

# Las representaciones del Holocausto en el horizonte sociocultural mexicano de los años cincuenta y sesenta: El caso particular del noticiario fílmico *Cine Verdad*<sup>1</sup>

## The representations of the Holocaust in the Mexican sociocultural horizon of the fifties and sixties: The particular case of the film newsreel *Cine Verdad*

ALEXIS BARBOSA VARGAS

Doctorando en Historiografía  
Universidad Autónoma Metropolitana (Azcapotzalco) México  
piensa\_alexis@hotmail.com

### Resumen

111

Este artículo está dividido en tres partes: Primero, voy a partir de la dimensión transnacional del Holocausto en América Latina y México durante los años cuarenta, cincuenta y sesenta. En segundo lugar, voy a contextualizar el México de los cincuenta y sesenta con el fin de entender el horizonte de un noticiario fílmico como *Cine Verdad*. Aquí voy a tomar como ejemplo la representación del Holocausto en la literatura mexicana a partir de dos novelas: “Morirás lejos” de José Emilio Pacheco y “Cambio de piel” de Carlos Fuentes. Finalmente, voy a analizar las distintas cápsulas de *Cine Verdad* en torno a la Segunda Guerra Mundial, el Nazismo y el Holocausto. Dicho análisis toma como base las categorías de antifascismo, memoria cultural y conciencia histórica. Aunque las prácticas conmemorativas del Holocausto iniciaron en el México de los años cuarenta, podemos situar a estas representaciones fílmicas como parte de prácticas mnemotécnicas en torno a este genocidio. En estas representaciones culturales tenemos un ritmo del recuerdo ya que, progresivamente, pasamos de un relativo silencio a comienzos de los años cincuenta hacia una reactivación de la memoria del Holocausto a finales de los años cincuenta y los años sesenta. No obstante, en estas representaciones encontramos una tensión entre el carácter local y el carácter europeo e internacional del genocidio judío. Por lo tanto, la hipótesis de este trabajo es que las representaciones del Holocausto en el espacio cultural-fílmico de los años cincuenta y sesenta se centran *más en temas y procesos internacionales que nacionales*. No hay una apropiación

---

<sup>1</sup> Este artículo forma parte de mi investigación doctoral titulada “Las representaciones de lo alemán en el cine mexicano, 1935-1978”, la cual se encuentra en curso.

del genocidio judío para hablar de problemas nacionales. Más bien, *Cine Verdad* se sitúa en un lugar intermedio entre la omisión y la representación del Holocausto a partir de ciertos tropos europeos y universales, así como por ciertos actores antifascistas en México.

**Palabras clave:** Holocausto, noticiarios filmicos, literatura, antifascismo, memoria cultural y conciencia histórica.

## Abstract

This article is divided into three parts: First, I will start from the transnational dimension of the Holocaust in Latin America and Mexico during the forties, fifties, and sixties. Secondly, I am going to contextualize the Mexico of the fifties and sixties in order to understand the horizon of a film newsreel like *Cine Verdad*. Here I am going to take as an example the representation of the Holocaust in Mexican literature based on two novels: “Morirás lejos” by José Emilio Pacheco and “Cambio de piel” by Carlos Fuentes. Finally, I am going to analyze the different *Cine Verdad* capsules around the Second World War, Nazism and the Holocaust. This analysis is based on the categories of anti-fascism, cultural memory, and historical consciousness. Although the commemorative practices of the Holocaust began in Mexico in the forties, we can situate these film representations as part of mnemonic practices around this genocide. In these cultural representations we have a rhythm of recollection as we progressively move from relative silence in the early 1950s to a reactivation of Holocaust memory in the late 1950s and 1960s. However, in these representations we find a tension between the local character and the European and international character of the Jewish genocide. Therefore, the hypothesis of this work is that the representations of the cultural-filmic space of the fifties and sixties focus more on international than national themes and processes. There is no appropriation of the Holocaust to talk about national problems. Rather, *Cine Verdad* is located in an intermediate place between the omission and the representation of the Holocaust based on certain European and universal tropes, as well as by certain anti-fascist actors in Mexico.

**Keywords:** Holocaust, film newsreels, literature, anti-fascism, cultural memory and historical consciousness.

## El Holocausto en el horizonte latinoamericano y mexicano

En los años treinta, se produjeron en México diversos posicionamientos en torno a la persecución judía en Europa que involucraron tanto a individuos como a organizaciones de carácter social y gubernamental, pero también nacional e internacional. Sobre todo, tenemos espacios y redes antifascistas en los años cuarenta. Por un lado, está la izquierda mexicana, en la cual destacan intelectuales como Vicente Lombardo Toledano y publicaciones como la

revista *Futuro* o el periódico *El Popular*. Por otro lado, está el exilio europeo antifascista, principalmente español, alemán y judío. Estos últimos se organizaron en publicaciones como las revistas *Freies Deutschland* o *Tribuna israelita*. En esta, participaron judíos germanoparlantes como Otto Katz, Leo Katz, Bruno Frei, Egon Erwin Kisch y Theodor Balk, pero también colaboraron intelectuales mexicanos como Samuel Ramos, Julio Jiménez Rueda y Alfonso Reyes.

Para Andrea Acle-Kreysing, desde 1942 diversos escritos como *El Libro negro del terror nazi en Europa* ya hacían alusión al Holocausto en México. En cuanto a la publicación de *Tribuna Israelita*, la autora nos dice que ésta fue la culminación de la colaboración entre “Alemania Libre” y la comunidad judía de México a finales de 1944 (Acle-Kreysing, 2018, p. 85). Para la autora, la colaboración entre comunistas de habla alemana, sionistas de izquierda y comunistas en general fue un caso excepcional, sobre todo si se le compara con los exilios de habla alemana en otras partes del mundo.<sup>2</sup> Sin embargo, los judíos de habla alemana en México constituían una minoría frente a los hablantes del yiddish lo que constituyó dificultades para vincular el exilio judío con el exilio alemán. Una de las dificultades constituía acercar a las víctimas de la Alemania nazi a la defensa de la “verdadera” Alemania (Acle-Kreysing, 2018, p. 88).

Si bien hubo personalidades como José Vasconcelos, Rubén Salazar Mallén o el Dr. Atl que públicamente se mostraron a favor del fascismo y del antisemitismo, fueron más las voces antifascistas y liberales como Antonio Caso, Martín Luis Guzmán, Octavio Paz, Carlos Pellicer, Efraín Huerta, Julio Bracho o Rafael Solana. También los gobiernos de Lázaro Cárdenas y Manuel Ávila Camacho tuvieron una postura marcadamente antifascista. No obstante, a pesar de estos espacios y redes, Judit Bokser Misses-Liwerant, Daniela Gleizer y Yael Siman consideran que, al igual que el gobierno mexicano, estos intelectuales poco hicieron por la recepción de refugiados judíos.

113

En este sentido, las tres autoras establecen que los países latinoamericanos fueron, junto a los Estados Unidos, los mayores receptores de refugiados europeos durante las décadas de 1930 y 1940 (Bokser et al., 2016, pp. 267-268). Sin embargo, México fue uno de los países latinoamericanos que menos dio refugio a los judíos. A pesar de que para esos años existía en Brasil y Argentina un marcado antisemitismo, el número de refugiados fue considerablemente mayor si se le compara con México. Además, las tres autoras señalan la necesidad de incorporar una perspectiva transnacional para analizar el papel de México ante el Holocausto durante estos años. Inclusive consideran que esta perspectiva es importante no sólo cuando hablamos de prácticas concretas, sino también de conocimiento, información o representaciones culturales.

---

<sup>2</sup> Al respecto, destaca el grabado de Leopoldo Méndez “Deportación a la muerte” de 1942. Para Matthew Affron, curador de arte moderno del *Philadelphia Museum of Art*, es posible que sea una de las primeras imágenes que representaron el Holocausto. Véase el siguiente enlace: <https://www.enlacejudio.com/2016/11/14/artistas-mexicanos-los-primeros-en-pintar-el-holocausto/>

El cine mexicano también mostró una clara línea antifascista y transnacional. Junto a la propaganda y los eventos de carácter antifascista, tenemos noticiarios filmicos, documentales y películas de ficción realizadas por mexicanos y extranjeros que seguían este tono.<sup>3</sup> Por ejemplo, Bokser Misses-Liwerant, Gleizer y Siman nos dicen que en México hubo proyecciones de películas extranjeras antifascistas como parte de una iniciativa gubernamental. A pesar de que el exilio alemán se involucró poco en la propaganda filmica, destaca el caso del actor Charles Rooner que trabajó en filmes antifascistas o proaliados como *Soy Puro Mexicano* (Emilio Fernández, 1942) y *Espionaje en el golfo* (Rolando Aguilar, 1943) en donde interpreta a espías alemanes. Al mismo tiempo, Rooner también colaboró en labores culturales con organizaciones del exilio alemán, austriaco y judío como el Heinrich Heine Klub (HHK), la Asociación Menorah o La Acción Republicana Austriaca de México (ARAM).<sup>4</sup>

Para los años de la posguerra, el tema del Holocausto fue poco evocado por la comunidad judía. Incluso podemos hablar de un relativo silencio después de los Juicios de Núremberg. En este sentido, Henry Rousso considera que los procesos de la memoria de los traumas históricos poseen una cierta regularidad, verificable incluso a escala planetaria.<sup>5</sup> Después del genocidio, dictadura o proceso de violencia masiva comienzan discusiones sobre el castigo a los victimarios y la reparación a las víctimas. Luego de los primeros juicios, tiende a haber una etapa de olvido, amnistía y silencio a través del énfasis en el presente, la reconciliación y la unidad nacional. Sin embargo, sobreviene la anamnesis, el recuerdo y se reanudan los procesos judiciales, así como los trabajos de la memoria.

114

<sup>3</sup> También filmes como *Soy puro mexicano* (Emilio Fernández, 1942), *De Nueva York a Huipanguillo* (Manuel R. Ojeda, 1943), *Espionaje en el golfo* (Rolando Aguilar, 1943) o *Escuadrón 201* (Jaime Salvador, 1945) fueron el resultado de la influencia de Estados Unidos. Según el trabajo de Seth Fein (1996), funcionarios de Hollywood y de la *Office of the Coordinator of Inter-American Affairs* (OCIAA) llevaron a cabo una política para influir en el contenido ideológico de los filmes mexicanos con el fin de contrarrestar la propaganda del Eje. Por ejemplo, el caso de *New York a Huipanguillo* es interesante ya que el escritor de esta película fue Juan F. Azcárate quien fue embajador de México en Alemania de 1937 hasta 1942 cuando se rompieron relaciones diplomáticas. De hecho, Azcárate también fundó la compañía *España-México-Argentina* (EMA) que produjo documentales sobre la guerra como *Our Mexican Eastern Front* y el noticiario filmico *EMA* de corte oficialista.

<sup>4</sup> Además, me parece relevante el caso de José Revueltas quien mantuvo contacto con el exilio de habla alemana durante la Segunda Guerra Mundial, lo cual quedó plasmado en algunos de sus guiones cinematográficos. Al respecto, destacan *Que dios me perdone* (Tito Davison, 1948) y *En la palma de tu mano* (Roberto Gavaldón, 1951) en donde se alude al nazismo y los campos de concentración.

<sup>5</sup> Para el caso del síndrome de Vichy, Henry Rousso establece varias etapas de la memoria: primero como un acontecimiento traumático, luego como una fase de represión que inevitablemente será seguida de una anamnesis (el retorno de lo reprimido) que puede convertirse en obsesión (Traverso 2007, pp. 81-82). En el caso alemán, inmediatamente después de la SGM está el debate de la culpa y la responsabilidad de Karl Jaspers, lo que es seguido por la represión de la era Adenauer (1949-1963) y, finalmente, una obsesión que alcanza su punto culminante en los ochenta con la *Historikerstreit* (querrela de los historiadores). En términos generales, la historiografía ha seguido el recorrido de la memoria ya que la producción histórica tiene un impulso con la reminiscencia que alcanza su pico con la obsesión. Aunque a veces memoria e historia no coinciden, para Traverso el juicio a Eichmann puso el debate del Holocausto fuera del terreno judío y dentro de la opinión pública. Aunque en México no se convirtió en una obsesión, ciertamente podemos hablar de una reminiscencia en los años sesenta.

Para María Elena Stella y Alberto Lena Ordóñez, los filmes sobre el Holocausto y el periodo nacionalsocialista fueron mucho menos frecuentes con la Guerra Fría. La enemistad de occidente con la Unión Soviética transformó la imagen del pueblo alemán, particularmente la República Federal de Alemania (RFA) que había pasado a ser un importante aliado. De modo que las representaciones de los campos de concentración alemanes, presente en los filmes de Sídney Bernstein y Alfred Hitchcock, fue mermando considerablemente. En el caso del cine mexicano destaca la censura de una secuencia de la película *En la palma de tu mano* (Roberto Gavaldón, 1951). En dicha secuencia, Clara, una inmigrante europea, le confiesa a una mujer alemana que es judía y que estuvo en un campo de concentración como lo revela el tatuaje de su hombro. Para este caso en particular, habría que preguntarnos por qué el Holocausto y el nazismo fueron censurables en 1951 y no durante los años previos y posteriores.

