

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.

“El hijo de Saul”: el último sonderkommando. Reflexiones acerca de lo irrerepresentable.

Milmaniene, Magali Paula.

Cita:

Milmaniene, Magali Paula (2016). *“El hijo de Saul”: el último sonderkommando. Reflexiones acerca de lo irrerepresentable. 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/000-044/31>

ARK: <https://n2t.net/ark:/13683/eATh/Tm4>

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>.

“EL HIJO DE SAUL”: EL ÚLTIMO SONDERKOMMANDO. REFLEXIONES ACERCA DE LO IRREPRESENTABLE

Milmaniene, Magali Paula

Facultad de Psicología, Universidad de Buenos Aires. Argentina

RESUMEN

En el presente trabajo nos proponemos analizar la película: El Hijo de Saul de Laszlo Nemes (2015), desde una lectura ética y estética. Este film retoma la fuga fallida de uno de los últimos “Sonderkommando” durante la época final de la Shoá. La trama se centra en la vida de Saúl y de su infatigable y desesperado anhelo de darle una sepultura digna a su supuesto hijo. Se intentará establecer diversas articulaciones acerca del estatuto ético de las imágenes y la condición de representabilidad del Holocausto, abordadas en la fecunda polémica entablada entre Georges Didi- Huberman y Gerard Wajcman.

Palabras clave

Shoah, Ética, Film, Representación

ABSTRACT

“THE SON OF SAUL” THE LAST SONDERKOMMANDO. REFLECTIONS ON THE UNREPRESENTABLE

We analyze the film The Son of Saul of Laszlo Nemes (2015), through an ethical and aesthetic reading. This film takes the failed escape of one of the last “Sonderkommando” during the final period of the Shoah. The plot centers on the Saul’s life and his tireless and desperate longing to give a decent burial to his supposed son. We will develop links on ethical status of images and the possibility to represent the Holocaust, taken into account on the fruitful debate between Georges Didi Huberman and Gerard Wajcman.

Key words

Shoah, Ethics, Film, Representation

En el presente trabajo nos proponemos analizar la película: *El hijo de Saul de Laszlo Nemes (2015)*, desde una lectura ética y estética. Este film retoma la fuga fallida de uno de los últimos “*Sonderkommando*” durante la época final de la Shoá. La trama se centra en la vida de Saúl y de su infatigable y desesperado anhelo de darle una sepultura digna a su supuesto hijo.

En esta dirección, se intentará establecer diversas articulaciones acerca del estatuto ético de las imágenes y la condición de representabilidad del Holocausto, a partir de la fecunda polémica entablada entre Georges Didi- Huberman y Gerard Wajcman.

El film de Laszlo Nemes reactualiza en un plano estético el debate iniciado a principios del 2003 con la publicación en francés de *Images Malgré tout* de Didi-Huberman y proseguido con las propias reflexiones de Huberman editadas recientemente bajo el título “Sortir du Noir” (2016) y los aportes de pensadores tales como Claude Lazzmann y Giorgio Agamben. De modo tal que el film opera como un pretexto artístico para “poner a trabajar” dilemas éticos radicales. Tal como Didi- Huberman nos transmite en su obra: *Imágenes Pese a todo (2003)*, los “Sonderkommando” eran unidades especiales creadas en 1942, seleccionadas forzosamente de entre los prisioneros

judíos de los campos de exterminio. Configuraron un engranaje indispensable de la maquinaria de exterminio, dado que tenían asignada la tarea de conducir y gestionar la muerte de millones de víctimas, procurando que las mismas ignoren su destino fatal.

Se trataba de un grupo excluido y aislado del resto de los prisioneros del campo. Su existencia era secreta y ocultada cuidadosamente por parte de los jefes y guardias. El film de Nemes comienza enunciando el concepto de “Geheimsträger”, dado que los Sonderkommando eran “los portadores del secreto”.

