

El film "The Young Lions" y el posicionamiento estadounidense en la construcción de una memoria mediática del Holocausto

The film "The Young Lions" and the American position in the construction of a mediatic memory of the Holocaust

O filme "The Young Lions" e a posição americana na construção de uma memória midiática do Holocausto

María Eugenia Druetta

Profesora de Historia. Instituto Interdisciplinario de Estudios e Investigaciones sobre América Latina, UBA.

ORCID : <https://orcid.org/0000-0002-6165-8231> - Mail: mariaeugenia.druetta@gmail.com.

Resumen

El presente artículo explora la construcción de la memoria mediática del Holocausto desde la perspectiva de los discursos cinematográficos elaborados por Hollywood. Partiendo de la idea de que este acontecimiento histórico ha sido considerado como un "evento refugiado" en la historia estadounidense, se estudian las estrategias discursivas adoptadas por el cine de Hollywood para incorporarlo a una narrativa sobre su pasado nacional. Este fenómeno, ampliamente estudiado y analizado, ha sido descrito como una "americanización" del acontecimiento, a través de la cual se lo vacía de contenido y se lo resignifica en nuevas dimensiones que son funcionales a la dinámica y circulación del discurso social estadounidense. El cine y la televisión, debido a sus características únicas para la transmisión de información visual y sonora, se convirtieron en herramientas fundamentales en la creación y adecuación de dichos discursos, los cuales en su conjunto forman parte y ayudan a la reproducción de un determinado imaginario

social que proyecta mensajes ideológicos hacia el interior y el exterior de la sociedad que los pone en circulación. Para abordar el análisis de los mismos, haremos uso de las herramientas elaboradas por Cid Jurado en torno a las nociones de intertextualidad y traducción intersemiótica, que nos permitirán establecer un campo más amplio de inserción de dichos discursos aislados que constituyen los textos fílmicos, con el fin de reconocer los diálogos, las tensiones y las contradicciones entre los fragmentos del discurso social, tal como lo definió Angenot. A modo de hipótesis, entonces, nos guiará la idea de que todas las memorias colectivas son construcciones, compuestas de fragmentos de discursos, enlazadas con otras en relaciones de intertextualidad, y dotadas de un sentido de carácter ideológico que vuelve coherentes los elementos en tensión o contradictorios. Nos valdremos también de los aportes de Erll, en torno a las nociones de pre-mediación y re-mediación de las memorias de los acontecimientos, como estrategias de estabilización de sus narrativas. Con estos elementos se procederá al análisis del film en cuestión, que tiene la particularidad de ser uno de los primeros en representar cinematográficamente el espacio de un campo de concentración, sin hacer uso de imágenes de archivo. Las competencias de decodificación del espectador son puestas en juego gracias a una sólida circulación de imágenes y fragmentos de discursos previos que permiten recomponer la trama y dotar de significado al exterminio de los judíos europeos en el contexto de la cultura estadounidense. Por último, se esbozará, a modo de propuesta, la posibilidad de establecer distintas categorías de apropiaciones, entre las cuales se encontrará la de apropiación histórica.

Abstract

This article explores the construction of the mediatic memory of the Holocaust from the perspective of the cinematographic discourses elaborated by Hollywood. Starting from the idea that this historical event has been considered a "refugee event" in the American history, here we study the discursive strategies adopted by the Hollywood cinema to incorporate it into a narrative about the national past. This phenomenon, extensively studied and analyzed, has been described as an "Americanization" of the event, through which it is emptied of content and resignified in new dimensions that are functional to the dynamics and circulation of the American social discourse. Cinema and television, due to their unique characteristics for the transmission of visual and sound information, became fundamental tools in the creation and adaptation of those discourses, which as a whole form part of and help to reproduce a certain social imaginary, that projects ideological messages inside and outside the society that puts them into circulation. To address their analysis, we will make use of the tools developed by Cid Jurado about the notions of intertextuality and intersemiotic translation, which will allow us to establish a broader field of insertion of those isolated discourses that constitute filmic texts, with the aim of recognizing the dialogues, tensions and contradictions between the fragments of social discourse, as defined by Angenot. As a hypothesis, then, we will be guided by the idea that all collective memories are constructions, made up of fragments of discourses, linked with others in intertextual relationships, endowed by an ideological sense that turns coherent those contradicting or in tension elements. We will also use Erll's contributions, about the notions of pre-mediation and re-mediation of the memories of the events, as strategies for stabilizing their narratives. With these elements we will proceed to the analysis of the selected film, which has the peculiarity of being one of the first to cinematographically represent the space of a concentration camp, without making use of archive images. The viewer's decoding skills are put into play thanks to a solid circulation of images and fragments of previous speeches that allow recomposing the

plot and give meaning to the extermination of European Jews in the context of American culture. Finally, we will propose the possibility of establishing different categories of appropriations, among which is that of historical appropriation.

Abstrato

Este artigo procura abordar a construção da memória midiática do Holocausto a partir dos discursos cinematográficos elaborados por Hollywood. Considerando que esse evento histórico tem sido considerado um "evento de refugiados" na história americana, estudam-se as estratégias discursivas adotadas pelo cinema hollywoodiano para incorporá-lo a uma narrativa sobre seu passado nacional. Esse fenômeno, amplamente estudado e analisado, tem sido descrito como uma "americanização" do evento, por meio da qual ele é esvaziado de conteúdo e ressignificado em novas dimensões funcionais à dinâmica e circulação do discurso social americano. O cinema e a televisão, por suas características únicas de transmissão de informações visuais e sonoras, tornaram-se ferramentas fundamentais na criação e adaptação desses discursos, que em seu conjunto fazem parte e ajudam a reproduzir um certo imaginário, que projeta mensagens ideológicas no interior e fora da sociedade que os coloca em circulação. Para abordar sua análise, faremos uso das ferramentas desenvolvidas por Cid Jurado em torno das noções de intertextualidade e tradução intersemiótica, que nos permitirão estabelecer um campo mais amplo de inserção dos ditos discursos isolados que constituem os textos fílmicos, com o objetivo de a fim de reconhecer os diálogos, tensões e contradições entre os fragmentos do discurso social, tal como definido por Angenot. Como hipótese, então, seremos guiados pela ideia de que todas as memórias coletivas são construções, constituídas por fragmentos de discurso, ligados a outros em relações intertextuais, e dotados de um sentido de caráter ideológico que torna os elementos em tensão ou contraditório. Também utilizaremos as contribuições de Erll, em torno das noções de pré-mediação e remediação das memórias dos acontecimentos, como estratégias de estabilização de suas narrativas. Com estes elementos procederemos à análise do filme em questão, que tem a particularidade de ser um dos primeiros a representar cinematograficamente o espaço de um campo de concentração, sem recorrer a imagens de arquivo. As habilidades de decodificação do espectador são postas em jogo graças a uma circulação sólida de imagens e fragmentos de discursos anteriores que permitem recompor a trama e dar sentido ao extermínio dos judeus europeus no contexto da cultura americana. Por fim, será esboçada como proposta, a possibilidade de estabelecer diferentes categorias de apropriações, entre as quais a de apropriação histórica.