Fue para los años sesenta que el tema cobró cierta notoriedad, sobre todo dentro del ámbito cultural como fue el caso de la prensa, el cine o la literatura. En el caso de la prensa, es evidente la cobertura que se le dio al caso Eichmann en 1961. En este sentido, Enzo Traverso, siguiendo a Paul Ricoeur, establece una anamnesis o reminiscencia del Holocausto durante los años sesenta como consecuencia del juicio a Eichmann en 1961 y La guerra de los Seis Días en 1967. Si bien Traverso se refiere a estos procesos de memoria en países europeos como Italia, Alemania y Francia, en el caso de América Latina Yael Siman y Emanuel Kahan consideran que tiene sustento esta narrativa del “caso Eichmann” (Siman, 2020, p. 80). En términos generales, este juicio funcionó como un catalizador de la memoria del Holocausto ya que hasta ese entonces el genocidio judío en Europa no era un acontecimiento que despertara interés público. Además, ambos autores coinciden en que otros catalizadores de memoria también fueron la Guerra de los Seis Días, así como la Guerra de Yom Kippur.<sup>6</sup>

115

Del mismo modo, Daniel Levy y Natan Sznaider, quienes son citados por Estela Schindel, identifican cuatro grandes periodos en la memoria internacional del Holocausto:

La década de posguerra, caracterizada por una memoria extremadamente selectiva, una creciente conciencia del holocausto durante los años sesenta y setenta, un auge de eventos conmemorativos durante los ochenta y, como culminación de este, la universalización o globalización de su memoria a partir de la década del noventa. Las tres etapas, según estos autores, siguen un cierto “ritmo del recuerdo”: en un primer momento se acentúa el significado universal del Holocausto,

---

<sup>6</sup> Para Elizabeth Jelin, mientras que en el juicio de Núremberg prácticamente no hubo testimonios sino pruebas documentales, en el juicio a Eichman el testimonio de sobrevivientes sí jugó un papel fundamental. Para la autora, los testimonios no fueron transmisibles o interpretables en el momento en que se producían los acontecimientos. Por ejemplo, en el caso del genocidio judío fue necesario el paso del tiempo, e inclusive la llegada de una generación nacida en la posguerra para que pudiera haber “testigos” (Jelin, 2005, p. 55). Además del caso Eichmann, para Daniel Lvovich la Guerra Fría y el conflicto de Medio Oriente constituyeron las variables fundamentales que explican la disposición de las sociedades occidentales a rememorar, a escuchar a los sobrevivientes y a formularse preguntas sobre aquel pasado traumático (Lvovich, 2007, p. 103).

luego este es acaparado por los patrones de memoria nacionales y, finalmente, se convierte en símbolo de las memorias “autorreflexivas” propias de la segunda modernidad (Schindel, 2017, pp. 142-143).

Aunque el Holocausto se constituyó como un tema sumamente discutido a partir de los años ochenta, podemos considerar que, ciertamente, hubo una reminiscencia en Europa y Latinoamérica. Precisamente, el caso latinoamericano es interesante porque se trata de un subcontinente colonizado que, como señala Estela Schindel, guarda una relación traumática, ambivalente e híbrida con la modernidad (Schindel, 2017, p. 141). Por lo tanto, en América Latina son evidentes los puentes entre las teorías poscoloniales, el boom de la memoria y los estudios del Holocausto. En otras palabras, la violencia colonial y poscolonial del subcontinente tiene el potencial de vincularse al Holocausto como un tropo universal.

Sin embargo, como veremos en *Cine Verdad*, en el caso mexicano esta reapropiación o resignificación no se ha materializado del todo. A diferencia de lo que señalan Levy y Sznajder, en México el tema del Holocausto poco se ha vinculado a temas como identidad, violencia, derechos humanos o memorias autorreflexivas. Sobre todo tratándose de un país con una larga tradición de violencia, discriminación, racismo y exclusión hacia los indígenas.<sup>7</sup> En relación con esto último, el trabajo de Yael Siman y Emanuelle Kahan distingue las prácticas conmemorativas en México y Argentina, dos países que comparten un pasado represivo y una comunidad judía importante.

En el caso argentino, Kahan señala que durante la posguerra cobró más significado la derrota alemana en la SGM como un triunfo de la civilización contra la barbarie frente a la especificidad del exterminio de los judíos. No obstante, a diferencia de lo ocurrido en otras latitudes, el caso Eichmann no precipitó una mayor visibilidad de los testigos y sobrevivientes del nazismo. Fue hasta 1967, con la Guerra de los Seis Días cuando la Asociación Israelita de Sobrevivientes de la persecución nazi en Argentina, la *Sherit Hapleitá*, logró una mayor visibilidad pública. En este sentido, la última dictadura militar (1976-1983) fue el principal catalizador de la memoria del Holocausto.<sup>8</sup> Actualmente, Argentina es un claro ejemplo del Holocausto como un tropo universal que puede adaptarse a violencias de otros espacios y temporalidades. Esto último también se puede relacionar a nociones como “Memoria protésica” (Alison Landsberg, 2004), “Memoria transnacional” (Andreas Huyssen, 2002) o

<sup>7</sup> Dentro de un programa de debate del Canal Once, los analistas (Lorenzo Meyer, Leonardo Curzio, María Amparo Cazar y José Antonio Crespo) decidieron titular a uno de los bloques como “Auschwitz en México”. Esto porque refieren a un campo de exterminio usado por los narcotraficantes en Tamaulipas en donde hallaron media tonelada de restos humanos. Aquí el tropo universal del Holocausto se vincula con la violencia derivada del narcotráfico tendiendo un puente entre el presente de violencia en México y un pasado traumático. Véase el programa “Primer Plano” del 12 de julio del 2021: <https://www.youtube.com/watch?v=E66AyfAfgq4>

<sup>8</sup> De hecho, la educación sobre el Holocausto es obligatoria en las escuelas argentinas. Además, Argentina es el único país de América Latina que forma parte de IHRA (*International Holocaust Remembrance Alliance*).

“Memoria multidireccional” (Michael Rothberg, 2009). Por otro lado, Siman considera que en el caso mexicano las primeras actividades conmemorativas provinieron de las comunidades judías durante los años cincuenta y sesenta. Si bien durante estos *años distintos espacios culturales mostraron un mayor interés por el genocidio* judío, para Siman el juicio a Eichmann poco catapultó la notoriedad del Holocausto a pesar de haber sido ampliamente cubierto por la prensa nacional e internacional.

También hay que decir que durante la primera mitad de los años sesenta, había en Latinoamérica un paradigma del desarrollismo. De modo que los medios de comunicación privilegiaban este discurso oficial del fortalecimiento económico y social por encima de otros temas.<sup>9</sup> Además del desarrollismo, para Estela Schindel otro paradigma fue el derivado de la Revolución cubana en torno a la liberación nacional. Para la autora, ambos paradigmas resultaban incompatibles con una reflexión o una lectura productiva de temas como la SGM o el Holocausto (Schindel, 2017, p. 144).

A diferencia de Argentina, en México la violencia en torno a la represión de estudiantes en 1968 o la Guerra sucia en los años setenta catapultó poco la memoria en torno al Holocausto. De hecho, la mayoría de los autores coinciden que la reflexión en torno al genocidio judío en México está estrechamente vinculada a la experiencia de la comunidad judía. Sin embargo, para Siman y Kahan esta comunidad ha mostrado poca independencia ya que muchas veces ha seguido las pautas delineadas por los actores políticos nacionales (Siman, 2020, p. 108).

117

Para Estela Schindel, los espacios culturales fueron muy importantes para la recepción del Holocausto en América Latina. El trabajo de Schindel se basa en revistas culturales de Argentina, México y Brasil ubicando tres grandes periodos en la recepción del Holocausto: en la primera, entre 1945 y 1950, los autores no se ocupan del Holocausto como tal sino del impacto de la SGM en su conjunto; la segunda, entre los años cincuenta y ochenta, es una etapa en la cual el tema está prácticamente ausente en la agenda política y cultural de la región; y finalmente, en la tercera etapa, que empieza a partir de los años ochenta y llega hasta la actualidad, el Holocausto emerge progresivamente en la esfera pública más allá de los debates judíos.

Este estudio considera que fue durante esta última etapa que autores como Primo Levi, Tzevtan Todorov, Zygmunt Bauman, Jorge Semprún, George Steiner, Yosef Yerushalmi o Giorgio Agamben empezaron a ser traducidos y leídos. También es contrastante que Jorge Luis Borges escribió sobre el nazismo y el Holocausto como una metaforización de toda barbarie mientras que, como señala Ilán Stavans, durante la posguerra Octavio Paz no dedicó

---

<sup>9</sup> Por ejemplo, en la primera plana de *El informador*, la principal noticia era la devolución del Chamizal por parte de Estados Unidos, siendo relegada a la página ocho una nota sobre un juicio a guardias y funcionarios de Auschwitz. “El juicio a los nazis” por Walter Zwick en *El informador*, 21 de diciembre de 1963.

ninguna página a la condena o memoria de este acontecimiento. Finalmente, se reconoce que hay un vínculo entre el juicio de Eichmann en Israel y la mayor difusión del Holocausto. Este proceso dio pie a que importantes intelectuales se pronunciaran al respecto. No obstante, el paradigma de la Revolución cubana incentivó campos culturales altamente politizados en los años sesenta y setenta, por lo que el Holocausto se convirtió en objeto de reflexión sólo en el marco de los intereses intelectuales revolucionarios (Schindel, 2005, p. 31).

La autora nos dice que su trabajo sobre los intelectuales latinoamericanos y el Holocausto es una indagación inicial que deberá ser ampliada y verificada para otros contextos y objetos empíricos. En este sentido, el siguiente apartado contradice hasta cierto punto esta segunda etapa del ausentismo, pero coincide con la politización de los intelectuales.

### ***Cine Verdad* y el contexto político y cultural del México de los años cincuenta y sesenta**

Para este apartado, nos interesa el periodo de los años cincuenta y sesenta. Sobre todo porque ahí se enunciaron los clips de *Cine Verdad*, así como otras representaciones. Esto es importante porque estas representaciones se asociaron con personalidades, redes y espacios fuera de la comunidad judía como ocurrió en los años cuarenta.

Para la década de los años cincuenta y sesenta hubo un auge de los noticiarios filmicos en México.<sup>10</sup> Mientras que este periodo significó la desaparición de muchos noticiarios en países como Estados Unidos o Reino Unido, en Latinoamérica se produjeron una cantidad importante de ellos.<sup>11</sup> Estos noticiarios se exhibían antes de las películas y tenían una duración aproximada de diez minutos. Aunque había números monográficos, la mayor parte de los noticiarios eran multitemáticos. Entre sus principales funciones estaba instruir, informar y entretener a la población. En *Cine Verdad*, la función no era informar a través de notas de actualidad o de entretener mediante clips deportivos o cómicos. Más bien se trataba de una revista filmica de carácter científico y cultural cuya función era la de instruir.

<sup>10</sup> Este boom de los noticiarios filmicos está relacionado a las políticas llevadas a cabo desde el cardenismo, pero sobre todo la política cinematográfica de los años cuarenta. Por ejemplo, la Ley federal de la Industria Cinematográfica de 1949 establecía que la mitad del tiempo debía destinarse a la exhibición de películas mexicanas en todas las salas de cine. Sin embargo, los exhibidores justificaban el tiempo de pantalla del cine mexicano mediante los noticiarios filmicos y los cortometrajes o medimetrajes documentales exhibidos antes de cada película.

<sup>11</sup> Para el caso latinoamericano, véanse los siguientes trabajos: Paulo Antonio Paranaguá, *El cine documental en América latina*, Madrid, Cátedra, 2003; Clara Kriger, “Una lectura de Sucesos Argentinos” en *XI Jornadas Interescuelas/Departamentos de Historia*. Buenos Aires, Universidad de Tucumán, 2007 e Irene Marrone y Mercedes Moyano Walker (eds.), *Persiguiendo imágenes. El noticiario argentino, la memoria y la historia (1930-1960)*, Buenos Aires, Editorial del Puerto, 2006.

