

# EN TORNO A LAS IMÁGENES DEL HORROR. MONTAJE DEL CONOCIMIENTO EN *TIERRA SIN PAN* Y *NOCHE Y NIEBLA*

MONTERO SÁNCHEZ, DAVID  
UNIVERSIDAD DE SEVILLA (ESPAÑA)  
Profesor ayudante doctor  
Código ORCID: 0000-0003-2937-0438.  
davidmontero@us.es

**Resumen:** A través del análisis de *Tierra sin pan* (Buñuel, 1933) y *Noche y niebla* (Alain Resnais, 1955), las siguientes páginas tienen como finalidad discutir el valor de uso de las imágenes del horror en ejercicios de “montaje del conocimiento”. Esta expresión, tomada del trabajo crítico de Georges Didi-Huberman, enfatiza tanto la puesta en relación de estas imágenes con otros discursos como el valor desestabilizador de las mismas, su capacidad para perturbar narrativas canónicas en diferentes ámbitos. Metodológicamente, la aproximación a ambos filmes privilegia el examen históricamente situado de las intenciones discursivas latentes en estos textos, prestando especial atención a las formas en las que ambas películas cuestionan aspectos de la cultura audiovisual de la que forman parte.

**Palabras clave:** montaje del conocimiento, horror, Buñuel, Resnais, memoria, cultura audiovisual.

**Abstract:** The following pages aim to discuss the way in which horror images have been used in order to produce knowledge. This is done in relation to two films: *Land Without Bread* (Buñuel, 1933) and *Night and Fog* (Alain Resnais, 1955). The critical work of Georges Didi-Huberman represents a major reference in both its foregrounding of the link between the images of horror and other discourses, and also in highlighting the disturbing value of such images. Methodologically, the text privileges a historically situated examination of both films’ discursive intentions and, in particular, of the ways in which both examples question concrete aspects of the visual culture they themselves inhabit.

**Key-words:** montage, knowledge, horror, Buñuel, Resnais, memory, audiovisual culture.

## 1. INTRODUCCIÓN

En *De l’origine du XXIe siècle* (2000), Jean-Luc Godard incluye un breve fragmento de *Tierra sin pan* (Luis Buñuel, 1933), un plano que recorre de izquierda a derecha los rostros de unos niños de no más de seis o siete años en una escuela de Las Hurdes. Son semblantes desconfiados, huraños, que miran a la cámara con el gesto de quien observa a un enemigo impreciso pero temible. Su mirada inter-

pela igualmente a los espectadores. En el filme de Godard, estos escolares conviven con un catálogo de imágenes espeluznantes: un auténtico mural del horror que incluye cadáveres famélicos tirados en las cunetas, ahorcamientos, familias y grupos de personas que huyen de la guerra, violaciones, torturas y vejaciones de todo tipo. Su recuperación en este entorno es, sin embargo, plenamente pertinente, en tanto el montaje godardiano ofrece en contraplano la descarnada constatación gráfica de lo que Buñuel vislumbró en la pobreza extrema de estos niños y, sobre todo, en la indiferencia general que en pocos años desembocaría en la barbarie.



**Figura 1.** La mirada a la cámara de los escolares de *Tierra sin pan* ofrece un contraplano directo del horror. De esta forma al menos lo concibe Godard cuando recupera esta imagen para su filme *De l'origine du XXIe siècle*.

La acumulación de atrocidades filmadas de *De l'origine du XXIe siècle* revela también en último término la atracción de la cámara, que es la nuestra, por la desgracia ajena hasta el punto de convertir la contemplación de la calamidad en “una experiencia intrínseca de la modernidad” (Sontag, 2003: 27). El interés de Godard en el filme no es, sin embargo, histórico o lo es solo en la medida en la que la historia genera un cierto sentido de movimiento. Como el ángel de Benjamin, la película observa el siglo XX desde la poderosa atracción de un régimen visual dominado ya por una poética del fragmento que hace aún más acuciante la necesidad de vincular como premisa básica del conocimiento.<sup>1</sup> En este sentido, *De l'origine du XXIe*

<sup>1</sup> Existen varios textos que ponen de relieve las relaciones entre la concepción Godardiana de la historia y los planteamientos de Walter Benjamin. Es posible consultar el volumen de Alain Bergala *Nul mieux que Godard* (1999), págs. 221-249 y el texto de Y Ishagpour titulado “J.-L. Godard

*siècle* permite entrever una de las características más problemáticas de la cultura audiovisual contemporánea: la descontextualización del sufrimiento, la renuncia a comprender estas imágenes del horror más allá de lo que muestran. En parte, dicha renuncia aparece como el resultado de un escepticismo discursivo generalizado. La brutalidad desnuda captada mediante la cámara del móvil reclama un aparente grado cero de realismo frente a la desconfianza que generan la falsificación televisiva o el espectáculo cinematográfico. En su respuesta, Godard reivindica —una vez más— la vigencia del montaje como espacio de pensamiento, un afán que el propio cineasta suizo ha identificado en numerosas ocasiones como el objetivo truncado del lenguaje cinematográfico. No completamente, desde luego, si tenemos en cuenta la obra del propio Godard, la de Chris Marker, la de Luis Buñuel, Jonas Mekas o Dziga Vertov, entre otros.

Siguiendo la lógica godardiana, el presente artículo recupera dos de estos filmes de montaje: la propia *Tierra sin pan* y *Noche y niebla* (Alain Resnais, 1955) con la intención de revitalizar el debate sobre la utilización de imágenes monstruosas y su encaje en ejercicios audiovisuales de no-ficción contemporáneos. Nuestra postura de partida plantea la necesidad urgente de recuperar una tradición crítica de trabajo con las imágenes del horror que, si bien es minoritaria en la historia del cine, no es del todo inexistente.<sup>2</sup> Dicha tradición se origina en la necesidad de evidenciar a un nivel autoconsciente el papel que juegan estas imágenes en los entramados discursivos en los que se integran de cara a establecer los aspectos que determinan su alto potencial destabilizador. Para ello hacemos nuestra la expresión de Georges Didi-Huberman de *conocimiento por el montaje* en la que el acto de diferenciar estas imágenes, haciéndolas “resonar junto con otras fuentes, otras imágenes y otros testimonios” (Didi-Huberman, 2003: 179), se convierte en la premisa que permite su legibilidad al tiempo que revela —en un sentido fotográfico más que religioso— su función como herramienta de conocimiento autorreflexivo, dialógico y radical (Montero, 2012).