Palabras clave: Holocausto, memoria mediática, intertextualidad, americanización, cine.

Los Estados Unidos y el Holocausto

El Holocausto es un acontecimiento histórico que recibe en los Estados Unidos, al día de hoy, una enorme atención por parte de los medios audiovisuales de comunicación, tales como el cine o la televisión, además de una fuerte representación

en términos institucionales. La inauguración en 1993 del *United States Holocaust Memorial and Museum* (USHMM), precedió en veintitrés años a la del *National Museum of African American History and Culture* (NMAAHC), dentro del cual los períodos de la esclavitud y la segregación abarcan sólo dos de las ocho plantas¹. Sin perjuicio del nivel de brutalidad y la intención de exterminio total del pueblo judío por parte del Tercer Reich, no ha dejado de llamar la atención y ha sido objeto de múltiples estudios, el lugar central que ocupa el Holocausto en la vida de los estadounidenses. En ellos se habla frecuentemente del fenómeno de "americanización" del que ha sido objeto, aunque el concepto no hace referencia a la mera incorporación de las vivencias del Holocausto en la vida cotidiana y el recuerdo colectivo, sino a un fenómeno mucho más complejo de transformación en el que el acontecimiento histórico adoptó formas que le fueron impuestas para satisfacer los requerimientos de un tipo de discurso particular².

En este respecto, el cine y la televisión suelen ser muy elocuentes a la hora de reproducir estos discursos, especialmente cuando se trata de abordar el pasado histórico. Como afirma Piccinelli, "los productos audiovisuales, al transmitir pautas y valores compartidos en un lenguaje específico, generalmente sencillo y sumamente atractivo, contribuyen a la formación constante de un imaginario compartido y por ende de una memoria colectiva" (Piccinelli, 2014: 111). Dicho lenguaje, que consiste en la combinación de imágenes, textos, sonidos y música, adquirió unas pautas específicas narrativas en el cine tradicional de Hollywood, a través de criterios naturalistas de montaje que buscaban transparentar la manipulación de las secuencias, conocidos como *découpage* clásico (Xavier, 2008), además de otras convenciones provenientes del mundo del análisis literario, como lo son los aportes de David Bordwell. El éxito de estas formas narrativas nos obliga a prestar especial atención a los medios audiovisuales y a sus formas de representar el pasado, en tanto han ocupado de forma efectiva el lugar de portavoces de la Historia³.

Partiendo de las propuestas de Cid Jurado acerca de la construcción de la memoria mediática, en el presente trabajo volveremos a cuestionarnos sobre el rol de la cinematografía, específicamente aquella producida por Hollywood, en la reproducción de los imaginarios sobre el pasado. Considerando que el Holocausto ha sido entendido por muchos estudiosos como un acontecimiento ajeno desde el punto de vista territorial,

¹ La aprobación del Congreso estadounidense del acta para la construcción del USHMM es del 7 de octubre de 1980, un año después del pedido de la comisión encargada por el Presidente James Carter para estudiar el proyecto. El acta para la construcción del NMAAHC fue aprobada en 2003, inaugurándose el edificio el 24 de septiembre de 2016. Con respecto al *National Museum of the American Indian*, debe indicarse que en 1989 se produjo la transferencia del fondo arqueológico privado del *Museum of the American Indian*, dependiente de la Heye Foundation al Smithsonian Institute. En 1994 se abrió el centro de New York, y en 2004 finalmente se realizó la inauguración de la sede de Washington, en el National Mall.

² Algunos de los estudios referentes del área son Flanzbaum, Hilene. *The Americanization of the Holocaust*, John Hopkins University Press, Baltimore, 1999; Mintz, Alan. *Popular Culture and the Shaping of Holocaust Memory in America*, University of Washington Press, Seattle, 2001; Novick, Peter. *The Holocaust in American Life*, Mariner Books, New York, 1999; Rosenfeld, Alvin H. "The americanization of the Holocaust", en *Thinking about the Holocaust: After Half a Century*, Indiana University Press, Indiana, 1997; Doneson, Judith. *The Holocaust in American Film*, Jewish Publication Society, Philadelphia, 1987, entre otros.

³ El campo de los estudios de recepción podría también ofrecernos valiosa información acerca de los modos en que los discursos fílmicos pierden su sentido original para adquirir otros a partir de su ingreso a un nuevo sistema de referencias, como lo es el del espectador. Lamentablemente, estas herramientas son de difícil aplicación, dado que dichos sistemas pueden operar a nivel colectivo o comunitario, pero también a nivel individual y estar atravesados por subjetividades imposibles de mensurar. Es por este motivo que en el presente trabajo no haremos referencia a ellos.

un “evento refugiado” como lo llama Doneson (Doneson, 2002), abordaremos la cuestión de su inclusión en la narrativa cinematográfica y en su vinculación con los elementos hegemónicos de la cultura estadounidense. Con este fin, analizaremos algunas secuencias del film *The Young Lions*, estrenado en 1958, el cual contiene una de las representaciones más tempranas de Hollywood de un campo de concentración, recreado enteramente en estudio, y sin apoyo de secuencias de archivo. A modo de hipótesis, nos guiará la idea de que todas las memorias colectivas son construcciones, compuestas de fragmentos de discursos, enlazadas con otras en relaciones de intertextualidad, y dotadas de un sentido de carácter ideológico que vuelve coherentes los elementos en tensión o contradictorios. En este contexto, la cinematografía y los medios audiovisuales en general, gracias a su capacidad para vehiculizar todos estos elementos, son centrales en el aporte a la reproducción y enriquecimiento de la memoria colectiva.

La “americanización” del Holocausto y el cine

Antes de abordar el tema de la formación de la memoria mediática, debemos definir algunas cuestiones en torno al concepto de Holocausto, la “americanización” del mismo y su apropiación. Dado que trabajaremos en torno a la representación en los medios audiovisuales de un acontecimiento histórico y, considerando los problemas que ha traído su delimitación y definición, es importante comenzar delineando qué entenderemos por Holocausto en el presente trabajo⁴.

