

Glosas a *Noche y niebla**

© REBECA ROMERO ESCRIVÁ

I. Prólogo

En 1955 Alain Resnais rompió el silencio cinematográfico que la guerra fría había asignado en el mundo occidental sobre el recuerdo del horror nazi. Ocultar a las víctimas y a sus verdugos fue el precio que se autoimpuso pagar la industria hollywoodiense para la rehabilitación de Alemania. *Noche y niebla* (*Nuit et Brouillard*) despertó “el viejo monstruo que yace entre los escombros” y recordó el eco imparabable de los millones de víctimas que perecieron como consecuencia de la barbarie nazi¹. Nadie hasta entonces se había enfrentado a retratar el genocidio judío con un formato de duración tan breve, sin que ello operase en detrimento de la calidad del texto cinematográfico. Treinta y dos minutos le bastaron a Resnais para describir con una minuciosidad pavorosa cómo fraguó el proceso de aniquilación nazi: la construcción de los campos de concentración, la caza secreta de prisioneros, su internamiento en los campos y la monstruosa maquinaria que el régimen nacionalsocialista puso en funcionamiento para llevar a cabo la solución final.

Noche y niebla se ha comparado por su excelencia documental con *Shoah*, el film de Claude Lanzmann, de nueve horas y media de duración; sin embargo, ambos funcionan de manera muy distinta. *Noche y niebla* se esfuerza por abolir el tiempo que media entre las víctimas y nosotros, mientras que *Shoah*, es consciente de la distancia que nos aleja de una barbarie de la que somos herederos pero de la que lo desconocemos todo y cuyo legado deseáramos rehuir. Es cierto que ambos filmes parten desde el presente, desde el hoy —cuál es el estado actual de lo que queda de los campos de concentración— para recuperar la memoria de lo que ocurrió, pero lo hacen de manera diferente, es decir, utilizan elementos actualizadores bien distintos. *Shoah* se basa en el testimonio de los supervivientes (víctimas, sobre todo, y algunos verdugos) y descarta el uso de imágenes de archivo del genocidio. *Noche y niebla*, en cambio, desecha los testimonios y se construye sobre el tratamiento de las imágenes de archivo. El testimonio en *Noche y niebla* lo componen las fotografías y algunos fragmentos de película cinematográfica que tomaron los liberadores de los campos de concentración; pero también el propio guión, escrito a conciencia por Jean Cayrol, superviviente del campo de concentración de Mauthausen que en 1946 publicó un poemario titulado *Poèmes de la nuit et du brouillard*, ha de tenerse en consideración por su valor testimonial. De hecho, cuando en 1954 Henri Michel y Olga Wormse, directores del Comité de Historia de la Segunda Guerra Mundial, le encargaron a Resnais la realización de dicho documental, éste exigió una condición indispensable: la participación en el proyecto de Cayrol, como garante de autenticidad de lo que ocurrió, con el fin de no pervertir la verdad de las víctimas². Junto a Cayrol, Resnais se rodearía de otros creadores que harían del guión una obra perfecta. El primero de ellos, el actor Michele Bouquet, que lee el texto con un tono poético, pero circunspecto. El segundo, Hans Eisler, un refugiado alemán que se exilió del país al contemplar la ascensión de Hitler al poder, y que compone la música del documental. Por último, Anne Sarraute, que se encargó de realizar un montaje impecable de todos estos elementos.

* El presente trabajo es una reedición revisada y ampliada de la transcripción comentada del documental *Noche y niebla* que fue publicada en la revista *Caracteres literarios* (en su versión digital) el año 2005 a propósito del sesenta aniversario de la liberación de los campos de concentración. Se dio la circunstancia, además, de que se celebraban cincuenta años de la realización de dicho documental y de que, a principios de 2005, falleció el guionista Jean Cayrol.

¹ A pesar de la valentía que mostró Resnais al enfrentarse a un tema tan conflictivo para la época, el realizador hubo de ceder a la censura francesa si quería ver su película representada en el Festival de Cannes. Así pues, Resnais suprimió un plano de tres segundos en el que aparecía un gendarme francés en un campo de Pithiviers.

² El interés de Alain Resnais por su trabajo se acentuó a causa de la brutal represión que se produjo el mismo año de la realización del documental como consecuencia de la reafirmación de la lucha por la independencia de Argelia. De aquí se desprende el tono universalista que otorga al documental.

II. Transcripción

NOTA A LA TRANSCRIPCIÓN: El documental se caracteriza, como veremos más adelante, por la fuerza de la voz y las imágenes. El guión de Jan Cayrol es de por sí abrumador. La *voz over*³ que acompaña las imágenes, pausada y contundente, responde a un ritmo poético. Para que el lector de esta transcripción se haga una idea de cómo evoluciona dicho ritmo, cada secuencia se ha minutado. La descripción de la imagen y demás comentarios se han destacado en cursiva. El texto y/o rótulos del reportaje están matizados con una tipografía diferente, con el fin de facilitar su identificación. De vez en cuando se introduce algún fotograma que apoya la solidez del texto. No obstante, se han omitido las fotografías más contundentes, por su dureza y sensibilidad visual.

De 00:11' a 00:42'

Pregenérico: Letras impresas blancas sobre fondo negro aparecen fijas en la pantalla. Puede leerse el siguiente texto:

Origen de los documentos: Comité de historia de la 2ª Guerra Mundial. Federación de Deportes, Centro de Documentación Judío, Misión Belga, Instituto Holandés de Documentación de Guerra, Films Polski, Servicio Polaco de Crímenes de Guerra, Museo del Gueto de Auschwitz y Maidanek. Situado bajo el patronato del Comité de Historia de la 2ª Guerra Mundial. Este filme se a beneficiado de numerosos apoyos: Ministerio de Antiguos Combatientes, Museo Pedagógico, Consejo Municipal de París, Consejo General del Sena, Centro Nacional Cinematográfico, Televisión Francesa, Centro Cinematográfico Polaco de Varsovia, La Red del Recuerdo, y, Todas la Federaciones y Asociaciones de Deportes.



NOCHE Y NIEBLA

**Director:
Alain Resnais**

(Tras los blancos títulos de crédito sobre fondo negro, el documental comienza con la imagen de una alambrada de un campo de concentración en la época actual, es decir, 1955.)

