

La narrativa audiovisual en la liberación de los campos de exterminio: el caso de *Night Will Fall* (André Singer, 2014)*

Aarón Rodríguez Serrano

Universitat Jaume I (Castellón de la Plana)

Profesor Titular de la Universidad Europea de Valencia

Escuela de Arquitectura y Politécnica

serranoa@uji.es

Cita recomendada: RODRÍGUEZ SERRANO, A. (2015). «La narrativa audiovisual en la liberación de los campos de exterminio: el caso de *Night Will Fall* (André Singer, 2014)». *Anàlisi. Quaderns de Comunicació i Cultura*, 53, págs. 65-78. DOI: <http://dx.doi.org/10.7238/a.v0i53.2539>

Fecha de presentación: marzo de 2015

Fecha de aceptación: octubre de 2015

Fecha de publicación: diciembre de 2015

Resumen

El presente artículo pretende ofrecer un análisis narrativo crítico de *Night will fall* (André Singer, 2014), la producción del *British Film Institute* que celebra el setenta aniversario de la liberación de los campos de concentración y de exterminio. Se trata de un objeto de estudio reciente y cuya importancia histórica está fuera de toda duda, dado que pretende clarificar las relaciones que se establecieron en las imágenes tomadas en Bergen-Belsen, Dachau o Auschwitz y la célebre película propagandística diseñada por Sidney Bernstein y Alfred Hitchcock (abortada por presiones políticas y cuyo primer montaje, *Memory of the camps*, se estrenó internacionalmente en una fecha tan tardía como 1985). Para ello, utilizaremos una metodología heredada directamente de los estudios de narratología audiovisual en dos campos concretos y muy delimitados: en primer lugar, el estudio estructural que demostrará que *Night will fall* está construido en torno a una división clásica tripartita. En segundo lugar, analizaremos los diferentes niveles de enunciación (enunciador, meganarrador, relator, mostrador y narradores secundarios). En esta segunda parte tendremos ocasión de defender cómo el documental estudiado se vale de

* El presente trabajo ha sido realizado en el marco del Proyecto de Investigación «La crisis de lo real: la representación documental e informativa en el entorno de la crisis financiera global» (P1-1A2014-05), financiado por la Universitat Jaume I, a través de la convocatoria competitiva de proyectos de investigación de la UJI (evaluados en 2014 por la Agència per a la Qualitat del Sistema Universitari de Catalunya, AQU), para el periodo 2014-2017, bajo la dirección de Javier Marzal Felici.

los viejos rasgos del documental expositivo, utilizando una *voice over* absolutamente acrítica y enhebrando los distintos testimonios de militares, supervivientes, técnicos e historiadores para acabar generando la impresión de una unicidad discursiva.

Palabras clave: narrativa audiovisual, holocausto, liberación de los campos, Auschwitz, *Night will fall*.

Abstract. *Visual narrative on the liberation of the extermination camps: analysis of Night will Fall (André Singer, 2014)*

In our paper, we strive to undertake a specific narrative analysis of *Night Will Fall* (André Singer, 2014), the British Film Institute production that celebrates the seventieth anniversary of the liberation of the concentration and extermination camps. It is a very recent object of study and its historical importance is beyond question: It strives to clarify the relations between the images taken at Bergen-Belsen, Dachau or Auschwitz (among other important lagers or camps) and the famous unfinished propaganda movie developed by Sidney Bernstein and Alfred Hitchcock. In the analysis, we briefly include the first cut of this material, *Memory of the Camps*, screened for the first time in 1985. To achieve our goal, we use a methodology based on the traditional studies of audiovisual narratology focusing on two specific aspects: firstly, the analysis of the structure of the film shows how *Night will Fall* is based on a classical division into three acts: and secondly, we analyse the different levels of enunciation. It will be demonstrated that this new documentary is built on the laws of the classical expository documentary: it uses the classical voiceover without any critical resonances and it uses the different witnesses (members of the army, survivors, audiovisual crew or historians) to show the impression of a clear unity in the discourse.

Keywords: visual narrative, Holocaust, liberation of the camps, Auschwitz, *Night will Fall*.

1. Introducción

Hace apenas un año, el British Film Institute y la cadena HBO Documentaries presentaron una nueva pieza documental en torno a las imágenes registradas por las cámaras aliadas y soviéticas en los distintos campos de concentración y exterminio durante los últimos meses de la Segunda Guerra Mundial. *Night will fall* (André Singer, 2014) puede ser entendido como la *narración* de la captación de unas ciertas imágenes, y a la vez, como la reflexión estrictamente audiovisual sobre estas.