En primer lugar, el acontecimiento en sí supone la aplicación de un criterio para definir qué eventos son parte del mismo y cuáles no. Este criterio puede ser geográfico, legal, puede asumir el punto de vista y las intenciones de los perpetradores, o volverse hacia las percepciones de las víctimas. Tomaremos como referencia el trabajo señero de Raul Hilberg⁵, en el que, a través de una sistematización del proceso de destrucción, permite elaborar un cuadro que abarca el momento de la definición legal de las víctimas por parte del Tercer Reich, las expropiaciones y exclusiones profesionales derivadas de ella, la identificación pública, la concentración en guetos, la explotación a través del trabajo, la exposición a enfermedades y hambrunas, el exterminio de las comunidades a través de fusilamientos, los experimentos médicos y, finalmente, la más conocida de las etapas, el complejo de campos de trabajo y exterminio (Hilberg, 2005). Este compendio de acciones tendientes al exterminio de los judíos europeos,

⁴ Con respecto a la utilización del término *Holocausto* por encima de otros, cabe citar el exhaustivo trabajo de Jonathan Petrie sobre los antecedentes no religiosos del término y su significado secular: “The secular word Holocaust: Scholarly myths, history, and 20th century meanings”, *Journal of Genocide Research*, 2(1), 2000, pp. 31-63. Actualmente se ha expandido el uso del término “Shoah”, principalmente en ámbitos e instituciones judías, como un concepto que evoca la destrucción a la vez que no acarrea connotaciones religiosas. Aquí, por cuestiones de practicidad y atendiendo las aclaraciones de Petrie, utilizaremos Holocausto, en tanto es el término que se ha impuesto en los ámbitos inglés y estadounidense, objeto de este estudio, a partir de la década de 1970.

⁵ El trabajo de Raul Hilberg ha recibido críticas principalmente por su renuencia al uso de testimonios por parte de las víctimas. Véase, por ejemplo, Hochstadt, Steve, “The Social History of Jews in the Holocaust: The Necessity of Interviewing Survivors”, *Historical Social Research / Historische Sozialforschung*, Vol. 22, No. 3/4 (83), 20 Jahre, Zentrum für Historische Sozialforschung: Teil II: Politik und Gesellschaft, 1997, pp. 254-274. Si bien los argumentos expuestos por sus detractores son ampliamente atendibles, es necesario reconocer que la investigación documental hecha por Hilberg, permitió abordar de forma sistemática el estudio de las estructuras institucionales del nacionalsocialismo y organizar el abordaje del exterminio, ante un panorama que se presentaba hasta ese momento como caótico y disperso.

independientemente de su grado de éxito, es lo suficientemente abarcativo como para considerar como víctima del Holocausto a toda persona que se haya visto involucrada en cualquiera de las etapas mencionadas. Desde el punto de vista territorial, y si confiamos en las estimaciones que se observan en los Protocolos de la Conferencia de Wannsee, los judíos que son objetivo de la llamada "Solución Final", se encuentran únicamente en países europeos, incluyendo las Islas Británicas y Escandinavia, y en lo que denominan la parte asiática de Rusia⁶. No hay en este documento una estimación de la cantidad de judíos que se encuentran en otras partes del mundo.

La condición de acontecimiento exclusivamente europeo⁷ entró en choque con las formas particulares en que el Holocausto fue asimilado a la cultura estadounidense. La línea que goza de mayor consenso dentro de la historiografía estadounidense sobre el asunto, sostiene que durante la guerra y los primeros años de posguerra el tema del genocidio de los judíos no tuvo mucha exposición pública⁸, y que a partir de mediados de la década de 1950 esta tendencia comenzó a revertirse en los Estados Unidos con la publicación del diario de Ana Frank. Rápidamente el éxito editorial se convirtió en pieza teatral, y ésta, a su vez, en guion cinematográfico. Hacia fines de esa década y de la de 1960 aparecieron otras producciones que abordaron, de diversas formas, temáticas relacionadas con el Holocausto, aprovechando cierto acervo del público en materia de imágenes y lectura de las primeras publicaciones académicas sobre el tema⁹. Fue la década de 1970 la que se volvió central en el proceso de incorporación del Holocausto al discurso público estadounidense, con el estreno a nivel mundial de la miniserie titulada simplemente *Holocaust*¹⁰, que además popularizó el término en el ámbito anglosajón para referirse al acontecimiento histórico. A partir de la década de 1980 en adelante, no sólo se multiplicaron las producciones televisivas, cinematográficas y documentales, sino que también comenzó el proceso de institucionalización de la memoria por parte del Estado, con la aprobación del Senado del proyecto para la financiación y creación del *US Holocaust Memorial and Museum*.

Baer y Sznajder en su trabajo sobre la memoria histórica en España y las referencias al Holocausto, afirman que "el vínculo con el pasado puede ir más allá de los colectivos que tienen una conexión experiencial, histórica o identitaria con los acontecimientos a recordar..." (Mate et al., 2016: 85). Sin embargo, el vínculo que la cultura estadounidense ha desarrollado con este acontecimiento no parece ser el de "grupos de víctimas [que] han comenzado a codificar sus propias experiencias traumáticas construyendo equivalencias con el Holocausto", como afirman más adelante, sino más bien el proceso contrario. La "apropiación" del Holocausto por parte de los Estados Unidos sugiere más bien un fenómeno en el que las narraciones del acontecimiento son deliberadamente deformadas hasta volverse funcionales a un tipo de discurso hegemónico acerca del pasado nacional.

⁶ Facsímil de los Protocolos de Wannsee, en *The Wannsee Conference and the Genocide of the European Jews, Catalogue of the Permanent Exhibition*, 2009, pp. 206-209.

⁷ Si sólo tomamos en cuenta el ámbito directo de acción de las medidas adoptadas, sin considerar los destinos fuera de Europa a los cuales muchos judíos pudieron escapar, ni sus vínculos con familiares y amigos en el exterior.

⁸ Esta visión ha sido cuestionada principalmente por Lawrence Baron, quien señala la existencia de numerosos filmes que abordan de formas más o menos directas el tema del exterminio de los judíos europeos. Baron, Lawrence, "The first wave of American Holocaust Films, 1945-1959", en *The American Historical Review*, 115(1), 2010, pp. 90-114.

⁹ Nos referimos a la obra ya citada de Raul Hilberg, cuya primera edición data de 1961, y la de William Shirer, *The rise and fall of the Third Reich*, editada en 1960.

¹⁰ Chomsky, Marvin J. (1978). *Holocaust*. USA: Titus Productions.

