

NO ME ELIJAS. AMON GÖTH: LA TESTARUDEZ DE EXPLICARNOS LO INEFABLE

DO NOT CHOOSE ME. AMON GÖTH: THE STUBBORNNESS OF EXPLAINING OURSELVES THE UNSPEAKABLE

Víctor Aldo Osiadacz Rastelli*

Artículo recibido: 15-02-2017

Aprobado: 08-03-2017

Resumen

La finalidad del artículo es expresar el fracaso de lo decible, pese al intento inevitable del decir. Es el fracaso de la filosofía como intento de explicación de lo inefable y de lo siniestro. Cuando la filosofía occidental se enfrenta a Amon Göth ve en ella un sentimiento doble; la fascinación por interpretarlo y, al mismo tiempo avizora su fracaso, su imposibilidad de decir lo posible. Pese a ello, queremos rescatar el cine como memoria, como reescritura como huella sobre huella. De esta forma la historia no oficial remite a los espectadores a no olvidar lo que fueron, lo que vivieron. No como un simple pasaje de la historia sino como continuidad discontinua, es decir como una actualización posible. La shoah, no es un episodio terminado, superado. Sus posibilidades de actualización son latentes. Están en lo siniestro de lo humano, capaz de producir lo inefable. El cine lo recuerda. Sin embargo, al constituirse el cine en memoria supera la paradoja que enseña la estética, ya que lo siniestro, que debe permanecer oculto, se muestra. Para ello analizaremos una escena de la lista de Schindler, interpretando en ella el Tánatos y Eros, el sadismo de un oficial nazi como efecto de las condiciones de posibilidad que otorga el poder total y la culpa infinita de sus víctimas. Sin embargo, la propuesta corre el riesgo de caer en lo inefable de la escena misma. Paradoja que el cine nos presenta.

*Licenciado en Filosofía
por la Universidad Arcis en
Santiago de Chile,
Candidato a
Magister Pensamiento
Contemporáneo en la
Universidad Diego Portales
de Santiago de Chile
osiadaczaldo4@gmail.com

Abstract

The aim of the article is to express the failure of the unspeakable, facing the unavoidable attempt to speak. It is the failure of philosophy as an attempt to explain the indescribable and the sinister. When western philosophy faces Amon Goth experiences a double feeling; the fascination of interpreting it and, at the same time, spotting its failure, the impossibility of saying the unspeakable. Nonetheless, we want to rescue Cinema as memory, as a re-writing, print over print. Likewise, unofficial history encourages the spectator not to forget what they were, what they lived. Not as any simple passage in history but as a discontinuous continuum, that is, as a feasible upgrade. The Shoah is not a finished episode, their possibility of upgrading are dormant. They are in what sinister in the Human, able to produce the unspeakable. Cinema remembers. However, when cinema turns into memory it exceeds the paradox of aesthetics, given that the sinister, meant to remain hidden, is shown. In order to see that, we analyse a scene from Schindler's list where we can see Tanatos and Eros in a Nazi officer, as a result of the conditions of possibility that total power can give, and the infinite guilt of the victims. Nonetheless, the proposal runs the risk of failing into what is unspeakable in the scene itself. The paradox that cinema presents.

Palabras claves cine, memoria, pulsión de muerte, inefable, siniestro.

Keywords: cinema, memory, death drive, ineffable, sinister.

Introducción

No pretendo asumir Auschwitz desde este artículo. Sería presuntuoso. Lo que se intenta realizar es elaborar una interpretación inicial, fundamentalmente desde el psicoanálisis, de una escena del film *La lista de Schindler*. La escena en cuestión corresponde a Amon Göth disparando a los prisioneros judíos desde su balcón. Sé que la escena encierra el horror de un acontecimiento mayor. Sin embargo, en esa escena que el cine nos ofrece, se esconden problemas que merecen su atención. ¿Cómo entender la acción criminal del oficial nazi, sí, lo inefable domina la escena? Pese a ello, se asume el fracaso antes de comenzar. Aun así, lo intentaremos.

El ensayo pretende reflexionar las relaciones que eventualmente operan en la agresión de Göth posibilitando su sadismo, y cómo el poder y la culpa funcionarían como condición de posibilidad de su ocurrencia, todo ello inspirado en una escena del film *La lista de Schindler*.