El material recogido en los campos ha protagonizado una extensa y polémica disputa teórica durante las últimas décadas que atraviesa campos tan dispares como los límites mismos de lo decible (Didi-Huberman, 2004), la posibilidad de encontrar en sus imágenes hipotéticas huellas autorales (Orgeron, 2006; Jacobs, 2011) o las cuestiones de género (Weckel, 2005). Se han pensado desde la posible fascinación que provocan y sus efectos aberrados (Lozano Aguilar, 1999) o –a la contra– desde sus potencialidades educativas (Rodríguez Serrano, 2014a). Las imágenes, en sí mismas, han sufrido todo tipo de ordenaciones, secuenciaciones o relecturas. Frente a versiones parciales estrenadas al hilo de la década de los ochenta como *Memory of the camps*

(Sidney Bernstein, 1985) o *Die Befreiung von Auschwitz* (Irmgard von zur Mühlen, 1986), el trabajo de Singer no pretende únicamente valerse de la función *epistémico-mostrativa* de las imágenes (Aumont, 1992: 84-85), sino de la capacidad del aparato cinematográfico para reflexionar sobre sus propios procesos narrativos y de significación.

Lógicamente, analizar *Night will fall* desde todas las perspectivas que atraviesan las propias características de la imagen holocáustica es una labor ímproba que supera, con mucho, los límites y las posibilidades de este estudio. Sin embargo, creemos que una sucinta aproximación con algunas de las herramientas derivadas de la narratología audiovisual puede permitir, al menos, una clarificación de los parámetros que configuran el *relato*, los distintos *puntos de vista*, o los distintos niveles de significación estrictamente narrativos que configuran parcialmente la cinta como experiencia estética.

2. La estructura en *Night will fall*

2.1. Aplicación de un esquema clásico al documental holocáustico

Como ya ha demostrado Gómez Tarín (2004), las fronteras entre ficción y documental no pueden ser claramente delimitadas desde el enfoque narratológico. *Night will fall* no es una excepción a esta regla, sino que sigue con sorprendente precisión las pautas del relato clásico en su nivel estructural. Bajo la tramoya abigarrada de narradores y diferentes focalizaciones que en breve tendremos ocasión de desbrozar, late un trayecto evolutivo extremadamente sencillo que coincide, a grandes rasgos, con los patrones aristotélicos de la *acción*.¹ Sin duda, podemos hacer nuestra la definición de José Ángel García Landa cuando propone la lectura de la *acción* como una «historia digna de ser contada» (1998: 30). *Night will fall* es, ante todo, la escritura fílmica de esa historia paradójicamente *digna*: digna en el sentido de *meritoria*, de necesaria (la victoria del bien contra el mal, la del desvelamiento de aquello que el horror totalitario quiere mantener como oculto), pero *digna* también porque está dotada de *dignidad* –mediante su brutal recuerdo– a todas las víctimas que quedan sintetizadas, simbólicamente, de alguna manera, en cada uno de los cuerpos individuales retratados en el interior de las fosas.

1. Y hay, siguiendo los presupuestos aristotélicos, una doble naturaleza en *Night will fall* que merece la pena señalar. Si tomamos como centro narrativo del documental el hecho mismo de la *captura de imágenes* –esto es, su función metarreferencial–, encontraremos una cadena significativa de acciones como acontecimientos que encarnan un acontecimiento notable, pero también como acciones de *agnición*, entendidas como el paso de la «ignorancia al conocimiento» (Aristóteles, 1974: 164). En cierto sentido, todo el primer acto del documental expone, en exclusiva, cómo las fuerzas aliadas *descubrieron* (personalmente, pero también a través de sus imágenes) el horror de Bergen-Belsen.

La estructura, por lo tanto, seguirá la habitual tensión entre *Sujeto, Deseo y Ley* (Propp, 1998; Casetti y Di Chio, 1991: 184), repartida a su vez en tres actos narrativos que funcionan con la división clásica punteada por los umbrales y los puntos de giro correspondientes. Cumple, por lo tanto, con todas las características de lo que Robert McKee bautizó como un *diseño estructural clásico*: «Una historia construida alrededor de un protagonista activo que lucha principalmente contra fuerzas externas antagonistas en la persecución de su deseo, a través de un tiempo continuo, dentro de una realidad ficticia coherente,² hasta un final cerrado de cambio absoluto e irreversible» (2013: 67).

