



Los arcanos de la memoria en *Noche y niebla* (1955)

The arcanes of memory in *Night and fog* (1955)

Susana Ynés González Sawczuk¹

Resumen: El sentido que se presenta como motor del escrito, es la transdiscursividad que genera la película *Noche y niebla* (Francia: 1955). El interés se centra en la relación de la imagen como fuerza de inmanencia que presentifica lo ausente. La resonancia que generan estas imágenes, a pesar del tiempo transcurrido, que no son más que testimonios de una crónica registrada en todos sus detalles de una concepción maquínica, siguen siendo memorias latentes que se resisten a desaparecer.

Palabras clave: Cine, crónica, *Noche y niebla*, Holocausto.

Summary: The meaning that is presented as the reason of writing is the transdiscursivity generated by the film *Nuit et brouillard* (France: 1955). The interest focuses on the relationship of the image as a force of immanence that represents the absent. The resonance generated by these imagery, no matter time pass, which are no more than testimonies of a registred chronicle in all its details of a machinic conception, remain latent memories that refuse to disappear.

Keyword: Films, chronicle, *Nuit et brouillard*, holocaust

Contar con imágenes

Como espectadora, muchas películas fueron vistas en fechas de estreno o cercanas al mismo, otras fueron conocidas para ciertas presentaciones académicas; pero vale señalar que, así como no hay una relectura de un texto, siempre es una nueva lectura, también este film no fue percibido de la misma forma. Cada acercamiento a un saber ya experimentado, sea escrito, sea a partir de imágenes y sonidos nos convoca a nuevas analogías, hay otras incumbencias que se cuelan, que incorporan otros saberes y promueven nuevas relaciones.

Así, el sentido que se presentó como motor de este escrito es la transdiscursividad que genera esta obra, como se da en todo arte, y en el cine, en particular. Por eso, este texto es una invitación, en principio, a ver la película; intento especular a partir de la apertura que generan las imágenes y el punto de anclaje es el lenguaje cinematográfico, la evocación que despierta la imagen que mediatiza esa ilusión de realidad, de la misma forma que en el lenguaje poético, los significantes que se abren en estos espacios, dado que no se trae a los objetos (ni con la palabra, ni con la imagen), sino lo que éstos quieren decir, son signo de signos; y lo importante: hay una sustracción de esa realidad, el ojo del artista² manipula y decide, es un punto de vista, entre muchos.

¹ Doctora en Letras de la Universidad de São Paulo (Brasil). Profesora Titular del Departamento de Estudios Filosóficos y Culturales, de la Facultad de Ciencias Humanas y Económicas, de la Universidad Nacional de Colombia, sede Medellín.

² La imagen carga una "profunda ambivalencia", es el resultado de una mediación técnica objetiva y

Desde las miradas críticas se coincide en que el cine, “el *séptimo arte*”, como ninguna otra manifestación artística, adolece de fuerte dependencia de la técnica³; y a su vez, que la historia del cine es paralela a la historia de la independencia de la cámara, que de ser un medio estático pasa a la movilidad y se convierte en protagonista; y de la función creadora de la misma, hasta adquirir las destrezas del ojo humano. Pero volvamos a la imagen y a algunos aspectos del tratamiento de la misma en el cine. La imagen igual que la palabra escrita carga con la ambigüedad, ambas tienen una función simbólica; pero el lenguaje escrito apunta más a relaciones genéricas, mientras que la imagen presentifica un símbolo, igual que el funcionamiento de nuestra conciencia, ambas están siempre en presente, igual que los sueños y que los recuerdos –si se compara a la vida con una película y se trata de aplicar una técnica de meditación para traerla, se debe recurrir a la memoria para fijar en el tiempo y el espacio, esas imágenes que las percibimos como recuerdos intermitentes–, por eso, el cine que es imagen refuerza, “el prodigioso alimento que constituye la película para el sueño y, más aún, la ensoñación despierta” (MARTIN, 2008, p. 35). Mientras que, Artaud, en la misma sintonía, señala que:

el cine está hecho sobre todo para expresar las cosas del pensamiento, el interior de la consciencia, [...]. El cine llega precisamente en un momento de giro del pensamiento humano [...] en el momento preciso en que el lenguaje usado pierde su poder de símbolo, en el que el espíritu está cansado del juego de las representaciones. (ARTAUD, 2011, p. 12)