Psicoanalíticamente se podría señalar que opera ahí una pulsión de muerte que se desvía en sadismo. Una pulsión de muerte sin límites. Pero, ¿sobre qué bases opera esta pulsión?, ¿no habrá en la culpa inconsciente de las víctimas y, en el poder, una condición inexorable que posibilite la pulsión de muerte y el sadismo?

Sin embargo, este intento de explicación queda atrapado en lo inefable de la escena, que al ser mostrada aparece lo siniestro de su des-ocultamiento. Y con ello, el cine, como memoria, traspasa el límite de su propia paradoja: al mostrar lo que debe permanecer oculto, domina lo siniestro y des-oculta lo que debe aparecer solo como oculto.

Abramos la escena...

I. La ficción y la escena

I.1. La ficción

“Otra vez en el balcón. ¿Me elijará a mí? ¿Seré yo su víctima? No veré más a mi familia. A mi pequeña Sara, no la veré crecer. Quizás pondré fin a este sufrimiento. Señor ¿qué hice para merecer esto? Señor, que no me elija. No me elijas”²¹.

I.2. La escena

¿Qué se entiende comúnmente por escena? Técnicamente una escena es, siempre una parte de una **secuencia** más larga. Una secuencia consiste en varias escenas que se integran juntas. Una escena también puede significar una serie de tomas o incluso, la posición individual de una cámara. En general, una escena suele explicar el momento y lugar en el que sucede algo. ¿Qué sucede en *La lista de Schindler*, que nos provoca atención?

En el film *La lista de Schindler*, el oficial nazi Amon Leopold Göth, comandante del **campo de concentración** de **Plaszow**, en la **Polonia ocupada** por la **Alemania nazi** durante la **Segunda Guerra Mundial**, se posiciona en el balcón de su residencia dentro del campo. Según la escena previa, había tenido una noche de placer con una mujer desconocida. Por la mañana, se asoma al balcón de su residencia dentro del campo de concentración. Toma su rifle, lo limpia, lo prepara, y de manera desdeñosa, desaprensiva, apunta hacia el campo de concentración y, sin motivo alguno, elije un blanco y dispara. Asesina sin ninguna explicación. Su amante intenta detenerlo, diciendo: “eres un loco”. Él ignora la mediación. Luego, vuelve a realizar la misma acción. Los que lo conocieron, dicen que lo hacía habitualmente. Cuando Amon Göth se asomaba cada mañana al balcón de su pequeña mansión, sabía que de él dependía la suerte de un grupo de más de 20.000 personas, quienes llegarían a ver el final de ese día y quienes no. Sexo y violencia se unen. Placer y sadismo. ¿Será un destino de las pulsiones?

Pero, detengamos la escena. Un momento, solo un momento: la instancia en que Göth aprieta el gatillo. ¿Qué sucede en su subjetividad?, ¿qué pulsiones lo dominan?, ¿a quién dispara? Dispara a cualquiera. No importa, son todos iguales. Para él todos eran judíos, judíos sin nombre, judíos sin historia. Seres inferiores.

Primo Levi relata así esta experiencia límite: “Entonces por primera vez nos damos cuenta de que nuestra lengua no tiene palabras para expresar esta ofensa, la destrucción de un hombre. En un instante, con intuición casi profética, se nos ha revelado la realidad: hemos llegado al fondo. Más bajo no puede llegarse: una condición humana más miserable no existe, y no puede imaginarse. No tenemos nada nuestro: nos han quitado

Asesina sin ninguna explicación. Su amante intenta detenerlo, diciendo: “eres un loco”. Él ignora la mediación. Luego, vuelve a realizar la misma acción

²¹ Este monólogo no aparece en el film. Es creación propia. Es una ficción.

las ropas, los zapatos, hasta los cabellos; si hablamos no nos escucharán, y si nos escuchasen no nos entenderían. Nos quitarán hasta el nombre: y si queremos conservarlo deberemos encontrar en nosotros la fuerza de obrar de tal manera que, detrás del nombre, algo nuestro, algo de lo que hemos sido, permanezca” (Levi, 2012:13).

