

Historia y comunicación social

ISSN-e: 1988-3056

 EDICIONES
COMPLUTENSE<https://dx.doi.org/10.5209/hics.85208>

La memoria histórica en el cine de ficción: entre la banalidad del mal y la espiral del silencio. Un estudio de caso sobre los Juicios de Núremberg

Rainer Rubira-García¹, Bárbara Caffarel Rodríguez², Ana María Zaharías³

Recibido el: 14 de diciembre de 2022/ Aceptado el: 11 de mayo de 2023.

Resumen. La memoria histórica tiene en el cine uno de sus mecanismos de reproducción, circulación y consolidación. En Europa, determinados filmes sobre sus acontecimientos más complejos han mediado la conciencia e identidad sociales en un continente que se proyecta para sí mismo y los demás, a partir de una reflexión constante sobre su propio significado. Mediante un análisis crítico del discurso, se estudia *El Juicio de Nuremberg. Vencedores o Vencidos* (Kramer, 1961), considerando categorías heurísticas tales como la banalidad del mal y la espiral del silencio. Se demuestra cómo la memoria histórica se produce no solo mediada por las condiciones culturales, políticas y sociales en torno al discurso, sino también por la simplificación y la imposición de ciertas representaciones en detrimento de otras.

Palabras claves: Memoria histórica; Cine; Banalidad del mal; Espiral del silencio; *El Juicio de Nuremberg. Vencedores o Vencidos*

[en] Historical Memory in Fiction Cinema: between the Banality of Evil and the Spiral of Silence. A Case Study on the Nuremberg Trials

Abstract. Historical memory has in cinema one of its mechanisms of reproduction, circulation, and consolidation. In Europe, certain films about its most complex events have mediated social consciousness and identity in a continent that projects itself and to others through a constant reflection on its own meaning. Through a critical discourse analysis, we study *Judgement at Nuremberg* (Kramer, 1961), considering heuristic categories such as the banality of evil and the spiral of silence. It is shown how historical memory is not only mediated by the cultural, political, and social conditions surrounding the discourse, but also by the simplification and imposition of certain representations to the detriment of others.

Keywords: Historical memory; Cinema; Banality of evil; Spiral of silence; *Judgment at Nuremberg*

Sumario. 1. Introducción. 2. Estado de la cuestión. 2.1. Historiografía y filmografía en la construcción de la memoria histórica: una aproximación a los juicios de Núremberg. 2.2. La banalidad del mal y la espiral del silencio como categorías heurísticas en la deconstrucción de la memoria histórica de Núremberg. 3. El análisis crítico del discurso como marco metodológico. 4. Estudio de caso: El juicio de Núremberg. *Vencedores o Vencidos* como mecanismo de construcción de la memoria. 4.1. El discurso como texto. 4.2. El discurso como praxis. El valor social del discurso. 5. Discusión y conclusiones. 6. Referencias bibliográficas.

Cómo citar: Rubira-García, R.; Caffarel Rodríguez, B.; María Zaharías, A. (2023). La memoria histórica en el cine de ficción: entre la banalidad del mal y la espiral del silencio. Un estudio de caso sobre los Juicios de Núremberg. *Historia y comunicación social* 28(2), 339-348

1. Introducción

Que el cine puede funcionar como un ejercicio de reflexión, en general, y de memoria histórica, en particular, no es un debate. Se trata, más bien, de un acuerdo común, que sienta las bases del reconocimiento de la fun-

¹ Universidad Rey Juan Carlos
E-Mail: rainer.rubira@urjc.es
ORCID: 0000-0002-5667-6080

² Universidad Rey Juan Carlos
E-Mail: barbara.caffarel@urjc.es
ORCID: 0000-0002-2388-7623

³ Universidad Rey Juan Carlos
E-Mail: anamaria.zaharias@urjc.es
ORCID: 0000-0003-1134-0054

ción social que adquiere a la hora de construir la memoria histórica. Sin embargo, a partir de las dos últimas décadas del siglo XX, la preocupación por la memoria, sobre todo la relacionada con los hechos traumáticos, ha ocupado un lugar destacado en los estudios culturales, sociológicos, psicológicos, etc., “a través de actos de justicia retroactiva, tribunales histórico-políticos, conmemoraciones y apropiaciones simbólicas, entre otros medios” (Rabótnikof, 2007). Las implicaciones actuales del cine en la construcción de debates sociales, en el desarrollo del conocimiento histórico y de la creación de la memoria, nos convocan a un ejercicio de reflexión. Las películas sobre el pasado son consideradas, “no sólo una fuente o un producto más o menos derivado de la historiografía, sino constructores ineludibles de lo que las sociedades entienden con relación a los hechos y al pasado” (Bevilacqua, 2022). El conocimiento histórico sobre el Holocausto se ha desarrollado en dos planos: en el primero, en base a la literatura científica que ha realizado la historiografía y, en el segundo, en la existencia de discursos que ha generado la filmografía desde 1945.

Centrando el objeto de estudio en los juicios de Núremberg que se celebraron entre noviembre de 1945 y octubre de 1946, el resultado fue la derrota del nazismo y la creación de la política de bloques. Pero, hasta la década de los años 60, el tema del Holocausto y, como consecuencia de ello, de los juicios de Núremberg, quedó relegado al olvido. No formaron parte de la Historia, no fueron considerados un acontecimiento dentro de los crímenes del nazismo y lo que importaba era recordar el triunfo bélico. Los crímenes de guerra y contra la humanidad se aplicaron a un solo bando y esto es, precisamente, lo reprochado y reprochable de Núremberg hasta la actualidad. Se convirtieron, de este modo, en un espectáculo mediático donde los vencedores buscaban imponer el poder, legitimándose, de esta manera, como los nuevos amos del mundo, dejando en un segundo plano los castigos a los perpetradores del genocidio nazi.

Así lo señala Marco (2010), quien recoge los opuestos y contradictorios sentidos adjudicados a Núremberg por el historiador italiano Traverso (2011) afirmando que los vencedores se ubican en una posición moral superior, que busca reafirmar la victoria empujando, todavía más, a los perdedores sin posibilidad de reflexión equilibrada sobre lo acontecido.

