

Memoria y cine documental: el derrotero de las producciones de propaganda

Maximiliano Ignacio de la Puente
Facultad de Ciencias Sociales, UBA

Resumen

En este trabajo nos ocuparemos del vínculo entre el cine documental y el recorrido de la memoria de la Segunda Guerra Mundial, centrándonos en la producción documental que se puso al servicio de la Alemania nazi, pero incluyendo también la representación del horror de los campos de exterminio. En todos los casos nos encontramos con el mismo argumento: la causa propia es siempre caracterizada como buena, legítima, digna de luchar y de dar la vida por ella, mientras que el enemigo es siempre aquel que siembra el terror y la destrucción entre los pueblos del mundo. En ese arco, en esa dicotomía, (en su necesidad de persuadir, de convencer por la justicia de los propios motivos para entrar en guerra, para destruir y aniquilar a los otros), es en la que encuentra el rasgo estilístico central del documental bélico y de propaganda.

Palabras clave:

cine, propaganda, exterminio, representación, nazismo.

Abstract

In this paper we deal with the links between documentary cinema and the path of the memory of the Second World War. We focus on the German Nazi's documentary films, but we also include the analysis of the representation of the horror of the extermination camps. In all of these cases we can see the same expository strategy: the self cause is always characterized as good, legitimate, fight worthy and to give life for it, while the enemy is always anyone who sows terror and destruction among the people of the world. In this dichotomy, in its necessity of persuade and convince of the justice of the self's causes to come in to war, to destroy and annihilate others, the military and the propaganda documentary cinema find its sense.

Keywords:

cinema, propaganda, extermination, representation, nazism.

Introducción: cine y memoria, estética y política

Dentro de las distintas formas de contribuir a la conformación de una memoria colectiva, las imágenes se constituyen como uno de los recursos fundamentales en las sociedades contemporáneas para recordar o directamente conocer distintos acontecimientos del pasado, en la perspectiva de una transmisión cultural de generación en generación. Siguiendo a Paul Ricoeur, el investigador Gustavo Aprea señala que «la capacidad que tiene el dispositivo cinematográfico para mantener vivos y actualizar hechos ocurridos en otro momento potencia su relación con la memoria» (Aprea, 2006:194). De manera que, por esa capacidad de traer al

presente algo que no está, la memoria se puede homologar con las imágenes que desarrollan la misma operatoria. La imagen está en el lugar de lo representado, reemplazando algo que no está, y por eso el cine une estas dos posibilidades: trae imágenes y con ellas la posibilidad de generar recuerdos: de ahí su capacidad evocadora. Ya que el cine es uno de los reproductores y transmisores más destacados de las prácticas culturales, cabe entonces preguntarnos: ¿a qué imágenes recurren los espectadores actuales cuando intentan conocer los significativos acontecimientos ocurridos durante el siglo xx?

Los debates sobre estética y política durante el siglo xx han atravesado todas las disciplinas artísticas y, dentro de éstas,

los distintos movimientos y corrientes del quehacer de estas ramas: cine, literatura, artes plásticas, teatro, por no mencionar a los nuevos híbridos que surgen con la introducción de las tecnologías digitales, como el arte interactivo, por ejemplo. Estos debates, como sostiene Toby Clark —en su libro *Arte y Propaganda en el siglo XX. La imagen política en la era de la cultura de masas*—, se han centrado en cuestiones que siguen siendo relevantes en la actualidad: «¿el uso del arte para la propaganda política implica la subordinación de la calidad estética al mensaje? Por otra parte, ¿pueden separarse de los valores ideológicos los criterios para juzgar la calidad estética? Si el objetivo del arte político es convencer, ¿cómo lo hace y hasta qué punto lo logra?» (Clark, 2000:10). Preguntas que, evidentemente, no pueden dejar de tener respuestas ambiguas, contradictorias, específicas de cada movimiento artístico y de cada coyuntura histórica en particular.

Este artículo se propone analizar algunos de los principales documentales de propaganda que abordan la experiencia de la Segunda Guerra Mundial, junto con su subproducto más horroroso: el Holocausto judío. Abordaremos aquí películas de la Alemania nacionalsocialista, además de distintas producciones realizadas desde el campo aliado, y la imprescindible *Nuit et Brouillard (Noche y niebla)* (1955) de Alain Resnais, para reflexionar, a partir de este último filme, sobre la gran pro-

blemática de la representación estética del horror concentracionario.

