

Imágenes, testimonios y archivos: la representación cinematográfica de genocidios, masacres y dictaduras

Images, testimonies and archives: the cinematographic representation of genocides, massacres and dictatorships


Gilda Bevilacqua*

Universidad de Buenos Aires
Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina

Lior Zylberman**


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

* Profesora de la Universidad de Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras. Doctor y Profesor de Educación Mediática y Educación Superior en Historia de la Universidad de Buenos Aires (UBA). Plaza postdoctoral del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET). E-mail: gildasbevilacqua@gmail.com

 <https://orcid.org/0000-0003-2117-5152>

 <https://lattes.cnpq.br/7448013274277905>

** 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>

La violencia en masa es tan antigua como la humanidad misma y la pregunta por su posible representación, tal como exponen en su seminal trabajo José Emilio Burucúa y Nicolás Kwiatkowski (2014), ha ido a la par. Incluso el término genocidio, como ha sugerido Raphael Lemkin (2009), el jurista que lo acuñó, significó una nueva denominación para un crimen muy antiguo. Desde sus emergencias, genocidios, masacres y dictaduras han suscitado y suscitan, aún hoy, un enorme interés tanto en la disciplina histórica como en el cine. Y quizás, como en ningún otro caso, la proliferación de estos eventos, durante el siglo XX, ha marchado junto a la consolidación del audiovisual como artefacto clave para el avance de la cultura de masas. En ese marco, desde el último cuarto del siglo XX, se han desarrollado los estudios dedicados a las relaciones entre cine e historia en el contexto de “un mundo crecientemente posliterario”, tomando las palabras de Robert Rosenstone (1997). En forma paralela, las investigaciones sobre genocidios, masacres y dictaduras también han crecido sostenidamente desde la Historia como también en otras Ciencias Sociales. Así, el cine en particular, y el audiovisual en general, se ha colocado como uno de los insumos empleados para la comprensión y análisis de sus causas, desarrollos y efectos inmediatos y de largo plazo. A su vez, en las últimas décadas, los audiovisuales se han vuelto verdaderos vectores de memoria e imaginación que permiten hacer inteligibles aspectos intangibles o inescrutables, tal como ha señalado Henry Rousso (1991).

Actualmente, las discusiones ya no se concentran en pensar si el audiovisual es válido o no para el análisis de la temática o en si existen representaciones audiovisuales adecuadas en términos de correspondencia entre éstas y los eventos representados; es decir, no se trata de una cuestión normativa sino de discutir cuáles son sus posibilidades éticas, políticas, estéticas y cognoscitivas, qué permiten conocer y dónde arrojan luz. De igual modo, los debates también se concentran en reparar los límites u obstáculos del audiovisual ante la representación de hechos de estas características. En definitiva, las implicancias del audiovisual en el desarrollo del conocimiento, su papel decisivo en la difusión de ideas, en la labor de los investigadores y en la memoria colectiva nos convocan a problematizar los modos en que las representaciones cinematográficas sobre el pasado ya no son sólo fuentes primarias (Ferro, 2000) y/o relatos ajustados (o no) a los cánones de la historiografía académica (Rosenstone, 1997), sino constructoras ineludibles del conocimiento histórico y de lo que las sociedades entienden acerca de los eventos y del propio pasado, en general (Bevilacqua, 2022).

