

“(Siento que) Sobreviví al Holocausto”: Testimonio y cine documental contemporáneo

Lior Zylberman

Universidad de Buenos Aires
Universidad Nacional de Tres de Febrero
Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina

Recibió: 23 feb. 2024

Aprobado: 17 abr. 2024

Publicado: 31 dic. 2024

Resumen

En el marco de una investigación sobre la representación del genocidio en el cine documental, este trabajo tiene como objetivo analizar tres documentales recientes sobre el Holocausto en el que falsos sobrevivientes son los protagonistas. Los tres casos, que en su momento generaron verdaderos escándalos, emergieron durante la llamada “era del testigo” y llevaron a poner en discusión las características y validez de los testimonios de los sobrevivientes del Holocausto. Los tres documentales que tomaré son *Ich bin Enric Marco*, *W. What remains of the lie* y *Misha and the Wolves*, que tratan sobre Enric Marco, Benjamin Wilkomirski y Misha Defonseca respectivamente. Llevando adelante una revisión comparativa de estas obras me propongo discutir las derivaciones que puede ocasionar cuando las propias características del documental son puestas en tensión para presentar a alguien que afirma una verdad que luego resulta una mentira. Se busca así analizar dos cuestiones: cómo han sido retratados y presentado los casos y los testimonios en cada documental y qué posibles consecuencias éticas y estéticas puede conllevar su “forma documental”.

Palabras clave: Genocidio. Testimonio. Holocausto. Cine Documental. Impostura.

* Profesor Titular de la Universidad de Buenos Aires, Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo. Doctor en Ciencias Sociales por la Universidad de Buenos Aires; Magíster en Comunicación y Cultura de la Universidad de Buenos Aires. Investigador del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET) y del Centro de Estudios sobre Genocidio de la Universidad Nacional de Tres de Febrero. E-mail: liorzylberman@yahoo.com.ar

 <https://orcid.org/0000-0002-3500-2781>

 <https://lattes.cnpq.br/1742673557190416>

“(I feel that) I survived the Holocaust”: Testimony and contemporary documentary film

Lior Zylberman

University of Buenos Aires
National University of Tres de Febrero
Autonomous City of Buenos Aires, Argentina

Received: 23rd Feb. 2024

Approved: 17th Apr. 2024

Published: 31st Dec. 2024

Abstract

As a part of a research on the representation of genocide in documentary cinema, this paper aims to analyze three recent documentaries about the Holocaust in which fake survivors are the protagonists. The three cases, which caused real scandals at the time, arose during the so-called “era of the witness” and led to a discussion about the characteristics and validity of Holocaust survivors’ testimonies. The three documentaries I will analyze are *Ich bin Enric Marco*, *W. What remains of the lie* and *Misha and the Wolves*, which deal with Enric Marco, Binjamin Wilkomirski and Misha Defonseca respectively. Through a comparative review of these works, I intend to discuss the implications that can arise when the very characteristics of the documentary are put under tension in order to present someone who affirms a truth that later turns out to be a lie. The aim is to analyze two questions: how the cases and testimonies were represented and presented in each documentary, and what possible ethical and aesthetic consequences their “documentary form” may have.

Keywords: Genocide. Testimony. Holocaust. Documentary Film. Imposture.

* Full Professor at the University of Buenos Aires, Faculty of Architecture, Design and Urbanism. Doctor in Social Sciences from the University of Buenos Aires; Professor in Communication and Culture at the University of Buenos Aires. Researcher at the National Council for Scientific and Technical Research (CONICET) and at the Center for Studies on Genocide at the National University of Tres de Febrero. Email: liorzylberman@yahoo.com.ar

 <https://orcid.org/0000-0002-3500-2781>

 <https://lattes.cnpq.br/1742673557190416>

*La verdad acreditada legalmente es una cosa,
la verdad de la vida es otra muy distinta.*

Wilkomirski (1997, p. 182).

Introducción

Muchos autores señalan que las particularidades de lo que hoy se denomina posverdad no son características de nuestra contemporaneidad sino que ya pueden ser rastreadas en el mundo antiguo (D’Ancona, 2019, p. 5); sin embargo, alrededor de mediados de la década del 2010 se puede apreciar un progresivo decaimiento de la verdad como “divisa de reserva de la sociedad”; así, rechazando el conocimiento científico y racional, emerge como verdad “positiva” el sentido común y lo emotivo: un luthier, por ejemplo, puede afirmar que la tierra es plana porque así lo siente y que los geólogos o astrónomos están equivocados.

En ese marco, uno de los hechos históricos más relevante que se han puesto en tela de juicio es el Holocausto. Como señalan autores como Matthew D’Ancona (2019) o Marius Gudonis (2017), la negación o puesta en duda del Holocausto se ha recrudecido en los últimos tiempos.¹ Esto conduce a que no solo el hecho histórico sea negado, sino que incluso la palabra y experiencias de los sobrevivientes sean rechazados. En consecuencia, la aparición y publicaciones de falsos testimonios de falsos sobrevivientes resulta ser, como señala Janet Walker, “un escándalo hecho a medida para los negadores del Holocausto: [el supuesto sobreviviente] miente, los judíos mienten, el Holocausto nunca ocurrió” (2005, p. xviii).

En otro trabajo (2024) señalé que a partir de *The Devil Next Door* (Yossi Bloch y Daniel Sivan, 2019), una miniserie documental sobre el caso Demjanjuk producido y emitido por la plataforma Netflix, podíamos pensar que nos encontrábamos en la antesala de un posible cambio de paradigma, en el cual, a partir del empleo de la lógica del género *True Crime* para narrar el Holocausto, el testimonio del sobreviviente era relativizado, incluso, al negar características propias del funcionamiento de la memoria, poniendo en duda o relativizando su palabra.

En ese escrito, que se enmarca en una investigación más amplia sobre la representación del genocidio en el cine documental, preguntaba si dicha miniserie era una producción aislada o el comienzo de una tendencia. Lo cierto es que en ese mismo trabajo ubiqué a la miniserie junto a otro documental de la N roja que puede ser pensado como representativo de dicha tendencia, me refiero a *Misha and the Wolves* (Sam Hobkinson, 2021).

Así, en este texto intento retomar esos lineamientos no solo para analizar esa producción sino también otros documentales que se han realizado en las primeras décadas del

siglo XXI en los cuales se presentan casos de personas que afirmaron ser sobrevivientes del Holocausto o de campos de concentración nazis, que publicaron libros y que cobraron notoriedad en el espacio público debido a sus experiencias y los ecos de su testimonio, para luego ser desenmascarados. En consecuencia, además de abordar el documental sobre Misha Defonseca, me detendré también en *W. What remains of the lie* (Rolando Colla, 2020) e *Ich bin Enric Marco* (Santiago Fillol y Lucas Vermal, 2009); en su conjunto estos tres documentales toman casos que generaron eco en la década de 1990, la “década de los testimonios” (Cf. Salecl, 2000).

Con ello no me propongo analizar los alcances y pormenores de cada caso particular sino pensar las derivaciones que puede ocasionar cuando las propias características del documental son puestas en tensión para presentar a alguien que afirma una verdad que luego resulta una mentira. Aquí, deseo analizar dos cuestiones. La primera: cómo han sido retratados y presentado los casos en cada documental y qué posibles consecuencias éticas y estéticas puede conllevar su “forma documental”. Cada título posee rasgos particulares, pero tanto *Ich bin Enric Marco* como *W. What remains of the lie* parten del embuste, desde los primeros minutos el espectador sabe que el protagonista del documental fue/es un impostor; en cambio, *Misha and the Wolves* tan solo nos descubrirá la mentira en sus últimos tramos, llevando adelante así una política de representación de ocultamiento que tensiona el binomio verdad-mentira y un principio ético del documental, esto es: no engañar al espectador. La segunda cuestión es un objetivo secundario que merece ser resaltado, aunque que de todos modos se encuentra incluida en la primera: ¿qué forma documental están imponiendo Netflix en particular y las plataformas streaming en general? Si bien esto no será desarrollado en este trabajo, *Misha and the Wolves* resulta ser un claro ejemplo de cierto cambio en la forma de concebir los documentales y los modos en que el mundo histórico es representado en la pantalla.

Los casos

El escritor español Javier Cercas intentó definir a Enric Marco (2015, p. 412) como

el hombre de la mayoría, el hombre de la muchedumbre, el hombre que, aunque sea un solitario o precisamente porque lo es, se niega por principio a estar solo [...] porque quiere caer bien y ser amado y respetado y aceptado,

1 De hecho, uno de los textos nodales del antisemitismo moderno, *Los Protocolos de los Sabios de Sion*, puede ser visto como un tipo de posverdad.

de ahí su mediopatía y su feroz afán de salir en la foto [...] el hombre miente para esconder lo que le avergüenza.

