

Testigos que desaparecen en la noche y se desvanecen en la niebla: Resnais y la memoria del Holocausto¹

Witnesses Disappearing in the Night and Vanishing in the Fog:
Resnais and the Memory of the Holocaust

Recibido: 30 de octubre de 2012

Aceptado: 26 de diciembre de 2012

Núria Sara Miras Boronat
Universität Leipzig (Alemania)
nuriasara@gmail.com

Resumen

Auschwitz es uno de los fenómenos clave para comprender la historia del siglo XX. Ha devenido asimismo en sinónimo de límite: marca el límite epistemológico, el límite estético y el límite ético-político de la Modernidad. Es el lugar de la pérdida de inocencia de una Humanidad que adquiere conciencia trágicamente de sí misma como sujeto de derechos. Y es también el lugar de la memoria, cuando la memoria no sólo significa preservación, sino deber moral, y el olvido equivale a delito. A partir del ejemplo del testimonio de *Nuit et brouillard* (1955) de Alain Resnais se expondrán las dificultades intrínsecas a la representación del mal radical y a la constitución de una memoria histórica con un pasado que no permite reconciliación.

Palabras clave

Holocausto, mal radical, testimonio, representación fílmica, memoria histórica.

Abstract

Auschwitz remains one of the key phenomena for understanding the history of the 20th century. It has also become synonymous with a certain category of limit: it traces the epistemological, aesthetic, ethical and political limits of the Modernity. It is the place of the loss of innocence of the Mankind, which became tragically aware of its being the subject of special rights. It is also the place for the memory, when memory is not only preservation, but above all a moral duty, and forgetting turns to be a crime. Starting from the example of witnessing the Holocaust developed in *Nuit et brouillard* (1955) by Alain Resnais, the inherent difficulties towards a representation of radical evil are to be exposed, also the ones due to the constitution of a historical memory and the dealing with a past that does not admit reconciliation.

Keywords

Holocaust, radical evil, witnessing, film representation, memory



¹ La primera versión de este artículo fue presentada en la Mesa de «Ética de los Medios de Comunicación» coordinada por el Dr. Miguel Ángel Quintana y Paz en la *XVII Semana de Ética y Filosofía Política «Nosotros y los Otros»*. Congreso Internacional de la AEEFP celebrado en la EHU/UPV (Donostia-San Sebastián) entre el 1 y el 3 de Junio de 2011. Su redacción ha sido posible gracias al disfrute de una ayuda postdoctoral en Alemania de la Fundación Española para la Ciencia y la Tecnología.

A mis buenos amigos Helena Gefaell y Sergi Pascual.
Por su labor diaria de resistencia en las aulas de
Bachillerato contra otras noches y otras nieblas.

1. Introducción

En un ajuste de cuentas con las distintas fases de elaboración y la superación del pasado en la sociedad alemana desde 1945, Norbert Frei (2009) distingue entre generaciones en un intento de periodización del tratamiento del pasado nazi. Estas fases empiezan con una «limpieza política» en los primeros años cincuenta, pasan por una «etapa de superación» en las siguientes décadas y culminan en una «fase de conservación» que dista aun de ser el punto final de trabajo con la propia memoria histórica. El caso alemán tiene una especificidad reconocida y difícilmente puede trasladarse al caso español. Tampoco existe aquí la pretensión de comparar la articulación de la memoria en Alemania y España, puesto que ello requeriría un espacio mucho más grande que el que puede abarcarse en este artículo. Sin embargo, sí se plantea la pregunta de qué se podría aprender de la gestión que se ha hecho del pasado en Alemania y si sería posible más adelante abordar el problema generacional en España. Tampoco pretende este artículo convertirse en un panfleto de la generación que ha nacido alrededor de 1975 y que, por lo tanto, como recuerda Frei (2009: 92) ya conoce el pasado nazi desde la escuela y la interpretación de ese pasado ha estado presente como práctica cultural gracias al acceso al testimonio oral de los supervivientes y a la gran cantidad de material audiovisual disponible. Testimonios orales, películas y documentales también nos instruyen acerca de la guerra civil, el exilio, la dictadura de Franco y la transición. Convivimos, pues, con distintos modelos de «cultura de la memoria» y nos vemos con la doble tarea de: (a) situar cada uno de ellos en su contexto y reconocer su significación histórica; y (b) elaborar a partir del diálogo entre ellos nuestra propia «cultura de la memoria», compuesta seguramente de distintas capas y materiales, formatos, recuerdos y actitudes críticas. Ambas tareas poseen un carácter inequívocamente hermenéutico, como nos recordaba el filósofo Hans-Georg Gadamer (2001). La primera haría referencia al valor testimonial del pasado dentro de una tradición histórica; la segunda, forma parte de nuestra propia situación en esa tradición. Ambas están íntimamente relacionadas y son concebibles solo en la medida en que esa doble referencia se hace visible dentro de una conciencia *hermenéuticamente* formada. Solo en el diálogo con los documentos de la tradición podemos hacer que esta tradición

nos hable, nos interpele. Solo por la apropiación de los documentos de la tradición alcanzaremos a entender su valor como obras de arte eminentes, como *clásicos*.

Quien escribe estas líneas se encuentra en lo que eufemísticamente hoy se denomina *Neue Bundesländer* (es decir, las regiones que antes pertenecían a la antigua República Democrática). A pocos centenares de metros del despacho de la Beethovenstraße desde donde se redacta este texto se encuentra un pequeño monumento conmemorativo de Hans-Joachim-Förster a la sinagoga de la Gottschedstraße de Leipzig, profanada y desaparecida en el incendio de la *Kristallnacht* de 1938. Unos metros más allá se encuentra el *Museum in der «Runden Ecke»*, el museo y el búnker de la Stasi, en un estado de conservación bastante lamentable, a decir verdad, a pesar de la apertura del archivo con las actas de la Stasi hace unos pocos años. Hay que contar además que los *Neue Bundesländer* son las regiones donde el NPD consigue sacar más votos alcanzando un inquietante porcentaje (teniendo en cuenta las tesis negacionistas y racistas que propaga), y que altercados entre *neonazis* y *antifas*, ataques racistas e intolerancia xenófoba son notas bastante comunes del paisaje urbano, que además se han intensificado después de que la crisis ha ido trayendo oleadas de inmigrantes a esta sociedad todavía no tan predispuesta al multiculturalismo como su contraparte en los *Alte Bundesländer*.² Estos hechos, puestos el uno al lado del otro, suscitan bastantes perplejidades. ¿Cómo es esto posible? ¿Qué ha ido mal, si los monumentos a la memoria están en todas partes? Estos hechos podrían afectar en gran medida al discurso sobre etapas de trabajo con el pasado, porque nada parece haberse tratado lo suficiente como para haber sido superado.³ Por ello se defiende aquí que sigue siendo necesaria una «poética del estar alerta» como la que ejemplifica magistralmente el pequeño documental *Nuit et bruillard* (1955) de Alain Resnais. En este sentido este artículo tiene la modesta pretensión de acercarse a la cuestión de la memoria a partir del ejemplo del citado documental con las herramientas que ofrece la filosofía contemporánea. El planteamiento aquí expuesto no pretende ser original en sí, sino que se conformaría con ofrecer una cartografía del debate y con hacer accesibles fuentes y posiciones a quienes quieran usar el cine como instrumento pedagógico.

² Nótese que nadie usa el calificativo *Alte Bundesländer* para referirse a los estados correspondientes a la antigua República Federal y que, por tanto, es una pequeña libertad, no libre de sarcasmo, que la autora se permite.

³ También Harald Welzer es de la opinión que la fase de superación no está terminada. Concluye, además, al hilo de la reflexión sobre la memoria histórica para las nuevas generaciones alemanas: «Nunca ha habido tanto pasado. Tampoco hubo nunca tan poco futuro» (Welzer, 2009: 32).