A lo largo de veinte años, desde que empezó a exhibirse en 1953 hasta 1973 cuando dejó de producirse, *Cine Verdad* conservó una *línea editorial* educativa. De ahí que los contenidos serios, educativos y programáticos fueran privilegiados. No obstante, la mayor parte del público mexicano tenía predilección por los contenidos lúdicos o expresivos como los sketches cómicos. Para Floccence Toussaint, *Cine verdad* dejó de producirse por los problemas económicos derivados de la fuga de la publicidad a la televisión, la falta de apoyo gubernamental y por la preponderancia del deporte: “Fue un corto que las agencias de publicidad siempre detestaron; el gobierno nunca le hizo caso, tenía problemas para pasar en las pantallas de los cines porque se alegaba que era solemne y aburrido. La cultura era solemne y aburrida, ¡viva el deporte! Afirma con enfado Miguel Barbachano Ponce.” (Toussaint 1979, p. 4).<sup>12</sup> Además, los noticiarios filmicos nunca alcanzaron la inmediatez de la radio, la prensa o la televisión ya que su periodicidad más frecuente sólo llegó a ser de carácter semanal.<sup>13</sup> No es casualidad que este noticiario dejó de producirse en los años setenta cediendo su vasto acervo a la televisión pública mexicana.

*Cine Verdad* también se constituyó como un espacio en donde convivieron destacados personajes ligados al ámbito cultural mexicano e incluso hispanoamericano. Durante los años que abarcó esta revista, podemos agrupar tres etapas: En la primera, que fue de 1953 a 1958, participaron gente como Jomi García Ascot, Fernando Espejo, Carlos Velo, Fernando Gamboa, Joseph Renau, Héctor Azar, Rubén Gámez y Nacho López. En la segunda, que abarcó de 1958 a 1964, la dirección de la revista pasó a manos de Miguel Barbachano Ponce, siendo la etapa más fructífera de la revista por la gran cantidad de temáticas y de colaboradores como los escritores Carlos Fuentes, Gabriel García Márquez, Elena Poniatowska, Juan Rulfo y José Emilio Pacheco (figs. 1 y 2). Por último, la tercera etapa, que abarcó de 1964 a 1973, constituyó la decadencia de *Cine Verdad*. Si bien la multiplicidad de temáticas siguió, las personalidades de la revista cada vez adquirieron más notoriedad en la sociedad por lo que muchos dejaron de participar dentro de este espacio.<sup>14</sup>

<sup>12</sup> De igual modo, Ana Rosas Mantecón nos dice que la falta de interés por parte del público mexicano frente a ciertas ofertas culturales no sólo se debe al débil capital cultural con que cuentan para apreciarlas, sino también a la fidelidad de los grupos en los que se insertan (Rosas Mantecón, 2017, p. 38).

<sup>13</sup> Por ejemplo, la televisión se fue adaptando a las nuevas tecnologías como el sonido directo en los años sesenta o la comunicación satelital en los años setenta que brindó la posibilidad de realizar noticiarios en vivo. Esto último dejó en desventaja a los noticiarios filmicos al no poder competir con la “simultaneidad despacializada” relacionada a la era de las telecomunicaciones.

<sup>14</sup> Si bien las cápsulas de *Cine Verdad* partieron de un escritor y de una posición ante el mundo, es difícil hablar de una sola figura de autor o realizador, así como de un yo meditativo. Para empezar, con la recopilación generalmente los guiones se escribían antes del montaje lo que derivó en problemas técnicos como la falta de imágenes de archivo a la hora de montar un clip, pero también en que la imagen sólo servía de ilustración o relleno a lo que se decía en el guion. Seguramente, los escritores de *Cine Verdad* no seleccionaban las imágenes, cosa que sí hacía el editor. Asimismo, es importante señalar que la mayor parte de los autores de *Cine Verdad* como Carlos Fuentes, Gastón García Cantú o Jomi García Ascot eran escritores y no cineastas, por lo que no es difícil afirmar que estos autores privilegiaban a la palabra por encima de la imagen. El mismo Carlos Fuentes lo reconocía al hablar de los guiones filmicos que él y Gabriel García Márquez escribieron: “Porque en esa época, él y yo fabricábamos guiones de cine, demostrando nuestra verdadera vocación cuando nos deteníamos horas en



Figuras 1 y 2. Fuente: *Cine Verdad*

Es importante señalar que algunos de los colaboradores de *Cine Verdad* pertenecieron a una generación de intelectuales, literatos y artistas como Juan Rulfo, Leopoldo Zea, Eli de Gortari, Octavio Paz, Jaime Sabines, Rosario Castellanos, Sergio Pitol, José Emilio Pacheco, Carlos Monsiváis, José Revueltas, José Luis Cuevas o Juan José Arreola. Esta generación criticó la estrechez del nacionalismo revolucionario, por lo que se interesaron en los problemas mundiales como la Revolución Cubana, los movimientos de liberación nacional y el orden internacional de la Guerra Fría. Precisamente en México, la Revolución cubana abrió una discusión sobre la propia identidad mexicana en pleno cincuentenario de la Revolución mexicana. Mientras el gobierno celebraba la revolución, otros intelectuales cuestionaban sus resultados. Por ejemplo, para el escritor Fernando Benítez la Revolución cubana significó un acercamiento con el Cardenismo y con el Tercer mundo, razón por la cual denominó a Fidel Castro como un “revolucionario nacionalista” (Urías Horcasitas, 1235).

Dentro de un contexto de industrialización y crecimiento urbano, destaca la Generación de Medio Siglo, nombrada así por la revista homónima que se publicó de 1953 a 1957. Este grupo urbano, universitario y cosmopolita fue dominante en la cultura mexicana desde mediados de los años cincuenta hasta principios de los años setenta. Su presencia fue patente a través de instituciones como la Dirección de Difusión Cultural de la Universidad Nacional Autónoma de México. A partir de 1953, Jaime García Terrés se hizo cargo de esta dependencia universitaria cuyas principales funciones fueron la organización de actividades culturales como conferencias, mesas redondas, recitales, exposiciones, conciertos, funciones de cine y

---

colocar una coma o en describir el portón de una hacienda. Es decir: nos importaba lo que se leía, no lo que se veía” (García Márquez 2007, pp. 8-9).

teatro, la publicación de libros, etc.<sup>15</sup> En otras palabras, el objetivo era difundir el patrimonio cultural universitario a la sociedad mexicana. Por otro lado, está el Centro Mexicano de Escritores que fue fundado en 1951. De mediados de los cincuenta a fines de los sesenta, escritores como Jorge Ibarguengoitia, Tomás Segovia, Juan García Ponce, Inés Arredondo, Vicente Leñero, Carlos Monsiváis, Salvador Elizondo, Fernando del Paso y José Emilio Pacheco gozaron del apoyo de este Centro. Incluso libros como *Pedro Páramo*, *La región más transparente*, *Algo sobre la muerte del Mayor Sabines*, *Balún Canán* y *Farabeuj* nacieron bajo el estímulo de estas becas.

También estuvieron las revistas y los suplementos culturales. Por ejemplo, Fernando Benítez fue fundador y director de los suplementos culturales “México en la Cultura” (1949-1961) del diario *Novedades* y “La cultura en México” (1961-1973) de la revista *Siempre!*<sup>16</sup> Aunque el énfasis era literario, estos suplementos incluían otros temas como el arte e incluso se llegaban a abarcar reflexiones sobre la realidad sociopolítica y humanística. Tanto *Cine Verdad* como estos dos suplementos culturales están ligados al periodismo cultural que posee un énfasis en la divulgación, así como en la amplitud y la heterogeneidad. De ahí la variedad de múltiples temas que buscaban acercarse a un público general.

Para Leonardo Martínez Carrizales, desde un punto de vista historiográfico esta generación se ve interpelada por su propia historicidad. Esto quiere decir que en el conocimiento de la Generación de Medio Siglo destaca una perspectiva anecdótica, narrativa y emotiva. De este modo, los hombres de letras como Carlos Fuentes se auto asumieron dentro de este horizonte sociocultural. Justamente, estos autores fueron concebidos en los años sesenta como celebridades. Por el contrario, para Martínez Carrizales el trabajo de estos autores no era una expresión personal, sino que formaba parte de estructuras simbólicas surgidas en los años cuarenta con la industrialización del país y el revisionismo historiográfico de la Revolución mexicana.<sup>17</sup> Incluso la propia categoría de “Generación de Medio Siglo” es un lugar de la memoria y un lugar retórico construido por las élites letradas durante la segunda mitad del siglo XX. No obstante, en dicha categoría también encontramos horizontes de enunciación como son “los universos conceptuales, los valores y las formas simbólicas por medio de las cuales los datos se organizan, se difunden y se convierten en materia de apropiación efectiva” (Martínez Carrizales 2008, p. 29). Como ejemplo, tenemos las instituciones y los

<sup>15</sup> Para 1967, el nombramiento de Gastón García Cantú como Jefe de la Coordinación de Difusión Cultural de la UNAM constituyó el inicio de muchas dificultades para el grupo. Esto debido al nacionalismo de García Cantú.

<sup>16</sup> A este grupo se le acusó de ser una “mafia literaria” debido a la constante presencia de esos jóvenes escritores en los dos suplementos que dirigió Benítez, pero también en publicaciones literarias, en los centros de cultura y en las principales casas editoras del momento.

<sup>17</sup> Para el autor, a partir de los años cuarenta Daniel Cosío Villegas y Jesús Silva Herzog convirtieron a la Revolución Mexicana en objeto de debate público y parte sustantiva del patrimonio simbólico de los intelectuales, otrora reservados a políticos, funcionarios, especialistas y técnicos como José Vasconcelos. En este sentido, también es antecedente la orientación ideológica de la revista *Cuadernos Americanos*, fundada en 1942. En pocas palabras, “la Generación de Medio Siglo es, por sí sola, expresión del nuevo orden simbólico de la sociedad mexicana” (Martínez Carrizales, 2008, p. 35).

suplementos de carácter cultural, pero también los instrumentos como el ensayo y los géneros del periodismo que discurrieron en torno al cambio, la transformación, la novedad, la originalidad, el futuro, la crítica o la modernidad, etc. Precisamente, en *Cine Verdad* tenemos títulos como “Ensayo” lo que da cuenta de la influencia literaria y periodística que había en esta revista fílmica. De ahí la relación con el horizonte sociocultural al que hemos aludido (figs. 3 y 4).



122

Figuras 3 y 4. Fuente: *Cine Verdad*

De modo que estos espacios culturales se distinguieron por su interés en problemas nacionales, pero al mismo tiempo su apertura hacia cuestiones internacionales. De hecho, la primera editorial de *México en la cultura* decía lo siguiente: “Lo mexicano con trascendencia universal y lo universal que fecunde lo mexicano podría servir como un lema (Camposeco 2015, p. 102)”.<sup>18</sup> Por lo tanto, había una necesidad de repensar el nacionalismo mexicano a partir de los problemas internacionales. Como ejemplo, José Luis Cuevas escribió “La cortina del nopal” que fue publicado precisamente en este semanario cultural.

En relación a la izquierda y al periodismo de carácter cultural, encontramos afinidades entre *Cine Verdad* y otras revistas o suplementos de carácter escrito como *México en la Cultura*, *Política*, *Quince días de México y del Mundo* (1960-1967) o *La Cultura en México*. Esta izquierda de los años sesenta contaba con una importante afinidad hacia la Revolución cubana, pero también se caracterizó por el distanciamiento con el marxismo soviético y el acercamiento

<sup>18</sup> Ya desde los años cincuenta, la discusión en torno a lo mexicano estaba en auge con la publicación de *El Laberinto de la Soledad*, en donde Octavio Paz señalaba que los mexicanos “somos, por primera vez en nuestra historia, contemporáneos de todos los hombres.” A pesar de la lectura esencialista que pueda suscitar, para Armando Pereira la imagen del mexicano que Octavio Paz prefigura en este libro no es una imagen esencialista, sino histórica (Pereira, 1995, p. 198).

con las luchas de liberación nacional del llamado Tercer Mundo. En términos generales, si algo caracterizó a *Política y México en la cultura* fue el énfasis en el antifascismo, el antiimperialismo y el pacifismo. De hecho, para estos años vemos en *Cine Verdad* ciertas referencias audiovisuales al antifascismo y el pacifismo. Cabe decir que esta izquierda poco tuvo que ver con los movimientos más radicales de la década siguiente debido a que fue bastante moderada y oficialista.

Estos espacios culturales no sólo compartieron ideas sino también colaboradores como fue el caso de Carlos Fuentes. Precisamente, Fuentes tuvo una intensa actividad política a principios de los años sesenta. Como colaborador participó en estas tres revistas, pero también en encuentros y conferencias de izquierda. Tanto en *Cine Verdad* como en *Política*, Fuentes escribió numerosos ensayos sobre cuestiones nacionales (la Revolución mexicana y la realidad actual en México, siendo destacable el asesinato de Rubén Jaramillo y los movimientos laborales de 1958 y 1959) e internacionales (la Primera Guerra Mundial, la Guerra Civil Española, la Unión Soviética, la Revolución cubana, la injerencia de los Estados Unidos en los asuntos latinoamericanos, las tensiones de la Guerra Fría, el movimiento de países no alineados y el mayo francés). Al respecto de su actuar político, Fuentes apuntaba la tarea:

En un país como el nuestro, de estructura democrática tan deficiente, de limitadas posibilidades de expresión política, de enormes problemas irresueltos y aplazados, y de temibles opresivas vecindades [...], el escritor, el intelectual no pueden ser ajenos a la lucha por una transformación política que, en última instancia, supone también una transformación cultural. En gran medida, el escritor, en México, le da una voz a quienes no pueden hacerse escuchar (Cómo se citó en Martínez Carrizales, 2008, p. 37).