Desde una perspectiva cinematográfica, la historia – y la vida – de Enric Marco puede ser comparada con la de Leonard Zelig, el hombre camaleón creado por Woody Allen para su película *Zelig* (1983), un hombre que metamorfoseaba su cuerpo, su identidad, según el contexto social para ser aceptado y, al mismo tiempo, resaltar entre la gente. Enric Marco cobró notoriedad internacional cuando en el 2005 se descubrió que había falseado su testimonio y la documentación presentada y que no había sobrevivido al campo de concentración nazi de Flossenbürg; una vez conocido el embuste, tuvo que renunciar a la presidencia del Amicale de Mauthausen. Pronto se supo que Marco no solo no había sido deportado por los nazis, sino que viajó a Alemania por su propia voluntad, en un programa de intercambio de trabajadores firmado por la España de Franco con la Alemania de Hitler. Pero esta mentira no es la que lo hace un camaleón, en el recorrido que nos presenta Cercas la condición de sobreviviente de un campo nazi fue su última metamorfosis, antes había sido otros personajes: combatiente en la Guerra Civil Española en el bando republicano donde – supuestamente – conoció a Buenaventura Durruti, presidente de la CNT (Confederación Nacional del Trabajo) anarquista durante la década de 1970, vicepresidente de la Asociación de Padres y Madres de Alumnos de Cataluña. Si bien ya en la década de 1970 había testimoniado como sobreviviente de los campos nazis, fue durante la década de 1990 y en la del 2000 que fue cobrando cuerpo el Enric Marco sobreviviente de Flossenbürg, un campo en el cual fueron deportados una decena de españoles de los cuales, a excepción de Marco, ninguno sobrevivió. Durante ese tiempo, también, Marco estudió historia para ir construyendo su (nueva)biografía y su nuevo yo, que con el tiempo le permitió volverse una figura notoria, dando testimonio en escuelas, instituciones y medios de comunicación: la cumbre iba a llegar en 2005, cuando luego de hablar y testimoniar en el Parlamento español iba a representar a España en el 60° aniversario de la liberación del campo de Mauthausen... sin embargo, su impostura fue descubierta y Marco debió contar la verdad: lo más cerca que estuvo del nazismo fue una estadía en la oficina de la Gestapo en la ciudad de Kiel por haber repartido propaganda comunista durante el tiempo que trabajó en la fábrica *Deutsche Werke Werft*.

A diferencia del pasado heroico autocreado, Marco nació en 1921 en un hospital psiquiátrico, donde su madre estaba internada y del cual nunca salió, y si seguimos la tesis de Cercas, Marco fue un pícaro, un buscavida que con su carisma y astucia logró pasar de regentear un taller mecánico a tener toda la atención: ser sobreviviente del nazismo no solo le permitió borrar su “mancha de origen” sino también encontrar su razón de ser. Sin lograr metamorfosearse de nuevo, Marco falleció en 2022.

El segundo impostor de este recorrido se llama Bruno Dössekker o Bruno Grosjean o Binjamin Wilkomirski, nombre con el cual, finalmente, cobró notoriedad. En 1995 este clarinetista y luthier publicó el libro *Bruchstücke: Aus einer Kindheit 1939–1948*, que fuera traducido al español, entre tantos otros idiomas, como *Fragmentos*. De una infancia en tiempos

de guerra. Presentado como un libro de memorias, Wilkomirski relataba fragmentos de sus recuerdos de niño en Letonia, el asesinato de su padre, su experiencia en los campos de concentración nazi, su vida en un orfanato polaco luego de la liberación y, finalmente, su llegada a Suiza, donde sigue viviendo en la actualidad. El libro, editado originalmente en la colección *Jüdischer Verlag* por la reconocida editorial alemana *Suhrkamp Verlag*, fue un verdadero suceso llegando a recibir numerosos premios y convirtiendo a Wilkomirski en una figura notable. Tal es así que fue invitado a dar conferencias – la reconocida historiadora Deborah Lipstadt, entre otras personalidades, recorrió museos junto a él y utilizó su libro como bibliografía en sus cursos (Eskin, 2002, p. 118) –, a presentar su testimonio en diversas instituciones, a participar en eventos memorialísticos en los ex campos e, incluso, registrar su testimonio en la otrora *Survivors of the Shoah Visual History Foundation*.² En 1998 el periodista suizo Daniel Ganzfried publicó una nota en el semanario *Die Weltwoche* donde ponía en tela de juicio el libro en tanto testimonio y afirmaba que Wilkomirski conocía los campos de concentración “solo como turista” (*The Guardian*, 1999) y que su verdadero nombre era Bruno Grosjean; asimismo, revelaba no solo que no era judío sino que era el hijo ilegítimo de una mujer soltera llamada Yvonne Grosjean de la ciudad de Biel, Suiza, y que no había nacido en Letonia sino que su infancia había transcurrido en un orfanato suizo en el cual fue adoptado por la familia Dösseker, una familia adinerada y sin hijos de Zúrich. Tiempo después, la propia editorial encomendó al historiador Stefan Maechler investigar las acusaciones para, finalmente, concluir que las mismas eran correctas y que la autobiografía de Wilkomirski no era sino un fraude. En la literatura sobre el Holocausto y los años del nazismo abundan los textos apócrifos y/o fraudulentos, desde *los Rákovover habla a Dios* de Zvi Kolitz hasta los *Diarios de Hitler* que le costaron la reputación al historiador Hugh Trevor-Roper pasando por *The Painted Bird* de Jerzy Kosiński; sin embargo, para Maechler resultaba incierto establecer si se trató de un fraude deliberado o si el autor realmente (se) creía lo que había escrito.

En ese marco, diversos académicos han discutido las características del libro, las tensiones entre ficción y (auto) biografía como también criticado el lugar del testigo (Langer, 2006; Suleiman, 2006). Publicado en la década donde se asistió tanto a la “era del testigo” (Wieviorka, 2006), a la “cultura del trauma” (Kaplan, 2005) como a la de las “memorias recuperadas” (Mazzoni, 2010), el “efecto Wilkomirski”, los ecos que el caso generó, tuvo que lidiar con los discursos negacionistas y con el lugar ético al cual se había elevado a los sobrevivientes del Holocausto.

Finalmente, el tercer caso es el de Misha de Fonseca, una sobreviviente belga que en 1997 publicó *Misha: A Mémoire of the Holocaust Years* – traducido al español como *Sobreviviendo con lobos. Autobiografía de una niña huérfana que vagó cinco años sola por los*

2 Si bien con ciertas restricciones de acceso, hoy en día su testimonio permanece en la base de datos de la institución y puede ser consultado, teniendo el mismo peso testimonial que cualquier otro del catálogo. Véase en: <https://vha.usc.edu/testimony/29545>. (Acceso en: 29 feb. 24).

bosques de Europa –, en el cual narraba su errancia por los bosques europeos en busca de sus padres deportados cuando era una niña. En su periplo, Misha narra su encuentro con una manada de lobos y cómo ésta la adoptó, acompañándola en su travesía y ayudándola a sobrevivir la dureza de la vida en el bosque. Como Benjamin o Enric, pronto Misha se volvió una persona notoria, siendo invitada a dar charlas y conferencias en escuelas y otras instituciones. En Bélgica, incluso, fue recibida como una verdadera heroína y su autobiografía, que fuera traducida al francés – con llamativas modificaciones históricas respecto a la versión en inglés –, fue llevada al cine en el 2007 como *Survivre avec les loups* (Véra Belmont, 2007). Si bien siempre afirmó que su experiencia realmente fue traumática dificultándole discernir qué fue real y qué producto de su imaginación, a partir de unos problemas legales en el 2008 finalmente se supo – y Defonseca tuvo que admitirlo – que su autobiografía era una impostura, un fraude. Nacida Monique de Wael en Bélgica, ella no provenía de una familia judía como lo afirmaba. Sus padres habían sido parte de la resistencia belga y fueron detenidos por los nazis, bajo tortura su padre delató a compañeros quedando este hecho como una mancha negra, como un deshonor en la familia de Wael. Monique fue acogida por sus tíos y finalmente, en la década de 1980, emigró a los Estados Unidos, donde rehízo tanto su vida presente como su pasado, intentando así borrar el estigma de la traición.