La rememoración del pasado ha producido cierto auge de estudios de la memoria histórica pero el espacio de debate se ha centrado en los mecanismos institucionales: museos de la memoria, símbolos, confesiones públicas, iconografías, etc. y no tanto en el papel desarrollado por las artes cinematográficas en el proceso de construcción de esta. Por ello, en este trabajo se plantean dos preguntas de investigación: ¿cómo contribuye el cine a la construcción de la memoria histórica? y ¿cuáles son las implicaciones entre las perspectivas de la “banalidad del mal” y de la “espiral del silencio” en este sentido?

Así, en esta investigación se estudiarán las implicaciones que la filmografía tiene en la creación de la memoria histórica y qué tipos de conocimientos generan los modos de representación sobre el Holocausto en general y, sobre los juicios de Núremberg en particular. Además, se abordarán la memoria histórica, la “banalidad del mal” y el olvido a través del cine.

Es cierto que las investigaciones realizadas por Rodríguez (2011), Navia (2008), Triviño (2006), etc., muestran un incremento considerable en el campo académico de estudios sobre las representaciones postmodernas audiovisuales del Holocausto. Sin embargo, los casos que han aplicado las categorías heurísticas de la “banalidad del mal” y la “espiral del silencio” no se centran demasiado en los juicios de Núremberg, exponiendo, más bien, el pensamiento de Hannah Arendt y de Noelle Neumann desde una perspectiva general. En este sentido, destaca el debate teórico-metodológico de Hernández (2014) sobre *La banalidad del mal y el rostro contemporáneo de su ideología en una teleserie del narcotraficante Pablo Escobar en Colombia* y/o el análisis de Leiva (2019) de la UAM sobre el *Mal absoluto, mal radical, banalidad del mal. La comprensión del mal en Hannah Arendt*, entre otros.

Por esta misma razón, el foco se ha centrado en la película *Judgment at Nuremberg* -en España, *El Juicio de Núremberg. Vencedores o Vencidos*; en Hispanoamérica, *El juicio de Núremberg* o *Juicio en Núremberg*- (1961) de Stanley Kramer como caso de estudio a partir del análisis crítico del discurso. La investigación de la película se ha realizado con el propósito de demostrar cuán pertinente y necesaria es la memoria histórica en el intento de discutir sobre la importancia de tener conciencia reflexiva y las consecuencias de no hacerlo al recordar o no el daño del pasado.

2. Estado de la cuestión

2.1. Historiografía y filmografía en la construcción de la Memoria Histórica: una aproximación a los juicios de Núremberg

En el periodo 1945-1960, encontramos distintas películas que discursan sobre el Holocausto y los juicios de Núremberg. *The Stranger* (Welles, 1946) fue considerada una de las primeras películas comerciales en mostrar los horrores de los campos de concentración nazi (Bevilacqua, 2015; Martín, 2020). Esta expresa varias cuestiones que la historiografía abordará años más tarde: el papel que las imágenes tuvieron en aquella época para mostrar el terror nazi, la construcción de uno de los primeros relatos que muestran la presencia de criminales

de guerra en territorio americano y la anticipación de lo que Hannah Arendt denominó “la banalidad del mal”. En palabras de Estrada (2007), Arendt manifestaba que,

El exterminio físico de los judíos era un *crimen contra la humanidad* cometido en contra del pueblo judío [...] un crimen de lesa humanidad porque amenaza radicalmente la *condición humana*, la pluralidad de los seres humanos, al intentar destruir la *comunidad del género humano* (Estrada, 2007: 42).

El conocimiento de los campos nazis a través de las imágenes filmicas obtenidas por las fuerzas estadounidenses, británicas y soviéticas, marcaron un punto de no retorno en las representaciones filmicas de la violencia extrema (Sánchez, 2001) en *Memory of Camps. A Painful Reminder* (1985) de Sydney Berstein.

La dificultad para representar visualmente la Shoah u Holocausto (Feldman, 2018) fue recogida por el historiador Didi-Huberman en su obra *Imágenes pese a todo*, publicada originalmente en 2001, “a partir de cuatro fotografías capturadas en agosto de 1944, en el Crematorio V de Auschwitz-Birkenau, por miembros del Sonderkommando: grupo de judíos obligados, bajo pena de muerte inmediata y a cambio de su precaria sobrevivencia, a realizar un trabajo atroz” (Feldman, 2018: 66).

La idea de la existencia de películas que representaron la época de los años 45 antes que la historiografía reffrendada por Didi-Huberman (2015: 22) se cristalizó en *Nazi Concentration Camps* (Stevens, 1945), un documental que muestra las imágenes tomadas por fotógrafos militares que servían a las fuerzas aliadas en su avance por Alemania. Este metraje fue utilizado más tarde como evidencia en los juicios de Núremberg y que “visualmente resulta rudimentario por los años en los que se graba y está exento totalmente de cualquier tipo de anacronismo que de las técnicas filmicas modernas pudiera derivar” (García, 2020: 3).

El espectro cinematográfico de las atrocidades nazis y/o los crímenes contra la humanidad, en el marco de los juicios de Núremberg, se amplía con *Death Mills* (Wilder, 1945), una película estadounidense-alemana producida por el Departamento de Guerra de los Estados Unidos, destinada a “educar” al público alemán sobre las atrocidades cometidas por el régimen nazi.

Sin embargo, mientras que con los ejemplos anteriores se sientan las bases de la importancia del cine en la construcción de la memoria histórica con películas que antecedieron a algún tipo de interrogante o hipótesis de la historiografía académica, con *El diario de Ana Frank* (Stevens, 1959) se establecen analogías con víctimas de la Alemania nazi. Este trasvase centralizado en los testimonios y las historias de los sobrevivientes-o no opera a través de un fenómeno visibilizado que choca con la noción de “totalitarismo” predominante.

A partir de este momento, la historiografía comienza a dedicarse al tema del exterminio judío, pero no es hasta la década de los años 90 cuando se genera un cambio de perspectiva, otorgando un lugar destacado a los testimonios de las víctimas. Un ejemplo es la obra maestra de Saul Friedländer, *El Tercer Reich y los judíos* (1939-1945), un análisis en el que se recoge los testimonios de las víctimas de la “sin razón nazi” revelando la desesperanza, la incertidumbre y la impotencia de estas ante el horror.