2. Testigos sin voz: pensar Auschwitz después de Adorno⁴

Para bien o para mal, «Auschwitz» ha devenido en símbolo del siglo XX, el símbolo de sus horrores y de la traición a la bandera ilustrada del progreso ético de la Humanidad. «Auschwitz» como fenómeno histórico representó no sólo un cambio de conciencia en la Humanidad –que se concebía así, tristemente y por primera vez, como sujeto de derechos vulnerados–, sino que también marca una cesura en el ámbito del pensamiento, inaugurando la que, parafraseando a Lyotard (1994), podríamos calificar como época de la pérdida de la fe en los grandes relatos. Ni siquiera sería comparable a la sacudida que significó el terremoto de Lisboa de 1755 para la intelectualidad europea, ni al amargo pesimismo metafísico que nos lega el *Cándido* de Voltaire. Ambos fenómenos plantean una paradoja a la teodicea. En el caso del terremoto, la pregunta reza: si Dios existe, ¿cómo pudo permitir que la Naturaleza se revelara así contra el hombre? En el caso de Auschwitz: si Dios existe, ¿cómo pudo permitir que se revelara así el hombre contra el hombre? En el primer caso se trataba de comprender la arbitrariedad del mal radical en su forma natural y su compatibilidad con la voluntad divina. En el segundo caso lo que repugnaba era, en palabras de Hannah Arendt,⁵ su banalidad, la aparente ausencia de un sentido profundo o trascendente, la inexistencia de una voluntad humana que opusiera una resistencia firme.⁶

En el caso de los terremotos, pueden existir, quizás, aislados refugios de esperanza y redención tras la ira divina. En el caso de Auschwitz no hay refugio ni medida para la ira desatada. La ira y sus efectos tampoco se dejan todavía calibrar con

⁴ Aunque en el título se hace referencia al tratamiento mediático del Holocausto, en el primer apartado usaré la expresión «pensar después de Auschwitz», que ha devenido una categoría filosófica prácticamente autónoma, y en este epígrafe se trata precisamente de la reacción de la filosofía frente a la barbarie con más repercusiones filosófico-políticas del siglo XX. No me detendré a tomar parte en la discusión terminológica que obliga a escoger entre etiquetas como «Auschwitz», «Holocausto» o «Shoah». Hay literatura muy cualificada al respecto (véase Zimmermann, 2005). No obviaré tampoco el hecho de que aunque «Auschwitz» sea precisamente una etiqueta que reclama su singularidad histórico-política, esté pensando en que algunas de las reflexiones que surjan puedan extrapolarse con muchísima prudencia y delicadeza a otras situaciones de violencia política ejercida desde un aparato administrativo-estatal.

⁵ Arendt nos relata de este modo la impresión que le produce la personalidad de Eichmann: «Eichmann carecía de motivos, salvo aquellos demostrados por su extraordinaria diligencia en orden a su personal progreso. Y, en sí misma, tal diligencia no era criminal; Eichmann hubiera sido absolutamente incapaz de asesinar a su superior para heredar su cargo. Para expresarlo en palabras llanas, podemos decir que Eichmann, sencillamente, no supo jamás lo que se hacía. [...] No, Eichmann no era estúpido. Únicamente la pura y simple irreflexión –que en modo alguno podemos equiparar a la estupidez– fue lo que le predispuso a convertirse en el mayor criminal de su tiempo. [...] una de las lecciones que nos dio el proceso de Jerusalén fue que tal alejamiento de la realidad y tal irreflexión pueden causar más daño que todos los malos instintos inherentes, quizá, a la naturaleza humana. Pero fue únicamente una lección, no una explicación del fenómeno, ni una teoría sobre el mismo» (Arendt, 2003: 415-416).

⁶ Véase la reflexión sobre ambas tragedias en Adorno (2005: 33).

suficiente distancia, por lo que sólo propondremos un breve paisaje que nos permita reconocer los puntos candentes de los debates de la filosofía después de Auschwitz y cómo afectan éstos a la representación del mal radical.

A la consternación inicial por el descubrimiento de las heridas de la Segunda Guerra Mundial podría atribuirse la reacción de Adorno, pensador judío exiliado a los Estados Unidos. Sin embargo, y más allá de la presunta inmediatez de la reacción, Adorno formuló diáfananamente la lección de Auschwitz en dos imperativos que las generaciones futuras han de acatar incondicionalmente:

(a) Un imperativo ético-político (en la *Dialéctica Negativa*): «Hitler ha impuesto a los hombres un nuevo imperativo categórico para su actual estado de esclavitud: el de orientar su pensamiento y su acción de modo que Auschwitz no se repita, que no ocurra nada parecido» (Adorno, 2005: 334).

(b) Un imperativo estético (en *Crítica cultural y sociedad*): *No se puede hacer poesía después de Auschwitz* o «*Escribir poesía después de Auschwitz es barbarie*» (Adorno, 1977: 30)⁷.

La pregunta que se plantea aquí es en qué medida ambos imperativos siguen siendo vinculantes a día de hoy.⁸ Apenas habrá alguien que objete algo contra el imperativo ético-político. El imperativo estético, sin embargo, aunque vinculado a la demanda moral del primero, ha sido atravesado por la vida y su necesidad de seguir creciendo, aun entre las grises piedras que apenas atestiguan la muerte en los campos.

Para Adorno, como para muchos de sus contemporáneos, Auschwitz es no sólo la experiencia de la cesura, del límite, sino también la experiencia paradigmática de la Modernidad. En este punto cabe contestar dos preguntas urgentes al respecto: (i) ¿En qué sentido es Auschwitz un límite?; (ii) ¿En qué medida se debe a la Modernidad o es su resultado?

Para dar un hilo argumental más definido a mi exposición, daré cuenta en primer lugar, de algunas posiciones filosóficas relevantes concernientes a la segunda pregunta. De la relación entre Modernidad y Holocausto, que bajo ningún concepto

⁷ La traducción es mía. El original es: «nach Auschwitz ein Gedicht zu schreiben ist barbarisch».

⁸ Sobre el imperativo categórico adorniano en la *Dialéctica Negativa*, véanse Mate (2003) y Zimmermann (2005). Sobre la categórica influencia del imperativo estético entre la intelectualidad alemana, véase por ejemplo Grass (1999).

puede reducirse a una ley de causa y efecto, habla de la forma más elocuente el sociólogo de origen polaco Zygmunt Bauman: «El Holocausto fue un encuentro singular entre las antiguas tensiones que la modernidad pasó por alto, despreció o no supo resolver, y los instrumentos de la acción racional y efectiva creados por los desarrollos de la modernidad» (Bauman, 2006: 19).⁹ Formulado de otro modo: la Modernidad dispuso la maquinaria; esas tensiones no resueltas la pusieron en movimiento. Eso no significa que la Historia Universal nos predispusiera a la barbarie, pero sí que se dio una desafortunada conjunción de acontecimientos. Otra vez con las palabras de Bauman: «La civilización moderna no fue condición *suficiente* del Holocausto, pero sí fue, condición *necesaria*.» (Bauman, 2006: 34).¹⁰

En cuanto a la primera pregunta, sobre el carácter único de Auschwitz, Reyes Mate (s.f.) distingue entre tres niveles de singularidad que lo convierten en experiencia límite¹¹ y que nos han de servir para estructurar la discusión.

(i) *Moral*. Auschwitz, por los medios usados contra sus víctimas, se identifica con un extremo, el mal radical. A su vez, plantea el irresoluble problema de, dado dicho extremo, jerarquizar el mal dentro del mal y el sufrimiento proporcional de las víctimas.¹²

(ii) *Histórico*. El genocidio no es un medio político, sino un fin en sí de la acción política. El terror no es el instrumento cuando nosotros mismos nos convertimos en medios u objetivos políticos del terror.¹³ La «novedad»

⁹ Bauman recoge en su obra una cita del historiador Christopher R. Browning del ensayo «The German Bureaucracy and the Holocaust» que ofrece una descripción más específica de esa relación: «El asesinato en masa de la comunidad judía europea perpetrado por los nazis no fue sólo un logro tecnológico de la sociedad industrial, sino también un logro organizativo de la sociedad burocrática» (cit. en Bauman, 2006: 34-35). También los imperativos adornianos pueden ser leídos como una derivación de la *Dialéctica de la Ilustración* concebida junto con Horkheimer (Zimmermann, 2005: 127 y ss.).