En un sentido que suele ser más bien peyorativo, muchos autores se han referido a este fenómeno con el nombre de "americanización". Tal como la palabra lo indica, se trata de un proceso a través del cual algo adquiere los rasgos, valores y formas de la cultura estadounidense, hasta transformarse en un producto carente de identidad propia. Esto significa, en el caso del Holocausto, verlo despojado de sus rasgos específicamente judíos para volverlo un caso paradigmático de lucha entre el bien y el mal, simplificar las complejidades del origen de las víctimas, apelar al dramatismo de las historias personales y la representación "espectacularizada", e incluso jugar con la recreación de la experiencia¹¹. En suma, una cultura estadounidense que gira en torno al consumo, el mercado y la satisfacción de las demandas del público. Una caracterización perfectamente compatible con los desarrollos de Nigra respecto de los invariantes ideológicos estadounidenses, reflejados en el cine que adhiere a una visión consensual del pasado (Nigra, 2012). El fenómeno de la americanización del Holocausto, visto a menudo como uno de trivialización o banalización, disparó también los debates acerca de las formas adecuadas de representación del acontecimiento histórico, especialmente en lo concerniente al cine y la televisión¹².

Autores como Alan Mintz plantean que los pasos de esta incorporación a la vida pública estadounidense siguen una serie de marcadores de cambios, entre los cuales se encuentran: la mencionada aparición de las versiones teatral y fílmica de *El diario de Ana Frank*, el juicio a Adolf Eichmann, la Guerra de los Seis Días, la emisión de la miniserie *Holocaust* en 1978, y la fundación del *US Holocaust Memorial Museum* (Mintz, 2015). Estos acontecimientos suelen ser presentados como mojones en un camino que conduciría en línea recta a la popularidad del tema al día de hoy. Sin embargo, la mera acumulación de eventos no puede tener fuerza de por sí para insertarse en la narrativa estadounidense sobre el pasado, por lo que es necesario entender estos marcadores como fragmentos de discursos, presentados de una forma particular y coherentes con los lineamientos ideológicos de la historia consensual estadounidense. Cada uno de estos fragmentos se insertó en sistemas de significados y significantes que se encontraban de forma previa organizados en el discurso social imperante (Angenot, 2012), y abrió a su vez nuevas posibilidades para los siguientes, aportando las herramientas para su decodificación. El propio concepto de Holocausto pasó a contener en su significado una masa de eventos, lugares y problemáticas que provenían principalmente de los núcleos dramáticos planteados por las producciones cinematográficas y televisivas.

La insistencia con que se vuelve una y otra vez sobre el problema de esta forma particular de apropiación del pasado llamada "americanización", está en relación con la potencia que exhiben los medios audiovisuales en tanto aparatos ideológicos del Estado, siguiendo la caracterización de Althusser (1988). Las herramientas que tiene la cinematografía de Hollywood, sus particulares formas narrativas y su enorme capacidad de penetración económica en los mercados del mundo, la vuelven un poderoso vehículo de construcciones ideológicas, capaces de operar no sólo en el ámbito interno, sino también en el internacional. Alvin Rosenfeld, uno de los investigadores que más ha trabajado el concepto de "americanización", considera que "es casi seguro que la

¹¹ Es el caso de la exhibición permanente del USHMM, que insta a sus visitantes a *corporizar* a una víctima durante el recorrido, o la historia de Daniel, un niño ficticio que cuenta su historia de supervivencia durante su persecución por los nazis.

¹² Estas cuestiones han sido trabajadas ampliamente por Gilda Bevilacqua. Pueden consultarse, entre otros, los siguientes artículos: "Representación y representabilidad de la 'solución final' y el Holocausto en *The Stranger*", en *Revista Toma Uno*, 4, 2015, pp. 35-48; "El verdadero nombre falso. Wakolda y la presencia nazi en Argentina a través del cine", en *Cordis. História e Cinema*, 15, San Pablo, 2015, pp. 84-108

memoria futura del Holocausto estará determinada en gran medida por el rol de los Estados Unidos, junto con Israel, Alemania y Polonia, de proyectar miradas particulares de la Segunda Guerra Mundial y el Holocausto" (Rosenfeld, 2013: 57) ¹³.

Pasaremos a analizar el rol que cumplen los medios audiovisuales en la formación de la memoria mediática y de qué forma se trasluce en ella el fenómeno de la apropiación en su forma específica estadounidense.

Memoria mediática e intertextualidad

La existencia de una memoria mediática presupone el poder que tienen los medios audiovisuales para generar imágenes y transmitir imaginarios que se integran al sentido común de las sociedades y a sus sistemas de interpretación del entorno físico, temporal y relacional. Cuando estos medios, como el cine, se ocupan de representar narraciones cuyo referente real se encuentra en el pasado, lo que conocemos como cine histórico, la película "se transforma en vehículo de éste, y puede constituir la única versión que permita conocerlo", tal como afirma Cid Jurado (2007). La compleja trama que hace posible la constitución de la memoria mediática se sustenta en lo que este autor denomina "competencias de decodificación". Según Nigra, las mismas

...han sido aprendidas, en principio, en los propios hogares gracias a la televisión y también en las salas de espectáculo. Tanto como entender un cuento o una novela es un aprendizaje de decodificación narrativa [...], una película o una serie televisiva poseen códigos de construcción y de comprensión, que varían a lo largo de los años. (Nigra, 2016: 68)

Dicha memoria mediática se compone de fragmentos de textos, imágenes o sonidos, entre otros, pero no como una simple sumatoria, ya que, según Verón, para tener sentido deben organizarse en un discurso (Verón, 2004). A su vez, la existencia de elementos que en apariencia pueden ser incompatibles o entrar en conflicto con otros, pueden convivir en estos discursos gracias a que éstos se ordenan a través de dicha producción de sentido. En el caso de los productos de Hollywood, la producción de discursos fílmicos se encuentra atravesada por sentidos que los ordenan ideológicamente, y por esto resultan ser eficaces vehículos de reforzamiento de la memoria colectiva.

Partiendo de la idea de que las películas son en realidad textos fílmicos, Cid Jurado propone aplicar a los mismos las herramientas del análisis semiótico. Principalmente se centra en las nociones de intertextualidad y traducción intersemiótica, remarcando que en la operación de traducción de un texto a otro o de un sistema semiótico a otro, se realizan maniobras de interpretación, lo cual supone por un lado la pérdida de significados al tiempo que se ganan otros nuevos. En los textos fílmicos este análisis es particularmente rico, ya que éstos en su construcción suelen interactuar con una enorme diversidad de textos, imágenes, sonidos y otros elementos, cuya traducción

¹³ Traducción propia: "...it is almost certainly the case that the future memory of the Holocaust will be determined to a large extent by America's role, along with that of Israel, Germany, and Poland, in projecting particular views of World War II and the Holocaust."

al audiovisual otorga nuevos significados, en una trama de interpretación que puede expresarse a través de la cita, la alusión o la reescritura.