La asombrosa historia de lo que pasó, de esa representación realista cinematográfica e historiográfica, no solo conllevó a una lectura narrativista e intertextual amplia; también fue recogida, plasmada y rememorada en un extenso archivo cinematográfico y desde diferentes puntos de vista. En este sentido, *La lista de Schindler* (Spielberg, 1993) “representaría el triunfo de una versión de la historia transmitida por la cultura popular (norteamericana) y el eclipsamiento progresivo de una memoria y un discurso histórico discutido por historiadores profesionales en ámbitos académicos” (Baer, 1999: 116).

Asimismo, Holocausto (Streep, 1979), la serie realizada por la NBC transformó la forma en que los alemanes veían su propia historia y fue vista por 120 millones de estadounidenses (McGuinness, 2019).

Está claro que los acontecimientos históricos de la época están imbricados en todo tipo de manifestaciones, compartidas socialmente fuera de los discursos formales. El cine introduce en la memoria un espacio de negociación donde compiten también las películas que presentan la figura satírica de Hitler como en *Mi Führer: la verdad más verdadera sobre Adolf Hitler* (Levy, 2007) y/o la representación historiográfica a través de “metaficciones” acerca de la Segunda Guerra Mundial, la “Solución Final”, etc.

2.2. La banalidad del mal y la espiral del silencio como categorías heurísticas en la deconstrucción de la memoria histórica de Núremberg

En el contexto histórico del Holocausto y de los juicios de Núremberg se abre el debate de las primeras aproximaciones a la idea del silencio, del olvido, de la irresponsabilidad y de la “banalidad del mal”. Al trauma resultante de la extrema violencia de la que habían sido víctimas los supervivientes del Holocausto, se unen los peligros que se escondían tras un proceso de banalización, que, en sus distintas manifestaciones filmicas, históricas, televisivas, etc., parecían poner en peligro la construcción de una memoria histórica éticamente responsable.

Así fue el caso de Primo Levi, escritor italiano de origen judío, quién por su condición fue confinado en Auschwitz hasta 1945 y relató su experiencia en *Si esto es un hombre* (1947). En su último libro, *Los Hundidos y los Salvados* (1986), considerado uno de los más relevantes sobre la psicología de los campos de concentración (Muchnick, 1986), el autor distingue entre los supervivientes que callan y aquellos que reflexionan sobre

su sufrimiento (Munté, 2011). Se señalan como causas del silencio al trauma, la vergüenza y la culpa (Levi, 1986).

Sin embargo, con el paso de los años, incluso los que callaban decidieron exteriorizar su experiencia. Esta profunda reconstrucción de la realidad basada en la autocensura del trauma se configura en torno a un ejercicio de memoria histórica. Así lo escenificó Lazmann (1985) en la obra cinematográfica *Shoah* (1985) en la escena en la que “le pide al peluquero Abraham Bomba que relate sus vivencias de los momentos en que tenía que reparar a las mujeres que estaban a punto de entrar a las cámaras de gas de Treblinka” (García, 2011).

Paralelamente, la escritora Hannah Arendt, desarrolla el concepto de “banalidad del mal”, “al examinar las justificaciones dadas por los nazis para eximirse de culpa por crímenes cometidos contra la humanidad, diciendo que no eran directamente culpables, ya que solo obedecían órdenes” (Vaz, da Silva y Rabelo, 2021:118). Un ejemplo cinematográfico se da en *Hannah Arendt -Ideas That Shocked the World* (2012), película dirigida por Margarethe von Trotta, en cuya escena principal se recoge la captura del oficial Adolf Eichmann, quien es llevado a juicio en el Estado de Israel por haber sido uno de los principales operadores de la “Solución Final” del Tercer Reich.

El filme no recoge totalmente la vida de Arendt, una judía que vivió ilegalmente en Francia y terminó en 1939 en un campo de concentración, y filósofa reconocida por la comunidad intelectual por *Los orígenes del totalitarismo* (1951), *Eichmann en Jerusalén* (1963), *Responsabilidad y juicio* (2003), etc. No obstante, destaca por el “poder crítico en detrimento del puro cumplimiento de órdenes burocráticas [...], una advertencia para entender que el *mal banal* puede ser tan devastador, o incluso peor, que el *mal radical*” (Vaz, da Silva y Rabelo, 2021: 122).

En este sentido, el concepto de “banalidad del mal” acuñado por Arendt no solo abre el debate de cuán importante y necesaria es la memoria, también evidencia que, a través del cine el ser humano empatiza con la necesidad de reparar el daño y no dejarlo en el olvido.

Los casos que muestran las reacciones ante el horror se recogieron desde diferentes perspectivas y de múltiples modos a lo largo del tiempo. En la literatura se sedimenta el recuerdo, por ejemplo, en *L'écriture ou la vie* (Semprún, 1995). El autor opta por callar y dejar en el silencio del olvido lo sucedido para evitar que el suicidio lo llevase al abismo. En la cinematografía tenemos *Im Labyrinth des Schweigens* (2014) y *Frente al Silencio* (2022), entre otros.

Sin embargo, la idea de irrepresentabilidad y del silencio que caracterizaba la época superó la negación explícita de la ficción. La modelación narrativa de los testimonios de los supervivientes, así como las reflexiones intelectuales de ese silencio reverencial surgido de la sensibilidad colectiva traspasaron los límites del relato y de las experiencias reales.

La potencia del trauma de los supervivientes conllevó al aislamiento de las personas que querían expresar su sufrimiento y angustia, como si la teoría de la espiral de silencio se evidenciara en sus experiencias vitales. No obstante, muchos de los supervivientes también hablaron. Améry se anticipó a su propio suicidio en *Levantar la mano contra uno mismo* (1976); Celan, quien en su libro de poemas *Amapola y memoria* (1952) describe la *Fuga de la muerte* (1948) del campo de exterminio nazi de Auschwitz-Birkenau, se arrojó en las aguas del río Sena; Amat-Piniella dio fe en la novela *Konzentrations Lager Reich* (1962) de las atrocidades vividas durante su cautiverio en Mauthausen, Austria, “donde fueron internados 7500 republicanos españoles capturados por los nazis en Francia” (Massot, 2013); Semprún, liberado del campo de concentración de Buchenwaldse a los 22 años llegó a plasmar en su obra *Escritura y la Vida* (1995) el testimonio que en sus palabras “arrancaba de la memoria, trozo a trozo, frase a frase y me devoraba la vida” (Semprún, 1995: 211).