Los tres casos abrigan características similares, sobre todo en lo que refiere a la notoriedad cobrada por sus protagonistas en tanto supuestos testigos del horror nazi. Pero también comparten una cuestión afín en lo que respecta a su vida “real”; esto es, un pasado, un origen, maculado: nacer en un hospicio mental, ser hijo ilegítimo o ser hija de un “traidor”; por lo tanto, transformarse en sobreviviente del nazismo resultó una forma de terapia reparadora para todos ellos. En efecto, en los años en que el Holocausto se volvió “*tropos* universal del trauma histórico” (Huysen, 2001, p. 17), los tres supuestos sobrevivientes recurrieron a “fantasías de atestiguar” (*fantasies of witnessing*) (Cf. Weissman, 2004) para volverse sujetos éticos. Dichas fantasías han sido pensadas por Gary Weissman para explorar la manera en que personas interesadas en el Holocausto o en los años del nazismo no poseen un vínculo directo o conexión familiar con dicha época, pero se esfuerzan por experimentarlo por medio de sitios, espacios, textos o producciones audiovisuales diseñados para hacerlo “real” para aquellos que no fueron testigos. Así, pone en tensión la visión de Elie Wiesel, quien había sostenido que los que no vivieron el Holocausto nunca podrán comprender su horror, para acercarse a las diversas formas de aproximarse a la recreación del Holocausto como una “experiencia” que los no testigos pueden vivir. En consecuencia, podría pensarse que tanto Eric Marco, Bruno Grosjean y Misha Defonseca se la apropiaron para transformar una experiencia vicaria por una directa.

Sugiero pensar una clave de lectura más no solo para los casos sino también para guiar algunos aspectos vinculados a sus representaciones en los documentales. Sigo así a Dominick LaCapra quien sugirió para el caso Wilkomirski la idea de “testimonio patológico” (2005, p. 56), dicha perspectiva se desprende de las cuatro posibilidades de lectura que fueron empleadas para analizar *Fragments: una memoria* – que es tal como se presentan tanto los libros de

estos sobrevivientes como los relatos orales que hicieron en su momento –, una ficción – relatos que en verdad lo son pero nunca fueron presentados de ese modo hasta conocido el fraude –, el mencionado testimonio patológico – el relato imaginado o la creencia de que esa experiencia fue vivida aunque no sea cierta –, y el debate “autor y la naturaleza de su experiencia”.

No es mi propósito aquí continuar con lo problematizado por LaCapra, y aunque el autor rechaza el análisis desde lo patológico – ya que descarta la posibilidad de hacer preguntas sobre la relación entre historia ficción –, por mi parte consideraré a estos testimonios como patológicos ya que, creo, los documentales exploran de alguna manera las creencias e imaginaciones de los impostores, dejando entrever posibles patologías que condujeron a estas personas hacia la impostura.

Los documentales

1. *Ich Bin Enric Marco* – “mis intenciones eran buenas”

La obra de Santiago Fillol y Lucas Vermal comienza con imágenes de archivo que dan cuenta de la liberación del campo de Flossenbürg entre abril y mayo de 1945, luego una intervención de Enric Marco reflexionando sobre su experiencia como sobreviviente en algún documental, posteriormente, en fragmentos de la televisión catalana de enero del 2005, se da cuenta de la importancia de la intervención de Marco en el Parlamento, para luego ver dicha participación. Un corte a negro, luego la fecha fatal: 12 de mayo de 2005, se publica un informe en el cual se pone en duda la historia de Marco. Diversos recortes periodísticos lo señalan como un impostor: *Ich bin Enric Marco* no oculta nada, parte del embuste; sin embargo, pronto el espectador se preguntará si se verá la historia del fraude, si nos dirá la verdad o si continuará la mentira.

Despejadas todas las posturas alrededor de este personaje, el documental se embarca en un viaje con Marco por Alemania. La premisa radica en encontrar qué hay de verdad en la mentira, y aunque ficción y realidad parecen ir de la mano en la vida de Marco, la cámara lo acompañará por los lugares que recorrió cuando estuvo en Alemania ya no como un deportado sino como un trabajador voluntario. La mentira, entonces, se derriba en los primeros minutos y los documentalistas intentarán hallar la verdad en las innumerables máscaras del otrora resistente.

De los tres documentales convocados, el de Marco es el más “clásico” en su forma; próximo a los lineamientos del cine directo, la cámara acompaña al protagonista en el trayecto, como un viaje motivado por su propia voluntad antes que por los realizadores. Marco transita los lugares, medita en voz alta, se refiere al pasado en forma vívida. Sin embargo, a pesar de que Marco trata de encontrar a gente que lo haya conocido en sus años alemanes – como para probar que finalmente hay algo de verdad en su relato “verdadero” –, no se trata de un viaje

redentor.

Marco no es un improvisado, para el papel de sobreviviente se preparó y se instruyó, y eligió un campo al cual fueron deportados españoles los cuales no sobrevivieron, optó también un campo “menor”, poco mencionado o estudiado en la historia de los KL. En el documental, una y otra vez minimizará el engaño, tampoco se sentirá avergonzado por lo hecho: una y otra vez dirá que hizo algo ético, que mintió para contar una verdad. Quizá el momento en que se refiere a la –ficticia– partida de ajedrez que le ganó a un guardia SS en el campo como forma de resistencia es la más notoria: él reconoce que es un embuste, pero con ella intentó dar una lección, “le di un realce” afirma, se trata de “una historia real trasladada” cuenta con firmeza (**Figura 1**). Mentir, entonces, para ser escuchado, para hacer más eficaz el trabajo de difusión.

Figura 1



Fonte: *Ich bin Enric Marco* (Dir. Santiago Fillol y Lucas Vermal, 2009). Corte y Confección de Películas.

La cámara parece admirar a Marco y este se encuentra vehemente con ella, de la atención que le da, de ser el foco de interés. Aunque hay intervenciones de otras personas, el gran orador del documental es Marco. Es así, entonces, como se nos configura a este personaje: un charlatán en un doble sentido, como una persona que habla demasiado pero

también en la acepción de embaucador. Desprende un carisma efectivo que lo hace querible al espectador, aunque no deja ser, como lo definió Cercas, un pícaro: una persona con habilidad para sortear con éxito situaciones difíciles, pero, como tal, una persona carente de vergüenza (moral). De este modo, en vez de hacer el trayecto del “deportado-sobreviviente” Marco – esto es Barcelona, Marsella, Metz, Kiel, Flossenbürg –, el documental hace el del Marco trabajador, es decir, Barcelona-Kiel, el cual se le suma Flossenbürg con el fin de hacerle frente a su impostura. En cada sitio, Marco hablará sobre su pasado “real” combinándolo con su embuste, logrando que resulte difícil discernir su verdad de su mentira.

Figura 2



Fonte: *Ich bin Enric Marco* (Dir. Santiago Fillol y Lucas Vermal, 2009). Corte y Confección de Películas.

Uno de los momentos sugerentes del documental resulta ser la secuencia de Kiel, en la cual visita el penal y la ex oficina de la Gestapo. En la cárcel, contrasta el estado actual respecto a las condiciones que tuvo que atravesar; pero lo notorio no es solo su rememoración sino su habilidad oratoria y carisma. Así, en esa escena, conversará con un preso que le hará preguntas al visitante y Marco, gustoso de ser el centro de atención, contestará en alemán o recurriendo a la ayuda de algún traductor fuera de campo (**Figura 2**).

En la oficina de la Gestapo, visitará la celda en la cual estuvo confinado siendo esta escena quizá la más enérgica en términos de presión psicológica para Marco. En cierto sentido, la iluminación y los silencios de esa escena resultan nodales ya que no solo, quizá, estamos en el momento más hondo del pasado de Marco sino en un lugar traumático. Aquí Marco calla, ya no es el charlatán... o quizá solo estamos ante una actuación (**Figura 3**).

Figura 3



Fonte: *Ich bin Enric Marco* (Dir. Santiago Fillol y Lucas Vermal, 2009). Corte y Confección de Películas.

En Flossenbürg Marco ya no entrará como el sobreviviente que afirmaba ser, ahora es un visitante más; sin embargo, gustará oficiar como un guía turístico, contándole al espectador las características del campo. Mirará los videos explicativos con testimonios de sobrevivientes, anhelando el pasado que tuvo, pensado que quizá él podía haber quedado inmortalizado en ese video (**Figura 4**). A Marco lo vemos muy emocionado, y él confesará que se sintió identificado por la experiencia de los deportados hasta el extremo de sentirlo como propio. Con todo, Marco se siente orgulloso ya que cree haber hecho mucho por los deportados: “no mentí, aunque fui un embustero”, afirma. Así, en el contexto de la musealización de la memoria histórica, Marco se construyó un personaje para emocionar: la degradación, el maltrato, la tortura, fueron convertidas en lecciones de resiliencia por el falso sobreviviente.

Figura 4



Fonte: *Ich bin Enric Marco* (Dir. Santiago Fillol y Lucas Vermal, 2009). Corte y Confección de Películas.