Ahora bien, esta realidad creada con imágenes porta un valor estético, que de eso se trata el cine; como se expresó, la presencia de un artífice es fuerte, no sólo selecciona y elige un encuadre, por ejemplo, primeros planos, y una integración de la misma imagen en el trabajo posterior de edición, sino que la intención se plasma a partir de la fuerza evocadora de la imagen, “en la posibilidad de densificación de lo real [...] y el secreto de la fascinación que ejerce” (MARTIN, 2008, p. 36). Pensemos la fascinación que nos provocan las imágenes especulares que se cuelan en la película: *Fellini 8 ½* (Federico Fellini, 1963), en una de las escenas memorables del cine,

precisa, pero, al mismo tiempo –por mediación del realizador– se sitúa “en varios niveles de la realidad”; y vale “el sentimiento de realidad” que genera la imagen por ser “una representación unívoca, porque capta aspectos precisos en el espacio y el tiempo”. Ver: Marcel MARTIN, Marcel. **El lenguaje del cine**. España: Editorial Gedisa, 2008, pp. 31-33.

³ Siguiendo a M. Martin, se recuerda que antes de los hermanos Lumière, en 1895 (exceptuando, las analogías con el mito de la caverna, las sombras chinescas y las linternas mágicas) ya existían las primeras manifestaciones del cine, “ya Georges Sadoul demostró que [el cine] arranca en 1832”; y que el gran invento de los hermanos Lumière “consiste en el perfeccionamiento del dispositivo de arrastre intermitente de la película”. Así, el cine fue posible gracias a los inventos en el campo de la óptica realizados por Étienne J. Marey: el *cronofotógrafo*, 1888, y por Tomás Edison (el *kinetoscopio*, 1891). Hay una serie de debilidades propias del cine, que definen algunas características: el cine es, *fragilidad*: dada por la dependencia de los soportes que están expuestos al paso del tiempo, incluso grandes obras no se han preservado, es *futilidad*: porque se lo considera un medio masivo de comunicación destinado a la diversión, entretenimiento, expuesto además a una serie de mediadores que se toman atribuciones de decisión: productores, censores, distribuidores; y es, finalmente, *facilidad*: con la que se lo juzga y se lo encasilla, en moldes de géneros, y la manipulación que se ejerce sobre el cine como máquina de propaganda político- ideológica, de gobiernos autoritarios, en particular. Ver: MARTIN, Marcel. **El lenguaje del cine**. España: Editorial Gedisa, 2008, pp. 21-22.

cuando *Guido*, el alter ego del director, lucha contra su propia consciencia; así el cine, también, visto como catarsis de un creador en crisis, que revisita su propia vida. Ahora bien, esa fuerza evocadora de la imagen⁴ no es una relación unívoca, porque el valor, más que significativo, es emocional, es decir, la ambigüedad está presente; la imagen requiere ser interpretada, hay que descifrar a la imagen; por eso, en un testimonio tan desgarrador como en *Noche y Niebla* (Alain Resnais, 1955), la voz en *off*, como contrapunto, intenta dejar sentado un sentido, la imagen afirma una materialidad pero no nos da su significado (MARTIN, 2008, p. 38). Sin embargo, algunos le atribuyen, a la imagen, cierto poder sagital que apuntaría, en principio, a un nivel afectivo (sentimiento) y de éste, finalmente, a la idea (concepción ideológica-moral); este es el esquema definido por Eisenstein (MARTIN, 2008, p. 40). Lo que presupone una actitud activa del espectador, cierta distancia para apreciar la belleza estética y, obvio, ser consciente de la interferencia de una mediación para provocar ese efecto; pero, sabemos que no es así, cada vez más cuesta acceder a las salas de cine, precisamente, porque esas mayorías no se disponen ante una presentación artística, sino ante una situación de comunión masiva que los tiene como protagonistas.

