

“Fijar en ámbar el pasado”: algunas reflexiones sobre la imagen, los traumas y los lugares de la memoria del Holocausto en el siglo XX

Aitor Bolaños de Miguel^(*)

Resumen: El Holocausto es un acontecimiento histórico fundacional para nuestra interpretación del siglo XX y, por tanto, para la reelaboración de nuestra identidad histórica y cultural. Y ello porque, entre otras cuestiones, el Holocausto nos alerta de que, indiscutiblemente, hay ciertos traumas colectivos y ciertas heridas individuales que no curan ni se cierran sin dejar “cicatrices” en el presente. Esa presencia psicopatológica requiere de diversos intentos para significarla y para materializarla. Por ello, para recordar y reflexionar sobre este acontecimiento simbólico de la Modernidad, se han producido innumerables obras artísticas visuales, literarias, filosóficas, arquitectónicas, escultóricas o cinematográficas, que actúan, muchas de ellas, como auténticos lugares de memoria, en el sentido que le da a la expresión Pierre Nora. Para intentar comprender esta cuestión, voy a tratar de ofrecer un conjunto de análisis y reflexiones sobre varios intentos que el cine (el principal medio visual) ha realizado para representar el Holocausto, transformando, así, al arte en un mecanismo imprescindible para elaborar lugares de memoria traumática (más o menos institucionalizada) y, con ello, intentar afrontar esas cicatrices y esos traumas para, finalmente, poder reconstruir nuestra identidad.

Palabras Clave: Holocausto - Lugares de memoria - Cine - Memoria - Trauma

[Resúmenes en inglés y portugués en la página 144]

^(*) Licenciado en Derecho (UCM), en CC. Políticas (UNED) y Doctor en Filosofía Política, Jurídica y Moral (UNED). Es profesor de la UNIR, acreditado por la ANECA y con un sexenio reconocido por la CNEAI. Ha trabajado como investigador y docente en la UNED. Ha realizado estancias de investigación en la Universidad de Chichester (UK), en la Universidad de Groningen (Holanda) y en el IDES-Universidad de Buenos Aires (Argentina). Es autor de varios libros y capítulos de libros sobre justicia transicional, políticas de la memoria e historiografía. Ha publicado artículos científicos en varias revistas especializadas: Historia y Política (CEPC/UCM/UNED), Isegoría (CSIC), Daimón (Universidad de Murcia), História da Historiografia (UNIRIO/UFOP) o Revista de Historiografía (UC3M). Ha participado en el proyecto de investigación ‘Sufrimiento social y condición de víctima’, dentro del Proyecto I+D del Programa Estatal de Fomento de la Investigación Científica y Técnica de Excelencia FFI2015-69733-P. (aitor.bolanos@unir.net).

“Does the world know about our suffering? And if it knows why is it silent?”
Emmanuel Ringelblum, *Notes From The Warsaw Ghetto* (1952).

Introducción

El Holocausto es un acontecimiento histórico fundacional para nuestra comprensión del siglo XX y, por tanto, para la reelaboración de nuestra identidad histórica y cultural. El Holocausto, la destrucción de los judíos europeos por un Estado nacionalsocialista alemán, “has undeniably left its imprint on contemporary history” (Doneson, 2022: 3). Sin embargo, el Holocausto no es igual para todos: ha suscitado todo tipo de debates y de representaciones (Alexander, 2009). Hace no muchas décadas, por ejemplo, en el llamado *Historikerstreit* (“la disputa de los historiadores”), un grupo de intelectuales alemanes planteó una serie de importantes cuestiones, políticas e historiográficas, relacionadas con nuestra capacidad para representar el Holocausto, para desentrañar su significado y para delimitar los distintos niveles de culpa del Estado y de la ciudadanía alemanes (LaCapra, 1992). Como ha escrito Jürgen Habermas, “la Europa de hoy está marcada por las experiencias de los regímenes totalitarios del siglo XX y por el Holocausto, la persecución y el exterminio de los judíos europeos en los que el régimen nacionalsocialista involucró también a las sociedades de los países ocupados. El análisis autocrítico de este pasado hizo recordar las bases morales de la política” contemporánea (Habermas, 2008: 56).

La cuestión más espinosa sobre la que gravitó el *Historikerstreit* se podría resumir en la siguiente pregunta: ¿es el Holocausto un acontecimiento singular, un fenómeno único, incluso sublime, como parece sostener Elie Wiesel (Wiesel, 1989)? O, por el contrario ¿puede ser representado como cualquier otro acontecimiento histórico y, por tanto, puede utilizarse comparativamente, tal y como han hecho historiadores como Paul Preston (Preston 2011)? Si el Holocausto fue un genocidio, un gigantesco genocidio, evidentemente ya estamos reconociendo que pertenece a una categoría más amplia que le incluye (Rosenbaum, 2008). De hecho, intelectuales de la talla de Christopher Browning consideran, por ejemplo, que el Holocausto es “the most extreme case of genocide that has yet occurred” (Browning, 2000: 32). Y eso aunque pensemos, como piensan algunos intelectuales (como Omer Bartov, Raul Hillberg o Zygmunt Bauman), que el Holocausto es un hecho singular porque, entre otras razones, “estaba en un todo de acuerdo con los procedimientos operativos normales que caracterizan al mundo moderno” (LaCapra, 2005: 141). Como escribe Iain Chambers, “a la aturdidora singularidad del Holocausto se le debe agregar lo que revela como acontecimiento específico en la formación y en la realización de la propia Modernidad” (Chambers, 2006: 61).

Lo que parece claro es que el Holocausto no es un acontecimiento “fijado en ámbar”, como ha escrito LaCapra. Por el contrario, es un “acontecimiento histórico límite”, un acontecimiento que representa un auténtico desastre de los valores humanísticos de la Modernidad y un acontecimiento que ejerce un poder de atracción que escapa al ámbito puramente historiográfico y que se manifiesta en muy diversos intentos (literarios, sociológicos,

historiográficos, cinematográficos, artísticos, testimoniales, etc.) por comprenderlo, representarlo y darle significado. Como ha escrito Reyes Mate, el Holocausto nos obliga a replantearnos una reflexión moral y política sobre la presencia de la barbarie en la historia contemporánea (Mate, 2003).

El Holocausto es, también, un acontecimiento histórico fundacional para la reelaboración de nuestra identidad contemporánea, tras los traumas individuales y colectivos que causaron la 2ª G.M. y el horror del genocidio nazi. Y ello porque, entre otras consecuencias, el Holocausto nos alerta de que, indiscutiblemente, hay ciertos traumas históricos y ciertas heridas individuales que no curan ni se cierran sin dejar "cicatrices o residuos en el presente" (LaCapra, 2005: 157). Como ha escrito Laurence Rees, "the Holocaust is the most infamous crime in the history of the world, We need to understand how this obscenity was possible" (Rees, 2017: prologue). Martin Jay, por su parte, nos recuerda que el Holocausto se ha transformado en una especie de emblema de una clase de acontecimientos históricos extremadamente crueles así como del tipo de traumas colectivos que no pueden ser reparados y que, por tanto, nos debe servir para reflexionar y para actuar en contra de la irreversibilidad del mal y del sufrimiento (Jay, 2003: 53).

En este texto me propongo reflexionar sobre la capacidad de las imágenes para recordar y para reflexionar sobre el Holocausto. Para ello, voy a presentar unas consideraciones previas sobre las memorias colectivas y sobre los lugares de memoria, cuya naturaleza mixta (imagen, materia y significado) parece transformarlos en medios más que apropiados para representar y para conceptualizar el Holocausto. A continuación, me gustaría terminar con un análisis sobre algunos ejemplos de representaciones filmicas sobre este acontecimiento límite. Especialmente, películas y documentales producidos en las primeras tres décadas tras el final de la 2ª G.M. y los llamados Juicios de Nuremberg. En particular, voy a prestar especial atención a *Noche y niebla* (1956), de Alain Resnais, y a *El portero de noche* (1974), de Liliana Cavani.