³ He preferido aplicar el término *voz over*—en vez de *voz off*—, atendiendo a la diferenciación de Ramón Carmona: “*Voz over*, en sentido estricto designará aquella voz que se instala en paralelo a las imágenes, sin relación con ellas emergiendo de una fuente exterior a los elementos que intervienen dietéticamente en el film. Es el caso, por ejemplo, de los comentarios en el film documental o la voz del narrador omnisciente”. Véase, *Cómo se comenta un texto fílmico*, Cátedra, Madrid, 2000, p. 108.

De 01:40' a 02:15'

Voz over: “Incluso un paisaje tranquilo, incluso una pradera, con cuervos volando, con siegas y con hogueras de hierba, incluso una carretera por donde pasan los coches, los labradores, las parejas; incluso un pueblo de veraneo con campanario y feria... puede transformarse simplemente en un campo de concentración.”



Incluso un paisaje tranquilo,



Incluso una pradera con cuervos volando...



puede transformarse simplemente...



en un campo de concentración.

De 02:13' a 02: 45'

Voz over: “Struthof, Oranienburg, Auschwitz, Neuengamme, Belsen, Ravensbruck, Dachau. Nombres, como cualquier otro en los mapas y guías. La sangre se ha secado, las gargantas se han callado. Los bloques ahora solo son visitados por una cámara. Una hierba extraña cubre los senderos una vez pisados por los prisioneros. La corriente ya no circula por los cables eléctricos. No se oyen más pisadas que las nuestras.”



1933

De 02:47' a 04:06'

(Imágenes de archivo en blanco y negro, históricas, documentales: marcha de soldados, simbología nazi, etc.)

Voz over: “La maquinaria se pone en marcha. *(Rostro de Hitler):* -“Una nación no debe tener discordancia. Sin huelgas. Se ponen a trabajar. Un campo de concentración se construye como un estadio o un gran hotel: con los inversores, estimaciones, con la competencia y, sin duda, algún que otro soborno. No hay ningún estilo específico. Se deja a la imaginación. Estilo alpino. Estilo garaje. Estilo japonés. Sin estilo. Los arquitectos diseñan tranquilamente las puertas destinadas a franquearse una sola vez. Mientras tanto, Burger, un obrero alemán. Stern, un estudiante judío en Amsterdam, Schmulski, un comerciante en Krakow, y Annette, una estudiante en Bordeaux, se ocupan de su vida cotidiana, sin saber que, a 1000 Km. de sus casas, ya tienen una plaza asignada.”



No hay ningún estilo específico. Se deja a la imaginación.



Estilo alpino.



Estilo garaje.



Estilo japonés.

De 04:06' a 06:42'

Voz over: “Y el día en que sus bloques están acabados, lo único que falta, son ellos. (Sucesión de fotografías documentales mientras sigue la voz over) Apresados en Varsovia, deportados de Lodz, de Praga, de Bruselas, de Atenas, de Zagreb, de Odessa, o de Roma. Internados de Pithiviers, capturados en Vel-d'Hiv, Partisanos, encerrados en Compiègne. (Las fotografías parecen cobrar vida. Ahora se proyectan vídeos documentales de los deportados —jóvenes, ancianos, mujeres, niños...— que son confinados en los trenes) La muchedumbre, tomada por sorpresa, tomada por error, tomada por casualidad, se pone en marcha hacia los campos.” Se silencia la voz over. Permanecen los arpegios de violín. Se proyectan imágenes y más imágenes documentales.



Apresados en Varsovia,



deportados de Zagreb, de Odessa, o de Roma



La muchedumbre, tomada por sorpresa, tomada por error...



se pone en marcha hacia los campos.

De 06:43' a 07:08'

(Los trenes se ponen en marcha.)

Voz over: “Trenes precintados con cerrojos. En proporción de 100 deportados por vagón. Sin día ni noche. El hambre, la sed, la asfixia, la locura. (Se ve una mano que lanza un papel al suelo.) Un mensaje cae al suelo. ¿Lo recogerá alguien? La muerte hace su primera selección. (Se ve la noche, los trenes que llegan a su terrible destino.) La segunda la hará al llegar, entre la noche y la niebla.”



Trenes precintados con cerrojos.



En proporción a 100 deportados por vagón.



Sin día ni noche.



La muerte hace su primera selección.

De 07:09' a 07:19'

(Regreso al presente. Imagen en color. Se ven las vías que desembocan en el campo de concentración.)

Voz over: Hoy, en la misma vía, el sol brilla. La recorreremos lentamente. ¿En busca de qué? ¿Los rastros de los cadáveres que cayeron, cuando se abrieron las puertas? O quizás de aquellos conducidos a los campos a punta de pistola, en medio de perros ladrando y proyectores deslumbrantes, con las llamas del crematorio a lo lejos, en una de aquellas escenas nocturnas que tanto les gustaban a los nazis.



Hoy en la misma vía, el sol brilla.



La recorreremos lentamente. ¿En busca de qué?



...en una de aquellas escenas nocturnas...



Que tanto les gustaban a los nazis.

De 07:50' a 08:47'

(Se vuelve a imágenes documentales en b/n del mismo campo de concentración por la noche. Un traveling muestra un P.G. de la entrada al campo. Cuando termina el movimiento de cámara, se insertan fotografías reales de los acontecimientos. El texto subraya lo que las imágenes fotográficas muestran.)

Voz over: “Primera vista del campo. Es otro planeta”. *(Puede leerse en una de estas fotografías el siguiente cartel: BAÑOS Y DESINFECCIÓN II)* “Bajo el pretexto de la higiene, la desnudez despoja de orgullo a los presos ya humillados. Tatuados. Numerados. Atrapados en alguna incomprensible jerarquía, vestidos con uniformes de bandas azules, clasificados a veces con ‘Nacht und Nebel’, ‘Noche y niebla’. Marcados con un triángulo rojo, de prisionero político, los deportados se enfrentan a los de triángulo verde: Los criminales comunes, son los superiores en el rango. En la cima, el capo, casi siempre un criminal común. Aún más alto: Las SS, los intocables, se le habla a 3 metros de distancia. En la cúspide, el Comandante, que preside y otorga un aire ceremonial al campo. Que finge no saber nada del campo. ¿Quién no sabe nada?”