La última imagen del documental es realmente sugerente. Terminado el periplo, Marco parece encarar el regreso, la imagen es oscura, la luz se cuela por la ventanilla del auto creando unas sombras particulares (**Figura 5**). Quizá eso es Marco, una figura llena de sombras, y el viaje concluido sirvió no para que revisara su pasado sino para que pueda ensayar una nueva identidad futura.

Si bien el viaje parece continuar, lo cierto es que el documental, finalmente, no da respuestas certeras: se titula *Ich Bin Enric Marco*, que en español puede ser traducido tanto como “soy...” o “me llamo...”. La primera traducción, da cuenta de una identidad que podría decirse esencial. A esto no da respuesta, o en todo caso, nos da fragmentos, vistazos de ese ser. La segunda, da cuenta de su nombre, lo único que parece estar seguro en el documental.³

3 En su libro, *Cercas* da cuenta también de los diversos nombres que Marco fue adoptando a lo largo de su vida.

Figura 5



Fonte: *Ich bin Enric Marco* (Dir. Santiago Fillol y Lucas Vermal, 2009). Corte y Confección de Películas.

Quedan así claros que Fillol y Vermal tampoco tenían como objetivo resolver, pero que al finalizar la película se sienten más oscuros que claros: un ejemplo de ello es la razón por la cual viaja a Alemania ¿Fue por voluntad, por convicción o por oportunidad? Sin dudas, en la década de 1940, con la guerra iniciada, Marco sabía hacia dónde iba a voluntariarse para trabajar. Quizá, como especula Cercas, Alemania fue la mejor opción para evitar hacer el servicio militar en la España franquista... pero lo cierto es que no lo responde.

Es cierto que Marco no negó ni minimizó el Holocausto a lo largo de sus años como “virtual sobreviviente”; pero tanto él como los casos que analizaré a continuación poseen un “efecto negador” o de relativización ya que al colocar su “sentir en pos de la verdad – “siento que soy sobreviviente” – cuando son descubiertos las consecuencias son como una ola expansiva que afecta, quieran o no, a los sobrevivientes reales: a la larga, la impostura banaliza el testimonio. Pese a ello, en el documental Marco habla, convencido de que, a pesar de sus falsedades, sus propósitos fueron nobles. No mintió, o mintió a medias, lo que contó era verdad, “alguien” vivió esas experiencias, aunque no fuera él, Marco fue un instrumento donde convergían vivencias de verdaderos sobrevivientes. Mintió, entonces, para contar la verdad.

2. *W. recuerdos de la infancia*

El título del documental sobre Binjamin Wilkomirski remite inmediatamente al libro de Georges Perec *W ou le souvenir d'enfance* (*W* o el recuerdo de la infancia), publicada originalmente en 1975. En ella, el escritor francés alternaba dos relatos paralelos, las fantasías de un niño que viajaba al ficticio país de *W* (impreso en el libro en cursiva) y los recuerdos autobiográficos de su infancia durante la guerra (impreso “normal”): la madre de Perec fue deportada a Auschwitz y falleció probablemente en las cámaras de gas, siendo adoptado el futuro escritor antes del inicio de las deportaciones. Lo notable entre el documental y Wilkomirski y entre la novela y Perec, además del título, es que la parte autobiográfica comienzan en forma similar: “Yo no tengo recuerdos de infancia” afirma Perec (2003, p. 17); “Yo no tengo idioma materno ni tampoco idioma paterno” (Wilkomirski, 1997, p. 7), escribió el suizo. Ambos parecen no tener huellas de sus orígenes; sin embargo, Perec combina deliberadamente la ficción y la autobiografía, dividiendo, marcando y diferenciando la invención de los recuerdos, anunciando, incluso, que sus recuerdos son “historia de mi caminar” (Perec, 2003, p. 18); en cambio, en su libro, Wilkomirski no lo hace.

Figura 6



Fonte: *W. What remains of the lie* (Dir. Rolando Colla, 2020). Peacock Film AG.

El documental de Rolando Colla toma la W en clara alusión a Wilkomirski, y el subtítulo *What remains of the lie* (Lo que queda de la mentira) se vincula con la tarea que llevará adelante su obra: esto es, buscar la verdad en la mentira. Mientras que en el documental sobre Marco predomina la luz – es un documental luminoso, podría decirse –, en el de Wilkomirski resalta en varias secuencias la oscuridad y lo lúgubre: es más oscuro porque la historia de Wilkomirski/Grosjean también lo es (**Figuras 6 y 7**). Si bien Colla opta por los recursos típicos del documental clásico como entrevistas, el uso del archivo para montar viejas entrevistas a las personas vinculadas con el caso, recurrir a recortes de diario como también a fotografías, aquí se suma una voz en off – estilo Voz de Dios – femenina de tono grave y seco. Entre todo estos se destacan dos recursos más: el uso de animaciones para ilustrar pasajes del libro – los traumas del protagonista – y la posibilidad de registrar y entrevistar al propio Wilkomirski en su intimidad.

Figura 7



Fonte: *W. What remains of the lie* (Dir. Rolando Colla, 2020). Peacock Film AG.

La primera parte se nos presenta como una crónica del caso, narrando los diversos pormenores y dando cuenta del ascenso mediático y cultural del supuesto sobreviviente. Una vez confirmado el engaño, el documental se pregunta que queda después del escándalo,

después de tantos años, y es hacia allí donde buceará el resto de la película. A pesar de las similitudes del caso, Wilkomirski no es como Marco, no es verborrágico ni tampoco carismático, y a diferencia del primero, que a pesar de su edad se mostraba jovial, Dossekker se encuentra abatido y enfermo, debiendo someterse a tratamientos médicos y a andar con muletas. El español parece sobrellevar el engaño con exaltación, mientras que el suizo lo hace desanimado.

La película no busca generar más inquietud sino explorar en las razones de Bruno, no solo encontrar lo verdadero en la mentira sino también qué lo llevó a posicionarse como sobreviviente del Holocausto cuando ni siquiera es judío; de hecho, hoy día continúa manteniendo rituales judíos como el encendido de la Menorá (**Figura 8**). Mientras que el periodista que descubrió el fraude señala que *Fragmentos* es “el resultado de una vida aburrida”, lejos está Colla de regodearse con el engaño, sino que buscará comprenderlo en sus patologías, no busca justificarlo, pero tampoco humillarlo.

La historia oficial del caso sugiere que todo comenzó cuando Wilkomirski/Dossekker conoce a Elitsur Bernstein, un músico y psiquiatra, y juntos comenzaron un trabajo terapéutico para explorar su trauma, a generar recuerdos que lo transportaron a la época anterior a su adopción. La conclusión de ello es su libro, en el cual afirma que nació en Letonia y que fue enviado al campo de concentración de Majdanek antes de ser acogido en un orfanato en Cracovia, donde conoció a una niña: Karola. De Polonia lo llevaron a Suiza, donde lo adoptó un matrimonio de médicos. Sus allegados le sugieren editar el libro, que será publicado por la prestigiosa editorial *Suhrkamp*; allí será catalogado como autobiografía, es decir como un testimonio “real”.

Pronto Wilkomirski ganará premios literarios y saldrá de gira por Europa y Estados Unidos dando conferencias y charlas, entrevistas, visitas a museos, reportajes en los medios y demás actividades: el otrora niño ignorado se vuelve una celebridad en la cresta de la ola memorialística del Holocausto. En 1998 se precipita el escándalo cuando el periodista Daniel Ganzfried lo investiga para hacer un reportaje para un medio suizo a quien le han encargado un retrato suyo para la fundación pública suiza Pro-Helvetia. El fraude finalmente se hace tangible cuando el historiador Stefan Mächler, luego de recibir el encargo de la editorial, confirma las sospechas del periodista. La editorial retira el libro, los premios son devueltos, su esposa y amigos lo abandonan... Wilkomirski queda nuevamente en soledad. Y es esa soledad la que retrata el documental, la de un hombre que, de ser un faro en la memoria del Holocausto, su luz, actualmente, está apagada. La cámara de Colla logra registrar esa soledad, ese abandono, su vida ermitaña, pero a pesar de ello, él sigue creyendo en sus recuerdos como una estrategia de supervivencia.

Figura 8



Fonte: *W. What remains of the lie* (Dir. Rolando Colla, 2020). Peacock Film AG.

Así, una vez desplazada la historia de Benjamin Wilkominski, la del niño que sobrevivió la guerra y los campos nazis, el documental indaga en un hombre que fue adoptado cuando era niño, un niño que tuvo una infancia traumática, marcada por la violencia y un origen desconocido, y que todo ello lo llevó a padecer diversos malestares psíquicos. Lo singular de su historia es que su vida son capas de mentiras que se superponen pero que todas van hacia el mismo sentido: una antigua novia sugiere que durante su relación él mentía sobre su pasado como necesidad de ser querido, traba amistad con una sobreviviente que también es música como él y dice reconocer rasgos de alguien que conoció en el campo... finalmente se descubrirá que ella tampoco es sobreviviente y que mintió sobre su pasado. Otro momento singular en la historia será cuando conoce a la violinista Wanda Wilkomirska, algunos le dirán que se parece a ella tomando Bruno, desde ese momento, el apellido de su supuesta hermana... Lo que vemos, entonces, es el desesperado intento de construirse un pasado, uniendo, como algunos sugieren en la película, su trauma personal con el del pueblo judío.