Los lugares de la memoria y el recuerdo y la conmemoración del pasado

La memoria puede conceptualizarse, como hace Lavabre, en relación a 3 dimensiones o fenómenos memorialistas complementarios (Lavabre, 1992). En primer lugar, tenemos a la "memoria histórica", que Halbwachs consideraba un sinsentido pero que no deja de ser una expresión analítica y operativa. En este sentido, la memoria histórica es el conjunto de representaciones historiográficas (aniversarios, monumentos, museos, la koiné histórica hegemónica, etc.) provenientes de los grupos dominantes de una sociedad, o de las instituciones de poder del propio Estado, para legitimar el *status quo* sociopolítico, creando identidades colectivas por adherencia. De esta forma, "la memoria histórica no es lo vivido ni lo recordado, sino la instrumentalización del pasado a partir de los conflictos e intereses del presente" (Beramendi y Baz, 2008: 47). Por eso se puede relacionar, legítimamente, a la memoria histórica con las Políticas de la Memoria e, incluso, con los procesos de construcción de la nación contemporánea, donde la historia tiene un papel

fundamental (Mees, 2012). Y, también, se puede relacionar a la memoria histórica con los llamados lugares de memoria institucionalizada. En segundo lugar, tendríamos a las propias "memorias colectivas", que vamos a estudiar más adelante, un fenómeno plural y vivo que está relacionado con la llamada "memoria transgeneracional" y, también, con las "memorias vicarias", según la obra de Marianne Hirsch y de James Young (Rossi, 2016; y Spiller, Mahlke y Reinstädler, 2020: 26 y ss.). Junto a una historia escrita, dijo Halbwachs, presente en los manuales y en las monografías escritas por los historiadores, existe una historia viva, que es la que encarnan las memorias colectivas de los grupos y colectivos de una sociedad (Halbwachs, 2004: 53 y ss.). Y, en tercer lugar, tendríamos lo que se denomina la memoria común, que es la materia prima de la memoria colectiva, constituida por aquellas experiencias vividas y recordadas colectivamente por los individuos y por los grupos sociales, sobre la que se añade las representaciones generales que forman parte de las memorias colectivas. Por supuesto, en relación con estas tres dimensiones, y de forma transversal, tenemos el fenómeno, también estudiado por Halbwachs de "los marcos sociales de la memoria".

A los marcos sociales de la memoria, estudiados por el propio Durkheim, maestro de Halbwachs, se le debe añadir otro fenómeno, un conjunto de representaciones históricas compartidas por los distintos grupos que componen la sociedad, a los que nuestro autor llama las "memorias colectivas". Marianne Hirsch ha insistido en que esas representaciones colectivas, inscritas en la facultad individual de la memoria, son casi siempre vicarias, especialmente cuando se refieren a acontecimientos del pasado de los que nos separan varios años, varias décadas, incluso siglos. Aunque existen memorias colectivas de determinados grupos de personas (por ejemplo, de las víctimas o de los supervivientes de hechos violentos o traumáticos) que son elaboradas colectivamente, inter subjetivamente. La memoria colectiva es un fenómeno vicario en la medida en que cualquier sociedad necesita construir, divulgar y compartir unos marcos históricos comunes que aseguren una cierta continuidad en su construcción identitaria y, por tanto, en su relación con el pasado, el presente y el futuro. En este sentido, la memoria no es (ni pretende serlo) una representación objetiva y neutral del pasado (como siempre ha pretendido serlo la propia historiografía) sino una instrumentación del mismo para fines políticos en el presente, tal y como explicó el propio Nora en su obra pionera, de 1985, *Les lieux de memoire* (Nora, 1985: xxv). Y es que las experiencias del pasado, tanto las individuales como las colectivas, no pueden conservarse y restituirse en su integridad: siempre hace falta una labor de selección y de conservación, la cual siempre es parcial. En última instancia, podemos considerar a la memoria colectiva como el "conjunto de elementos del pasado considerados socialmente relevantes, una selección de hechos destinados a integrarse en la memoria individual, condicionando así la autopercepción del individuo en la colectividad", así como la de la propia colectividad (Gómez Isa, 2006: 298). Las memorias colectivas son una forma de la presencia del pasado que pone el acento en el significado (en el sentido compartido), mientras que los lugares de memoria ponen el acento en la presencia, en la materialidad, en su imagen, en espacios donde los individuos van a recordar, a conmemorar y a homenajear su pertenencia a un pasado y a una comunidad compartidos. Las dimensiones material, visual y simbólica son imprescindibles cuando hablamos de lugares de memoria.

Los lugares de memoria son hitos en la historia de una sociedad acerca de la movilización política sobre el pasado (Beramendi y Baz, 2008: 50). Y, por último, los lugares de memoria nos hablan del arte de seleccionar, de archivar y de recordar de un colectivo, de una sociedad. De las identidades individuales a las políticas del reconocimiento. Y, hablando del Holocausto, de los lugares de sufrimiento y dolor a los paisajes de la memoria traumática. La memoria, nos ha enseñado Maurice Halbwachs, es una empresa social, es un producto de la interrelación humana en sociedad. La memoria, como la identidad, es una construcción social, históricamente condicionada y constituida y de una naturaleza dialógica, en constante oposición con lo que se considera el Otro (o los Otros) en cada momento histórico. Como afirmó Halbwachs, no hay recuerdos que se pueda decir que son puramente interiores al individuo. Para activar muchos recuerdos, el individuo depende de los marcos sociales de la memoria, constituidos por el lenguaje, por la familia, por las instituciones sociales, por las clases sociales, por la religión, etc. (Halbwachs, 2004). Así, los grupos y colectivos de los que el individuo forma parte, se transforman en la cruz de la memoria individual, entendida, a su vez, como una facultad condicionada socialmente. A la postre, la memoria requiere de algún tipo de encarnación externa, social e históricamente condicionada (Álvarez-Fernández, 2007: 54). Ahí aparecen los lugares de la memoria, en terminología de Pierre Nora. De hecho, Nora mantenía que la memoria depende de lugares concretos, por ejemplo, de monumentos, de paisajes, de instituciones, de edificios, de imágenes, para su conservación.

Los lugares de memoria son, así, los diversos “espacios simbólicos donde cohabitan la historia y el recuerdo colectivo de una comunidad dada” (Ídem). Los lugares de memoria surgen de la acción de diversos grupos o individuos por recuperar sus memorias colectivas, frente a la historia hegemónica oficial pero, también, como materializaciones de diversas acciones llevadas a cabo por las instituciones y los poderes públicos en el marco de lo que los estudiosos denominan las Políticas de la Memoria. Así, tenemos instrumentos de memoria, espacios, legados, patrimonio y momentos de memoria promocionados, en primera instancia, por los poderes públicos, alrededor de la noción de Estado, del concepto de Nación y del desarrollo de un país. En el caso de Francia, por ejemplo, el Palacio de Versalles, el Código civil napoleónico, las memorias personales escritas por franceses ilustres, la figura de Carlomagno, etc., son, todos, lugares de memoria de la historia nacional del país (Nora, 1984-1992). Los archivos, los monumentos y las conmemoraciones se convierten, así, en lugares de donde surge la historia y, también, en lugares donde se cristaliza la memoria. La arquitectura, por ejemplo, fija nuestros recuerdos sobre el pasado en lugares físicos que, a su vez, nos ayudan a rememorar fenómenos y realidades del pasado, como nos han explicado desde John Ruskin a Shelley Hornstein (Hornstein, 2011).