Los documentales de la Alemania nazi

Como veremos en las producciones documentales analizadas aquí, tanto los nazis como los fascistas tenían una particular predilección hacia las grandes manifestaciones y las ceremonias de carácter civil y especialmente militares. Esta atracción tuvo su fundamento en la necesidad de establecer una suerte de simbiosis entre la política y el arte, con el fin de llegar emotivamente a las masas. La ideología estuvo así unida a la dramatización, los acontecimientos políticos se transformaron en realizaciones estéticas. La política se convirtió así, en estos regímenes, en espectáculo de masas. La gran capacidad del cine para multiplicar exponencialmente estos efectos y hacerlos llegar al gran público hizo que tanto el fascismo como el nazismo lo convirtieran en uno de sus instrumentos privilegiados de propaganda.

El 30 de enero de 1933 Adolf Hitler fue nombrado canciller del Reich. En marzo, el Parlamento alemán le otorgó plenos poderes y Hitler comenzó entonces una dictadura en la que el Ministerio de Cultura Popular y Propaganda desempeñó una función fundamental. Este ministerio, a cargo de Josef Goebbels, se encargaba de todo lo relacionado con la «dirección espiritual de la nación»,

un concepto sumamente abstracto que hacía que sus secciones y departamentos lo abarcaran todo: radio, cine, publicaciones, teatro, cultura, turismo, etc. La alta concentración de los medios de producción cinematográficos en pocas manos y la existencia de control estatal sobre la misma facilitaron al nazismo la incorporación del cine como arma estratégica para su propaganda.

Al igual que los noticiarios cinematográficos, los documentales se utilizaron para realizar propaganda política del régimen. Las producciones nazis se centran en pocos temas, eran reiterativas y se movían en términos crudamente maniqueos. «La creación de un líder y la imagen del enemigo constituyen los dos vectores argumentales básicos de esta producción» (Montero–Paz, 1999:195).

Wort und Tat (Las palabras y los hechos) (1938), dirigido por un equipo de realizadores integrado por Gustav Ucicky, Fritz Hippler, Ottoheinz Jahn y Eugen York, es un breve documental que señala los «logros» del nacionalsocialismo. Las primeras imágenes nos presentan la inconfundible esvástica nazi y, a continuación, vemos a los campesinos trabajando en la tierra. Los encendidos discursos de Hitler dirigiéndose a una enfervorizada multitud ocupan previsiblemente una gran parte del metraje del filme, junto con las imágenes de los soldados y de las juventudes hitlerianas marchando en sendos desfiles militares. Permanentes

textos sobreimpresos destacan los logros económicos y productivos del Tercer Reich durante el quinquenio 1932–1937: se señalan grandes avances en la construcción de viviendas, el transporte, la industrialización y la fabricación de acero. Se destacan las secuencias de gran movimiento y dinamismo al interior del cuadro, en los momentos en que los obreros alemanes se encuentran trabajando en la construcción de edificios, estadios, rutas y vías férreas. Una música épica permanente impone el ritmo interno de cada una de estas secuencias.

Un párrafo aparte merece Bertha Helen Amalie Riefenstahl, nacida el 22 de agosto de 1902 en Berlín. Luego de una frustrada carrera como bailarina, y después de ver una película del director Arnold Fanck, decidió dedicarse al cine. Luego de conocer al realizador, se convirtió en la actriz principal de todas sus películas. Entre 1926 y 1932 Leni Riefenstahl aprendió todo lo que pudo acerca del lenguaje cinematográfico de Fanck. En 1932 realizó su primer trabajo cinematográfico como directora, *Das Blaue Licht (La luz azul)* (1932), una película de ficción que responde al género de montaña, tan popular en la Alemania nazi.

Antes de filmar *Triumph des Willens (El triunfo de la voluntad)* (1935), la película por la que es universalmente reconocida, Riefenstahl filma *Der Sieg des Glaubens (El triunfo de la fe)* (1933), un «documental histórico» (como se afirma desde los

créditos), sobre «El Día del Partido del Reich», producido por el líder nacional de la sección cinematográfica del partido nacionalsocialista (NSDAP) y distribuido por el Departamento de Cine del partido regional. Gran parte de su metraje ha sido tomado de los noticieros alemanes. La película comienza con un lento y descriptivo paneo sobre la ciudad de Nüremberg, lugar en el cual tendrá lugar la celebración del partido nacionalsocialista. Suaves travellings y tomas aéreas recorren los hermosos edificios, las anti-*quísimas* construcciones arquitectónicas, las fuentes, estatuas e iglesias de esta bella ciudad medieval. La celebración está por comenzar. Se suceden los preparativos: los obreros se encuentran trabajando en la construcción del estrado en donde hablarán los principales jerarcas nazis. Los soldados y oficiales marchan altivamente por las calles de la ciudad. A su paso, los pobladores de Nüremberg se detienen para admirarlos, y efectúan con fervor y disciplina el saludo nazi. La cámara se detiene especialmente en las miradas cargadas de asombro y de alegría de los niños. La llegada de los principales dirigentes del partido, e inmediatamente después del propio Hitler, se transforma en una fiesta. La cámara registra la en-*fervorizada* reacción del público desde el mismo automóvil en el cual va saludando de pie Adolf Hitler. La ciudad está vestida de gala, decorada con cientos de banderas y estandartes con la cruz esvástica. Con el