Desde el arribo de los judíos deportados a los campos, los Sonderkommando estaban obligados a mentirles sobre su funesto destino letal y conducirlos organizadamente a las duchas, y despojarlos de sus pertenencias y vestimentas. El engaño debía operar aún cuando reconocían entre las víctimas a sus seres queridos. El precio del incumplimiento por parte del Sonderkommando de estas siniestras y abyectas misiones significaba su asesinato inmediato.

La tarea de los Sonderkommando abarcaba así todo el proceso de aniquilamiento: debían sacar la montaña de cuerpos de las cámaras, extraerles dientes de oro e incinerarlos sistemáticamente en los hornos crematorios.

Estaban obligados además a limpiar la sangre, y los fluidos humanos que se acumulaban en las cámaras de gas, así como pintar y reacondicionar los vestuarios y reparar la roturas de las chimeneas de los crematorios.

Luego, debían sacar las cenizas humanas que se amontonaban en los hornos y los distintos sistemas de incineración y también tenían que machacar los huesos que se resistían al fuego, tareas que debían cumplir con la urgencia que imponía la llegada incesante de trenes con miles de futuras víctimas. Finalmente, trasladaban las cenizas al río más cercano o bien las utilizaban para nivelar las rutas.

He aquí el núcleo más perverso del nazismo: forzaban a los propios judíos a hacerse cargo de su propio aniquilamiento. Así, las propias víctimas debían exterminar a sus semejantes y asegurar la continuidad de la macabra tarea.

Los *Sonderkommando* tenían una determinada vida útil, dado que luego de un cierto tiempo eran asesinados, de modo que finalmente corrían el mismo destino que las otras víctimas.

Conscientes de su destino muchos de ellos optaron por resistir mediante el sabotaje, o algunos otros intentaron múltiples fugas malogradas, dado que aún sabiendo la ineficacia de tales acciones, preferían asumir con dignidad la muerte segura a la que se exponían.

El hijo de Saul

La película comienza con un plano corto del protagonista en una de las cámaras de gas. Confusión y gritos en alemán dominan la escena. Saúl, el protagonista del film, miembro del último Sonderkommando, cree reconocer a su hijo muerto entre los innumerables cuerpos arrojados en la cámara de gas, donde desplegaba su sórdida tarea.

Didi Huberman -quien asistió a una de las proyecciones del film de Nemes- no deja de señalar el efecto devastador de los gritos

ensordecidos de los SS y los sonidos infernales que lo dejaba absolutamente anonadado, incapaz de valerse de ningún saber, que le procure una tramitación simbólica, que lo defienda de la confrontación con lo real del crimen.

Aunque había pasado por las mismas fuentes que usted, las imágenes y los gritos de su película me dejaron indefenso, sin ningún saber protector. Se me hizo un nudo en la garganta por diversas razones. Primero, debo confesárselo, me pareció volver a ver ante mí algo de mis pesadillas más antiguas y angustiosas. No es nada personal: es el poder propio de las pesadillas para revelarnos algo de la estructura de lo real, y el poder propio del cine para revelarnos la estructura de pesadilla que a menudo articula lo real. De forma espontánea pienso en las situaciones que constituyeron la realidad que cuenta –y de las que primero dieron testimonio supervivientes como Filip Müller o Primo Levi–, situaciones sin tregua, con toda la energía de la vida, con su capacidad de invención, de astucia, de decisión, de obstinación, con su genio para atrapar la ocasión más improbable, pese a que todo ello conduzca a una sentencia de muerte. (Didi- Huberman, 2016)

El film reduplica el horror del universo concentracionario, signado por un contexto de confusión temporal, desplegado merced a planos desenfocados, de indistinción caótica entre el día y la noche, que remedan el caos previo a la creación del mundo (el bíblico “*Tou va Bou*”). En un ambiente dominado por gritos vociferantes de soldados alemanes y los aullidos terroríficos de las fieras, Saúl intenta generar una sepultura de acuerdo al rito judío a quien supone que es su hijo.

