

■ Sylvie Lindeperg



## *Noche y niebla,* un film en la historia

### **CAPÍTULO 6. LA CÁMARA NEGRA DEL MONTAJE**

Una vez que la filmación de **Noche y niebla** terminó, a fines de mayo de 1955, comenzó esa especie de doloroso encierro que fue el montaje. Duraría hasta Navidad, de día y a veces de noche, tanto los días de semana como los domingos. En el número 15 de la Rue de Poissy, en la salita de Dyonis-Films, donde había instalado una cucheta, Resnais trabajó en el montaje con Henri Colpi, Jacqueline Chasney y Anne Sarraute.

Esta última fase de la elaboración del film fue muy dura para el cineasta: “Tenía cierta impresión de irrealidad, porque pegar una de esas tomas con otra, luego desplazarla para obtener cierto efecto... daba mala conciencia, y al mismo tiempo lo obligaba a uno a reflexionar sobre la condición humana... Se hizo el montaje del film en una especie de estado de vértigo”.

Este vértigo se apoderó de todo el equipo. Henri Colpi recuerda un momento de pánico de Anne Sarraute, la ayudante, cuando la dejaron sola mientras iban a tomar algo: “Enloquecí cuando vió en la moviola una toma que nunca había visto, y que era un horror. Tuvo miedo, salió corriendo y vino a buscarnos, con el corazón latiendo desaforadamente”.

Pero el vértigo no excluye el rigor, y a riesgo de caer, sabiéndolo, en la “mala conciencia”, cada toma de **Noche y niebla** está colocada con una precisión y una maestría que prueban el excepcional talento de un montajista que daba a esta etapa del trabajo una función equivalente a la puesta en escena. Esta confrontación del arte con el dolor y lo trágico se produjo en la Rue de Poissy.

### **LAS “COLISIONES” DEL MONTAJE**

En la fase de escritura del guión, Resnais había hecho algunas propuestas: pensaba modificar los códigos de percepción visual del espectador para hacerle entrever el universo salvaje y absurdo del campo: “Para mostrar hasta qué punto se trata de otro mundo, nos esforzaremos por montar cortos los planos generales y largos los primeros planos”.

Queda en el film algo de esta lógica de la alternancia y los contrastes de escala, entre los planos de la secuencia consagrada a la “primera mirada sobre los campos”: el paso de toma a toma, por corte, que se aplica en todo el film, pone uno junto a otro los primeros planos de los ojos y del cráneo rapado de dos deportados con los planos generales de la multitud de deportados amontonados en el gran patio de Mauthausen, o la fila de deportados esperando. Contrariamente a las indicaciones del guión, este contraste de escala no es acompañado por la duración de los planos, que en todos los casos son de entre 2 y 5 segundos. Esta utilización de los primeros planos, que fragmentan el cuerpo de las víctimas, prepara la posterior evocación de la transformación de los seres humanos en mercancía.

Después del viaje a Polonia, cuando se filmaron los planos en Auschwitz-Birkenau, se encontró la forma del film: el ritmo estaría dado por la oposición y por la alternancia entre el movimiento “amplio y largo” de las secuencias en color, y el movimiento “brusco, entrecortado” de las imágenes de archivos que muestran el “delirio nazi” y el horror de los campos de concentración.

Las tomas en color, que representan un tercio del film, son 28, contra las tomas en blanco y negro, que son 279. Así, “el promedio de duración de una toma

en color es un poco menos de 20 segundos, mientras que un plano en blanco y negro dura cuatro segundos y medio. Un plano en color promedio dura lo mismo que cinco planos en blanco y negro”, dice Vincent Pinel.

Esta oposición estructural está potenciada por la dinámica de inversión de las trayectorias que se impone desde el comienzo mismo de **Noche y niebla**. La línea horizontal izquierda-derecha de los lentos *travellings* en color encuentra por primera vez, en un choque brutal, el material de archivo: el plano muy corto, que muestra la marcha rápida de soldados SS con cascos negros, atravesando la pantalla en sentido inverso, de derecha a izquierda. Esta irrupción brutal del pasado, acentuada por los instrumentos de percusión, se prolonga en la dispersión de direcciones de las tomas siguientes, que evocan la puesta en marcha inexorable de la “máquina” de guerra nazi. La colisión horizontal de las dos líneas de tiempo prepara el montaje vertical de la secuencia sobre la jerarquía en la concentración, acentuada por la corta panorámica que recorre el cuerpo hasta la cabeza del *kapó* y que constituye, en todo el film, el único efecto ostensible de puesta en movimiento de una fotografía (el ligero temblor adoptado para la filmación de las fotografías permite fundirlas íntimamente con los planos de archivo).

Pero la selección de las primeras tomas de **Noche y niebla**, sacadas de noticieros alemanes y de **El triunfo de la voluntad** de Leni Riefenstahl, puede ser vista como una especie de cita o de homenaje a Alfred Radok. Se encuentran en **Dalekà cesta**, film del realizador checo, en la secuencia inicial, las mismas imágenes. En su film, Radok elabora un dispositivo sutil de utilización de documentos de archivo.

En **Noche y niebla** la diferenciación temporal que se produce entre el blanco y negro del pasado y el color del presente contribuyó a homogeneizar, para los primeros espectadores del film, la masa de “documentos de archivo”. La distinción entre diferentes categorías de imágenes se focaliza en la única oposición binaria marcada por el ritmo del montaje y por la dialéctica de la alternancia cromática: no opera sobre el conjunto heterogéneo de imágenes del horror reunidas por el cineasta y confundidas en una única entidad genérica.