¹⁰ Sobre la complicidad entre la política moderna y el campo de concentración véase el capítulo «El campo, lugar de la política moderna» (Mate, 2003: 71-116).

¹¹ En *Memoria de Auschwitz* se centra en los niveles histórico y moral (Mate, 2003: 162 y ss.) y trata el límite epistemológico que supone el testimonio integral en otro capítulo (Mate, 2003: 167 y ss.).

¹² Zimmermann habla aquí de *Gattungsbruch* y de *Gattungsversagen*. El *Gattungsbruch* significa una ruptura moral dentro del género humano. El *Gattungsversagen* es el fracaso moral de la Humanidad como colectivo, desde el punto de vista ilustrado, por ejemplo, desde la perspectiva antropológicamente optimista de intelectuales como Kant que escribe sobre filosofía de la historia y paz perpetua (Zimmermann, 2005: 32-42).

¹³ Quizá quepa aquí recuperar la distinción fenomenológica de Arendt entre *potencia*, *poder*, *violencia* y *terror* para agudizar más esta diferencia. Según Arendt, el terror no es lo mismo que la violencia, es el régimen político en el que la violencia ha sustituido el poder (que es acción concertada, colectiva). Por tanto, poder y violencia son opuestos: cuando hay violencia, no existe acción concertada; cuando se actúa concertadamente, la violencia no encuentra la ocasión. Véase Arendt (2005).

histórica de Auschwitz viene dada asimismo por la racionalidad de los instrumentos empleados para conseguir un fin cuyo poder de seducción escapa a las categorías de la razón y es, por tanto, *barbarie*.¹⁴

(iii) *Epistemológico*. Auschwitz, como fenómeno, no puede ser pensado ni comprendido. Tratar de comprenderlo supone alegar causas y motivos y ninguno de ellos podría agotar lo ocurrido. Y, aun más peligroso, se corre el riesgo de justificar lo injustificable.

Este último nivel de singularidad enlaza de algún modo con el hecho de que, al no poder ser *pensado*, Auschwitz tampoco pueda ser *representado*. Dicho de otro modo: el resto de incompreensión debido a Auschwitz imposibilita que ninguna representación agote su sentido por completo. La imposibilidad epistemológica se traduce en una imposibilidad estética. Aunque, en cierta medida, todos esos niveles de singularidad están estrechamente vinculados, como se irá mostrando en la argumentación.

Así, nos encontramos en una encrucijada que ya se vislumbraba con los dos imperativos anunciados por Adorno. Por un lado, para acatar el imperativo ético-político de que Auschwitz no se repita, se nos exige el constante deber de la memoria histórica y de reproducir imaginativamente lo ocurrido para que nunca se reproduzca a nivel fáctico. Por otro lado, la imposibilidad de articular epistémicamente o estéticamente¹⁵ la memoria nos limita a la hora de cumplir con el mandamiento ético anterior. Esta disfunción entre moralidad y estética está extensamente trabajada por Agamben en su *Homo Sacer*.¹⁶

¹⁴ Zimmermann apunta también que el problema reside en nuestra relación moral con el pasado. El problema de la alteridad que supone la moral transformadora nazi impide que se dé ninguna «fusión de horizontes» en sentido gadameriano. Lo que resta es más bien un «clash of horizons», es decir, un «choque de horizontes» (Zimmermann, 2005: 16). Así, la disfunción moral que surge de nuestra problemática relación con el pasado acaba originando una disfunción metodológica desde la perspectiva de las ciencias históricas. Desde este punto de vista, las singularidades moral, histórica y epistemológica de Auschwitz acaban convergiendo en la dificultad de articular una memoria histórica.

¹⁵ Uso aquí «estético» en un sentido muy restringido. Por un lado, hago referencia en sentido kantiano a la condición de posibilidad de la representación de un fenómeno. Por otro lado, en un sentido más vago, a la «educación de la sensibilidad» a partir del trabajo con las emociones. Está claro que no podemos tomar el sentido clásico de «estético» como representación de lo bello. De un modo muy indirecto, pienso en la *Poética* de Aristóteles y en su explicación de la finalidad de la tragedia, como un aleccionar al espectador a partir de la exposición de ciertas situaciones morales límite con la esperanza de despertar temor entre el público. Es probable que ese esquema, aunque mucho más intuitivo, se nos quedara también corto aquí.

¹⁶ Las tesis de Agamben sobre la biopolítica y su reinterpretación de Auschwitz a partir de Foucault bien nos podrían haber valido un comentario más largo en la cuestión anterior sobre la relación entre Modernidad y Holocausto. En esa relectura de Foucault, la biopolítica moderna se resume con la

Agamben asume críticamente la inenarrabilidad e indecibilidad de Auschwitz, aunque esto acabe dándole cierta «aura mística» (Agamben, 2000: 32 y ss.). Pues si algo nos descubre Auschwitz son las zonas grises, los umbrales hasta entonces no transitados por la humanidad. Ese *continuum*, sin embargo, puede ser cruzado en cualquier momento y de la forma más arbitraria.¹⁷ Para Agamben, siguiendo a Primo Levi, el testigo integral de lo que pasaba en los campos era el *Muselmann*, palabra que designaba al cuerpo apenas vegetativo que permanecía cuando el hombre o mujer que lo habitaba ya había abdicado de la voluntad de vivir. El *Muselmann* se erige en símbolo del campo y en representante de la singularidad de Auschwitz:

A veces figura nosográfica y a veces categoría ética, límite político y concepto antropológico alternativamente, el musulmán es un ser indefinido, en el que no sólo la humanidad y la no humanidad, sino también la vida vegetativa y la de relación, la fisiología y la ética, la medicina y la política, la vida y la muerte transitan entre ellas sin solución de continuidad. Por esto su «tercer reino» es la cifra perfecta del *campo*, del no-lugar donde todas las barreras entre las disciplinas se arruinan y todos los diques se desbordan. (Agamben, 2000: 48-49)

La paradoja de Auschwitz entre deber moral de memoria e imposibilidad de representación se cifra justo ahí: quien puede contarnos lo que pasa al otro lado del umbral ya lo cruzó irremisiblemente y se quedó sin voz; quien tiene voz, el superviviente, nunca cruzó el umbral, de haberlo hecho, no estaría aquí para contarlo. El *Muselmann* es el testimonio de una alteridad antes no ubicada dentro de lo humano. Agamben recupera aquí la etimología latina de «testimonio», debida al derecho romano. En latín habría dos voces distintas para referirse a «testimonio»: *testis*, que es el tercero que arbitra en un litigio entre las dos partes contratantes; y *superstes*, que es el que ha visto una determinada realidad y está en condiciones de explicar lo que fue y cómo fue (Agamben, 2000: 14 y ss.). Podríamos decir que testimonios son tanto la tercera persona, imparcial, como la primera persona, participante.

Esa dicotomía, no obstante, se diluye o se destruye en el caso del superviviente de un campo de concentración. Pues el superviviente, como Primo Levi, no es una primera persona, porque nunca fue un *Muselmann*, ni tampoco una tercera, porque sí

leyenda «no hacer morir ni dejar vivir, sino hacer sobrevivir». Biopolítica y Tanatopolítica acaban convergiendo. Sin embargo, la complejidad de ese enfoque requiere más de lo que se le puede dedicar aquí y además creo que es suficiente con insinuar cierta complicidad entre Modernidad y Holocausto, y más prudente que establecer líneas directas de causa-efecto.

¹⁷ José M. González ofrece una extraordinaria reflexión sobre el poder de la fortuna en los campos de exterminio a partir de los testimonios de supervivientes como Imre Kertész, Primo Levi o Jorge Semprún (González, 2006: 433 y ss.).

estuvo allí, en las proximidades del infierno silencioso del *Muselmann*, siempre a punto de cruzar la línea.¹⁸ Y aun siendo consciente de esa escisión, el superviviente asume, si quiere, si puede, la tarea de dar voz a aquellos testigos que nunca podrán hablar porque desaparecieron en la noche, y se desvanecieron en la niebla. Uno de los medios para amplificar esa voz es el cine.