3. El análisis crítico del discurso como marco metodológico

Esta investigación se sostiene en el análisis crítico del discurso como estrategia de abordar un texto, en este caso audiovisual, para analizar sus características desde un enfoque transdisciplinar, que va más allá de los tradicionales enfoques estructuralistas.

Norman Fairclough (2003) entiende el análisis del discurso como un examen de las relaciones entre el texto mismo y las prácticas sociales que lo rodean. En ese sentido, los discursos pueden ser abordados como un modo particular de representar el mundo -físico, social y/o psicológico- en correspondencia con las diferentes posiciones sociales de los grupos o personas que los producen (Fairclough, 2003).

El análisis del discurso permite obtener inferencias en torno a las maneras en que las formas simbólicas contribuyen a sostener las relaciones de dominación. Desde diferentes perspectivas (Thompson, 1993, 1996; Van Dijk, 1996, 1999, 2000, 2001, 2005; Fairclough, 2003) se han examinado los vínculos entre discurso e ideología, identificando múltiples estrategias que evidencian un claro sesgo de las instituciones mediáticas en relación con las estructuras de poder, incluso de manera involuntaria.

De esta manera, el análisis crítico del discurso enfatiza el carácter político de todo texto, en el sentido de Foucault (2010). De acuerdo con Fairclough y Wodak (2000), la perspectiva crítica del análisis del discurso se interesa ante todo por las relaciones de poder, la ideología del texto, su condicionamiento histórico, así como

los usos culturales y sociales que activan determinadas habilitaciones y constricciones de las interpretaciones del mundo.

Fairclough (2003) esboza tres dimensiones para concebir y analizar críticamente el discurso. La primera de ellas incluye el discurso como texto en la cual se estudian las estrategias del lenguaje, el trabajo de organización lógica y la estructura del corpus. La segunda dimensión se centra en la práctica discursiva, es decir, la producción, circulación e interpretación del texto. A tenor con lo anterior, el análisis de la cohesión y estructura del texto está estrechamente relacionado con los actos performativos del discurso, su coherencia e intertextualidad, tres aspectos que, según Fairclough (2003), vinculan al texto con su contexto. Por último, la tercera dimensión entiende el discurso como práctica social, y se centra en las mediaciones ideológicas y los procesos hegemónicos que mantienen una relación dialéctica con el texto.

Aunque no hay una metodología única preestablecida para el análisis crítico del discurso, en este caso interesa atender no solo a las ideas sugeridas por Fairclough y Wodak (2000) sino también por Wodak y Meyer (2001), quienes plantean que todos los discursos son históricos y, por tanto, solo pueden ser entendidos y analizados en relación con su contexto.

El propio Teun A. Van Dijk (2000) sugiere que para el análisis deberían tomarse en cuenta aspectos como el análisis estudio de las macroestructuras semánticas, los temas y las macro -proposiciones; el análisis de los significados locales, lugares en el que las muchas formas de significado tácito o indirecto, como las implicaciones, las presuposiciones, las alusiones, las ambigüedades, las omisiones y las polarizaciones resultan especialmente interesantes; así como la deconstrucción de las realizaciones específicas del lenguaje y de los recursos estilísticos además del análisis del contexto mismo.

Van Dijk (1996) pone especial énfasis en la cuestión ideológica del discurso, pues supone que es posible poner al descubierto las relaciones de poder articuladas desde y hacia el texto mediante la comprensión sistemática del mismo, en tanto los sujetos expresan explícita o implícitamente sus visiones del mundo por medio del lenguaje y la comunicación.

El propósito del análisis crítico del discurso no es simplemente descubrir las ideologías subyacentes, sino articular sistemáticamente las estructuras del discurso con las estructuras del poder, que se expresan también en la construcción de la memoria histórica. En relación con las ideologías, las estructuras del discurso tienen siempre la doble función de poner en juego o ejecutar ideologías subyacentes, por una parte, pero por la otra, pueden funcionar como medios de persuasión más o menos poderosos, esto es, como medios estratégicos para influir en modelos mentales preferentes e indirectamente en representaciones sociales o visiones del mundo que intervienen en los procesos de memoria social. Así, la formación, cambio y confrontación de las ideologías es también una función de la estructura del discurso (Van Dick, 1996) que no es posible ignorar cuando hablamos de comunicación, poder y memoria histórica.

4. Estudio de caso: *El Juicio de Nuremberg. Vencedores o Vencidos* como mecanismo de construcción de la memoria

La película *El Juicio de Nuremberg. Vencedores o Vencidos*- tal y como se tradujo en España el original *Judgment at Nuremberg*- se ha analizado siguiendo el orden metodológico establecido en base a las tres dimensiones asentadas por Fairclough (2003), pero también teniendo en cuenta los aspectos propuestos por Teun A. Van Dijk (2000). Así, se parte del análisis del contexto del filme hasta llegar a desglosar sistemáticamente los elementos clave que reflejan que *El Juicio de Nuremberg. Vencedores o Vencidos* (Kramer, 1961) es la joya extrañamente infravalorada de las consecuencias no vistas, no aceptadas y/o deseadas de la banalización de la memoria del horror. La trama se centra en uno de los doce juicios de Núremberg y en ella se tratan temas tan diversos como, la problemática culpa colectiva, la legitimidad de los juicios y/o sus alcances o consecuencias, entre otros. Es precisamente en este aspecto, en la relación que se establece entre los personajes víctimas del horror y la necesidad de reparar el daño sufrido a través de la reflexión, donde entra en escena el valor ético del cine.

El filme, ambientado en la ciudad de Núremberg en 1948, se rueda en el año 1961 y su estreno coincide con la etapa del juicio real a Adolf Eichmann en Jerusalén, aquel suceso que Hannah Arendt cubrió para *The New Yorker*. En este contexto de desarrollo de la película no solo nació el concepto de “banalización del mal”, también se marcó el futuro de aquellos que habían sido los principales dirigentes del nazismo y habían provocado el Holocausto e iniciado la II Guerra Mundial. Más allá de esa paradoja viviente de un ordenamiento jurídico trufado de injusticia, en medio de la desolación física y moral de una ciudad alemana devastada por la guerra, entra en escena la recreación ambiental de una Europa que resiste, un continente recreado entre las ruinas de una devastación también espiritual. En la misma línea, tampoco hay que obviar el contexto sociopolítico e internacional: en el plano interior se desarrolla el proceso de desnazificación en base a arrestos, juicios, retirada de símbolos nazis, etc., mientras que, a nivel internacional, EE. UU gana peso frente a los países aliados y emerge como el gran vencedor. En el polo opuesto la URSS trastoca la correlación de fuerzas a partir de su creciente poder.

