunque bien podemos considerar como fuente histórica a cualquier tipo de film o bien estos siempre conlleven implícitamente una perspectiva de la historia, en relación a la representación del genocidio puntualmente, debemos señalar que son relativamente pocos los que adoptan deliberadamente un formato de “ensayo histórico” propiamente dicho, como se puede notar en obras como *Noche y niebla* (1955) de Alain Resnais o *Shoah* (1985) de Claude Lanzmann, entre algunas otras. Dada esta situación, nos parece relevante interrogarnos, finalmente: ¿existen elementos en la estructura de las industrias culturales que obstaculicen o impidan la posibilidad de elaborar un discurso historiográfico (o “historiofótico”, en términos de Hayden White) que se ajuste a los criterios de veracidad exigidos por el campo académico?

Bibliografía:

Adorno, Theodor (1967). La industria cultural. En: Morin, Edgar y Theodor Adorno. *La industria cultural*. Buenos Aires: Galerna.

Baer, Alejandro (2006). *Holocausto. Recuerdo y representación*. Madrid: Losada.

X Jornadas de sociología de la UBA. 20 años de pensar y repensar la sociología. Nuevos desafíos académicos, científicos y políticos para el siglo XXI. 1 a 6 de Julio de 2013

Mesa N°61: Las fuentes audiovisuales en la investigación social: Perspectivas teóricas, metodológicas, problemáticas de archivos y estudios de caso

Brown, Roger (1971). El proceso de creación en la cultura de masas. En: VV. AA. *Sociología del arte*. Buenos Aires: Nueva Visión.

Fazio Vengoa, Hugo (2001). La globalización como proceso de larga duración. En: *Reflexión Política*, N°5, Año 3. Bucamaranga: Universidad Autónoma de Bucamaranga

Huyssen, Andreas (2007). *En busca del futuro perdido. Cultura y memoria en tiempos de la globalización*. Buenos Aires: FCE.

Lozano, Álvaro (2010). *El Holocausto y la cultura de masas*. Barcelona: Melusina.

Mattelart, Armand y Piemme, Jean-Marie (1982). Las industrias culturales: génesis de una idea. En: VV.AA., *Industrias culturales: el futuro de la cultura en juego*. México. F.C.E.

Mosco, Vincent (2006). Economía Política de la Comunicación: una actualización diez años después. En: *Cuadernos de Información y Comunicación*, Vol. 11. Universidad Complutense de Madrid.

Rosenstone, Robert (2005). La historia en imágenes/ la historia en palabras: reflexiones sobre la posibilidad real de llevar la historia a la pantalla. En: *Istor*, Año V, N° 20.

Sánchez Biosca, Vicente (2006). *Cine de historia, cine de memoria*. Madrid: Cátedra.

White, Hayden (2010). Historiografía e historiofotía. En: *Ficción histórica, historia ficcional y realidad histórica*. Buenos Aires: Prometeo.

Zallo, Ramón (1988). *Economía de la comunicación y la cultura*. Madrid: Akal.

Zallo, R. (1992). *El mercado de la cultura. Estructura económica y políticas de la comunicación*. Tercera Pensa, Irugarren prentsa.