discurso de apertura de Hitler, queda inaugurado el Quinto Congreso del Partido Nacionalsocialista. «La gran resurrección alemana ha ocurrido», sostiene el Führer. En su discurso, Hitler hace hincapié en un argumento que será una constante en los documentales nazis: Alemania nunca debe retornar a la situación de derrota y humillación en que había quedado luego de la Primera Guerra Mundial. A continuación habla un representante del partido fascista italiano, enviado por Benito Mussolini, quien afirma que el «triunfo del partido fascista en el mundo es seguro». Cada discurso es saludado por la multitud con vítores y ovaciones. Las banderas y los estandartes con la cruz esvástica, junto con el símbolo del águila, aparecen recurrentemente en distintos planos detalles. Desde la banda sonora una música solemne y épica, se frena sólo para dejar lugar a los discursos de los líderes políticos.

La cámara se detiene en los primeros planos de los rostros de algunos de los sesenta y cinco mil miembros de las juventudes hitlerianas presentes en la celebración. Hitler se dirige especialmente a ellos, al referirse a la importancia de estar vinculados a sus camaradas y a ser parte de un grupo, en oposición a pensar individualmente, algo caracterizado como totalmente negativo por la ideología nazi. Los planos de conjunto de la enorme multitud reunida allí refuerzan los valores de la enorme fuerza y cohesión del

todopoderoso Estado nacionalsocialista y de la colectividad, que destaca ante todo la defensa de los principios de una comunidad que se siente unida por la fe, el coraje y la determinación, en oposición al sospechoso libre albedrío de las voluntades individuales. La película termina con imponentes tomas áreas del desfile de soldados y oficiales nazis, ante la atenta mirada del Führer y de los habitantes de Nüremberg. La bandera nazi se alza, victoriosa, contra el inmaculado cielo azul que ocupa el fondo de la pantalla.

Tanto en este documental como en *El triunfo de la voluntad*, se ven en acción los principales ejes narrativos de las producciones del nacionalsocialismo: El Führer era concebido en estos filmes como un líder carismático, al que la masa debía no sólo rendirle obediencia sino también identificarse con él, de forma tal que se generase una relación especial con un trasfondo casi religioso y emocional que provocaba en el pueblo germano un sentido especial de superioridad. Se dejaba claro así que el Führer era el ejecutor de la voluntad común del pueblo, por lo que la aceptación popular resultaba sencilla.

Como afirmamos antes, *Triumph des Willens (El triunfo de la voluntad)* (1935), de Leni Riefenstahl, es la película mas universalmente conocida sobre la Alemania nazi, y una de las mejor realizadas. Un excelente documental al servicio de Hitler y al objetivo de convertir al nazismo en un movimiento de masas generalizado.

Una película que se autodefine como «el documento histórico del Congreso de 1934, del partido nacionalsocialista de los Trabajadores Alemanes». El documental da cuenta de las actividades, actos y manifestaciones organizadas durante la semana de lo que se denominó el «Día de la Victoria del Partido», llevado a cabo entre el 4 y el 10 de septiembre del mencionado año, en la ciudad de Nüremberg.

Leni Riefenstahl se inspiró para diseñar y situar los elementos centrales de esta película en los ornamentos y decorados de dos obras fundamentales del director Fritz Lang, *Los nibelungos* y *La venganza de Krimilda*, «himnos solemnes de las glorias legendarias alemanas, cuyos teatrales trompeteros, aparatosas escalinatas y diseños autoritarios de Sigfrido reaparecen, extremadamente magnificados en el espectáculo de Nüremberg. Los nazis utilizaban estas leyendas medievales como claves para el nuevo patriotismo que, para desprenderse de toda influencia extranjera, volvió sus ojos al germanismo puro del romanticismo medieval» (Montero-Paz, 1999:192).

La película recoge dos de los factores más importantes de la propaganda en el período previo a la guerra: las reuniones de masas, extremadamente cuidadas en su puesta en escena, que se organizaban teniendo en cuenta elementos psicológicos, y los discursos del propio Hitler, el único y gran protagonista del filme, que estaban planeados de antemano, memo-

rizados, contruidos con la técnica del crescendo y de larga duración. El tema central es Hitler: la exaltación del líder del nacionalsocialismo como el nexo de unión entre el pasado heroico de Alemania y su presente lleno de gloria.