3. Representar el mal radical: de la autenticidad a la ironía

La cantidad de material audiovisual que tiene directa o indirectamente que ver con el Holocausto es ingente. Para hacerse una idea, el archivo sobre Cinematografía del Holocausto del Fritz Bauer Institut, Centro de Estudios y Documentación de la Historia y Efectos del Holocausto en Fráncfort del Meno, contaba con 1731 documentos en 2006. Familiarizarse con todo ese material llevaría años, por lo que me centraré sólo en filmes que han alcanzado un público potencialmente grande, global, para aquellas generaciones que ya han nacido en democracia y que deben asumir con una relación mucho más indirecta con su propia biografía el deber que conlleva la memoria histórica.¹⁹ Entre esos filmes, quisiera proponer algunos hilos para el análisis. No se trata de hacer una clasificación exhaustiva, porque eso sería imposible, pero sí de traer a colación algunas de las controversias más conocidas al respecto. A mi entender, dichas controversias tienen que ver con categorías éticas y filosóficas como *fidelidad*, *autenticidad*, *pedagogía*, *capacidad crítica*, *superación del pasado*, *distancia* y *olvido*. Estas categorías no están usadas aquí de un modo fuerte, sino que han de servir como mapa conceptual para un posterior análisis. Pasaré a enunciarlas brevemente.

(1) Desde el punto de vista de la *fidelidad* a lo acontecido, el problema no parece ser el de dar una versión adecuada de hechos ya perfectamente documentados. El problema es cómo atrapar o mostrar el sentido de lo que el testimonio intenta narrar. Se trata, por tanto, de un problema genuinamente hermenéutico. O como dice Vicente Sánchez-Biosca, el problema se plantea cuando «ver no era sinónimo de comprender» (Sánchez-Biosca, 2006: 145).²⁰ Intuitivamente diríamos que un documental es más fiel a

¹⁸ Reyes Mate, a propósito del testimonio integral en Agamben, matiza a nuestro entender con acierto esta polarización entre superviviente y musulmán, pues también el superviviente ha de dar testimonio de su experiencia (Mate, 2003: 226 y ss.) y en este sentido la acumulación de experiencias de los supervivientes del campo da testimonio de una pluralidad de verdades (Mate, 2003: 180 y ss.).

¹⁹ Una interesante compilación de estudios sobre la filmografía del holocausto se encuentra en Wende (2007).

²⁰ Nos parece muy interesante el hecho al que apunta aquí Sánchez-Biosca y que contradice el dicho popular que «una imagen vale más que mil palabras». No fue el caso tampoco en los primeros

la realidad que una obra de ficción. Podría decirse entonces que *Shoah* (Lanzmann, dir. 1975-1985) o *Nuit et brouillard* (Resnais, dir. 1955) son más *fieles* a la realidad. Sin embargo, cuando se trata de transmitir un sentimiento o crear un estado de ánimo en el espectador, contar *una historia* puede ser más efectivo que contar *la Historia*. En este sentido, una ficción (basada en hechos reales), puede reclamar algo de autenticidad para sí. A menudo nos es más fácil sentir la tragedia por identificarnos con el protagonista que por el baile de cifras que se nos pasea delante de los ojos. Los números la hacen abstracta; los rostros la humanizan. El mayor reclamo de la ficción es, pues, la representación del sufrimiento de las víctimas (que no su sentido), o el reconocimiento de la posibilidad de ser un humano o de ser un héroe en el peor de los escenarios. Aquí cabrían, por ejemplo, las conocidas *Holocausto* (Chomsky, dir. 1978), *La lista de Schindler* (Spielberg, dir. 1993), *El Pianista* (Polanski, dir. 2002), *La vida es bella* (Benigni, dir. 1997), *Los falsificadores* (Ruzowitsky, dir. 2007) o *El niño con el pijama de rayas* (Hermann, dir. 2008), entre otras.²¹

(2) La idea subyacente es que sólo identificándonos con el dolor podremos entender la necesidad de que la historia no se repita, que el conmovernos internamente nos lleve a movernos políticamente y a adoptar compromisos prácticos. La identificación imaginativa con el dolor ha de traducirse en acciones concretas y, quizás, en el caso del mal radical, deba servir de inhibidor ante determinadas actitudes potencialmente intolerantes o como instrumento de autocensura disponible a discreción. Visto así, el cine es una herramienta *pedagógica* pensada para educar la sensibilidad y

noticiarios que exhibían imágenes de la liberación de los campos de Bergen-Belsen, que solían acompañarse de comentarios en *off*.

²¹ Es interesante recuperar aquí la controversia en la recepción de un éxito de masas como *La lista de Schindler*. Al estrenarse la película, se generó una ola crítica que reprochaban a Spielberg haber convertido a Auschwitz en un producto de consumo. O en términos análogos, se acusaba a Spielberg de instrumentalizar el Holocausto, banalizarlo, trivializarlo, «disneyficarlo» o «macdonalzarlo». Daniel Levy y Natan Sznajder defendían el film porque consideraban que «la americanización del Holocausto ha contribuido a otorgarle al recuerdo de este suceso el estatuto de un “valor de vigencia global”, el establecimiento del cual como norma moral y cultural debe ser considerado como un proceso innovador de crear memoria bajo las condiciones de un espacio vital globalizado» (Zimmermann, 2005: 229; traducción propia. El original es: «die Amerikanisierung des Holocaust [hat dazu] beigetragen, der Erinnerung an dieses Ereignis den Status eines “global gültigen Werts” zu geben, dessen Verselbständigung zu einer moralisch-kulturellen Norm als innovative Prozess von Erinnerung unter Bedingungen globalisierter Lebensräume zu sehen ist»). Según Levy y Sznajder, sería ingenuo pensar que existirá nunca un recuerdo incontaminado de intereses o de poder del Holocausto mientras éste se dé en soporte televisivo o cinematográfico. El mérito de la película de Spielberg es haber conseguido cierta «contemporaneidad moral» (en el sentido de Zimmermann, 2005) con el caso histórico representado, y haberlo hecho apoyándose en una moral universal. El filme obligaría al espectador a una reacción emotiva que acabaría traduciéndose en un posicionamiento crítico respecto del pasado. Para un estudio pormenorizado del film de Spielberg, véase Lozano Aguilar (2001).

para ejercitar cierta *capacidad crítica*. Pues solo desde la reacción crítica puede darse el paso decisivo a la revolución práctica, a la acción decidida para transformar el estado de cosas en el mundo o para el ánimo vigilante que evita que ciertas tragedias sucedan de modo recurrente.