A pesar de que la necesidad de recuperar estos ejercicios audiovisuales emerge desde el presente, el examen que proponemos busca emplazar *Tierra sin pan* y

---

cinéaste de la vie moderne. La poétique et l’historique” en *L’Archéologie du cinéma et mémoire du siècle* (2000), pp. 89-118.

<sup>2</sup> La fórmula que más a menudo se ha venido utilizando para designar este trabajo crítico en el ámbito de los estudios cinematográficos es la del cine de ensayo (Weinrichter, 2007; Rascaroli, 2009). La referencia al ensayo filmico es pertinente en el caso de las dos películas analizadas que, con frecuencia, han sido calificadas como tal. En el caso de *Tierra sin pan* es el propio Buñuel el que utiliza esta fórmula en los títulos iniciales del film. Mientras que varios autores han analizado *Noche y niebla* desde esta perspectiva (Arthur, 2003: 59 y Lopate, 1998: 247, 48).

*Noche y niebla* en los contextos socioculturales en los que ambas películas fueron producidas. La puesta en relación de ambos discursos con la cultura audiovisual de su tiempo funciona como clave interpretativa desde la que reflexionar sobre las intenciones con las que Buñuel y Resnais movilizan las imágenes del horror. En el caso de *Tierra sin pan* este propósito apunta hacia la distancia incrustada en los sistemas de representación del otro —históricos y contemporáneos— que a menudo desemboca en el mandato de aprovechar estéticamente el sufrimiento ajeno. Las intenciones de *Noche y niebla*, por su parte, solo pueden leerse en relación con una cultura visual distinta; en la que las espantosas imágenes de la barbarie nazi buscan contrarrestar una política de la memoria que, diez años después de la Shoah, corría el riesgo de transformar la profunda sacudida humanística del horror en un evento histórico cerrado.

## 2. UN HORROR IRRECUPERABLE

En artículos académicos y críticos sobre *Tierra sin pan* palabras como “horror”, “sufrimiento” o “dolor” aparecen con bastante frecuencia. Ya en 1936 Manuel Villegas López define el filme como “una pesadilla monstruosa, alucinante, abrumadora” (citado en Ibarz, 1999: 151). Patrick Bureau lo califica como “un poema del horror” (Bureau, 1963); Freddy Bouache habla de “atrocidad documental” (Bouache, 1960: 38-44) y Claude-Jean Phillipe incluso asegura que la película es la prueba de la no existencia de un creador (Phillipe, 1963: 12). Más allá de estas impresiones, el debate crítico acerca de la brutalidad de la película ha girado con frecuencia en torno a la cuestión realista y, de forma más concreta, se ha centrado en determinar si *Tierra sin pan* representa un alejamiento de los principios surrealistas de *Un perro andaluz* (1929) y *La edad de oro* (1930) en aras de un realismo extremo. Si bien el examen de los puntos de conexión y las líneas de fuga ofrece ya una imagen crítica bastante completa de las formas en las que *Tierra sin pan* redefine los principios del surrealismo (ver Conley, 1986; Ruoff, 1998 y Thomas, 1994), se ha hecho notar con mucha menos frecuencia que uno de los puntos más claros de encuentro entre los tres filmes emerge al considerar las intenciones de su autor. Existe un afán de acción social radical que es común a los tres títulos y que Buñuel veía desaparecer a marchas forzadas del movimiento surrealista.<sup>3</sup> Si *Un perro anda-*

<sup>3</sup> Buñuel deja claro su rechazo a este retraimiento de la acción social por parte de los surrealistas en la siguiente cita: “Empezaba a no estar de acuerdo con aquella especie de aristocracia intelectual, con sus extremos artísticos y morales que nos aislaban del mundo y nos limitaban a nuestra propia

*luz* y *La edad de oro* pretendían escandalizar a la burguesía parisina, *Tierra sin pan* supone un ataque en toda regla tanto al optimismo etnográfico imperante en la época como al tradicionalismo hispánico y, de forma más concreta, a las nociones católicas de caridad y compasión como principios reguladores de las relaciones sociales.

Esta línea interpretativa hace necesario establecer una relación directa entre el tremendismo de *Tierra sin pan* y los propósitos éticos y estéticos de Buñuel a la hora de realizar la película. El propio cineasta es muy preciso cuando se refiere al filme como un ejercicio “objetivo” y al mismo tiempo admite su carácter tendencioso.<sup>4</sup> Se trata de material objetivo en tanto que procede de fuentes fiables: principalmente el estudio etnográfico de Maurice Legendre *Las Hurdes, étude de géographie humaine* (1927) y las crónicas periodísticas sobre la región publicadas por la revista *Estampa* en 1929, firmadas por José Ignacio Arcelu y con fotografías de Benítez-Casaux;<sup>5</sup> Además, Buñuel completó su impresión de Las Hurdes sobre todo en un viaje unos diez días antes del rodaje en el que, según él mismo, fue anotando distintos aspectos que luego configurarían las secuencias del filme (Hammond y Gubern, 2009: 176). Buñuel explica que las dificultades de presupuesto y técnicas con las que se realizó *Tierra sin pan* impidieron una observación más detenida de la vida hurdana de cara a contrastar su propia visión con el material que había leído, limitándose el equipo a grabar las secuencias predeterminadas que el cineasta tenía en la cabeza (Ibarz, 1999: 117-120). Esto hizo necesario incluso pagar a los hurdanos para que representasen algunas de las escenas más sobrecogedoras. Sin embargo, tampoco es conveniente que dichas dificultades oscurezcan las intenciones de Buñuel, las cuales, en sí mismas, están lejos de un ideal de observación o del análisis complejo de la extrema pobreza hurdana y sus condicionantes.