Y, si sólo la imagen –sin la intervención del artista– presenta estas desviaciones, que nos sitúan en el carácter complejo de toda percepción (no todos vemos lo mismo, ante un mismo objeto, incluso desde un mismo ángulo); más se abren significantes si volvemos a pensar en el ojo del cine, en la mediación del ojo del creador. Se desprenden intervenciones del lenguaje cinematográfico emparentado con otras manifestaciones poéticas, con la literatura, con la poesía. Intento sólo desglosar algunos comentarios que hacen al valor estético del cine, por ejemplo: los *encuadres* (los planos, los ángulos elegidos), la *elípsis*, y el *montaje*, entre otros, todos procedimientos que refuerzan la transdiscursividad que generan las imágenes, en esta presentación. Estas elecciones, que son operaciones técnicas que decide el director, significan una sustracción de esa materialidad, una elección que conlleva una falta de eso real, que se decide manifestar. Por eso, tanto la *elípsis*, como los *encuadres* y el *montaje* son operaciones en espejo, todas significan un recorte de un todo, una falta: dejar elementos fuera del cuadro, entonces, “la imagen, [...] por sí misma, *muestra* y no *demuestra*” (MARTIN, 2008, p. 38); siempre hay un resto que se abre en un campo de interpretación, para los espectadores.

Se recuerda que, en cine el principio es sugerir, el cine es el arte de la *elípsis* (MARTIN, 2008, p. 99). En este sentido, el director, el creador opera como el autor de ficción, hay una elección de los elementos más significativos, un orden, un escenario, personajes con sus dramas y fantasmas; y básicamente, para el caso del escritor, es detenerse en la palabra para referenciar, sobre todo a partir de la sutileza: mostrar en los detalles –de ahí la fuerza evocadora del lenguaje–, como se da a través de uno de

⁴ Henri Angel, define una serie de características del cine, (y aplicables a la imagen, a mi entender), para él, el cine es *Intensidad*: dado que el primer plano tiene una fuerza casi mágica, nos da una visión específica, y la música en virtud de su función sensorial y lírica refuerza el poder de penetración de la imagen. Es *Intimidad*: porque, también, ante el primer plano penetramos en los seres, a través de los rostros, como libros abiertos, y en los objetos. Y, es *Ubicuidad*: porque el cine nos transporta a través del espacio y del tiempo y porque recrea la duración misma, todo parece más largo. Ver: MARTIN, Marcel. **El lenguaje del cine**. España: Editorial Gedisa, 2008, p. 36.

los tropos del lenguaje: la *sinécdoque* (la parte por el todo), equivalente, también, al *encuadre*: el recorte que, en el cine realiza el director de la imagen, los ángulos de las tomas, desde arriba, desde abajo, si decide una panorámica o un primer plano. En fin, en el cine hay muchos ejemplos para provocar sensación de peligro, ante una persecución, ante un acoso a un personaje, alcanza con mostrar un detalle, algo que sea simbólico. Para Artaud, es importante la abstracción en el cine y a su entender el pensamiento cinematográfico, “reside en la utilización de los objetos y de las formas existentes, a las cuales se puede dotar de toda expresión, porque las disposiciones de la naturaleza son profundas y verdaderamente infinitas” (ARTAUD, 2011, pp. 8-9).

En ese recorte de la realidad que se muestra en imagen, hay una *dialéctica interna* que motiva (como la sinécdoque o la metáfora) a completar el sentido; y además la manipulación que se hace sobre las imágenes, la elección, la edición, es decir, el montaje de las mismas, que es contar con imágenes y la relación de continuidad, nos convoca a una *dialéctica externa*⁵ entre imágenes. Entonces, hay una especie de operación oculta que encadena el encuadre, el montaje que, además, son todos: elipsis; y que se resuelven en el concepto de *desglose*, no percibido por el espectador (a menos que sea un especialista); entonces, “el montaje, como máximo, no es sino una pura técnica de ensambladura, en la medida en que el encuadre se ha hecho con una precisión suficiente. El encuadre es una operación analítica y, el montaje, una operación sintética”⁶.