Cuando alguien quería entrar en cenobio, dice Foucault respecto a los monjes, había “que pasar por tres momentos sucesivos. Primero, permanecer durante diez días a las puertas del monasterio. (...) Sistemáticamente despreciado y humillado por todos (...) se lo agobia con insultos y reproches innumerables. Después de esos diez días (...) se lo despoja de su ropa, renuncia a sus riquezas y se viste con el hábito del convento.” (Foucault, 2014:306). Se desprecia al postulante para despojarlo de su mundo y hacer que dependa por completo del monasterio. Entre las pruebas está despojarlo de todas sus riquezas y ropas para evitar cualquier atisbo de independencia. Un ejercicio de sometimiento permanente en relación con el poder. A los monjes, como a los judíos, ¿qué le es propio?, ¿qué les queda? Han sido despojados de todo lo que los ata a algo, sienten en su cuerpo el vacío. No tienen palabras. Son los judíos de Göth.

En ese gatillo se va la vida. El soberano decide quién vive y quién muere. Pulsión de muerte, pulsión de vida conviven en el límite. Es el poder de Göth.

2. El absurdo

El primer intento de reflexión nos sumerge irreductiblemente en el absurdo. La escena remite al absurdo del confinamiento de millones de judíos. No podemos, sino pensar en el absurdo. “¿De qué teníamos que arrepentirnos y de qué ser perdonados?” (Levi, 2012:7), se pregunta Levi, con respecto a los detenidos y fusilados. Sin duda, es una afirmación dentro de un absurdo. Un absurdo como la Shoah o, más precisamente, Auschwitz²².

Según Albert Camus, quien en su ensayo *El mito de Sísifo* profundiza sobre el concepto de absurdo, señalando que, surge de la comparación entre dos o más términos desproporcionados, antinómicos o contradictorios, y lo absurdo será tanto o más grande cuando mayor sea la diferencia o la brecha entre los términos en comparación. “Si acuso a un hombre de un crimen monstruoso, si le digo a un hombre virtuoso que ha codiciado a su propia hermana, me responderá que es un absurdo. Esta indignación tiene su lado cómico, pero también su razón profunda. El hombre virtuoso ilustra con esa réplica la antinomia definitiva que existe entre el acto que le atribuyo y los principios de toda su vida. Es absurdo quiere decir es imposible, pero también es contradictorio” (Camus, 1985:19). Lo absurdo no es la ausencia de sentido, estas expresiones tienen un sentido, aunque un sentido contradictorio. Quien dice absurdo dice dualidad, dualidad como paradoja, como encuentro imposible, como enfrentamiento. Afirma Camus que: “Lo absurdo es esencialmente un divorcio.

²² Shoah, palabra hebrea que significa catástrofe, tempestad, y difundida mayormente a partir de la película homónima de Claude Lanzmann, encierra alguna opacidad mayor; lo que consideramos una ventaja, pero queda también presa del circuito religioso (en la Biblia implica a menudo un castigo divino) y judío (si bien los judíos fueron las víctimas por definición, no fueron las únicas). Aquí preferiremos, aun permitiéndonos acudir a los otros términos, el más acotado, reconocible y a la vez enigmático «Auschwitz». Mariano Horestein. Lo que debe llevar el habla sin decirlo. Notas sobre la interpretación después de Auschwitz. *Revista Uruguaya de Psicoanálisis* (en línea) (113): 29-54.

No está ni en uno ni en otro de los elementos comparados. Nace de su confrontación” (Camus, 1985:20). Los judíos del testigo Levi viven en su cuerpo este absurdo.

Por otra parte, en una entrevista concedida a Federico de Melis, Primo Levi, que acababa de traducir *El proceso* de Kafka para una editorial italiana, se refería a la sensación de miedo que había experimentado al verse obligado —por su tarea de traductor— a releer de una manera tan detenida un libro que se iniciaba con “un arresto no previsto y no justificado”, teniendo en cuenta que su propia carrera como escritor también se había iniciado “con un arresto no previsto y no justificado”. Para el testigo de los campos de concentración, si la obra de Kafka llegaba a inspirarle sentimientos ambivalentes de admiración y temor a un mismo tiempo era porque veía en Kafka algo así como “el profeta que te anunciará el día de tu muerte”. Las declaraciones de Primo Levi vendrían, pues, en apoyo a la idea de que existiría un gran parecido entre la tragedia de ese personaje de ficción al que Kafka dio el nombre de Josef K. y la tragedia que muchos judíos —entre los que se encontraría el propio Primo Levi— vivirían pocos años después en la Europa dominada por el nazismo.