Como la mayoría de los documentales de propaganda nazis, el filme hace hincapié también en las duras consecuencias que trajo para Alemania el fin de la Primera Guerra Mundial y en la importancia del nacionalsocialismo en la reactivación de la nación. Así, las acciones comienzan el 5 de septiembre de 1934, «dieciséis años después del inicio de nuestro sufrimiento, diecinueve meses después del inicio del renacimiento alemán», como indica el cartel de apertura. En la secuencia inicial, observamos desde dentro el avión que depositará a Hitler en Nüremberg: mientras la aeronave se abre paso entre las nubes, mientras suena música de Mozart y alcanzamos a divisar la ciudad. Al llegar a tierra, una multitud eufórica efectúa el saludo nazi. La música se ha convertido en el himno de Horst Wessel, de la misma manera en que la vieja Alemania se ha transformado en la nueva. El Führer ha descendido literalmente del cielo para salvar al pueblo alemán de las humillaciones que les impuso el Tratado de Versalles luego del fin de la Primera Guerra. Una vez que Hitler desciende del avión y se dirige en automóvil hacia el hotel, la multitud apenas si puede contener su euforia. La

cámara se ubica dentro del automóvil que transporta al Führer, seguido de cerca por el exultante desborde del pueblo de Nüremberg. La cámara se detiene especialmente en los primeros planos de rostros de niños y en una mujer que carga con una niña en sus brazos, quien le entrega un ramo de flores al mismísimo Hitler. En las secuencias siguientes, se verá otro de los ejes recurrentes de los documentales nazis: las marchas militares de oficiales y soldados de distintos regimientos del nacionalsocialismo. Mientras amanece, la cámara recorre una ciudad vacía, dormida, que se prepara para los grandes acontecimientos. Una ciudad decorada en las puertas y las ventanas de cada uno de sus hogares, con banderas y estandartes nazis. Se nos descubre la belleza de Nüremberg: el paisaje bucólico y apacible compuesto por lagunas, iglesias y construcciones que se remontan a la Edad Media. Luego, las imágenes nos trasladan al enorme campamento en las afueras de la ciudad, en donde se encuentran los miles de integrantes de las juventudes hitlerianas. Somos testigos de la camaradería, el bullicio y la alegría que reina entre ellos, mientras los jóvenes se higienizan y comienzan el histórico día. El contacto directo que Hitler pretendió mantener con el pueblo alemán es ejemplificado en la secuencia en que vemos una marcha de campesinos y pobladores locales, quienes, vestidos con sus atuendos tradicionales, le presentan

la cosecha al Führer. Otro eje narrativo importante, dentro del documental, son los distintos discursos pronunciados por los principales jerarcas del partido, en la Sala del Congreso. Allí se habla del importante crecimiento de la industria y la construcción experimentado por el país en los últimos años y se repite obsesivamente, una y otra vez, el mismo lema: «una nación, un líder y un Führer», enfatizando así la unidad inextricable, desde la ideología nacionalsocialista, entre Hitler y el pueblo alemán. Estos mismos valores son los que destaca el propio líder en su discurso ante jóvenes soldados, cuando se refiere a la unidad del trabajo, de la comunidad alemana y a la calidad de la labor en el campo. La importancia de la unidad colectiva por sobre las diversidades individuales en la construcción de la nación se explicita también cuando el Führer afirma que pretende que Alemania sea «un solo pueblo, una sola nación, sin clases». No hay lugar para las estratificaciones sociales ni para las realizaciones individuales en el nacionalsocialismo si no es en función de la cohesión comunitaria.

De manera recurrente en el documental, la cámara se acerca siempre a Hitler tomándolo en contrapicado, en muchas ocasiones recortando su figura contra el cielo azul, realzando su condición de líder supremo venido «desde el cielo» para salvar a Alemania. Las masas, por su parte, son tomadas siempre en picado, es decir,

desde la altura en que Hitler las observa. Excepto él mismo y alguno de los líderes del partido, rara vez se distingue a alguien entre la multitud: en los planos cortos, el espectador queda sumergido entre las banderas, las cruces gamadas y los uniformes, que constituyen el *leitmotiv* central. En los planos medios y largos, el ángulo de cámara obstaculiza la identificación de cualquier rostro humano. Así sucede también en las secuencias compuestas por largos *travellings* desde el interior del auto en el que el líder del nacionalsocialismo va parado. Uno de los momentos más destacados del documental se produce durante la reunión de la juventud alemana con Hitler, que tuvo lugar en un estadio. Allí, mientras la cámara panea por los distintos rostros de jóvenes y niños nazis, el discurso del Führer apunta directo al protagonismo de estas nuevas generaciones en el futuro del Tercer Reich: «ustedes encarnan el concepto de fidelidad para nosotros». Los primeros planos de Hitler, mientras pronuncia distintos discursos políticos, enfatizan su elocuente y marcada gestualidad, la misma que unos años después imitaría Charles Chaplin en *The Great Dictator* (*El gran dictador*) (1940). La simbología nazi, con los repetidos planos detalle de las águilas y de las cruces esvásticas, ocupan un lugar destacadísimo en el documental. Tampoco puede dejar de realizarse la composición perfectamente simétrica de los planos, en las secuencias

