VIII Congreso Internacional de Investigación y Práctica Profesional en Psicología XXIII Jornadas de Investigación XII Encuentro de Investigadores en Psicología del MERCOSUR. Facultad de Psicología - Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires, 2016.

Imágenes y memoria de Auschwitz: una apuesta cinematográfica y ética.

Cambra Badii, Irene.

Cita:

Cambra Badii, Irene (2016). *Imágenes y memoria de Auschwitz: una apuesta cinematográfica y ética. VIII Congreso Internacional de Investigación y Práctica Profesional en Psicología XXIII Jornadas de Investigación XII Encuentro de Investigadores en Psicología del MERCOSUR. Facultad de Psicología - Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires.*

Dirección estable: https://www.aacademica.org/000-044/10

ARK: https://n2t.net/ark:/13683/eATh/SpO

Acta Académica es un proyecto académico sin fines de lucro enmarcado en la iniciativa de acceso abierto*. Acta Académica fue creado para facilitar a investigadores de todo el mundo el compartir su producción académica. Para crear un perfil gratuitamente o acceder a otros trabajos visite: https://www.aacademica.org.*

IMÁGENES Y MEMORIA DE AUSCHWITZ: UNA APUESTA CINEMATOGRÁFICA Y ÉTICA

Cambra Badii, Irene
Universidad de Buenos Aires. Argentina

RESUMEN
El problema de la representación de la Shoah se ha desplazado desde pensar su posibilidad, hacia la consideración acerca de las condiciones en que es posible hacerla. El film El hijo de Saúl, ganador del Oscar 2016 a Mejor película en habla no inglesa, nos coloca de frente a la maquinaria del horror de Auschwitz, relatando la historia de un Sonderkommando judío que debe hacer tareas en los crematorios y cámaras de gas. A través de su historia nos adentramos en el análisis de la representación, de la apuesta ética del realizador y de la posibilidad de un acto que surja en medio del espanto, al rescate de la dimensión subjetiva.

Palabras clave
Memoria, Testimonio, Shoah, Cine

ABSTRACT
IMAGES AND MEMORY OF AUSCHWITZ: A CINEMATOGRAPHIC AND ETHICAL COMMITMENT
The problem of the representation about the Shoah has moved, from the thought about the possibility, to the consideration of the conditions to make that possible. The film The son of Saul, winner of 2016 Oscar for Best Movie in a Foreign Language, puts us in front of the machinery of the horror of Auschwitz, telling the story of a Jewish Sonderkommando. He work every day in Auchwitz's crematorium and gas chambers. Through his story we address the analysis of representation, the ethics bet of the director about this, and the possibility of an act arising amid the horror, to the rescue of the subjective dimension.

Key words
Memoria, Testimonio, Shoah, Cine

Las víctimas han dejado testimonio escrito, los juicios a los verdugos han permitido reconstruir los hechos pasados, y el arte ha intentado representar lo acontecido a través de la palabra y la imagen. De ahí que a partir de los años '80, la pregunta sobre la representabilidad de la Shoah se ha desplazado. Ahora se trata de pensar no tanto si es posible representarla, sino cómo hacerlo (Laso, 2005, p. 73)

Memoria y Shoah

Los estudios sobre memoria colectiva e historia encuentran un punto de especial atracción en relación al genocidio perpetrado por los nazis en el siglo XX. La Shoah aparece como el "prisma" (Huyssen, 2009, p. 18) mediante el cual se miran y comparan los genocidios. Hugo Vezzetti, por su parte, también señala "*el impacto moral e intelectual del acontecimiento que ha marcado para la conciencia occidental la figura mayor de los crímenes contra la humanidad: el Holocausto*"[i] (Vezzetti, 2002, p. 111).

Siguiendo a Enzo Traverso, Vezzetti indica que después de Auschwitz, se puede ubicar un régimen de memoria distinto: "centrado en *crímenes* (no en batallas y victorias), en*testigos* (no en combatientes) y en *víctimas* (no en héroes)" (Vezzetti, 2009, p. 22).

En *En busca del futuro perdido. Cultura y memoria en tiempos de globalización,* Andreas Huyssen (2002) advierte que desde el fin de la guerra misma se fueron produciendo distintos modos de transmisión del genocidio nazi. Los testimonios brindados por los sobrevivientes (Primo Levi, Elie Wiesel, Bruno Bettelheim, Jorge Semprún, Viktor Frankl, entre otros), son de especial importancia para acercarnos a esta memoria colectiva de la Shoah.