En el propio filme también queda claro que el propósito de Buñuel no es ofrecer un retrato de Las Hurdes, sino utilizar episodios de miseria extrema en un discurso artístico sin fisuras, irrecuperable, ajeno a cualquier acción por parte de los espectadores. De hecho, toda la estructura discursiva de la película responde a esta necesidad de blindar el sufrimiento de los hurdanos para que no pueda ser desac-

---

compañía. Los surrealistas consideraban a la mayor parte de la humanidad como despreciable o estúpida, y así se apartaron de toda participación y responsabilidad social y evitaron el trabajo de los otros” (citado en Sánchez Vidal, 2004).

<sup>4</sup> Buñuel realiza dicha admisión en una célebre conferencia celebrada en la Universidad de Columbia en 1941. Se puede acceder a la conferencia completa en inglés y a su traducción en castellano en Ibarz, Merce (1999), *Tierra sin pan. Luis Buñuel i els nous camins de les avantguardes*, Valencia: IVAM, pp. 167-179.

<sup>5</sup> Para un desarrollo más completo de la influencia de las crónicas publicadas por la revista *Estampa* es posible consultar Ibarz, 1999: 43-48, y Hammond y Gubern, 2009: 169.

tivado por parte de la audiencia; algo que un retrato más fidedigno de la realidad sí hubiese permitido. Existen decisiones estéticas que confirman estas intenciones: así, por ejemplo, nunca vemos a personas que conversan, las relaciones familiares se pervierten —mediante el negocio de los “pilus”, por ejemplo—, la música no existe, etc. Como ya notase Ado Kyrou en su conocido artículo, incluso la lógica de narración interna del filme incorpora el rechazo a cualquier lógica positiva o esperanzadora que, en el contexto de *Tierra sin pan*, invariablemente acaba transformándose en la fuente de una nueva desgracia (Kyrou, 1963: 220-224). Según informa la *voz en off*, las víboras que habitan en Las Hurdes no son venenosas, pero, al curar sus picaduras, los hurdanos infectan sus heridas; la primavera ofrece bayas, pero el hambre obliga a comerlas demasiado pronto, por lo que aumentan los casos de disentería, etc. (Buñuel, 1933: [00:13:55-00:18:07])

Por lo tanto, más que herencia directa de sus fuentes o consecuencia de la realidad que se retrata, cabe afirmar que Buñuel se acerca al sufrimiento de los hurdanos de forma deliberadamente descarnada y fría. ¿Cuál es el objetivo último de este horror en estado puro? Una primera respuesta apunta hacia la denuncia de las formas de representación cultural que canibalizan el sufrimiento, bien banalizándolo o naturalizándolo y, en último término, normalizándolo en defensa del *statu quo* social. En el punto de mira de la película estarían ejercicios audiovisuales de corte antropológico bastante conocidos en aquella época y a los que el cine impone la necesidad de romantizar la pobreza y el desamparo, convirtiendo el sufrimiento en un espacio estético aprovechable.<sup>6</sup> Soportan esta idea varios hechos concretos, ya mencionados por algunos de los estudiosos que han comentado *Tierra sin pan*. Por ejemplo, el título del filme funciona como trasunto de una fórmula habitual en los filmes y la literatura de viajes, aunque en esta ocasión se defina al lugar por un elemento del que carece: el pan (Ruoff, 1998: 49). De igual forma, Buñuel se decide a hacer la película tras negarse a participar en una expedición antropológica en 1932 a diferentes lugares de África; ello le hubiese permitido a Buñuel hacer una película sobre la expedición que, a la postre, recogería materiales para la apertura del nuevo *Musée de l'Homme* en París. Además, sabemos que Buñuel tuvo acceso a bastantes cintas de corte etnográfico, llegando incluso a programar alguno de estos títulos en las sesiones del *Cineclub Español* (Gubern y Hammond, 2009: 170-174)

<sup>6</sup> Aunque diferentes autores han hecho hincapié en la importancia de leer *Tierra sin pan* en relación con la cultura visual de la época, el carácter de crítica radical del ejercicio buñueliano y el modo en el que funciona han recibido menos atención. James F. Lastra ofrece el concepto de “equivocación” para tratar de transmitir el sentido de parodia subversiva que encierra la película. “La subversión es mimética, se apropia y transforma los principios de las prácticas a las que pretende ridiculizar. Se trata de ganar al enemigo en su propio terreno, combatirlo con sus armas” (Lastra, 1999: 53).



Sería arriesgado definir *Tierra sin pan* tan solo como parodia subversiva de un cine de corte etnográfico pensado desde una perspectiva principalmente burguesa, aunque resulta innegable que esta era una de las intenciones de Buñuel. En línea con los principios del “surrealismo etnográfico” podríamos decir que, en lugar de las aspiraciones de la etnografía tradicional —la comprensión de lo que nos es ajeno—, el proyecto de Buñuel tendría una finalidad más ambiciosa que incluye “atacar la misma idea de lo familiar, provocando la irrupción de la otredad, de lo inesperado” (Clifford, 1988: 138. Traducción del autor). En su afán de redención mediante el conocimiento, la etnografía clásica representaba valores que Buñuel dinamita en primer lugar situando la fuente de exotismo no en un país lejano, sino en la propia Europa —de hecho, uno de los colaboradores de Buñuel, el poeta Pierre Unik, utilizará la expresión “A diez horas de París” para titular su reportaje sobre Las Hurdes publicado en la revista *Vu*—, y, en segundo, revelando la inutilidad del conocimiento frente a la magnitud del horror que retrata el filme. Como explica Vivian Sobchack: “incluso aunque estemos condenados al fracaso, *Tierra sin pan* nos exige que nos esforcemos al máximo, para echar un vistazo a nuestra propia historia, a nuestra cultura, para obtener un reflejo de una realidad desnuda y oscura [...], que no es posible ni aclarar ni visibilizar por completo” (Sobchack, 1998: 81. Traducción del autor). Buñuel, tan aficionado a los reportajes de ciencias naturales, parece mostrar aquí el sufrimiento humano en su última frontera, ya muy cercana a la animalidad, negándose a colocar ninguna barrera que amortigüe el golpe.