Um breve recorrido

La invención del cine no solo implicó poder registrar la vida cotidiana o la narración de

historias fantasiosas sino también ser utilizado como herramienta colonialista. En efecto, la nueva invención muy pronto fue utilizada como herramienta para la exploración colonial, siendo “el otro”, las culturas alterizadas e incluso las etnias que pronto serían exterminadas los actores principales. Una película como *Moeder Dao, de schildpadgelijkende* (Vincent Monnikendam, 1995) rescata filmaciones que camarógrafos holandeses registraron entre 1912 y 1933 en las colonias de los Países Bajos en el sudeste asiático, volviéndose así un verdadero archivo de esas imágenes. ¿Pero acaso el documental clásico no nació filmando culturas alterizadas? En efecto, las primeras obras de Robert Flaherty no solo fueron las que moldearon lo que luego será el estilo documental en el cine sino también que sus primeros actores fueron culturas otras – los Inuit en *Nanook of the North* (1922) o los samoanos en *Moana* (1926).¹

Un tiempo antes, el cine había comenzado a moldear un imaginario respecto a la violencia de la guerra a la vez que se volvía instrumento de propaganda con *The Battle of the Somme* (Geoffrey Malins y J. B. McDowell, 1916), película documental que muestra el inicio de la ofensiva británica en el frente occidental del río Somme durante la Primera Guerra Mundial. Pero, sin dudas, será *Ravished Armenia* (Oscar Apfel, 1919) la película que signifique una bisagra para los temas que aquí nos competen. Basada en el libro de memorias de la joven sobreviviente del genocidio armenio Aurora Mardigianian, la película tuvo en su origen una propuesta doble: por un lado, concientizar al mundo de las masacres que el pueblo armenio sufrió recientemente; por otro, recaudar fondos para ayudar a los sobrevivientes. Este uso privilegiado del cine por sobre otros medios para crear conciencia y memoria implicaba también la puesta en circulación de un imaginario singular sobre el genocidio armenio. Sin existir una tradición estética previa – no hubo antes una película que representara un genocidio – e iniciando la tirante relación entre la representación cinematográfica del pasado y la cultura de masas, *Ravished Armenia* fue un éxito de público a la vez que obtuvo críticas respecto a su estilo melodramático y su gráfica violencia (Frieze, 2014; Torchin, 2012; Zylberman, 2019). Pese a la repercusión que la película tuvo, muy pronto se perdieron todas sus copias, quedando, así como un film perdido; recién en la década de 1990 se encontraron algunos fragmentos – los que actualmente circulan – que nos permiten proporcionarnos hoy en día una visión muy acotada de la película.

Un segundo momento bisagra puede ser encontrado en el marco de la Segunda Guerra Mundial, no solo por la gran cantidad de películas que se filmaron sobre la contienda – tanto ficciones como documentales – sino por la expresa voluntad de los Aliados de registrar la liberación de los campos de concentración. Dicha voluntad tenía un objetivo singular: generar

1 Desde ya que es preciso mencionar que esos títulos de Flaherty no se destacan por la violencia hacia esas poblaciones sino por una visión romántica e idílica del hombre y la naturaleza.

evidencia para un futuro juicio a los Nazis. Con todo ese material filmado se hicieron una serie de documentales que, además de servir de prueba en los Juicios de Núremberg, también fueron proyectados, sobre todo, a la población alemana. Esas imágenes, caracterizadas por su crudeza y su fuerte contenido explícito, conformaron lo que algunos autores han denominado “pedagogía del horror” (Sánchez-Biosca, 2006); esto es, dar cuenta del crimen por medio del shock. Lo cierto es que, con el tiempo, estas imágenes se volvieron un verdadero archivo sobre el horror nazi, empleadas una y otra vez en diversas producciones audiovisuales. Asimismo, también moldearon un imaginario singular que perdura hasta nuestros días, no solo sobre las atrocidades nazis sino también sobre el genocidio, formando lo que algunos autores llaman el “imaginario genocida” (Torchin, 2007).

Las décadas de 1960 y 1970 se destacan tanto por su efervescencia social como también por el desarrollo de una cadena de golpes de Estado en el cono sur de América Latina, iniciando así un extenso período de dictaduras. En ese marco, el cine tendrá una fuerte presencia actuando como una fuente de denuncia y conocimiento de los crímenes cometidos por estas. Películas como *La Batalla de Chile* (Patricio Guzmán, 1975, 1977, 1979) o *La Spirale* (Jacqueline Meppiel, Valérie Mayoux y Armand Mattelart, 1976), por mencionar algunas sobre Chile, o *Las AAA son las tres armas* (Cine de la Base, 1977) sobre Argentina, son un ejemplo del uso del cine no solo para crear una interpretación de las dictaduras sino también la generación de un archivo visual sobre las mismas.