Primera vista del campo.



Es otro planeta.



La desnudez despoja de orgullo a los presos ya humillados.



Clasificados a veces como “Nacht und Nebel”

De 08:48' a 08:50'

(Cesan las fotografías y la imagen regresa al presente, a la imagen cinematográfica en color, con movimiento. Vemos, de nuevo con un travelling, los exteriores, las dependencias de los campos de concentración.)

Voz over: “La realidad de esos campos, es repudiada por los que los construyeron, e insondable para aquellos que los soportaron. Es solo una parte de la historia, que trataremos de descubrir.”

De 09:00' a 10:06'

(Por corte neto el travelling continúa en el interior de los edificios del campo de concentración. Muestra los lugares donde dormían los judíos.)

Voz over: “Los barracones de madera donde esas camas donde se dormía de tres en tres, las madrigueras donde se escondían y comían en furtivo terror. Y donde incluso el sueño planteaba una amenaza. Ninguna descripción, ni imagen puede revelar su verdadera dimensión: sólo de un terror interrumpido. Se necesitaba el colchón de paja, de inmediata despensa o caja fuerte. La manta por la que se mataba, las denuncias y los soplones, las órdenes repetidas en cada lengua, la repentina aparición de las SS, entusiasta de rápidos registros y bromas pesadas. De este dormitorio de ladrillo y de esos sueños atormentados podemos tan solo mostraros el caparazón exterior, la superficie.”



La realidad de estos campos...



...es sólo una parte de la historia que trataremos de descubrir



...camas donde se dormía de tres en tres...



...de este dormitorio de ladrillo y de esos sueños atormentados...

De 10:07' a 10:14'

(La cámara regresa al exterior del campo de concentración. Un nuevo travelling describe lo que las palabras dicen. Ahora hace un repaso más exhaustivo de los edificios del campo vistos desde fuera.)

Voz over: “Aquí está el escenario: Edificios que podían pasar por establos, garajes o talleres. Tierra pobre, ahora convertida en un páramo.

De 10:15' a 10:25'

(Por corte neto la cámara cinematográfica muestra un P.G. del firmamento; un cielo oscuro en el que se distingue la Luna llena.)

Voz over: “Un cielo de otoño indiferente. Es todo lo que nos falta para imaginar una noche de gritos desgarradores, de búsqueda de piojos, noche de castañear de dientes. Hay que dormirse rápido.”

De 10:26' a 11:54'

(Regreso a las fotografías documentales. Todas muy expresivas, que muestran imágenes desgarradoras de los judíos, imágenes que hablan por sí solas. La voz en off recalca su significado.)

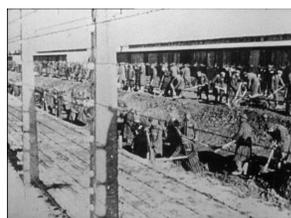
Voz over: “Despertar al amanecer. Tropiczan entre ellos, buscando lo que les han robado. 5:00 a.m. Formaciones interminables en el patio. La muerte en la noche siempre arroja cifras. Una orquesta judía toca una marcha de alguna opereta, mientras los prisioneros marchan hacia la cantera de la factoría. Trabajo en la nieve que rápidamente se torna en fango helado. Trabajo bajo el calor de agosto, exhaustos por la sed y la disentería. 3000 españoles murieron construyendo estas escaleras que llevan a la cantera de Mauthausen. Trabajo en factorías subterráneas. Un mes tras otro, cavaban, enterraban, se mataban. Les ponían nombres de mujer: Dora, Laura. Pero esos trabajadores de 35 kilos, no eran de fiar. Las SS les hostigan, y les vigilaban, les reunían, inspeccionaban y cacheaban, antes de regresar al campo. Los carteles de estilo rústico, dirigen a cada uno a su lugar. El capo solo tiene que llevar la cuenta de las víctimas diarias. Los deportados retornan a la obsesión que dirige sus vidas: Comer. La sopa.”



Aquí está el escenario de edificios que podían pasar por establos, garajes...



...imaginar una noche de gritos desgarradores; noche de castañetear de dientes...



...trabajo bajo el calor de agosto, exhaustos por el calor, la sed y la disentería...



...3.000 españoles murieron construyendo estas escaleras...

De 11:55' a 12:25'

(La fotografía en blanco y negro parece cobrar vida cuando muestra a un judío bebiendo un tazón de sopa. Se regresa a la imagen de archivo documental filmada, en movimiento, que muestra a personas escuálidas, trabajadoras, compartiendo la sopa.)

Voz over: “Cada cucharada no tiene precio. Una cucharada menos es un día menos de vida. Dos o tres cigarrillos son canjeados por un plato de sopa. Muchos están demasiado débiles para defender su ración de los ladrones. Esperan que el barro, o la nieve se les lleve. Se tumban en algún sitio, donde sea, y agonizan solos.”



Los deportados retornan a la obsesión que dirige sus vidas: comer..



La sopa. Cada cucharada no tiene precio...



Una cucharada menos es un día menos de vida...



Dos o tres cigarrillos canjeados por un plato de sopa...

De 12:26' a 13:54'

(Regreso al presente. La cámara, con un travelling, muestra lo que queda de lo que la voz narra. La voz describe qué es lo que el espectador contempla en la imagen y las posibles situaciones que allí se vivían.)

Voz over: “Las letrinas y sus alrededores. Esqueletos con vientres de bebé vienen aquí 7 o 8 veces cada noche. La sopa era un diurético. Desafortunado él que se topa con un capo borracho, a la luz de la luna. Se observan con temor, atentos a los síntomas ya familiares: "deponer sangre" era un signo de muerte. El mercado negro: se compra, se vende, se mata. Se conciertan visitas. Se pasan las noticias verdaderas y falsas; se organiza grupos de resistencia. Una sociedad va tomando forma, una forma esculpida por el terror, pero menos desquiciada que la de las SS y sus consignas (*Fin del travelling. Uso de la imagen documental fotografiada. Se muestran los letreros a los que la voz hace referencia.*): ‘La limpieza es salud’, ‘El trabajo es libertad’, ‘A cada uno lo que se merece’, ‘Un piojo significa la muerte’. ¿Y uno de las SS qué? Cada campo tiene sus sorpresas: una orquesta sinfónica; un zoo; invernaderos donde Himmler cultivaba plantas raras; el roble de Goethe en Buchenwald. Construyeron el campo alrededor pero dejaron el roble intacto. (*Se recurre a la imagen documental. Ahora filmica. Muestra a niños e inválidos, y lo que se ve más allá de los campos de concentración, pero desde ellos.*) Un efímero orfanato, pero constantemente reabastecido. Barracones para inválidos. Y entonces, el mundo real, el de paisajes tranquilos, el mundo de antes, se podía ver no muy lejos.”