La noción de traducción intersemiótica puede ser trabajada también en relación a los conceptos desarrollados por Astrid Erll en torno a las ideas de "pre-mediación" y "re-mediación". Reflexionando sobre las dinámicas de la formación de la memoria cultural, la autora señala la importancia de la representación de un evento memorable una y otra vez en un plano "inter-medial", es decir, entre distintos sistemas semióticos. La "pre-mediación" actuaría como un marco más amplio de representaciones referentes a "prácticas culturales de mirar, nombrar y narrar. Es el efecto de y el punto de partida de las memorias mediatizadas" (Erll, 2008). Es decir, que formas de representar eventos del pasado pueden crear el marco para la creación de narrativas acerca de otros hechos que en algún punto se relacionen. La cadena de traducciones puede extenderse indefinidamente, pudiendo rastrear las pre-mediaciones incluso en pinturas o textos antiguos. La idea de re-mediación, en cambio, implica la circulación de una "imagen icónica" a través de distintos medios, "solidificando la memoria cultural, creando y estabilizando ciertas narrativas e íconos del pasado". Estos conceptos pueden ser útiles en el análisis, siempre que se tengan en cuenta las observaciones que hace Cid Jurado con respecto a la pérdida y ganancia de significados que se producen en cada una de las traducciones posibles.

Producción de sentidos en el discurso cinematográfico. Análisis de un film.

Para concluir, realizaremos un breve análisis de dos de las secuencias finales del film *The Young Lions*¹⁴. El mismo fue estrenado un año antes que la versión fílmica de *The Diary of Anne Frank*¹⁵, señalada como uno de los puntos de partida del proceso de apropiación del Holocausto en los Estados Unidos. La película tiene como referente literario la novela de Irwin Shaw del año 1948, publicada bajo el mismo título.

Una de las imágenes icónicas que ha elaborado el cine de Hollywood con respecto a la vinculación de los estadounidenses al Holocausto ha sido la de la liberación de los prisioneros de los campos de exterminio alemanes. El ejército estadounidense efectivamente encontró, liberó y administró una buena parte de los campos de exterminio que se encontraban recientemente abandonados en la banda occidental de los territorios dominados hasta ese momento por el Tercer Reich. Por otra parte, la liberación del campo más extenso y de mayor importancia en el sistema de exterminio de judíos, presos políticos, gitanos, y homosexuales, estuvo a manos del Ejército Rojo. Auschwitz-Birkenau y lo que quedaba de los campos de la Operación Reinhard, situados hacia el este, en el territorio de la llamada Gobernación General, no conocieron a las tropas estadounidenses sino a las soviéticas (Wachsmann, 2015). En la memoria mediática que Hollywood construyó en torno a este tema, estas diferencias no están tan claras. Si bien en ningún momento ningún film estadounidense se atribuyó falsamente la liberación de Auschwitz, sí puede decirse que existe una construcción universalizada por los medios audiovisuales acerca de los campos de concentración, basada en una secuencia de unidades visuales fácilmente decodificables por el espectador que han llegado a constituir todo un imaginario en torno al tema.

Las secuencias a analizar pertenecen a un film que puede considerarse una representación relativamente temprana de los campos de concentración. Sus

¹⁴ Dmytryk, Edward (1958). *The Young Lions*. USA: Twentieth Century Fox.

¹⁵ Stevens, George (1959). *The diary of Anne Frank*. USA: George Stevens Productions.

principales interlocutores son el capítulo 36 de la obra literaria que funciona como referente para la trasposición, y las filmaciones tomadas por la *Special Coverage Unit* (SPECOU) del ejército estadounidense. Estas últimas fueron difundidas a las tropas y a los ciudadanos a través de películas informativas y de propaganda como *Death Mills*, *Here is Germany*, *Your job in Germany* y *Nazi Concentration and Prison Camps*, todas de 1945¹⁶. Posteriormente fragmentos de este material fueron incluidos en otras producciones cinematográficas como *The Stranger*, *Verboten!*, o *Judgement at Nuremberg*, entre otras¹⁷.

Tanto la novela como el film se centran en la historia de tres soldados que pelean en la Segunda Guerra Mundial. Dos de ellos son estadounidenses y uno es alemán. Noah Ackerman es un judío estadounidense, extremadamente humilde, de clase obrera, que demuestra un enorme sentido del deber al atender sin miramientos la convocatoria a su enrolamiento en el ejército. Su amigo, Michael Withacre, representa un estadounidense de la ciudad, involucrado en el ambiente artístico, que busca todas las formas posibles de zafarse de la convocatoria a pelear, ya que no le encuentra el sentido a la guerra. El caso del alemán, que no nos ocupará aquí, sirve para representar las tribulaciones de un joven que, a medida que avanza la guerra, descrece cada vez más de sus ideales.

La primera de las secuencias que nos interesan es la del momento de la liberación del campo. Los siguientes son algunos fragmentos provenientes de la novela de Irwin Shaw:

El olor, por sí solo, habría sido suficiente para hacerlos callar, pero también estaba la vista de los cadáveres tirados en la puerta y detrás de la alambrada, y la masa de espantapájaros en andrajosos trajes a rayas que se movía lentamente y engullía los camiones y el jeep del Capitán Green en una marea monstruosa. [...] Era como si estas criaturas estuvieran demasiado hundidas en una tragedia que se había movido del plano de la reacción humana a un nivel animal de desesperación. [...]

Apenas intentaron hablar. Simplemente tocaron cosas: el metal de las carrocerías de los camiones, los uniformes de los soldados, los cañones de los rifles, como si solo con la tímida investigación de sus dedos pudieran comenzar a conocer esta nueva y deslumbrante realidad. [...]

Michael y Noah estaban justo detrás de Green cuando cruzó la puerta del primer cuartel. La puerta había sido arrancada y la mayoría de las ventanas rotas, pero aun así el olor iba más allá de la tolerancia de las fosas nasales. En el aire turbio, atravesado inútilmente aquí y allá por los polvorientos rayos del sol primaveral, Michael podía ver las formas huesudas apiladas. Lo peor era que en algunos de los montones había movimiento, un brazo que se agitaba lánguidamente, el lento levantar de un par de ojos ardientes en la pestilente penumbra, el pálido retorcimiento de labios en calaveras que parecían haber encontrado la muerte muchos días antes. En las profundidades del edificio, una forma se desprendió de un montón de harapos y huesos e inició un lento avance a cuatro patas hacia la puerta. Más cerca, un hombre se puso de pie y se movió, como una figura mecánica, crudamente dispuesta al proceso de caminar, hacia Green.¹⁸

¹⁶ Wilder, Billy (1945). *Death Mills*. USA; Capra, Frank (1945). *Here is Germany*. USA; Capra, Frank (1945) *Your job in Germany*. USA; Stevens, George (1945). *Nazi concentration and prison camps*. USA.