En forma paralela, en la década de 1970 también suceden otros dos eventos de importancia para nuestro tema. Por un lado, los Estudios sobre Genocidio (*Genocide Studies*) comienzan a consolidarse como un campo específico y multidisciplinario de investigación en Europa y los Estados Unidos, desafiando y ampliando la definición establecida por la Convención para la Prevención y la Sanción del Delito de Genocidio aprobada por las Naciones Unidas en 1948 (Feierstein, 2016) a la vez que investigando tanto casos previos – el armenio, el Holocausto e incluso de pueblos originarios (Arens, 1976) –, sino también casos contemporáneos, como el de Camboya (Ponchaud, 1978) o los crímenes cometidos por los Estados Unidos en la guerra de Vietnam (Goldstein *et al.*, 1972). Por el otro, la producción y emisión en Estados Unidos de la miniserie *Holocaust* (Marvin J. Chomsky, 1978), que trajo consigo una ola memorialística singular sobre el Holocausto a la vez que un interés masivo por conocer lo acontecido. En Alemania Occidental, cuando la miniserie se emitió al año siguiente, tuvo un impacto “imprevisto e impremeditado” (Huysen, 2002a, p. 170) que estimuló una verdadera crisis generacional, ya que llevó a que los *hijos* preguntaran y se interesaran no solo por el Holocausto sino también por lo que sus padres habían hecho – o no – durante los años del nazismo. Como había sucedido años antes con *Ravished Armenia*, la miniserie vuelve a tensionar las relaciones entre genocidio, conocimiento, representación y cultura de masas, tema que será vuelto a discutir décadas después con el estreno de *Schindler's List* (Steven Spielberg, 1993).

Es también en la década de 1970 cuando Claude Lanzmann inicia el rodaje de lo que terminará siendo *Shoah* (1985). Dicho documental, de más de nueve horas de duración, sentará las bases para pensar y discutir el testimonio durante los siguientes años, siendo, hoy en día, una obra de referencia ineludible. *Shoah* se caracteriza, entre otras cuestiones, por darle voz y rostro a las víctimas, por auscultar los espacios, escuchar a perpetradores como también a testigos (*bystanders*). Reconocido por su negativa a usar imágenes de archivo, será la combinación de palabra y registro de los espacios lo que logre escudriñar las características de la Solución Final nazi.

Ya entrados en los años de 1980 y en los 90, con las dictaduras latinoamericanas en retirada, el cine se convirtió en un importante vector que hizo posible no solo generar imaginarios sobre el pasado reciente sino también interpretaciones políticas e históricas sobre lo acontecido durante aquellas y sobre sus efectos inmediatos y consecuencias. De este modo, películas como *La historia oficial* (Luis Puenzo, 1985), *Juan, como si nada hubiera sucedido* (Carlos Echeverría, 1987), *Por esos ojos* (Gonzalo Arijón y Virginia Martínez, 1997), *Death and the Maiden* (Roman Polanski, 1994), *Missing* (Costa Gavras, 1982), por mencionar unas pocas, presentaron diversas aristas y características de las dictaduras del cono sur.

En la década de 1990, además del boom memorialístico generado por el Holocausto, Rithy Panh, un director sobreviviente del genocidio camboyano, inicia su obra que será una de las más singulares. De este modo, desde *Site 2* (1989) hasta *Les tombeaux sans noms* (2018) pasando por *S-21, la machine de mort Khmère rouge* (2003) o *L'image manquante* (2013), intentará una y otra vez representar las masacres de los Jemeres Rojos entre 1975 y 1979. La particularidad de su obra se caracteriza por recurrir a diversas formas y estilos, desde un cine de observación hasta el uso de la animación, dando cuenta de una constante búsqueda por encontrar un modo adecuado para representar esos hechos.