Las letrinas y sus alrededores...



Un efímero orfanato...



Barracones para inválidos...



...el mundo real... se podía ver no muy lejos.

De 13:55' a 14:19'

(La cámara vuelve al aquí y ahora, al color. Se ubica en el interior de un puesto de observación, con ventanas desde las que se vigila todo el campo. El movimiento de cámara es una panorámica generada con grúa.)

Voz over: “Para los deportados solo era una ilusión. No hay más que este universo, estrecho, cerrado, limitado por puestos de observación, desde los cuales los soldados mantenían la vigilancia, apuntando a los prisioneros, en ocasiones, matándoles por puro aburrimiento.”

(Uso de fotografía documental en la que aparecen prisioneros tendidos en el suelo, fallecidos. La posición de su cuerpo y el lugar en el que se hallan, indican que estas personas murieron mientras intentaban huir. En sus rostros puede leerse su sufrimiento y la angustia de la muerte. Las imágenes son de por sí autónomas. Su expresividad no necesita ser subrayada. La voz en off calla durante unos momentos. Las imágenes se suceden en silencio.)

De 14:20' a 14:51'

(La voz en off se retoma. Las fotografías se suceden.)

Voz over: “Todo no es mas que un pretexto para mofas, castigos y humillación. Pasar la lista continúa durante horas. *(Las fotografías muestran a judíos esqueléticos, desnudos, sin cabello, formando fila.)* Una cama mal hecha significa 20 bastonazos. No hay que llamar la atención. No hacer signos a Dios. Ellos tienen sus patíbulos, sus campos inmolatorios. Este patio en el bloque 11, fuera de la vista, ha sido especialmente dispuesto para los fusilamientos, sus muros protegidos contra las balas que rebotan.”



Matándoles por puro aburrimiento...



Pasar lista continua



durante horas...



Una cama mal hecha significa 20 bastonazos.

De 14:52' a 15:09'

(Cesan las fotografías. La imagen documental ahora es filmada. Muestra un tren oscuro que se aleja.)

Voz over: “Hartheim, desde donde parten trenes con las ventanas ahumadas cargando pasajeros a los que nunca se volverán a ver. El "Transporte negro" que sale de noche y del cual nadie volverá a saber nada.”

(Funde a negro.)

De 15:11' a 16:05'

(Nuevamente, se hace uso de fotografías en blanco y negro.)

Voz over: “Pero el hombre es increíblemente resistente. A pesar de que el cuerpo esté agotado por la fatiga, la mente sigue trabajando. Manos envueltas en vendajes se afanan. Fabrican cucharas, y marionetas con disimulo. Monstruos. Cajas. Consiguen escribir, tomar notas. A ejercitar la memoria, con los sueños. "Cangrejos a la vasca". Se puede pensar en Dios. Incluso se organizan políticamente, desafiando a los criminales comunes por el control de la rutina del campo. Se ocupan de los camaradas más necesitados. Comparten la comida con ellos y les ayudan a regresar. Como último recurso, y con el corazón afligido, llevan a los agonizantes al hospital del campo.”

De 16:06' a 16:40'

(Imagen en color del presente. Travelling de acercamiento (imita el movimiento zoom). De PG a PP. Se muestra el hospital y la cámara se acerca hasta la puerta de entrada.)

Voz over: “Acercarse a esa puerta era la ilusión de tener una verdadera enfermedad. Acercarse a esa puerta daba la ilusión de tener una verdadera enfermedad, la esperanza de una cama. (*Se retoma el recurso de las fotografías en blanco y negro; muestran las personas en el hospital; luego, la imagen documental cobra movimiento: la cámara muestra a enfermos en fase terminal. Se combinan las fotografías con la imagen filmada en blanco y negro.*) Pero les entregan al riesgo real de la muerte por una inyección. Las medicinas son de pega. Los apósitos son mero papel. La misma pomada es para todas las enfermedades, para todas las plagas. A veces los que se mueren de hambre se comen sus apósitos. Al final, cada preso se parece al siguiente: un cuerpo de edad indeterminada que muere con los ojos muy abiertos.”



Llevan a los agonizantes al hospital del campo.



Acercarse a esa puerta daba la ilusión de tener una verdadera enfermedad,



...la esperanza de una cama.



Las medicinas son de pega. La misma pomada para todas las enfermedades...

De 16:41' a 16:51'

(*Filmación del presente. La cámara muestra, de nuevo, los exteriores del hospital; una de sus dependencias. Movimiento de grúa —combinación de panorámica con travelling de acercamiento.*)

Voz over: “Hay un bloque quirúrgico. Por un momento podías pensar que estabas en una clínica real.”

De 16:52' a 19:08'

(*Regreso a las imágenes documentales. Se intercala la fotografía fija con la imagen filmada, sin apenas movimiento de cámara.*)

Voz over: “Un médico de las SS. Una enfermera inquietante. (*La imagen muestra una sala de operaciones bien provista de utensilios médicos.*) ¿Pero que hay detrás de esa fachada? Operaciones inútiles, amputaciones. Mutilaciones experimentales. Los capos, al igual que los cirujanos de las SS, ensayan también. Las grandes firmas farmacéuticas les envían muestras de productos tóxicos, o compran un grupo de presos para probarlos en ellos. Algunos de esos conejillos de indias sobreviven, castrados. Abrasados con fósforo. A algunos, su cuerpo les quedará marcado de por vida, a pesar de regresar. La administración fotografía a los presos en cuanto llegan. Los nombres también son anotados, nombres de 22 países. Rellenan cientos de libros, miles de expedientes. Una línea roja tacha los nombres de los muertos. Los prisioneros tienen esas delirantes contabilidades, siempre falsas bajo el ojo vigilante de las SS y sus privilegiados capos. Esos son los jefes del campo, la élite. El capo tiene su propia habitación, donde puede acaparar suministros y recibir por la noche a su joven favorita. El comandante tiene su casa de campo cerca de allí, donde su mujer pone de su parte para mantener una respetable vida familiar, a veces mundana. Lo mismo que en otras guarniciones. Si bien, quizás ella está un poco más aburrida: la guerra no parece querer acabar. Los más afortunados aún, los capos que poseen un burdel. Mujeres mejor alimentadas, pero como las otras, condenadas a morir.”