¹⁷ Welles, Orson (1946). *The stranger*. USA: International Pictures; Fuller, Samuel (1959). *Verboten!*. USA: Globe Enterprises; Kramer, Stanley (1961). *Judgment at Nuremberg*. USA: Roxlom Films Inc.

¹⁸ Traducción propia: "The smell, by itself, would have been enough to make them silent, but there was also the sight of the dead bodies sprawled at the gate and behind the wire, and the slowly moving mass of scarecrows in tattered striped suits who engulfed the trucks and Captain Green's jeep in a monstrous tide. [...] It was as though these creatures were too far sunk in a tragedy which had moved off the plane of human reaction on to an animal level of despair [...] They hardly tried to talk. They merely touched things – the metal of the truck bodies, the uniforms of the soldiers, the barrels of the rifles – as though only by the shy

En estos primeros fragmentos podemos encontrar la cita intersistémica que la novela de Irwin Shaw establece con las imágenes conocidas hasta ese momento del estado de los campos de concentración y los prisioneros al momento de su liberación. Las filmaciones de la SPECOU se centran en las pilas de cadáveres y en los rostros deshumanizados de las víctimas. Permanecen parados frente a la cámara sin decir nada. En sus miradas se encuentra confusión y extrañamiento ante la llegada de las tropas. En *Nazi Concentration and Prison Camps*, los únicos prisioneros que llegan a hablar son un oficial aliado en Mauthausen que denuncia el fusilamiento de dos oficiales estadounidenses, y una prisionera en Belsen, que habla en alemán. La operación de trasposición fílmica en la película restituye estas referencias, aunque el marco de interpretación de la secuencia apela a una cadena intertextual que hace más bien alusión a las películas de guerra previas en las que el Holocausto no era el tema central. Aquí, el ingreso de los soldados al campo es acompañado de una melodía estridente que marca la marcha de las tropas, y el primer encuentro con los prisioneros está mediado por la apertura de la barraca a los tiros (en la novela los prisioneros están afuera, y la barraca no tiene puerta). El espectador, dotado ya de unas competencias de decodificación provistas por aquellas películas, seguramente espera que dentro de la barraca se encuentren más alemanes que presenten resistencia. Sin embargo, el siguiente plano provoca una ruptura en ese paradigma, una pérdida de un significado, y la ganancia de otro. La imagen, ya icónica, de los prisioneros yaciendo en las cuchetas hacinados en las barracas, es re-presentada ahora con un plano objetivo de los soldados estadounidenses observándolos mientras la música pasa a ser apenas un hilo que enfatiza su desconcierto. La secuencia, desde la apertura de la puerta hasta el primer plano del prisionero que se les acerca, dura veinticinco segundos.

La segunda de las secuencias comienza inmediatamente luego de la del ingreso a la barraca, y es la que va a infundir de un sentido ideológico a la anterior. Se omiten algunos episodios que son narrados en la novela, donde los hombres del Capitán Green ya han ingresado al campo, reducido a los últimos alemanes resistentes que quedaban en él, y toman posesión de la oficina del comandante del campo, la cual servirá como cuartel general. Algunos soldados han agredido y disparado a los alemanes al ver el estado de los prisioneros. Todo esto no es representado en el film. En los siguientes fragmentos podemos ver cómo la caracterización de cada uno de los personajes involucrados no es más que la síntesis ideológica del posicionamiento estadounidense frente al conflicto:

No había mucho que Green pudiera hacer. Pero instaló su Cuartel General en la sala del Comandante del Edificio de Administración y emitió una serie de órdenes claras y sencillas, como si fuera cosa de todos los días en el ejército estadounidense que un capitán de infantería llegara al caos del centro del mundo, y se dispusiera a ponerlo en orden. [...]

investigation of their fingertips could they begin to gain knowledge of this new and dazzling reality. [...] Michael and Noah were just behind Green when he went through the doorway of the first barracks. The door had been torn off and most of the windows had been broken open, but even so the smell was beyond the tolerance of human nostrils. In the murky air, pierced ineffectually here and there by the dusty beams of spring sunshine, Michael could see the piled bony forms. The worst thing was that from some of the piles there was movement, a languidly waving arm, the slow lift of a pair of burning eyes in the stinking gloom, the pale twisting of lips on skulls that seemed to have met death many days before. In the depths of the building, a form detached itself from a pile of rags and bones and started a slow advance on hands and knees towards the door. Nearer, a man stood up, and moved, like a mechanical figure, crudely arranged for the process of walking, towards Green.”, pp. 541

Todo en el mundo de Green, Michael se dio cuenta de repente, se podía arreglar. No había nada, ni siquiera la depravación interminable y la desesperación sin fondo que los alemanes habían dejado en el corazón pantanoso de su milenio moribundo, que no pudiera ser remediado por el sentido común honesto y mecánico y la energía de un trabajador decente. Mirando a Green dando órdenes enérgicas y sensatas a los albaneses, al sargento Houlihan, a polacos, rusos, judíos y comunistas alemanes, Michael supo que Green no se imaginaba que estaba haciendo algo extraordinario, algo que cualquier graduado de la Escuela de Oficiales de Infantería de Fort Benning no haría en su lugar. [...]

El rabino Joseph Silverson se presenta ante el Capitán Green con una petición:

"Muchos miles de judíos", dijo el rabino lenta y cuidadosamente, "han muerto en este campamento, y varios cientos más allá...", el rabino agitó su mano translúcida suavemente hacia la ventana, "morirán hoy, esta noche, mañana..."

"Lo siento, rabino", dijo el Capitán Green. "Estoy haciendo todo lo que puedo".

"Por supuesto." El rabino asintió apresuradamente. "Lo sé. No hay nada que hacer por ellos. Nada por sus cuerpos. Lo entiendo. Todos entendemos. Nada material. Incluso ellos entienden. Están en la sombra y todos los esfuerzos deben concentrarse en los vivos. Ni siquiera son infelices. Están muriendo libres y hay un gran placer en eso. Lo que pido es un lujo".

[...] "Pido que se nos permita reunirnos a todos, a los vivos, a los que no tienen esperanza, allá afuera, en la plaza de allí..." nuevamente el movimiento de la mano, "y realizar un servicio religioso. Un servicio por los muertos que han llegado a su fin en este lugar". [...] "Nunca ha habido un servicio religioso para nosotros en este lugar", dijo el rabino en voz baja, "y tantos miles han ido..."