Una mirada actual sobre esta parte de “archivos” del film es diferente. Nuestro saber sobre las “imágenes de los campos de concentración” ha aumentado considerablemente, y nos hace percibir la amalgama de fuentes diversas que el cineasta reunió. Lo que así se pierde en inocencia se gana en conocimiento. Podemos lamentarlo, declarar el film intocable, irreductible a toda forma de investigación sobre el origen y el estatuto de los documentos montados por Resnais. Podemos tratar de imponer una lectura estrictamente conforme al gesto de su creador, fijada en el pasado de su realización y de sus valores formales, fiel a las emociones de sus primeros admiradores cinéfilos. Estos reflejos conservadores pueden ser legítimos y se explican por la violencia de ciertos ataques llevados a cabo contra **Noche y niebla** desde hace algunos años. Pero quizá estos guardianes de la integridad del film lo conviertan, sin quererlo, en una pieza de museo sobre la cual ya ninguna mirada viviente podría posarse.

Tomando en cuenta estos nuevos saberes, y las nuevas demandas dirigidas al film y a sus imágenes, consideraría **Noche y niebla** como una fuente de información y de reflexión sobre las prácticas de los



documentales históricos, y sobre el horizonte de lectura de las imágenes de los campos de concentración en los años '50.

Si bien no se trata de recomponer con nitidez la mirada del equipo de realización del film sobre los archivos de los campos, por lo menos es posible plantear las preguntas que se planteaba esa mirada, y todavía más, las preguntas que no se planteaba y que nosotros nos planteamos hoy. En esta separación entre dos edades de lectura y de percepción de las imágenes se inscribirá una reflexión en vaivén entre el montaje de 1955 y la apreciación, a veces llena de malentendidos, que se tiene hoy sobre ese trabajo.

### **DOS (O TRES) GENERACIONES DE IMÁGENES**

Si vemos el film provistos de este saber reciente, se verá fácilmente en la parte central sobre el funcionamiento de los campos de concentración la amalgama entre dos generaciones de imágenes: las de la época de los nazis y las filmadas por los Aliados durante la liberación de los deportados. El trabajo considerable realizado desde hace más de una década sobre las fotografías de los campos de concentración vuelve aún más perceptible esta yuxtaposición de épocas. Así, las fotos de la construcción de los edificios, la visita de los dignatarios nazis, la orquesta de Auschwitz, el trabajo de los deportados en los *komandos* y en las fábricas subterráneas, las fotos antropométricas o los “álbumes de familia” de los dirigentes SS se ven junto a las imágenes de la Liberación. Recordemos la foto de origen norteamericano que muestra a los deportados acostados en sus camastros en Buchenwald, la foto del “musulmán” tomada por los ingleses en Sandbostel; la imagen del deportado sos-

tenido por sus camaradas en Wobbelin bajo la mirada de los soldados norteamericanos; la foto del moribundo con los ojos desorbitados –que hace recordar la mirada de Van Gogh– tomada por Germaine Kano-va en el campo de Vaihingen el 13 de abril de 1945.

El uso de imágenes de la liberación es evidentemente más radical y sistemático en las secuencias filmadas. Si dejamos de lado la toma de una columna de detenidos que caminan en una calle de Polonia, dos fragmentos del film **La última etapa** y las tomas en blanco y negro filmadas por el equipo de **Noche y niebla**, las imágenes montadas en la parte central fueron filmadas por los *cameramen* de los ejércitos aliados. Por ejemplo, las 12 tomas sacadas de los noticieros franceses para dar cuenta de las condiciones de vida en los campos de concentración fueron todas ellas filmadas por los Aliados: deportados de Bergen-Belsen tomando un bol de sopa, muestra de los tatuajes en Buchenwald, deportados acostados, tren fantasmal de Dachau... Aun cuando faltan autenticar algunas tomas de origen soviético montadas en el film, la mayoría fue realizada por los *cameramen* del Ejército Rojo durante la liberación de Auschwitz. Si algunas imágenes de archivo fueron sin duda atribuidas por error a los fotógrafos o los *cameramen* nazis, otras estaban ya suficientemente documentadas como para poder ser identificadas y fechadas sin ninguna duda en el período de la liberación. Así, el equipo del film no ignoraba el origen británico de las tomas de la sopa en Belsen o de los tatuajes en Buchenwald. En el noticiero francés del 4 de mayo de 1945 consagrado a Bergen-Belsen, el locutor presenta las imágenes del reportaje como los testimonios del terrible descubrimiento que hicieron las tropas in-



■ Vaihingen, abril de 1945  
(Fotograma de **Noche y niebla**)

glesas cuando llegaron al campo. La mirada aguda del montajista percibe, sin duda, la presencia, detrás de los deportados, de un militar inglés con una gorra. La imagen del tatuaje –que no aparece en el noticiero francés consagrado a Buchenwald– fue vista por Resnais y los dos historiadores en el documental **Los campos de la muerte**: el material iconográfico está en ese documental organizado alrededor del tema de la visita a los campos después de su liberación. Ahí se ve una versión más larga de la misma escena conservada en los materiales seleccionados para **Noche y niebla**; la toma inicial de esta secuencia muestra a un soldado americano que entra en cuadro. Se puede pensar entonces que Resnais, Wormser y Michel, si bien pensaban que sólo algunas imágenes de la liberación se iban a insertar en la parte central del film, eligieron deliberadamente utilizarlas para evocar la vida cotidiana de los deportados.