**Figura 2.** La crueldad de Buñuel es la que no permite al espectador reciclar el sufrimiento de los hurdanos. Este sencillamente es, no trata de despertar conmiseración ni solidaridad.

En *Tierra sin pan* este ejercicio deja al espectador sin referencias posibles, solo ante el sufrimiento de los hurdanos, dado que la estrategia discursiva puesta en marcha por el filme consiste en el distanciamiento aséptico del espectador —aspecto que comparte con los filmes etnográficos a los que parodia—, aunque sin permitirle suturar dicho alejamiento mediante el recurso al sentimentalismo, el morbo o la comedia. Son estos los aspectos que Buñuel elimina en relación con las fuentes que utiliza, de las que extrae los elementos que dibujan la miseria de los habitantes de Las Hurdes, aunque despojándolos de los recursos discursivos que dan sentido a este sufrimiento. Estos mecanismos son frecuentes por ejemplo en las crónicas de la revista *Estampa*, de la que Buñuel extrae varios episodios que posteriormente acabarán en *Tierra sin pan*. Consideremos, por ejemplo, el siguiente fragmento:

Algo verdaderamente extraordinario en Las Hurdes: una mujer calzada y con medias [...]. Es una moza como de diez y seis o diez y ocho años, limpia y frescota, de aire saludable. No es una gran belleza, ni mucho menos, pero como llevamos dos días sin ver más que mujeres harapientas y contrahechas, consumidas por la fiebre y de una suciedad repulsiva, esta chica hace sensación en nuestra pequeña caravana, y para rendir culto a la moda de estos meses, en seguida la elegimos Miss Hurdes (Ibarz, 1999: 46)

También son habituales en las crónicas de *Estampa* los fragmentos en los que los autores del reportaje dan trozos de carne o tortilla a los niños de Las Hurdes —“pobres criaturas, escuálidas y haraposas, que los devoran con ansia”— (Ibarz, 1999: 46). De una forma más abstracta, el trabajo antropológico de Legendre está imbuido de una pátina de catolicismo que le lleva a justificar su investigación como una tarea en favor de la redención de los hurdanos (citado en Ruoff, 1998: 47) y a tranquilizar a sus lectores en la fe de que los hurdanos son cristianos y, por lo tanto, mantienen la esperanza de una vida mejor.

Frente a estos mecanismos, el entramado discursivo de *Tierra sin pan* es totalmente inútil, no produce nada más que la visión de algo horrible. Aunque se mantiene el esquema que identifica al espectador con los expedicionarios —principalmente mediante el uso de la primera persona del plural—, estos no dan a la audiencia ninguna indicación de qué hacer o cómo posicionarse discursivamente frente a lo que están viendo y conociendo. La película tampoco tiene ningún efecto palpable sobre los propios hurdanos. Resulta relevante que la única vez en la que aparece un miembro del equipo en pantalla su presencia se limite a mostrarnos los dientes de una niña enferma que agoniza en la calle y que, según informa la *voz en off* en tono indiferente, morirá pocos días después.



Esta es una postura filosófica que hace de la crueldad un elemento del que termina brotando la dignidad humana, negándose a someter la imagen de los hurdanos a lógicas representativas que les asignan un papel determinado como bufones, héroes pobres pero dignos o víctimas de un sistema social determinado.<sup>7</sup> “No hay nada más opuesto al pesimismo ‘existencialista’ que la crueldad de Buñuel. Porque no elude nada, porque no concede nada, porque se atreve a mostrar la realidad con una obscenidad quirúrgica” (Bazin, 1951: 296-302). *Tierra sin pan* habla directamente a la conciencia del espectador, planteando el problema que va a ser clave en el desarrollo del siglo XX: la alteridad. En este sentido, ya algunos estudiosos han apuntado la posibilidad de ver la película como uno de los pocos filmes en los que se vislumbra el horror de los campos de concentración nazi, un texto, como decía Benjamin, capaz de intuir la barbarie que la cultura esconde.

### 3. ARCHIVO, ANSIEDAD, MEMORIA

Las tomas pagadas de *Tierra sin pan*, los recursos narrativos puestos en juego, hacen del horror más un efecto discursivo de la película que una presencia material y palpable en la propia imagen. Un observador atento, por ejemplo, puede adivinar que el niño muerto cuyo entierro retrata la película en realidad duerme tranquilamente; el sufrimiento hurdano procede pues de lo que se cuenta y, más concretamente, de la frialdad sobrecogedora con la que la mirada de Buñuel se acerca a la miseria. Sin embargo, ¿cómo sería posible realizar un auténtico montaje de conocimiento en el caso opuesto? ¿Cómo conocer algo cuando la truculencia satura la imagen hasta inundar cualquier contrapunto? ¿De qué forma utilizar las imágenes de la mayor barbarie perpetrada por el ser humano? En su tono crepuscular habitual, Godard ha afirmado que el cine “acabó desde el momento que no se filmaron los campos de concentración”; desde entonces, asegura, el cine ha desaparecido como medio de expresión, dejando de cumplir el papel para el que estaba destinado (Godard, 1995: 336). Una vez más, Godard es injusto con las películas que, sobre principios estéticos muy distintos, sí han intentado generar un discurso cinematográfico en torno a las imágenes de la Shoah, entre ellas *Noche y niebla*.<sup>8</sup>

<sup>7</sup> Poco después, ante la posibilidad cierta de una dictadura militar, Buñuel accederá a incluir un título a modo de epílogo en el que se inscribe la película en defensa de la Segunda República.