Uno de los aspectos que llama la atención del documental es su montaje; es decir, la manera en que monta en paralelo las diversas perspectivas en torno al caso. De este modo, parecería contraponer la creencia, la experiencia, “mi verdad”, la de Wilkomirski, con la historia (“la” verdad). Mientras que por un lado escuchamos fragmentos del libro y se recurren a

animaciones para dar cuenta de las experiencias y de la violencia que atravesó Bruno; por el otro, se contraponen los testimonios de otras personas – una historiadora, su verdadero padre, el director del museo judío en Riga, entre otros– para mancillarlo. Si en el pasado se hizo un test de ADN para ampararse a su supuesta familia en Israel, su verdadero padre afirma que no se encontrará con él; si Wilkomirski recuerda su vida en Riga, el director del museo de esa ciudad negará los detalles de esa narración, incluso personas allegadas a él que permitieron el engaño, como Karola Fliegner, dan cuenta de otras perspectivas respecto a cómo fue narrado en el libro. De este modo, la película establece los “buenos” y los “malos” en esta historia, dando a entender que la producción del engaño y su circulación no fue obra de un solo individuo sino un fraude colectivo.

¿Puede ser pensado Bruno como una víctima? Sí... pero no, desde ya, del nazismo. Efectivamente su “nuevo yo” quedó sumergido en la ola memorialística del Holocausto de la década de 1990 ya que hubo un psiquiatra que lo incentivó, pero también una editorial que se aprovechó de ello. A su vez, en el marco de las investigaciones del oro nazi en Suiza, *Fragmentos* fue aceptado moralmente como compensación simbólica del pasado helvético. Como señalaba LaCapra (2005), *Fragmentos* es un testimonio patológico, por el cual quizá se deba sentir empatía por el autor, pero el texto debe ser estudiado críticamente. Pero tampoco debemos aceptar a Bruno como un ingenuo ya que, como fuera dicho, en varios pasajes del documental se afirma su conducta mentirosa previa a su notoriedad. Bruno reconoce que la experiencia de un niño no puede ser escrita por un adulto, el lenguaje es diferente, por ejemplo; de este modo, si bien acepta que su libro es una construcción, termina arrojando la responsabilidad a Siegfried Unseld, editor de la colección *Jüdischer Verlag* de la editorial *Suhrkamp*. Bruno siente que estuvo en una posición de inferioridad, él no era nadie, y tendría que haber insistido en que fuera publicado como una novela.

Asoman así dos paradojas que el documental logra dar cuenta: por un lado, reconoce que su libro de memorias es un fraude y a pesar de ello sigue sintiéndose judío; por el otro, en cierto sentido, su experiencia relativiza el Holocausto. Efectivamente, en las entrevistas que Colla obtiene, Bruno afirma que finalmente un niño maltratado es un niño maltratado, no importa si es en Majdanek, en un campo de concentración, en cualquier orfanato suizo, o en una granja suiza, “el dolor es el mismo, las heridas son las mismas, el trauma es el mismo”. Bruno efectivamente tuvo una infancia marcada por la violencia que le generó severos traumas, y en su trabajo de elaboración, se identificó con la historia judía que lo llevó a borrar la suya. Pero en el mismo proceso, Bruno fue generando un “guión imaginario en el que se halla presente el sujeto” (Laplanche; Pontalis, 1996, p. 138), creando así su identidad de sobreviviente judío del Holocausto. Como parte de las pujas y las políticas de reconocimiento (Cf. Fassin, 2016), Bruno se ubicó como víctima sin ser testigo. Él está convencido de sus recuerdos y he aquí lo patológico de su testimonio: absorbió y creó recuerdos, los tomó como propios y ahora no los abandona.

En la última parte del documental, Colla se dedica a dar cuenta de las consecuencias del engaño: Bruno es ahora un hombre que quedó solo, no solo su fama lo ha abandonado

sino también sus seres queridos. En las últimas secuencias, con su andar enfermo, ayudado con bastones, Bruno se propone visitar en Israel a Orna Reuven, la hija de un músico con quien Bruno tocó en el pasado, quien es su amiga y también un objeto de amor – incluso con cierta obsesión (**Figura 9**). Sin embargo, el encuentro entre ambos no será del todo feliz; si bien es recibido con hospitalidad por la familia, Orna, en una entrevista posterior, reconocerá que después del “colapso” en Israel – la cámara registra una tensión entre ambos– ella decidió no estar “disponible para sus fantasías”. Hacia el final, en el Hotel donde Bruno va a hacerse sus curas, parece haber una fiesta, a Bruno lo vemos solo, al margen (**Figura 10**), quizá molesto por la música, con pasos lentos finalmente se retira y toma al ascensor. Bruno queda solo, solo con sus recuerdos construidos, con un pasado apropiado pero que no es el propio. Bruno mintió, entonces, para sanar.

Figura 9



Fonte: *W. What remains of the lie* (Dir. Rolando Colla, 2020). Peacock Film AG.

Figura 10



Fonte: *W. What remains of the lie* (Dir. Rolando Colla, 2020). Peacock Film AG.

3. *Misha y la N*

Navegando en la oferta de Netflix quizá encontremos *Misha and the Wolves*. Antes de alcanzar a leer la sinopsis o qué clase de producción es, seguramente nos llamará la atención el afiche, un afiche que ya le asigna una identidad dentro de la marea *streaming*. Revisando los posters de las dos producciones anteriores (**Figuras 11 y 12**), veremos que los dos primeros tienen una identidad particular, a primera vista no se parecen a ningún otro y, luego de conocer sus tramas, podemos afirmar que remiten a los claroscuros que transitan. El de Misha, luego de su visualización, también podemos decir que remite a su trama – a su forma, como luego se verá–, ya que parte su rostro está esfumado.

Figura 11

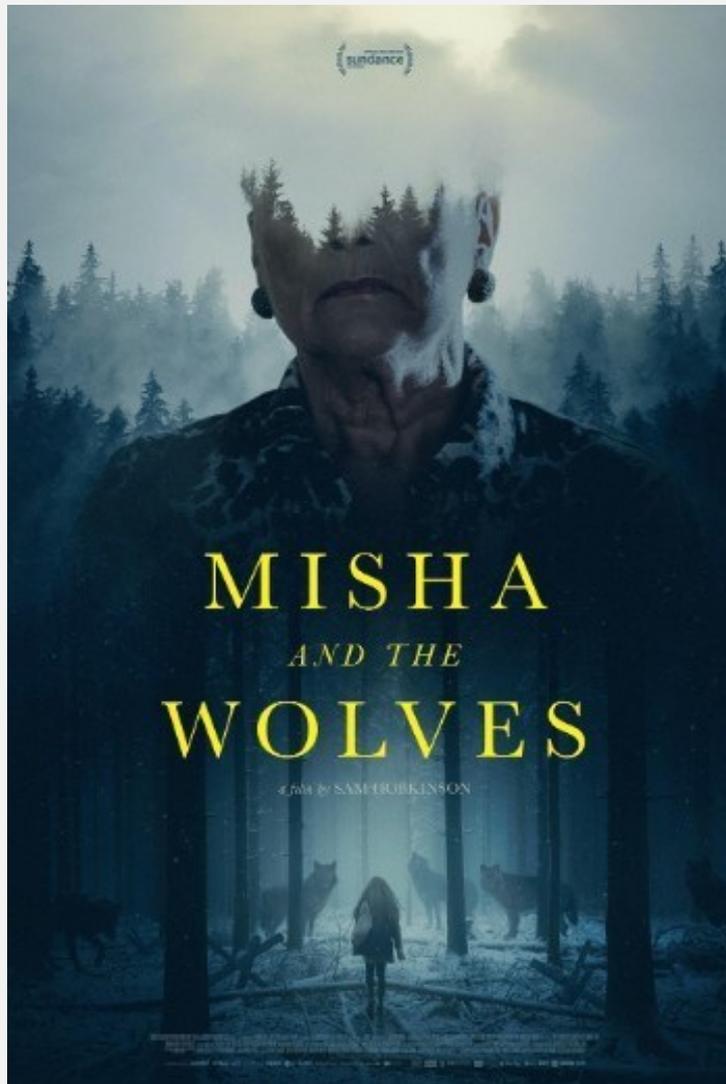


Fonte: IMDb (s./d.).