Si recordamos que al terminar su investigación documental Resnais pensaba que le faltaba investigar más, y si pensamos que en el guión se habla de hacer visible el recorrido del deportado y la historia del sistema de los campos de concentración, podemos imaginar que el realizador y sus consejeros históricos juzgaron necesario seleccionar ciertas imágenes por lo que “simbolizaban” (la vida de los deportados bajo el régimen nazi), en detrimento a veces de lo que “documentaban” (la liberación de los deportados). Pero también se puede pensar que no se plantearon frontalmente la cuestión: conocer el origen de las tomas no implica necesariamente percibir la distinción de naturaleza entre estos dos corpus de imágenes. La mirada que nosotros tenemos sobre esas imágenes hoy no puede a su vez comprenderse sin considerar la distancia, ese medio siglo que nos separa.

Se produce por la conjunción de los nuevos conocimientos históricos y las demandas recientes que se formulan a las imágenes de archivo. La conmemoración de los 50 y de los 60 años desde la liberación de los campos de concentración, y la aparición de publicaciones científicas sobre la cuestión, contribuyeron a trazar una línea que separa los documentos iconográficos del período nazi y los de la liberación de los campos. A pesar del corto tiempo que las separa, estas dos generaciones de imágenes no pueden ser consideradas intercambiables. Además de que dan cuenta de dos hechos bien distintos, oponen radicalmente dos miradas sobre los campos: la mirada de los verdugos (a veces de sus víctimas) y la mirada de los testigos que llegaron después. Estos dos puntos de vista nos parecen hoy inconciliables en una misma instancia de lo visible, de la misma manera que distinguimos perfectamente, para el primer período, las fotografías de los nazis y las tomadas por los deportados.

Habría que preguntarse si en **Noche y niebla** el hecho de que consideraran que era necesario “ver” todas las etapas del relato histórico no es lo que explica la inclusión de dos planos de ficción tomados al film **La última etapa**. En efecto, **Noche y niebla** incluye dos fragmentos del film de Wanda Jakubowska que permiten evocar los “transportes negros” y la llegada del tren al campo.

Utilizar fragmentos de films de ficción ya había sido considerado en la sinopsis que habían escrito Orga Wormser y Henri Michel. Pensaron utilizar otra secuencia de **La última etapa** mostrando a las mujeres de la Orquesta de Auschwitz, tomas del film de Alfred Radok y una secuencia de sabotaje sacada de **La batalla del riel**. Otros fragmentos del film de René

Clément podrían haber sido integrados en una etapa posterior del montaje. Una versión intermedia del guión hablaba de dos tomas cuya descripción hace pensar en escenas de **La batalla del riel**: “Dos saboteadores franceses son detenidos por soldados alemanes. (...) La cámara los sigue. Prisioneros pasando en un puente ferroviario”.

En su sinopsis detallada, Wormser y Michel habían incluso pensado en filmar escenas reconstruidas: una hubiera mostrado un acto de sabotaje realizado por un deportado en su trabajo; otra, a la que se había puesto prudentemente un signo de interrogación, hubiera mostrado una escena “en que un deportado se burla de un SS o de un *Kapó*”.

Estas ingenuidades desaparecieron en las etapas posteriores, y no habría motivo para recordarlas si no fueran indicios de una preocupación de los historiadores por dar antes que nada visibilidad a su saber sobre los campos de concentración. Cuando no había imagen de archivo, la vocación pedagógica del film autorizaba a tomar ficciones reconocidas por su “realismo” en su puesta en escena, llegando incluso a reconstruir algunas escenas de acuerdo con lo que se conocía.

Estas prácticas hablan de una época en que el uso de escenas reconstruidas era moneda corriente, tanto en los noticieros como en los films de montaje. Se comprende entonces que Resnais, respaldado por sus dos consejeros, no se haya planteado mayores problemas al incluir en el suyo dos tomas de un film cuya realizadora era una antigua deportada y que le había servido de guía en los archivos polacos. Se encuentra la pericia del montajista en la inserción, muy depurada, de la toma que evoca los “transportes negros”, que muestra la partida de un camión ilumina-

La última etapa ■  
(Fotograma de **Noche y niebla**)



do a lo lejos por el resplandor de los crematorios. Esta imagen fugitiva está sacada de una secuencia muy dramática, cuando la deportada Michèle parte hacia la cámara de gas cantando La Marsellesa, canción retomada por sus camaradas. La toma de la llegada del *convoy* a Birkenau fue filmada por Jakubowska con un estilo expresionista que remite a las escenografías y a los rituales nocturnos que le gustan tanto a los nazis; anuncia la toma de Resnais en el portal de Auschwitz.

En un texto contemporáneo de **La última etapa**, Jean Cayrol recurre a un imaginario cinematográfico para evocar su primera visión del campo de Mauthausen “surgiendo de una colina bajo la deslumbrante luz de los proyectores”: “Se veía perfilar su Muralla China, su ciudadela baja y maciza, de estilo mongol. Había un aspecto impresionante del decorado, revelado por una puesta en escena expresionista, y sobre todo este aspecto cataléptico que tenía, de pronto, este mundo ausente y retirado”.