4.1. El discurso como texto

Teniendo en cuenta la primera dimensión propuesta por Fairclough (2003), donde no solo se estudian las estrategias del lenguaje, sino también la organización lógica y la estructura del texto como discurso, cabe destacar que el arranque de la película sitúa al espectador en el lugar donde se desarrolla la acción. Para ello, el director se vale de planos de la ciudad de Núremberg arrasada por la guerra. En esta unión de recreación contextual se está construyendo el relato, desde la realidad de imágenes documentales, que dota a la cinta de veracidad y de un realismo que se acrecienta con el diálogo que mantiene el juez Haywood (Spencer Tracy) con el senador Burkette (Edward Binns) en el coche: “Aquí es donde el partido Nazi celebraba sus ruines, ¿no?” (Kramer, 1961, 03’29”) (...) “Sí, aquí se concentraban, Hitler, Goebels, toda la pandilla” (Kramer, 1961, 03’30”).

Para esta primera categoría de estudio es relevante apuntar: por un lado, que los acontecimientos desarrollados en la película se relacionan directamente con las acciones que el Estado Alemán había cometido contra su población y dentro de sus fronteras. Este hecho queda reflejado en la declaración de apertura de la fiscalía: el juez Haywood señala que no ha sido ni mucho menos el primer candidato para juzgar a los procesados, aludiendo al “llamado” primer juicio de Núremberg,

La verdad es esta, Hitler ha muerto, Goebels ha muerto, Göring ha muerto, se suicidó antes de que le ahorcaran y ahora hemos descendido a juzgar a médicos, hombres de negocios y jueces y no todo el mundo opina que deben ser juzgados (Kramer, 1961, 06’47”).

Por otro lado, cabe señalar que esta perspectiva sin interés mediático para el público norteamericano, también se plasma a la mitad de la película, cuando Haywood y la señora Berthold son presentados ante Ives Curtis, Tad Lawsen y un periodista. Así, se demuestra que a ese contexto de desarrollo se une la estructura lógica discursiva de los actos en un ejercicio de guionizar la historia de los sucesos.

En cuanto a la estructura de la película, se ha observado que el desarrollo del juicio es muy similar al de un proceso ordinario penal: los acusados siendo defendidos por abogados. Este hecho pone de manifiesto que, a pesar de que el filme solo deja ver el acto de la vista y el veredicto del tribunal, se acerca a la realidad.

Se podría decir que el uso de traductores refrenda, una vez más, el realismo al que trata de aproximarse Kramer. Y en esta línea hay un momento remarcable que podemos destacar visualizando la película con detenimiento. El juicio comienza en el minuto 8’59” con la entrada de Haywood. Posteriormente son llamados los procesados a los cuales se les pregunta si se consideran culpables, o no, de los hechos. Se habla tanto en inglés como en alemán para que los traductores puedan ceñirse a la realidad de los acontecimientos históricos de la manera más fiel posible.

El fiscal abre la vista en inglés pues es un oficial estadounidense. El abogado defensor entra en el minuto 16’08” hablando en alemán, siendo traducido como corresponde. Ahora bien, en el minuto 16’32”, a Hans Rolfe (Maximilian Schell), se le enfoca en un plano medio pero la cámara comienza a subir dejándole en un picado, lo cual le empequeñece durante segundos, para, rápidamente, hacer un *close-up* en el minuto 16’50” poniendo el plano a la altura de su rostro. A partir de este momento, el abogado continúa su discurso en inglés realizando un cambio de idioma que hace que el espectador integre perfectamente e imagine que sigue hablando en alemán, pero sin la necesidad de usar más a los intérpretes.

Este recurso filmico textual le sirve a Kramer, primero para agilizar la película, y segundo, para ofrecer un realismo interesado que se aproxime más al punto de vista de una producción norteamericana. Las dimensiones idiomáticas son también dimensiones de poder. Estamos ante una situación en la que el manejo de la traducción colabora con una parcialidad marcada por la construcción del relato cinematográfico, puesto que el uso de un idioma u otro ya nos marca una posición ideológica.

La estructura aristotélica de la que hace uso Mann-centrada en planteamiento, nudo y desenlace-es la habitual de la narrativa audiovisual, cinematográfica y teatral de todo tipo de películas y obras literarias. Sin embargo, para el lenguaje audiovisual, Kramer se vale de planos de situación, en el intento de recrear la ciudad de Núremberg, planos cortos, para mostrar las emociones de los personajes y, por último, *travelings*, para ofrecer dinamismo a las secuencias del juicio que, por su naturaleza, podrían ser estáticas, entre otros, tal y como hemos visto en la secuencia comentada.

4.2. El discurso como praxis

En línea con la segunda dimensión pautada por Fairclough (2003), el análisis de los personajes, en el proceso ficticio, recae en los cuatro jueces acusados: Ernst Janning, Emil Hahn, Werner Lampe y Friedrich Hofstetter. A pesar de que en el proceso real fueron quince, el filme coincide, una vez más, con la realidad, en la que Kramer dota de protagonismo a uno de ellos: Ernst Janning, inspirado en el juez Franz Schlegelberger. Este tiene tal peso que, en ocasiones parece ser el único acusado en el banquillo. Se convierte, de este modo, en el antagonista de la película. Su declaración en la secuencia final está dotada de un gran arrepentimiento [“Juez Haywood (...) la razón por la que le he pedido que venga: toda esa gente, esos millones de personas (...) Yo nunca supe que eso iba a ocurrir. Usted debe creerme, usted debe creerlo...” (Kramer, 1961, 2:57’04”).]. Esta

escena amplia el espectro paradigmático, de que más allá de un juicio, hay una nueva razón de Estado y de reconstrucción de la memoria.