Sin embargo, a pesar de ello, este afiche remite rápidamente, por ejemplo, a los créditos de la serie *True Detective* (Figura 13). En otras palabras, en el afiche, como por lo general sucede con cualquier afiche promocional de una película, se encuentra condensada y posicionada la estética de la película. Entonces, así como remite a esa serie de HBO, el afiche de Misha se corresponde a las series, miniseries y películas que abundan en el streaming en torno al género *True Crime*. Así, a primera vista, podemos afirmar una característica que diferenciará a Misha de los otros dos documentales, pertenece a un género, el “género Netflix”; es decir, ya no se trata de un documental sobre los campos nazis, sobre el Holocausto o sobre el nazismo, sino una producción que ofrecerá una trama misteriosa, con *plot twists* recurrentes, una música incidental invasiva que manipula las emociones, un montaje vertiginoso, una marcada puesta en escena, e intervenciones de los entrevistados que duran

escasos segundos cada vez que son traídos al relato.

Figura 12



Fonte: Netflix (s./d.).

Misha and the Wolves está tramado como un relato detectivesco, creando así un “documental de suspenso”. La historia que presenta es la de Misha Defonseca, una mujer que emigró desde Francia a los Estados Unidos para establecerse en Millis, en el estado de Massachusetts. Sus nuevos vecinos la acogieron con hospitalidad y comenzó a frecuentar la comunidad judía de esa ciudad. Pronto comenzó a conocerse su pasado, lo que había vivido de

niña durante los años del nazismo: sus padres fueron deportados y ella vagó por los bosques junto a una manada de lobos que la acogieron como una propia, mató a un soldado alemán y llegó a escabullirse en el gueto de Varsovia. Para los miembros de la comunidad que escuchaban su testimonio, la experiencia resultaba muy dura, y, en contrapartida ella fue bien recibida y cuidada. La historia de Misha llamó la atención a Jane Daniel, quien cuenta los pormenores de su decisión de editar su testimonio como libro. El resultado de sus gestiones fue *Misha. A Mémoire of the Holocaust Years*, que fuera publicado en 1997.

Figura 13



Fonte: Netflix (s./d.).

El libro se convirtió en un verdadero suceso, posicionando a Misha en una personalidad mediática: entrevistas en la televisión, en la radio, en los diarios. Todos rescataban su historia excepcional, su coraje y valentía. El libro se edita en otros idiomas y es un best seller, haciendo que Misha viaje por el mundo dando su testimonio en escuelas y otras instituciones; como señala una maestra belga en el documental, Misha es un modelo para seguir por sus estudiantes. En el pico de su popularidad, *Disney* se muestra interesado en comprar los derechos para adaptarla en la pantalla grande y en Francia, finalmente, se hará una versión cinematográfica en el 2007. A eso se le sumará la invitación al programa de televisión de Oprah

Winfrey, uno de los más populares de los Estados Unidos, para la sección del club de lectura. En los preparativos, a la producción del programa se le ocurre filmar un “encuentro” entre Misha y lobos; para ello, van a una reserva para hacer unas tomas. Allí una loba saltará hacia Misha, intentando morder su cabeza; ante la mirada atónita de todos los presentes, el animal no le hará daño, Misha la saludará con un aullido y con ello los testigos interpretarán ese hecho como algo natural para Misha: en efecto, la sobreviviente posee un vínculo muy particular con los lobos.

Sin embargo, algo empieza a ir mal. Misha no quiere ir al programa de Oprah, *Disney* no quiere hacerse con la novela, y Misha inicia acciones legales contra su editora por cuestiones de derechos y pagos, los tribunales se muestran empáticos con la sobreviviente y establecen un pago millonario a la editora. Hasta allí, una historia “normal”. En ese contexto adverso, la editora comienza a notar señales de que Misha parece no ser quien es... a partir de allí, y con la ayuda de otra sobreviviente – una “verdadera” –, Evelyne Haendel, que hará un verdadero trabajo de detective, un periodista y un historiador, se irá conociendo la impostura de Misha, o mejor dicho de Monique de Wael. No solo nada de lo que contó resultó ser parte de su experiencia, sino que tampoco es judía.

A pesar del embuste de Misha, su historia posee cierto asidero con los acontecimientos que vivió. En Bélgica, sus padres fueron arrestados por ser miembros de la resistencia y su padre, como consecuencia de la tortura, reveló nombres de otros miembros. Monique, para ser protegida, fue enviada con sus abuelos y sus tíos para que fuera criada por la familia. Luego de la guerra, los honores que se le habían dado a Robert de Wael fueron quitados, removiendo su nombre en la placa de honor que se había erigido a los resistentes. Conocida la impostura, el documental luego desandarará el camino recorrido, recogiendo los testimonios de las personas que primero la abrigaron y la reconocieron para luego sentirse dolidos y engañados.

Como señalé antes, este documental es notoriamente diferente a los anteriores, pero no por el caso en sí sino en la forma del documental, en su estética, en su modalidad de representar lo real. Si bien comparte con los anteriores el uso de recursos como el archivo y la entrevista, difiere notoriamente de ellos. Los anteriores son, ante todo, documentales de seguimiento, la cámara acompaña al personaje principal y lo observa, son documentales más introspectivos, meditando los impostores sobre lo actuado. En *Misha and the Wolves*, en cambio, hay un relato que se impone, la pluralidad de entrevistas e imágenes de archivo van armando un relato vertiginoso que es resaltado por una música incidental invasiva, que genera emoción artificialmente. Entre la pluralidad de voces se destaca la de la propia Misha, quien además de dar cuenta de su experiencia de vida responderá las diversas acusaciones que saldrán a la luz. A diferencia también de los otros documentales, el de la N roja se destaca por su puesta en escena; es decir, reconstrucciones – cuando Misha conoce a la manada, por ejemplo – o al momento de presentar a los entrevistados (**Figuras 14 y 15**).

Figura 14



Fonte: *Misha and the Wolves* (Dir. Sam Hobkinson, 2021). APT Film and Television.

Figura 15



Fonte: *Misha and the Wolves* (Dir. Sam Hobkinson, 2021). APT Film and Television.

En *Misha and the Wolves* manda la premisa del entramado del relato por sobre la historia,⁴ que poco importa si se vincula con el Holocausto o no. La Solución final no parece ser el foco de atención sino el engaño, cómo éste fue saliendo a la luz y las estrategias de la impostora para que no se conozca el fraude. En cierto sentido, esta trama podría ser aplicada en cualquier otro relato o película “de suspenso” o detectivesca, pero,⁵ en última instancia, estamos ante un documental que debe lidiar con la representación del Holocausto; en otras palabras, debe ser pensado y colocado en la ya extensa historia del vínculo entre cine y Holocausto.

Haciéndose eco del engaño y, al parecer, más enfocados en elaborar esa premisa, hacia el final del documental vemos que Misha se ofusca y atina a abandonar la entrevista; de repente, lo que parecía su casa es un estudio de filmación. Llega así a la sala de maquillaje y vemos que se saca una peluca (**Figura 16**). Efectivamente, el público ha sido engañado: la Misha que hemos visto a lo largo del documental no es Misha sino una actriz. El engaño es parte de la estética misma del documental: ante la imposibilidad de tener a la verdadera Misha como entrevistada – tal como afirma una placa en los créditos finales –, el realizador opta por presentarnos a una falsa Misha: el engaño del engaño.

Ahora bien, es verdad que un espectador atento podría darse cuenta rápidamente de esta opción ya que, si contrastamos a la falsa Misha con la verdadera Misha que aparece en las imágenes de archivo (**Figura 17**), la diferencia es sustancial. Sin embargo, creo yo, el documental se aprovecha de una falla en la percepción humana, de lo que Christopher Chabris y Daniel Simons (2011) llaman, a partir de la “ceguera por falta de atención”, “ilusión de la atención”: experimentamos mucho menos de nuestro mundo visual de lo que creemos.⁶ Solo recién cuando vemos por segunda vez la película notaremos dicha diferencia; en otras palabras, solo podemos ser engañados (¿)una vez(?)

4 Para la diferencia entre historia y relato en el cine, véase el clásico trabajo de Gaudreault y Jost (1995).

5 Desde un análisis estructuralista, numerosos autores, desde Vladimir Propp en adelante, han distinguido una serie de tramas recurrentes tanto en la literatura como en el cine, que, si bien presentan cambios en cuanto a personajes o historias, sus estructuras lógicas-narrativas se mantienen. Véase, por ejemplo, Balló y Pérez (1997) o Tobias (1999).

6 El experimento más conocido que han hecho estos investigadores es la proyección de un video a unas personas que se les pide que cuente cuántas veces un grupo de jugadores se pasan la pelota; así, en medio del partido, aparece una persona vestida de gorila que se detiene, se golpea el pecho y sigue su camino. Para muchos de los que ven esta prueba el gorila no existe, es invisible.