Las tomas de Leni Riefenstahl montadas por Resnais al comienzo de **Noche y niebla** parecen apelar a las de Wanda Jakubowska: al nazismo como “estetización de la política” (W. Benjamín) le sigue la puesta en escena expresionista y macabra de la muerte y el exterminio.

Veamos un último efecto de montaje, igualmente criticado por ciertos historiadores, que concierne a la secuencia del “aniquilamiento”. Introducida por la visita de Himmler a Auschwitz en julio de 1942, está organizada así: *travelling* a lo largo de una columna de personas detenidas; *convoy* en picado; tren de Dachau; fotografía del “Álbum de Auschwitz” que muestra la selección en la rampa de Birkenau; seis fotografías de

hombres, mujeres y niños desnudos o que se desvistían antes de su ejecución; plano fijo de las cajas de Zyklon B; secuencia en colores en la cámara de gas. Este montaje es tributario de las ambivalencias de la escritura del guión y de la versión final del texto de Jean Cayrol. Ocultando toda referencia a la “Solución final”, el comentario presenta implícitamente la cámara de gas como una de las modalidades de la muerte del conjunto de deportados. Pero, si se exceptúa la toma del tren con los cadáveres, filmada durante la liberación de Dachau, los documentos de archivo que componen esta secuencia se refieren, todos, a la destrucción de los judíos europeos. Un comentario diferente habría permitido evocar la suerte específica de los judíos asesinados en las cámaras de gas después de las fases de lo que Poliakov llama las “exterminaciones caóticas”: ejecuciones de los judíos de la Unión Soviética por los *Einsatzgruppen*; pogrom, masacres y “liquidaciones” de los guetos por las policías auxiliares de Ucrania o Lituania. En realidad, las seis fotografías de **Noche y niebla** muestran a víctimas fotografiadas antes de que se las ejecutara a balazos. En el guión del film, la quinta imagen en el orden del montaje lleva esta leyenda: “Fotos alemanas tomadas en la Unión Soviética”. La cuarta imagen, de las mujeres desnudas agrupadas junto a un foso (algunas llevan bebés en sus brazos) es conocida: se trata de las mujeres y los niños judíos del gueto de Mizocz, fotografiados antes de su ejecución por la policía ucraniana en octubre de 1942. Como lo destaca Clément Chéroux en su inventario de los usos erróneos de la fotografía, esta “célebre imagen”, reproducida tantas veces, ha sido “durante mucho tiempo y en numerosos libros de historia, presentada como la entrada a la cámara de gas”. Críticas similares han sido formuladas a **Noche y nie-**

**bla**, dado que sus espectadores imaginan que la serie de las seis fotografías muestra víctimas a punto de entrar en la cámara de gas. Estos ataques no están completamente justificados: es cierto que el montaje coloca estas fotos después de una fotografía de la selección en Birkenau, mientras el comentario evoca el destino de los deportados declarados “no aptos” para el trabajo. Pero el texto de Cayrol corrige esta primera lectura y añade, con referencia a estas imágenes, que “matar a mano toma su tiempo”. En la versión provisoria del comentario, el poeta era más explícito todavía, ya que había escrito esta frase: “Se mata al aire libre, en los claros del bosque”. Estas contradicciones entre el texto y el montaje producen por lo menos un relato confuso, índice y síntoma de las dudas que se tuvieron durante la escritura del guión. Pero parece importante comprender por qué esta selección de imágenes de masacres es objeto actualmente de una atención tan sensible y diferente de la mirada que tenía el equipo del film en 1955. Si el uso erróneo de la foto de Mizocz aparece como lo más grave en esa especie de Escala de Richter de los usos equivocados de las imágenes establecida por Clément Chéroux, se debe a que se encuentra en el centro de una polémica sobre “la imagen ausente” que se produce a partir de los años '90, como consecuencia de la obra de Claude Lanzmann.

#### “IMAGEN AUSENTE”, “IMAGEN FALTANTE”

La película **Shoah**, efectivamente, modificó profundamente nuestra mirada sobre el acontecimiento y sus modalidades de representación. Las dos cuestiones: destrucción de los rastros de ese asesinato en masa, y la “invisibilidad” del exterminio de los judíos en los



campos, se encuentran en el centro del enfoque de Lanzmann, que convoca el acontecimiento mediante la elección de una forma cinematográfica que rechaza el uso de imágenes de archivo para centrar su búsqueda en la instancia del presente, a través de la figura que recorre los lugares y por medio de la palabra de los testigos. A diferencia de **Noche y niebla**, **Shoah** se detiene en el destino de los que ni siquiera entraron en los campos de exterminio porque fueron eliminados apenas bajaron de los trenes. Decide comenzar su film en Chelmno, en diciembre de 1941, y de esa manera marca la singularidad de la destrucción de los judíos europeos. Como lo señala Vidal-Naquet, Lanzmann aclara la especificidad de la muerte en la cámara de gas, que es no tanto la “industrialización de la muerte” como la desaparición de ese frente a frente del asesino y de su víctima, una desaparición que constituye “una negación del crimen en el interior del propio crimen”, potenciada por la tentativa de hacer desaparecer sus rastros. En los centros de la muerte, la voluntad nazi de querer hacer invisible el genocidio se manifestaba en la manipulación del lenguaje, por la prohibición de las imágenes, por la destrucción de los rastros materiales, por la desaparición de los cadáveres, considerados como la prueba última. En 1943, en Belzec, Sobibor y Treblinka, cuando las ejecuciones habían terminado, los cadáveres que todavía no habían sido incinerados, fueron desenterrados y quemados, los huesos pulverizados, los edificios destruidos, y en los sitios devastados se plantaron árboles. Con su rechazo a la recurrencia a documentos de archivos usados fuera de contexto, para dar cuenta de este acontecimiento singular que durante tanto tiempo había sido absorbido en la entidad global de la deportación y del sistema de los campos de