123

Además de Fuentes, en *Política* participaron escritores que provenían del Partido Comunista, del gobierno, del lombardismo y del nacionalismo revolucionario. Políticamente, hay una relación entre esta revista y el Cardenismo a través del Movimiento de Liberación Nacional (MLN). Dicho movimiento tuvo como génesis el año de 1958 cuando el expresidente Lázaro Cárdenas buscó reposicionarse en el escenario político mediante la constitución de una coalición política, la cual contó un discurso tercermundista y anticolonialista. Para Beatriz Urias Horcasitas, esta revista nunca llegó a ser tan revolucionaria o vanguardista dentro de la izquierda. Fue hasta después del movimiento estudiantil de 1968 cuando aparecieron revistas más innovadoras como *La Cultura en México*.<sup>19</sup>

<sup>19</sup> Para Ana María Serna la esfera pública mexicana se rehabilitó en 1968. Si bien esta esfera se fortaleció de 1910 a 1940, entre 1940 y 1968 se debilitó frente a la centralización del poder político y económico. Como señalan Daniel Cosío Villegas y Carlos Monsiváis, quienes son citados por Serna, la prensa independiente no existía en el México de la década de 1960. Entre

En relación con el Holocausto, destacan dos novelas que están ligadas a estos espacios: *Morirás lejos*, de José Emilio Pacheco, y *Cambio de piel*, de Carlos Fuentes. Al igual que en el cine, dentro de la literatura encontramos diversas maneras de representar el Holocausto. Destaca la literatura de testimonio como el caso de Primo Levi, Elie Wiesel o Jean Améry. Algunas obras ponen el acento en la reconciliación, mientras que otras apuestan por el resentimiento. Unas ponen más énfasis en la vida dentro del *lager* y otras en el viaje a éste. Por otra parte, también tenemos escritores que no son judíos ni vivieron la experiencia concentracionaria. En cualquier caso, al igual que con la historiografía y la cinematografía, el Holocausto constituye todo un reto para la narrativa literaria.

Para Saul Friedlander, el Holocausto es un evento que pone a prueba los conceptos tradicionales y las categorías de representación (Friedlander, 1992, pp. 2-3). Esto quiere decir que las representaciones del genocidio más radical en la historia presentan *límites a la narrativa y al lenguaje*. Es evidente la imposibilidad de integrar este evento a una narrativa lógica, monocausal, objetiva y continua. De ahí la necesidad de la ambigüedad ideológica y la experimentación estética. Para el caso del cine y la literatura, Friedlander resalta el trabajo de Luchino Visconti, Hans-Jürgen Syberberg, Paul Celan y Michel Tournier. En este sentido, estas representaciones están insertas en el marco del posmodernismo que cuestiona la tradicional frontera entre ficción y realidad. Sin embargo, también tenemos representaciones muy politizadas en cuanto a posiciones ideológicas tanto en la literatura como en el cine. Como veremos más adelante, el cine europeo de la posguerra presentó un paradigma antifascista a diferencia del cine hollywoodense que se ha caracterizado por su marcada línea comercial.

124

En el caso mexicano, Marlene Rall analiza las imágenes del alemán y de Alemania en las letras mexicanas. La autora nos dice que hasta la segunda mitad del siglo XX Alemania no tenía un lugar eminente dentro de las letras mexicanas. Aunque este país no tuvo colonias en América, los doce años del Tercer Reich dejaron la imagen del imperialismo y el colonialismo más brutal que ha sido símbolo de barbarie. De esta manera, la dictadura nazi fue un catalizador para que la literatura mexicana se interesara más en Alemania, la cual ha sido representada con base en la civilización y la barbarie. Por ejemplo, tenemos múltiples escritos que nombran este imaginario dividido: Desde Sergio Pitol en su escrito “Alemania vs Alemania” hasta Jorge Volpi quien evoca esta distinción al hablar del físico Max Planck. No obstante, para Rall la barbarie ha sido más recurrente. Como ejemplo están las novelas *Morirás lejos* y *Cambio de piel*, ambos libros publicados en 1967. Si bien la autora considera que autores como Juan García Ponce, José María Pérez Gay, Inés Arredondo, Sergio Pitol, Javier García-Galiano, Elena Garro, Juan Villoro o Alberto Vital introdujeron temas alemanes en la literatura mexicana, podemos considerar a estas dos novelas como pioneras.

---

1940 y 1968, el deber del periodismo era reprimir la disidencia, desalentar la politización y fomentar una visión histórica de la realidad internacional (Serna, 2014, p. 140).

De modo que tanto Fuentes como Pacheco escribieron dos libros vinculados con el tema del genocidio judío. La novela de Fuentes narra el viaje de cuatro amigos a Cholula, siendo Franz el personaje alemán que representa al fascismo. Aquí el autor compara el sacrificio prehispánico con el Holocausto a través de dos lugares icónicos: Cholula y Auschwitz. A pesar de que su novela tiene muchas lecturas, con esto el autor podría establecer que los actos de barbarie no son obra de uno sino de muchos pueblos. En este sentido, las novelas de Fuentes y Pacheco reflexionan sobre la represión y la violencia que está presente en numerosas sociedades a lo largo del tiempo, pero también sobre la singularidad del genocidio judío.<sup>20</sup>

Además, ambas novelas responden a un horizonte particular en los años sesenta. Recordemos que, al igual que Fuentes, Pacheco participó en *Cine Verdad y México en la cultura*. En el caso de la primera novela de Pacheco, ésta abarca la diáspora judía en dos temporalidades: Por un lado, está la narración de la destrucción del Templo hebreo de Jerusalén por parte de los romanos en el año 70 d. C. Por otro lado, se nos narra el establecimiento del gueto de Varsovia de donde miles de judíos salieron deportados a los campos de exterminio de Auschwitz-Birkenau o Treblinka, todo bajo el yugo de la Alemania nazi. Su novela también abarca el presente a través de dos figuras cambiantes y complejas: Eme, el victimario que vive entre la culpa, y Alguien, una víctima que ansía venganza. Es importante señalar que la novela continuamente está dando saltos temporales a través de diferentes ideogramas como *Salónica, Diáspora, Grossaktion, Totenbuch* o *Götterdämmerung*.

125

Es importante señalar las diversas similitudes y divergencias entre las dos novelas y los clips de *Cine Verdad*. Tanto Pacheco como Fuentes fueron colaboradores de este noticiario filmico en una faceta más ensayística que literaria. Por otro lado, en las novelas ambos autores prácticamente no recurren a conceptos como “Holocausto” o “Shoa” pero sí aluden a los judíos y los oficiales alemanes. Incluso el personaje de Adolf Eichmann está presente en la novela de Fuentes. Por lo consiguiente, estos dos libros están ligados a un horizonte sociocultural de los años sesenta. Si bien Pacheco nunca usa los conceptos de “barbarie” o “fascismo”, sí ocupa frases como “Noche y Niebla” (*Nacht und Nebel* en alemán). Esto último refiere a un decreto emitido por la Alemania nazi sobre la represión y desaparición de opositores al régimen en los territorios ocupados. Como veremos en el siguiente apartado, esta frase también se utiliza en el clip “Ensayo” de *Cine Verdad*. En la novela, Pacheco ocupa la

<sup>20</sup> Esto último se vincula a diversos debates que han reflexionado sobre la naturaleza general o singular del Holocausto y el nazismo. En la postura general, destacan los trabajos de Hannah Arendt, Theodor Adorno o Zygmunt Bauman. También está el caso de Enzo Traverso quien señala que los debates en torno a la singularización de los crímenes del nazismo han traído buenos resultados. Sin embargo, también han caído en los vicios de la memoria como la subjetividad, la selectividad o el poco respeto hacia la cronología (Traverso, 2007, pp. 74-75). Para el historiador, italiano no hay que suprimir la memoria, pero sí hay que trasladarla a un conjunto histórico más vasto. Por otro lado, en la postura singular destaca la historiografía alemana vinculada con el *Sonderweg* (camino particular). Entre los diversos exponentes, destaca el sociólogo Norbert Elías. Aquí se buscan establecer las particularidades históricas de Alemania (construcción tardía de un estado-nación, poca cultura liberal, sistema antiparlamentario o tradición burocrática) y su relación con los crímenes nazis. Recientemente, esta postura ha sido retomada en los trabajos de Peter Hayes y Judit Bokser Misses-Liwerant.

frase tanto en alemán como en español: “*Nacht und Nebel*, resonancia de címbalos oscuros, los prisioneros desaparecerán sin dejar huella, se perderán en la noche y la niebla, nadie sabrá de su destino final, el terror secreto, el misterio de las fábricas que elaboran muertos, la tecnología aplicada a la destrucción de la vida para conquistar el *Lebensraum* de los alemanes” (Pacheco, 2016, p. 49). Estos enunciados guardan cierta relación con el libro *Eichmann en Jerusalén: Un estudio sobre la banalidad del mal* que Hannah Arendt publicó en 1963. En su columna semanal, Pacheco nos dice que la discusión de este libro alcanzó dimensiones planetarias (Pacheco, 2017, p. 143).<sup>21</sup> Más adelante veremos que la impronta de Arendt también está presente en el clip “Ensayo”.

Es evidente que para los años sesenta hay un interés de estos dos escritores por el genocidio judío. Si bien México no fue un país directamente interpelado por el Holocausto como Alemania o Israel, tanto Fuentes como Pacheco se interesaron en este tema así como en diversos problemas internacionales. Al igual que con el cine, también podemos hablar de una especie de reminiscencia dentro de la literatura mexicana. Como ya vimos con Enzo Traverso, el caso Eichmann y el conflicto en Medio Oriente reactivaron la memoria del Holocausto para los años sesenta. Al menos en el caso de Pacheco, la guerra y la paz eran temas que había que reflexionar a través de la diáspora judía. En este sentido, en *Morirás lejos* tenemos alusiones a la bomba atómica o la Guerra de Vietnam. También el Holocausto funcionó como tropos de la violencia tanto en *Cine Verdad* como en la novela de Pacheco.

126

En relación con Friedlander, ambas novelas han sido señaladas como experimentales. En su libro, Pacheco se aleja del antifascismo y la izquierda para complejizar la distinción entre víctimas y victimarios. Su novela es un texto narrativo experimental porque aquí el narrador busca a un coautor más que a un lector. En otras palabras, la narrativa no es clara y continua. Por otra parte, la novela de Fuentes posee un cierto tono antifascista al igual que sus guiones para *Cine Verdad*. Aunque en este noticiario Fuentes no escribió sobre la SGM o el Holocausto, sí hace alusión al fascismo en un clip sobre la Guerra Civil Española.<sup>22</sup>

En contraste con las novelas de Fuentes y Pacheco, los clips de *Cine Verdad* estarían más cercanos a la coherencia y la explicación del Holocausto dentro de narrativas como la SGM y el antifascismo, lo que enfatizaba la distinción entre víctimas y victimarios. Esto derivado de la marcada línea de izquierda que tuvo este noticiario filmico, pero también de su función pedagógica. Si bien las propuestas audiovisuales son interesantes, hay que decir que la falta de metraje fue un elemento que limitó la complejización y la profundización del tema.

<sup>21</sup> De 1973 a 2014, José Emilio Pacheco escribió la columna semanal “Inventario” en donde se acercaba a la literatura mexicana y universal, pero también a hechos culturales e históricos.

<sup>22</sup> Para ilustrar mejor esto, la novela de Fuentes fue prohibida en la España franquista al ser considerada una obra pornográfica, antirreligiosa, comunistoide, projudía y antialemana.

Finalmente, hay diversas referencias cinematográficas en ambas novelas. Esto debido al gusto de ambos autores por el cine, lo que quedó manifestado en los guiones filmicos que escribieron. De hecho, diversos trabajos encuentran que tanto *Cambio de piel* como *Morirás lejos* poseen una impronta cinematográfica. En el caso de la novela de Fuentes destacan las referencias al cine expresionista alemán, mientras que en la novela de Pacheco también hay referencias a filmes expresionistas alemanes, pero sobre todo hay coincidencias con los filmes *Noche y niebla* (1956) e *Hiroshima, mi amor* (1959), ambos de Alain Resnais. Para Nancy Hernández García, el libro de Pacheco y *Noche y niebla* comparten la imposibilidad de representar el horror de la barbarie, mientras que *Hiroshima, mi amor* y *Morirás lejos* comparten una estructura narrativa no lineal (Hernández García, 2018, p. 42).