Ya entrados en el siglo XXI asistimos a un nuevo renacer del cine documental, más concentrado en la exploración subjetiva y las historias personales. De este modo, el llamado documental en primera persona será terreno para explorar el pasado familiar en hechos de violencia y genocidio como *Los Rubios* (Albertina Carri, 2003), *El pacto de Adriana* (Lissette Orozco, 2017), *Cuchillo de palo* (Renate Costa, 2010), *The Flat* (Arnon Goldfinger, 2011) o *2 oder 3 Dinge, die ich von ihm weiß* (Malte Ludin, 2005). En ese contexto, se estrenará *The Act of Killing* (Joshua Oppenheimer, 2012), un documental sobre el genocidio en Indonesia durante la década de 1960, con la particularidad de ser contado desde la perspectiva de los perpetradores, característica que se repetirá, aunque con la confrontación entre víctimas y victimarios, en su virtual segunda parte *The Look of Silence* (Joshua Oppenheimer, 2014).

Este recorrido, aleatorio y sin ánimos de exhaustividad, nos sirve, por un lado, para recuperar cómo el cine a lo largo de su historia intentó representar, contar y explorar formas para dar cuenta de la violencia en masa, de los genocidios y sus consecuencias. Durante sus más de cien años de existencia, el cine permitió registrar, documentar, testimoniar, crear

evidencia y conocimiento histórico sobre genocidios, masacres y dictaduras, creando imaginarios, narraciones e interpretaciones que estuvieron en diálogo y tensión con las explicaciones provenientes no solo de la historiografía, sino también de otras artes, saberes y ciencias. Por otro lado, dicho recorrido nos sirve de marco para presentar los diversos trabajos que componen el Dossier: los artículos, la entrevista realizada por Natalia Taccetta y Mariano Veliz a los especialistas Sylvie Lindeperg y Vicente Sánchez-Biosca, y una reseña crítica acerca de un libro emblemático en el tema, *Exterminate All the Brutes*, de Sven Lindqvist. En este sentido, nos interesa no solo ofrecer una posible clasificación según etapas o períodos históricos, países-regiones, tipos de evento (genocidios, masacres o dictaduras), casos históricos específicos trabajados, sino también dar cuenta de cómo en cada artículo se relaciona cine e historia – en tanto disciplinas “colindantes”, como diría Rosenstone (1997) – con los eventos del pasado representados en los films analizados. De este modo, esperamos que el Dossier sea un aporte a la indagación acerca de cómo se piensan, conciben y utilizan las imágenes, los testimonios y los archivos en la representación cinematográfica de genocidios, masacres y dictaduras, en particular, y cómo se piensan sus límites y sus posibilidades éticas, políticas, estéticas y cognoscitivas. A continuación, presentaremos entonces los lineamientos y aportes principales de cada una de las contribuciones al Dossier.

En la entrevista **Imágenes y sonidos en el archivo de la violencia. Una conversación entre Sylvie Lindeperg y Vicente Sánchez-Biosca**, realizada por Natalia Taccetta y Mariano Veliz, se exploran problemáticas vinculadas a la legibilidad del archivo, su relación con la historia, los modos en que imágenes y sonidos funcionan como testimonios y las posibilidades de reponer aquello que resultó suprimido, entre otras. Cuestiones abordadas por dos especialistas ineludibles en la materia, cuyo diálogo apunta aquí a aspectos fundamentales de la relación entre las imágenes y la violencia, las imágenes y la justicia, los cuales atraviesan sus propios trabajos. Así, sus intervenciones constituyen un aporte valioso para los estudios latinoamericanos, especialmente, teniendo en cuenta cómo nuestras sociedades post-represivas lidian con problemas afines, luchan por la apertura de archivos dictatoriales o intentan ponerlos en relación con otros modos de abordaje del pasado, tal como señalan sus entrevistadores.