Josef K., personaje del que se dice que, sin haber hecho nada malo, es detenido en su propio domicilio por dos personas sin identificar y que, sin recibir explicación alguna, es sometido a un extraño arresto domiciliario, por el que ve alterada su vida normal y perjudicada su profesión y su reputación, se ve obligado a someterse a interrogatorios sin fin y a vivir en un estado de permanente alerta, hasta que, finalmente, sin recibir todavía ningún tipo de explicación, es condenado a muerte y asesinado en la calle, a plena luz del día, ante un solo y casual testigo, por dos eficaces verdugos que se sirven para la ejecución de un simple cuchillo de carnicero.

Lo que está en juego en esta obra de Kafka es que, la culpa de Josef K., la ambivalencia se aparece desde el inicio del libro, es decir, desde la “paradoja” que supone el que, aunque Josef K. sea inocente, se le arreste. De esta paradójica afirmación que abre el relato existe el derecho a dudar sobre su inocencia. Ambivalencia y paradoja se apropian del texto.

Auschwitz tiene algunos elementos de *El proceso*; en su absurdo. Pero, ¿para quién es absurdo?, ¿lo es para el psicoanálisis?

3. El testimonio: Algunos relatos de Primo Levi

No podríamos hablar de este film, y de esta escena en particular, sin antes hablar del absurdo de la vida de los prisioneros judíos. Para ello recurriremos al testimonio. Esta escena es un sin sentido para la Modernidad, para la defensa de la razón, una cesura, un punto de quiebre en Occidente, un antes y un después de Auschwitz, una profunda contradicción. Su comprensión sigue siendo un misterio.

Primo Levi, químico de profesión, escritor turinés que fue miembro de la resistencia italiana. En septiembre de 1943 fue detenido por la policía fascista y, al declararse judío, en vez de ser ejecutado inmediatamente por partisano, fue deportado a [Auschwitz](#). Sobrevivió gracias a su oficio de químico y a grandes dosis de fuerza y suerte en el campo satélite de Monowitz (Auschwitz III). A su vuelta de los campos escribió *Si esto es un hombre*, uno de los libros más importantes del siglo XX.

Al igual que Josef K., relata Levi, al momento de ser detenidos y llevados a la estación de Capri: “Allí nos esperaba el tren y la escolta para el viaje. Allí recibimos los primeros golpes: y la cosa fue tan

inesperada e insensata que no sentimos ningún dolor, ni en el cuerpo ni en el alma. Sólo un estupor profundo: ¿cómo es posible golpear sin cólera a un hombre?” (Levi, 2012: 8). El golpe, sin motivo alguno, sólo por una pulsión de golpear, de dañar. ¿De qué teníamos que arrepentirnos?

El viaje. Un pasaje sin regreso. “Aquí estaba, ante nuestros ojos, bajo nuestros pies, uno de los famosos trenes de guerra alemanes, los que no vuelven, aquellos de los cuales, temblando y siempre un poco incrédulos, habíamos oído hablar con tanta frecuencia. Exactamente así, punto por punto: vagones de mercancías, cerrados desde el exterior; y dentro hombres, mujeres, niños, comprimidos sin piedad, como mercancías en docenas, en un viaje hacia la nada, en un viaje hacia allá abajo, hacia el fondo. Esta vez, dentro íbamos nosotros” (Levi, 2012:7). Una cosificación de lo humano, una reducción de la vida. ¿De qué teníamos que arrepentirnos?

Sus primeras horas en Auschwitz, la incertidumbre en medio de una tortura “Por fin se abre otra puerta: y aquí estamos todos encerrados, desnudos, rapados, de pie, con los pies metidos en el agua, es una sala de duchas. Estamos solos, y poco a poco se nos pasa el estupor y nos ponemos a hablar, y todos preguntan y ninguno contesta. Si estamos desnudos en una sala de duchas quiere decir que vamos a ducharnos. Si vamos a ducharnos es porque no nos van a matar todavía. Y entonces por qué nos hacen estar de pie, y no nos dan de beber, y nadie nos explica nada, y no tenemos zapatos ni ropas, sino que estamos desnudos con los pies metidos en el agua, y hace frío y hace cinco días que estamos viajando y ni siquiera podemos sentarnos” (Primo Levi, 2012:12). El poder de someter, de generar incertidumbre, de generar servilismo. ¿De qué teníamos que arrepentirnos?