<sup>8</sup> En los últimos años se han publicado al menos dos volúmenes dedicados en exclusiva al filme de Resnais, lo que habla del renovado interés por este tipo de propuestas estéticas y discursivas. Los títulos son: *Concentrationary cinema. Aesthetics as Political Resistance in Alain Resnais's Night*

Es cierto que la película de Resnais se preocupa de manera más evidente por la memoria de los campos que por los campos o la Shoah como tal. En este sentido, la utilización del archivo fotográfico existente sobre el Holocausto o de las sobrecogedoras imágenes filmadas por los aliados tras la liberación configuran los nodos que, desde este momento en adelante, van a condensar la memoria colectiva de la barbarie. Consciente de ello, *Noche y niebla* convierte estas imágenes en el motor discursivo del filme, abordando frontalmente la cuestión de qué hacer con ellas, cómo trabajar de forma productiva con la atrocidad, de qué forma hilar en torno a la representación directa de la barbarie una política de la memoria que mantenga vivo el recuerdo complejo de la Shoah. El montaje que lleva a cabo Resnais de las imágenes del horror nazi no tiene la intencionalidad de ofrecer certidumbres —el valor de prueba frente a los negacionistas—, sino que más bien busca su valor epistemológico en la necesidad de recuerdo continuo que estas imágenes evocan. Los *travellings* vacíos a través de las ruinas de Auschwitz, la música de Hans Eisler o el mismo comentario de Jean Cayrol —ambos supervivientes del Holocausto— buscan establecer un régimen de legibilidad de la imagen abierto, plural, que no aleje la historia de los campos del dilema filosófico y humano que se encuentra en su génesis.

La utilización de estas imágenes ha sido objeto de críticas que parecen partir desde la asunción de que no existen estructuras discursivas que puedan otorgar un lugar productivo a las mismas. Claude Lanzmann, autor de la monumental *Shoah* (1985) defiende de forma vehemente el rechazo de estas imágenes de archivo:

Siempre he dicho que las imágenes de archivo son imágenes sin imaginación. Petrifican el pensamiento y aniquilan todo poder de evocación. Es preferible hacer lo que he hecho yo, un inmenso trabajo de elaboración, de creación de la memoria del acontecimiento [...]. Preferir el archivo fílmico a las palabras de los testigos, como si éste tuviese más poder que ellas, es subrepticamente reconducir esta descalificación de la palabra humana en su destino hacia la verdad (citado en Didi-Huberman, 2003: 143).

Para Lanzmann el archivo actúa inevitablemente como fetiche, como pantalla que desvía la atención de la irrepresentabilidad total del holocausto a la que solo la palabra puede dar forma.<sup>9</sup> Se niega cualquier solución intermedia para el uso de

---

*and Fog* (2012), editado por Griselda Pollock and Max Silverman, y *Uncovering the Holocaust: The International Reception of Night and Fog* (2006), editado por Ewout van der Knaap.

<sup>9</sup> Georges Didi-Huberman ofrece un desarrollo extenso de la polémica entre Lanzmann y Resnais o, más bien, de la animadversión de Lanzmann hacia las imágenes de archivo que le lleva a rechazarlas como posibilidad ética y estética en la representación de la Shoah. Huberman nota acertadamente que el problema de dicha polémica es el rechazo generalizado de Lanzmann al archivo, que le impide concebir distintos usos discursivos y discutirlos de forma específica (Didi-Huberman, 2003: 85-135).

la imagen, incluso aquella que se guía por la máxima pronunciada por Lyotard para cualquier obra de arte que aborde el Holocausto: asumir que no es posible decir lo indecible, pero afirmar al menos que es imposible decirlo.

Las razones de Resnais para convocar el archivo audiovisual de los campos de concentración hay que buscarlas en la necesidad de distanciar el recuerdo de la Shoah tanto de las premisas de la historiografía clásica como del radio de acción del psicoanálisis y su formulación del pasado traumático. Tanto la pretendida objetividad del historiador como la distinción clara entre pasado y presente sobre la que se asientan la concepción tradicional del discurso historiográfico imponen una necesidad de cierre que se revela inadecuada en el caso de la Shoah. De igual forma, como ha expuesto Andrew Hebard en su artículo “Disruptive Histories Toward a Radical Politics of Remembrance in Alain Resnais’ *Night and Fog* / Historias disruptivas. Hacia una política de la memoria radical en *Noche y niebla* de Alain Resnais”, el discurso psicoanalítico del trauma conlleva una serie de consecuencias perversas, como la necesaria perspectiva de curación —¿es posible curarse del Holocausto?— o la separación del evento de sus bases históricas, es decir, de los contextos sociales, económicos y políticos en los que se genera la Shoah. Frente a esto, y siguiendo con el argumento de Hebard, *Noche y niebla* busca encarnar una política de memoria que moviliza una ansiedad desestabilizadora y productiva en su misma problematización del pasado en el presente (Hebard, 1997: 98-102).

Es por ello por lo que Resnais rechaza igualmente de forma activa los presupuestos del documental clásico y, por lo tanto, su utilización de la imagen-archivo se separa de forma clara de un enfoque documental, dada la contigüidad del género con el discurso histórico. Un acercamiento exclusivamente documental a estas imágenes puede, sin mitigar el horror que evocan, transformar el evento en secuencia histórica cerrada, confinándolo a un lugar y un tiempo específicos.<sup>10</sup> El rechazo a esta lógica de representación se hace explícito en la propia narrativa de *Noche y niebla*. En los minutos iniciales, sobre una serie de imágenes de archivo tomadas de *El triunfo de la voluntad* (Riefenstahl, 1935), el discurso parece adoptar un tono claramente documental. Las imágenes se sitúan en un marco temporal específico (1933) y la voz *en off* poética del prólogo adopta un tono sentencioso e informativo, subrayado por un cambio reconocible en la música: “la maquinaria se pone en marcha”, “el objetivo es la unidad” (Resnais, 1955: [00:02:45]. Traducción del autor). Sin embargo, se trata de una posición discursiva que rápidamente se ve