El artículo de Luciana Sanguiné y Débora Karpowicz, **Educação visual sobre o Holocausto: sensibilização e ética na utilização de imagens históricas**, parte del reconocimiento del uso que se les ha dado a las imágenes en la enseñanza sobre el Holocausto, pero notando que existe una importante laguna en lo que respecta al uso ético y contextualizado de las imágenes, sobre todo en los últimos años a causa del avance de la generación de imágenes por intermedio de la inteligencia artificial. Tomando como punto de partida las indicaciones tanto de la Associação Brasileira de Ensino de História como las de Alianza Internacional para la Memoria del Holocausto (IHRA), las autoras llevan adelante un análisis cualitativo de las prácticas pedagógicas en artículos científicos centrados en la

integración de imágenes en el currículo y en la identificación de lagunas en la Base Nacional Comum Curricular vinculadas con el Holocausto. Según sus conclusiones, los resultados indican que, si bien la tecnología puede mejorar la educación, la falta de contextualización y reflexión crítica en el uso de imágenes puede comprometer la integridad del proceso educativo. Es por ello que para la enseñanza del Holocausto se vuelve imprescindible la importancia de la contextualización y el uso ético de las imágenes, haciendo hincapié el artículo en la responsabilidad de los educadores de seleccionar materiales visuales que respeten la dignidad de las víctimas y promuevan una comprensión crítica de los acontecimientos históricos. De este modo, el artículo sugiere la inclusión de dicha problemática en la mencionada Base.

El segundo artículo es **“(Siento que) Sobreviví al Holocausto”. Testimonio y cine documental contemporáneo** de Lior Zylberman. En el texto, el autor toma tres documentales contemporáneos en los cuales los protagonistas son tres falsos sobrevivientes del nazismo. Los testimonios de estos falsos testigos fueron dados a conocer durante la llamada “era del testigo”, momento en cual se discutieron las características y validez de los testimonios de los sobrevivientes del Holocausto. Los documentales analizados son *Ich bin Enric Marco* (Lucas Vermal y Santiago Fillol, 2009), *W. What remains of the lie* (Rolando Colla, 2020) y *Misha and the Wolves* (Sam Hobkinson, 2021), que tratan sobre Enric Marco, Binjamin Wilkomirski y Misha Defonseca, respectivamente. De este modo, Zylberman lleva adelante un análisis comparativo centrándose en dos aspectos: cómo son retratados y presentados tanto los casos como los testimonios, y cuáles son las consecuencias éticas y estéticas que estas representaciones pueden traer.

A face silenciada atrás de Shoah (Claude Lanzmann, 1985) es el título del trabajo de Rafael Tassi Teixeira. En este artículo, el autor propone una relectura de Shoah a partir de la figura de su montajista Ziva Postec, tomando el documental *Ziva Postec. La monteuse derrière le film Shoah* (Catherine Hébert, 2018). La historia de la montajista permite no solo adentrarse en su vida, sino también comprender el lugar fundamental que tuvo en la concepción de la película de Lanzmann. Postec dedicó parte importante de su vida a *Shoah* y fue, quizá, la responsable de la forma de la película; sin embargo, la montajista pronto fue ocultada de la historia del film. Con ello, el artículo de Tassi Texeira, al posar la mirada en Ziva Postec, examina la perspectiva masculina en que fue presentado tanto el relato de Shoah como la historia misma de la película.