Un médico de las SS.



¿Pero qué hay detrás de esta fachada?



Operaciones inútiles, mutilaciones experimentales...



Una línea roja tacha los nombres de los muertos...

De 19:09' a 19:56'

(La cámara vuelve al presente, al color, a los exteriores del hospital. Un travelling paralelo a los muros, describe los exteriores del hospital.)

Voz over: “A veces un trozo de pan cae desde esas ventanas para un camarada de fuera. Así de este modo las SS se las arreglan para construir el aspecto de una ciudad real, con su hospital, barrio chino, barrio residencial, y, sí, incluso prisión.” *(La cámara cambia el plano. Ahora muestra el exterior de una prisión, concretamente los únicos ventanucos que se aprecian en lo alto del edificio. El movimiento de cámara es el mismo que el anterior —travelling de seguimiento—, aunque la cámara está en contrapicado.)* Es inútil describir lo que ocurría en esas celdas. En jaulas diseñadas para no poderse poner de pie, ni tumbarse, hombres y mujeres eran, día a día metódicamente torturados. Los conductos de ventilación no retenían los gritos.”

De 19:57' a 20:34'



1942

(Se turnan fotografías de oficiales sonrientes.)

Voz over: “Himmler hace una visita al lugar: ‘Debemos destruir, pero productivamente.’ Dejando los aspectos productivos a sus técnicos, Himmler se concentraba en el aniquilamiento. Se estudian planos. Maquetas. Los realizaban, y los mismos prisioneros incluso participan en el trabajo.”

De 20:35' a 20:43'

(Retorno al presente. La cámara enseña los exteriores del crematorio. Movimiento de cámara: travelling de descripción.)

Voz over: “Un crematorio desde el exterior puede parecer una postal. Hoy, los turistas se sacan fotos.”

De 20:44' a 21:12'

(Se recuperan las imágenes de archivo filmadas.)

Voz over: Las deportaciones se extienden por toda Europa. Los convoy pierden su camino, paran, y después empiezan de nuevo, son bombardeados, y llegan al fin. Para algunos, la selección ya ha sido hecha. Para los otros, se hará en seguida. Estos de la izquierda trabajarán, esos de la derecha...

De 21:13' a 21:40'

(Se recurre, de nuevo, a las fotografías, que se proyectan como diapositivas.)

Voz over: “Estas fotos fueron tomadas poco antes de una exterminación. *(Silencio)* Matar a mano lleva su tiempo. Se encargan Cilindros de gas zyklon.”



Un crematorio desde el exterior puede parecer una postal. Hoy, los turistas se sacan fotos.



Las deportaciones se extienden por toda Europa.



Estas fotos fueron tomadas poco antes de una exterminación.



Matar a mano lleva su tiempo.

De 21:41' a 23:16'

(Se recobran las imágenes actuales. La cámara en color, con el habitual movimiento de travelling, muestra ahora los exteriores de la cámara de gas.)

Voz over: “Nada distingue la cámara de gas de un bloque común.” *(La cámara en color accede ahora al interior. Muestra lo que la voz describe con planos detalle, mediante travellings y panorámicas muy sutiles.)* “En el interior, lo que parece unas duchas reciben a los recién llegados. Se cerraban las puertas. Se observaba. La única señal... pero hay que saberlo, son los arañazos en el techo. Rascaban hasta el hormigón. Cuando el crematorio era insuficiente, se hacían hogueras. *(Se recurre a fotografías de entonces que testimonian, en silencio, lo que ocurría. Las fotografías son hirientes, la mayoría enseñan cadáveres o lo que queda de ellos.)*

De 23:17' a 26:00'

(Se retoma el presente. La imagen en color, la cámara repasa mediante un travelling paralelo la boca de los hornos.) “Sin embargo, los nuevos hornos pueden absorber varios miles cuerpos al día.” *(Se vuelve a la fotografía, que muestra montones de gafas apiladas, ropas, calzado, toda clase de objetos personales clasificados y apilados en ingentes montañas.)* “Todo se recuperaba. Aquí están las reservas de los Nazis en guerra. Aquí están sus depósitos. Nada más que cabello de mujer. A 15 pfennigs por kilo, para hacer tejidos. Con los huesos... fertilizantes; al menos lo intentaron. Con los cuerpos... No se puede decir. *(Silencio. Fotografías de miembros separados, cabezas*

guillotinas...) Con los cuerpos hacían... jabón. Por lo que se refiere a la piel... (*La voz calla; se muestran unas telas.*)”



Todo se recuperaba.



Aquí están las reservas de los nazis de guerra.



Aquí están sus depósitos.



Nada más que cabello de mujer.

De 26:01' a 27:46'

(Imágenes filmadas documentales.)



1945

Voz over: “Los campos se extienden, están llenos. Ciudades de 100.000 habitantes, llenas a rebosar. La industria pesada se fija en esta interminable, renovable mano de obra. Las fábricas tienen campos propios, fuera de los límites de las SS. Steyer, Krupp, Heinckel, I. G. Farben, Siemens, Hermann Goering se aprovisionan de mano de obra aquí. Los nazis pueden ganar la guerra. Estas nuevas poblaciones son parte de su economía. Pero la están perdiendo. No hay carbón para el incinerador, ni pan para los presos. Las calles de los campos están consteladas de cadáveres. El Tifus. Cuando los aliados abren las puertas... (*Silencio absoluto de la voz. Se suceden fotografías de cuerpos sin vida apilados.*) Todas las puertas... (*La cámara muestra imágenes documentales de los oficiales y trabajadores de las SS saliendo de sus despachos.*)

De 27:47' a 28:38'

(Imágenes documentales muestran ahora a los deportados que están siendo liberados de los campos de concentración.)