En este momento volvemos a la idea de Arendt y su “banalización del mal” porque el juez no es un “monstruo” si no un jurista que crea unas leyes al servicio del Gobierno y que por lo tanto deben ser aplicadas en la jurisdicción de aquel país. Es decir, aquí tenemos un cumplimiento del deber, aunque esas leyes sean catalogadas de inhumanas. Es por ello relevante la contestación de Haywood: “Sr Janning, se llegó a eso la primera vez que sentenció a muerte a un hombre que era inocente” (Kramer, 1961, 2:57’56”). A este se une otro concepto, “la externalización de la culpa”, por el cual los acusados deben aceptar su culpabilidad en el conflicto, tomando distancia y asumiendo su responsabilidad.

En esta línea de pensamiento nos encontramos con otro personaje como el de la señora Berthold cuyo marido fue ahorcado en el primer juicio de Nuremberg, la cual, al oír la sentencia de Haywood, abandona la sala a pesar de que, hasta ese momento, habían tenido una buena relación. Berthold es incapaz de distanciarse de lo ocurrido y asumir el hecho de la culpabilidad de ser cómplice de crear ese sistema jurídico cruel. Su autoexclusión del juicio sugiere un silencio autoinfligido, justificado en su alejamiento desde su posición de mujer refinada, capaz de cautivar al juez Haywood pero en el fondo, igual de culpable por haber permitido que todo aquello sucediese. El orgullo propio por encima del deber cívico e histórico.

En este mismo orden de consideraciones, Fairclough (2003) establece como subdimensión de la práctica discursiva, la producción del texto. *El Juicio de Nuremberg. Vencedores o Vencidos* es fruto de una inspiración de aquellos sucesos que nace como una obra de teatro para televisión y cuya difusión traspasa las fronteras nacionales e internacionales, hasta llegar a ser considerada una obra maestra.

4.3. El valor social del discurso

Para la tercera dimensión de análisis, se han estudiado las relaciones existentes entre los procesos hegemónicos y las mediaciones ideológicas, tanto desde el punto de vista de los personajes que mantienen una relación dialéctica hipertextual, así como también teniendo en cuenta la práctica social. En este aspecto, en la figura del juez Haywood se abre el debate de reflexión sobre el silencio inmoral de una sociedad cruel e inhumana, siendo, en este sentido, de suma importancia, la escena final de la película.

Sus palabras [“Curtis, usted afirma que los hombres no son responsables de sus actos, tendrá que explicármelo para que lo entienda, tendrá que explicármelo muy detalladamente” (Kramer, 1961, 02:42’22”)] están en contraposición con la decisión tomada por Janning, quién llama al presidente del tribunal para asegurarle que ha dictado una sentencia justa. Este acto invita al espectador a reflexionar sobre el contexto en el que opera el sistema jurídico, las raíces de esa “banalización del mal”, la figura y la práctica social de la víctima. Su alegato final está cargado de intención hacia la culpabilidad de todos aquellos que, a través de las leyes, permitieron que murieran tantos millones de personas y contrasta con el personaje de Curtiss Ives (Ray Teal)- también juez- quien se opone a la sentencia formulada por Haywood. Este considera que lo que el tribunal ha dictaminado solo podrá ser juzgado en años venideros.

A la visita al estadio, escenificado por Kramer vacío y en ruinas, se une el silencio de los criados (el señor y la señora Halbestad) quienes apuestan por callarse ante las preguntas del juez, como si de una elipsis continua, opresiva y opresora se tratara.

Un ejemplo de ello se da en la secuencia en la que el juez mantiene un diálogo con la pareja de empleados en un encuentro donde esta reacciona con nerviosismo, miedo y ansiedad,

¿Cómo vivían ustedes en tiempos del nacional socialismo?” (Kramer, 1961, 45’34”) (...) “He conocido a muchas personas como ustedes, son bondadosas, por eso me pregunto lo que significaba para ustedes vivir bajo el régimen de Hitler” (Kramer, 1961, 45’46”) (...) “Ocurrían muchas cosas, desfiles, Hitler y Goebels venían a esta ciudad cada año (Kramer, 1961, 46’10”).

Otro, muestra la óptica de las mediaciones ideológicas y se da a continuación, cuando el señor Halbestad relata cómo falleció su hijo en el frente y su hija en un bombardeo. El hombre finalmente termina contradiciendo a su mujer señalando que “y aun sabiéndolo, ¿qué hubiéramos podido hacer nosotros?” (Kramer, 1961, 48’02”). Así mismo, en otras secuencias, se observa como el juez Haywood pasea por las calles de Núremberg e interactúa con la sociedad tratando de dar respuesta a la incógnita del desconocimiento alemán sobre las atrocidades cometidas por el gobierno nazi.

Haywood se cuestiona constantemente la implicación del pueblo alemán y es que a la vista de todos los testimonios que recaba, volvemos de nuevo a la “banalidad del mal” de Arendt y a la “espiral del silencio” de Noelle-Neumann. El pueblo alemán sabía lo que sucedía, pero callaba y aceptaba.

En esta línea podemos citar a Erich Fromm y su libro *El miedo a la libertad* (1941) en el cual se expone que dicha libertad, no solo ostenta unos derechos, sino que también exige unos deberes. Los regímenes totalitarios operan con una maquinaria propagandística que oprimen la libertad interna del individuo, la cual debe ser equiparable a la externa, por lo que el autor insta a la espontaneidad y a la autoexpresión como antídotos del “miedo a la libertad” (Fromm, 2004).

En la construcción de ciertas mediaciones ideológicas, entran en juego personajes como Rudolph Petersen (Montgomery Clift) e Irene Hoffman (Judy Garland), quienes encarnan, en todo su esplendor, la vulnerabilidad de las víctimas de las leyes promulgadas por los nazis. Petersen es un panadero, con una evidente discapacidad, hijo de padres comunistas, que fue sometido a la esterilización química siguiendo las normas de pureza racial. Por su parte, Hoffman es una alemana usada para condenar a muerte a un judío, con la excusa de que este había mantenido relaciones sexuales con una mujer aria, lo cual estaba prohibido por la ley.