Primo Levi, un joven judío italiano que había sido deportado a Auschwitz en 1944, aparece como un autor fundamental de esta nueva posición de la memoria política centrada en las víctimas y en el lugar imposible del testigo. En 1947, publica por primera vez sus experiencias en el campo de concentración. La primera publicación de *Si esto es un hombre* no tiene una resonancia importante hasta ser publicado por la Editorial Einaudi en 1958.

Jorge Semprún relata sus vivencias en el campo de concentración nazi de Buchenwald y luego de su liberación en "La escritura o la vida" (1995). En 1994 obtuvo el Premio Nobel de la Paz. Plantea la función de los testigos luego de lo sucedido: ¿se puede contar todo? Y los demás, ¿pueden oírlo todo?

En 1999, Giorgio Agamben publica "Homo Sacer III. Lo que queda de Auschwitz. El archivo y el testigo", donde compara los hechos históricos y los testimonios. Toma el testimonio de Primo Levi, quien señala que el verdadero testigo de lo sucedido en los campos de exterminio no es el sobreviviente sino el *musulmán* (expresión con la que se denominaba, en la jerga del campo, a aquellos deportados que, al borde de la muerte por inanición, habían perdido todo rasgo de lo que habitualmente conocemos como humano). Estos*musulmanes* son quienes "han visto a la Gorgona" (Agamben, 2002); es decir, quienes podrían dar cuenta del último horror del campo. La paradoja radica en que sólo contamos con el testimonio del sobreviviente y no del musulmán que ha desaparecido en los campos de concentración. Para Agamben, el testimonio es siempre un acto de autor y, como tal, es siempre un acto de co-autoría entre ese sobreviviente y el musulmán, que ha quedado en los campos. Alude a la responsabilidad del testigo: contando con la imposibilidad de que sean los otros quienes enuncien lo ocurrido, el sobreviviente construye y reconstruye las vivencias relatando muchas veces en tercera persona, como un intento por incluir la voz de los muertos en su testimonio.

Tal como afirman Primo Levi y Jorge Semprún, por citar solo algunos, la dificultad de transmitir lo vivido en los campos de concentración no solo alude a la imposibilidad del testigo de decirlo *todo*, sino también a la posibilidad de quien escucha de acercarse a tal horror. Sabemos que no hay registros fílmicos documentales de la maquinaria del horror de Auschwitz. Para poder figurarla, contamos con la palabra de los testigos y con cuatro imágenes fotográficas de los crematorios, que han sido extensamente trabajadas por Georges Didi-Huberman, en *Imágenes pese a todo: memoria visual del Holocausto* (2004), donde señala que "*la imagen fotográfica surge*

en la unión de la desaparición próxima del testigo y la irrepresentabilidad del testimonio: arrebatar una imagen a esa realidad" (Didi-Huberman, 2004, p. 9).

Luego, el cine se ha ocupado extensamente de la puesta en escena de estos pasados traumatizantes, tomando a la Shoah como caso emblemático. Las referencias en relación a cómo la Shoah ha sido llevada al cine son inagotables. Hay ciertos films que son analizados una y otra vez: *Shoah* (C. Lanzmann, 1985), *Holocausto* (M. J. Chomsky, 1978), *La Lista de Schindler* (S. Spilberg, 1993), *La vida es bella* (R. Benigni, 1998), *El pianista* (R. Polanski, 2002), los cuales también son vistos críticamente (Sánchez-Biosca, 2006). En este trabajo nos enfocaremos en el último film estrenado sobre la temática.

El hijo de Saul

Luego de ver el esperado film ganador del Oscar 2016 a la mejor película en habla no inglesa, *El hijo de Saul (Saul fia,* László Nemes, Hungría, 2015), nos queda la pregunta: ¿podremos escribir sobre lo que acabamos de ver? La historia protagonizada por Saul Ausländer, un judío húngaro, nos confronta con la agobiante vivencia de un día y medio de la vida de un miembro de las *Sonderkommando* de Auschwitz. La cámara lo sigue de cerca, con extensos primeros planos de su nuca y de su rostro, siguiéndolo a todas partes, como si fuéramos testigos imposibles de aquello que está sucediendo.