en las que vemos los desfiles y las marchas militares de las distintas unidades nazis. Orden y simetría eran los dos principios fundamentales del arte nazi, encarnados también en las tomas aéreas con las multitudes en formaciones perfectas. Riefenstahl insiste también con dotar de permanente movimiento y dinamismo al documental: el uso de *travellings*, la construcción de rieles alrededor de Hitler para variar las tomas durante sus discursos, la colocación de un ascensor en el palo de una bandera y el empleo de teleobjetivos muy grandes, caracterizan al documental (Montero-Paz, 1999).

En el discurso de cierre del Congreso, Hitler lo califica como «la más impresionante demostración de poder político». La belleza de las imágenes y la extraordinaria riqueza compositiva de los planos de este documental no hacen más que enfatizar ese poderío. El exultante y vibrante final viene dado por las estrofas del himno oficial del partido, que en aquel momento era también el himno no oficial de Alemania.

El montaje, realizado en cinco meses de intenso trabajo, es abordado como una composición musical, como una coreografía que sigue el ritmo de la música o de los discursos, que genera un crescendo permanente.

Tag der Freiheit: Unsere Wehrmacht (1935) es un cortometraje dirigido también por Leni Riefenstahl que comienza con planos muy similares a los de *Trium-*

ph des Willens: las imágenes del águila, de las banderas con la cruz esvástica flameando contra el cielo, dando cuenta así de lo importante que era para la ideología nacionalsocialista la mostración recurrente de sus símbolos. Así, en sucesivos fundidos encadenados, vemos aviones alemanes que realizan una formación que arma el dibujo de una cruz esvástica en el aire. Este filme fue realizado con el fin de mostrar las prácticas de guerra del ejército alemán, especialmente en lo que se refiere a la artillería: constantemente vemos en acción a las baterías antiaéreas y a los cañones. La secuencia más impactante, dentro de un documental en el que la cámara se encuentra directamente sobre la acción, es aquella en la que los tanques alemanes se acercan hasta producir la sensación de que están ubicados a pocos centímetros de la cámara. Como en todo documental de propaganda nazi, no pueden faltar las imágenes de los principales jefes del partido, quienes observan con beneplácito el poderío de las armas de guerra del ejército alemán.

El uso de los enemigos, de los contrarios, es también otro de los ejes más recurrentes de los documentales nazis, al lograr que se odie al enemigo y manipulando ese odio, se mueven las reacciones más espontáneas de la masa. En el régimen nazi, los odiados fueron los judíos, los bolcheviques y los anglosajones. Para fomentar ese odio se usaron estereotipos que se iban adaptando según las necesi-

dades políticas de cada coyuntura. De los tres, el tema recurrente de los judíos fue el más permanente en intensidad y duración, y las producciones documentales que lo abordaron, se usaron para justificar la política de exterminio.

Der Ewige Jude (El judío eterno) (1940), de Fritz Hippler, es un documental de propaganda nazi utilizado por el partido para justificar sus teorías de superioridad racial. Se divide en partes para facilitar la exposición y la comprensión y en cada una de ellas se dedica a demostrar un aspecto concreto: la habilidad de la raza para asimilarse a otras, su poder financiero y sus prácticas religiosas.

El cartel con el que da comienzo el filme afirma que éste se propone mostrar «cómo son realmente» los judíos, «que se esconden tras su máscara de europeos civilizados». Para lograr tal fin, entre otros recursos, la película se vale de imágenes de archivo de los *ghettos* de Varsovia, en donde se vería el «verdadero carácter social de los judíos». Vemos imágenes de cientos de individuos de distintas edades, aspecto físico, géneros y profesiones, quienes, caminando por las calles, miran a cámara. La religión judía ocupa una parte importante en el metraje de filme, por ejemplo, cuando vemos a un grupo de judíos ortodoxos, con sus sombreros característicos, sentados a una mesa, discutiendo la Torah. Una y otra vez, de manera recurrente, el documental caracteriza a los judíos como a un grupo