Por último, el análisis de la película objeto de estudio, en base a las tres dimensiones pautadas en el apartado metodológico de esta investigación, no solo ha permitido esbozar un enfoque crítico discursivo, si no también ha logrado sumergirse en la heurística de la “banalidad del mal” y “la espiral del silencio”, así como manifestar otros conceptos como la “externalización de la culpa”. Asimismo, se ha visto cómo puede existir una fragilidad a la hora de crear una memoria histórica, pues depende del punto de vista del que se plantee el hecho se construirá el relato de una manera u otra.

5. Discusión y conclusiones

El punto de partida de esta investigación se ha centrado en cómo el cine ha tenido un papel fundamental en la construcción de la memoria histórica, apelando, sobre todo, a los vínculos entre la historiografía y la filmografía, mediante el contrapunto entre la “banalidad del mal” y la “espiral del silencio”.

La pregunta de investigación que surge no solo se ocupa de determinar cuán relevante es el cine en la construcción de la memoria histórica, en un caso de estudio concreto como es la película *El Juicio de Nuremberg. Vencedores o Vencidos*. Va más allá de este debate y plantea las interrogantes que giran en torno al poder silenciador de la memoria, encarnada en la defensa de los personajes dañados, de aquellos que abogan por el olvido. Se trata más bien de un ejercicio de reconstrucción, capaz de mantener viva la experiencia vital, defendiendo la necesidad de traspasar los límites de construir significados compartidos para que el horror del pasado no vuelva a repetirse.

En la interacción del cine con la historiografía, la necesidad que adquieren los tonos hiperbólicos asociados a los acontecimientos traumáticos del pasado no conlleva a una reconstrucción absoluta de la memoria histórica y tampoco a una práctica social del duelo. Se observa la ausencia de una mirada que vaya más allá de ese “nacionalismo metodológico”, donde la “banalidad del mal”, ese mal sin razones y sin excusa alguna, se convierte en un componente fundamental de la violencia política que rompe los lazos sociales, sin poder cerrar, de forma satisfactoria, el ciclo de construcción de los desafíos éticos.

Esta es, precisamente, la primera conclusión de este trabajo, donde entra en juego el antagonismo persistente entre la banalidad y el mal en *El Juicio de Nuremberg. Vencedores o Vencidos*. La puesta en escena de personajes como Janning, que, sin ser entendido como un individuo colapsado moralmente en la sociedad europea, representa el papel del “mal”, al legitimar sus acciones en el proceso de interacción colectiva con los demás actores implicados, es un claro ejemplo de banalización.

En esta misma línea también cabe destacar la encarnación de la señora Berthold en un sujeto político autocensurado, que se aleja de esa explicación ideológica de neutralización de las víctimas, y se convierte, de este modo, en esa micro-parte de la maquinaria de deconstrucción de la memoria histórica.

El miedo a la libertad (Fromm, 2004) se explica porque esta no puede florecer en la ausencia de responsabilidad. La verdadera agenda del individuo significa asumir riesgos y compromisos. La necesidad de control y pertenencia a un colectivo incrementa ese temor y es un elemento para considerar en la “espiral del silencio” y la “banalización del mal”. El poder también se ejerce, sobre todo, desde esa represión simbólica del discurso histórico.

Paralelamente, el análisis de la película ha permitido poner de manifiesto que no son suficientes los instrumentos empleados en los campos historiográficos y cinematográficos para mantener vivos los recuerdos del pasado, respondiendo, de este modo a la primera pregunta planteada en este estudio. Se requiere una post-memoria, más y mejores prácticas de justicia como reflexión testimonial, capaces de mantener alejado el silencio e impedir la propagación del olvido.

En este sentido, la segunda conclusión que se extrae se sienta sobre las bases de la idea central del filme analizado: el debate que gira en torno a las víctimas y a los testigos. La ausencia de visibilidad en el proceso judicial y la personificación de Judy Garland y Montgomery Clift como personajes estigmatizados, ofrece resistencias al proceso de retrotraer el pasado y recuperar la memoria de las víctimas. El rol de estos dos personajes en la película-que encuentran dificultades para ser escuchados-conduce más bien a una generalización del silencio, que, potenciado por la reacción social de sus compatriotas, constituye un obstáculo a las prácticas de la memoria histórica.

En el interior de este horizonte, donde no hay supervivientes en la sala y Garland y Clift se convierten en traidores por haber colaborado con un tribunal impuesto, los déficits de responsabilidad cívica aumentan la tensión entre una lógica político-estatal y una lógica ético-simbólica.

Por último, el análisis demuestra que la Historia se construye, en este caso, en base a la duda. Su naturaleza humana -cultural, política y social- se ha visto desmoronada por los marcos legales envilecidos y desarrollados por los regímenes totalitarios. En el contexto convulso de la época, se podría argumentar que la trama se desarrolla siguiendo un orden preestablecido de los tiempos anteriores a la II Guerra Mundial, teniendo en cuenta las decisiones jurídicas.

El análisis crítico discursivo de la película ha puesto de manifiesto que la “banalidad del mal” y la “espiral del silencio” son dos categorías heurísticas de utilidad para la deconstrucción del texto filmico. Tal y como se ha visto en los personajes retratados en los acusados y en la sociedad alemana, en la figura de Ermst Janning, de los señores Halbestad y de la señora Berthold, estos sugieren distintas posturas de aproximación al momento histórico.

La autocensura y la transferencia de responsabilidades éticas y morales, el silencio y la banalización, constituyen ejes sobre los que pivotan la propia memoria histórica en este relato filmico, que pueden servir para el análisis de otros casos en realidades aparentemente alejadas en tiempo y espacio pero que guardan suficiente cercanía entre sí.