concentración, Lanzmann ha permitido percibir en su justa medida esta carencia de imágenes que forma parte constitutiva del acontecimiento. Por contraposición ha aclarado los usos erróneos de las prácticas documentales anteriores: fotos y tomas de la liberación de los campos de concentración utilizados para “ilustrar” el genocidio, alimentando así una imaginaria inapropiada del acontecimiento. Para toda una generación de espectadores, incluso historiadores, lo que hizo Lanzmann permitió pensar frontalmente lo que hasta entonces había sido sólo sugerido especialmente por Serge Klarsfeld: la diferencia radical de visibilidad entre los centros de exterminio, en donde regía la política del secreto, y los campos de concentración, en los cuales la práctica legal o clandestina de la fotografía había sido muy desarrollada. Fue después de **Shoah**, a lo largo de su prolongada exégesis, que nacieron los debates y las polémicas. Las declaraciones de Lanzmann, los numerosos comentarios y las reflexiones teóricas engendradas por su film, contribuyen al mismo tiempo a aclarar y a radicalizar el gesto de **Shoah**. Y a medida que las posiciones fueron cada vez más extremas, una “discusión sobre las imágenes” se produjo. Esta discusión se desplegó y se desplazó de la constatación puntual, que fue uno de los detonantes del film (la voluntad de destruir los rastros del crimen, y la carencia de imágenes de archivo de los centros de exterminio), hacia la tesis de orden filosófico según la cual la Shoah pertenecería al orden de lo irrepresentable, produciendo entonces una serie de proscripciones respecto de toda forma de reconstrucción. La cuestión de las imágenes de archivo, que es lo que nos interesa, fue tomada muchas veces en el juego de interferencias de este segundo debate.



El rechazo del cineasta a utilizar documentos iconográficos de época ha dado lugar a una afirmación, varias veces reformulada, según la cual no habría “imágenes de la Shoah”. La pertinencia de esta declaración depende, como dice Georges Didi-Huberman, de la definición que se da del acontecimiento. Todos pueden estar de acuerdo con que existe un número importante de imágenes registradas durante las fases de la persecución y del crimen anteriores al exterminio en masa en las cámaras de gas: secuencias sobre las redadas y los guetos de Polonia; fotografías de las masacres cometidas en la Unión Soviética, exterminaciones y “liquidaciones” en los guetos por los *Einsatzgruppen* o las policías auxiliares, etc. Pero este *corpus* de fotos y de tomas contrasta precisamente con la extrema escasez de imágenes tomadas en los centros de exterminio, salvo algunas excepciones ya mencionadas: “el Álbum de Auschwitz” y las cuatro fotos tomadas en Birkenau por los integrantes del *Sonderkommando* (Comando Especial). Estas dos series, registradas en un mismo lugar, se acercan lo más posible de ese punto ciego: el del asesinato en la cámara de gas, constitutivo de la definición del acontecimiento dada por el cineasta y del que no se conoce hasta hoy ninguna imagen.

Es precisamente en este “ángulo muerto” que está recentrada una de las ramificaciones de esa disputa francesa, que se amplificó en 1994, en ocasión del estreno de **La lista de Schindler**. Lanzmann dijo entonces en el diario *Le Monde* que, si hubiera existido una película filmada por los SS que mostrara “cómo tres mil judíos, hombres, mujeres, niños, morían asfixiados en la cámara de gas del Crematorio II de Auschwitz”, él la habría destruido. Esta posición extrema, que aclara aún más su posición de la lógica

de la prueba, de la mostración del crimen, del relato conjugado en presente, radicalizaba, hasta esa hipotética destrucción, su rechazo de la imagen de archivo, incluso esa “imagen ausente”. Hablando de esta declaración, Jean-Jacques Delfour la enfoca, por su parte, desde el ángulo de una “ética de la mirada”: “Lanzmann destruiría esa filmación de los SS, porque *contiene y legitima* la posición del nazi; mirarla implicaría habitar esta posición de espectador, exterior a las víctimas, y en consecuencia adherir *filmicamente, perceptivamente*, a la propia posición nazi, después de fijar esa imagen en la memoria”.

Esta ocupación progresiva del fuera de campo de la imagen y de las condiciones de su fabricación se reencuentra en los últimos avatares de la polémica regularmente alimentada desde 1998, luego de que Godard hiciera declaraciones en la revista *Les Inrockuptibles*. Fundándose en el postulado de que los nazis tenían “la manía de registrar todo”, el cineasta declara que esas “imágenes de la cámara de gas” debían existir, y decía que podría encontrarlas “al cabo de 20 años” si se ponía a buscarlas con ayuda de “un buen periodista de investigación”. De esa manera Godard declaraba “faltantes” esas imágenes que Lanzmann declaraba “ausentes”, dándoles una peligrosa potencia de prueba de lo real y volviendo su descubrimiento imperioso. Tales declaraciones no tardaron en despertar las vocaciones de nuevos cruzados; condujeron a retomar la búsqueda de documentos, de un lado, y del otro a sacralizar hasta el exceso la no existencia de esos documentos.