"Permítame." Era el diplomático albanés quien había sido tan útil para cumplir las órdenes de Green. Se había puesto al lado del rabino y estaba de pie ante el escritorio del capitán, inclinado, hablando rápida, diplomática y claramente. "No me gusta entrometerme, capitán. Entiendo por qué el rabino ha hecho esta petición. Pero este no es el momento para eso. Soy europeo, he estado en este lugar mucho tiempo, entiendo cosas, tal vez el capitán no entiende. No me gusta entrometerme, como dije, pero creo que sería desaconsejable dar permiso para realizar públicamente un servicio religioso hebreo en este lugar". El albanés se detuvo, esperando que Green dijera algo. Pero Green no dijo nada. Se sentó en el escritorio, asintiendo un poco, como si estuviera a punto de despertarse del sueño.

-El Capitán quizás no comprenda el sentimiento -prosiguió rápidamente el albanés-. "El sentimiento en Europa. En un campamento como este. Cualesquiera que sean las razones", dijo el albanés suavemente, "bueno o malo, el sentimiento existe. Es un hecho. Si permite que este caballero realice sus servicios, no garantizo las consecuencias. Siento que debo advertirle. Habrá disturbios, habrá violencia, derramamiento de sangre. Los otros prisioneros no lo tolerarán..."

"Los otros prisioneros no lo tolerarán", repitió Green en voz baja, sin ningún tono en su voz.

"No, señor", dijo el albanés enérgicamente, "le garantizo que los otros prisioneros no lo tolerarán".

[...] Green se puso de pie. "Yo mismo voy a garantizar algo", le dijo al rabino. "Voy a garantizar que tendrá su servicio en una hora en la plaza de allí. También voy a garantizar que habrá ametralladoras instaladas en el techo de este edificio. Quien intente interferir con su servicio será disparado por esas ametralladoras". Se volvió hacia el albanés. "Y, finalmente, le garantizo", dijo, "que, si alguna vez intenta entrar de nuevo en esta habitación, será encerrado. Eso es todo".

El albanés salió rápidamente de la habitación. Michael escuchó sus pasos desaparecer por el pasillo.¹⁹

¹⁹ Traducción propia: "There was not much Green could do. But he set up his Headquarters in the Commandant's room of the Administration Building and issued a series of clear, simple orders, as though it was an everyday affair in the American Army for an infantry captain to arrive at the chaos of the centre of the world and set about putting it to rights. [...] Everything in Green's world, Michael suddenly realized,

El diálogo entre el rabino, el capitán Green y el ahora alcalde del pueblo (en la novela se trata de un albanés que se encontraba dentro del campo) es reproducido de forma casi literal en el texto fílmico. Comparativamente, la segunda de las secuencias tiene un peso mucho mayor pedagógicamente hablando, no sólo desde la duración, sino, sobre todo, desde lo discursivo. Basta con realizar un simple enroque entre los participantes en esa conversación y los colectivos a los que realmente representan, para que el mensaje ideológico se haga aún más transparente:

Capitán Green	Diplomático albaniano / Alcalde alemán	Rabino Silverson	Noah Ackerman	Michael Withacre
---------------	--	------------------	---------------	------------------

was fixable. There was nothing, not even the endless depravity and bottomless despair which the Germans had left at the swamp-heart of their dying millennium, which could not be remedied by the honest, mechanic's common sense and energy of a decent workman. Looking at Green giving brisk, sensible orders to the Albanian, to Sergeant Houlihan, to Poles and Russians and Jews and German Communists, Michael knew that Green didn't imagine he was doing anything extraordinary, anything that any graduate of the Fort Benning Infantry Officers' Candidate School wouldn't do in his place. [...] "Many thousand Jews," the Rabbi said slowly and carefully, "have died in this camp, and several hundred more out there..." the Rabbi waved his translucent hand gently towards the window, "will die today, tonight, tomorrow..." / "I'm sorry, Rabbi," Captain Green said. "I am doing all I can." / "Of course." The Rabbi nodded hastily. "I know that. There is nothing to be done for them. Nothing for their bodies. I understand. We all understand. Nothing material. Even they understand. They are in the shadow and all efforts must be concentrated on the living. They are not even unhappy. They are dying free and there is a great pleasure in that. I am asking for a luxury." [...] "I am asking to be permitted to collect all of us, the living, the ones without hope, out there, in the square there..." again the wave of the hand, "and conduct a religious service. A service for the dead who have come to their end in this place." [...] "There has never been a religious service for us in this place," the Rabbi said softly, "and so many thousands have gone..." / "Permit me." It was the Albanian diplomat who had been so useful in carrying out Green's orders. He had moved to the side of the Rabbi, and was standing before the Captain's desk, bent over, speaking rapidly, diplomatically and clearly. "I do not like to intrude, Captain. I understand why the Rabbi has made this request. But this is not the time for it. I am a European, I have been in this place a long time, I understand things perhaps the Captain doesn't understand. I do not like to intrude, as I said, but I think it would be inadvisable to give permission to conduct publicly a Hebrew religious service in this place." The Albanian stopped, waiting for Green to say something. But Green didn't say anything. He sat at the desk, nodding a little, looking as though he were on the verge of waking up from sleep. / "The Captain perhaps does not understand the feeling," the Albanian went on rapidly. "The feeling in Europe. In a camp like this. Whatever the reasons," the Albanian said smoothly, "good or bad, the feeling exists. It is a fact. If you allow this gentleman to hold his services, I do not guarantee the consequences. I feel I must warn you. There will be riots, there will be violence, bloodshed. The other prisoners will not stand for it..." / "The other prisoners will not stand for it," Green repeated quietly, without any tone in his voice. / "No, Sir," said the Albanian briskly, "I guarantee the other prisoners will not stand for it." [...] / Green stood up. "I am going to guarantee something myself," he said to the Rabbi. "I am going to guarantee that you will hold your service in one hour in the square down there. I am also going to guarantee that there will be machine-guns set up on the roof of this building. And I will further guarantee that anybody who attempts to interfere with your service will be fired on by those machine-guns." He turned to the Albanian. "And, finally, I guarantee," he said, "that if you ever try to come into this room again you will be locked up. That is all." / The Albanian backed swiftly out of the room. Michael heard his footsteps disappearing down the corridor.", pp. 542-546.