Hasta este punto, tenemos que el quid de este trabajo es la tensión entre la representación local del Holocausto y la representación europea e internacional. En pocas palabras, la tensión entre una memoria local y una memoria internacional. Al respecto, Armando Pereira (1995) nos dice que si algo distinguió a la cultura mexicana en la transición del medio siglo fue el movimiento entre dos ejes fundamentales y dos polos contrapuestos: “Por una parte, un afán nacionalista que la restringe a moverse en el interior de sus fronteras y en franca contraposición a todo lo que pueda venir de fuera y, por otra, una actitud más amplia y comprensiva que sabe que una cultura vive y se enriquece por su contacto con el exterior” (Pereira, 1995, p. 211). Justamente, en el siguiente apartado veremos *cómo se desarrolla esta tensión en las representaciones del noticiario filmico Cine Verdad*.

## Las representaciones del Holocausto en el noticiario fílmico *Cine Verdad*

Aunque *Cine Verdad* abarcó numerosos temas como la ciencia, la arqueología, la arquitectura o el arte, fue la historia, tanto nacional como internacional, uno de los temas más recurrentes. Entre los colaboradores que más escribieron sobre historia están Gastón García Cantú y Carlos Fuentes quienes desarrollaron una intensa actividad política durante los años cincuenta y sesenta. Sobre todo, destaca la afinidad de García Cantú por el Cardenismo y de Fuentes por la Revolución cubana. Sin embargo, en Fuentes está admiración *se fue diluyendo con el paso* de los años, mientras que García Cantú mantuvo su admiración por el Cardenismo.

La segunda etapa de *Cine Verdad* fue la más prolífica en cuanto a temas históricos. Por ejemplo, a finales de los años cincuenta y principios de los sesenta se escribieron numerosos guiones que versaban sobre historia nacional e internacional. Hay diversos clips sobre las dos guerras mundiales y el periodo entreguerras. De los ocho clips que mencionaremos, los

primeros seis pertenecen a esta segunda etapa, mientras que los dos últimos son relativos a la tercera etapa de *Cine Verdad*.

Para empezar, está el clip “Guerra de España” escrito por Carlos Fuentes a finales de los años cincuenta (fig. 5). A través de una postura antifascista, se nos dice lo siguiente: “El 17 de julio de 1936, el general Francisco Franco se levanta en armas contra la república española. La Segunda Guerra Mundial ha empezado en suelo español. Las democracias occidentales esconden la cabeza mientras el nazi-fascismo yergue la suya”. Además de imágenes de tanques, aviones alemanes y soldados en la guerra, vemos planos generales de los discursos de Mussolini y de Hitler cuando se nos habla de los histriones fascistas: “Pero no es sólo la traición contra la España democrática, progresista y moderna, es la agresión totalitaria contra el hombre. Los histriones aúllan y el pueblo español muere. Es el hombre de Teruel, de Guadalajara, de Guernica y de Mérida que lucha sin armas contra los aviones de Hitler y Mussolini” (fig. 6). Al final, mientras vemos una pintura de Goya (*Nada. Ello dirá*), se nos dice en un tono moralista que un camarada murió en el ardiente amanecer del mundo: “La historia se convirtió en moral, el mundo no supo entender la lección”.

128



Figuras 5 y 6. Fuente: *Cine Verdad*

En relación con la SGM, García Cantú escribió a finales de los años cincuenta un clip titulado “Día de la victoria” (fig. 7). A pesar de haber escrito más guiones sobre historia nacional como las invasiones extranjeras en México, la Revolución mexicana o la Expropiación petrolera, este guion de García Cantú versa sobre el final de la SGM. En dicho clip, vemos planos de la rendición alemana y de los festejos por la liberación en París, mientras oímos la música de Richard Wagner. De este modo, el lenguaje audiovisual de este clip construyó dos ideas: la derrota alemana y la victoria aliada. Al respecto, la voz en off nos dice lo siguiente:

Tres generaciones de alemanes, fanatizados y envilecidos, habían devastado a Europa. El júbilo de la victoria aliada al paso de los ejércitos de Francia, Rusia, Inglaterra y Estados Unidos era divulgado por el tañido de las campanas de todas las ciudades del mundo. El pueblo se desbordó por las calles y, nuevamente, como en 1914. La tumba del soldado desconocido fue objeto de una ofrenda en que la hipocresía y la esperanza se enlazaban en un estribillo mordaz: “Esto no sucederá otra vez... esto no sucederá otra vez”. Largos e interminables cementerios indicaban el paso de la muerte y el temor de vivir en un mundo de agresores. Se levantó, bajo el Arco del Triunfo, la certidumbre de que nunca más otra generación debía ser víctima de la barbarie.

Si bien la voz en off nos habla de muerte y barbarie, el acento está puesto en la victoria y la celebración. También el plano del Arco del Triunfo y la música de Wagner le dieron un sentido de monumentalidad al clip (fig. 8). Por lo tanto, más que una catástrofe, para García Cantú la SGM significó el triunfo de la civilización sobre la barbarie. Para él, la guerra no debía olvidarse ni repetirse. Incluso la frase “esto no sucederá otra vez” podría ser alusiva a la amenaza que representaba la Guerra Fría dentro del horizonte del autor. Además, hay dos omisiones importantes ya que, tanto en las imágenes como en la voz en off, no se hace alusión al Holocausto ni al fascismo, si bien en alguna parte del clip se menciona a Hitler. Aunque el clip “La Guerra de España” sí hace alusión al fascismo, tampoco hay referencias a la persecución de judíos en Europa.



Figuras 7 y 8. Fuente: *Cine Verdad*

Al respecto del fascismo y la guerra, destacan dos clips de finales de los años cincuenta: El primero, escrito por el cineasta mexicano Manuel Michel, nos narra el nacimiento del fascismo en los años veinte mientras vemos planos de los camisas negras, así como de Benito Mussolini (figs. 9, 10 y 11); y el segundo, escrito por el cineasta venezolano Carlos Rebolledo, versa sobre los Juegos Olímpicos en Berlín y el contraste con la eventual SGM que es descrita como “la locura imperialista de Hitler”. Hay que decir que los planos originales de la ceremonia inaugural no pertenecen al documental *Olympia I. Teil-Fest der Völker* (Leni Riefenstahl,

1938). Más bien provienen del noticiario *British Pathé*. De hecho, es muy interesante que la nota original de 1936 se dedica a narrar la ceremonia de inauguración, resaltando las olimpiadas como batallas de la paz. Por el contrario, el clip de *Cine Verdad* destaca por la resignificación de estas imágenes que sirven como contrapunto.<sup>23</sup>

También tenemos un clip sin autor de 1960 titulado “¿Otra vez?” sobre la relación entre la SGM y la Guerra Fría. Mediante un tono pedagógico y moralista, hay un llamado a no olvidar este acontecimiento frente a los retos de un presente marcado por la amenaza de un nuevo conflicto mundial. Al igual que en “La Guerra de España” y “Día de la victoria” en estos tres clips hay un énfasis en la SGM, por lo que de nueva cuenta destaca la omisión de la persecución y el genocidio judío.



Figuras 9, 10 y 11. Fuente: *Cine Verdad*

No obstante, en los dos siguientes clips tenemos ciertos atisbos a la persecución y al exterminio de los judíos en Europa. La primera cápsula está titulada “Varsovia destruida” y fue escrita por Fernando Gutiérrez-Mantilla y Merendón, un comunista español exiliado en México. Al igual que los demás clips, resalta un tono claramente antifascista mediante planos de Hitler y los soldados alemanes (fig. 12). Aquí, el contrapunto está entre los invasores alemanes y los resistentes polacos. También se nos menciona que los heroicos sobrevivientes de Varsovia fueron llevados a campos de concentración. Aunque no tenemos planos de los *lager*, sí vemos a los prisioneros al mismo tiempo que oímos *una música lúgubre* (fig. 13). Mientras vemos las imágenes de las víctimas y de la destrucción de Varsovia, se nos dice que con la toma de la ciudad terminaba “el primer acto del martirio del pueblo polaco y de su capital Varsovia”. De este modo, el clip abarca este primer acto mientras que omite el segundo acto: el exterminio de los prisioneros dentro de los principales campos que se construyeron en Polonia. Por otro lado, sólo se mencionan como víctimas a los resistentes polacos, omitiendo cualquier referencia audiovisual al judaísmo.

23 Para mayor información, véase la siguiente liga: <https://www.youtube.com/watch?v=V4clb83HBeU>



Figuras 12 y 13. Fuente: *Cine Verdad*

El segundo clip está titulado “Historia” y narra el ascenso del nazismo en la República de Weimar. Si bien tenemos muchas imágenes en relación al desarrollo tecnológico y militar, destacan las relativas a la inestabilidad económica, política y social que vivió Alemania durante los años veinte. Junto a los planos en torno las manifestaciones y las protestas, tenemos imágenes de las camisas pardas, las banderas nazis y la estrella de David (figs. 14, 15 y 16). Mientras vemos estos planos, el narrador nos dice que estas hordas reinan por la violencia, el racismo y la demagogia. Posteriormente, vemos planos generales de Hitler, el incendio del Reichstag, los desfiles militares con llamas y la quema de libros. Todas estas imágenes simbolizan el ascenso al poder del partido nazi y el fin de la República de Weimar. Según la narración, es el comienzo de los años treinta, así como del terror que de Alemania partirá a toda Europa.

131



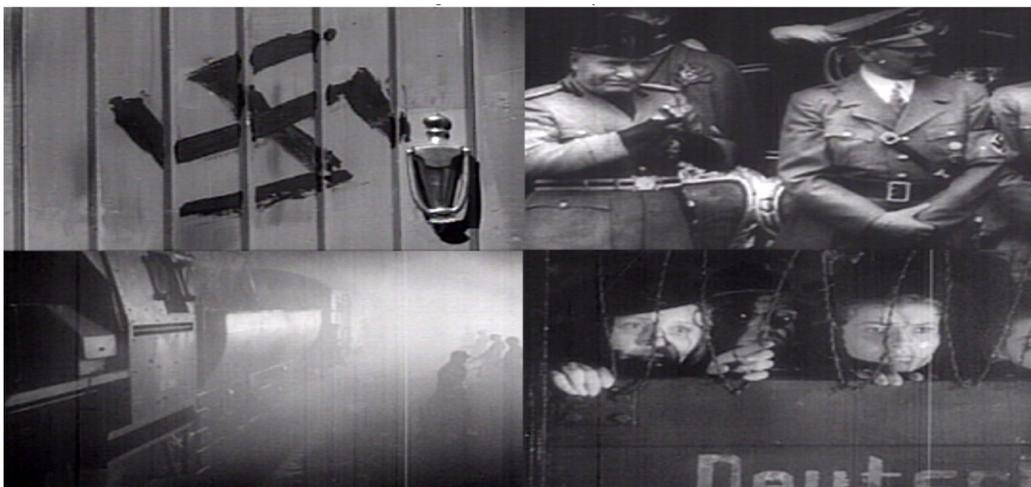
Figuras 14, 15 y 16. Fuente: *Cine Verdad*

Aunque en las cápsulas “Varsovia destruida” e “Historia” hay referencias a la persecución y al exterminio de los judíos, el clip “Ensayo” es el único que se centra en este tema. Lo anterior es significativo porque en los anteriores clips la SGM era el tema más importante, siendo secundario el Holocausto. En cambio, aquí el tema del genocidio se desvincula de la SGM para adquirir un significado por sí mismo. También hay que decir que tanto “Historia”

como “Ensayo” fueron producidos dentro de la tercera etapa de *Cine Verdad* por lo que, a diferencia de las anteriores cápsulas, en estos clips se dejó de utilizar la autoría. Esto nos dificulta saber quién los escribía. Sin embargo, gracias al trabajo de José Luis Martínez sabemos que Pacheco continuó colaborando en esta última etapa del noticiario:

En un cine popular del centro de la Ciudad de México algún día de los años sesenta, un niño ve, antes de que empiece la película, breves cápsulas sobre asuntos de ciencia, cultura, espectáculos, vida cotidiana. Se trata de los cortos de *Cine Verdad*, producidos por Miguel Barbachano. Muchos años después, ese niño, convertido en periodista cultural, habrá de conocer la identidad del autor detrás de esos guiones olvidados. Al leer ahora los guiones de José Emilio, esbeltos, breves, agradables, me doy cuenta por qué, al contrario de otros noticiarios, *Cine Verdad* atrapaba la atención de espectadores tan poco enterados como éramos quienes asistíamos a esas salas de barrio a ver películas de luchadores, westerns mexicanos, comedias rancheras o melodramas urbanos (Martínez, 2014, p. 11).