La impresión de Levi, apenas llegados a Auschwitz, “Pero ahora mi idea es que todo esto es un gran montaje para reírse de nosotros y vilipendiarlos, y está claro que luego van a matarnos, quien crea que va a vivir está loco, quiero decir que se ha vuelto loco, yo no, yo me he dado cuenta de que pronto habremos terminado, tal vez en esta misma sala, cuando se hayan aburrido de vernos desnudos dando saltos primero con un pie y luego con el otro y tratando de sentarnos en el suelo de vez en cuando, pero en el suelo hay tres dedos de agua fría y no podemos sentarnos” (Levi, 2012:12). El sadismo expresado en burla, humillación. ¿De qué teníamos que arrepentirnos?

4. La interpretación. Un intento tan fracasado como inevitable

Primero que nada, ¿por qué explicar lo que ya sabemos supera la explicación? La filosofía no es más que el intento de explicar lo imprevisto, es así como la irrupción de lo impensado es el motor y origen de la filosofía. La consideración que podemos obtener de la escena de Göth en el balcón refiere al advenimiento e irrupción de lo imprevisto, esto es, de aquello que no ha sido visto con anticipación o anterioridad en el orden de la percepción cotidiana de las cosas. Es decir, de aquello que acontece o tiene lugar rompiendo el orden de lo previsible, de lo que nuestro ojo está acostumbrado a ver. En este contexto, la filosofía habla.

Todo arte es, en principio, una fuerza contra el mundo y una destrucción de su propio concepto

De esta forma, la escena de Göth contribuye a resaltar la experiencia vivida con la escena, como una experiencia única, como una experiencia que duele, una escena que muestra un aprendizaje padeciéndola. Sólo en el dolor se reflexiona, aunque dicha reflexión es superada por la escena.

Adorno propone que el arte, por su propia condición, se revela contra el componente empírico del que se separa y se distancia: el arte, así, es crítica social justamente por su separación respecto a lo social. Un arte autónomo no imita la realidad, sino que la cuestiona. Todo arte es, en principio, una fuerza contra el mundo y una destrucción de su propio concepto. El cine no es ajeno a dicha idea. El film *La lista de Schindler* no sólo expresa un momento de la historia occidental, sino que elabora una crítica al exterminio. De este modo, el film despierta la imaginación psicoanalítica y filosófica. Es imposible no verse provocado por la actitud de Amon Göth.

Ahora bien, ¿por qué el psicoanálisis como fuente teórica de explicación de la escena de Göth? La escena en su esencia muestra el fino límite entre la vida y la muerte. Entre la pulsión de vida y la pulsión de muerte, entre unir o des-unir. La muerte forma parte de la experiencia cotidiana del campo de concentración. La verdad es que lo único que ahí se concentra es la potencia de muerte. La pulsión de muerte como un impulso inevitable en lo más profundo de lo humano. Pulsión de muerte en Göth, pulsión de muerte en los judíos para evitar su dolor. La muerte excede la vida. La muerte se respira en la escena.

Pero no sólo está presente la pulsión de muerte. Acontece un sadismo en Göth, un hacer sufrir desde el poder; decidir quién vive y quién muere. El oficial nazi no le dispara a un judío específico, le dispara a una generalización indiferenciada de judíos. A un grupo de judíos que no sabe cuál fue su delito, pero que en algún lugar de su alma saben que son los culpables de algo.

4. I. ¿Qué gatilla el gatillo de Amon Leopold Göth? Una reflexión psicoanalítica desde la propuesta cinematográfica de la escena de Göth

Pulsión de muerte y agresión

A partir de 1920, en su libro *Más allá del principio del placer*, Freud propone la noción de pulsión de muerte introduciendo con esto un cambio fundamental en la teoría pulsional. El concepto de pulsión de muerte ha permitido una comprensión más profunda de los fenómenos agresivos en la vida mental, incluida la autodestrucción y el sufrimiento del individuo.