Como ya he sugerido, continuamente revisamos nuestras representaciones y nuestros “recuerdos” del pasado, para adaptarlos a nuestras necesidades e identidades actuales, tanto mediante el reconocimiento como mediante el rechazo de determinados aspectos o legados del pasado (Gillis, 1994: 3-4). Por eso es tan importante para una sociedad los fenómenos que conmemoran u homenajean aspectos, acontecimientos y/o personalidades del pasado, porque en esos fenómenos están en juego la propia identidad de los grupos que conforman una sociedad, de la misma sociedad y del estado que la unifica política y jurídi-

camente. La identidad colectiva, como las memorias colectivas, tampoco es un fenómeno fijo, sino un conjunto de representaciones de la realidad, es decir, de construcciones subjetivas, que influyen y son influidas por el resto de representaciones sociales sobre el pasado. Las memorias colectivas se elaboran a través de prácticas inter subjetivas y a través de, por ejemplo, imágenes, marcas o lugares de la memoria. Las memorias colectivas son, por supuesto, múltiples y variadas, en la medida en que existen, en una misma sociedad, diferentes visiones sobre el pasado. Reconozco tres fenómenos en el seno de lo que entiendo por memorias colectivas: por un lado, los recuerdos individuales socialmente condicionados. Por otro lado, el recuerdo de acontecimientos experimentados directa (y elaborados colectivamente) por las generaciones participantes. Este es el caso, por ejemplo, de organizaciones de víctimas y de supervivientes del Holocausto. En último lugar, el recuerdo de un pasado que no ha sido directamente experimentado, aunque su significado ha sido compartido a través de distintos canales, especialmente a través de las llamadas Políticas de la Memoria, pero también a través de la educación o de los medios de comunicación. Los lugares de la memoria son lugares físicos, materiales, visuales pero también simbólicos, significativos y culturales, son "espacios de sentido" donde un colectivo (un pueblo, una nación, un estado) intenta fijar representaciones colectivas, imágenes y emblemas, sobre el pasado y sobre los recuerdos colectivos, produciendo presencia, materialidad, pero, también, creando un significado acerca de un acontecimiento, personaje o porción del pasado. De alguna manera, en estos lugares se encarnan los efectos de sentido y los efectos de presencia del pasado, por usar la terminología de Gumbrecht. Especialmente de acontecimientos traumáticos. Así, hay lugares de memoria de acontecimientos globales, como de la 1ª Guerra Mundial, así como de la 2ª G.M., y, también, del Holocausto. Pero también hay lugares de memoria de acontecimientos nacionales, como de la Guerra Civil española, del franquismo o de la España constitucional de 1978 (Winter, 2006; y Winter y Resina, 2005). Y, también, lugares de memoria visuales, como el cine de Jonas Mekas, por ejemplo, o como varias películas sobre el Holocausto (Acevedo y Marcos, 2020; y Labanyi, 2005). En el siguiente capítulo, vamos a estudiar algunos lugares de memoria narrativos y visuales que se han elaborado para intentar dar cuenta, a través de la imagen, del Holocausto.

Los lugares de la memoria visuales. El cine como imagen, como representación y como conmemoración del pasado

Los estudios científicos sobre experiencias violentas y traumáticas destacan constantemente la necesidad que sienten los supervivientes de elaborar sus recuerdos traumáticos, de representar su experiencia del sufrimiento, también en los lugares donde se ha producido ese sufrimiento (Arrieta, 2016). Las víctimas siempre portan una memoria de su experiencia, haya producido un trauma o no. En este sentido, afrontar el pasado implica elaborar la memoria del mismo, los recuerdos traumáticos, las memorias de las víctimas: representar el sufrimiento. Como expresa uno de los personajes nazis, en la película *El portero de noche* (1974), "la memoria no está hecha de sombras, sino de ojos que te miran

acusadores y de dedos que te señalan". La memoria de las víctimas y los recuerdos de los testigos son más peligrosos para la impunidad del victimario que decenas o cientos de documentos acusadores, ya que los supervivientes y los testigos reconocen a sus victimarios, los señalan, los denuncian, entran en detalles y arrojan todo a la luz, incansablemente. Por eso, ¿cuál es la forma adecuada de elaborar convenientemente dicha memoria? Si se quiere representar el ascenso del nazismo, la construcción del Tercer Reich o el desarrollo de la Segunda Guerra Mundial, se puede elegir un esquema narrativo clásico, con su comienzo (los orígenes y las causas), su nudo (las distintas campañas de la guerra y el Holocausto) y su desenlace (el fin de la Guerra, los Juicios de Nuremberg y la construcción de posguerra). De hecho, existen documentales muy conocidos sobre el ascenso del nazismo, sobre la construcción del Tercer Reich, sobre la 2ª G.M. y sobre las barbaries nazis, que siguen un orden cronológico y comparativo, como el documental *Mein Kampf* (aka *Den blodiga tiden*, 1960), de Erwin Leiser. Pero ¿cómo se representa, qué esquema es el apropiado para dar cuenta de las experiencias vividas por las víctimas de los campos de concentración y de exterminio? ¿Y cómo representar adecuadamente el sufrimiento, pasado y presente, de las víctimas y de los supervivientes del Holocausto, que sufren de estrés post-traumático y viven, en el presente, sufriendo continuas experiencias de memorias o de recuerdos invasivos? ¿O, como diría Adam Zagajewski, forma parte el Holocausto de *un mundo no representado* (siguiendo la sugerencia de Freud en el sentido de que el trauma es lo que queda fuera de nuestras representaciones)? (Zagajewski, 2010: 10). Aunque hay varios libros, como el de Laurence Rees, que intentan dar cuenta del Holocausto desde un punto de vista cronológico, las experiencias y el sufrimiento vivido por las víctimas y por los supervivientes de la Shoah requieren de estrategias más sofisticadas y complejas, tanto en el documental como en la dramatización filmica, puesto que el sufrimiento y los traumas creados por los campos de concentración y de exterminio ponen en marcha una dinámica en la que el pasado y el presente se mezclan en una dinámica perversa y solapada, como muestra la novela de Martin Amis, *Time's Arrow or the Nature of the Offence* (1991), narrada con una *cronología inversa*. O el *film* de Sidney Lumet, *El prestamista* (1964), donde el protagonista, un superviviente de los campos nazis, siente como el pasado traumático invade su presente. Un aspecto destacable de las producciones filmicas y visuales es que resuelven de un plumazo el debate teórico sobre los límites de la representación del Holocausto (Baer, 2005: 95-125). De hecho, consiguen poner en imágenes lo inimaginable, consiguen hacerse con lo que Hartman ha llamado "el peso de lo que ocurrió" ("*the weight of what happened*") (Hartman, 1996: 27; y Avisar, 1988). El cine se transforma, así, en un arte visual y narrativo de la memoria, según las palabras de Fernando Bayón (Gómez Isa, 2006: 351-385). Sin embargo, por muy explícitas que sean las imágenes mostradas y por muy crueles que sean las secuencias de tortura, humillación o muerte, no son pocos los que opinan que sigue existiendo un aspecto irreductible, una pequeña inmensa porción de la experiencia concentracionaria que sigue mostrándose resbaladiza a la representación. Y es que parece más fácil mostrar la violencia y la crueldad que el sufrimiento y el dolor. Y, no obstante, pese a todo, hay imágenes, como afirma Didi-Huberman en su penetrante estudio sobre la memoria visual del Holocausto (Didi-Huberman, 2004). De esta forma, la cinematografía

francesa, italiana, inglesa, norteamericana y alemana, por ejemplo, ha venido desarrollando y divulgando diversos esfuerzos por representar visualmente el Holocausto (Colombat, 1993; Doneson, 2002; Haggith y Newman, 2005). Y es que las fotografías, los documentales y las películas son representaciones visuales legítimas para el estudio del pasado, para darle sentido, para significarlo, como afirma Robert Rosenstone (Rosenstone, 2017). E, incluso, en muchos casos, evidencias probatorias de lo que ocurrió. Como las fotografías que tomaron o se encontraron algunos presos judíos en campos de concentración y de exterminio (como Alex, Szmulewski o Lili Jacob, por ejemplo), que han sobrevivido hasta nuestros días y que representan la masacre. Aunque a esas imágenes les falta un contexto, una explicación, una historia que las trame, como lo que se ha intentado realizar en múltiples *films* y documentales desde entonces.