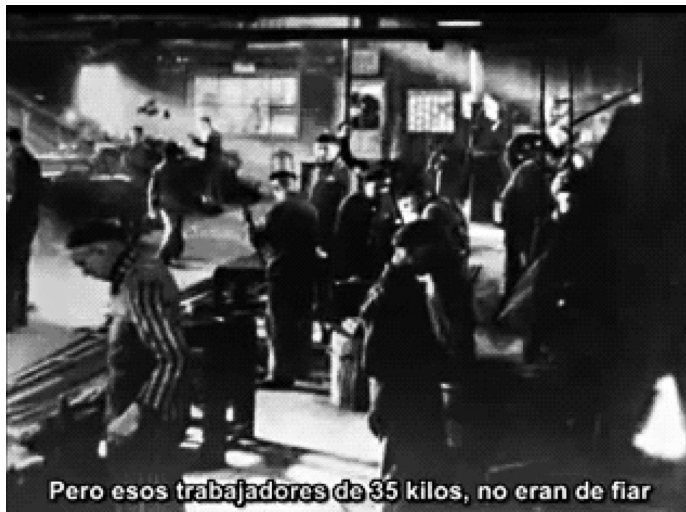
<sup>10</sup> Un ejemplo de este tipo de acercamiento documental lo ofrece la serie televisiva titulada *The World at War* y producida por *Thames TV*, en la que el Holocausto se presenta de forma explícita como “secuencia histórica cerrada” (ver Bruzzi, 2006: 151).

truncada por una serie de observaciones más idiosincráticas y personales que, por ejemplo, informan al espectador de que “construir un campo de concentración es como construir un estadio deportivo o un hotel” (Resnais, 1955: [00:03:23], traducción del autor) para pasar posteriormente a analizar la calidad estética de las torres de vigilancia nazi en distintos campos de concentración: estilo japonés, estilo alpino, sin estilo.

Se trata de una exploración asistemática, guiada por la lógica del recuerdo y que parece responder en su desarrollo exclusivamente a la aparición de las imágenes que se configuran como nodos de la memoria, independientemente de que la convoquen en ausencia, desde las ruinas del presente, o a través de la presencia espectral que impregna el archivo. En ambos casos, el resultado es una sensación de irrepresentabilidad que alcanza su cenit en el momento en el que las imágenes dan acceso al recuerdo traumático e imposible de verbalizar: “pero las palabras fallan” (Resnais, 1955: [00:25:30]. Traducción del autor); cuyo valor principal reside en su capacidad para desasosegar nuestra percepción del pasado en el presente, complicando la inscripción del Holocausto en el telón de la historia. Esto es lo que ocurre, por ejemplo cuando, sobre dos imágenes fijas de un camino de piedra, la *voz en off* informa en tono tranquilo de que “3000 españoles murieron en la construcción de estos escalones en la cantera de Mathausen” (Resnais, 1955: [00:11:02]). El pronombre demostrativo parece revelar una conexión directa entre las palabras y las fotografías, lo que indica que el comentario ha sido principalmente provocado por la aparición de las mismas y que se formula desde la lógica de un recuerdo persistente y perturbador. De igual forma, *Noche y niebla* busca alternativas a la organización de su contenido en torno a criterios de temporalidad y causalidad que conforman la base del discurso historiográfico tradicional. Por ejemplo, la película recurre a un patrón de ordenación espacial del discurso: la cámara recorre los parajes abandonados y ruinosos en el presente del filme, estableciendo referentes físicos concretos (las cámaras de gas, el hospital, el crematorio) que toman el papel de ejes discursivos que determinan los temas que se abordan: lo que ocurrió en el supuesto sanatorio, los robos que sufrían los prisioneros en las letrinas, etc.

En *Noche y niebla* esta ruptura con los principios del documental cinematográfico tampoco se traduce claramente en la fórmula del testimonio, dado que no ofrece una mirada única y coherente sobre el recuerdo de los campos. El comentario hablado contiene al menos una doble perspectiva que reúne al testigo (Cayrol) y al visitante (Resnais); el superviviente que arrastra su historia, y el artista que medita en abstracto (Flitterman-Lewis, 1998: 208-209). En realidad, *Noche y niebla* va más allá de este patrón, adoptando en ocasiones puntos de vista que no se

asimilan ni al testigo ni al artista que explora su tema. Al menos, es posible discernir la presencia en el conjunto del filme de una tercera subjetividad mucho más inquietante. Andrew Hebard se aproxima a su identificación cuando habla de la corrupción moral de la cámara por “una mirada nazi que contamina el material rodado por Resnais de forma bastante evidente (Hebard, 1997: 98). Así ocurre; por ejemplo, cuando se explica a la audiencia la función de “las torres de vigilancia desde las que se los oficiales observaban la conducta de los prisioneros, estudiando a los deportados y, en ocasiones, disparándoles para matar el tiempo” (Resnais, 1955: [00:14:10]. Traducción del autor). En ese momento, la cámara de Resnais en el presente parece cartografiar la extensión del campo desde una posición elevada, como buscando posibles objetivos móviles. Dicha presencia corrompe de igual forma la *voz en off*, por ejemplo, cuando esta explica que: “no es posible confiar en estos trabajadores extraños, de poco más de cuarenta kilos de peso” (Resnais, 1955: [00:11:22]. Traducción del autor).



**Figura 3.** La mirada asesina, la perspectiva nazi contamina tanto las imágenes como la *voz en off* de Resnais en un intento por incluir la humanidad dentro de la propia barbarie.