(3) En una tercera capa encontraríamos las reflexiones al entorno de la *reelaboración* de un pasado traumático para proceder a *superarlo*, llegar a un punto medio entre una necesaria, aunque precaria, *distancia* y *olvido*. Además de instrumento educativo, el cine también se presenta aquí como medio de autorreflexión de una sociedad que necesita alejarse lo suficiente del pasado para poder seguir pensando en el futuro.²² El futuro no tiene que ser un sitio mejor, una vez se ha aceptado que no hay reconciliación posible con lo sucedido y que el presente se asienta sobre bases tan frágiles. En esta línea han aparecido films en los últimos años que intentan lidiar con lo transcurrido en la Alemania nazi desde otro ángulo que el de las víctimas, como *El hundimiento* (Hirschbiegel, dir. 2004). Algunas de ellas han dilatado hasta tal punto esa distancia que ésta se ha tornado irónica respecto de la barbarie. No han sido pocos los que se han sentido ofendidos por la ridiculización satírica de figuras como las de Hitler en *Mein Führer. Die wirklich wahrste Wahrheit über Adolf Hitler* (Levy, dir. 2007).²³ Quizá quepa interpretar la preocupación de algunos de los colectivos ofendidos como

²² Muchos vieron como sintomático el hecho de que en verano de 2004, la canción «Denkmal» (literalmente: «monumento a la memoria») de la banda berlinesa *Wir sind Helden* acabara convirtiéndose en casi un himno para la juventud alemana. La canción da voz a una chica que alerta a su pareja de que mientras dormían alguien había hecho un monumento a la memoria con la figura de ambos, en la plaza al lado de su casa, justo delante del supermercado Aldi. El estribillo dice así: «Sie haben uns ein Denkmal gebaut / und jeder Vollidiot weiß / dass das die Liebe versaut. / Ich werde die schlechtesten Sprayer / dieser Stadt engagieren. / Die sollen nachts noch die Trümmern / mit Parolen beschmieren» («Han hecho un monumento conmemorativo de nosotros / e incluso el más idiota sabe / que eso echa a perder el amor. / Voy a enrolar a los grafiteros / más malos de la ciudad / para que de noche / garabateen consignas sobre las ruinas»). La canción expresa la frustración de una generación joven por no tener espacios para la vida, sobre todo en una ciudad como Berlín, donde a cada paso podemos tropezar con un recuerdo o monumento al trágico pasado. La ocupación de la ciudad por parte de la memoria ocurre en sitios tan cotidianos como el supermercado, sin dejar ningún resquicio abierto para vivir en el presente. La invitación a los grafiteros quizás sea una alusión a la cara oeste del muro, donde tanto se llegó a pintar. El debate sobre la memoria histórica en Berlín es continuo y ha tenido como objeto distintas figuras y monumentos de la ciudad, tales como el *Palast der Republik* (antigua sede del Parlamento de la DDR, derribado hace unos pocos años), la *East Side Gallery* (un fragmento conservado de la cara este del muro que se dio a pintar a 100 artistas internacionales en 1990 y que hoy se encuentra en muy mal estado porque los turistas se dedican a garabatear continuamente encima del testimonio histórico) o el *Denkmal für die ermordeten Juden Europas* del arquitecto Peter Eisenman (una extensión de piedras de diferentes alturas y dimensiones colocada justo en el centro de Berlín como homenaje a los judíos asesinados de Europa).

²³ Un debate parecido aunque, por desgracia, menos intenso, se tuvo en Cataluña con el programa de sátira política *Polonia* y la caricatura del dictador Francisco Franco. Franco se convertía en comentarista nacional de la actualidad política, recuperando antiguos guiños del franquismo o haciendo fiestas ya en el más allá con otros dictadores como Pinochet, Hitler o Mussolini.

sigue: que no sea el caso que estemos pasando de la banalidad del mal a la banalidad en la representación del mal. ¿Cuánta distancia es posible, cuánta distancia es necesaria? Y que esos dos extremos no resulten cómplices entre sí, después de todo, algo que ya no deberíamos permitirnos a estas alturas.

Todas estas categorías ético-filosóficas encuentran su lugar en el pequeño documental de Resnais, como se intentará mostrar a continuación.

4. Resnais y el deber moral de tener memoria histórica

A mi entender, el documental de Resnais²⁴ de 1955 es un buen ejemplo de las complejidades inherentes al tratamiento mediático del Holocausto que se han visto en los apartados anteriores y de cómo es posible elaborar un testimonio prudente y respetuoso con los dos mandamientos adornianos. Empezaré con una pequeña sinopsis de la película para pasar a tratar algunos de los puntos conflictivos relativos a la representación del mal radical.

Nuit et brouillard fue uno de los primeros filmes documentales sobre los campos de concentración que fue presentado al gran público. Su impacto mediático fue inmediato: ganó el premio Jean Vigo (1956) y ese mismo año fue seleccionado para ser mostrado en el Festival de Cannes. Sin embargo, parece ser que la presión de la Embajada alemana en Francia hizo que fuera exhibida fuera de concurso, en contra de la opinión y el deseo de los supervivientes. El hecho causó un incidente diplomático y un acalorado debate en el *Bundestag* en 1956. Como demuestra Van der Knaap (2008), el documental *Nuit et brouillard* ha sido el núcleo de la discusión colectiva sobre la memoria en Alemania y ha propiciado a su vez una intensa reflexión sobre el efecto ético del cine documental y su utilidad para fines pedagógicos.²⁵ Seguramente el impacto e incidencia ético-políticos del documental tienen que ver con la peculiar constelación de la que surgió y de la construcción de una determinada «narrativa de la memoria».

Resnais fue consultado por el *Comité d'Histoire de la Deuxième Guerre Mondiale* para rodar el documental, aunque al principio él no estaba convencido de

²⁴ Para un estudio detallado de la fimografía de Resnais, véase Rudolph (2012).

²⁵ Van der Knaap (2008) ofrece un relato muy exhaustivo de la historia de la recepción en las dos Alemanias, la Federal y la Democrática. Discute además los ejemplos de Francia, el Reino Unido, Holanda e Israel, observando como el contexto histórico-político, la colaboración de las instituciones, el interés ciudadano por medio de asociaciones culturales o educativas y la difusión mediática contribuye a una desigual recepción en cada uno de esos países. La recepción en España no se contempla, seguramente porque la larga dictadura franquista impidió el visionado del film y su recepción ha sido relativamente tardía en comparación con otros países donde la obra pudo visionarse libremente.

dirigir el film por no ser una experiencia que él mismo hubiese vivido en su propia piel, hecho que podía afectar la autenticidad de la obra. Aceptó sólo después de contar con la colaboración del poeta Jean Cayrol²⁶ –superviviente de Mauthausen y autor de *Poèmes de la nuit et du brouillard* (1946)– como guionista; así como con el asesoramiento de los prestigiosos historiadores Henri Michel y Olga Wormser. La música estuvo a cargo de Hans Eisler, antiguo colaborador de Brecht.²⁷

El título de la película, traducible a «Noche y niebla», proviene de un decreto aprobado por los nazis –el *Nacht und Nebel Erlass* (7.12.1941)– redactado por el mariscal Wilhelm Keitel, que establece el protocolo de actuación respecto de los civiles arrestados en el extranjero por ofensas contra el Reich o sus fuerzas armadas. La expresión podría provenir directamente de Hitler, quien la habría escuchado en *El anillo del Nibelungo* de Wagner²⁸ y habría pensado en ese nombre para designar su política de deportación. Según esta política, los arrestados que no fueran condenados a muerte directamente podían ser «desplazados» en el período de 8 días. Tras ese período, algunos prisioneros «desaparecían en el aire» y dejaban de existir para sus familiares y allegados, pues otra de las finalidades del decreto era generar un estado de angustia entre los familiares de los arrestados.²⁹ «N.N.» designaba asimismo una categoría especial de preso (como se muestra en la película). Tras la guerra acabará deviniendo en un símbolo para todos los deportados por los nazis.³⁰

²⁶ La colaboración de Cayrol en la confección del documental fue la *garantie d'authenticité* que Resnais necesitaba (Raskin, 1987: 8). Cayrol fue él mismo un preso clasificado «N.N.» cuando fue arrestado en 1942.

²⁷ El crítico Roger Sandall encuentra en esta colaboración una conjunción afortunada: «In *Nuit et Brouillard* Resnais fuses perfectly the talents of his photographers Cloquet and Vierny, his scriptwriter Cayrol and his composer Eisler and performs the almost impossible task of encompassing the worst horrors of the Nazi regime within a work of art». (cit. en Raskin, 1987: 153). Como dato curioso se da el hecho que Eisler escribió junto con Adorno en 1944 el libro *Komposition für den Film* (Van der Knaap, 2008: 42).

²⁸ Los versos pertenecerían a la primera de las cuatro óperas que conforman *El anillo del Nibelungo* de Wagner, «El oro del Rin». Los versos dicen así: «Dem Haupt fügt sich der Helm, / ob sich der Zauber aucht zeigt? / “Nacht und Nebel, / niemand gleich!” / (Seine Gestalt verschwindet; / statt ihrer gewahrt man eine Nebelsäule)». La traducción sería: «El casco se ajusta a la cabeza / ¿funcionará el hechizo? / “¡Noche y niebla / a nadie parecidas!” (Su figura desaparece / y en su lugar se percibe una columna de niebla)». (Raskin, 1987: 17 y ss.).