“Los deportados miran sin comprender. ¿Están siendo liberados? ¿La vida cotidiana los aceptará?” (*Ahora aparecen vídeos documentales de oficiales que están siendo juzgados. Planos detalle de los rostros de los nazis. Se escuchan sus voces. Después, el narrador continúa.*) ‘Yo no soy responsable’, ‘Yo no soy responsable’, dice el oficial. ‘Yo no soy responsable’. ¿Entonces, quién es el responsable?”



Los deportados miran sin comprender.



*¿Están siendo liberados?
¿La vida cotidiana les aceptará?*



*“Yo no soy responsable”,
dice el oficial.*



*“Yo no soy responsable”.
Entonces, ¿quién lo es?*

De 28:39' a 30:23'

(La cámara regresa al presente, al color. Repasa, con una sucesión de travellings, el aspecto actual de los antiguos campos de concentración, donde ahora crece la hierba.)

Voz over: “Mientras ahora les hablo, la gélida agua de los estanques y ruinas llenan los huecos de las fosas comunes, así como un agua fría y opaca, con nuestra mala memoria. La guerra se adormila, con un ojo siempre abierto. La hierba fiel ha regresado de nuevo al patio de formar, en torno a los bloques. Un pueblo abandonado, aún lleno de amenaza. El crematorio ya no se usa. La astucia nazi está pasada de moda. Nueve millones de muertos en ese paisaje. ¿Quienes entre nosotros vigila desde esta extraña atalaya para advertir de la llegada de nuevos verdugos? ¿Son sus caras en verdad diferentes a las nuestras? En algún parte entre nosotros, afortunados capos aún sobreviven, reincorporando oficiales y delatores desconocidos. Hay quienes no lo creen, o solo de vez en cuando. Con nuestra sincera mirada examinamos esas ruinas, como si el viejo monstruo yaciese bajo los escombros. Pretendemos llenar de nuevas esperanzas como si las imágenes retrocediesen al pasado, como si fuésemos curados de una vez por todas, de la peste de los campos de concentración. Como si de verdad creyésemos que todo esto ocurrió sólo en una época y en un solo país, y que pasamos por alto las cosas que nos rodean, hacemos oídos sordos al grito que no calla.”



La hierba fiel ha regresado de nuevo al patio de formar, en torno a los bloques.



Un pueblo abandonado, aún lleno de amenaza.



¿Quienes entre nosotros vigila desde esta extraña atalaya para advertir de la llegada de nuevos verdugos?



...y que pasamos por alto las cosas que nos rodean, hacemos oídos sordos al grito que no calla.

FIN

(Sobre fondo negro, comienzan a aparecer los títulos de crédito en caracteres blancos.)

III. Epílogo

No permitáis jamás que Auschwitz se repita.

[Martha en *La última etapa*]

Alain Resnais usa la estética cinematográfica para establecer una diferenciación entre el presente (que corresponde al espectador) y el pasado (el de la memoria histórica del holocausto). Con esta perspectiva podemos diferenciar dos grandes bloques de imágenes: las que están rodadas por Resnais y las imágenes de archivo. Las primeras se intercalan entre las segundas para recordar al espectador la posición desde la que se narra la historia. Son imágenes en color rodadas con largos travellings. El uso del travelling da la sensación de que el espectador es el que se mueve junto a la cámara, es el ojo que observa el estado de las cosas, es quien descubre lo ocurrido. El acechante movimiento de cámara genera la perspectiva de un dedo acusador, que corresponde al punto de vista del espectador, que sabe quién cometió la barbarie y se adentra en el sufrimiento de las víctimas.

El resto de imágenes son documentales. Fueron tomadas por las tropas aliadas cuando liberaron los campos (especialmente Bergen-Belsen). Las fotografías se combinan con imágenes de archivo filmadas. La sutileza de la elección y montaje de las mismas hace que dudemos de si se trata de una imagen estática o de una fotografía. En las imágenes de archivo se opera de forma muy distinta a las imágenes en color. Las secuencias son agrupadas temática y cronológicamente. En tan sólo media hora, Resnais logra contarnos la tragedia más importante del siglo XX, desde que los judíos son deportados e internados en los campos de concentración en 1933, hasta que son liberados en 1945⁴.

Rescatando las fotografías, Resnais devuelve a la imagen su importancia como documento social. La fotografía aquí es considerada como un instrumento para conocer lo ocurrido. Susan Sontag recordaba en *Sobre la fotografía* cómo los fotógrafos recordaban la frase de Thoreau, “No puedes decir más de lo que ves”, para elogiar la captación fotográfica. La oración de Thoreau aplicada a este tipo de fotografía documental ha de interpretarse como una visión no disociada de los otros sentidos. Estas fotografías alcanzan ahora, con el paso de los años, una función testimonial que podríamos considerar de denuncia.

Arturo Lozano Aguilar ha señalado que metáfora y metonimia son los cimientos de *Noche y niebla*. La construcción metonímica es la que domina en el montaje entre los planos en blanco y negro y los planos en color. ¿Cómo se manifiesta esta relación metonímica? El autor lo explica del siguiente modo: “Resnais moldea a su gusto la constatación teórica de Jean Mitry. Según el teórico francés, en el cine no existen metáforas como tal sino estructuras metonímicas que actúan como metáforas, pero para que funcionen de este modo debe haber un deslizamiento de sentido percibido por el espectador de un término a otro. Por lo tanto, para que el montaje trasluzca una metáfora expresiva debemos observar una evolución entre dos planos consecutivos, es decir, encontrar un avance de sentido. (...) Existe entre ellos [planos en blanco y negro y planos en color] una diferencia que en un principio resalta el