Los guiones que escribió Pacheco versaron sobre numerosos temas que iban desde la literatura hasta la naturaleza. En relación con la novela *Morirás lejos*, es muy posible que Pacheco haya estado involucrado en la escritura de “Ensayo”. Este clip es uno de los más interesantes de *Cine verdad* porque tiene múltiples lecturas. Para empezar, vemos un zoom de la esvástica mientras se nos dice lo siguiente: “Bajo este símbolo se cometieron los crímenes más siniestros que conoce la historia” (fig. 17). La voz en off pide no olvidar el rostro y los ademanes de los torturadores de Europa, así como la demagogia pomposa del fascismo: “Las ceremonias en las que los payasos trágicos y criminales lanzaban a la muerte a sus propios soldados y condenaban al exterminio a millones de seres humanos”. Este enunciado está acompañado de los planos de Hitler con Mussolini o Hermann Göring, así como desfiles militares de la *Wehrmacht* que ya habíamos visto en el clip “Varsovia destruida” (fig. 18). También hay un llamado para no olvidar a estos “payasos” que organizaron matanzas científicas en nombre de “cínicas doctrinas raciales”.



Figuras 17, 18, 19 y 20. Fuente: *Cine Verdad*

Para este momento, termina la música ceremonial y comienza una pieza musical a base de percusiones lentas. Al mismo tiempo, vemos las imágenes de los trenes que llevan prisioneros a los campos de concentración (figs. 19 y 20).<sup>24</sup> La narración explica lo siguiente: “No olvidará el mundo los trenes cargados de víctimas inocentes conducidas como ovejas al matadero en medio de la noche. Estas imágenes nos llevan al fondo de la noche y de la pesadilla. Llegamos a los campos de exterminio, al reino de la barbarie organizada, burocratizada, convertida en tarea administrativa”.



Figuras 21, 22 y 23. Fuente: *Cine Verdad*

Después de los trenes, pasamos a las imágenes de los campos mientras seguimos oyendo las percusiones. En un plano, vemos a niños avanzar lentamente dentro de un campo de concentración mientras son custodiados por soldados. También se nos dice que los verdugos no desperdician nada a la par que *oímos una música dramática y vemos un largo plano sobre los objetos retenidos a los prisioneros* (fig. 21). Mientras vemos estas imágenes, se nos dice lo siguiente: “Auschwitz, Buchenwald, Bergen Belsen, Noche y Niebla. Europa está sembrada de campos de exterminio colectivo.” El plano de los objetos custodiados da paso a una fotografía de los victimarios en donde destaca Heinrich Himmler, pero también se mencionan como responsables a los industriales y al “partido nacional de la intolerancia, de la superioridad racial, del crimen y de las cadenas” (fig. 22).

Como contrapunto, tenemos las imágenes de las víctimas. Ya sean planos cinematográficos o fotografías, vemos imágenes de los prisioneros y los muertos dentro de los campos (fig. 23). Al mismo tiempo, oímos que diez millones de hombres fueron reducidos a escombros

<sup>24</sup> Al buscar el origen de estas imágenes, las cuales parecen tomadas de una película de ficción, encontré dichos planos en internet dentro de una recopilación de numerosos materiales de archivo sobre los trenes que se dirigían a los campos de exterminio. Aunque la secuencia está incompleta y tampoco sabemos de dónde proviene el material, podemos oír una voz en off en inglés, así como música dramática de fondo. Por lo tanto, podemos establecer que estas imágenes son una puesta en escena dentro de un documental, muy posiblemente norteamericano. Al respecto, véase el siguiente enlace: <https://www.youtube.com/watch?v=3V82CNPaxoE>

y que miles de cuerpos pasaban a diario por los hornos de Auschwitz. También se afirma que los verdugos de tantos millones siguen de pie, siguen presentes y sólo esperan la oportunidad. De nuestra memoria depende que ellos no puedan seguir asesinando. Se nos llama a no olvidar los rostros consumidos, la miseria y el sufrimiento (fig. 24). Al final, vemos un primer plano de Hitler que proviene del filme *El triunfo de la voluntad* (Leni Riefenstahl, 1935). Mientras vemos esta imagen, se nos dice lo siguiente: “No olvidaremos que bajo ese símbolo y bajo ese rostro la iniquidad se apoderó de la tierra” (fig. 25).



Figuras 24, 25 y 26. Fuente: *Cine Verdad*

Este clip tiene muchas lecturas ya que, por un lado, establece elementos que otros habían dejado en el tintero, pero, por otro lado, también presenta omisiones. Para empezar, la voz en off nos habla de víctimas, esclavos, muertos o prisioneros, pero no de judíos en particular. Tampoco se usa el término “Holocausto”. Aunque sí vemos la foto de un prisionero con la insignia amarilla, las víctimas no están totalmente asociadas con los judíos (fig. 26). En otras palabras, los victimarios están bien identificados en relación con el fascismo, en especial con la dictadura nazi, pero las víctimas están representadas en un sentido más amplio. Al igual que en otras cápsulas, de nueva cuenta se omite el colaboracionismo y la complicidad con el nazismo de la sociedad alemana, así como de otras sociedades europeas. Sin embargo, esta vez las responsabilidades en torno a la SGM y el genocidio judío no se le dirigen totalmente a las dictaduras fascistas ya que también se menciona a los industriales. Por otra parte, cuando se nos habla de los verdugos vemos fotografías de los *Sonderkommandos* dentro de los hornos de incineración. Desde el montaje, parecería que ellos fueron victimarios aunque hoy sabemos el papel tan atroz al que fueron obligados dentro de los campos de exterminio.

Es interesante cuando el clip nos habla del “reino de la barbarie organizada, burocratizada, convertida en tarea administrativa”. Este último enunciado, claramente guarda relación con la obra de Hannah Arendt. También se nos menciona acerca de los verdugos que siguen de pie, siguen presentes y sólo esperan la oportunidad. Esto es destacable porque podría guardar relación con las tesis de Arendt sobre el juicio de Eichmann. Para la autora, en este proceso no se juzgó al nazismo, sino a un hombre de carne y hueso lo que no quita la

posibilidad de que en el futuro se cometan otros delitos de esta misma naturaleza (Arendt, 2003, p. 163). Las tesis de la filósofa alemana tuvieron un impacto en otros autores e incluso tuvieron eco en el México de los años sesenta ya que autores como Arendt o Karl Jaspers fueron traducidos y leídos en la prensa, así como en el mundo editorial. Sin embargo, las tesis de Arendt también han sido motivo de críticas ya que la autora omitió la singularidad del nacionalsocialismo.

En términos generales, la persecución y el exterminio de los judíos en Europa son temas que se van acentuando en el noticiario. Incluso podríamos establecer, siguiendo a Daniel Levy y Natan Sznajder, un “ritmo del recuerdo” en *Cine Verdad* que empieza en los años cincuenta y se acentúa a finales de los años sesenta. Por lo tanto, el Holocausto fue concebido más como un acontecimiento universal que singular ya que se integró dentro de una narrativa antifascista vinculada a la línea de izquierda del noticiario, pero también dentro de la necesidad de crear conciencia histórica dentro de un presente llenó de nuevos conflictos con miras a un futuro mejor. La universalidad del genocidio judío apunta, como señalan Levy y Sznajder quienes son citados por Judit Bokser Misses-Liwerant, al potencial repetitivo del impulso genocida, difícilmente erradicado con la destrucción del nazismo. Ligada a la lógica y la mecánica de la Modernidad, esta universalización alude a una experiencia potencial futura: “En otros términos, las memorias del Holocausto pasaron a ser vistas en una doble temporalidad: únicas con respecto al pasado y universales en relación al futuro (Bokser, 2017:352).” No obstante, en estos clips no se usan nociones como “Modernidad”, “Holocausto” o “Shoa”. En su lugar, tenemos conceptos como “barbarie” o “exterminio”.

135

En cuanto al cine de la posguerra, para Wulf Kansteiner diversas referencias oblicuas al Holocausto apoyaron la reconstrucción de identidades nacionales después de la catástrofe de la SGM (Kansteiner, 2008, p. 154). También el autor nos habla de un paradigma del heroísmo, la resistencia y del antifascismo. Por ejemplo, en Unión Soviética, Estados Unidos o Reino Unido las representaciones filmicas de los crímenes nazis ayudaron a consolidar agendas políticas del presente, pero también demostraron los esfuerzos llevados a cabo en el pasado mediante una perspectiva triunfalista. Esta narrativa también se aplicó tanto en la República Democrática Alemana (RDA) como en la RFA.<sup>25</sup>

Por otro lado, en países como Polonia, Checoslovaquia o Francia estas representaciones cinematográficas fueron más variadas. Por ejemplo, en Polonia, de 1956 a 1963, se criticó el papel del victimismo polaco así como “el paradigma del heroísmo comunista” frente a los

---

<sup>25</sup> La comprensión del nazismo y del Holocausto resultó, como señala Daniel Lvovich, un rasgo central para la conformación de la identidad nacional alemana en la posguerra (Lvovich, 2007, p. 112). Sin embargo, para autores como Lvovich o Jorn Rüsen fue hasta finales de los años sesenta que se comenzó a hablar públicamente del Holocausto en Alemania, siendo importantes los temas de la responsabilidad por acción u omisión. Aunque durante los años setenta el genocidio judío no fue central en el Nuevo Cine Alemán, los trabajos de esta ola sí criticaron la imagen apologética de la SGM que construyeron sus predecesores después de 1949.

nazis el cual era dictado por la Unión Soviética. En su lugar, temas como el antisemitismo polaco fueron enunciados. Algo parecido ocurrió con el cine checo en los años sesenta. En el caso francés, el filme *Noche y Niebla* (Alain Resnais, 1956) constituyó un primer ejemplo de memoria transnacional ya que, a diferencia de los casos en Polonia o Checoslovaquia, aquí el énfasis no fue nacional sino que se establece al Holocausto como una cuestión que involucra a toda Europa. No obstante, para Kansteiner *Noche y Niebla* mostraba deficiencias similares a muchas memorias antifascistas. En este sentido, el autor considera que el mito gaullista de la resistencia fue puesto en duda hasta los finales de los años sesenta con el documental *La tristeza y la piedad* (Marcel Ophüls, 1969), el cual ponía de manifiesto el colaboracionismo y el antisemitismo del régimen de Vichy. Aquí el énfasis sería nacional a diferencia de la serie *Holocausto* (Marvin J. Chomsky, 1978) o el documental *Shoa* (Claude Lanzmann, 1985). Cabe decir que ambas representaciones fueron eventos mediáticos de mucha trascendencia en Europa y Estados Unidos.<sup>26</sup>

Para Kansteiner, el paradigma antifascista se aplicó tanto a países comunistas como países capitalistas. Dentro de este paradigma, el Holocausto fue integrado dentro de una narrativa que enfatizaba la guerra y el heroísmo en lugar de su singularidad y, por lo tanto, su brutalidad. Kansteiner considera que las distintas representaciones de la historia de Anna Frank constituyeron el primer evento mediático internacional relacionado con el genocidio judío. También fueron el consenso de posguerra de muchas culturas históricas nacionales en donde se omitió la representación de los campos, los judíos o la violencia. Se trataba de un mensaje reconciliador y redentor que omitía responsabilidades. En otras palabras, se ponía el acento en un presente reconciliatorio que eclipsaba un pasado traumático. Fue hasta los años setenta que este paradigma comenzó a perder fuerza frente a un nuevo paradigma del Holocausto como memoria transnacional, protésica y autorreflexiva.

En este sentido, los clips de *Cine Verdad* sí se relacionaron dentro de un horizonte de posguerra en donde, como señala Enzo Traverso, las conmemoraciones oficiales y la valoración de los héroes —los combatientes antifascistas— eclipsaban ampliamente la atención dirigida hacia las víctimas anónimas como sería el caso del Holocausto (Traverso, 2007, p. 115). Para el historiador italiano, la cultura antifascista europea, inclinada a celebrar la Liberación, conmemoraba a los caídos como parte de una resistencia con una dimensión mítica. Dentro de estos caídos fueron integradas las víctimas del Holocausto. Incluso los judíos aceptaron en muchos casos esta narrativa en lugar de reivindicar la singularidad

<sup>26</sup> De hecho, *Shoa* constituyó una respuesta a la “trivialidad” de la miniserie *Holocausto*. Mientras que en la miniserie se representan imágenes icónicas de la deportación, en el documental hay un nulo uso de imágenes de archivo o cualquier intento de representación. Ilana Feldman nos dice que la obra de Lanzmann también “contribuyó a difundir la palabra hebrea *Shoah*, en lugar de *Holocausto*, en los medios intelectuales y culturales europeos y norteamericanos, bajo una especie de guerra semántica que llevó a cabo el director” (Feldman, 2022, p. 19). Sin embargo, estas dos mediaciones popularizaron ambos términos ya que, hasta ese entonces, los medios privilegiaban conceptos como “exterminio” o “genocidio”. Para Annette Wieviorka, quien es citada por Feldman, la serie *Holocausto* tuvo en los Estados Unidos el mismo efecto que el proceso Eichmann en Israel a partir de 1961. Esto debido a que catapultó la recolección de testimonios del genocidio.

del exterminio judío. En *Cine Verdad*, el ejemplo más significativo del heroísmo está en el clip “Día de la victoria” con las imágenes del Arco del Triunfo y la música de Wagner.