En **El documental como articulador de reconstrucción de la memoria histórica en torno al genocidio indígena en Argentina. Un análisis de la configuración del elemento humano en Octubre Pilagá y Chaco**, María Agustina Bertone analiza la representación de este genocidio, centrándose en *Octubre Pilagá* (Valeria Mapelman, 2010) y *Chaco* (Juan Fernández Gebauer, Ignacio Ragone y Ulises de la Orden, 2017). La autora revisa el diálogo entre este *corpus* y el documental político social argentino, mostrando la preponderancia de la representación de las comunidades afectadas, sus testimonios y resistencias, y las violencias

del pasado articuladas con las presentes. Siguiendo a Lior Zylberman (2022), encuentra que “la puesta en pantalla del sujeto indígena disputando el poder discursivo sobre su propia historia es el principal elemento retórico que estos realizadores eligen para legitimar un nuevo relato que los incluya y exponga las atrocidades de un proyecto nacional fundado en el genocidio de su población originaria”.

Malena Verardi, en **Testimonios pese a todo. A propósito de Camuflaje (Perel, 2022)**, problematiza las relaciones entre palabra e imagen, la entidad del testimonio, los límites de la representación, los vínculos pasado-presente y el uso de “fórmulas de representación” (Burucúa; Kiatkowski, 2014), mediante el análisis del film de Jonathan Perel en sus representaciones sobre la última dictadura cívico-militar argentina, evidenciadas en la caracterización que realiza de uno de sus espacios emblemáticos: la guarnición de Campo de Mayo. La autora concluye que, en *Camuflaje*, a través de la fórmula del *Doppelgänger*, el presente de esa guarnición “se entrelaza necesariamente con el pasado (los pasados) de su historia. Y que escoger dar cuenta de ese presente es un modo de continuar construyendo memoria”, en línea con la tradición de *Noche y Niebla* (Alain Resnais, 1955) y *Shoah* (Claude Lanzmann, 1985).

En **Da memória individual ao retrato da experiênciã de época: observações sobre o filme Que bom te ver viva, de Lúcia Murat**, Alexandre Fernandez Vaz y Núbia Lourenço de Almeida abordan las trayectorias de mujeres víctimas de las fuerzas de represión durante la dictadura cívico-militar brasilera (1964-1985), enfocándose en el análisis del documental de Murat, ella misma víctima sobreviviente: pionero en el tema y estrenado en el contexto de la redemocratización, en 1989, indaga en el presente de ocho mujeres que brindan testimonio y el modo en que la experiencia traumática puede ser, en la memoria de cada entrevistada, testigo de ese momento presente, mostrando una herida social en el cuerpo del sujeto. Tomando aportes de Giorgio Agamben, Walter Benjamin, Theodor W. Adorno y Sigmund Freud, el estudio del film está centrado en torno a tres ejes: testimonio, maternidad y deseo femenino, a partir de los cuales los autores observan que estas mujeres, “al narrar sus vivencias, hacen comunicable lo que parece del orden de lo indecible, ofreciendo evidencia de cómo se estructuró el aparato represivo del Estado y cómo se organizaron y actuaron los movimientos de izquierda durante ese período”. Así, concluyen que el testimonio quizás no haya sido suficiente para superar el trauma, pero fue necesario tanto para ellas, como para el país, ante la urgencia de asumir su propio pasado.

Guia politicamente incorreto: a direita em disputa pelo passado, artículo de José Alexandre da Silva, se centra en el análisis del episodio “Ditadura à brasileira” de la serie de televisión “*Guia Politicamente Incorreto*”, producida por *Discovery Brasil (Discovery Channel, Grupo Disney)* e inspirada en el libro “*Guia Politicamente incorreto da História do Brasil*”, del periodista Leandro Narloch (2009), también partícipe en su producción. A partir de la indagación en la estética, el contexto histórico de su transmisión y sus filiaciones ideológicas,

el autor establece cómo se representa, en dicho episodio, la dictadura militar brasilera (1964-1985) y las implicancias de esa representación para la situación política, económica y social de 2017, año de su estreno. Propone, entonces, que la interpretación revisionista de la dictadura allí presente mezcla aspectos verdaderos, como su carácter dictatorial e inhumano, con falsificaciones serias, tales como que “los comunistas estaban a punto de apoderarse de Brasil antes de 1964”, relativizando las razones por las cuales los militares hicieron el golpe y sosteniendo que éstos también cometieron errores, especialmente, crear un Estado gigantesco y un modelo de desarrollo contrario a la globalización, luego replicado por los gobiernos del PT. Argumentos que sirvieron para legitimar el programa de gobierno de Michel Temer.