En este nuevo horizonte de expectativas se sitúa la exhumación, por parte de los responsables de la exposición “Memoria de los campos”, de las cuatro fotos clandestinas tomadas en agosto de 1944 por el



judío griego Alex, con la complicidad de otros cuatro integrantes del *Sonderkommando* afectados al Crematorio V de Birkenau. Estas fotos no muestran el interior de la cámara de gas durante su funcionamiento. Muestran lo que nuestro conocimiento histórico permite identificar como un “antes” (mujeres desnudas en el bosque de Birkenau) y un “después” (los cadáveres quemados en una fosa de incineración a cielo abierto por los miembros del *Sonderkommando*). Esto no disminuye de ninguna manera la importancia de esta serie fotográfica sin equivalente, que muestra dos fases constitutivas de eso que los nazis designaban con el término codificado de “tratamiento especial”. Marca, solamente, que las fotos del *Sonderkommando* no permiten contradecir el hecho, enunciado por Lanzmann, de que no se conocen fotos, hasta el día de hoy, que muestren la destrucción de los judíos en la cámara de gas.

Esto es, sin embargo, lo que sugiere Chéroux cuando coloca estos documentos bajo el signo de la polémica: “Estas imágenes, para encontrar las cuales fueron necesarios 20 años de búsqueda, existen y son conocidas. Estas imágenes en las cuales “se vería entrar a los deportados y se vería en qué estado saldrían” (Godard), son precisamente las que fueron realizadas durante el verano de 1944 por los miembros del *Sonderkommando* y de la resistencia polaca de Auschwitz, alrededor –pero también desde el mismo interior– de la cámara de gas del Crematorio V de Birkenau. Estas imágenes pueden ser *mostradas*, y lo fueron después del fin de la guerra, sin que ninguna *prohibición* haya impedido que se las mostrara. No fueron hechas desde el *punto de vista de los nazis*, sino del de los deportados. No tienen solamente el valor de ser una *prueba*, sino que son también documentos. No son de ningun-

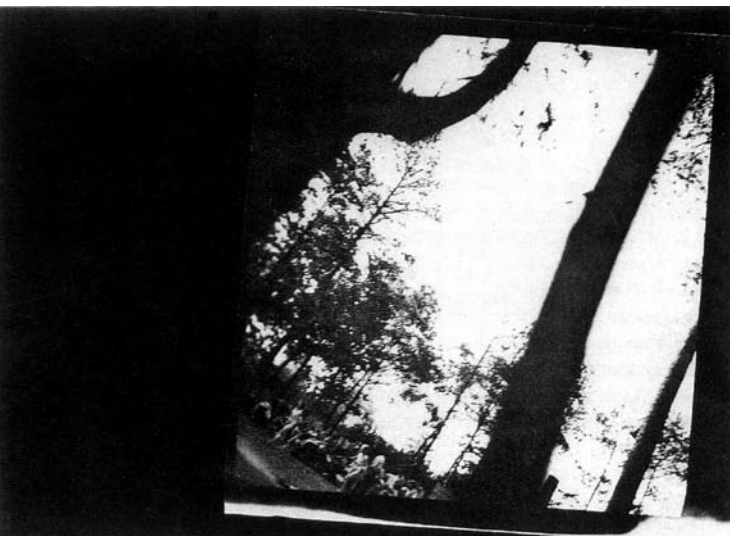
na manera *inútiles*, ni se puede pensar en *destruirlas*; simplemente hay que analizarlas como documentos históricos que permiten profundizar nuestro conocimiento de los acontecimientos que representan”.

Razonamiento singular del campeón de la causa “positivista” –que se propone restablecer cada foto de los campos nazis, en su pureza documental original, sacándole las capas sucesivas de interpretaciones incorrectas y de utilidades simbólicas– inaugurando la entrada de estas fotografías en el campo científico, colocándoles el lastre de esa herencia molesta que lo conduce a decir a sus lectores: “Aquí están las fotos que buscaba Godard. Lanzmann pretendía que no existían, aquí están, y pueden y deben ser mostradas porque son útiles para el conocimiento histórico, y porque manifiestan la mirada de las víctimas”.

Lejos de terminar con la polémica, esta operación de prestidigitación contribuye, como se sabe, a aumentarla. El lector puede acceder a los últimos actos de esta polémica cargada de “violencias discursivas”. De todo eso nos interesa solamente el hecho de que una de estas cuatro fotos figure en **Noche y niebla**.

En efecto, dos de estas cuatro fotos fueron preseleccionadas por el equipo del film durante las consultas de las colecciones de imágenes del museo de Auschwitz. La foto de las mujeres desnudas en Birkenau está en una de las bobinas del material bruto: se intentó reencuadrarla para corregir la línea horizontal, muy descentrada debido a las condiciones en que fue tomada. Esta foto no se utilizó en **Noche y niebla**, y puede adivinarse la razón de ello. (Imagen 3, 4, 5 y 6)





■ Fotografía del **Sonderkommando**



■ Imagen reencuadrada que no fue utilizada en el film



■ Fotografía reencuadrada y utilizada en **Noche y Niebla**

Fotografía del **Sonderkommando** ■



Por el contrario, otra de las fotos fue utilizada en el film, muestra la cremación de los cuerpos y fue acompañada del siguiente comentario: “Cuando los crematorios son insuficientes, se construyen fogatas”. En el guión de la productora, bajo la descripción, a máquina, de esta toma (“foto de cadáveres quemados a mano”) se puede leer la indicación manuscrita: “*Sonderkommando* foto clandestina Schmoouleski museo de Auschwitz”.