El primer dato que hay que tener en cuenta para aprehender el funcionamiento estructural es la oposición tácita que se establece entre un *Sujeto implícito plural* (aquellos que quieren mostrar, que quieren recoger imágenes, ordenarlas, transmitir las...) frente a una nómina de *antagonistas* también implícitos –los propios límites estéticos y éticos de la representación, las autoridades de los distintos países que prohíben la difusión de las imágenes, el propio tiempo que condena las grabaciones en los sótanos del Museo de la Guerra... Y, en la tensión establecida entre ambos polos, el *deseo* de contemplar/comprender que nace en el espectador, y al que se invita a reconstruir, a través de distintos fragmentos, ese «texto perdido». Sin ánimo de agotar la cuestión, nos valdremos de la síntesis estructural de guion ofrecida por Sánchez-Escalonilla (2001: 117-130) para proponer la siguiente tabla de la evolución propuesta en *Night will fall*:

2. Nos encontramos, de nuevo, con la problemática de pensar lo acontecido en los campos como una *realidad ficticia coherente*. Ciertamente, la expresión de McKee es terriblemente problemática y merecería la pena dedicar todo un estudio autónomo a desbrozarla. Por el momento, nos gustaría remitir a otros autores que han encarado esta problemática dentro del documental (holocástico o no), como es el caso de Weinrichter (2004) o Rodríguez Serrano (2014b).

TABLA I: ESTRUCTURA DE *NIGHT WILL FALL*

Acto	Tema	Lexía ³
1er acto	Presentación del universo diegético. <i>Agnición</i> aristotélica.	Huellas de la enunciación y creación de un <i>ambiente</i> .
		Descubrimiento de Bergen-Belsen e introducción de la película prohibida de Bernstein.
		Presentación de los protagonistas en dos niveles: a. Víctimas (supervivientes y cadáveres). b. Protagonistas militares aliados.
		Punto de giro: visita del propio Bernstein a Bergen Belsen y descubrimiento de la <i>necesidad</i> de dar testimonio. Se refrenda con la figura de Churchill, que comparece como Mentor/ Destinator implícito.
2º acto (a)	Peripetias en la toma de imágenes en los campos.	Justificación de la difusión de las atrocidades en los <i>mass media</i> aliados.
		Las imágenes soviéticas: Majdanek y Auschwitz.
	Las imágenes aliadas: Buchenwald y Dachau.	
	Defensa del proyecto de Bernstein	Fases previas de realización del guion original. Introducción del personaje de Hitchcock.
Punto medio		Victoria definitiva frente a las tropas nazis.
2º acto (b)	Mirada esperanzada sobre los supervivientes	Sanación en Bergen Belsen.
		Lexía dislocada: Retorno al campo de Ebensee.
		Punto de giro: problemas políticos que dificultan que Bernstein termine su proyecto.
3er acto (anticlímax)	Fracaso (caída)	Se cancela definitivamente el proyecto.
Clímax	Recuperación (auge)	70 años después, se recupera el material original y se exhibe como monumento a la memoria.
		El espectador contempla los últimos minutos inéditos y reconstruidos del documental de Hitchcock y Bernstein.

3. Para la definición concreta de *Lexía*, no incorporada en el sistema de Sánchez-Escalonilla, remitimos tanto al significado original acuñado por Barthes (1974: 13) como a su posterior readaptación en términos de narrativa cinematográfica en Aumont y Marie (1990: 87).

2.2. Problemas historiográficos de la disposición estructural de *Night will fall*

Como podemos observar, se trata de un sencillo planteamiento lineal que genera al menos dos efectos significantes clave: en primer lugar, sitúa a una serie de figuras históricas (los operadores de cámara aliados y el equipo que acompañó a Bernstein) en el estatuto de *héroes* (Sánchez-Escalonilla, 2002) y, en segundo lugar, otorga un valor *mítico* a las imágenes que se recuperan del olvido, ofreciendo el trabajo de su restauración y nueva puesta en circulación como el resultado directo del sufrimiento y el sacrificio de una serie de actores políticos implicados en su recuperación.