6. Referencias bibliográficas

- Arendt, H. (1999). *Eichmann en Jerusalén: un estudio sobre la banalidad del mal*. Barcelona: Lumen.
- Baer Mieses, A. (1999). “Imagen, memoria e industria cultural: el holocausto y las propuestas de su representación”. En *Arte, Individuo y Sociedad*, 11, p. 113-121. ISSN: 1131-5598.
- Bevilacqua, G. (2022). “Hacia la *operación histórico-cinematográfica*: el cine del Holocausto en la construcción del conocimiento histórico”. En *Revista Brasileira de História*, 42 (89). <https://doi.org/10.1590/1806-93472022v42n89-12>.
- (2015). “Representación y representabilidad de la *solución final* y el Holocausto en *The Stranger*”. En *Revista Toma Uno*, Núm.4, p.35-48. ISSN 2312-9692 (impreso) / ISSN 2250-4524 (electrónico).
- Didi-Huberman, G. (2015). *Remontajes del tiempo padecido. El ojo de la historia 2*. Traducción de Califano, M. Primera edición. Buenos Aires: Biblios.
- Estrada Saavedra, M. (2007). “La normalidad como excepción: la banalidad del mal, la conciencia y el juicio en la obra de Hannah Arendt”. En *Revista Mexicana de Ciencias Políticas y Sociales*, México: El Colegio de México, p. 31-53.
- Fairclough, N. (2003). *Analysing Discourse: Textual Analysis for Social Research*. London y New York: Routledge.
- Fairclough, N. y Wodak, R. (2000). “Análisis crítico del discurso”. En Van Dijk, T. A. (ed) (2000). *Estudios sobre el discurso. Una introducción multidisciplinaria*. Vol II. Barcelona: Gedisa.
- Feldman, I. (2018). “Imaginar, pese a todo: problemas y polémicas en torno a la representación del Holocausto, de Shoah a El hijo de Saúl”. En *Acta Poética*, 39 (2), p. 65-96. <https://doi.org/10.19130/iifl.ap.2018.2.837>.
- Foucault, M. (2010). *Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas*. México: Siglo XXI Editores.
- Fromm, E. (2004). *El miedo a la libertad*. Madrid: Paidós Ibérica Ediciones S.A.
- García Arévalo, T.M. (2020). “Stevens, George dir. (1945), Nazi Concentration Camps [traducción del título original: Campos de concentración nazis]. Estados Unidos: United States Counsel of the Prosecution of Axis Criminality. Duración 60 m. Plataforma: Netflix”. En *Darom, Revista de Estudios Judíos*, Núm.2, p. 1-4. ISSN 2659-8272.
- Kramer, S. (director). 1961. *El Juicio de Nuremberg. Vencedores o Vencidos/ Judgment at Nuremberg* [Película]. Roxlom Films Inc.
- Levi, P. (2012). “Los hundidos y los salvados” En *Levi, Primo. Trilogía de Auschwitz*. Traducción de Gómez Bedate, P. Primera edición. Barcelona: Ediciones Península.
- (1986). *Primo Levi. Los hundidos y los salvados*. Traducción de Gomez Bedate, P. (2014). Barcelona: Ediciones Península.
- Marco Greco, A. (2010). “Traverso, Enzo, A Sangre y Fuego: De la Guerra Civil europea, 1914-1945”. En *Revista HMiC*, Núm. VIII, p.282-286. ISSN 1696-4403.
- Munté Ramos, R.A. (2011). “La ficción sobre el Holocausto: silencio, límites de representación y popularización en la novela *Everything is Illuminated* de Jonathan Safran Foer”, [Tesis Doctoral]. Universidad Ramon Llull: Barcelona.
- Rabotnikof, N. (2007). “Memoria y política a 30 años del golpe”. En Lida, C.; Crespo, H.; Yankelevich, P. (comp.) (1976). *Estudios en torno al golpe de estado*, México: El Colegio de México.
- Semprun, J. (1995). *La escritura o la vida*. Barcelona: Tusquets Editores.
- Thompson, J. B. (1993). *Ideología y cultura moderna. Teoría Social en la era de la comunicación de masas*. México: Universidad Autónoma Metropolitana – Xochimilco.
- (1996). *The Media and Modernity. A Social Theory of the Media*. Stanford, CA: Stanford University Press.
- Traverso, E. (2011). *El pasado, instrucciones de uso*. Buenos Aires: Prometeo.
- Van Dijk, T. A. (2005). “Ideología y análisis del discurso en Utopía y Praxis Latinoamericana”. En *Revista Internacional de Filosofía Iberoamericana y Teoría Social*. Año 10, número 29, abril -junio. Maracaibo, Venezuela: Universidad de Zulia.
- (2001). “Critical discourse analysis”. En Tannen, D.; Schiffrin, D. & Hamilton, H. (eds.). *Handbook of discourse analysis*. Oxford: Blackwell.
- (ed.) (2000). *Estudios sobre el discurso. Una introducción multidisciplinaria*. Vol I y II. Barcelona: Gedisa.
- (1999). “El análisis crítico del discurso”. En *Revista Anthropos*, número 186, septiembre-octubre. Barcelona, pp. 23 -36.
- (1996). *Análisis ideológico del discurso. Programa de Estudios del Discurso*. Universidad de Ámsterdam. Traducción de Ramón Alvarado.
- Vaz Fernandes Catalino Procópio, L.; da Silva Gonçalves, M.C.; Rabelo Procópio, M.V. (2021). “Hannah Arendt: El peligro de la banalidad del mal en tiempos oscuros”. En *Humanidades & Tecnología*, 31 (1), p. 118-122. E-ISSN 2675-5416.
- Wodak, R. y Meyer, M. (eds.) (2001). *Methods of Critical Discourse Analysis*. London: Sage.

Referencias en internet

- García Wehbi, E. (2011): "Abraham en Treblinka". *Página12.com* <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/17-7300-2011-08-28.html>.
- Mc Guinness, D. (BBC News, 10 de febrero de 2019): "Holocausto: la serie de TV estadounidense que cambió la visión de los alemanes sobre el genocidio nazi". <https://www.bbc.com/mundo/noticias-47063613>.
- Martín, R. (2020): "The Stranger de Orson Welles, el primer filme comercial en usar imágenes reales del Holocausto". Enlacejudío.com. <https://www.enlacejudio.com/2020/05/22/the-stranger-de-orson-welles-el-primer-filme-comercial-en-usar-imagenes-reales-del-holocausto/>.
- Massot, J. (2013). "Centenario de Joaquim Amat-Piniella, un catalán en Mauthausen". *LaVanguardia.com*. <https://www.lavanguardia.com/cultura/20130219/54366873954/centenario-joaquim-amat-piniella-catalan-mauthausen.html>.
- Muchnick Editores (1986). "Primo Levi. Los Hundidos y los Salvados", p.1-24. https://www.psicosocial.net/historico/index.php?option=com_docman&view=download&alias=119-los-hundidos-y-los-salvados&category_slug=aprender-de-la-voz-de-los-supervivientes&Itemid=100225.