La discreta presencia de esta foto en **Noche y niebla** y la confirmación de que Resnais conocía su origen ilustran una especie de historia de las miradas, que se inscribe en una configuración específica constituida por los avances del saber historiográfico, las prioridades de la memoria y la variación de las demandas simbólicas y sociales que se dirigen a las imágenes. Si bien no es seguro que esta fotografía permita profundizar considerablemente nuestro conocimiento fáctico del acontecimiento, es indiscutible que este saber histórico, que se constituye progresivamente, le confiere hoy un gran valor. Fue necesario pensar los dos acontecimientos –el sistema de los campos de concentración y el genocidio de los judíos– en sus puntos de contacto y en sus diferencias radicales, incluso en términos de visibilidad, para que esta serie de fotografías, que habían sido ahogadas en una masa indistinta, pudieran, finalmente, mirarnos.

Lo que hoy hace muy singular esta serie fotográfica es que se opone a la empresa de invisibilidad puesta en marcha por los nazis en los centros de exterminio. El valor de estas imágenes aumenta con el interés que se otorga ahora al “punto de vista” y a los testimonios de las víctimas, como así a las condiciones de la realización de estas fotos que, según la expresión de Didi-Huberman, existieron “a pesar de todo”. Por oposición, Resnais no pudo apreciar la singularidad

de esta fotografía, porque la especificidad del genocidio de los judíos todavía no estaba establecida, y porque no se percibía la escasez de las imágenes de los centros de exterminio. Resnais la eligió por lo que “mostraba”: una hoguera a cielo abierto, que permitía evocar la última etapa del asesinato de los deportados. La asocia así a la foto del Álbum de Auschwitz y a las imágenes de las montañas de cadáveres que cierran la secuencia, mezclando así secuencias filmadas por los soviéticos y por los Aliados.

Paradójicamente, esta mezcla heteróclita impuesta por la falta de imágenes que el equipo pensaba se debía a las condiciones de una búsqueda incompleta de documentos, es criticada hoy a la luz de una comprensión nueva de las verdaderas causas de esta carencia de imágenes.

A la inversa, el montaje de la última parte de **Noche y niebla** presenta una gran homogeneidad.

#### “CUANDO LOS ALIADOS ABREN LAS PUERTAS...”

La parte final del film suspende el principio del montaje alternado: las imágenes de archivo de la liberación de los campos de concentración no están mezcladas con los *travellings* en color. Exceptuando la foto tomada en Dachau que muestra a un deportado absorto en sus pensamientos, esta parte está enteramente compuesta por secuencias filmadas que provienen, esencialmente, de las imágenes filmadas por los ingleses en Bergen-Belsen.

La historia de este campo, por donde pasaron muchos franceses, es compleja. Este lugar atípico no se parece en nada a un campo de concentración “clásico”. En 1943, por orden de Himmler, el antiguo campo de concentración se transformó en un lugar donde se reagrupaba a deportados que venían de otros campos,

pero sobre todo a judíos que podían ser usados en algún intercambio de prisioneros o servir como rehenes. Para estos internos cuyo exterminio estaba provisoriamente suspendido, Bergen-Belsen fue casi siempre una etapa para los centros de exterminio en Polonia. A causa del avance del Ejército Rojo, Bergen-Belsen se convirtió nuevamente en un lugar de tránsito: en el verano de 1944 (julio-agosto) llegaron mujeres judías húngaras y polacas evacuadas de los campos de trabajo del Este y después, a partir de octubre-noviembre, los primeros evacuados de Auschwitz. A comienzos del mes de abril llegaron igualmente deportados evacuados de los campos de concentración del Oeste, especialmente del campo llamado *Dora*. Cuando el 15 de abril la Undécima División Blindada del Ejército Inglés llega a Bergen-Belsen, donde hay aproximadamente sesenta mil internos, descubre un campo donde el estado sanitario es espantoso: no hay instalaciones sanitarias, hay tifus, los enfermos no son cuidados y hay montones de cadáveres que no se pueden incinerar a causa de un crematorio insuficiente. Las fotos y las tomas realizadas en Bergen-Belsen por la Unidad Fotográfica y Cinematográfica del Ejército, cuyos integrantes permanecen en el campo varias semanas, son pruebas de ese horrible descubrimiento y de las operaciones realizadas bajo el control de los militares, enterrando los cadáveres. Estas imágenes se inscriben en el vasto plan de “mediatización” de la apertura de los campos que fue puesta en marcha por los Aliados a partir de la visita que hizo Eisenhower al campo de Ohrdruf: la fotografía y el cine fueron colocados en el centro de esta dispositivo de “suministro de la prueba” y de acusación a la Alemania vencida, imágenes que estaban destinadas tanto a convencer a la opinión pública de los países occidentales como a suministrar pruebas en futuros