Sin embargo, la tesis de *Night will fall*, tal y como se cristaliza en su estructura, no deja de resultar historiográficamente resbaladiza. En primer lugar, en el documental no se dice ni una sola palabra de las dos fuentes audiovisuales previas que ya habían distribuido esas mismas imágenes en la década de los ochenta, las ya citadas *Memory of the camps* y *Die Befreiung von Auschwitz*. De hecho, la narradora omnisciente (Helena Bonham Carter), afirma: «A pesar de que la película de 1945 de Bernstein había sido rápidamente desechada, la historia no terminó ahí. Setenta años después, un equipo del Imperial War Museum completó la película usando los materiales originales que Bernstein y Hitchcock quisieron utilizar en la sección final».⁴ La cita es lo suficientemente ambigua como para no polemizar con los trabajos de reconstrucción anteriores y, a su vez, otorgar un valor añadido sobre esos dos minutos finales que no aparecían en ninguno de los montajes previos. Por otro lado, la cinta pasa de puntillas sobre algunas de las contradicciones habituales con respecto a las imágenes soviéticas (Struk, 2011: 140). Por ejemplo, si analizamos detenidamente la sección correspondiente a las imágenes supuestamente recogidas en 1944 en Majdanek, nos encontraremos con que el equipo de Singer ha combinado de manera completamente incomprensible el primer metraje recogido en dicho campo –y compilado en la primera película «oficial» sobre la liberación de los campos, *Majdanek - cmentarzysko Europy* (Aleksander Ford, 1945)– con dos secuencias directamente extraídas de *Die Befreiung von Auschwitz*. De hecho, si observamos detenidamente este metraje «añadido», podemos encontrar dos secuencias dislocadas en las que su origen se escribe, literalmente, en el interior del plano:

Dichos planos son extremadamente problemáticos de cara a la hipotética línea cronológica de *Night will fall*. En primer lugar, en ellos se apunta claramente a un origen posterior a 1944. Casi con toda seguridad, la inscripción K. L. Au que podemos ver en las figuras 1 y 2 remite a las siglas de Konzentrationslager Auschwitz; resulta más complicado saber, por supuesto, si se trata de una inscripción realizada por los propios alemanes o uno de los polémicos añadidos *a posteriori* de las autoridades soviéticas (Dwork y Van Pelt, 2008: 357). En cuanto a la imagen 3, se puede apreciar claramente en el cuadrante superior derecho del plano un rótulo que señala la localización como F. L.

4. Traducción propia sobre la copia en DVD distribuida por el British Film Institute en 2015.



Figs. 1 a 3: Imágenes que *Night will fall* incorpora en el segmento dedicado a Majdanek.⁵

Para terminar, cuesta trabajo entender la localización de toda una lexía destinada al campo de Ebensee para abrir la segunda mitad del segundo acto. En términos narrativos, Singer la rescata con una hipotética voluntad explicativa de los *estilemas de montaje* propuestos por Hitchcock. Ahora bien: dichos estilemas ya han quedado clarificados sobradamente con los planos iniciales de Bergen-Belsen, y su conjuración en este punto del documental parece más bien orientada a horrorizar de nuevo al espectador con un fuerte choque dialéctico entre las imágenes (los alegres habitantes del lugar, ataviados con sus trajes folklóricos, frente a los supervivientes famélicos que agonizan con las montañas alemanas de fondo), antes que a servir como auténtico material de metarreflexión cinematográfica.

3. Enunciación y narración en *Night will fall*

3.1. Enunciador y huellas de la enunciación

Night will fall pone en marcha un complejo juego de narradores sobre los que merece la pena llamar la atención. Para pensar su funcionamiento, utilizaremos el aparatage metodológico sistematizado por Gaudreault y Jost (1995: 47-70).

5. Extraídos de la copia en DVD distribuida por el British Film Institute en 2015. Es necesario señalar que el «reencuadre» negro no se trata de un error de la captura, sino de una estrategia del propio Singer para señalar aquellas imágenes teóricamente recuperadas del plan inicial de Bernstein.