Las escuadras especiales, *Sonderkommando*, fueron idea de los alemanes para que fueran precisamente los judíos quienes se encargaran de trabajar –forzadamente, por supuesto– en la maquinaria del horror. Así lo describe Primo Levi en *Los hundidos y los salvados:*

"Haber concebido y organizado las escuadras especiales fue el delito más demoníaco del nacionalsocialismo. Uno se queda atónito ante este refinamiento de perfidia y de odio: tenían que ser los judíos quienes metiesen en los hornos a los judíos, tenía que demostrarse que los judíos se prestaban a cualquier humillación, hasta la de destruirse a sí mismos" (Levi, 2005).

Frente a la narración de este film, nos preguntamos: ¿cómo relatar lo sucedido en el campo de concentración? ¿Cómo hacerlo desde el punto de vista de un Sonderkommando? El problema de la representación es un problema cinematográfico que, al mismo tiempo, es ético (Laso, 2005).

Los campos de concentración encarnan un ejemplo extremo de la experiencia horrorosa que toca los límites de lo vivible, por lo tanto de lo decible y lo mostrable (…). Se trata de una experiencia extrema que desrealiza la realidad, ya que si ésta está entramada por imágenes y palabras, el horror del campo propone una situación que desborda el límite de lo imaginable y simbolizable, abriendo un más acá de la palabra. Al hacerlo, vuelve caduco el estatuto de la realidad, deviniendo el dolor y la muerte una certeza (Laso, 2005, o. 70).

Las elecciones estéticas del realizador nos llevan a dirigir nuestra mirada a Saul, cuyo rostro no olvidaremos jamás. Lo seguimos de cerca, conocemos sus ojos y su nuca, siguiéndolo con la cámara para ver qué sucede allí donde no hay futuro posible más allá del dolor y de la muerte.

El film pone el acento en los aspectos más siniestros de Auschwitz: abunda en detalles que incluyen secuencias completas de la llegada de los contingentes al campo, su selección, la organización de los turnos para las cámaras de gas, el robo de las pertenencias de quienes habían sido enviados a la muerte, la "limpieza" de las cámaras arrastrando cadáveres como si se tratara de desechos, su traslado a los crematorios, y la distribución de las cenizas en carreteras y ríos.

El hecho de que no haya banda sonora y que la iluminación sea casi natural multiplica los efectos siniestros de las acciones mediante el sonido de las puertas, el arrastre de los cuerpos y los gritos del horror. Es interesante notar que nunca se muestran los rostros de los cadáveres. Esto puede ser leído en función del cuidado del espectador o, más bien, en la reproducción de la operatoria por medio de la cual los prisioneros han dejado de estar en el campo de la vida humana para entrar de lleno en la *nuda vida* (Agamben, 1999).

¿Qué es aquello de la *nuda vida*? En *Homo sacer. El poder soberano y la nuda vida* (1998), Agamben analiza a los campos de concentración como los espacios biopolíticos donde se constituye la *materialización del estado de excepción.* Esto implica, entre otras cuestiones, que la estructura jurídico-política de los campos permite realizar la excepción a la ley de manera estable. Los *kapos* y sus superiores comandan todo lo relativo a la vida y la muerte. No hay allí una ley que resguarde al sujeto. En el campo todo es posible. En ese espacio de suspensión íntegra de la ley, todo es excepción.

Cuando los habitantes del campo son despojados del estatuto político en tanto excluidos de toda regulación de la ley, son reducidos integralmente a la nuda vida, a una vida desnuda, a una vida biológica por fuera de los marcos legales y simbólicos por el que han transcurrido hasta entonces.

Así, el campo se constituye como el espacio biopolítico más absoluto, donde el poder inmenso del estado de excepción sólo tiene frente a sí a una pura vida biológica.

Esta *nuda vida* es expuesta frente a nuestros ojos en múltiples formas: no sólo en el arrastre de cadáveres como desechos, sino también en el arrastre que Saul hace de sus propios pies mientras trabaja como *Sonderkommando:* ¿qué rastro para el sujeto, en medio de aquel horror?

Sabemos que el problema de la representación del horror de los campos de concentración nazis no es un tema novedoso. Entonces, ¿hay algo nuevo para ver allí? ¿Cuáles son las implicancias éticas de mostrar el tratamiento de los cuerpos humanos con esa desidia? ¿Acaso el fin de la película es didáctico? Para transmitir imágenes auténticas, ¿es necesario incluir tal crudeza?