El objetivo último de Resnais es que la audiencia internalice el horror de los campos no desde la perspectiva que permite la identificación del espectador con las víctimas y el emplazamiento de los verdugos en un plano alejado y completamente ajeno. Al contrario, el discurso de *Noche y niebla* nos sitúa en el umbral del filme “intolerable” que menciona Godard, el único filme verdadero sobre los campos de concentración en su opinión, aquel que filmase el horror desde el punto de vis-

ta de los torturadores: “lo que sería insoportable no sería el horror que se desprendería de tales escenas, sino muy al contrario, su aspecto perfectamente humano y normal” (Godard, 1963: 239). Lejos aún de adoptar dicha perspectiva, el filme de Resnais, sí invita al espectador a acercarse al problema humano de los campos por encima de cualquier interpretación dicotómica, en su construcción de un nosotros que abarca por igual a víctimas y verdugos sin confundirlos. Es posible identificar este proceso en la película de Resnais mediante un análisis de los modos verbales en el filme:

A medida que la película avanza, la tercera persona impersonal del discurso histórico se transforma en una apelación íntima al espectador [...], en una relación personal que se resume en la fórmula del diálogo y la conversación (yo-tú). En los momentos finales del filme esta intimidad alcanza niveles tan profundos que este “yo-tú”, “emisor-receptor” se transforma en el “nosotros” inviolable que anuncia el nacimiento de una conciencia moral compartida” (Flitterman-Lewis, 1998: 210. Traducción del autor).

Sin duda, esta estrategia discursiva alcanza su más alto grado en el epílogo del filme, en el momento en que este nosotros adquiere carácter apelativo y se revela en su dimensión desestabilizadora, promoviendo una política de la memoria que niega la posibilidad de un relato histórico cerrado, al tiempo que evidencia la noción de responsabilidad que subyace a la narrativa:

Hoy, nosotros miramos con preocupación a estas ruinas, como si el viejo monstruo estuviese aquí, muerto entre los escombros; nosotros que fingimos esperanza frente a las imágenes ya distantes, como si la plaga de los campos ya hubiese sido erradicada; nosotros que fingimos creer que todo esto ocurrió hace tiempo, y en otro país, que nunca miramos a nuestro alrededor, ni escuchamos el grito inagotable (Resnais, 1955: [00:29:55]. Traducción del autor).

#### 4. ALGUNOS PENSAMIENTOS FINALES

Hoy día disponemos de un archivo audiovisual inagotable y accesible de forma inmediata a través de internet; un caleidoscopio de imágenes en el que no faltan vídeos que registran violaciones de derechos humanos, humillaciones, actos de crueldad en distintos grados o ejemplos de miseria extrema. Sin embargo, el potencial de estas imágenes permanece intacto en su mayor parte; su relevancia en procesos políticos, de cambio social o conflictos bélicos es aún muy relativa (Keenan, 2012). Por sí mismas, sin un proceso de montaje que las haga legibles, estas imágenes devienen sencillamente saturadas por el peso de lo que muestran y, por



lo tanto, inabarcables y poco productivas. Resulta revelador que muchos de los ejercicios audiovisuales que se plantean en los términos que hemos venido denominando como “montaje del conocimiento” necesiten en la actualidad, y en primer lugar, marcar una distancia con el contenido de las imágenes del horror como índice, bien mediante la animación como en el caso de *Waltz con Bashir* (Ari Folman, 2008) o *Silence* (Sylvie Bringas, 1998); la recreación virtual en *Inmersion* (Harun Farocki, 2009) o, en mayor medida, la reconstrucción dramática de títulos como *The Battle of Orgreave* (Mike Figgis, 2001) y *Standard Operating Procedure* (Errol Morris, 2008).

El presente artículo moviliza una tradición crítica de trabajo con las imágenes del horror que enlaza directamente con los títulos mencionados, recuperando asimismo vías para la utilización del archivo cinematográfico como elemento de cambio, perturbador. Películas como *Noche y niebla* y *Tierra sin pan* ponen de relieve la necesidad de plantear el debate sobre las imágenes del horror en términos de intenciones y fines, atendiendo a los mecanismos discursivos que les otorgan significado y al impacto desestabilizador que estos nuevos entornos pueden tener. Los ejercicios críticos de no-ficción contemporáneos están comenzando a asumir de una manera creciente un papel que les sitúa no solo como testigos de la realidad que representan, sino como actores que interactúan con las mismas. Si cabe, esto hace aún más necesario contar con elementos de análisis y marcos interpretativos que nos permitan evaluar el sentido crítico de filmes como *The Act of Killing* (Joshua Oppenheimer, 2012) más allá del horror que encierran sus propuestas.<sup>11</sup>

## 5. BIBLIOGRAFÍA

- ARTHUR, P. (2003): “Essay Questions. Essay Film, Nonfiction Cinema’s Most Rapidly Evolving Genre”, *Film Comment*, nº 39.
- BAZIN, A. (1977), *El cine de la crueldad*, Bilbao, Mensajero.

<sup>11</sup> La cinta de Oppenheimer, nominada a los Óscars 2014 y designada como la mejor de 2013 por el periódico británico *The Guardian*, ha sido objeto de una encendida polémica por su decisión de ceder parte del control discursivo de la cinta a los ancianos exmiembros de los escuadrones de la muerte en Indonesia para que sean ellos mismos quienes lleven a cabo la reconstrucción dramática de sus ejecuciones —al más puro estilo Hollywood—. Aunque es cierto que bajo esta decisión se esconde un afán de exponer un régimen visual, político y social que no ha abordado aún la necesidad de enfrentarse a esta parte del pasado colectivo, no pueden dejarse de lado aspectos del debate como la economía política del filme. Para más información sobre esta polémica es posible remitirse al volumen *Killer Images: Documentary Film, Memory and the Performance of Violence* (2012), editado por Joram ten Brink y el propio Joshua Oppenheimer.