Representa el esfuerzo, la humildad, la protección a los débiles, el deber, la garantía de la paz a través del uso de la fuerza.	Diplomático, oculta sus verdaderas intenciones, viejo, trata de congraciarse con los estadounidenses, es intolerante.	Respetuoso, humilde, indefenso, busca la ayuda de los estadounidenses.	Respetuoso, humilde, valiente, honesto, tiene un profundo sentido del deber, ha sufrido el antisemitismo en su propio país.	Ciudadano estadounidense promedio, logra darse cuenta de la importancia de la guerra y de los valores patrióticos. Se le pide que cuide de Ackerman.
Estados Unidos	Europa	Judíos europeos	Judíos estadounidenses	Estadounidenses

Por último, queda volver sobre la cuestión de la producción de sentidos que armonizan los elementos conflictivos del discurso social. El presente texto cinematográfico, entendido como una producción discursiva dotada de un sentido ideológico, insiste en varios pasajes en la presencia de conductas antisemitas entre la propia población estadounidense. Lejos de tratarse de un discurso disruptivo o contradictorio, la narración aprovecha estos problemas para resolverlos de forma efectiva, mostrando que el antisemitismo no tiene gran arraigo en la sociedad estadounidense. A lo largo del film, el personaje de Ackerman es presentado encarnando todas las virtudes buscadas en un buen soldado estadounidense, a la vez que se remarca constantemente su carácter de judío. Es por este motivo que durante los meses de entrenamiento en el Ejército es golpeado por sus compañeros, maltratado, e incluso el padre de su novia evalúa la situación del compromiso con preocupación. Su honestidad y heroísmo elevados hasta la exageración, son los indicadores de que no hay motivo para desconfiar de un judío. Se podría decir que es tan estadounidense como los otros. La narración finalmente repara los desvíos antisemitas de algunos ciudadanos equivocados, generando el debido pedido de disculpas de parte de los compañeros que lo agredían. Aquella última secuencia en la oficina de Green, de la cual Ackerman sale extasiado, reconcilia las contradicciones, mostrando que el antisemitismo en la sociedad estadounidense posiblemente exista, pero que sólo se trata de una confusión.

Conclusiones

En el presente trabajo se intentó mostrar cómo el cine de Hollywood contribuyó desde un inicio a la configuración de una memoria mediática del Holocausto, a través de sus recursos narrativos y del uso de referencias intertextuales provenientes de otros textos cinematográficos y literarios. Dicha configuración, que se ha integrado a la memoria histórica e institucional de los Estados Unidos, sigue estando en el centro de los debates en torno a un proceso particular de apropiación de las narraciones sobre el pasado, llamado "americanización".

El filósofo James Young, en un trabajo sobre la apropiación cultural en las artes, establece una diferencia entre formas buenas de apropiación, que promueven la multiculturalidad, y formas malas, que suponen una ofensa para la cultura de origen

(Young, 2010). Más allá de lo apropiado de establecer una carga ética entre aquellas formas vistas como buenas o malas, puede ser interesante cuestionarnos acerca de la pertinencia de hablar de apropiación cuando se trata ya no de artefactos materiales o sistemas culturales, sino de memoria histórica. En el primer caso, esa apropiación es un robo, en el sentido literal de la palabra. En el segundo, existen largos debates acerca de si se trata de imitaciones, banalizaciones, fortalecimiento de estereotipos, o bien mecanismos que enriquecen la multiculturalidad. En el caso de la memoria histórica, la distinción entre apropiaciones buenas y malas parece más bien responder a la disputa por el control del discurso hegemónico acerca del pasado²⁰. La idea de apropiación en materia histórica de algún modo sugiere que los pasados y las memorias tienen una pertenencia original, pura, determinada política, geográfica, lingüística, religiosa o étnicamente, entre otros criterios. Sin embargo, los préstamos y apropiaciones entre memorias, o lo que Michael Rothberg denomina "memoria multidireccional" (Rothberg, 2020), han permitido ofrecer herramientas y paradigmas para la interpretación y expresión del trauma, como en el caso español.

El caso de Hollywood, en cambio, no parece emparentarse con estas formas de apropiación o préstamo, en tanto su construcción específica del imaginario sobre el Holocausto y sus formas de representarlo, se muestran funcionales a un discurso de tipo consensual sobre el pasado y el presente de los Estados Unidos, donde es presentado como protector de los débiles y garante de la paz por medio de la fuerza.

Bibliografía

Althusser, L. (1988). *Ideología y aparatos ideológicos del Estado*. Buenos Aires: Nueva Visión.

Angenot, M. (2012). *El discurso social: Los límites históricos de lo pensable y lo decible*. Buenos Aires: Siglo veintiuno editores.

Baer, A. y Sznajder, N. (2016). "Los Desaparecidos del Holocausto español. Memorias transnacionales y políticas del 'Nunca más' ", en Mate, R. Maíso Blasco, J. y Zamora, J. A., *Las víctimas como precio necesario*. Trotta.

Botsch, Gideon (2009). *The Wannsee Conference and the genocide of the European Jews: catalogue of the permanent exhibition*. House of the Wannsee Conference, Memorial and Educational Site.

Cid Jurado, Alfredo Tenoch (2007). "El desembarco de Normandía y el imaginario cinematográfico: del hecho fílmico a la reconstrucción del hecho histórico.", en *Semiótica del Cine. Revista de la Asociación Venezolana de Semiótica*.

Doneson, J. E. (2002). *The Holocaust in American film*. Syracuse University Press.

²⁰ Sin perjuicio de que también pueda hablarse de artefactos materiales y de una rica tradición cultural en torno al Holocausto.

Erll, A., & Young, S. B. (2008). *Cultural memory studies an international and interdisciplinary handbook*.

Hilberg, R. (2005). *La destrucción de los judíos europeos*. Madrid: Akal.

Hochstadt, Steve (1997). "The Social History of Jews in the Holocaust: The Necessity of Interviewing Survivors", *Historical Social Research / Historische Sozialforschung*, Vol. 22, No. 3/4 (83), 20 Jahre, Zentrum für Historische Sozialforschung: Teil II: Politik und Gesellschaft.

Mintz, A. (2015). *Popular Culture and the Shaping of Holocaust Memory in America*. University of Washington Press.

Nigra, F. (2012). *Hollywood y la historia de Estados Unidos la fórmula estadounidense para contar su pasado*. Imago Mundi.

Nigra, F. (2016). *El cine y la historia de la sociedad: Memoria, narración y representación*.

Piccinelli, Mariana (2014), "Hollywood, el gran historiador del siglo XX", en Nigra, F. G., & Dadamo, F. (2014). *El discurso histórico en el cine de Hollywood*.

Rosenfeld, A. H. (2013). *The end of the Holocaust*. Indiana University Press.

Rothberg, M. (2020). *Multidirectional Memory: Remembering the Holocaust in the Age of Decolonization*. <https://doi.org/10.1515/9780804783330>

Shaw, Irwin (1948). *The Young Lions*. Versión digital.

Verón, E. (2004). *La semiosis social: Fragmentos de una teoría de la discursividad*. Gedisa.

Wachsmann, N. (2015). *KL: Una historia de los campos de concentración nazis*. Crítica.

Xavier, I. (2008). *El discurso cinematográfico: La opacidad y la transparencia*. Manantial.

Young, J. O. (2010). *Cultural appropriation and the arts*. Wiley-Blackwell.