Fernando Seliprandy, en **Circuito audiovisual implicado: apoio do empresariado à ditadura brasileira a partir de um documentário nos 150 anos da Independência (1972)**, toma el medimetroaje *A terra de todos nós* (Thomas Somlo, 1972), un institucional financiado por la industria tabacalera Souza Cruz en homenaje al 150º aniversario de la independencia de Brasil, para estudiar la formación de un circuito audiovisual como apoyo al régimen dictatorial a fines de los años de 1960 y principios de la década de 1970. El artículo lleva adelante un análisis no solo de la pieza cinematográfica sino también de una serie de fuentes extrafilmicas que permiten reconstruir la trayectoria de producción y circulación de la obra. El artículo sugiere pensar a la producción de la propaganda oficial del régimen más allá de la esfera estatal, para ello tomará la noción de “sujeto implicado” de Michael Rothberg con el fin de revisar y estudiar el entrecruzamiento entre la propaganda oficial estatal y el colaboracionismo civil durante la dictadura brasileña.

Felipe Toledo, Javiera Medina López y Almendra García Huidobro presentan el artículo **Lo que queda del archivo dictatorial. La sobrevivencia de las imágenes de la dictadura chilena, 1989-2019**. En su texto, los autores abordan el problema del acceso a las imágenes – tanto fotográficas como audiovisuales –, que fueron producidas y prohibidas durante la dictadura de Augusto Pinochet (1973-1990) y que vieron la luz o bien durante los últimos años de la dictadura o bien ya luego de su caída. Para llevar adelante el análisis, los autores toman *Imagen Latente*, película de 1987 dirigida por Pablo Perelman, la serie documental Chile, las imágenes prohibidas, transmitida por TVN en el año 2013, y el fotolibro *Chile from Within* (Chile desde adentro) de Susan Meiselas, publicado durante 1990. De este modo, desde una perspectiva didi-hubermaniana, el artículo comprende que las imágenes de la dictadura forman parte de lo que queda de la dictadura en términos visuales y que sus relecturas permiten abordar el problema de la potencia política de las imágenes en nuestro pasado reciente para poder componer, desde ahí, una forma de resistencia ante el olvido.

Bruno José Yashinishi y Tony Honorato presentan **O balir de Trujillo: representações de violências e descivilizações durante a ditadura dominicana no filme O ditador (2005)**. A partir de una perspectiva que combina la investigación historiográfica con fuentes

cinematográficas y con la teoría de Norbert Elías, el artículo se propone estudiar la dictadura de Rafael Trujillo en República Dominicana entre los años 1930 y 1961. Para ello, toman la película *El Dictador* (2005), dirigida por Luis Llosa. Los modos de representar tanto a la dictadura como al propio Trujillo – como un monstruo, un ser despreciable que utilizaba las figuraciones sociales de su tiempo y espacio para ejercer la violencia –, permiten dilucidar la violencia y los procesos descivilizadores que tuvieron lugar en República Dominicana en aquel período. De este modo, con *El Dictador* los autores llevan adelante aquello que Marc Ferro había propuesto hacer: lectura histórica del cine y una lectura cinematográfica de la Historia.

La nota de investigación **Récits d'Ellis Island: una fábula en la isla de las lágrimas**, de Ana Lúcia Moraes, investiga la aplicación de los conceptos de “poder de lo falso” y “fábula” de Gilles Deleuze en el documental *Récits d' La isla Ellis*, de Robert Bober y Georges Perec. Centrándose en la primera parte, titulada “Huellas”, que retrata la llegada de millones de inmigrantes europeos a Ellis Island entre 1892 y 1954, el análisis explora cómo los métodos estéticos y cinematográficos cuestionan los límites entre verdad y ficción, revelando el documental como una obra de carácter político.