Como muestra representativa de esta voluntad por comprender el trauma producido por Auschwitz, como lugar de memoria paradigmático del genocidio nazi (Steinbacher, 2016), vamos a intentar reflexionar sobre *Noche y niebla* y sobre *El portero de noche*. Pero, antes, vamos a ofrecer una panorámica sobre algunos de los más interesantes *films* que sobre este acontecimiento se han realizado en los primeros años tras la 2ª G.M. El Holocausto en imágenes, por tanto. Y en tiempos de globalización (Stella, 2019).

Entre el final de la 2ª G.M. y el año 1960, se han hecho, como mínimo, unos 35 *films* que tratan de forma bastante directa el tema del Holocausto (Browstein, 2021), desde la huida esperanzadora de dos prisioneros de un tren que iba a un campo de concentración, en *The Last Chance* (1945), de Leopold Lintberg, a *Éxodo* (1960), de Otto Preminger, o a *Kapo* (1960), de Gilo Pontecorvo, pasando por el pionero "Trümmerfilm", *Murders Among Us* (1946), de Wolfgang Staudte, donde una superviviente de un campo de concentración nazi entabla una relación con un cirujano nacionalsocialista. Además, se estrenaron otros muchos *films*, como *Out of Evil* (1950), de Joseph Krumbold, que retrata a un grupo de judíos en Israel, en los primeros momentos de la construcción del Estado judío, después del Holocausto. O como *Unzere Kinder* (aka *Our Children*, 1951), de Natan Gross, el último *film* yiddish de Polonia, sobre un grupo de niños polacos que han sobrevivido al Holocausto y sobre el poder curativo de la música, el baile y la necesidad de contar historias. También se estrenaron *films* sobre la persecución de los judíos antes y durante la Guerra Mundial, como la checoslovaca *The Shop on Main Street* (aka *La tienda de la calle mayor*, 1965), de Ján Kadár y Elmar Klos. Además, se hicieron diversas adaptaciones del *Diario* de Anna Frank (tanto en la RDA como en Yugoslavia o en los EE.UU de América) y múltiples películas, desde varios puntos de vista, sobre la supervivencia en los campos de concentración y de exterminio.

Ya a partir de 1960, se rodaron otras películas con otras sensibilidades. Por ejemplo, en *Desnudo entre lobos* (1963), de Frank Beyer, sobre la novela de Bruno Apitz, se cuenta una historia parecida a la que luego haría famoso a Roberto Benigni en todo el mundo, con su *La vida es bella* (1997): en el *film* de Beyer, un grupo de prisioneros de Buchenwald encuentran a un niño en una maleta y deciden protegerlo de la crueldad de la vida concentracionaria. En 1964, la directora polaca Wanda Jakubowska, estrenó su extraordinario *film*, *Koniec naszego swiata* (aka *The End of Our World*), donde se retrata, mediante *flashbacks*, los recuerdos invasivos que asaltan a un ex prisionero de Auschwitz durante

una visita guiada al campo de concentración y de exterminio. El pasado *se cuele*, así, en el presente, debido a sus experiencias traumáticas. Las imágenes del pasado invaden el presente. Pero, sobre todo, hay que destacar otra película de la directora polaca, *Ostatni etap* (aka *La última etapa*, aka *The Last Stage*), de 1948, que constituye uno de los *films* más importantes de todos los que configuran el panorama visual sobre el Holocausto, de todas las épocas. Entre otras razones, por su cuidado lenguaje visual y narrativo, así como por tratarse de uno de los primeros *films* en retratar, con todo lujo de detalles, el día a día en un campo nazi.

También se rodaron películas que retrataban otras cuestiones pero donde el Holocausto hacía acto de presencia, directa o tangencialmente, como en *Una llamada a las doce* (1965), de J. Lee Thompson, donde una superviviente de un campo de concentración regresa a su hogar para descubrir que su segundo marido mantiene una relación con la hija de su primer matrimonio. O, finalmente, *Singing in the Dark* (1956), de Max Nossek, un musical protagonizado por un superviviente del Holocausto. Sin embargo, estas películas fueron realmente minoritarias, incluso aquellas que la URSS rodó para concienciar a la población de la Alemania del Este de los crímenes que había cometido el Tercer Reich (Hicks, 2012). O, incluso, de *films* tan innovadores pero tan minoritarios como *Eastern Corridor* (aka *Vostochny koridor*, 1966), de Valentin Vinogradov (Gershenson, 2013).

Como es bien sabido, hay que esperar a la década de los 60, esa década de “chaos and social upheaval”, como ha dicho Judith Doneson (Doneson, 2002: 85 y ss.), para que el cine se lance a representar la experiencia de sufrimiento, dolor y traumas de aquellos que pasaron por un campo de concentración o un campo de exterminio nazi. Como ha escrito David Rousset, los bloques de piedra macizos de los campos de concentración fueron testigos de un “sufrimiento intenso y doloroso legado para la eternidad” (Rousset, 2004: 18. En este sentido, *Kapo* marca un punto de inflexión porque es, realmente, un *film* pionero. *Noche y niebla* y *El prestamista* son, también, dos *films* excepcionales, por varios motivos. Y, posteriormente, *Shoah* (1985), de Claude Lanzman (Lozano Aguilar, 2018) y *Dis-Moi (Dígame)*, 1980), de Chantal Ackerman, que es una especie de antecedente de la panorámica sobre la memoria del Holocausto (tanto de víctimas como de victimarios) rodada por Lanzmann. Por otro lado, también en esta década comenzaron los llamados *films* sobre los perpetradores, sobre los victimarios, como *¿Vencedores o vencidos?* (aka *El juicio de Nuremberg*, 1961), de Stanley Kramer y producida por Abby Mann. Sobre esta cuestión, por cierto, son imprescindibles los libros *Representing Perpetrators in Holocaust Literature and Film*, editado por Jenni Adams y Sue Vice, así como *From Nuremberg to Hollywood: The Holocaust and the Courtroom in American Fictive Film*, de James Jordan (vid. Baron, 2016). Aunque es la popularización de la obra autobiográfica de Elie Wiesel (publicada originariamente en 1960 y, en 1972, como trilogía), así como las de Viktor Frankl y Brunno Bettelheim, así como los clásicos estudios de Raul Hilberg y de Richard Rubinstein, también durante los 60, lo que provocaría un interés sociológico más amplio por las cuestiones relacionadas con el Holocausto. El sentimiento de euforia por la victoria de Israel en la Guerra de los seis días (1967) también tuvo mucho que ver en esta reevaluación del Holocausto o, incluso, la resonancia pública de la captura, del secuestro y del juicio de Eichmann en Jerusalén (1960-2) (Baron, 2005: 48).

En relación con la construcción del Holocausto en televisión, hay que recordar el episodio *This is your Life*, de 1953, del programa semanal de la NBC, donde Hannah Bloch Kohner dio testimonio de su experiencia en Auschwitz. En el ámbito televisivo, las décadas de los 40, 50 y 60 no fueron especialmente proliferas ni significativas en relación con la representación o rememoración del Holocausto en imágenes, aunque sí que le dedicaron un pequeño lugar. Sin embargo, en las décadas de los 70 y los 80 se estrenaron las grandes miniseries televisivas sobre el Holocausto, desde la homónima, de 1978, producida por la NBC, con 4 episodios y unos 480 minutos, hasta la miniserie *War and Remembrance*, de la ABC, emitida en 1988, en 12 episodios y con una duración total de más de 27 horas. Ambas tuvieron un considerable éxito de público y ambas han ayudado a divulgar una visión paradigmática del Holocausto, de sus víctimas (los judíos) y de sus victimarios (los nazis) (olvidándose del resto de víctimas de las políticas de confinamiento y de exterminio nazis). Constituyen sendos lugares de la memoria visual del Holocausto, sin duda. Y, de hecho, son dos hitos en la divulgación de la Shoah en el imaginario popular y colectivo, especialmente en el USAmericano y en el británico, y en el hecho de comenzar a eliminar el tabú que suponía, hasta entonces, hablar del exterminio de judíos por parte de los nazis durante la 2ª G.M. Aunque han sido parcialmente sustituidas, en el imaginario colectivo, por las más recientes representaciones llevadas a cabo en el medio cinematográfico de los 90 y los 00. De hecho, por ejemplo, para muchos espectadores, *La Lista de Schindler* no es una película sobre el Holocausto sino que es el Holocausto mismo.