de conspiradores, quienes se encuentran siempre reunidos en pequeños números y hablando en secreto, ya sea en espacios públicos o privados. Se destaca también su habilidad comercial: se los ve comprando y vendiendo en la calle distintos artículos (ropa, comida, animales, etc.). La voz *over* se refiere a ellos (y ése es el espíritu del documental), como si fueran animales inferiores a los que sólo se les puede tener repugnancia y que son diseccionados por la mirada científica de la enunciación. En un mapa animado se nos muestra el lugar de origen del pueblo de Israel, haciendo especial hincapié en que se encuentra en Asia, es decir, fuera de los límites del continente europeo. Se destaca también el largo peregrinaje y la inmigración (concebida en realidad como una invasión contaminante) del pueblo judío hacia España, Francia, Alemania e Inglaterra, principalmente, y su expansión hacia la virtual colonización del mundo entero. A través de operaciones de montaje paralelo, vemos que efectivamente se compara a los judíos con las ratas, con elocuentes y desagradables planos de cientos de roedores ocultándose en alcantarillas y restos de comida, a los que les siguen planos frontales de distintos individuos a los cuales se analiza racialmente: la voz *over* se detiene y entrega diversos comentarios sobre sus cabellos, sus facciones, y cada uno de los rasgos de su rostro. Dos fotos fijas del barón Maurice de Rothschild y del

mayor James de Rothschild funcionan narrativamente con el fin de introducir el espíritu «miserable» no sólo con respecto a esa familia de banqueros en particular, sino también en lo que se refiere al pueblo judío en general. Para tal fin, el documental se vale de una película de ficción norteamericana de la época, *The House of Rothschild (La casa Rothschild)* (1934), en una secuencia en donde ingresamos a la casa de la familia Rothschild que, ante el aviso de la inminente llegada del recaudador de impuestos, esconde las riquezas de su casa en distintos lugares secretos preparados para tal fin, mientras sus integrantes se visten con ropas raídas para manifestar claramente que no tienen dinero para pagar los impuestos. Nuevamente se carga las tintas con la diáspora y el exponencial crecimiento comercial de las familias judías dispersas por el mundo: a través de un gráfico explicativo, se nos muestra que cada uno de los descendientes de los más prósperos comerciantes judíos, desarrollaron sus actividades en diversos países europeos (Alemania, Austria, Italia, Francia, Inglaterra, etc.). La voz *over* sostiene con inusitada contundencia que, pese a tener nuevas nacionalidades, todas estas familias seguían siendo «judías» en realidad. Se caracteriza a New York como el principal centro judaico-financiero internacional, y por ende como el enemigo principal a vencer, mientras vemos imágenes de la Bolsa de Comercio de Wall Street. El documental

continúa con la enumeración obsesiva de otros judíos famosos de la historia, a los que se caracteriza como portadores del mal absoluto, entre los que podemos nombrar a los revolucionarios comunistas Karl Marx y Rosa de Luxemburgo. En tanto vemos pinturas, libros y obras escultóricas, el comentario en *off* sostiene que el arte, la literatura, la música, la pintura y la escultura judíos constituyen un arte deforme y degenerado, que expresa plenamente los vicios morales del pueblo judío. En la secuencia final se expresan los valores de la nueva Alemania, por los que vale la pena luchar: allí vemos a jóvenes alemanes, es decir «arios», y a soldados marchando con banderas y estandartes nazis, que representan exactamente lo opuesto de aquellos valores nocivos que para el documental refieren al pueblo judío. El discurso de Hitler con el que se cierra el filme señala con terrible elocuencia la cruda realidad de los campos de exterminio: allí, el Führer afirma que la Segunda Guerra Mundial llevará a la destrucción de la raza judía.

Documentar los campos de exterminio

En abril de 1945, un equipo de camarógrafos ingresa en los campos de exterminio, junto con los ejércitos británico y norteamericano, y filma el horror encontrado allí. El resultado es *Memory of the Camps* (1945). Por décadas, la película permaneció almacenada, sin ser exhibida,