Tal como dice Didi-Huberman, la *privación de una sepultura, es desde tiempos inmemoriales la coronación macabra del ultraje al muerto*.

Los nazis se dedicaron obsesivamente, (Didi-Huberman, 2003) no sólo a hacer desaparecer a los judíos de Europa, sino también a borrar cualquier testimonio que atestigüe su política de aniquilación. Esta maquinaria de exterminio se convierte así en una maquinaria de *desimaginarización*, puesto que han producido un acontecimiento histórico abyecto e inimaginable antes de su horrorosa consumación, que desborda la dimensión de lo representable.

Así, Saúl *creyó* ver de entre los cuerpos cadavéricos indistintos e indistinguibles, el *rostro* de su hijo. Buscó recuperar la dimensión redentora y salvífica de lo humano, que sólo un rostro singular puede conferir, entre la masa de cuerpos anónimos cadaverizados. Sostuvo para no sucumbir, la creencia inherente a las necesarias ficciones simbólicas y a través de su ilusión deseante de ver el rostro de un niño, se buscó preservar de un inevitable colapso narcisista con la consiguiente desobjetivación.

De modo que es la epifanía del rostro del niño, la que da cuenta de que algo de lo humano se resiste a ser deshumanizado y entregado a las cenizas. El filósofo Emmanuel Levinas, insiste en la vulnerabilidad del rostro, y analiza cómo ésta desprotección inherente al rostro se le impone a quien lo mira, que opera tanto como una invitación a su exterminio como a una prohibición absoluta a ceder a tal pulsión destructiva. Saúl, se encuentra así con ese rostro, que sumergido en la violencia y la muerte, lo convoca a un sentido de responsabilidad absoluta por Otro, que evoca el mandato ético de cuidar al Otro aún en su fin. (Chalier, 1995)

En el caos y la confusión temporal, Saúl busca por doquier a un Rabino, y pregunta insistentemente por una figura religiosa, que otorgue sentido al acto trascendente de la sepultura.

Su pregunta remite, en definitiva, a una búsqueda de algún Otro que dé testimonio de la persistencia de la fe, aún en estas trágicas circunstancias. Su búsqueda expresa el anhelo de una presencia

simbólica, que preserve alguna dimensión de lo humano.

La posible presencia de una figura religiosa, sostiene el valor de la palabra en tiempos de barbarie y de hegemonía pulsional y preserva por ende, la mediación sagrada con la trascendencia simbólica absoluta.

Saúl insiste en la difícil búsqueda de un Rabino, aún a costa de su propia vida, y envuelve al niño en un *Talit* (manto ritual con el que los judíos se envuelven durante sus rezos), y busca infructuosamente darle sepultura “*pese a todo*” en los bosques de Birkenau.

Por otro lado, el film de Laszlo Nemes recupera el profundo debate sobre las implicancias éticas e históricas acerca de la representación de la Shoah. Esta polémica se refiere en particular al estatuto ético de las imágenes obtenidas por un prisionero de los campos en Auschwitz.

Dialéctica de las imágenes

El debate sobre la representación de la Shoah, emerge en momentos históricos en los cuales la memoria colectiva sobre uno de los acontecimientos más radicales del siglo XX resurge como una temática ineludible –más allá de concebirse como una problemática étnica particular que atañe a determinados colectivos singulares -a través de un fuerte proceso de universalización y de reapropiación académica. La monumentalización de la memoria -a través de museos, memoriales, libros, films, ensayos- expresan el fuerte impulso que adquiere actualmente el estudio sobre la Shoah.

Ahora bien, desde cierta perspectiva filosófica, Auschwitz es el nombre mismo de lo indecible e inimaginable, y elude por tanto, toda representación y/o figuración. Desde este posicionamiento, nada podemos decir de un acontecimiento de tal magnitud, puesto que excede nuestra capacidad categorización simbólico-conceptual.