En primer lugar, *Night will fall* supone un problema en términos de gestión de enunciados puesto que reflexiona e incorpora abiertamente un material documental filmado con setenta años de diferencia por distintos operadores en distintos lugares de Europa. Es, por lo tanto, un relato *pluripuntual* en el que resulta especialmente notable la hendidura establecida entre *meganarrador*, *mostrador* y *narrador filmico*. Tendríamos, en primer lugar, un *mostrador colectivo* en el que se encierran tanto los operadores individuales de las fuerzas aliadas como el propio trazo de Singer en su manera de insertar a los testigos en plano y combinar su rostro con los distintos recursos plásticos mediante superposiciones en el encuadre. En segundo lugar, un único *narrador* que «inscribiría mediante el montaje su propio recorrido de la lectura, resultante de la mirada que hubiera fijado primero sobre esta primera sustancia narrativa que son los planos» (Gaudreault y Jost, 1995: 64). A ese *narrador* se le puede adjudicar, por ejemplo, la decisión de ofrecer los planos de la liberación de Dachau en negativo, sin positivar, para intentar así que el receptor empatice con el recuerdo del montador John Krish y su *primera mirada* sobre el material. Por último, todo ese conjunto de operaciones quedaría anudado en esa instancia enunciativa total que llamamos *meganarrador*.

Siguiendo en esta dirección, la mostración de las huellas de la enunciación por parte del enunciador ofrece una doble naturaleza profundamente contradictoria. Por un lado, no duda en mostrar de manera explícita todas aquellas marcas que remiten exclusivamente a la grabación y montaje del «documental perdido» de Bernstein/Hitchcock, como por ejemplo a los propios operadores grabando en el interior de los campos (figura 4) o los carteles que utilizaban los aliados para apuntar el número de rollo y la fecha de rodaje (figura 5):



Figs. 4 y 5: Huellas de la enunciación del documental original de Bernstein.

Por el contrario, en cuanto a la propia realización de *Night will fall*, la enunciación gestiona su propia identidad con una serie de mecanismos transparentes y vinculados con la herencia del documental más clásico que impiden generar cualquier duda sobre el devenir narrativo. Así, por ejemplo, los acontecimientos se desarrollan en un sentido estrictamente lineal, engarzados en torno a una férrea *causalidad narrativa* –a excepción, como ya hemos visto, del fragmento de Ebensee. Del mismo modo, los testimonios de los protagonistas

son siempre coincidentes, conectados entre sí por una suerte de linealidad y coherencia que no admite las dudas, las contradicciones y, en fin, todas esas marcas entre la experiencia, el olvido y el deber de memoria que caracterizan el verdadero testimoniar subjetivo del Holocausto (Baer, 2005). *Night will fall* no deja hendiduras por las que su propio discurso pudiera enriquecerse.

Hay, por último, una cierta consistencia en la manera en la que el metraje parece entretener una conexión entre ese *gran narrador explícito* que situábamos al nivel de la *voz over* que guía la lectura de las imágenes y el *gran imaginador* mismo. Nos encontramos en ese punto que Arlindo Machado definió como el esfuerzo por «lograr una síntesis del sujeto narrador (el que “cuenta”) con el sujeto enunciador de la imagen (el que ve y, por extensión, oye)» (2009: 23). Para explicar esto, debemos entender la figura de Helena Bonham Carter como gancho comercial que, a su vez, se transmuta en argumento de autoridad por su presencia en el propio metraje. De manera gélida, aparentemente objetiva y controlada, Bonham Carter se limita a ofrecer datos que apuntan a ese viejo recurso documental que se bautizó como la «voz de Dios» y que Bill Nichols teorizó como el «modo expositivo»:

«El modo expositivo hace hincapié en la impresión de objetividad y de juicio bien establecido. Esta modalidad apoya generosamente el impulso hacia la generalización, ya que el comentario en *voice-over* puede realizar extrapolaciones con toda facilidad a partir de los ejemplos concretos ofrecidos en la banda de imagen. De un modo similar, permite una economía de análisis, así como establecer cuestiones de un modo sucinto y enfático, en parte a través de la eliminación de la referencia al proceso a través del que se produce, organiza y regula el conocimiento de modo que éste también esté sujeto a los procesos históricos e ideológicos de los que habla la película» (1997: 68-69).

Merece la pena detenerse ante dos detalles de esta cita. El primero es que, como señalábamos, el Enunciador borra las huellas de su trabajo para delegar directamente en la presencia del narrador explícito en el *voice-over*. La segunda es que ese movimiento entraña una pretendida objetividad epistemológica que, como ya sabemos, no existe. En el caso concreto de *Night will fall*, los anclajes hacia la objetividad no solo están localizados en las imágenes o en el *gran narrador*/Bonham Carter. Antes bien merece la pena estudiar detenidamente la manera en la que los distintos materiales y estancias narrativas sujetan la voluntad –la *impresión de objetividad*– en el interior de la cinta.