en el Museo Imperial de la Guerra, en Londres. El documental se encontraba sin terminar, con pistas de sonido faltantes. Varios directores, incluyendo a Alfred Hitchcock, desarrollaron un guión para acompañar las imágenes. En el comienzo del filme se utilizan metrajes de películas alemanas para mostrarnos la entrada de los principales jerarcas nazis a un congreso del partido nacionalsocialista, mientras son vivados por el público. El comentario en *off* a cargo de Trevor Howard señala que en las elecciones de 1933, el partido nacionalsocialista obtuvo el poder. Se nos informa que, si bien el partido nazi ganó con un bajo porcentaje de votos, la falta de unidad de los partidos opositores resultó determinante para el triunfo nacionalsocialista. Luego de esta introducción, las imágenes nos llevan al final de la guerra. En la primavera de 1945 los aliados ingresan en Alemania y llegan a la localidad de Bergen Belsen. Allí, los ejércitos aliados se topan con la terrible realidad de los campos de exterminio: las imágenes de miles de prisioneros sobrevivientes enfermos, raquíuticos, en condiciones de desnutrición extrema, a punto de morir. Esta «estética del horror» continúa en los planos generales y de detalle de otros miles de cadáveres apilados uno encima del otro. Semejante exposición de cuerpos adquiere una característica «irreal», lo cual dota a las imágenes de una condición surrealista. Contemplamos imágenes de cadáveres

que no parecen ser tales sino que, por los rictus de sus rostros y la posición de sus extremidades, semejan ser muñecos de cera o maniqués. Centenares de planos de cuerpos, de rostros y pilas de huesos, que se nos aparecen como figuras grotescas, totalmente deformadas, como si fueran motivos de un cuadro del pintor inglés Francis Bacon. El comentario en *off* no hace más que subrayar esta sensación palpable cuando, sobre la imagen de un cadáver calcinado, afirma: «esto fue una mujer».

Los responsables son mostrados inmediatamente después de estas secuencias. Vemos a los oficiales de las ss (*Schutzstaffel*, en español: «Escuadrón de defensa») y a los guardias de los campos formados en filas. El comandante del campo, nos informa la voz *over*, es juzgado como criminal de guerra, y los oficiales de las ss son obligados a enterrar los cuerpos en una fosa común. Los entierros continúan a lo largo de siete días. Los ejércitos aliados proporcionan a los sobrevivientes del campo agua caliente, sopa y jabón para higienizarse.

Las secuencias de sonido directo, en las que algunos prisioneros, un capellán y un oficial aliado hablan a cámara, mientras vemos el campo de exterminio al fondo, son impactantes. Los funcionarios civiles son increpados por los sobrevivientes de la masacre, un momento en el que también hay un registro directo del sonido, lo que permite dar cuenta de la tensión

que se vivía. En el campo de Bergen Belsen se encontraron más de doscientos niños. ¿Dónde están sus padres?, se pregunta retóricamente el narrador. La respuesta llega en la secuencia siguiente: vemos a oficiales arrastrando cadáveres para enterrarlos en una fosa mientras escuchamos que el narrador responde a su propia pregunta: «Aquí». La voz *over* agrega: «pronto el fuego cesará, el humo y las cenizas se dispersarán, y la hierba cubrirá el lugar», y exactamente esas imágenes son las que vemos en *Nuit et Brouillard (Noche y Niebla)* (1955), el documental filmado por Alain Resnais diez años después del fin de la guerra.

Cuando la cámara ingresa al campo de Dachau, centenares de prisioneros la reciben con miradas inexpresivas. La voz *over* dice que allí había treinta y dos mil prisioneros de todas las nacionalidades europeas. La cámara se pasea a lo largo de las instalaciones del campo, como lo haría un observador, un turista o un invitado. Las imágenes se detienen, explorando con minuciosa descripción, en la cámara de gas, donde los prisioneros eran asesinados, y en los hornos utilizados para cremar los cadáveres. Algunas imágenes son de una contundente elocuencia, por ejemplo el momento en que la cámara ingresa en una habitación en la que vemos cientos de vestimentas sin sus dueños. En los campos de Buchenwald, Ebensee, Mauthausen, Ludwigslust, Ohrdruf, Gardeligen y Auschwitz, la situación es

muy similar. El documental insiste una y otra vez en el marcado contraste entre la belleza de la campiña alemana, en la que los campesinos recolectan jugosas cosechas (allí en donde «todo es encantador y pintoresco», según la voz *over*), y la realidad de hambre y horror de los campos. Otro de los ejes narrativos sustanciales de este documental es el de las incidencias de la vida cotidiana que se llevaba a cabo en los campos, la cual es descripta con perfecta minuciosidad y detalle.

Noche y Niebla: Representar lo irrepresentable

Noche y Niebla (Nuit et Brouillard) (1955), de Alain Resnais, es uno de los documentales más notables que se han hecho sobre la situación de los prisioneros en los campos de exterminio nazi. El filme fue realizado a partir de distintas imágenes y fotos de archivo pertenecientes a diversas instituciones, museos e institutos, e incluso se utilizó material procedente de fuentes nazis. Uno de los atractivos más notables del documental está dado por el contrapunto que se genera entre las imágenes y el texto del poeta Jean Cayrol, uno de los sobrevivientes de los campos nazis. La música es de Hanns Eisler y la fotografía de Ghislain Cloquet y Sacha Vierny.