Jacques Hainard (2007) destaca lúcidamente que los debates sobre la imposibilidad de representar la Shoah, revelan en toda su complejidad la dificultad de una historización de la memoria de este drama. La imposibilidad de repensar lo humano desde las categorías filosóficas modernas interpela al campo mismo de las ciencias humanas y le exige pues un trabajo de refundación epistemológica. En *El objeto del Siglo*, Wajcman se refiere a Auschwitz como *el objeto real por excelencia*, como la *máquina de producir ausencia*, es “*vacío puro*”, no susceptible de representación alguna (Wajcman, 1998: 220). La Shoah, según este pensador, no configuró exclusivamente la planificación y consumación del asesinato de millones de personas inocentes, sino también un trabajo minucioso tendiente a borrar toda huella a través del olvido sistemático y radical de este genocidio. Los nazis trataron vanamente de producir un *olvido irrepresentable* (Wajcman, 2003).

Desde esta conceptualización, Wajcman se aleja de toda posibilidad de aprehender la Shoah desde las representaciones estéticas e imágenes de archivo. Refiriéndose a ello señala lo siguiente:

“*La Shoah existió y permanece sin imagen*”. “*un desastre absoluto totalmente desprovisto de mirada*”, “*una destrucción sin ruinas*” “*más allá de la imaginación y de este lado de la memoria*”. (Wajcman citado en: Didi- Huberman, 2003: 51).

Wajcman precisa que Auschwitz, “*objeto del siglo*”, es desde su pura ausencia, “*lo otro*” del Objeto. Auschwitz es entonces, esta maquinaria de producir *objetos como ausencia*:

Millones de cuerpos producidos en realidad como objetos y el olvido de estos millones de cuerpos igualmente producidos realmente como un objeto. Las cámaras de Gas son el lugar donde los cuerpos y la memoria fueron precipitados en la era industrial. Lo anónimo y lo indistinto (Wajcman, 1998: 224)

Luego explicita el estatus ontológico del *objeto del siglo* en el apogeo del desarrollo industrial, instrumentado para producir una monumental maquinaria de exterminio:

La ausencia como producto industrial. He aquí el objeto inédito, ser absolutamente otro del objeto. (Wajcman, 2003: 214)

Frente a esta ausencia radical, Wajcman le exige al arte "*hacerse mancha*", esto es, incorporar "un poco de opacidad, o de sombra en la ilusión misma de transparencia" (Wajcman, 1998: 238).

En relación a la proliferación de imágenes, Wajcman destaca "que el arte consiste en fabricar *objetos con ausencia*, visible, con falta- para- ver, dureza con un agujero, arte con desecho" para mostrar que "todo lo visible se yergue sobre el fondo de una falta" (1998:238-239).

Al respeto, este psicoanalista toma al film *Shoah* de Lanzmann como expresión de su posición, dado que carente de imágenes, este documento hecho sólo de palabras y testimonios, da cuenta en acto de lo inimaginable, encarnado en "*obra de pura palabra*". Frente al repudio absoluto de las imágenes, incluso las imágenes-archivo, la palabra adquiere un valor y status absoluto. El film *Shoah* de Lanzmann se erige a partir de la nada, de la "ausencia de ruinas" y entonces, versa no sobre lo que tuvo lugar sino sobre la *ausencia misma* que "horada y habita el mundo" (Wajcman, 1998).

En este sentido, Lanzmann lanza una dura crítica hacia la proliferación de imágenes de archivo y su efecto empobrecedor del pensamiento: "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 hecho yo, un inmenso trabajo de elaboración, de creación de la memoria del acontecimiento. Mi film es un monumento que forma parte de lo que monumentaliza. Preferir el archivo filmico a las palabras de los testigos, como si este más poder de ellos, es subrepticamente reconducir esta descalificación de la palabra humana en su destino hacia la verdad (Lanzmann citado en: Didi- Huberman, 2003: 143).

En la misma dirección, para artistas como Gerz, creador de *Proyecto Dachau*, el museo en su función clásica de monumentalización de la memoria, banaliza y hasta desconoce la violencia de la Historia.