Para la posguerra, la mayoría de las representaciones culturales sobre el Holocausto asociaron respectivamente a Alemania e Israel como países de los victimarios y de las víctimas, mientras que países como Estados Unidos, Francia o Reino Unido fueron asociados a los liberadores. Como vimos antes, Estela Schindel considera que en regiones como Latinoamérica el peso del imperialismo y el colonialismo europeo puede tender puentes con el Holocausto. Al respecto, valdría la pena preguntarnos si las cápsulas de *Cine Verdad* son una recepción de esta cultura europea antifascista o si, por el contrario, se trata de una resignificación propia vinculada a temas nacionales y regionales. A pesar de que esta revista filmica tuvo una afinidad por los procesos revolucionarios en México y Cuba, en estos clips no hay una reapropiación del Holocausto en relación a temas nacionales o regionales como sí ocurrió en revistas impresas como *Cuadernos Americanos* (1942- 1986). Más bien hay un importante eco del discurso triunfalista europeo en torno a la victoria y la derrota, pero sobre todo en cuanto a la dicotomía entre victimarios y víctimas. En términos generales, este discurso también está presente en el cine soviético y el neorrealismo italiano, los cuales tuvieron un importante impacto dentro de *Cine Verdad*. Desde los años sesenta, diversos esfuerzos de renovación cinematográfica tomaron como bandera estos modelos en varios países latinoamericanos.<sup>27</sup> Por lo tanto, más que una reapropiación o resignificación, en esta revista se dio una recepción de temas internacionales. Acontecimientos como la SGM y el Holocausto fueron tratados en este espacio como una historia internacional o universal. Su fin era mostrarnos que las crisis o contingencias del pasado no debían repetirse en el presente.

137

En este punto, es importante preguntarnos si estos clips pueden ser denominados memorias. En su libro, *The Holocaust in American Life*, Peter Novick nos dice que en Estados Unidos “la memoria del Holocausto es tan banal, tan inconsecuente y no constituye una verdadera memoria porque es consensual y está desconectada de las divisiones reales de la sociedad norteamericana; por tanto es una memoria *apolítica*” (Traverso, 2007, p. 87). Del mismo modo, Andreas Huyssen se pregunta si, en tiempos de globalización y como tropos universal de la historia traumática, el Holocausto profundiza u obstaculiza las prácticas y las luchas locales por la memoria, o bien si tal vez cumple con ambas funciones simultáneamente (Huyssen, 2002, p. 21).

---

<sup>27</sup> Para el caso latinoamericano, fueron significativas las influencias de diversos cineastas extranjeros como John Grierson, Joris Ivens o Cesare Zavattini quienes emprendieron varios viajes por Latinoamérica durante las décadas de los años cincuenta y sesenta. Estos viajes van a dejar un eco importante: el caso de Grierson con su compromiso institucional y social, Ivens con su marxismo internacional y Zavattini con el neorrealismo. Por ejemplo, para 1957 Zavattini visitó México en donde fue contratado por el productor de *Cine Verdad*, Manuel Barbachano Ponce. Para mayor información, véase el siguiente libro: Gabriel Rodríguez Álvarez (comp). *Cartas a México. Correspondencia de Cesare Zavattini 1954-1988*. México, Universidad Nacional Autónoma de México; Dirección General de Actividades Cinematográficas de la UNAM, 2007.

Más que hablar de memorias colectivas, aquí es clave el concepto de memoria cultural que, como señala Astrid Erll, refiere a “la interacción entre pasado y presente en contextos socioculturales” (Seydel, 2014, p. 205). El trabajo de Erll complejiza y dinamiza estos procesos de producción y recepción de representaciones simbólicas que son sumamente significativas en diversos contextos socioculturales. *Más que analizar las representaciones en sí, se trata de reconstruir espacios, medios, soportes o ambientes que son fundamentales en la constitución de la memoria cultural. En palabras de Erll, se trata de reconstruir los marcos mediáticos.* Para la autora, los nuevos medios contribuyen a la mayor dinamización de la memoria cultural. No obstante, también los medios audiovisuales tradicionales como el cine clásico o los noticieros filmicos pueden estudiarse con base en estas dinámicas de la memoria cultural.

En el caso de *Cine Verdad*, sí podemos hablar de memorias culturales ya que, aunque incompletas y breves, los clips históricos de *Cine Verdad* reflexionaron sobre las interacciones entre pasado y presente a través de acontecimientos como la SGM y el Holocausto. Estas memorias trazaron mapas morales y políticos a través de un lenguaje audiovisual accesible y breve que se caracterizó por el uso de modelos explicativos, nítidos, monocausales y teleológicos. Al llegar a diversos públicos, los clips de *Cine Verdad* permitieron construir diversas respuestas e incluso certezas sobre el pasado. Si bien después llegaron memorias más críticas y reflexivas, estas memorias culturales formaron parte de una cultura de rememoración y remediación a finales de los años cincuenta y sesenta.

138

Por ejemplo, la recopilación cinematográfica fue el recurso más utilizado en los clips que representaron el pasado en *Cine Verdad*.<sup>28</sup> Es importante señalar que a finales de los años cincuenta, Manuel Barbachano Ponce, el productor de *Cine Verdad*, compró la cinemateca EMA que poseía imágenes de los años treinta y cuarenta provenientes de documentales y noticieros extranjeros como *Paramount News* o *British Pathé*. Esta cinemateca poseía una gran cantidad de imágenes sobre la SGM, lo que permitió producir numerosos clips sobre el fascismo, la guerra y el holocausto. En otras palabras, este pietaje no sólo dotó de un efecto de realidad a las cápsulas históricas, sino que también condicionó la representación y la omisión y filmica. Algunas de las imágenes de archivo que están presentes en *Cine Verdad* también fueron recopiladas en filmes como *Noche y Niebla* (Alain Resnais, 1956), *Mi lucha* (Erwin Leiser, 1960) y *Fascismo cotidiano* (Mikhail Romm, 1965). Al igual que *Cine Verdad*, las imágenes sobre la persecución y el exterminio de los judíos en Europa tuvieron un tratamiento antifascista en estos filmes (figs. 27, 28 y 29). Por lo tanto, estas representaciones partieron de horizontes más amplios como los tropos europeos y universales en torno al antifascismo y la cultura histórica europea de la posguerra, pero también de horizontes más particulares como son los contextos de producción en *Cine Verdad*.

<sup>28</sup> Dentro de esta técnica, resulta interesante la multiplicidad de sentidos que pueden cobrar las imágenes cuando son recontextualizadas en nuevos discursos con fines generalmente irónicos aunque también documentales. Si bien los adelantos tecnológicos como el sonido directo permitieron el uso de la entrevista, la recopilación cinematográfica sigue siendo un recurso bastante utilizado en documentales históricos.



Figuras 27, 28 y 29. Fuente: *Noche y Niebla*, *Mi lucha* y *Fascismo cotidiano*

Finalmente, hay que analizar la relación entre estas memorias y los acontecimientos traumáticos que están siendo representados. Jörn Rüsen nos dice que las crisis son experiencias del tiempo como contingencia. De hecho, la conciencia histórica es la respuesta a los retos de la contingencia. Para el autor, existen tres tipos ideales de crisis: En primer lugar, está la crisis normal que puede superarse con base en las posibilidades culturalmente establecidas de la conciencia histórica, sobre todo mediante la integración de la crisis en una narrativa histórica. En segundo lugar, está la crisis crítica que sólo se puede solucionar cuando entran en juego nuevos patrones de interpretación para la comprensión del pasado. Y finalmente, está la crisis catastrófica que destruye la capacidad de la conciencia histórica para reelaborar la contingencia dentro de una historia llena de sentido y de significado. En otras palabras, la crisis se vuelve un trauma.

139

Para Rüsen, el Holocausto es la experiencia paradigmática de tal crisis catastrófica, al menos en el caso de los judíos y los alemanes.<sup>29</sup> Parecería que el genocidio judío no se dimensionaba como una crisis catastrófica durante los años cincuenta y sesenta ya que no se le brindaba el significado traumático, discontinuo y autorreflexivo que hoy en día sí tiene. Al respecto, Rüsen nos dice que dependiendo del potencial interpretativo, el mismo suceso puede resultar traumático para alguien y no para otra persona.<sup>30</sup> El trauma vendría a ser una experiencia posterior porque la formación del sentido de los afectados se presenta después de los acontecimientos (Rüsen, 2013, p. 274). Por lo tanto, es necesaria la distancia temporal para encontrar formas que puedan expresar una crisis catastrófica.

<sup>29</sup> En el caso de los judíos y los alemanes, Jörn Rüsen considera que el Holocausto es un acontecimiento que conforma la identidad de manera negativa. En este sentido, vale la pena revisar el trabajo de Silvia Pappe (2007) quien ofrece una reflexión sobre la tensión entre espacio, poder, memoria e historia en relación a comunidades nacionales como Israel, la RDA y la RFA.

<sup>30</sup> Del mismo modo, Dominick LaCapra insiste en la necesidad de reconocer las diferentes transferencias dentro de los procesos colectivos de elaboración de representaciones acerca de un pasado traumático. Aunque el Holocausto reta a la interpretación del pasado, para LaCapra estas identificaciones varían según el observador. (LaCapra, 2005, p. 58-59).

Esto explicaría porque fue hasta los años setenta y ochenta que una nueva generación empezó a comprender y explicar el Holocausto con nuevos patrones de interpretación alejados del antifascismo, el heroísmo, el pacifismo o la resistencia. Sin embargo, incluso hoy en día para Rösen un trauma provoca una lucha interpretativa en donde la historización, que es la transformación de la dimensión mítica en la dimensión racional de la conciencia histórica, busca muchas veces superar el trauma mediante distintas prácticas como anonimizar, categorizar, normalizar, moralizar, estetizar, teleologizar, teorizar o especializar. Precisamente, un trauma se disuelve cuando un acontecimiento adquiere un sentido y una significación de carácter histórico.

Es muy importante pensar cómo se concibe este pasado de crisis desde un país como México, que no tiene un papel de victimario o víctima como en el caso de Alemania o Israel. También hay que preguntarnos lo siguiente: ¿Cuál es el papel específico que desempeña el Holocausto en la conciencia histórica de *Cine Verdad*? Al no constituir una crisis catastrófica de sentido, la SGM y el Holocausto se nos presentan como ejemplos de lo que no debe hacerse, por lo que los clips de *Cine Verdad* estarían más cercanos a la moralización y la teleologización. Los temas históricos son tratados como lecciones y aprendizajes en donde los errores del pasado no deben repetirse en el presente. En pocas palabras, la historia funciona como *magistra vitae*.

140

Por el contrario, para Rösen el sinsentido debe volverse un elemento constitutivo del sentido histórico.<sup>31</sup> Lejos de buscar reconciliar o superar un trauma, la historia debe resaltar la violencia, la discontinuidad y la ruptura con fines reflexivos y críticos. Sin embargo, hay que entender estas representaciones como parte de un determinado horizonte sociocultural. En este sentido, la reminiscencia del Holocausto en los años sesenta se constituyó debido a problemáticas culturales, éticas y políticas del presente como la Guerra Fría.

## Conclusiones

En México, el heterogéneo movimiento antifascista permitió una significativa recepción en torno a la persecución y el exterminio de judíos en Europa durante los años cuarenta. Sin embargo, para los años cincuenta el Holocausto alcanzó poca notoriedad en la sociedad mexicana. Aunque para los años sesenta surgió un renovado interés por este tema debido

---

<sup>31</sup> Tanto Reinhart Koselleck como Jürgen Habermas coinciden en superar esta conciencia histórica. Para Koselleck, estos acontecimientos traumáticos invierten la diferencia moderna entre pasado y futuro. En este sentido, se vuelve recurrente la historia como *magistra vitae* o instrucción, la cual somete la experiencia pasada al horizonte de expectativas mediante el juicio de acontecimientos históricos (Rauschenberg, 2016, p. 480).

a la reminiscencia que tuvo lugar durante esa década con el juicio a Eichmann y la Guerra Fría, el alcance siguió siendo limitado. No obstante, vale la pena acercarnos a representaciones culturales como los noticiarios filmicos, la prensa y la literatura mexicana, las cuales nos permiten conocer el alcance que tuvo el Holocausto en México.

Por lo general, los procesos de representación en prensa, literatura y cine no siguieron siempre desarrollos paralelos. No obstante, para los años cincuenta y sesenta sí encontramos diversas afinidades que aluden a un horizonte compartido. En este sentido, *Cine Verdad* se inscribió dentro de un horizonte sociocultural mexicano en donde hubo un auge de noticiarios filmicos, así como de revistas impresas de carácter cultural como *México en la cultura*. En ambas modalidades, se buscaba divulgar la ciencia y la cultura a la población general. De ahí la línea educativa de *Cine Verdad* y su nutrido grupo de colaboradores quienes también trabajaron para otras revistas y suplementos culturales. Por lo tanto, son visibles los puentes de este noticiario filmico con espacios políticos y culturales como la Generación de Medio Siglo o la izquierda afín con la Revolución Cubana y los movimientos de liberación nacional del Tercer mundo. Estos espacios se interesaron en temas nacionales, regionales e internacionales. Estos *últimos* estuvieron fuertemente influidos por los discursos y los tropos europeos como el antifascismo.