⁴ Resulta curioso que Resnais mencione sólo dos veces en el documental el término “judío”. Shlomo Sand explica esta circunstancia de la siguiente manera: “...al igual que los nazis, ¿hay que destacar que los prisioneros franceses, holandeses, polacos, griegos o húngaros de origen judío, son ante todo, judíos? ¿Acaso no querían los verdugos, en efecto, practicar esa segregación de modo que esas personas se convirtieran en extranjeros en relación con los pueblos europeos? Por otro lado, no hay elementos para afirmar que las víctimas se veían a sí mismas ‘semitas’, miembros de un pueblo o de una raza ajena a Europa. Así, es lícito pensar que, en la atmósfera cultural del París de los años cincuenta, la mayoría de los amigos de Resnais y de Cayrol, de origen judío, se considerarían en primer lugar franceses. Este dato cultural confiere al texto del documental una cierta dimensión problemática. En efecto, gracias a *Nuit et brouillard* comprendemos el asesinato masivo de los opositores políticos o de los prisioneros de guerra soviéticos, pero no queda tan clara la razón del exterminio de millones de seres humanos que no se oponían necesariamente al nazismo y que tampoco eran soldados. Esta categoría, sin embargo, representa cerca de seis de las once millones de víctimas de los campos o de otros centros de exterminio”. Véase, SHLOMO SAND, *El siglo XX en pantalla. Cien años a través del cine*, Crítica, Letras de Humanidad, Trad. de Ferrán Esteve, Barcelona, 2004, p. 315.

carácter violento de choque para pasar poco a poco a ser un deslizamiento”⁵. En efecto, las imágenes (fotografiadas o fílmicas) revelan una reiteración de elementos que durante todo el documental se presentan como una metonimia del inexplicable crimen. Así, por ejemplo las imágenes documentales que muestran los montones o montañas de gafas, botas y cabellos de mujer, pretenden dar cuenta de la ingente cantidad de víctimas que perecieron.

¿Y qué hay de la metáfora? Lozano habla de metáfora para referirse a la alternancia entre la película filmada en color y los documentos de archivo en blanco y negro: “Podríamos considerar que el significado independiente de cada una de estas secuencias es una coordenada temporal, un pasado en blanco y negro y un presente en color, y que, por su radicalidad formal, son presentadas como compartimentos estancos sin posible relación ni influencia recíproca”⁶. Existe una alternancia entre las imágenes en blanco y negro y las de color, es decir, los *raccords* no son siempre presente-pasado; también lo son a la inversa, pasado-presente, con sus correspondientes relaciones de causalidad. Por ejemplo, en el segundo salto existen diferentes tipos de continuidades: temática (un travelling en color sobre las vías del tren); espacial (la cámara muestra la entrada a Birkenau como el punto de destino de las deportaciones), sonora (se prolonga el mismo movimiento con el redoble de tambores), etc. Las transiciones entre este juego de imágenes cada vez se hacen menos bruscas, más sutiles. Conforme avanza el documental, el entrecruzamiento se acentúa. Con esta perspectiva, Shlomo Sand explica la intencionalidad que perseguía el director con la aplicación de dicho montaje: “Resnais fue, posiblemente, uno de los primeros que percibió el desgarramiento cognitivo que provoca en el recuerdo la utilización del blanco y negro. Apoyándose en el efecto de distancia que suscitan estos tonos, el cineasta se propuso reducir el abismo entre el pasado y el presente construyendo la película a partir de un movimiento pendular... La película insinúa que, aunque no sea posible reducir totalmente el agujero temporal para comprender el pasado e integrarlo en ‘el aquí y ahora’, es importante, como mínimo, esforzarse por crear una continuidad”⁷. En efecto, Resnais plasma de manera espléndida esa continuidad entre el pasado y el presente mediante el comentado juego tonal, y dota con ello al documental de un aire universal que viene a decirnos que verdugos y víctimas comparten una misma condición humana, de lo que se deriva que nadie puede asegurarnos que el día de mañana no se repita una aberración de un calado semejante. El repunte de esta transferencia se encuentra en la última secuencia del film, en que las imágenes en blanco y negro muestran a diferentes oficiales nazis negando su responsabilidad en los juicios, y al cambiar la cámara al color, la voz pregunta “¿Entonces quién es el responsable?”. Una interpretación más vinculante nos llevaría a afirmar que los espectadores no sólo somos herederos, sino también en cierta medida responsables al haber contribuido a silenciar los hechos, no dando cuenta de la memoria histórica. Consideradas así las cosas, haría falta que se estrenara en 1961 la película *Vencedores o vencidos* (*Judgement at Nuremberg*, Stanley Kramer) para profundizar a tres bandas en los criterios de determinación de responsabilidad. En primer lugar, la del pueblo alemán, cuyas gentes, aún poseyendo una conciencia moral, eligieron a Hitler como su canciller y no se revelaron ante la aprobación de las conocidas leyes raciales que recluyeron a sus vecinos judíos, primero, en guettos, y luego, en campos de concentración y exterminio. En segundo lugar, la responsabilidad del resto del mundo, cuya ayuda internacional llegó demasiado tarde. Los demás países apenas se preocuparon de lo que acontecía en la Alemania nazi mientras sus intereses no se vieron afectados. Y por encima de todos esto, la responsabilidad de los juristas del régimen nacional socialista (la mayoría de ellos formados durante la época de la República de Weimar), que interpretaron y aplicaron las leyes en nombre de una justicia que a los ojos de cualquier nación civilizada significa una aberración del estado de derecho y escapa a todo concepto de justicia universal⁸.

⁵ ARTURO LOZANO AGUILAR (COORDINADOR), *La memoria de los campos. El cine y los campos de concentración nazis*, Banda Aparte, Ediciones de la Mirada, Valencia, 1999, p. 75.

⁶ *Ibid.*, p. 84.

⁷ Véase, SHLOMO SAND, *op. cit.*, p. 314.

⁸ Después de la II Guerra Mundial, Nuremberg pasó de ser la sede donde se habían aprobado las leyes raciales del régimen nacionalsocialista, a convertirse, por compensación, en el lugar donde se celebraron los juicios que probarían la culpabilidad de los responsables de los crímenes de guerra y de lesa humanidad. Trece fueron los Juicios de Nuremberg que se desarrollaron entre 1945 y 1948. En *¿Vencedores o vencidos?* (salvando las diferencias de su referente real) se recrea el tercero de estos procesos, celebrado contra los juristas que aplicaron las leyes del régimen nazi. Esta película inaugura en cierto modo el subgénero del Holocausto, pues es uno de los primeros filmes que se enfrenta a los horrores de la Shoah con una perspectiva moral que ya resulta irrenunciable: establece las responsabilidades que se derivan de los jueces a la hora de dictar sentencias basadas en leyes emanadas de la crisis de legalidad y legitimidad más profunda del siglo XX. En palabras de Francisco Muñoz Conde, “la película de Kramer tiene un interés que desborda el cinematográfico, porque ha dejado planteado para la posteridad, de forma magistral y a través de un medio de masas