⁵ Como ejemplo de la *dialéctica interna* que carga una imagen: un mendigo ante un escaparate de una pastelería, y muchos más, encontramos, en particular, en el “cine silente”. Y, también, por obra del montaje, la *dialéctica externa* que se da entre imágenes que provocan un sentido: Chaplin en *Tiempos modernos* (1936), la escena con la banderita roja que le cae, y en la esquina se le junta una multitud detrás; o una imagen de un soldado que levanta su fusil y, en otra imagen, un miliciano cae muerto. Como se expresó, el cine se lee en la historia de la liberación de la cámara: el detenimiento en un primer plano que expresa la tensión moral de un personaje, así el lente, el espectador, penetra en una intimidad. Los ángulos de una toma, la elección si es desde arriba, desde una altura o desde abajo, respectivamente, el “*Picado*” y “*Contrapicado*”; del primero, selecciono el ejemplo de la persecución y asesinato de *María*, (Anna Magnani) en: *Roma, ciudad abierta* (Roberto Rossellini, 1945), primero es un plano normal, pero la escena del asesinato, está tomada desde arriba, refuerza la debilidad al empequeñecer al personaje, que intenta salvarse de la persecución de los nazis; y del *contrapicado*: de abajo hacia arriba, provoca una sensación a la inversa: engrandece la figura, hace que se presente más temerario. Hay muchos ejemplos de ambos movimientos de cámara en los films de Hitchcock y de Orson Wells. También en los *travelling*, el desplazamiento de la cámara hacia adelante tiene el poder de una descripción (penetrar en una mansión, desde lo más general a lo particular); sin embargo, según Martin, el *travelling* hacia adelante en *Noche y Niebla*, no es de descripción sino “de penetración en los arcanos de la memoria” (p.63). Entre otros procedimientos, está el *relieve* de un elemento dramático: el más conocido es el encuadre que hace la cámara de la palabra “Rosebud” en el trineo echado al fuego de la chimenea y cuyo significado se buscó en toda la película de Orson Wells: *Ciudadano Kane* (1941); también en *Todo está iluminado*, (J. Safran Foer, 2002) el *anillo*, entre otros, por la carga afectiva y de lazos de por vida que conlleva. Ver: MARTIN, Marcel. **El lenguaje del cine**. España: Editorial Gedisa, 2008, p. 36., pp. 43-73.

⁶ MARTIN, Marcel. **El lenguaje del cine**. España: Editorial Gedisa, 2008, p. 100.

NOCHE Y NIEBLA (Francia, Alain Resnais: 1955)

*Vosotros, ladrones de las
horas auténticas de la muerte,
de los últimos suspiros y del adormecimiento de los párpados,
estad seguros de una cosa:
El ángel recoge lo que vosotros habéis desechado*

Los poetas no olvidan⁷

Quiero partir de una aseveración ya señalada por la crítica, y es el impacto que produjo el estreno de esta obra⁸, dado que no es una crónica de los campos de concentración, no es una investigación que descubre la verdad, va más allá de una reflexión moral, y no busca respuestas, “plantea una reflexión profunda acerca de la imposibilidad de la representación de la Shoah” (NANCY, 2004, pp. 39-74)⁹; estamos ante imágenes, fotos, documentos, rastros y registros de personas, por eso la distancia ante el uso de cierto sarcasmo en el relato de fondo. Según Nancy, la imposibilidad de esa representación no es extensiva al arte como prohibición de crear obras figurativas, sino a la relación de la imagen como fuerza de inmanencia que presenta lo que está ausente (NANCY, 2004, p. 8); trae lo real como representación, la verdad de esa representación está en esa evocación, pero precisamente, esos rostros, esos cuerpos, quedan eclipsados, cosificados por el anonimato de la montaña de cadáveres, no son representados. Ahora bien, dos cuestiones de reflexión, siguiendo al filósofo, que pueden dar claridad a esta imposibilidad. La primera, es el exceso de iconoclastia, de la necesidad de la representación que define a toda la máquina infernal del nazismo, del *Reich*; los signos, la esvástica, las marchas militares, la relación hipodérmica líder/masa, la voz, la voz que inmoviliza a multitudes en cadena de radio, el cine, el arte clásico en contraposición al arte degenerado, el cuerpo ario que es el ideal de la humanidad, en sus ancestros está todo lo humano, todo lo civilizado. Esa es la producción de verdad, unívoca, que Nancy denominará como la “sobrerrepresentación”.