²⁹ Ésta queda bien expresada en la adenda al decreto del 2 de febrero de 1942, pues el efecto intimidatorio de la medida se basaba en la desaparición sin solución del preso para su familia: «Die abschreckende Wirkung dieser Massnahmen liegt a) in dem spurlosen Verschwindenlassen der Beschuldigten; b) darin dass über ihren Verbleib und ihr Schicksal keinerlei Auskunft gegeben werden darf» (Raskin, 1987: 15). Traducción: «El efecto intimidatorio de estas medidas descansa en a) la desaparición sin rastro de los inculpados, b) que no esté permitido bajo ningún concepto dar información sobre su paradero o su destino».

³⁰ Raskin (1987) recupera algunos testimonios que dan cuenta del estatuto especial de los prisioneros «N.N.» en los campos. Dos antiguas presas de Ravensbrück refieren a la categoría «N.N.» como la

En el tiempo inmediatamente posterior a su difusión, el film desencadenó algunas controversias, desde su utilidad pedagógica a la legitimidad del uso de las imágenes de los nazis para *representar* lo que ocurría en los campos de la muerte. Pero contó a la vez con el apoyo de los supervivientes, quienes manifestaron su conformidad con la historia, que según ellos, había sido contada del modo que ellos desearían poder haberla contado (Raskin, 1987: 8).

Para recuperar algunas de las categorías de análisis propuestas en el apartado anterior, uno de los grandes méritos de Resnais fue probablemente haber dado prioridad a la *autenticidad* sin traicionar la *fidelidad* a los hechos. Contar con la colaboración de reputados historiadores le permitió desgranar la narración en una ordenación cronológicamente correcta, con los hechos, los documentos y las pruebas de su parte.³¹ Pero quizás lo más importante fue la colaboración de Jean Cayrol, un superviviente. Cayrol nos habla desde una pretendida tercera persona distanciada e imparcial, aunque en realidad había sido un testigo y había padecido el dolor y la humillación en primera persona. La construcción de la narración permite que, de alguna manera, la primera persona tome distancia de sí misma y pueda explicar los avatares de un destino común a los prisioneros de los campos de concentración. La voz de Carol se hace representante del destino de millones de personas que ya no podrán hablar por sí mismas.³² El espectador, que es consciente de esa peculiar constelación, puede apreciar tanto más el

categoría de preso político más peligroso, al que se quiere hacer desvanecer de la faz de la tierra, de forma que la Gestapo moriría antes que revelar su paradero. Según el testimonio del Dr. Spéhila, antiguo preso de Auschwitz-Birkenau, los *kapos* le daban una lectura más macabra: la noche, es el olvido; la niebla, el humo en que os desvaneceréis. «Ihr werdet krepieren», les decían. O sea: «la diñaréis» o «estallaréis, volaréis por los aires». *Nacht und Nebel* es también el título de un libro de Arnold Weiss-Rüthel, superviviente de Sachsenhausen (1949). El cantautor comunista francés Jean Ferrat compuso en 1963 inspirándose en el film de Resnais una canción titulada «Nuit et Brouillard». El superviviente Arnold Weiss-Rüthel titula a su libro de memorias del campo *Nacht und Nebel. Ein Sachsenhausen-Buch* (1949). Otro uso habitual de las siglas «N.N.» proviene del latín *nomen nescio* («nombre desconocido»), uso extendido en toda Europa, por ejemplo, en los depósitos de cadáveres o en una plaza de profesor universitario que aún no ha sido cubierta. La expresión alemana «bei Nacht und Nebel» sigue designando en el habla coloquial un acto que se hace a la sombra o al amparo de la noche, clandestinamente.

³¹ Los historiadores Wormser y Michael habían publicado anteriormente su investigación bajo el título *Tragédie de la déportation*.

³² Sobre su responsabilidad como testigo de lo ocurrido, Cayrol ya había tomado una decisión en su libro de poemas de 1946 titulado precisamente *Poèmes de la nuit et du brouillard*, donde nos dice: «Je voulais (...) témoigner d'un événement irrécupérable et, en même temps, sous l'effet d'une poésie qui redécouvrirait sa chaleur, une authenticité plus grande, ja tentais cette aventure d'un langage qui devait s'approprier à nouveau une terre maternelle qui m'avait fait défaut». (Cayrol, 1988: 55). La traducción, realizada por Francisco Conde Soto, sería: «Quería dar testimonio de un acontecimiento irrecuperable y, al mismo tiempo, bajo el efecto de una poesía que redescubría su calor, una autenticidad más grande, intentaba esta aventura en de un lenguaje que debía apropiarse de nuevo de una tierra maternal que me había faltado».

acto de dar testimonio que se produce ante sus ojos. Como superviviente, su perspectiva moral no se cuestiona. Así es que puede permitirse también a media película algún pequeño sarcasmo sin ser moralmente sospechoso de frivolidad:

Un campo de concentración se construye como un estadio o un gran hotel, con contratistas, con presupuestos, con competencia; sin duda, con botellas de vino. Sin un estilo obligado. Se deja a la libre imaginación: estilo alpino, estilo garaje, estilo japonés, sin estilo. (Resnais, dir., 1955)³³

Pero Cayrol nos devuelve inmediatamente a la gravedad de la situación, de lo que le ha llevado a elaborar su relato:

Trenes precintados. Acumulación de los deportados, cien por vagón. No hay día ni noche, el hambre, la sed, la asfixia, la locura.
Cae un mensaje y a veces es recogido.
La muerte hace su primera selección.
Una segunda se hace a la llegada entre la noche y la niebla. (Resnais, dir., 1955)

Así, el testimonio ofrecido por Resnais no se sitúa en un solo plano. Esa dualidad primera-tercera persona, se complementa con una dualidad presente-pasado representada con el juego de imágenes en color (Auschwitz con su aspecto actual) e imágenes en blanco y negro (imágenes de archivo).³⁴ De la visión actual del campo en color, donde los turistas se hacen fotos, se pasa a las imágenes de archivo para traer lo sucedido de nuevo a la memoria. Así se van desgranando los capítulos de la historia: el ascenso de los nazis al poder y la puesta en marcha de la maquinaria, la llegada de los presos al campo, su vida cotidiana, las jerarquías sociales dentro del campo, las formas de resistencia, la enfermería, la muerte, la evacuación y la liberación (Van der Knaap, 2008: 31). El juego pasado-presente solapado con el de color-blanco y negro³⁵ pone de

³³ Se puede encontrar una transcripción y una traducción del guión más o menos exacta en los archivos de la Filmoteca de la Generalitat de Catalunya. Véase apartado bibliográfico.

³⁴ Las imágenes de archivo en blanco y negro provienen en su mayoría de los fondos de los alemanes, o sea, de los propios nazis, y de los aliados, principalmente norteamericanos, de la liberación de los campos. Además, usó algunas tomas del film propagandístico *El triunfo de la voluntad* (1935) de Leni Riefenstahl y de *Ostatni Etap* (1947) de Wanda Jakubowskas (Van der Knaap, 2008: 18).