3.2. Sistema de narradores

Singer introduce un total de dos narradores principales explícitos que se manifiestan mediante *voice over*. Además del texto ya citado que recita Bonham Carter, también encontramos varios fragmentos del guion original que Richard Crossman realizó para el proyecto de Bernstein. Ninguno de los dos narradores parece ser consciente de su propio rol en el relato, ni se manifiestan

claramente como sujetos de la enunciación. El texto de Bonham Carter es, como ya hemos señalado, estrictamente *factual e historicista*, mientras que el texto de Crossman, mucho más cercano a otras locuciones posteriores como la que Jean Cayrol escribió para *Noche y niebla (Nuit et brouillard*, Alain Resnais, 1955) tiene un marcado tono poético y literario. En cierto fragmento de la cinta se incorporará un tercer narrador, correspondiente a la locución acusatoria perteneciente al montaje que realizó Billy Wilder, *Death Mills* (1945).

Por debajo de este nivel propio del modo expositivo, se encuentra la esfera de los testigos, ya sea mediante su presencia directa en cámara o mediante la cita de grabaciones de archivo. En el caso de aquellos testimonios recogidos en la actualidad por Singer y su equipo, todos son rodados exactamente de la misma manera: uso del plano medio o del primer plano siempre estático, iluminado en un contexto fotográfico neutro, utilizando como fondo un *cro-ma* que muestra algún tipo de imagen de archivo, o bien un motivo sencillo relacionado con la temática del documental (una tira de celuloide, una imagen de los campos más o menos difuminada...).

Estos testigos, a su vez, pertenecen a cuatro esferas temáticas distintas que aportan cuatro tipos de saberes muy concretos:

- a) Testigos pertenecientes al ejército británico, norteamericano o ruso: sirven como elementos narrativos que representan al poder oficial y ofrecen datos historiográficos concretos. Algunos de ellos, como es el caso de George Leonard, se emocionan visiblemente delante de la cámara.
- b) Testigos supervivientes de los distintos campos: ofrecen testimonios agradecidos frente a la labor de los aliados y señalan breves pinceladas de su vida en los campos. En contraposición con otros documentales similares, las circunstancias concretas de su vida anterior a la catástrofe o las reflexiones de cierta profundidad sobre la naturaleza de su cautiverio son absolutamente elididas. En general, se benefician aquellos testigos que pueden ser localizados *en el interior* de las imágenes rodadas por los equipos aliados o soviéticos, siendo generalmente retratados *en contraposición* con sus retratos de juventud. El cuerpo del superviviente genera así una extraña resonancia entre la verdad de la imagen, el paso del tiempo y la posibilidad misma de su supervivencia.
- c) Personajes directamente relacionados con los medios de comunicación y la industria cinematográfica: su función en el relato no es tanto la *reflexión* sobre las imágenes, sino antes bien su aportación desde una perspectiva estrictamente técnica e historiográfica a estas. Así, por ejemplo, en el caso ya citado de John Krish (el editor que perteneció al equipo británico que recibió por primera vez las imágenes de Dachau), su testimonio está orientado directamente a explicar cómo transcurrió esa primera proyección, el descubrimiento de la barbarie, el pánico al tener que encarar su posible edición... Son explícitamente expulsados del relato, en cualquier caso, todos aquellos que tuvieron que ver directamente y de manera ejecutiva con la decisión de paralizar el montaje de Bernstein.

- d) Historiadores y académicos, vinculados con el Imperial War Museum o bien con los centros de estudio del Holocausto estadounidense: son utilizados exclusivamente como *argumentos de autoridad* que justifican o contextualizan las imágenes.