Y la otra cara, la antítesis está definida: los judíos son los destructores de la civilización, “infectan el cuerpo y la faz de la humanidad”, nada bueno cargan¹⁰. Y, esa

⁷ SAHL, Hans. **Wir sind die Letzten**. Heidelberg: Lambert Schneider, 1976, p. 14. Citado en: NANCY, J. Luc. La representación prohibida. **Fractal**, n° 34, julio-septiembre, 2004, año IX, volumen IX, pp. 39-74: <http://www.mxfractal.org/F34nancy.html>

⁸ Alain Resnais presentó el cortometraje documental *Noche y Niebla* en el festival de Cannes, en 1956, de 32 min. El impacto que provocó, queda estampado en la siguiente afirmación, “el manto de seda que cubría los rostros endeble de la nueva humanidad, sostenido por el boom capitalista del consumo y la llamada cultura de masas recién nacida, cayó por tierra definitivamente”: Hernán Silvoza, “La memoria como resto”, en *Plano central*. Las imágenes se construyen, principalmente, a partir de material de archivo fílmico y fotográfico incautado a los nazis. El texto es de Jean Cayrol y la música de Hanns Eisler, entre otros colaboradores. El título hace alusión al Decreto de diciembre de 1941, *Nacht und Nebel*, promulgado por el mariscal Keitel, que contenía las directivas para la persecución de las infracciones cometidas contra el *Reich* o contra las Fuerzas de Ocupación, de los territorios ocupados.

⁹ Se recuerda que el término: Shoah (idisch): significa genocidio, sacrificio del pueblo judío ante el exterminio de los nazis. Equivalente al Holocausto (ὁλόκαυστον, en griego: sacrificio religioso en que se quemaba toda la víctima).

¹⁰ Pensar que esta concepción se pueda explicar por el antisemitismo es un error; es más que una concepción racista, porque el fundamento no es el de una raza inferior a dominar, sino el de la “raza

es la diferencia con relación a otras persecuciones y exterminios por motivos políticos, religiosos y demás; distinta de esta liquidación por motivos de representación de un atentado a la presencia auténtica, es decir, no llegan a la categoría de ser representados, atentan contra todo lo que merece ser representado. De ahí, la convicción que cargan como misión todos los implicados en el andamiaje del poder del Reich, eso piensan los comandantes nazis y eso reciben las tropas de las S.S, “tenemos el derecho moral, el deber para con nuestro pueblo de aniquilar a ese pueblo que quería aniquilarnos” (NANCY, 2004, p. 92. Cita nº95). Así, los campos¹¹ serán el escenario de toda la dramaturgia que sostiene esta maquinaria de la muerte, los actos repetidos diariamente en los rituales de mando y humillación, de la formación al pasar lista, las parodias de la música, y el centro quirúrgico y el hospital –en vez de centros para curar–, están como espacios de tortura. En fin, por si se olvida, en las imágenes las sentencias lo recuerdan, “a cada quien su merecido”, y son, sí mano de obra esclava, por eso: “el trabajo es la liberad”; se alejan de aquellos centros de concentración para vigilar a poblaciones enemigas en estado de guerra (ARENDRT, 2005, p. 289)¹². Así lo define Nancy:

El campo de exterminio es la escena en que la sobrerrepresentación se entrega al espectáculo del aniquilamiento de lo que, a sus ojos, es la no-representación. Lo que distingue a esta maniobra de todas las demás que se le pueden comparar -campos y genocidios- es que apunta directa y explícitamente, en el "subhombre", no tanto o solamente a una raza inferior y/o enemiga, sino ante todo a la gangrena o el miasma capaz de corromper hasta a la presencia de la presencia auténtica. Auschwitz es un espacio organizado para que la Presencia, la que se muestra y muestra al mundo con ella y sin resto, ofrezca el espectáculo de aniquilar aquello que, por principio, conlleva la prohibición de la representación, o bien lo que yo llamo aquí la representación prohibida. (NANCY, 2004, p. 8)

¿Y qué vemos? las imágenes de planificación de los campos, la construcción pensada y diagramada en los planos, el cuidado de los estilos que da para todos los gustos; observamos los preparativos en manos de arquitectos e ingenieros (la mayoría profesionales civiles, incluso alguno judío), al servicio, en principio, de una concepción productiva que garantice seguridad, las letrinas separadas de los barracones –aunque algo incómodos–, porque el orden y la seguridad son fundamentales en estos espacios de exterminio que deben ser eficientes, sobre todo

superior” que se asienta en una fuerza natural, la selección de la naturaleza: “la ley del más fuerte”. Depositar en la naturaleza el fundamento básico abriría las puertas para el exterminio de otros pueblos, además de los judíos. Ver: ARENDRT, Hannah. Cap. XXVI “Las técnicas de las Ciencias Sociales y el estudio de los Campos de concentración”, en: _____. **Ensayos de comprensión 1930-1954: escritos no reunidos e inéditos de Hannah Arendt** (Traduce Agustín Serrano de Haro, colección Esprit # 54). Madrid: Caparrós Editores, 2005, pp. 283-300.

¹¹ ARENDRT, Hannah. Cap. XXVI “Las técnicas de las Ciencias Sociales y el estudio de los Campos de concentración” en: _____. **Ensayos de comprensión 1930-1954: escritos no reunidos e inéditos de Hannah Arendt** (Traduce Agustín Serrano de Haro, colección Esprit # 54). Madrid: Caparrós Editores, 2005.

¹² En la nota nº13, aclara que los campos de concentración aparecen durante la guerra de los Boers, y el concepto de “custodia preventiva” se usó, por primera vez en la India y en Sudáfrica.

vale que no contaminen. Por eso, están lejos de las ciudades, pero eso sí hay que preservar la naturaleza (así, el inmenso árbol: el ombú, se mantiene)¹³.

Otros detalles se acoplan, “la primera selección de la muerte es en la deportación”, un día sin agua y sin comer casi asfixiados, garantiza esa selección natural. Y al llegar a destino empieza la despersonalización, primero, despojarlos de cualquier signo de identidad, bañarlos para desinfectar los cuerpos, todas las pertenencias son incautadas, son numerados, son NN, mientras que con un triángulo rojo se identifica a los prisioneros políticos. En los baños se dan los encuentros, es donde empieza la resistencia; si pueden sobrevivir. Por encima de ellos, se abre una cadena de mandos: los capos: *oberkapo*, cargo también ocupado por mujeres, muchos de los cuales eran judíos con privilegios, en general, guardianes, delincuentes o matones; después seguían soldados rasos, las S.S., más otros oficiales, y el Comandante y su familia. Todo está pensado para que funcionen en orden: lo rige la concepción maquínica que produce la fuerza productiva ideal: esclavos, así las empresas lograban lo impensado: mano de obra masiva y gratis; disponible para trabajar en carreteras y en las mismas construcciones del campo; también había lugares de esparcimiento: para los oficiales, el invernadero. Y lo más importante, todo se registra, la burocracia garantiza cada paso, con orden, en fojas claramente escritas, actas, archivos con sus nombres, documentos, sexo, edad, y todos los objetos se aprovechan. Se separan, debidamente, los anillos, relojes, cualquier otra pertenencia, la ropa por un lado, los zapatos por otro, bajo una estricta contabilidad delirante.¹⁴