³⁵ El crítico Roger Sandall observa cómo se produce este solaparse de los juegos presente-pasado y color-blanco y negro, advirtiendo la no casual elección del presente histórico para las imágenes de la guerra y del pretérito para las imágenes en color, que reflejan el hoy de los campos (Raskin, 1987: 153). Para Sophie Rudolph, otra característica formal del film de Resnais es el juego con imágenes estáticas, tomadas de fotografías e imágenes en movimiento, tanto en color como en blanco y negro. Resnais habría justificado su decisión de rodar la parte correspondiente al presente en color porque temía que hacer toda la película en blanco y negro habría adornado el aspecto de los campos en la actualidad con una suerte de «romanticismo filmico». Además estaría el hecho de que tendemos a tomar el recuerdo como algo en blanco y negro, o al menos como algo que ha perdido la vivacidad en el color (Rudolph, 2012: 87).

manifiesto la ardua tarea de la memoria por la ineludible temporalidad de la historia humana: el tiempo borra los pasos y la sangre, el olvido ocupa su lugar. Escribe Cayrol:

En el momento en que os hablo, el agua fría de los pantanos y de las ruinas llena el hueco de los mataderos.
Es un agua fría y opaca, como nuestra mala memoria. (Resnais, dir., 1955)

Las piedras y la hierba creciendo tenazmente entre los surcos es una clara metáfora del invencible paso del tiempo y de la resistencia de la vida a dejarse vencer. Solo cuando nosotros las hacemos hablar, tienen esas piedras historia. Como reflexiona Berel Lang (2009), el dar testimonio es siempre del pasado, pero sólo en tanto que lo mueve hasta al presente. Eso convertiría el documental de Resnais en un monumento a la memoria, definiéndose así su función como artefacto cultural. *Nuit et brouillard* es un testimonio que hace del espectador un testigo de lo ocurrido. Aun así, al acto de testimoniar no se le puede discernir su elemento metafórico: la referencia histórica que contiene y que sólo puede ser actualizada desde «el yo estuve allí entonces y estoy hoy aquí para contarlo».³⁶ Siempre queda un rastro que no puede ser dicho, aun cuando volvamos a los lugares de la memoria, aun cuando paseemos hoy por los campos y hayamos leído la siniestra leyenda de las verjas *Arbeit macht frei* («El trabajo os hará libres»). Quedan como únicos testigos de lo que sucedió las piedras y las verjas, pero quienes realmente son cifra de lo que pasó, las víctimas, han sido engullidas o yacen bajo las ruinas de las que escapa el Ángel de la Historia de Benjamin. Escuchemos otra vez a Cayrol:

El crematorio ya no se usa. Las astucias nazis han pasado de moda. Nueve millones de muertos acechan este paisaje... ¿quién de nosotros vigila desde este extraño observatorio para advertirnos de la llegada de nuevos verdugos? ¿Tienen realmente una cara distinta a la nuestra?
En alguna parte, entre nosotros, hay *kapos* afortunados, jefes recuperados, delatores desconocidos.
Hay todos aquellos que no lo creían, o solamente de vez en cuando. Y estamos nosotros, que miramos sinceramente estas ruinas como si el viejo monstruo concentracionario estuviera muerto bajo los escombros; nosotros, que fingimos recuperar la esperanza ante esta imagen que se aleja, como si se curara a un solo tiempo y a una sola nación, y que no pensamos en mirar a nuestro alrededor y oír ese grito que no calla. (Resnais, dir., 1955)

Del juego dual entre presente y pasado, memoria y olvido, surge la apelación moral que introduce la tercera dimensión temporal: la del futuro. Esa apelación no

³⁶ Sobre las dificultades del acto de testimoniar más allá de la presencia y la inmediatez, véase Lang (2009).

puede apoyarse en la esperanza utópica, por lo que debe crear una propia «poética del estar alerta».³⁷ Se podría tratar aquí de una inversión del sueño de Nietzsche, el eterno retorno, pero vuelto en forma de pesadilla. La medida de la historia no nos la dará el hecho de desear el eterno retorno de lo mismo. Más bien su contrario: el eterno luchar para que lo mismo no se repita.

En el documental de Resnais y Cayrol, pues, se trata de entrelazar los tres tiempos, dando prioridad a lo que está por venir. Así también lo aprecia Van der Knaap, para quien Cayrol se orientó en la construcción de una estructura narrativa según los parámetros de la retórica clásica y las antiguas reglas mnemotécnicas, usando la cámara para marcar los puntos a los que la memoria debe retornar y acompañándoles con el discurso:

En primer lugar, el narrador desarrolla una pregunta en el contexto de las tomas del Auschwitz como lugar de visita en tiempos de paz (*quaestio finita*). Esto no lo hace de forma neutral, pues presupone nociones básicas de los acontecimientos en los campos de concentración y de exterminio. Después de esta introducción, el *exordium*, narra lo sucedido desde el ascenso del nacionalsocialismo hasta las deportaciones. En una segunda mirada retrospectiva, esta vez en color, Cayrol desarrolla la *propositio*: ¿Qué se busca en este lugar del exterminio? En el resto de la narración, esta tesis se defiende con una *argumentatio* emocional e instructiva: Uno intenta figurarse lo que sucedió. Al final, Cayrol llama otra vez lo sucedido de forma explícita a la memoria (la *peroratio*), señala los que niegan su culpa y nos previene de la repetición. La advertencia es una segunda tesis que se coloca estratégicamente al final. Con la táctica del provocar una emoción (*movere*), aleccionar y demostrar (*docere, probare*), Cayrol intenta convencer definitivamente al espectador de lo sucedido y de la necesidad de prevenirnos de ello. (Van der Knaap, 2008: 25)³⁸

Con la mirada vuelta al futuro, Resnais y Cayrol consiguen, al menos parcialmente, atender al imperativo moral impuesto por Auschwitz sin renunciar a la poesía. Vuelve la poesía, como decía Gadamer, convertida en diálogo: «Se despliega,

³⁷ Tomando la expresión de Sandall «poetry of warning» (Raskin, 1987: 153).

³⁸ La traducción es mía. El original es: «Cayrol hat sich am Schema der klassischen Rhetorik orientiert. Das mentale Abtasten von Orientierungspunkten, wie es die klassische Mnemotechnik für rhetorische Zwecke verwendet, wird durch die abtastende Kamera visualisiert und durch den Kommentar als Muster verwendet. Zunächst entwickelt der Erzähler mittels der Aufnahmen des in Friedenszeiten besuchten Auschwitz eine bestimmte Frage (*quaestio finita*). Dies tut er nicht wertfrei, er setzt grundlegende Kenntnisse über die Geschehnisse in den Konzentrations- und Vernichtungslagern voraus. Nach dieser Einführung, dem *exordium*, erzählt er vom Aufstieg des Nationalsozialismus bis hin zu den Deportationen. Im zweiten Rückblick, nun in Farbe, entwickelt Cayrol die *propositio*: Was sucht man denn an diesem Ort der Vernichtung? Im Rest der Erzählung wird diese These mit einer emotionalen und aufklärerischen *argumentatio* verteidigt: Man versucht sich auszumalen, was geschehen ist. Cayrol ruft am Ende (der *peroratio*) das Geschehene noch einmal explizit in Erinnerung, prangert diejenigen an, die ihre Schuld leugnen, und warnt vor Wiederholung. Die Warnung ist eine zweite These, die strategisch an den Schluß gesetzt ist. Mit der Taktik des Emotionalisierens (*movere*), Unterrichtens und Beweisens (*docere, probare*) hat Cayrol versucht, den Zuschauer endgültig vom Geschehen und von der Notwendigkeit der Prävention zu überzeugen».

quiebra, por así decirlo, el silencio en que se mantiene el oído y se expone a que otro tome la palabra, a que caiga, como una respuesta, otra palabra» (Gadamer, 1993: 152). El testigo pasa de ser memoria y recuerdo a devenir panfleto y manifiesto negativo. En su ejercicio de deber de memoria histórica, se pasa el testigo a las generaciones que vendrán. Esta apelación se lee entre líneas en el poema «N.N.» de Jean Cayrol, como una demanda que nunca se retira ni cesará nunca de reclamar la atención debida:

Dulce asombro de estar tan cerca de nosotros
La vieja luna felina sobre su rostro alterado
Fiel a la cita las mejillas en fuego
Con la esperanza de ser reconocida por las hierbas y por los locos
En un país impaciente levantando la tierra ya azul
Una carta todavía en la mano
«a quién dársela, dios mío, a quién dársela».

Apenas liberada de nuestro amor, a penas esclarecida por la sangre
Pidiendo su camino en lágrimas los ojos debilitados
Toda sorpresa por el silencio que regresa sobre su frente.