Al respecto, el nazismo también generó una cierta fascinación en la literatura mexicana a partir de la segunda mitad del siglo XX. Sobre todo, destacan dos novelas de corte experimental publicadas en los años sesenta: *Morirás lejos* y *Cambio de piel*, ambas escritas respectivamente por José Emilio Pacheco y Carlos Fuentes, dos colaboradores de *Cine Verdad*. Pese a las diferencias entre las representaciones escritas y audiovisuales, es muy posible que Pacheco estuviera detrás de la escritura del clip “Ensayo”. En términos generales, en *Cine Verdad* hubo una tendencia más pedagógica mientras que en las dos novelas tenemos una mayor experimentación y reflexión. El genocidio judío y la dictadura nazi resultaron significativos para estos dos escritores mexicanos debido a la importancia que tenían estos temas para la conciencia histórica, sobre todo durante los años sesenta.

A finales de los años cincuenta, en *Cine Verdad* se recopilaron materiales de archivo provenientes de documentales y noticiarios filmicos extranjeros de los años treinta y cuarenta. A estos materiales se les dio una reinterpretación más cercana o *más lejana* de su significado original. Ya sea que se refieran al periodo entre guerras, la SGM o el Holocausto, la mayoría de los clips destacan por un tono antifascista. Sin embargo, la mayoría pone énfasis en los victimarios y en las víctimas (*Guerra de España*, *Nacimiento del fascismo*, *Berlín 1936*, *Varsovia destruida*, *Historia* y *Ensayo*), mientras que sólo “Día de la victoria” pone el acento en la victoria y la derrota. Por otro lado, el clip “Ensayo” es el único que se refiere exclusivamente al Holocausto. En general, los victimarios están bien identificados a través de figuras como Hitler o Mussolini, pero las víctimas no están tan identificadas si bien hay referencias audiovisuales a los judíos y los polacos. No obstante, la mayoría de los clips tienen un tono antifascista, moral y pedagógico que coincide en la responsabilidad de Alemania y el fascismo en general.

En el caso de un país periférico como México, la SGM y el Holocausto no constituyeron una crisis catastrófica o de identidad. Más bien hubo una recepción de estos temas y de los discursos internacionales. De modo que la importancia de estos temas radica en la relación que guardan con el presente. Si bien hoy en día el Holocausto ocupa una importantísima posición en la conciencia histórica del mundo occidental, para los años de la posguerra se trató de un tema subordinado a la SGM. De este modo, el fascismo, la guerra y el genocidio judío se enmarcaron dentro de una conciencia histórica cuya función fue darle sentido y orientación a un presente cada vez más conflictivo. La consigna era no olvidar con el fin de evitar la repetición de un pasado catastrófico. En el caso de *Cine Verdad*, estos temas se orientaron sólo al presente internacional y no a los problemas actuales de *México* o Latinoamérica.

\* \* \* \* \*

## Bibliografía

- Acle-Kreysing, A. (2018). "El exilio de habla alemana y la recepción del Holocausto en México: el caso de *Tribuna Israelita* (1944-1947)" *Verbum et lingua*, núm. 12, pp. 83-99.
- Arendt, H. (2003). *Eichmann en Jerusalén. Un estudio acerca de la banalidad del mal*. Barcelona, Editorial Lumen.
- Barbosa Vargas, A. (2021). *El discurso histórico en el noticiario fílmico Cine verdad, 1953-1973*. [Tesis de maestría, Universidad Autónoma Metropolitana-Azcapotzalco, México].
- Bokser Misses-Liwerant, J., Gleizer, D. & Siman, Y. (2016). "Claves conceptuales y metodológicas para comprender las conexiones entre México y el Holocausto ¿Historias independientes o interconectadas?" *Revista Mexicana de Ciencias Políticas y Sociales*, Universidad Nacional Autónoma de México, núm. 228, pp. 267-310.
- Bokser Misses-Liwerant, J. (2017). "Holocausto, Modernidad, memoria.... Nuevas reflexiones críticas en torno a Bauman" *Revista Mexicana de Ciencias Políticas y Sociales*, Universidad Nacional Autónoma de México, núm. 230, pp. 339-358.
- Camposeco, V. M. (2015). *México En La Cultura (1949-1961). Renovación literaria y testimonio crítico*. México, CONACULTA.
- Cañadas García, T. (2013). *La huella de la cultura en lengua alemana en México a partir del exilio de 1939-1945* (Tesis de doctorado, Universidad Complutense, Madrid).
- Fein, S. (1996). "La imagen de México: la segunda guerra mundial y la propaganda fílmica de Estados Unidos". En Ignacio Durán, Iván Trujillo y Mónica Vereá (Eds.) *México y Estados Unidos: encuentros y desencuentros en el cine*; pp. 41-58, México, CISAN-DGAC, UNAM/IMCINE-CONACULTA.
- Feldman, I. (2022). "De *Holocausto* (1978) a *Chernobyl* (2019) ¿Qué puede hacer el audiovisual ante un pasado traumático y un futuro amenazado?" *Acta Poética*, núm. 43-1, enero-junio, pp.11-37.
- Friedländer, S. (Ed.). (1992). *Probing the Limits of Representation: Nazism and the "final Solution"*. Harvard University Press.
- Fuentes, C. (1967). *Cambio de piel*. México, Joaquín Mortiz.
- Glantz, M. (1993). "Morirás lejos: literatura de incisión". En Hugo J. Verani (Ed.), *La hoguera y el viento. José Emilio Pacheco ante la crítica*. México: Universidad Nacional Autónoma de México / Era, pp. 229-237.
- García Márquez, G. y Fuentes, F. (2007). *Cien años de soledad y un homenaje: Discursos de Gabriel García Márquez y Carlos Fuentes*, México, FCE.
- Gómez, B. I. (1999). "Intertextualidad y sincretismo en *Cambio de piel*". *Folios*, núm. 11, julio, pp. 45-50.
- Hernández García, N. (2018). *Palabra e imagen en Morirás lejos. Un acercamiento a José Emilio Pacheco*. México, Bitácora de vuelos ediciones.
- Huysen, A. (2002). *En busca del futuro perdido. Cultura y memoria en tiempos de globalización*. Traducción Silvia Fehrman. México, Fondo de Cultura Económica.
- Jelin, E. (2005). "La narrativa personal de lo "invivible". En Vera Carnovale, Federico Lorenz y Roberto Pittaluga (Eds.), *Historia, Memoria y Fuentes Orales*; pp. 52-63. Buenos Aires, CEDINCI -Memoria Abierta.

- Kansteiner, W. (2006). "Losing the War, Winning the Memory Battle: The Legacy of Nazism, World War II, and the Holocaust in the Federal Republic of Germany". En R. N. Lebow, W. Kansteiner y C. Fogu (Eds.). *The Politics of Memory in Postwar Europe*; pp. 102-146, Durham, Duke University Press.
- Kansteiner, W. (2008). "Sold Globally — Remembered Locally: Holocaust Cinema and the Construction of Collective Identities in Europe and the US". En Stefan Berger, Linas Eriksonas y Andrew Mycock (Eds.) *Narrating the Nation: Representations in History, Media and the Arts*; pp. 153-180, Oxford-New York, Berghahn Books.
- LaCapra, D. (2005). *Escribir la historia, escribir el trauma*. Buenos Aires, Nueva Visión.
- Landsberg, A. (2004). *Prosthetic memory. The transformation of American remembrance in the age of mass culture*. Nueva York, Columbia University Press.
- Lena Ordoñez, A. (2019). "Víctimas y verdugos: la representación de Alemania en el cine clásico de Hollywood, 1942-1954." *L' Atalante*, núm. 27, enero-junio, 2019, pp. 201-214.
- Lvovich, D. (2007). "Historia reciente de pasados traumáticos: De los fascismos y colaboracionismos europeos a la historia de la última dictadura argentina" en Marina Franco y Florencia Levín (Eds.) *Historia Reciente. Perspectivas y desafíos para un campo en construcción*, Buenos Aires, Paidós.
- Martínez Carrizales, L. (2018). "La Generación de Medio Siglo. Tesis historiográfica sobre una categoría del discurso." *Tema y variaciones de literatura*, núm. 30, enero-junio, pp. 19-38.
- Martínez, J. L. (2014). "José Emilio Pacheco. Los Guiones olvidados." *Revista de la Universidad de México*, Número 127, pp. 11-13.
- Pacheco, J. E. (2016). *Morirás lejos. México, Ediciones Era*.
- Pacheco, J. E. (2017). *Inventario. Antología. Tomo uno (1973-1983)*. México, Dirección de Literatura, UNAM/Ediciones Era/El Colegio Nacional.
- Pappe, S. (2007). "Memoria versus historia: desencuentros en los espacios de poder". En Maya Aguiluz Ibargüen, Gilda Waldman M. (Eds.) *Memorias (in)cognitas: contiendas en la historia*. México, UNAM, pp.85-97
- Pereira, A. (1995). "La generación del medio siglo: un momento de transición de la cultura mexicana." *Literatura Mexicana*, n. 6 (1), pp. 187-212.
- Poniatowska, E. (2017). Morirás lejos, de José Emilio Pacheco. Publicado 5 de noviembre. <https://www.jornada.com.mx/2017/11/05/opinion/a03a1cul>
- Rall, M. (2001). "Imágenes del alemán y de Alemania en México". En León E. Bieber (Ed.) *Las relaciones germano-mexicanas desde el aporte de los hermanos Humboldt hasta el presente*. México, El Colegio de México-Servicio Alemán de Intercambio Académico-Universidad Nacional Autónoma de México, pp. 375-388
- Rauschenberg, N. (2016). "El problema de la normalización en tres debates: Historización, Historikerstreit y Goldhagen." *Años 90*, Porto Alegre, v. 23, n. 43, pp. 443-487
- Rosas Mantecón, A. (2017). *Ir al cine: antropología de los públicos, la ciudad y las pantallas*. México, Gedisa / Universidad Autónoma Metropolitana.
- Rothberg, M. (2009). *Multidirectional Memory: Remembering the Holocaust in the Age of Decolonization*. Stanford, Stanford University Press.
- Rüsen, J. (2013). *Tiempo en ruptura*. Traducción de Christian Sperling. México, Universidad Autónoma Metropolitana-Azcapotzalco.
- Schindel, E. (2005). "Los intelectuales latinoamericanos y el Holocausto: notas para una investigación." *Der Nationalsozialismus und Lateinamerika. Institutionen, Repräsentationen, Wissenskonstrukte* (II), Ibero-Online.de, N° 3, II, pp. 21-35.
- Schindel, E. (2017). "Historia y memoria del Holocausto en América Latina: Preguntas y desafíos." *La enseñanza del Holocausto en América Latina. Los desafíos para los educadores y legisladores*, Santiago, Oficina Regional de Educación para América Latina y el Caribe (OREALC/UNESCO Santiago), pp. 139-155.
- Serna Rodríguez, A. M. (2014). "Prensa y sociedad en las *décadas revolucionarias (1910-1940)*." *Secuencia*, núm. 88, enero-abril, pp. 109-149
- Seydel, U. (2014). "La constitución de la memoria cultural." *Acta Poética*, 35-2, pp.187-214.
- Siman, Y. y Kahan, E. (2020). "La memoria global del Holocausto en contextos nacionales: Prácticas conmemorativas en Argentina y México." *Istor. Revista de Historia Internacional*, año XXI, núm. 82, pp. 79-109.
- Stella, M. E. (2022). "Memoria, olvido y anamnesis en Nuremberg, Its lesson for today (Schulberg, 1948)." *Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Ensayos*, núm. 108, pp. 66-80.
- Traverso, E. (2006). "Trauma, remoción, anamnesis: la memoria del Holocausto". En Sandra Lorenzano y Ralph Buchenhorst (Eds.) *Políticas de la memoria: Tensiones en la palabra y la imagen*; pp. 114-122. México. Universidad del Claustro de Sor Juana-Editorial Gorla.

- Traverso, E. (2006). "Historia y Memoria: Notas sobre un debate". En Marina Franco y Florencia Levín (Eds.) *Historia Reciente. Perspectivas y desafíos para un campo en construcción*; pp. 67-93. Buenos Aires, Paidós.
- Toussaint, F. (1979). "Cine-noticieros y documentales". *Periódico El Nacional*, p. 4.
- Urías Horcasitas, B. (2019). "Alianzas efímeras: izquierdas y nacionalismo revolucionario en la revista *Política*. *Quince días de México y del Mundo (1960-1962)*." *Historia Mexicana*, núm. 3, enero-junio, pp. 1205-1252.