Freud llega a la pulsión de muerte a través de la compulsión de la repetición. Los soldados de la primera guerra mundial, quienes en sus sueños se repetían escenas displacenteras de dolor y

**Pulsión de muerte
en Göth, pulsión de
muerte en los judíos
para evitar su dolor. La
muerte excede la vida.
La muerte se respira en
la escena**

sufrimiento. “Nada de eso pudo procurar placer entonces; se creería que hoy produciría un placer menor si emergiera como recuerdo o en sueños, en vez de configurarse como vivencia nueva. Se trata, desde luego, de la acción de pulsiones que estaban destinadas a conducir a la satisfacción; pero ya en aquel momento no la produjeron, sino que conllevaron únicamente placer. Esa experiencia se hizo en vano. Se la repite a pesar de todo; una compulsión esfuerza a ello” (Freud, 1976:21). Laplanche sostiene que: “En efecto, lo que se repite son experiencias manifiestamente displacenteras, y resulta difícil comprender, en un primer análisis, qué instancia del sujeto podría hallar satisfacción en ellas; aunque se trate de comportamientos en apariencia incoercibles, caracterizados por esta compulsión que es propia de todo lo que emana del inconsciente, resulta difícil poner de manifiesto en ellos, ni siquiera en la forma de una transacción o compromiso, la realización de un deseo reprimido” (Laplanche, Portalis, 2004:69). Este fenómeno que ocurre en personas no neuróticas, Freud lo define como el “eterno retorno de lo igual” (Freud, 1976:22). Entonces, ¿qué opera en ellas? La pulsión de muerte. Freud considera que repetir es un modo de recordar y que las repeticiones que se muestran en la transferencia llevan luego al despertar de los recuerdos.

Instalados en el marco de la teoría freudiana de las pulsiones, la pulsión de muerte o Tánatos, en oposición a la pulsión de vida o Eros, representa la tendencia fundamental de todo ser viviente a regresar al estado inorgánico desde donde emergió, por medio de la reducción completa de las tensiones. Freud comprende la pulsión de muerte como una necesidad primaria que tiene lo viviente de retornar a lo inanimado, reconociendo en ella la marca de lo demoníaco donde impera la destrucción, la desintegración y la disolución de lo vivo.

Laplanche y Pontalis, sostienen que lo que Freud quiere designar con el término pulsión de muerte es lo más esencial del concepto de *pulsión*, el retorno a un estado anterior; en última instancia el retorno al reposo absoluto de lo inorgánico, destacando la relación del concepto de pulsión de muerte con el carácter regresivo de toda pulsión.

Para Freud, la pulsión de muerte es un principio esencial de lucha y desunión, que realiza su acción destructora atacando esencialmente los vínculos. Su meta es la disolución de las conexiones destruyendo, así las cosas. La meta del Eros es establecer unidades cada vez más grandes y, por lo tanto, conservar: se trata de la ligazón.

Para Freud, la pulsión de muerte es un principio esencial de lucha y desunión, que realiza su acción destructora atacando esencialmente los vínculos

El rol de la pulsión de vida es liberar al organismo de la acción destructora del Tánatos y lo consigue principalmente a través de fusionarse con él. La fusión pulsional resultante sigue dos diferentes caminos. Gran parte de esta unión es dirigida hacia el mundo exterior convertida en agresividad (la violencia de Göth), mientras que una porción de la mezcla permanece en el interior del organismo. Sin embargo, Eros y Tánatos no deben concebirse como dos ingredientes simétricos participantes en la unión pulsional. Como ha sido mencionado, Eros constituye para Freud un factor de ligazón, así como Tánatos representa en sí mismo un factor de desunión. Esto implica que, cuanto más predomine la primera, más se sostendrá la ligazón pulsional; y a la inversa, cuanto más prevalezca la

Como ha sido mencionado, Eros constituye para Freud un factor de ligazón, así como Tánatos representa en sí mismo un factor de desunión

segunda (caso Göth), más tenderá a disolverse la unión entre las pulsiones. Es así como, en relación al equilibrio relativo y dinámico entre estas dos tendencias, una proporción variable de pulsión de muerte permanece en el individuo como un residuo no ligado, que actúa de modo silencioso, llevando inevitablemente al ser vivo hacia la muerte.