Una vez desbrozado todo este sistema, de manera sintética podemos ofrecer un completo cuadro de narradores del enunciado *Night will fall* con la siguiente forma:

TABLA II: CUADRO COMPLETO DE NARRADORES DE *NIGHT WILL FALL*

Nivel 01: <i>meganarrador</i>			
<i>Mostrador</i> (Aspecto visual de cada uno de los planos que componen <i>Night will fall</i>)		<i>Narrador (implícito)</i> Ordenación cronológica de dichos planos mediante la lógica del <i>modo expositivo</i> .	
Nivel 02: <i>Gran Narrador Explícito</i>			
#01 (Bonham Carter – 2014) <i>Voice-over</i> que se superpone durante toda la cinta.		#02-a (1945) Texto original de Richard Crossman para la cinta original de Bernstein, leído por Jasper Britton.	#02-b (1945) Locución creada para el montaje de Billy Wilder, <i>Death Mills</i> .
Nivel 03: testigos explícitamente retratados por la cámara			
Testigos militares aliados y soviéticos	Supervivientes de los campos (Bergen-Belsen, Auschwitz)	Personajes de los medios de comunicación y de la industria cinematográfica.	Historiadores y académicos de distintas instituciones relacionadas con el Holocausto.
Nivel 04: testigos ya fallecidos recuperados mediante imágenes de archivo o grabaciones sonoras			
Grabaciones sonoras de archivo emitidas por la BBC u otras cadenas afines.		Grabaciones privadas, como es el caso de los archivos sonoros originales de Truffaut en su entrevista con Hitchcock.	

4. Conclusiones

Como señalábamos anteriormente, el mayor problema desde una perspectiva ética y narrativa del sistema de significación fílmica propuesto en *Night will fall* consiste en la voluntaria *homogeneización* de todos los distintos *puntos de vista*. En lugar de otorgar un valor significativo concreto a cada testimonio, el mecanismo puesto en marcha por Singer utiliza las distintas intervenciones de los testigos más bien como una suerte de puntales que sustentan su particular

lectura de los acontecimientos. Problemas específicos como las implicaciones éticas de dichas imágenes, la potencia de sus mecanismos de puesta en escena frente a lo limitado de su *decir* en el interior de la masacre o su relación con otros textos holocáusticos es simplemente sorteada en favor del simple relato historiográfico en tres actos. Del mismo modo, y al contrario que otros documentales igualmente divulgativos como *Hitler's Hidden Holocaust* (Erik Nelson, 2009) o *A film Unfinished* (Yael Hersonski, 2010), se dejan de lado mecanismos concretos de análisis textual concreto para privilegiar lo anecdótico sobre lo problemático.

Tal y como hemos venido repasando, se pueden sistematizar las siguientes aportaciones de nuestro trabajo:

1. *Night will fall* funciona en torno a una estructura clásica de guion, soportada sobre los tres actos aristotélicos a nivel estructural. Si bien esto aporta un hilo discursivo coherente y fácilmente aprehensible por el espectador, contrariamente renuncia a la experimentación y a la búsqueda concreta de soluciones innovadoras para lo que sin duda es un problema social e histórico de primer orden.
2. La pieza, pese a lo riguroso de su tratamiento de las fuentes documentales, muestra severos problemas historiográficos como la confusión de citación de los campos de exterminio Auschwitz/Majdanek o la lexía dedicada a Ebensee.
3. En el campo de la enunciación, hemos analizado cómo el documental se apoya en un sistema complejo de narradores que parecen garantizar la pluralidad y la riqueza de las voces que construyen el sentido del conjunto. Si bien el megaenunciador se apoya en una moderada mostración de las huellas de la enunciación, el sistema de narradores es el centro mismo del contenido del documental.
4. La disposición de narradores está distribuida en cuatro esferas temáticas distintas que ofrecen cuatro tipos distintos de saberes: miembros del ejército vencedor, testigos supervivientes, comunicólogos e historiadores. Esto nos ha permitido construir con precisión el sistema coral (véase Tabla II) sobre el que queda dispuesto la ordenación de los acontecimientos.

Por último, merece la pena señalar el gran punto ciego del discurso de *Night will fall*: la completa ausencia de testimonios correspondientes tanto a los verdugos como a los que asistieron indiferentes al horror. Como bien señaló Raul Hilberg, para enfrentarse al Holocausto es necesario sumergirse en los tres *actores* que lo hicieron posible: perpetradores, víctimas y espectadores (1992). Si bien los aliados retrataron tanto a los carniceros de las SS como a los habitantes de las ciudades cercanas, el texto de Singer les olvida voluntariamente, quizá pagando su crimen con la invisibilidad o quizá, quién sabe, expulsándoles de un sistema narrativo en el que, ante todo, se propone la capacidad de la imagen para ser verdadera *pese a sus límites* y la capacidad de los testigos salvados para recordar respetuosamente. Como en tantas otras

ocasiones con respecto a las imágenes del Holocausto, el debate que abre esta posibilidad es lo suficientemente sugerente como para situarlo en el futuro y proponerlo como una posible continuación de la presente investigación.