En 1942, Himmler es el encargado de aplicar las medidas drásticas, cambia el sentido y se aplica la *Solución Final*¹⁵. Ahora hay que pensar en el exterminio masivo,

¹³Arendt, para ver concepto de fábrica de exterminio, se apoya en una frase del diario de Goebbels (marzo de 1943): “que nada interfiera en esas lógicas de matarlos lentamente”. Y la autora nos deja esta reflexión: “Era como si los nazis estuviesen convencidos de que más importante que ganar la guerra era administrar fábricas de exterminio”. ARENDT, Hannah. **Ensayos de comprensión 1930-1954: escritos no reunidos e inéditos de Hannah Arendt** (Traduce Agustín Serrano de Haro, colección Esprit # 54). Madrid: Caparrós Editores, 2005, p. 284.

¹⁴ Una particularidad que permitió identificar cuando se encontraban (y todavía pasa), cuerpos o restos en los bosques, en sótanos o enterrados, es a manos de quienes habían sido asesinados; si conservaban algún diente de oro (material usado comúnmente para esos arreglos), si tenían algún documento, si estaban vestidos o conservaban algún anillo, no eran víctimas del ejército nazi; sino probablemente de los rusos. Los cadáveres que sembraban los nazis eran reconocidos por su despojo, especie de botín de guerra que, incluso, los mismos soldados se encargaban de saquear a quienes mataban.

¹⁵ “Hitler, después de la invasión a la Unión Soviética, le había encomendado a Himmler la responsabilidad de todos los asuntos de seguridad de la Unión Soviética ocupada, y le otorgó amplia autoridad para eliminar físicamente cualquier presunta amenaza para el dominio permanente de Alemania. Himmler será el artífice para implementar un plan destinado a asesinar sistemáticamente a todos los judíos, proyecto que recibió el nombre en código de "Operación Reinhard", y todas las cadenas de mando están en consonancia, el mariscal del Reich H. Göring, da comienzo a los preparativos, los SS y todos los mandos tenían plena libertad para la implementación de una "solución completa del problema judío". La gran mayoría de las víctimas eran judíos polacos, aunque también hubo judíos alemanes, austríacos, checos, holandeses, franceses, yugoslavos y griegos que murieron en los centros de exterminio de Reinhard. Para asesinar a los judíos de la "Gran Alemania", así como a los judíos que residían en áreas bajo ocupación o influencia alemana del oeste, sur, sudeste y norte de Europa, en la primavera de 1942, Himmler designó como centro de exterminio a Auschwitz II (Auschwitz-Birkenau). Durante la implementación de la "solución final", las autoridades alemanas y sus colaboradores mataron a seis millones de judíos –dos tercios de los judíos que vivían en Europa en 1939– mediante gas asfixiante, fusilamientos y otros medios”. Ver: LA SOLUCIÓN Final en profundidad,

están perdiendo la guerra. Comienza la política del aniquilamiento, se crean los crematorios, separados en el exterior, participan en la construcción, los mismos internos, nuevamente planos, diseños, los cilindros de gas salen por las duchas; y para recordar: quedan las marcas de los arañazos en el techo. La forma de exterminio garantiza limpieza y pulcritud, pero lo extraordinario es la eficacia, en pocas horas se pueden absorber varios millones de cuerpos; y obvio todo se recupera: cabellos (para elaborar telas, tejidos), huesos (intentarán fertilizantes), grasa (jabón), y la piel, ¿la piel? (para papel... con bellos dibujos). La guerra en un solo paisaje dejó 9 millones de muertos. Y nadie es responsable.¹⁶