Un niño está de pie, que la saluda.
Está ahí y no se marcha. (Cayrol, 1988: 16)³⁹

5. A modo de conclusión, sin punto final

Es seguro que a los ojos de los espectadores del presente, el documental de Alain Resnais presentará defectos formales, artísticos y morales, cumpliendo a duras penas con nuestras exigencias derivadas de la «cultura de la memoria» de la que somos hijos. Sin embargo, hemos querido en este artículo centrarnos en sus virtudes como testimonio y representación del horror para hacer hablar todavía a una suerte de «poética vigilante» a caballo de los patrones clásicos de representación y la demanda de compromiso para un futuro incierto, sin reconciliación posible. Nuestra cultura de la memoria es compleja y sus capas se superponen⁴⁰: a partir de aquí queda la tarea subjetiva del espectador de ir tejiendo y destejiéndolas según pueda y le convenga. Desde un punto de vista filosófico, la obra sigue teniendo, lo que Gadamer (2001) denomina a veces «lo inmemorial», cuyo sentido no se agota en ese incesante diálogo entre los tiempos. Ese diálogo no puede permitirse un punto final.

³⁹ Traducción de Francisco Conde Soto. El original dice: «Douce étonnée d’être si près de nous/ le vieille lune féline sur son visage altéré / fidèle au rendez-vous les joues en feu / dans l’espoir d’être reconnue par les herbes et par les fous / d’un pas impatient soulevant le terre déjà bleue / une lettre encore à la main / “à qui la donner Mon Dieu à qui la donner”. A peine délivrée de notre amour à peine éclairée par le sang / demandant son chemin en larmes les yeux baissés / toute surprise par le silence qui revient sur son front un enfant est là debout qui la salue c’est la guerre qui se’n va»,

⁴⁰ También Alejandro Baer (1999) reflexiona sobre narrativas de la memoria que compiten para hacerse hueco en un espacio cultural compuesto de verdades fragmentarias.

Bibliografía

- ADORNO, Theodor W. (1977): *Gesammelte Schriften*, vol. 1. Francfort del Meno: Suhrkamp.
- ADORNO, Theodor W. (2005): *Dialéctica negativa*. Madrid: Akal.
- AGAMBEN, Giorgio (2000): *Lo que queda de Auschwitz*. Valencia: Pre-textos.
- ARENDT, Hanna (2003): *Eichmann en Jerusalén*. Barcelona: Lumen.
- (2005): *Sobre la violencia*. Madrid: Alianza.
- BAER MIESES, Alejandro (1999): «Imagen, memoria e industria cultural: el holocausto y las propuestas de su representación». *Arte, Individuo y Sociedad*, vol. 11, pp. 113-121.
- BAUMAN, Zygmunt (2006): *Modernidad y Holocausto*. Madrid: Sequitur.
- CAYROL, Jean (1988): *Poèmes de la nuit et du brouillard*. París: Éditions du Seuil.
- FREI, Norbert (2009): «Procesos de aprendizaje en Alemania: el pasado nazi y las generaciones desde 1945». En OLMOS, Ignacio y KEILHOLZ-RÜHLE, Nikky (eds.), *La cultura de la memoria. La memoria histórica en España y en Alemania*. Madrid y Fráncfort del Meno: Iberoamericana y Vervuert, pp. 89-105.
- GADAMER, Hans-Georg (1993): *Poema y diálogo*. Barcelona: Gedisa.
- (2001): *Verdad y método*. Salamanca: Sígueme.
- GONZÁLEZ, José María (2006): *La diosa Fortuna. Metamorfosis de una metáfora política*. Madrid: Machado.
- GRASS, Günter (1999): *Escribir después de Auschwitz*. Barcelona: Paidós.
- LANG, Berel (2009): *Philosophical Witnessing. The Holocaust as Presence*. Lebanon, NH: University Press of New England.
- LOZANO AGUILAR, Arturo (2001): *Steven Spielberg. La lista de Schindler: estudio crítico*. Barcelona: Paidós.
- LYOTARD, Jean-François (1994): *La condición postmoderna*. Madrid: Cátedra.
- MATE, Reyes (2003): *Memoria de Auschwitz*. Madrid: Trotta.
- (s.f.): «La singularidad del Holocausto». [En línea]. En *Filosofía después del Holocausto*, Textos y documentos de trabajo. Instituto de Filosofía, CSIC. En: www.proyectos.cchs.csic.es/fdh/sites/proyectos.cchs.csic.es/fdh/files/sinholo.pdf [Consulta: 9 de febrero de 2013].
- RASKIN, Richard (1987): *Nuit et Brouillard by Alain Resnais*. Aarhus: Aarhus University Press.

- RESNAIS, Alain (dir.) (1955): *Noche y niebla*. Transcripción del guión. Biblioteca del Cinema, Filmoteca de la Generalitat de Catalunya.
- RUDOLPH, Sophie (2012): *Die Filme von Alain Resnais. Reflexionen auf das Kino als unreine Kunst*. Munich: Ed. Text + Kritik.
- SÁNCHEZ-BIOSCA, Vicente (2006): *Cine de historia, cine de memoria. La representación y sus límites*. Madrid: Cátedra.
- VAN DER KNAAP, Ewout (2008): «*Nacht und Nebel*». *Gedächtnis des Holocaust und internationale Wirkungsgeschichte*. Göttingen: Wallstein.
- WEISS-RÜTHEL, Arnold (1949): *Nacht und Nebel. Ein Sachsenhausen-Buch*. Berlín y Postdam: VNN-Verlag.
- WELZER, Harald (2009): «Superación del pasado». En OLMOS, Ignacio y KEILHOLZ-RÜHLE, Nikky (eds.), *La cultura de la memoria. La memoria histórica en España y en Alemania*. Madrid y Fráncfort del Meno: Iberoamericana y Vervuert, pp. 29-32.
- WENDE, Waltraud W. (ed.) (2007): *Der Holocaust im Film. Mediale Inszenierung und kulturelles Gedächtnis*. Heidelberg: Synchron.
- ZIMMERMANN, Rolf (2005): *Philosophie nach Auschwitz. Eine Neubestimmung von Moral in Politik und Gesellschaft*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt.

Filmografía

- BENIGNI, Roberto (dir.) (1997): *La vida es bella (La vita è bella)*. Italia: Cecchi Gori Group Tiger Cinematografica / Melampo Cinematografica / Cecchi Gori Pictures.
- CHOMSKY, Marvin J. (dir.) (1978): *Holocausto (Holocaust)*. Estados Unidos de América: Titus Productions.
- HERMAN, Mark (dir.) (2008): *El niño con el pijama de rayas (The Boy in Striped Pyjamas)*. Reino Unido y Estados Unidos de América: Miramax Films / BBC Films / Heyday Films.
- HIRSCHBIEGEL, Oliver (dir.) (2004): *El hundimiento (Der Untergang)*. Alemania, Austria e Italia: Constantin Film Productions / NDR / WDR et al.
- LANZMANN, Claude (dir.) (1975-1985): *Shoah (Shoah)*. Francia: Historia / Les Films Aleph / Ministère de la Culture de la République Française.
- LEVY, Dani (dir.) (2007): *Mein Führer. Die wirkliche wahrste Wahrheit über Adolf Hitler*. Alemania: Arte-BR / WDR et al.

POLANSKI, Roman (dir.) (2002): *El pianista (The Pianist)*: Francia, Polonia, Alemania y Reino Unido: R.P. Productions / Heritage Films / Studio Babelsberg *et al.*

RESNAIS, Alain (dir.) (1955): *Noche y niebla (Nuit et brouillard)*. Francia: Argos Films.

RUZOWITKZKY, Stefan (dir.) (2007): *Los falsificadores (Die Fälscher)*. Austria: Magnolia Filmproduktion / Babelsberg Film / Beta Cinema *et al.*

SPIELBERG, Steven (dir.) (1993): *La lista de Schindler (Schindler's List)*. Estados Unidos de América: Universal Pictures / Amblin Entertainment.