En realidad, muchas de estas producciones visuales, de los 40, 50 y 60 (tanto las obras de ficción cinematográficas y televisivas, como los documentales), tienen su interés, desde varios puntos de vista, pero casi ninguna se ha transformado en un lugar hegemónico de la memoria del Holocausto. Ni por difusión, ni por número de espectadores, ni por significación artística, cinematográfica o sociológica. Ni en los EE.UU., ni en España, ni en Francia, ni en Alemania, ni tampoco en Gran Bretaña (Rauch, 2021), por ejemplo. Como es bien sabido, durante buena parte de las décadas de los 40, 50 y 60, el Holocausto era cosa del pasado. La tónica emocional e intelectual del momento ha sido resumida por Novick en la expresión “eso es el pasado, y debemos ocuparnos de lo que ocurre hoy” (Novick, 2007: 101 y ss.). No como el influyente *film* que vamos a considerar a continuación, *Noche y niebla*, de Alain Resnais, que se estrenó en 1955 y, desde entonces, se ha transformado en un auténtico lugar de rememoración y homenaje visual de la Shoah. También vamos a analizar *Portero de noche* (1974), de Liliana Cavani, porque considero que retrata cuestiones de enorme importancia para nuestra comprensión del Holocausto y de su traumática presencia en el presente.

El documental *Noche y Niebla* fue estrenado para conmemorar los 10 años de la liberación de los campos de concentración nazis, durante la primavera de 1945 (Pollock y Silverman, 2011). Como se sabe, el título hace referencia a un eufemismo con el que los propios nazis denominaron a la Solución Final: la *noche* oculta la verdad mientras que la *niebla* disemina la responsabilidad (Huhle, 2014). Alain Resnais elaboró el documental por encargo, contó con un presupuesto bastante ajustado, con el patrocinio del Comité de Historia de la Segunda Guerra Mundial, que obligó a cambiar algunas imágenes del *film* (Wilson, 2006: 25), y con el asesoramiento profesional de los historiadores Olga Wormser y Henri

Michel. Además, como ha destacado Sylvie Lindeperg, el documental de Resnais también se realizó con la ayuda de la llamada *Red del Recuerdo*, por lo que el papel de la historia y de la memoria se funden en este influyente documental sobre el Holocausto (Lindeperg, 2016). Su distribución y recepción fue desigual (Hebard, 1997) pero supuso un punto de inflexión en la recuperación crítica del pasado reciente francés, por parte de la opinión pública del país, así como en la representación de la experiencia concentracionaria y de los campos de exterminio nazis (Rice, 2002: 23-4). De hecho, *Noche y niebla* se enfrenta con la cuestión de representar en imágenes qué ocurrió durante el genocidio nazi, mientras que *The Sorrow and the Pity* (1969), de Ophüls (un documental extraordinario), se planteó el problema de la responsabilidad y, por su parte, *Shoah*, de Lanzmann, la importancia del mantener vivo el recuerdo para que el olvido no se ensañe con el Holocausto. Es decir, como vemos, en cada década surgieron unas preguntas y unos problemas diferentes y paradigmáticos sobre el Holocausto. Finalmente, es casi unánimemente considerada como una influyente representación documental del Holocausto (Van der Knaap, 2006).

El documental muestra una variada cantidad de material gráfico, en blanco y negro, proveniente de las grabaciones de los propios victimarios nazis así como de los aliados. Dichas imágenes están ensambladas con grabaciones contemporáneas en color, rodadas a finales de 1955, que se van mostrando para establecer un contraste entre el pasado y el presente. La estructura del *film* consiste en 306 planos, un número aproximado de 23 secuencias y 5 partes claramente diferenciadas, siguiendo la retórica clásica. El texto narrado (la voz *en off*) que acompaña los 32 minutos del montaje final fue escrito por el poeta y filósofo de *Tel Quel*, Jean Cayrol (tras su paso por el campo de concentración de Gusen), y simboliza la implicación del director en el acontecimiento que intenta representar y, por tanto, el alejamiento de la propuesta distanciada y neutral de una parte de la historiografía tradicional. En este sentido, el *film* de Resnais encarna la creencia en la responsabilidad del cine para instruir moralmente al espectador, para enfrentarse al sufrimiento, al dolor y a la violencia, entre el vértigo de las imágenes de archivo y la precisión significativa del montaje (Wilson, 2006: 27). Por otro lado, *Noche y niebla* es una interesante simbiosis entre el documental, el reportaje, el noticiario y la ficción; es decir, entre la captación directa de lo real y su dramatización no sentimental (Pérez Bowie, 2008: 82). Finalmente, también es un ejemplo pionero e influyente de lo que se conoce como *Holocaust art film* (Ginsberg, 2007: 2). De hecho, *Noche y niebla* forma parte ya del canon de representaciones visuales sobre el Holocausto (Kerner, 2012: 226).

La obra nace de la sorpresa al descubrir cómo “el paso del tiempo ha secado la sangre” en los lugares que un día fueron campos de concentración, a la vez que se han acallado las voces de las víctimas. No es un documental, exclusivamente, sobre la presencia explícita del pasado traumático en el presente, sino sobre la necesidad del presente de estar al corriente respecto de un pasado traumático frente al cual se ha ido desarrollando una distancia y un silencio que, a la vez que pone en peligro la permanencia del recuerdo (el conocimiento), puede ayudar a su comprensión. Es decir, es un documental sobre la atención debida al sufrimiento padecido por las víctimas. Esto no deja de ser una paradoja puesto que, tras la liberación de los campos de concentración y de exterminio nazis, en la primavera de 1945, las fotografías y el cine ya habían enfrentado al mundo con el horror de los mismos.

El Holocausto ya se había puesto en imágenes. Pero como se afirma en *Memory of the Camps* (1945), "pronto el fuego cesará, el humo y las cenizas se dispersarán [de los campos de exterminio] y la hierba cubrirá el lugar". Un horror que, por tanto, se había diluido en la conciencia europea y occidental pero que estaba resurgiendo en distintos colectivos, especialmente en la comunidad judía e israelí (Novick, 2000: 103). Por ello, la principal intención es recuperar esa historia de sufrimiento y barbarie, como paso previo para una auténtica confrontación del pasado reciente. Y es que somos herederos de la devastación, aún más que de las victorias, porque la historia, como decía Hegel, no es más que un enorme matadero y las víctimas, en la Modernidad, no parecen más que el precio necesario del progreso y de la historia. Pero la teoría crítica, de Horkheimer, Adorno y Benjamin a Habermas, Honneth o Reyes Mate nos ha enseñado que las víctimas ocupan un papel central en una consideración reflexiva de nuestro pasado reciente, de una historia que todavía no ha pasado. El pasado no se puede heredar a beneficio de inventario, haciendo caso omiso de las derrotas, del sufrimiento y de las víctimas. Las memorias colectivas de las víctimas, de los supervivientes y de sus herederos, con su dolorosa actualización del sufrimiento pasado, son un llamamiento a la conciencia de los europeos para que ese sufrimiento no se vuelva a repetir. Tanto en 1955 como en el día de hoy.