Finalmente, se presenta la reseña **“Exterminem Todos os Malditos”: pasado e presente da retórica genocida europeiala**, escrita por Rebecca Hodesh Muniz de Souza Rozas, aborda el libro de Sven Lindqvist, publicado originalmente en sueco en 1992 y traducido al portugués en 2023. El título hace referencia a *El corazón de las tinieblas*, de Joseph Conrad, e investiga la genealogía del pensamiento genocida europeo, destacando los genocidios anteriores al Holocausto, especialmente en África. Lindqvist utiliza una estructura fragmentaria para mostrar que la retórica de “exterminar a todos los condenados” persiste en ideologías radicales y temores de “enemigos internos”. El libro inspiró la miniserie *Exterminate All the Brutes*, dirigida por Raoul Peck y estrenada por HBO en 2021.

Esperamos, entonces, que el presente Dossier contribuya al desarrollo del conocimiento sobre las problemáticas abordadas, y que tengan una buena lectura.

Referencias

ARENS, R. (Org.). *Genocide in Paraguay*. Pensilvania: Temple University Press, 1976.

BEVILACQUA, G. Hacia la “peración histórico-cinematográfica”: el cine del Holocausto en la construcción del conocimiento histórico. *Revista Brasileira de História*, v. 42, n. 89, 2022.

BURUCÚA, J. E.; KWIATKOWSKI, N. “Cómo sucedieron estas cosas”. representar masacres y genocidios. Buenos Aires; Madrid: Katz, 2014.

- FEIERSTEIN, D. *Introducción a los estudios sobre genocidio*. Ciudad de Mexico: FCE; Eduntref, 2016.
- FERRO, M. *Historia Contemporánea y Cine*. Madrid: Ariel, 2000.
- FRIEZE, D.-L. Three films, one genocide: Remembering the Armenian Genocide through Ravished Armenia(s). In: ELTRINGHAM, N.; MACLEAN, P. (Orgs.). *Remembering Genocide*. London: Routledge, 2014.
- GOLDSTEIN, D.; JARDIM, J.; JAUBERT, A. *Vietnam*. Laboratorio para el genocidio. Buenos Aires: Ciencia Nueva, 1972.
- HUYSEN, A. *Después de la gran división*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2002.
- LEMKIN, R. *El dominio del Eje en la Europa ocupada*. Buenos Aires: Prometeo, 2009.
- PONCHAUD, F. *Camboya a Sangre y Fuego (año cero)*. Buenos Aires: Goyanarte, 1978.
- ROSENSTONE, R. *El pasado en imágenes*. El desafío del cine a nuestra idea de la historia. Madrid: Ariel, 1997.
- ROUSSO, H. *The Vichy Syndrome: History and Memory in France since 1944*. Cambridge: Harvard University Press, 1991.
- TORCHIN, L. Since we forgot: remembrance and recognition of the Armenian Genocide in virtual archives. In: GUERIN, F.; HALLAS, R. (Orgs.). *The Image and The Witness*. Trauma, Memory and Visual Culture. New York: Wallflower, 2007.
- TORCHIN, L. To Acquaint America with Ravished Armenia. In: *Creating the Witness*. Documenting Genocide on Film, Video, and the Internet. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2012.
- ZYLBERMAN, L. Memoria y olvido del genocidio armenio. El estreno en Argentina de Subasta de almas (1919). *Vivomatografías. Revista de estudios sobre precine y cine silente en Latinoamérica*, n. 5, 2019.
- ZYLBERMAN, L. *Genocidio y cine documental*. Buenos Aires: EDUNTREF, 2022.