Retomamos entonces un punto clave de Daney (1998): *"Debe haber riesgo y virtud –en una palabra, valor– en el hecho de mostrarle a alguien lo que se le muestra. ¿De qué serviría enseñarle a alguien a leer lo visual y a decodificar los mensajes si no persiste la más arraigada de las convicciones: que ver es siempre superior a no ver? Y que lo que no se vio en el momento justo no se verá jamás"*.

Será interesante preguntarnos entonces para qué mostrar tales imágenes. Estas operan como un contexto horroroso de la historia del protagonista del film. El punto de quiebre de la historia se produce a poco de iniciarse la película, cuando Saul cree ver a su propio hijo entre los cadáveres.

El niño aún respira. Lo vemos por primera vez, siguiendo a Saul, en medio de una masa de cadáveres apilados, indistinguibles unos con otros, a quienes no vemos los rostros –salvo el de aquel pequeño, que llama la atención del protagonista y del espectador.

Saul arriesga entonces su vida para sacarlo de allí, evitar que lo lleven al crematorio, mientras busca un rabino que lo ayude a darle una adecuada sepultura según los rituales judíos.

En esa odisea casi imposible, no vemos a un héroe tradicional. Saul parece un autómata, enajenado, casi ausente. Sólo un objetivo lo lleva más allá de cualquier prohibición del campo: darle sepultura al hijo que da título al film. Los otros miembros de la Sonderkommando tratan de que abandone tal emprendimiento, pero sus palabras y amenazas no resultan suficientes para él.

Vemos entonces que en el espacio biopolítico absoluto de excepción jurídica, donde el poder detenta un dominio sin límites sobre

el cuerpo y transforma a los seres humanos en*nuda vida*, es decir despojados de toda humanidad y reducidos a su vida meramente biológica, surge un acto que sea capaz de sustraerse a tal horror.
A la manera de Antígona, pero enajenado hasta de sí mismo, insiste en realizar una ceremonia fúnebre tal como podría realizarse en el mundo exterior al campo. ¿Sólo así, con este acto implicado en la narración del film, podremos verlo como espectadores, y sostener tal mirada del horror? Nos salva su esfuerzo desesperado y único por conservar algo sagrado en el medio de aquel horror, pero no nos evita esa angustia.

NOTA

[i] A modo de aclaración, es importante destacar que el término *Holocausto* se diferencia del de *Shoah*: "el vocablo hebreo *Shoah* se traduce como *desastre*, *ruina* o *destrucción*.*Holocausto*, en cambio, significa sacrificio a Dios (precisamente, en el sentido que se quiere evidar). Ese término, inadmisible, define lo que allí tuvo lugar. ¿Qué ha sido la empresa nazi sino un gigantesco sacrificio al otro?" (Gutiérrez y Michel Fariña, .1996, p. 1)

BIBLIOGRAFÍA

Agamben, G. (1998). Homo sacer. El poder soberano y la nuda vida. Barcelona: Pre-textos.

Agamben, G. (1999). Lo que queda de Auschwitz. El archivo y el testigo. Homo Sacer III. Barcelona: Pre-textos.

Daney, S. (1998). Perseverancia, reflexiones sobre el cine. Buenos Aires: Editorial El Amante

Didi-Huberman, G. (2004). Imágenes pese a todo: memoria visual del Holocausto. Barcelona: Paidós

Huyssen, A. (2000). En busca del futuro perdido. Cultura y memoria en tiempos de globalización. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

Huyssen, A. (2009). "Medios y memoria". En Feld, Claudia y Stites Mor, Jessica (2009). El pasado que miramos. Memoria e imagen ante la historia reciente. Buenos Aires: Paidós.

Laso, E. (2005). El problema de la representación del horror: La vida es bella, en AA.VV., La verdad a 24 cuadros por segundo. Estudios sobre cine, Mar del Plata: Ediciones Suarez.

Levi, P. (2005). Trilogía de Auschwitz. Buenos Aires: Océano

Sánchez-Biosca, V. (2006). Cine de historia, cine de memoria. La representación y sus límites. Madrid: Cátedra.

Semprún, J. (1995). La escritura o la vida. Buenos Aires: Tusquets.

Vezzetti, H. (2002). Pasado y presente. Guerra, dictadura y sociedad en la Argentina. Buenos Aires: Siglo XXI.