Para todo ello, el documental se remonta a 1933 y sugiere la conexión entre el capitalismo y el fascismo (como ya había hecho Franz Neumann en su *Behemoth*, de 1942, o el Visconti de *La caída de los dioses*, de 1975), aunque evita otorgar un papel especial al pueblo judío en el plan de exterminio nazi. Así, conviene recordar que Resnais habla de "todos" los muertos durante el Holocausto: no solamente de las víctimas judías sino también de los gitanos y los homosexuales, y evita identificar a los presos de los campos de concentración con el pueblo judío. De hecho, la palabra "judío" tampoco aparece en el documental (aunque sí personas portando la Estrella de David). Esta es una de las razones por las que Lanzmann se opuso, en un primer momento, al *film* de Resnais, además de por mostrar imágenes explícitas de la Shoah, práctica con la que está absolutamente en desacuerdo, por considerarla exhibicionista (Wilson, 2000: 90-1). Es decir, el compromiso político de Resnais, probablemente víctima de su tiempo, olvida mencionar de forma explícita la llamada Solución Final contra el pueblo judío y el antisemitismo estructural nazi. En este sentido, el documental surgió, específicamente, para describir lo que David Rousset llamó el "universo concentracionario" (Pollock y Silverman, 2014). Incluso para alertar a Francia de las atrocidades en Argelia, de una forma indirecta. En todo caso, con el paso de los años, se ha transformado, en sucesivas relecturas, en un lugar de la memoria visual *sobre* el Holocausto, como ya he apuntado.

Otros *films*-documentales importantes sobre la liberación de los campos de concentración y de exterminio nazi son, por ejemplo, el recientemente recuperado y restaurado (por Toby Haggith, comisario jefe del Departamento de Investigación del Museo Imperial de la Guerra), *Memory of the Camps* (1945), una producción de Sydney Bernstein para la SHAEF (*Supreme Headquarters Allied Expeditionary Force*), basada en las terribles y explícitas grabaciones que realizaron, *in situ*, las tropas británicas, estadounidenses y rusas, en abril de 1945, en los campos de Bergen-Belsen, Dachau, Buchenwald, Ebensee, Mauthausen, Ludwigslust, Ohrdruf, Gardelegen y Auschwitz ("la instalación mejor acon-

dicionada para el exterminio”), reelaborada ese mismo año por Alfred Hitchcock, con un guión suyo, y narrada por Trevor Howard. Todas estas grabaciones se esforzaron por dar testimonio de la barbarie nazi en los campos de concentración y de exterminio, por representar el horror del Holocausto, y, aunque arrastren ciertas ausencias y lagunas, por lo menos no distorsionan la dinámica de supervivencia concentracionaria, como sí hacen otras producciones más recientes como *El niño del pijama de rayas* (2008), de Mark Herman. De hecho, en el caso de *Memory of the Camps*, se puede entender que el documental no circulara masivamente al final de la guerra y en los años inmediatamente posteriores, de lo crueles, explícitas y desnudas que son muchas de sus imágenes. Y eso que solo intentaban mostrar una pequeña parte de los más de 300 campos de concentración y/o de exterminio creados por los nazis.

Por otro lado, es esta explicitación exhibicionista del horror la que ha condicionado una buena parte del debate sobre la representación del Holocausto, por cuanto se ha argumentado que esta clase de imágenes pueden provocar admiración y fascinación, en la medida en que *estetifican* la violencia y la barbarie. Incluso pueden provocar una cierta simpatía por los verdugos y sus métodos, al estilizar y *estetizar* la violencia ejercida por ellos y al banalizar, por tanto, el sufrimiento causado. Además, pueden provocar un efecto de insensibilidad hacia el sufrimiento ajeno, a causa de su contemplación rutinaria. Por último, hay que destacar los enigmáticos efectos de la presencia de la “belleza del horror” en muchas obras artísticas sobre el Holocausto, como en *Kapo* (1960), de Gillo Pontecorvo (Kaplan, 2007). Por todo lo dicho, conviene articular una “ética de la mirada” con una cuidadosa “estética de la representación”, por utilizar las etiquetas creadas por Sánchez Biosca (Sánchez Biosca, 1999: 41), sin caer en el peligroso esteticismo exhibicionista, en la banalización del horror o, por otro lado, en el estéril sentimentalismo de varias producciones Hollywoodienses (Gonshak, 2015).

En *El portero de noche* (1974), por su parte, un *film* históricamente controvertido pero que gozó de una amplísima popularidad durante la década de los 70, Liliana Cavani enfrenta a un oficial nazi de las SS (Dirk Bogarde) con su traumatizada víctima femenina, de origen judío (Charlotte Rampling), en un hotel vienés de 1957, el *Hotel zur Oper*, es decir, más de 10 años después de los hechos violentos y del sufrimiento causado y padecido. Ambos personajes se reconocen en el *hall* del hotel, donde la víctima judía se aloja con su marido músico y donde el victimario nazi trabaja como portero de noche (¿símbolo de “noche y niebla”?). Poco a poco, ambos comienzan a recordar sus vivencias y experiencias en un campo de concentración donde tuvieron, a instancias del victimario, una extraña y enfermiza relación sadomasoquista. Y toda esa experiencia y ese trauma del pasado, vuelve al presente, sin ser elaborado, como repetición compulsiva, como lo que LaCapra denomina “*acting out*” (LaCapra, 2008: 219; y LaCapra, 1998: 54).

En esta película, Cavani intenta representar los distintos puntos de vista, del perpetrador y de su víctima, a través de la presentación de los múltiples recuerdos de las respectivas experiencias, como fantasmas de la memoria que hacen presente lo ausente, y mediante los distintos trabajos de “*acting out*” de las víctimas y de sus victimarios así como del “*working through*” de guionistas, directores y espectadores, por utilizar dos categorías psicoanalíticas que dan muy buenos resultados a la hora de interpretar acontecimientos traumáticos.

Mezclando erotismo y nazismo, el *film* fue realmente controvertido por varias razones: primero, por la aparente frialdad ético-ideológica a la hora de presentar las motivaciones del oficial nazi, exponiendo cierta empatía. Una empatía que, por cierto, es imprescindible para representar acontecimientos traumáticos como el Holocausto (Kohut, 2020); segundo, por mostrar, de una forma muy explícita para la época, las diversas escenas sexuales entre la víctima y el victimario; tercero, por representar las tendencias autodestructivas de la víctima, lo que parece querer amortiguar la responsabilidad y la culpabilidad de los victimarios; cuarto, por representar escenas de lujuria y erotismo en los campos de concentración, entre la depravación, el cabaret, el crimen y el surrealismo, como también han mostrado recientemente Laura Ripoll y Mariano Llorente en la obra de teatro *El triángulo azul* (2015); y, quinto, por reflexionar sobre los supuestos sentimientos de culpa del victimario subrayando, a la vez, la dependencia sadomasoquista de la víctima, donde el odio y el deseo parecen superponerse (en una especie de síndrome de Estocolmo). En este sentido, el *film* de Cavani, que se desarrolla en un contexto socio-histórico en el que los supervivientes nazis en Viena trabajan juntos para eliminar pruebas documentales y testificales de sus crímenes (lo que demuestra una conciencia clara de su culpabilidad), el mismo grupo se configura, además, indirectamente, como una terapia psicoanalítica de grupo para intentar eliminar cualquier tipo de sentimiento de culpa en los victimarios, haya o no derivado en alguna neurosis. Pero el personaje de Bogarde tiene una justificable sensación de vergüenza y asco por sus acciones y por lo que hizo el nazismo, lo que termina de redondear la enfermiza y autodestructiva relación con el personaje de Rampling. La principal estrategia de Cavani para hacer aflorar los recuerdos de la víctima y del victimario es el silencio: a través del silencio, los *flashbacks* aparecen en la narración para traer al presente el recuerdo de las experiencias vividas por ellos en los campos de concentración. Aunque es verdad que hay varias escenas en las que el recuerdo invade, silenciosamente, la mente de los protagonistas en el presente, también es verdad que hay otras donde el recuerdo traumático se visualiza en pantalla con una cortina sonora contemporánea a la narración, como cuando suena un reloj en una tienda de antigüedades. O como cuando suena música clásica, como en el segundo encuentro entre Bogarde y Rampling, en una representación de *La Flauta mágica* de Mozart. Esta relación entre la música clásica y el horror nazi ya ha sido subrayada en múltiples ocasiones y quizás sea la de George Steiner la más memorable. El crítico vienés escribió que, tras el Holocausto, sabemos “que un hombre puede leer a Goethe o a Rilke por la noche, que puede tocar a Bach o a Schubert, e ir a por la mañana a su trabajo a Auschwitz” (Steiner, 2006: 13).