Analizamos ahora la banda de sonido, compuesta principalmente por la música de Hanns Eisler y la fría voz de Michel Bouquet. Estamos ante una *voz over* no sólo metafórica, sino también deíctica, que señala al espectador la imagen, que enseña a ver al espectador, a interpretar las fotografías según avanza la narración, a hallar esa relación metonímica y metafórica de la que habla Lozano. Todo el documental está construido con la perspectiva de la *voz over* que es la perspectiva de la cámara en color. Es, además, el punto de vista del testigo, puesto que el guión del reportaje está escrito por Jean Cayrol, que como sabemos, fue superviviente de los campos de concentración. La manera en que *la voz en off* dirige al espectador se hace más evidente por el hecho de que no hay sonido ambiente que acompañe a las imágenes documentales. La carencia de sonido ambiente responde a cierta lógica que tiene que ver con el planteamiento global del documental: si se ha prescindido de incluir declaraciones actuales, entonces será la voz la que actúe como testigo y las fotografías como testimonio de lo ocurrido. La función deíctica o demostrativa de la *voz over* se mantiene durante todo el desarrollo del documental: sean imágenes en color —del presente—, o en blanco y negro —del pasado—, las que se proyecten. Pongamos un ejemplo del presente. Al comienzo del film, se dice: “Los bloques [de los campos de concentración] ahora solo son visitados por una cámara. Una hierba extraña cubre los senderos una vez pisados por los prisioneros. La corriente ya no circula por los cables eléctricos. No se oyen más pisadas que las nuestras” (mientras aparecen las imágenes actuales de un campo de exterminio). Al final del documental, la voz señala: “Con nuestra sincera mirada examinamos esas ruinas, como si el viejo monstruo yaciese bajo los escombros” (mientras en pantalla se muestran las ruinas que quedan de uno de los campos). Es una voz que se identifica como sujeto, como testigo, pero no como un testigo particular, sino plural. El ojo que ve lo que queda del genocidio es también el ojo del espectador actual. Veamos ahora un ejemplo de la manera en que se conjuga la *voz over* con la imagen en blanco y negro. Al comienzo del film, cuando se hace referencia a cómo se construye un campo de concentración, se dice: “No hay ningún estilo específico. Se deja a la imaginación. Estilo alpino. Estilo garaje. Estilo japonés. Sin estilo”. Esta enumeración va acompañada de fotografías que muestran tales estilos. Con ello se pretende dar a entender al espectador que los campos de concentración se construían como cualquier otro edificio, que había personas encargadas de su arquitectura y estética exterior, independientemente de la funcionalidad para la que estaban siendo diseñadas. Éste es sólo un ejemplo de los múltiples pasos, calculados con la más terrible de las premeditaciones y alevosías, que nos recuerda la afirmación de Jacques Doniol-Valcroze, “mas allá del horror y de la atrocidad, todavía hay más horror y atrocidad”. El daño resulta, si cabe, de mayor envergadura al saber que los que perpetraron estos crímenes no eran unos monstruos, ni sufrían patología alguna; sino personas aparentemente normales y corrientes. Esta es la postura de Daniel Goldhagen que en su obra *Los verdugos voluntarios de Hitler*, afirma que los llamados ‘alemanes corrientes’ fueron impulsados por una clase particular de antisemitismo que les llevó a contemplar la aniquilación judía como algo moralmente no condenable. En esta línea, algunos autores se preguntan si, considerado el antisemitismo como el paradigma del racismo y de otras formas de intolerancia, no es posible la superación del mismo a través de la ética. Si esto es así, la ética, debería comenzar con la impartición de justicia, pues la humanidad contempla todavía con súbito pasmo cómo es posible que la mayoría de los criminales nazis hayan salido impunes a la aplicación de los diversos códigos penales. Lo que está claro es que mientras unos se esfuerzan por disertar sobre la cuestión del perdón y del olvido o sobre si a estas alturas es conveniente remover lo sucedido, aún hoy hay negacionistas que explican el Holocausto en términos de mito histórico. Examinar las ruinas del pasado, despertar “el viejo monstruo que yace entre los escombros” es la única manera de combatir estas teorías y devolver a las víctimas el lugar que siempre han ocupado en la memoria histórica. Con esta perspectiva, retomamos la idea con la que Cayrol cierra el documental: no hacer oídos sordos al grito que no calla.

como es el cine, un problema ético fundamental que no sólo atañe a los juristas, sino a cualquier persona preocupada por lo límites del Estado y de sus servidores en el empleo de ese instrumento terrible y al mismo tiempo necesario que es el Derecho”. Véase, FRANCISCO MUÑOZ CONDE y MARTA MUÑOZ AUNION, *¿Vencedores o vencidos? Comentarios jurídicos y cinematográficos a la película de Stanley Kramer El proceso de Nuremberg*, Tirant lo Blanc, Valencia, 2003.

IV. Ficha técnica

Título original: Nuit et Brouillard (*Noche y niebla*). *Coproducción:* Como-Films (S.Halfon), Argos-Films (A. Dauman y PH. Lifchitz), Cocinor. *Dirección:* Alain Resnais. *Consejeros históricos:* Olga Wormser y Henri Michel. *Música:* Hanns Eisler (orquesta bajo la dirección de Georges Delerue). *Guión:* Jean Cayrol. *Narrador:* Michel Bouquet. *Cámara:* Ghislain Cloquet, Sacha Vierny. *Dirección de la producción en exteriores:* Edouard Muszka. *Ayudantes de Realización:* André Heinrich, Chris Marker, Jean-Charles Lauthe. *Edición:* Anne Sarraute. *Asistente de sonido:* Henri Colpi, Jacqueline Chasney. *Efectos especiales:* Henry Ferrand. *Sonido:* Studios Marignan. Laboratoire Joinville. *Personajes históricos que aparecen en el film:* Reinhard Heydrich, Heinrich Himmler, Adolf Hitler, Julios Streicher. *Duración:* 32'. *País:* Francia. *Color:* alternancia imágenes documentales en blanco y negro, y travellings en color.