- BERGALA, A. (1999): *Nul Mieux que Godard*, Paris, Editions Cahiers du cinéma.
- BRUZZI, S. (2006): *New Documentary*. Londrés, Routledge.
- BUACHE, F. (1976): *Luis Buñuel*, Madrid, Guadarrama.
- BUREAU, P. (1963): “Un poème de l’horreur”, *Études Cinématographiques*, nº 20-21.
- CLIFFORD, J. (1988): *The Predicament of Culture: Twentieth-century Ethnography, Literature, and Art*, Harvard, Harvard University Press.
- CONLEY, T. (1986): “Documentary Surrealism: On *Land Without Bread*”, *Dada/Surrealism*, nº 15.
- DIDI-HUBERMAN, G. (2004): *Imágenes pese a todo*, Barcelona, Buenos Aires, México, Paidós.
- FLITTERMAN-LEWIS, S. (1998): “Documenting the Inef fable. Terror and Memory in Alain Resnais’s *Night and Fog*”, en KEITH GRANT, B. y SLO-NIOWSKY, J., *Documenting the Documentary*, Detroit, Wayne State University Press.
- GODARD, J. L. (1963), “Feu sur les Carabiniers”, en BERGALA, Alain, *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard, I, 1950-1984*, París, Cahiers du cinéma.
- . (1995), “Le cinéma n’a pas remplir son rôle”, BERGALA, Alain, *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard, II, 1984-1998*, París, Cahiers du cinéma.
- GUBERN, R. y HAMMOND, P. (2009): *Los años rojos de Luis Buñuel*, Madrid, Cátedra.
- HEBARD, A. (1997): “Disruptive histories: Toward a Radical Politics of Remembrance in Alain Resnais’s *Night and Fog*”, *New German Critique*, nº 71, pp. 87-113.
- IBARZ, M. (1999): *Buñuel documental. Tierra sin pan y su tiempo*, Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza.
- . (1999a): *Tierra sin pan. Luis Buñuel i els nous camins de les avantguardes*, Valencia, IVAM
- ISHAGHPOUR, Y. y GODARD, J.L. (2000): *Archéologie du cinéma et mémoire du siècle. Dialogue*, Tours, Farrago.
- KEENAN, T. (2012), “Publicity and indifference: Media, Surveillance and Humanitarian Intervention”, en TEM BRINK, J. y OPPENHEIMER, J., *Killer Images: Documentary Film, Memory and the Performance of Violence*, New York, Columbia University Press, pp. 15-41.
- KYROU, A. (1963): *Le surréalisme au cinéma*, París, Ramsay.
- LASTRA, J. F. (1999): “Why Is This Absurd Picture Here? *Ethnology/Equivocation/Bunuel*”, *October*, nº 89, pp. 51-68

- LEGENDTRE, M. (1927): *Las Hurdes, étude de géographie humaine*, Burdeos/Paris, École des Hautes Études Hispaniques.
- LOPATE, P. (1998): "In Search of the Centaur. The Essay-Film", en WARREN, Charles: *Beyond Document. Essays on Nonfiction Film*, Middleton, Wesleyan University Press.
- MONTERO, D. (2012): *Thinking Images: The Essay Film as a Dialogic Form in European Cinema*, Berna, Peter Lang.
- PHILLIPE, C. J. (1963): "Luis Buñuel, auteur de films", *Études Cinématographiques*, París, nº 20-21.
- POLLOCK, G. y SILVERMAN, M. (2012): *Concentrationary cinema. Aesthetics as Political Resistance in Alain Resnais's Night and Fog*, Londres, Berghan Books.
- RASCAROLI, L. (2009): *The Personal Camera: Subjective Cinema and the Essay Film*. London, Wallflower Press.
- RUOFF, J. (1998): "An Ethnographic Surrealist Film: Luis Buñuel's *Land Without Bread*", *Visual Anthropology Review*, Vol. 14, nº 1, pp. 45-57.
- SÁNCHEZ VIDAL, A. (2004), *Luis Buñuel*, Madrid, Cátedra.
- SOBCHACK, V. (1998): "Synthetic Vision: The Dialectical Imperative of Luis Buñuel's *Las Hurdes*", en KEITH GRANT, B. y SLONIOWSKY, J., *Documenting the Documentary*. Detroit, Wayne State University Press.
- SONTAG, S. (2003): *Ante el dolor de los demás*, Madrid, Alfaguara.
- TEM BRINK, J. y OPPENHEIMER, J. (2012): *Killer Images: Documentary Film, Memory and the Performance of Violence*, New York, Columbia University Press.
- THOMAS, N. (1994): "Colonial surrealism: Luis Buñuel's *Land Without Bread*", *Third Text*, Vol. 8, nº 26, pp. 25-32.
- VAN DER KAAP, E. (2006): *Uncovering the Holocaust: The International Reception of Night and Fog*, Londres, Wallflower Press.
- WEINRICHTER, A. (2007): "Un concepto fugitivo. Notas sobre el cine-ensayo", en WEINRICHTER, Antonio, *La forma que piensa. Tentativas en torno al cine-ensayo*, Pamplona, Gobierno de Navarra.

## 6. FILMOGRAFÍA

- BRINGAS, Sylvie (1998): *Silence*, EEUU, Halo Productions.
- BUÑUEL, Luis (1933): *Tierra sin pan*, España-Francia.
- BUÑUEL, Luis y DALÍ, Salvador (1929): *Un perro andaluz*, Francia.
- . (1930): *La edad de oro*, Francia, Vicomte de Noailles.
- FAROCKI, Harun (2009): *Inmersion*, Alemania, Harun Farocki Filmproduktion.
- FIGGIS, Mike (2001): *The Battle of Orgreave*, Reino Unido, Artangel Media.
- FOLMAN, Ari (2008): *Vals con Bashir*, Israel, Bridgit Folman Film Gang, Les Films d'Ici y Razor Film Produktion.
- GODARD, Jean-Luc (2000): *De l'origine du XXIe siècle*, Francia, Vega Film.
- RESNAIS, Alain (1955): *Noche y niebla*, Francia, Argos Films.
- RIEFENSTAHL, Leni (1935): *El triunfo de la voluntad*, Alemania, Leni Riefens-  
tahl-Produktion, Reichspropagandaleitung der NSDAP.
- MORRIS, Errol (2008): *Standard Operating Procedure*, Reino Unido, Participant  
Media.
- OPPENHEIMER, Joshua (2012): *The Act of Killing*, Dinamarca, Noruega y Reino  
Unido, Final Cut for Real.
- AA. VV. (1973): *The World at War*, Reino Unido, Thames TV.