Pero el silencio también es usado para representar esa polémica relación entre el victimario y la víctima, que Hegel llamaría “la dialéctica del amo y del esclavo”, y que lo que hace, fundamentalmente, es simbolizar la íntima relación entre el poder y sus subordinados (o lo que Nietzsche llamaría “la moral de los amos” y “la moral de los esclavos” o “siervos”): una construcción tropológica, que se presenta como una parábola y que ha sido usada por muchos intelectuales y filósofos de la Modernidad para señalar la naturaleza de las sociedades actuales y la íntima dependencia entre el bien y el mal en la fenomenología social. Evidentemente, debemos descartar las referencias al cristianismo en esta visión del ser social, en Nietzsche, y el desarrollo de la Autoconciencia *en sí y para sí*, en Hegel.

Pero este mito moderno es interesante en la medida en que nos permite arrojar un poco de luz sobre las relaciones "grises", digamos, entre muchos victimarios y sus víctimas (como en el caso de los *Sonderkommandos*, por poner un solo ejemplo). O viceversa. Por supuesto, no se intenta sugerir que el Holocausto sea un acontecimiento dominado por la dialéctica del amo y del esclavo, ni desde el punto de vista histórico, ni filosófico ni jurídico. Pero sí que es una categoría útil para poner en relación a algunas víctimas y a algunos victimarios, no en relación con el sufrimiento o el dolor padecidos, sino en relación con las causas del mismo. De alguna forma, podemos llegar a decir que, en muchos casos, incluso los victimarios fueron víctimas (del aparato ideológico y propagandístico nazi; del propio clima de violencia antisemita del Tercer Reich; de la burocracia alemana deshumanizada del momento; del miedo sembrado por las SS y por la Gestapo; de las propias pulsiones agresivas de la guerra; etc.), aunque en la inmensa mayoría de los casos, también podemos decir que las víctimas no llegan a convertirse en victimarios (salvo por sus recuerdos y pulsiones invasivas). En este sentido, *El portero de noche* es una película compleja e interesante pero también incómoda porque retrata, en imágenes, una realidad gris (como la de los colaboracionistas judíos en el genocidio) que, aunque estadísticamente hablando parece que no podría representar sino una pequeña parte de la realidad del Holocausto, sí que da pautas sobre cómo pudieron sobrevivir determinadas experiencias traumáticas (tanto de víctimas como de victimarios) en los años inmediatamente posteriores al final de la 2ª G.M. y, sobre todo, durante las décadas de los años 50, 60 y 70 del siglo XX.

Una lectura postmoderna de *El portero de noche*, como la que proponemos en este texto, podría hacer hincapié en que lo que en realidad nos cuenta este *film* es la difícil estrategia de convivencia de víctimas y victimarios en la Alemania post Holocausto, durante la inmediata postguerra y en los años sucesivos, una convivencia que, pese a todos los traumas existentes, tuvo que llevarse a cabo, tras los años de guerra, violencia y sufrimiento. Como hemos visto, la memoria de las víctimas son más peligrosas para la impunidad del victimario que cientos de documentos acusadores o que decenas de monografías historiográficas al uso, ya que los supervivientes y los testigos reconocen a sus victimarios, los acusan y los pueden llevar ante la justicia. Como hace Alain Resnais en *Noche y niebla* respecto a lo acontecido en el genocidio nazi, en el Holocausto, en la Shoah. Es decir, respecto a lo que ocurrió en los campos de concentración y de exterminio. Ambos *films*, junto con otras representaciones visuales más recientes sobre el Holocausto, se han convertido en auténticas huellas del mal, en registros de la vergüenza y en lugares visuales de memoria que pueden ser usados desde el punto de vista de la pedagogía democrática: recordar el mal para enseñar el bien¹. Hacer un homenaje a las víctimas para señalar a los culpables. Las imágenes como conocimiento, como reflexión y como prueba acusadora. Las imágenes como rastros del horror, en suma.

Nota

1. Alonso, M. (coord.), El lugar de la memoria. La huella del mal como pedagogía democrática, Bilbao: Bakeaz, 2012.

Referencias bibliográficas

- Acovedo, J. y Marcos, M. (2020). "El lugar de la memoria en el cine de Jonas Mekas". *Fotocinema: revista científica de cine y fotografía*, 20, pp. 197-221.
- Adams, J. y Vice, S. (2013). *Representing Perpetrators in Holocaust Literature and Film*. Vallentine Mitchell.
- Alexander, J.C. (2009). *Remembering the Holocaust: A Debate*. Oxford University Press.
- Alonso, M. (2012). *El lugar de la memoria. La huella del mal como pedagogía democrática*. Bakeaz.
- Álvarez-Fernández, J.I. (2007). *Memoria y trauma en los testimonios de la represión franquista*. Anthropos.
- Arrieta, I. (2016). *Lugares de Memoria Traumática*. Universidad del País Vasco-Osprey.
- Avisar, I. (1988). *Screening the Holocaust: Cinema's Images of the Unimaginable*. Indiana University Press.
- Baer, A. (2005). *El testimonio audiovisual: imagen y memoria del Holocausto*. CIS-Siglo XXI.
- Baron, J. (2016). *From Nuremberg to Hollywood: The Holocaust and the Courtroom in American Fictive Film*. Valentine Mitchell.
- Baron, L. (2005). *Projecting the Holocaust into the Present. The Changing Focus of Contemporary Holocaust Cinema*. Rowman & Littlefield.
- Beramendi J. y Baz, M.J. (2008). *Identidades y memoria imaginada*. PUV.
- Beramendi, J. Baz, M.J. (2008). *Identidades y memoria imaginada*. PUV.
- Browning, Ch. (2000). *Nazi Policy, Jewish Workers, German Killers*. Cambridge University Press.
- Browstein, R. (2021). *Holocaust Cinema Complete: A History and Analysis of 400 Films, with a Teaching Guide*. McFarland & Company.
- Chambers, I. (2006). *La cultura después del humanismo: historia, cultura, subjetividad*. Frónesis/Cátedra/PUV.
- Colombat, A.P. (1993). *The Holocaust in French Film*. The Scarecrow Press.
- Didi-Huberman, G. (2004). *Imágenes pese a todo. Memoria Visual del Holocausto*. Paidós.
- Doneson, J.E. (2002). *The Holocaust in American Film*. Syracuse University Press.
- Gershenson, O. (2013). *The Phantom Holocaust: Soviet Cinema and Jewish Catastrophe*. Rutgers University Press.
- Ginsberg, T (2007). *Holocaust Film: The Political Aesthetics of Ideology*. CSP.
- Ginsberg, T. (2007). *Holocaust Film: The Political Aesthetics of Ideology*. Cambridge Scholars Publishing.
- Gómez Isa, F. (dir.), El derecho a la memoria, Añberdania, Zarautz, 2006, p. 298.
- Gonshak, H. (2015). *Hollywood and the Holocaust*. Rowman & Littlefield Publishers.
- Habermas, J. (2008). *El derecho internacional en la transición hacia un escenario posnacional*. Katz.
- Haggith, T. y Newman, J. (2005). *Holocaust and the Moving Image: Representations in Film and Television since 1933*. Wallflower.
- Halbwachs, M. (2004). *Los marcos sociales de la memoria*. Anthropos.
- Halbwachs, M. (2004). *La memoria colectiva*. Prensas Universitarias de Zaragoza.