La película abre con las bucólicas y bellas imágenes en color de una pradera y un campo de veraneo, que ocultan los signos del horror de haber sido en el

pasado la sede de los campos de exterminio. La cámara recorre los antiguos campos, con la hierba y el pasto que ha crecido nuevamente, unos diez años después, y en donde vemos también los alambres, otrora electrificados. El tiempo narrativo nos lleva a 1933: así, a partir de un travelling en el tiempo presente, nos encontramos con otro movimiento de cámara que tiene lugar en un acto del nacionalsocialismo, en ese año. Las imágenes y las fotografías de archivo de los trenes cargados de multitudes de prisioneros dan cuenta de la magnitud del genocidio: los trenes precintados con cerrojos, nos dice la voz *over*, llevaban a unos cien deportados por día. Ahora el viaje es a la inversa: pasamos de planos en blanco y negro de los trenes con los prisioneros, a un travelling en color sobre las mismas vías, en el presente, donde el sol brilla con toda intensidad. El pasado y el presente no sólo se encuentran íntimamente ligados, parece señalarnos Resnais, sino que nuestra paz y prosperidad actual se deben a los sufrimientos de los otros, de quienes ya no están. El mismo espacio de horror y de memoria, tan sólo una década después, es interrogado. La cámara sólo es capaz de mostrarnos el exterior, el caparazón del horror experimentado por los prisioneros de los campos. Las escalas jerárquicas y la «vida cotidiana», si es posible decirlo así, en los campos ocupan también un lugar destacado en el filme. La voz *over* alcanza momentos de

una claridad espeluznante, como cuando afirma: «un crematorio visto desde afuera puede parecer una postal. Más tarde, hoy, los turistas se sacan fotos».

Dos preguntas centrales que se formula el narrador alcanzan directamente, en términos éticos, a los espectadores y a la humanidad en general: ¿quién puede decir que no sabía? ¿Quién es responsable entonces? La interpelación que conlleva el texto condiciona así aún más el peso y el valor de las imágenes de archivo. La cámara explora una y otra vez, lenta y contemplativamente, las ruinas silenciosas en que se han convertido los campos en el presente: vemos en planos detalles, los arañazos al hormigón dados por los condenados a muerte en las cámaras de gas, las letrinas, las camas vacías de las barracas, los miles de fragmentos de cuerpos en descomposición y/o quemados. La cámara recorre los campos como si fuera un turista, nos los muestra en una suerte de visita furtiva, como si representara la mirada de un visitante inquieto, ávido por conocer todos los intersticios del campo. Una y otra vez, la voz *over* no se cansa de establecer el paralelismo entre pasado y presente señalando que los responsables de tal masacre son exactamente iguales a nosotros: «los rostros de los verdugos son familiares, son como los de cualquiera de nosotros». El filme plantea en última instancia que es imposible reconstruir y mostrar ese pasado de terror a través de imágenes. No se puede

recomponer la experiencia completa que significa haber estado prisionero en un campo de concentración. Pensándolo de esa manera, no hay continuidad entre pasado y presente, sino más bien corte y ruptura tajante entre el «mundo real» y el universo autónomo de los campos. Lo único que la película puede hacer es ofrecernos la experiencia de convertirnos en espectadores de esos campos. Esa experiencia se convierte en espectáculo y gracias a la voz *over* y a lo horrendamente surreal de ciertas imágenes (como la foto de las cabezas arrancadas de sus cuerpos) en poesía. Estas imágenes, por exceso de realidad, se vuelven irreales,

se transforman en ficción, pasan a pertenecer al campo de lo imaginario. El gran problema es que son «reales», es decir, que las cabezas arrancadas de sus cuerpos y dispuestas en cestos y que el papel hecho de piel humana y utilizado como lienzo han tenido lugar, han sido fragmentos de los cuerpos de personas que han existido, no muñecos de cera o extremidades de maniqués, como parece sugerir la extrema «realidad» de las imágenes. En el límite entre lo real y lo irreal, entre lo representable y lo irrepresentable, allí es donde se mueve esta película y donde alcanza uno de los mayores grados de interpelación sobre la experiencia concentracionaria.

Bibliografía

- APREA, G. (2006). «La memoria visual del genocidio». En Gerardo Yoel (comp.). *Pensar el cine 1*. Buenos Aires: Manantial.
- CLARK, T. (2000). *Arte y Propaganda en el siglo XX. La imagen política en la era de la cultura de masas*. Madrid: Akal.
- PAZ, M.A. y MONTERO, J. (1999). *Creando la realidad*. Barcelona: Ariel.