procesos a los responsables nazis y a responder a eventuales negativas de los ciudadanos alemanes. Resnais había visto estas imágenes en Amsterdam, y eligió planos de los cadáveres y de las operaciones para enterrarlos, entre ellos, el de la aplanadora que empuja masas de cadáveres, que **Noche y niebla** hizo que perdurara en la memoria de generaciones de espectadores. Esta escena terrible, fotografiada por varios fotógrafos ingleses, y filmadas por el *cameraman* Bill Lawrie, fue difundida por la prensa escrita y los noticieros británicos. Muchos espectadores y comentaristas de la época pensaron que esas imágenes habían sido realizadas por los nazis. Si era utilizada por los nazis, la aplanadora se interpretaba como el símbolo de la empresa industrial de deshumanización y de destrucción llevada a cabo por los torturadores del Tercer Reich. Más tarde, cuando el genocidio de los judíos fue una cuestión central, las imágenes de la aplanadora fueron consideradas como símbolos del exterminio de los judíos aniquilados en esos centros. En **Noche y niebla** las tomas de Belsen, que habían conmovido a Olga Wormser cuando había visitado esos lugares, están claramente fechadas en el período de la liberación. Alan Resnais, interrogado por Antoine de Baecque y Claire Vassé sobre los motivos que lo habían hecho elegirlos, decía: “Había visto muchas imágenes filmadas en Polonia, por los soviéticos. Pero no elegí muchas. Tampoco había imágenes hechas por los norteamericanos. No tengo nada de lo filmado por George Stevens, que filmó todo eso con su equipo. Vi estas imágenes bastante recientemente, y son muy interesantes, pero lo son porque muestran cómo un grupo de norteamericanos puede reaccionar en esta situación. Es casi una saga, una novela de aventuras, cuando se sigue a George Stevens desde el desembarco, hasta 1945, viéndoselo en las imágenes. Es





algo muy norteamericano. Para **Noche y niebla** seleccioné sobre todo imágenes de los ingleses. Me parecían más próximas a mí, eran directas y fuertes”.

Más allá de esas diferencias entre las prácticas cinematográficas nacionales, nadie duda de que las imágenes de los británicos tienen una gran fuerza trágica a causa del estado particularmente terrible de ese campo de moribundos que planteaba una terrible prolongación a los acontecimientos.

La comparación que hace Resnais, que sugiere que las imágenes filmadas por los soviéticos en Polonia tienen un interés menor, debe ser igualmente situada en el contexto histórico de la liberación de los campos.

En noviembre de 1944 ya no había más nada en los centros de exterminio de Belzec, Treblinka, Sobibor, desmantelados a partir de 1943 y completamente reabsorbidos por el paisaje. Las primeras imágenes de los campos de exterminio registradas por los soviéticos y los polacos fueron en Majdanek, donde se filmaron las montañas de zapatos y efectos personales que pertenecieron a las víctimas. Después vinieron las fotos y las tomas realizadas por el Ejército Rojo a partir del 27 de enero de 1945 en Auschwitz-Birkenau que había sido vaciado casi completamente de los prisioneros, llevados a una “marcha de la muerte”, y además las cámaras de gas y los crematorios habían sido dinamitados por los alemanes antes de irse. Por eso fue difícil hacer visible en Auschwitz los rastros del crimen que ahí se había perpetrado. Recogiendo el testimonio del cineasta Alexandre Voronzov, Marie-Anne Matard-Bonnucci recuerda las “dificultades de orden humano y técnico” que hubo para registrar esas imágenes: “Los prisioneros debían ser transferidos lo más rápidamente posible, ya que estaban casi muertos de frío. (...) Los *cameramen* no tenían proyectores y no podían entonces filmar en el interior de las barracas”.

Voronzov fue obligado, más tarde, a pedir a los deportados que volvieran a sus barracas, para registrar las condiciones en las cuales habían logrado sobrevivir. Recordemos que los soviéticos no sintieron de la misma manera la necesidad de recoger pruebas de los crímenes nazis, que ya habían sido experimentados por los propios soviéticos a partir de 1941.

Por estas razones, las tomas filmadas por los soviéticos fueron consideradas menos impresionantes y menos “fuertes” que las filmadas en los campos de concentración por los Aliados. Si bien Resnais eligió algunas tomas soviéticas para la última parte de su film (tres planos fijos de detenidos en Auschwitz, detrás de las alambradas), considerando el carácter de intercambiables de las “imágenes de los campos”, eligió sobre todo las tomas de Bergen-Belsen a causa de su mayor fuerza cinematográfica. Por esta misma razón dejó de lado varias secuencias soviéticas conservadas en el material que finalmente no se utilizó en el montaje final: niños de Auschwitz caminando en un dédalo de alambradas; soldados rusos recogiendo en la nieve la ropa de niñas asesinadas...

Las tomas de Belsen, y especialmente la de la aplandadora, fueron objeto de discusión en el seno del equipo del film, cuyos detalles se desconocen. Sabemos, sin embargo, que Henri Michel objetó un exceso “de escenas de desnudez”. El uso de ciertas imágenes de archivo podía limitar la difusión del documental, y se pensó entonces en realizar dos versiones de **Noche y niebla**: una, llamada “integral y sin concesiones”, de una duración de treinta minutos; la otra, llamada comercial, cuya duración había sido fijada en quince minutos pero que nunca se hizo...

Un montaje provisorio, de unos cuarenta minutos, fue presentado a Jean Cayrol para que escribiera el comentario del film.