Imágenes pese a todo

No obstante y opuesto a esta postura teórica, en *Imágenes pese a todo*, Didi- Huberman contrarresta algunas de estas lecturas. Este pensador se refiere a cuatro imágenes de la Shoah, que han sido "arrebataadas" al infierno concentracionario, que Laszlo Nemes incorpora en la trama del film y que le permiten presentar su perspectiva, sobre el estatuto de las imágenes de la Shoah.

En Agosto de 1944, un prisionero llamado Alex toma desde las cámaras de gas unas imágenes de las fosas de incineración y luego, otra secuencia de dos imágenes en Birkenau, en las que se observa a unas mujeres desnudas preparándose para su muerte.

Así, lo describe Didi- Huberman (2003, 29):

"La toma de vistas necesitaba un dispositivo completo de vigilancia colectiva. Se dañó intencionadamente el tejado del crematorio v de manera que algunos miembros del equipo fueron mandados por la SS a repararlo. De este modo, David Szmulewski pudo hacer guardia desde allí arriba: observaba a aquellos- especialmente a los vigilantes de los miradores contiguos- que precisamente tenían como tarea supervisar el trabajo del Sonderkommando".

Frente a la maquinaria nazi de "desimaginarización", los testimonios y las imágenes, tal como sostiene Didi- Huberman, "*nos proveen un espacio histórico de lo inimaginable*". Las cuatro fotografías tomadas de Auschwitz refutan la categoría de "inimaginable". *Estas*

operan así como gesto de resistencia política y ética, y reafirman toda voluntad de preservación representacional de la memoria.

Para Didi- Huberman, hay múltiples imágenes de la Shoah: algunas que permiten ampliar el conocimiento y tomar conciencia de la dimensión del horror; y otras que por el contrario, devienen en figuraciones estereotipadas, que profundizan el hiato abismal entre lo real y el imaginario convencional.

Las cuatro imágenes fotografiadas, para Didi- Huberman configuran *imágenes - jirón* en contraposición a *imágenes-velo o imágenes totales* (Didi-Huberman, 2003:124).

Los gestos fotografiados por el Sonderkommando, no conforman la imagen total o integral de exterminio, dado que la imagen total de la Shoah tal como señala Didi- Huberman, resulta imposible de representar, puesto que Auschwitz forma parte del *régimen mismo de la ausencia*.

Sin embargo, estas *imágenes- jirón* nos provocan un efecto de revelación, dado que a través de su conformación espacio temporal y estética, permiten atisbar lo real de la muerte.

Siguiendo a Didi-Huberman, estas imágenes (jirones alusivos) configuran vestigios fragmentarios e incompletos, que insinúan en forma inequívoca el Mal radical, en tanto escorzo de lo real. En tal sentido, la *película de Laszlo Nemes apela a recursos filmicos que permiten recuperar su estatuto de documento del horror*.

No podemos explicar los pormenores del aniquilamiento y dado que carecemos del testigo, en este sentido, el "producto final es la ausencia, velada y revelada por las imágenes jirón."

Tal como expresa Lanzmann (1998, 234): "*nadie estuvo en Auschwitz*" *Porque los que estuvieron y que murieron enseguida no estuvieron, no conocieron Auschwitz*" y *ni los sobrevivientes lograron reconocerlo en toda su magnitud*.

Recordemos que un modo convencional de abordar la complejidad de las imágenes supone convertirlas en iconos del horror, funcionales a las expectativas del público y así hipertrofiarlas hasta lograr que sean plenas o transparentes.