Figura 16



Fonte: *Misha and the Wolves* (Dir. Sam Hobkinson, 2021). APT Film and Television.

Figura 17



Fonte: *Misha and the Wolves* (Dir. Sam Hobkinson, 2021). APT Film and Television.

Ahora bien. ¿Cuál es el dilema que surge aquí? ¿Qué inconvenientes éticos e incluso morales pueden ser pensados a partir de esta decisión estética? ¿Qué consecuencias puede traer ello? Por un lado, tal como ya he señalado en otro trabajo, esta resulta ser una segunda producción de Netflix en donde, en pos de los nuevos formatos del documental, los testimonios de sobrevivientes del Holocausto son colocados en tensión.⁷ Efectivamente aquí se trata de una impostora cuyas memorias y relatos de vida son falsas; por ende, la mentira puede también ser adjudicada a cualquier otro testimonio: si Misha mintió tan fácilmente ¿cómo puede saber el espectador que otros sobrevivientes no hayan mentido también? Esa pregunta la podemos hacer extensiva a la misma película: ¿por qué deberíamos confiar en Evelyne Haendel, la sobreviviente que ayudó a desenmascarar a Misha? Si el documental nos invita a desconfiar del sobreviviente, de su testimonio, no hay nada en esta producción que, al mismo tiempo, nos estimule a confiar en otro. Mientras asistimos a un eclipse progresivo de los testigos del Holocausto, presenciamos también un proceso de desacralización del Holocausto; en efecto, si la década de 1990 se erigió como la era del testigo (Cf. Wieviorka, 2006; Novick, 2000) elevando al Holocausto y a sus sobrevivientes en una condición de sacralidad (Cf. Traverso, 2014) – y sin dudas estos tres casos que tomamos se valieron de ello –; el siglo XXI parece horadar dicha condición, siendo estos documentales, sobre todo *Misha and the Wolves*, representativos de dicha erosión.

La segunda cuestión que me parece relevante destacar se concentra en la propia forma documental: aquí, a partir de un giro dramático, común en el cine de ficción, se engaña al espectador. En el seno de la teoría del cine documental, una de las premisas básicas en la cual gran parte de los autores de este campo parecen estar de acuerdo es que un documental debe tener un compromiso ético con la verdad (Cf. Plantinga, 2007; Nichols, 2007; Winston, 2005); es decir, la obra puede adoptar las formas que el documentalista desee, pero no se debe engañar al espectador. *Misha and the Wolves* parece así arrojar por la borda esta premisa básica.⁸ Es verdad que hacia el final Hobkinson nos señala el engaño, pero durante el resto del metraje nos condujo deliberadamente por un camino tramposo.

Finalmente, ¿qué nos deja *Misha and the Wolves*? Una historia oscura, la de una mujer

7 En la lista de producciones audiovisuales en la era de *streaming*, podemos también señalar la serie de ficción *Hunters* (David Weil, 2020) en la cual Al Pacino interpreta a un sobreviviente judío devenido cazador de nazis; sin embargo, y ese es el *plot twist* mayor de la primera temporada, él mismo es un nazi que para escaparse de Europa adoptó la identidad de un sobreviviente judío.

8 En este debate se hace preciso distinguir entre manipulación y falsedad: la primera es, en última instancia, característica del documental, ya que siempre ha manipulado – manejado, organizado – los diversos recursos para crear un discurso histórico determinado; la segunda, es, efectivamente, mentir deliberadamente. En 2016, por ejemplo, se generó polémica cuando se intentó estrenar en el festival de Tribeca *Vaxxed: From Cover-Up to Catastrophe* (Andrew Wakefield, 2016) un – supuesto – documental que destacaba el vínculo entre la vacuna triple viral y el autismo. Uno de los que se alzó contra la proyección de esta película en dicha muestra fue Bill Nichols (2016) afirmando, entre otras cuestiones, que Wakefield “explotaba las convenciones documentales” para presentar un fraude.

que engañó a toda una comunidad y a quienes la tomaron de ejemplo. Para remover la mancha en la historia familiar, Misha se inventó una historia heroica, de la cual ya no distinguía qué había vivido y qué no: “Me sentí tan rechazada... no podía explicarlo... No soy la chica que pensé, pero hay veces que aún dudo” afirma en una entrevista de archivo. Misha mintió, entonces, para redimir(se).

A modo de cierre

¿Qué queda luego de la impostura? En un contexto signado por la posverdad, la puesta en discusión de la veracidad del testimonio de un sobreviviente del Holocausto y de los campos nazis resulta problemático ya que a causa de los falsos testimonios pueden ponerse en tela de juicio la veracidad de los sobrevivientes auténticos. Para el discurso negador o relativizador, un solo falso testimonio – y aquí vimos tres que, además, tuvieron gran notoriedad pública – resulta un potente ejemplo para cuestionar a los verdaderos.

Como ha señalado Eva Illouz (2023), antes que la apelación a lo racional, la erección de los sentimientos y lo emotivo como fuerza política y cultural resultan ser uno de los elementos que están socavando a las democracias occidentales. En esa dirección, podemos pensar que estos testimonios resultan “precursores” de la lógica de la posverdad ya que el núcleo de sus razones para el fraude es emotivo: los tres falsos sobrevivientes han reconocido que la impostura se asienta en su sentimiento, en que los tres “se sienten” sobrevivientes pese a no haber atravesado dicha experiencia e, incluso, no ser judíos. Esto se acrecienta, a su vez, en *Misha and the Wolves* al poner en juego la lógica del fraude y del engaño en la propia forma documental.

Sin dudas, otra cuestión que mancomuna a estos tres casos es la ética. Como reverso de la ola memorialística de la década de 1990, los tres impostores se aprovecharon del reconocimiento hacia los sobrevivientes para ser también ellos parte de esa comunidad. Pero no se trató de un mero reconocimiento social o integrar una comunidad de recuerdo sino volverse personalidades de la memoria, portavoces de una generación de testigos. Aún si originariamente no buscaban esto último, los tres decidieron acrecentar y aprovechar la biografía inventada hasta las últimas consecuencias.

Pero también es ético el lazo que se crea entre testimoniante y quien recibe dicho testimonio. Como señalan investigadores que se han adentrado en la epistemología del testimonio, uno de los elementos en los que se asienta para su uso historiográfico es en la confianza (Cf. McMyler, 2011); de este modo, en la década de 1990 los sobrevivientes y sus testimonios se volvieron una voz autorizada, una fuente de estudio de los años del nazismo. Por otro lado, enfrentarse al testimonio de un sobreviviente, ponerlo en duda y cuestionarlo es también un trabajo ético particular, algunos historiadores han manifestado los inconvenientes que puede traer para una investigación el uso de estos como fuente primaria (Cf. Hilberg, 2019);⁹ otros, cimentaron estrategias para estudiar en forma profunda una posible

hermenéutica del testimonio y lo que implica en términos personales testimoniar experiencias de estas características (Cf. Langer, 1991). Pero lo cierto es que ninguna de estas perspectivas advirtió la posibilidad de testimonios falsos; por eso, no es una cuestión epistémica lo que se discute sino ética. Así, los tres documentales intentan, cada uno a su manera, de explorar la ética del impostor, sin juzgarlos, sin reprobarlos y sin justificarlos: entenderlos, nada más y nada menos. Entender la mentira, sin embargo, no conlleva a la expiación o a la restauración del honor perdido, ninguno de los tres documentales se ha propuesto eso.

Si algo llamó la atención a quienes sospecharon en primera instancia de la impostura, fue la narrativa que los supuestos sobrevivientes presentaban. Los tres atravesaron situaciones excepcionales, inhumanas, generando relatos en los cuales aparecían ciertas incongruencias o amplificaciones que pronto algunos sospecharon que no se trataban de errores típicos de la memoria sino de testimonios contruados. En esa dirección, Cercas señaló que “un solo dato ficticio convierte un relato real en ficción y, al modo del germen causante de una epidemia, puede contaminar de ficción todos los relatos que se derivan de él” (2015, p. 187). Sin embargo, aquí no se trata de posibles faltas o errores, sino que lo que los tres autores presentaron como biográfico resultó una ficción; el grado cero de los tres fue la mentira. Ante ella, como vimos a lo largo del texto, los tres documentales intentaron desandar la mentira, bucear en la verdad de la mentira.