Por último ¿cómo acercar alguna comprensión? sólo los hechos e innumerables pruebas, parecen servir; y siempre la memoria latiendo como un resto de exigencia. Se encuentra un vacío al intentar una respuesta ante lo que pasó, quizá valga acercar una comprensión de lo que no pasó, de lo que no se quiso ver y que, tal vez, hubiese evitado llegar a ese estadio de la humanidad. En principio, es infantil especular sobre lo que tendría que haber sido y no fue. Hace un año, el crítico literario argentino Noé Jitrik, publicó en la prensa una reflexión, a escasos días de la “Noche buena” (JITRIK, 2017, contratapa)¹⁷, casi providencial, dado que su punto de partida eran las preliminares que llevaron, en democracia, al nazismo al poder. En este breve artículo, contundente por su actualidad, acerca de lo que se permitió, por desidia, por desinterés, por egoísmo; reaparecen esos sentidos en comportamientos políticos, tan perversos y asiduos en estos tiempos. La mal denominada post-verdad, el reino de la mentira, la difamación, la respuesta visceral no reflexiva, plagada de resentimientos y la ausencia de limitaciones ante nuestras intolerancias, nos aquejan ante la ausencia de principios; la falta de justicia, el abuso, el desprecio hacia la cultura y demás. Por eso, para Jitrik, si se pensaba que nada quedaría del nazismo después de 1945, afirma que, al contrario: “Error. Quedó su filosofía, no su fracaso, pero no como un sistema (...) sino como una estructura de sentimiento”, por eso “hay parecidos [y] establecerlos puede ser higiénico” (JITRIK, 2017, contratapa).

Me quedó con esta reflexión, elijo no descuidar –más que supuestas enseñanzas– las reminiscencias que nos deja la historia. Y, sí –más que higiénico–, lo siento como mandato de lo que somos, seres conscientes que, además de ser, debemos demostrarlo.

Enciclopedia del Holocausto. United States Holocaust Memorial Museum 2018/15. En: <https://www.ushmm.org/wlc/es/article.php?ModuleId=10007789>

¹⁶ La convicción de no ser responsables parece equipararse a la otra perversa convicción gestada desde la misma ciencia, así lo señala H. Arendt, incluso marcando la diferencia del nazismo con otros regímenes totalitarios: “La cientificidad es un rasgo de los regímenes totalitarios, no es más que ropaje de hechuras humanas destructivo con los ropajes de alguna sanción sobrehumana (...). La marca nazi de este tipo de poder es más omnívota y horrible que la marxista o seudomarxista pues asigna a la naturaleza el papel que el marxismo asigna a la historia”: Hannah Arendt, “La imagen del infierno”, Reseña de **El Libro Negro: el crimen nazi contra el pueblo Judío (1946)**. En: ARENDT, Hannah. Ensayos de comprensión 1930-1954: escritos no reunidos e inéditos de Hannah Arendt (Traduce Agustín Serrano de Haro, colección Esprit # 54). Madrid: Caparrós Editores, 2005, p. 245.

¹⁷ Noé Jitrik, Parecidos. *Página 12*, 22 de diciembre de 2017, contratapa.

Bibliografía

ARENDDT, Hannah. **Ensayos de comprensión 1930-1954: escritos no reunidos e inéditos de Hannah Arendt**. Traduce Agustín Serrano de Haro, colección Esprit # 54. Madrid: Caparrós Editores, 2005.

ARTAUD, Antonin. **Escritos sobre Cine**. México: Editores Mexicanos Unidos, 2011.

BARTOV, Omer. **Borrados. Vestigios de la Galitzia Judía en la Ucrania actual**. Traducción de Fernanda Trías. Barcelona-México-Buenos Aires: Mal9aso, 2016.

MARTIN, Marcel. **El lenguaje del cine**. Serie Multimedia/Cine. España: Editorial Gedisa, 2008.

NANCY, J. Luc. "La representación prohibida". **Fractal**, n° 34, (julio-septiembre, 2004), año IX, volumen IX, pp. 39-74: <http://www.mxfractal.org/F34nancy.html>

Prensa

JITRIK, Noé. "Parecidos". **Página 12**, 22 de diciembre de 2017.

LA SOLUCIÓN Final en profundidad. **Enciclopedia del Holocausto**. United States Holocaust Memorial Museum 2018/15.

En: <https://www.ushmm.org/wlc/es/article.php?ModuleId=10007789>