(...) *al encuadrar las imágenes... creyeron estar preservando un documento. Pero se suprimía de éstas la fenomenología, todo lo que hacía de ellas un acontecimiento** (Didi- Huberman, 2003:63)

El otro abordaje sostenido por Didi-Huberman por el contrario, supone *vaciar las imágenes de su función informativa y comprenderlas como un documento del horror. Las sombras, situadas fuera de foco, nos hablan de una urgencia, ellas como dice Agamben, ocurren en el no lugar de la articulación. Se puede lograr finalmente historizar la realidad a través de la observación de sus imágenes incompletas.*

Imágenes en debate

Desde la publicación de *Imágenes pese a todo*, Wajcman acusó a Didi- Huberman de un discurso regresivo, entendido como una "fetichización religiosa de la *imagen*".

Se trata, según Wajcman, de una "cristianización del pensamiento". La exhibición obscena y voyeurista del horror, se articula con la pasión por la imagen, "íntimamente cristiana" que deviene en una "*elevación a reliquia*" y finalmente en una incapacidad de metabolizarlas. Elizabeth Pagnoux (Wajcman, 1998) refiere que la exhibición de las fotografías debe verse como un acto de voyeurismo, o goce del horror.

Ahora bien, tal como señala acertadamente Giorgio Agamben (2000) en *Homo Sacer*, referirse a Auschwitz en términos de lo indecible o irrepresentable supone alejar y emplazar a Auschwitz como *objeto de adoración cuasi -mística*.

Pero, por qué indecible? ¿Por qué conferir al exterminio el prestigio de la mística? (...)

Decir que Auschwitz es indecible o incomprendible equivale a *eu-phemein*, a adorarle en silencio, como se hace con un Dios, es decir, significa a pesar de las intenciones que pueden tenerse, contribuir a su gloria. Nosotros por el contrario “no nos avergonzamos de mantener fija la mirada en lo inenarrable” (Agamben,2000:32)

Además, al sostener la negación a través de “*fetichizar la ausencia*” cumplimos en algún sentido el deseo nazi de convertir a Auschwitz en inimaginable. (Didi-Huberman, 2003, 41).

Existe finalmente una deuda simbólica con quienes arrebataron esas imágenes al infierno, *pese a todo*. Resistir entonces, es visibilizar el horror a través de las *imágenes-jirón* y hacer por ende, imaginable, lo que los nazis querían producir como inimaginable.

Siguiendo a Susan Sontag (2012), quien ha reflexionado sobre la fotografía, se puede afirmar que las imágenes configuran una incesante apertura al saber y a la rememoración, y nos interpelan con su presencia. Frente a estas imágenes, se gesta pues una interminable necesidad de aproximación al acontecimiento Shoá, que jamás cesa, ajeno a toda aprehensión, en su condición de real no susceptible de su plena simbolización.

De modo que el “*deber de memoria*” se debe sostener *pese a todo*, a través de la articulación fragmentaria de las palabras testimoniales, los datos históricos y las imágenes- jirón, política de transmisión que siempre habrá de dejar un *resto real*, dado *la imposibilidad estructural de la plena simbolización del Mal radical*.

BIBLIOGRAFÍA

- Agamben G. (2000). Lo que queda de Auschwitz. El archivo y el testigo Homo Sacer III, Valencia: Pretextos.
- Chalier, C. (1995). Levinas. La utopía de lo humano. Barcelona:Riopiedras.
- Didi- Huberman, G. (2003). Imágenes Pese a todo. Buenos Aires: Paidós
- Didi-Huberman, G. (2016). Sortir du Noir, “Revista Caiman Cuaderno de Cine”, N45, 15-28
- Gerz, J. The Dachau Project, Recuperado el 2 de junio de: <http://www.medienkunstnetz.de/works/dachau-projekt/images/6/>
- Hainard J. (2007). Bulletin Trimestrel de la Fondation Auschwitz, Octubre-Dicembre 2007.
- Lanzmann, G. Shoah, Francia, 1985.
- Nemes, L. El Hijo de Saúl, Hungría, 2016.
- Sontag, S. (2012). Sobre la fotografía. Buenos Aires: Debolsillo
- Wajcman, G (1998). El objeto del Siglo. Buenos Aires: Amorrortu.