- Hartman, G.H. (1996). *The Longest Shadow: In the Aftermath of the Holocaust*. Palgrave Macmillan.
- Hebard, A. (1997). "Disruptive Histories: Toward a Radical Politics of Remembrance in Alain Resnais's *Night and Fog*". *New German Critique*. 71, 87-113.
- Hicks, J. (2012). *First Films of the Holocaust: Soviet Cinema and the Genocide of the Jews, 1938-1946*. University of Pittsburgh Press.
- Hornstein, S. (2011). *Losing Site: Architecture, Memory and Place*. Routledge.
- Huhle, R. (2014). "Noche y niebla. Mito y significado", en María Casado y Juan José López Ortega (eds.), *Desapariciones forzadas de niños en Europa y Latinoamérica. Del convenio de la ONU a las búsquedas a través del ADN*, Universidad de Barcelona, p. 251-277.
- Jay, M. (2003). *Refractions of Violence*. Routledge.
- Kaplan, B.A. (2007). *Unwanted Beauty: Aesthetic Pleasure in Holocaust Representation*. University of Illinois Press.
- Kerner, A. (2012). *Film and the Holocaust: New Perspectives on Dramas, Documentaries, and Experimental Films*. Continuum.
- Kohut, T.A. (2020). *Empathy and the Historical Understanding of the Human Past*. Routledge.
- Labanyi, J. (2005). "El cine como lugar de la memoria en películas, novelas y autobiografías de los años setenta hasta el presente". En Winter y Resina. *Casa Encantada*. pp. 157-171.
- LaCapra, C. (2005). *Escribir la historia, escribir el trauma*. Nueva Visión.
- LaCapra, D. (1992). "Representing the Holocaust: Reflections on the Historian's Debate", en Saul Friedlander (ed.), *Probing the Limits of Representation: Nazism and the "Final Solution"*. Harvard University Press, 108-127.
- LaCapra, D. (1998). *History and Memory after Auschwitz*. Cornell University Press.
- LaCapra, D. (2008). *Representar el Holocausto. Historia, teoría, trauma*. Prometeo.
- Lavabre, M.-C. (1992). "La mémoire collective: définitions", en G. Lavau y P. Perrineau (dirs.), *Histoire, mémoire et politique*. IEP.
- Lindeperg, S. (2016). *Noche y niebla: un film en la historia*. Prometeo.
- Mate, R. (2003). *Memoria de Auschwitz: actualidad moral y política*. Trotta.
- Mees, L. (2012). *La celebración de la nación: símbolos, mitos y lugares de memoria*. Comares.
- Nora, P. (1985). *Les Lieux de mémoire, 1. La République*. Gallimard.
- Nora, P. (1984-1992). *Les Lieux de Memoire*, 3 volúmenes. Gallimard.
- Novick, P. (2000). *The Holocaust in American Life*. Mariner Books.
- Novick, P. (2007). *Judíos, ¿vergüenza o victimismo? El Holocausto en la vida americana*. Marcial Pons.
- Pérez Bowie, J.A. (2008). *Leer el cine: La teoría literaria en la teoría cinematográfica*. Ediciones Universidad de Salamanca.
- Pollock, G. y Max Silverman (2014). *Concentrationary Cinema: Aesthetics as Political Resistance in Alain Resnais's Night and Fog*. Berghahn Books.
- Pollock, G. y Silverman, M. (2011). *Concentrationary Cinema. Aesthetics as Political Resistance in Alain Resnais's 'Night and Fog'*. Berghahn.
- Preston, P. (2011). *El Holocausto español: odio y exterminio en la Guerra Civil y después*. Debate.
- Rauch, S. (2021). *Rethinking Holocaust Film Reception: A British Case Study*. Lexington Books.

- Rees, L. (2017). *The Holocaust. An New History*. Penguin.
- Rice, L. (2002). "The Voice of Silence: Alain Resnais' *Night and Fog* and collective memory in post-Holocaust France, 1944-1974". *Film & History: An Interdisciplinary Journal of Film and Television Studies*. 32, 1, pp. 22-29.
- Rosenbaum, A.S. (2008). *Is the Holocaust unique?: perspectives on comparative genocide*. Routledge.
- Rosenstone, R.A. (2017). *History on Film/Film on History*. Pearson.
- Rossi, M. (2016). *La memoria transgeneracional: presencia y persistencia de la guerra civil en la narrativa española contemporánea*. Peter Lang.
- Rousset, D. (2004). *El universo concentracionario*. Anthropos.
- Sánchez Biosca, V. (1999). "Hier Kein Warum. A propósito de la memoria y de la imagen de los campos de la muerte", en Arturo Lozano Aguilar (coord.), *La memoria de los campos: el cine y los campos de concentración nazis*. Ediciones de la Mirada.
- Spiller, R., Mahlke, K. y Reinstädler, J. (2020). *Trauma y memoria cultural: Hispanoamérica y España*. De Gruyter.
- Steinbacher, S. (2016). *Auschwitz*. Melusina.
- Steiner, G. (2006). *Lenguaje y Silencio. Ensayos sobre la literatura, el lenguaje y lo inhumano*. Gedisa.
- Stella, M.E. (2019). "Holocausto y memoria en los tiempos de la globalización. Representaciones en el cine alemán". *Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación*. 77, pp. 85-94.
- Van der Knaap, E. (2006). *Uncovering the Holocaust: The International reception of Night and Fog*. Wallflower Press.
- Wiesel, E. (1989). "Art and the Holocaust: Trivializing Memory". *New York Times*, 11 de junio de 1989.
- Wilson, E. (2000). "Material Remains: Night and Fog". *October*, 112, pp. 89-110.
- Wilson, E. (2006). *Alain Resnais (French Film Directors)*. Manchester University Pres.
- Winter, U. (2006). *Lugares de memoria de la Guerra Civil y del franquismo*. Vervuert Iberoamericana.
- Winter, U. y Resina, J.R. (2005). *Casa encantada. Lugares de memoria en la España constitucional (1978-2004)*. Vervuert Iberoamericana.
- Zagajewski, A. (2010). *Solidaridad y soledad*. Acantilado.

Abstract: The Holocaust is a foundational historical event for our interpretation of the 20th Century and, therefore, for the reworking of our historical and cultural identity. And this is because, among other issues, the Holocaust alerts us that, indisputably, there are certain collective traumas and certain individual wounds that do not heal or close without leaving "scars" in the present. This psychopathological presence requires various attempts to signify it and to materialize it. For this reason, in order to remember and reflect on this symbolic event of Modernity, countless visual, literary, philosophical, architectural, sculptural or cinematographic artistic works have been produced, many of which act as

authentic places of memory, in the sense that Pierre Nora gives to the expression. To try to understand this issue, I am going to try to offer a set of analyzes and reflections on various attempts that cinema (the main visual medium) has made to represent the Holocaust, thus transforming art into an essential mechanism for creating places of traumatic memory (more or less institutionalized) and, with it, trying to face those scars and those traumas to, finally, be able to rebuild our identity.

Key words: Holocaust - Places of memory - Cinema - Memory - Trauma.

Resumo: O Holocausto é um acontecimento histórico fundamental para a nossa interpretação do século XX e, portanto, para a reelaboração da nossa identidade histórica e cultural. E isso porque, entre outras questões, o Holocausto nos alerta que, indiscutivelmente, existem certos traumas coletivos e certas feridas individuais que não cicatrizam ou fecham sem deixar "cicatrices" no presente. Essa presença psicopatológica requer várias tentativas de significar e materializar. Por isso, para lembrar e refletir sobre esse evento simbólico da Modernidade, foram produzidas inúmeras obras artísticas visuais, literárias, filosóficas, arquitetônicas, escultóricas ou cinematográficas, muitas das quais funcionam como autênticos lugares de memória, no sentido que Pierre Nora dá para a expressão. Para tentar entender esta questão, vou tentar oferecer um conjunto de análises e reflexões sobre várias tentativas que o cinema (o principal meio visual) tem feito para representar o Holocausto, transformando assim a arte em um mecanismo essencial para a criação de lugares de traumas memória (mais ou menos institucionalizada) e, com ela, tentar enfrentar essas cicatrizes e esses traumas para, finalmente, podermos reconstruir a nossa identidade.

Palavras chave: Holocausto - Lugares de memória - Cinema - Memória - Trauma.

[Las traducciones de los abstracts fueron supervisadas por su autor]