Bibliografía

- ARISTÓTELES (1974). *Poética*. Madrid: Gredos.
- AUMONT, J. (1992). *La imagen*. Barcelona: Paidós.
- AUMONT, J.; MARIE, M. (1990). *Análisis del film*. Barcelona: Paidós.
- BAER, A. (2005). *El testimonio audiovisual: Imagen y memoria del Holocausto*. Madrid: Siglo XXI de España.
- BARTHES, R. (1974). *S/Z*. Oxford: Blackwell Publishing.
- CASSETTI, F.; DI CHIO, F. (1991). *Cómo analizar un film*. Barcelona: Paidós.
- DIDI-HUBERMAN, G. (2004). *Imágenes pese a todo. Memoria visual del Holocausto*. Barcelona: Paidós.
- DWORK, D.; VAN PELT, R. J. (2008). *Auschwitz: Revised and updated*. Nueva York: W. W. Norton.
- GARCÍA LANDA, J. A. (1998). *Acción, relato, discurso. Estructura de la ficción narrativa*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca.
- GAUDREAU, A.; JOST, F. (1995). *El relato cinematográfico: Ciencia y narratología*. Barcelona: Paidós.
- GÓMEZ TARÍN, F. J. (2004). «Ficcionalización y naturalización: caminos equívocos en la supuesta representación de la realidad». En: P. POYATO (ed.). *El documental, carcoma de la ficción*. Consejería de Cultura y Filmoteca de Andalucía.
- HILBERG, R. (1992). *Perpetrators, Victims, Bystanders: The Jewish Catastrophe, 1933-1945*. Nueva York: Harper Collins.
- JACOBS, S. (2011). «Hitchcock, The Holocaust and the Long Take: *Memory of the camps*». *Revista Arcadia – International Journal for Literacy Studies*, Vol. 45, pág. 265-276.
<<http://dx.doi.org/10.1515/arca.2010.015>>
- LOZANO AGUILAR, A. (1999). «Nuit et Brouillard (1955): De la Historia a la Memoria». En: A. LOZANO AGUILAR (ed.). *La memoria de los campos: el cine y los campos de concentración nazis*. Valencia: Ediciones de la mirada, pág. 69-92.
- MACHADO, A. (2009). *El sujeto en la pantalla. La aventura del espectador, del deseo a la acción*. Barcelona: Gedisa.
- MCKEE, R. (2013). *El guión: sustancia, estructura, estilo y principios de la escritura de guiones*. Barcelona: Alba.
- NICHOLS, B. (1997). *La representación de la realidad. Cuestiones y conceptos sobre el documental*. Barcelona: Paidós.
- ORGERON, M. (2006). «Liberating Images? Samuel Fuller's Film of Falkenau Concentration Camp». *Revista Film Quarterly*, núm. 2, pág. 38-47.
<<http://dx.doi.org/10.1525/fq.2006.60.2.38>>
- PROPP, V. (1998). *Morfología del cuento*. Madrid: Akal.

- RODRÍGUEZ SERRANO, A. (2014a). «Educar Mediante las Imágenes de la Barbarie: La Problemática de los Textos Audiovisuales del Holocausto como Herramientas Docentes». *UT. Revista de Ciències de l'Educació*, núm. 2, pág. 75-92.
- RODRÍGUEZ SERRANO, A. (2014b). «Verdad e imagen: la edición en las representaciones fílmicas del Holocausto». *Revista Àmbitos*, núm. 26, pág. 31-40.
- SÁNCHEZ-ESCALONILLA, A. (2001). *Estrategias de guión cinematográfico*. Madrid: Ariel.
- SÁNCHEZ-ESCALONILLA, A. (2002). *Guión de aventura y forja del héroe*. Madrid: Ariel.
- STRUK, J. (2011). *Photographing the Holocaust. Interpretations of the evidence*. Nueva York: I. B. Tauris.
- WECKEL, U. (2005). «Does Gender Matter? Filmic Representation of the Liberated Nazi Concentration Camps, 1945-1946». *Revista Gender & History*, núm. 17, pág. 538-566.
<<http://dx.doi.org/10.1111/j.0953-5233.2005.00396.x>>
- WEINRICHTER, A. (2004). *Desvíos de lo real: El cine de No ficción*. Madrid: Editorial T&B.