Para finalizar, el contraste entre los tres documentales resulta representativo para pensar como un mismo relato – es decir el de un falso sobreviviente – puede ser contado a partir de estéticas diversas, una de ellas, incluso, llegando a trastocar lo que se creían los principios básicos del documental. Pero también, estas tres producciones resultan representativas para poder pensar la crisis de “la era del testigo”, de la elevación ética del testigo, del sobreviviente como autoridad histórica, que directores como Claude Lanzmann o autores como Dori Laub esgrimieron. Este lugar fue constituido cuando los sobrevivientes estaban con vida y, lentamente, comenzaba su declinación; ahora que nos encontramos en el ocaso, pareciera que, en lo que se refiere a la representación del Holocausto en el cine, se inaugura lentamente un nuevo paradigma... quizá no un paradigma con la fuerza que supuso *Shoah* (Claude Lanzmann, 1985) pero sí una perspectiva que ya no sigue las consideraciones del realizador francés ante los testigos-víctimas: ahora el sobreviviente es falible e, incluso, hasta mentiroso.

Afirmaba antes que *Misha and the Wolves* se diferencia drásticamente de los otros títulos aquí trabajados. Mientras que *Ich bin Enric Marco* y *W. What remains of the lie* observan e indagan a su protagonista; el realizador de *Misha* parece estar interesado en otro objetivo, y ese objetivo es una de las características y cambios que parece haber impuesto el documental

9 En otro libro, Hilberg (2001, p. 183) menciona el caso Wilkomirski para afirmar, concisamente, que “el libro no es una fuente sobre el Holocausto. Para los investigadores preocupados con los eventos de 1933 a 1945, es nulo”.

de *streaming*, creando, quizá, una nueva forma canónica. Excede el objetivo de este artículo indagar y responder cuánto de la crisis del testigo antes señalada coincide con la crisis del conocimiento científico contemporáneo – la posverdad quizá es consecuencia de ello –: si durante siglos el conocimiento científico tuvo su asiento en el testigo y el testigo era un instrumento fiable para las ciencias (Cf. Shapin 2010), en las últimas décadas esto parece encontrar un límite. La ciencia – o al menos algunas – parecen estar desacreditadas en el ámbito del sentido común; y en el caso de las ciencias humanas –sobre todo la filosofía – algunos autores creen ver en la posverdad una nueva fase – o las consecuencias – de la filosofía posmoderna que puso en cuestión lo real y nuestro vínculo con la realidad (Cf. Ferraris, 2019), que con el advenimiento de las redes sociales y la comunicación digital trastocó a quienes pueden ser los “portadores, hacedores y enunciadores de verdad” (*Ibidem*, p. 142-50).

En ese marco, lo que parece buscar *Misha...* es entretener ante que conocer. La premisa ahora es el entretenimiento como gancho sin importar, necesariamente, la verdad, quebrando así una de las bases del “proyecto originario” del cine documental, esto es, construcción de ciudadanía democrática y conocimiento (Cf. Corner, 2002). Así, si el conocimiento ha sido desplazado por el atrapante entretenimiento streaming que nos brindan las series de suspenso y *true crime*, y si el Holocausto y los años del nazismo se volvieron meros temas disponibles para estos nuevos formatos, debemos pensar, una vez más, las posibilidades, los alcances, los límites y las consecuencias de la representación del Holocausto en la ya entrada era del *streaming*.

Referências

Fuentes Audiovisuales

Ich bin Enric Marco. Direção: Santiago Fillol y Lucas Vermal. Corte y Confección de Películas, Espanha, 2009.

Misha and the Wolves. Direção: Sam Hobkinson, 2021. APT Film and Television, Alemanha; Países Baixos; Reino Unido; Bélgica, 2021.

W. What remains of the lie. [*W. Was von der Lüge bleibt*]. Direção: Rolando Colla. Peacock Film AG, Suíça; Israel; Itália; Polônia, 2020.

Bibliografía

BALLÓ, Jordi; PÉREZ, Xavier Pérez. *La semilla inmortal*. Los argumentos universales en el cine. Barcelona:

Anagrama, 1997.

CERCAS, Javier. *El impostor*. Buenos Aires: Random House, 2015.

CHABRIS, Christopher F.; SIMONS, Daniel J. *El gorila invisible*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2011.

CORNER, John. Performing the Real. Documentary Diversions. *Television & New Media*, Ann Arbor, v. 3 n. 3, p. 255-69, 2002.

D'ANCONA, Matthew. *Posverdad*. La nueva guerra contra la verdad y cómo compartirla. Madrid: Alianza, 2019.

ESKIN, Blake. *A Life in Pieces*. The making and unmaking of Benjamin Wilkomirski. Nueva York: W. W. Norton. 2002.

FASSIN, Didier. *La razón humanitaria*. Buenos Aires: Prometeo, 2016.

FERRARIS, Maurizio. *Posverdad y otros enigmas*. Madrid: Alianza, 2019.

Fragments of a Fraud. *The Guardian*. (Site). Publicado en: 15 oct. 1999. Disponible en: <https://www.theguardian.com/theguardian/1999/oct/15/features11.g24>. Acceso en: 17 feb. 2024.

GAUDREAU, André; JOST, François. *El relato cinematográfico*. Barcelona: Paidós, 1995.

GUDONIS, Marius. How Useful is the Concept of Post-Truth in Analysing Genocide Denial?: Analysis of Online Comments on the Jedwabne Massacre. *Zoon Politikon*, Varsovia, v. 8, p. 141-82, 2017.

HILBERG, Raul. *Memorias de un historiador del Holocausto*. Barcelona: Arpa, 2019.

HILBERG, Raul. *Sources of Holocaust Research*. Chicago: Ivan R. Dee, 2001.

HUYSEN, Andreas. *En busca del futuro perdido*. Buenos Aires: FCE, 2001.

ILLOUZ, Eva. *La vida emocional del populismo*. Buenos Aires: Katz, 2023.

KAPLAN, E. Ann. *Trauma Culture*. New Brunswick: Rutgers University Press, 2005.

LACAPRA, Dominick. *Escribir la historia, escribir el trauma*. Buenos Aires: Nueva Visión, 2005.

LANGER, Lawrence L. *Holocaust Testimonies*. New Haven y Londres: Yale University Press, 1991.

LANGER, Lawrence L. *Using and Abusing the Holocaust*. Jewish Literature and Culture. Bloomington: Indiana University Press, 2006.

LAPLANCHE, Jean; PONTALIS, Jean-Bertrand. *Diccionario de psicoanálisis*. Buenos Aires: Paidós, 1996.

MAZZONI, Giuliana. *¿Se puede creer a un testigo?* Madrid: Trotta, 2010.

MCMYLER, Benjamin. *Testimony, trust, and authority*. Nueva York: Oxford University Press, 2011.

NICHOLS, Bill. Cuestiones de ética y cine documental. *Archivos de la Filmoteca*, Valencia, n. 57, p. 27-45, 2007.

NICHOLS, Bill. Science, Fraud and Documentary. *Bill Nichols*. (Blog). Publicado en: 24 mar. 2016. Disponible en: <https://billnichols.net/2016/03/24/science-fraud-and-documentary/>. Acceso en: 17 feb. 2024.

NOVICK, Peter. *The Holocaust in American Life*. Nueva York: Mariner Books, 2000.

PEREC, Georges. *Wo el recuerdo de la infancia*. Barcelona: Península, 2003.

PLANTINGA, Carl. Caracterización y ética en el género documental. *Archivos de la Filmoteca*, Valencia, n. 57, p. 46-67, 2007.

SALECL, Renata. Why One Would Pretend to be a Victim of the Holocaust. *Other Voices*, Philadelphia, v. 2, n. 1, p. 1-4. 2000.

SHAPIN, Steven. *Never pure*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 2010.

SULEIMAN, Susan. *Crises of Memory and the Second World War*. Londres: Harvard University Press, 2006.

TOBIAS, Ronald B. *El guión y la trama*. Fundamentos de la escritura dramática audiovisual. Madrid: Ediciones Internacionales Universitarias, 1999.

TRAVERSO, Enzo. *El fin de la modernidad judía*. Historia de un giro conservador. Buenos Aires: FCE, 2014.

WALKER, Janet. *Trauma Cinema*. Documenting Incest and the Holocaust. Berkeley: University of California Press, 2005.

WEISSMAN, Gary. *Fantasies of Witnessing*. Postwar Efforts to Experience the Holocaust. Ithaca: Cornell

University Press, 2004.

WIEVIORKA, Annette. *The Era of Witness*. Ithaca: Cornell University Press, 2006.

WILKOMIRSKI, Binjamin. *Fragmentos*. De una infancia en tiempos de guerra. Buenos Aires: Atlántida, 1997.

WINSTON, Brian. Ethics. In: ROSENTHAL, Alan; CORNER, John. *New Challenges for Documentary*. Manchester: Manchester University Press, 2005.

ZYLBERMAN, Lior. La confusión. El caso Demjanjuk y la representación del Holocausto. *Journal Ética y Cine*, v. 14, n. 3, nov.-fev. 2024. [En prensa].