“Hemos partido de la gran oposición entre pulsiones de vida y pulsiones de muerte. El propio amor de objeto nos enseña una segunda polaridad de esta clase, la que media entre amor

(ternura) y odio (agresión). ¡Si consiguiéramos poner en relación recíproca estas dos polaridades, reconducir la una a la otra! Desde siempre hemos reconocido un componente sádico en la pulsión sexual; según sabemos, puede volverse autónomo y gobernar, en calidad de perversión, la aspiración sexual íntegra de la persona” (Freud, 1976:52). El concepto de ambivalencia afectiva hace referencia a la presencia simultánea en un mismo objeto de tendencias y sentimientos opuestos, especialmente amor y odio. Para Freud, la esencia más profunda del hombre consiste en impulsos instintivos y que tienden a la satisfacción de ciertas necesidades primitivas. Estos impulsos instintivos no son en sí ni buenos ni malos, sino que se van transformando en el camino hasta evidenciarse como eficientes. Dicha transformación responde tanto a factores internos y externos. Los primeros por la necesidad de amor y aceptación y el externo es la educación que representa las exigencias de la cultura. Si planteamos el tema de la constitución de cada individuo desde la teoría freudiana del dualismo pulsional, es también para poder dar cuenta de lo que ocurre a nivel de las comunidades y los Estados nacionales, donde se reproducen de alguna manera estas particularidades de lo humano. El odio y la destrucción dependen de la pulsión de muerte y de que ésta es inseparable de la pulsión de vida. La cultura se construye, en lo esencial, a expensas de la pulsión de vida. Por consiguiente, se rompen las ligazones que permiten un cierto control de la agresividad, ya que la pulsión de muerte es mucho menos dócil que Eros. Así, Tánatos tiene dos caminos: o la autodestrucción del individuo o de la comunidad, o la exteriorización como pulsión de destrucción dirigida hacia el exterior, sea la sociedad en el caso del individuo, sea el estado enemigo en el caso de las naciones. Göth eligió, evidentemente, la destrucción de la comunidad.

“Nos parece con pocas probabilidades de éxito si no inútil el propósito de eliminar las tendencias agresivas de los hombres” (Freud, Einstein, 1932:15). La guerra, sin duda, potencia las tendencias agresivas a límites insospechados.

4.2. Poder y sadismo en Göth

“¿Cómo podríamos derivar del Eros conservador de la vida la pulsión sádica, que apunta a dañar el objeto?, ¿no cabe suponer que ese sadismo es en verdad una pulsión de muerte apartada

El concepto de ambivalencia afectiva hace referencia a la presencia simultánea en un mismo objeto de tendencias y sentimientos opuestos, especialmente amor y odio

del yo por el esfuerzo y la influencia de la libido narcisista, de modo que sale a la luz sólo en el objeto?” (Freud, 1976:52).

El sadismo es un mecanismo de la pulsión sexual que busca hacer sufrir a otro un dolor físico o, al menos, hacerle sufrir una dominación o una humillación. El sadismo busca la dominación, el control ejercido sobre otro. De este modo, el poder está implícito en el sadismo.

Para Freud las pulsiones vienen en pares, en función de las metas activas y pasivas, de este modo enmarca al “par sadismo–masoquismo” en un proceso que se lleva a cabo en tres tiempos:

- “1. El sadismo consiste en una acción violenta, en una afirmación de poder dirigida a otra persona como objeto.
2. Este objeto es resignado y sustituido por la persona propia. Con la vuelta hacia la persona propia se ha consumado también la mudanza de la meta pulsional activa en una pasiva.
3. Se busca de nuevo como objeto a una persona ajena que, a consecuencia de la mudanza sobrevenida en la meta, tiene que tomar sobre sí el papel de sujeto” (Freud, 1915:123).

La forma en que Freud describe el par sado–masoquismo muestra dos aspectos claves: por una parte, que el círculo se cierra en ese retorno sobre sí mismo de la violencia, en donde el sujeto deviene objeto; y por otro lado, devela que la característica de la pulsión exige una inserción, tanto del punto de partida (recibir los golpes) como del término final de la pulsión (la sensación de satisfacción), en el cuerpo propio.

Sin embargo, Derrida cuestiona esta concepción del sadismo y, se pregunta a propósito de un desvío del narcisismo: “¿No podemos efectivamente autorizarnos para una nueva hipótesis según la cual el componente sádico sería propiamente *una* pulsión de muerte arrancada, extorsionada al Yo bajo la influencia de la libido narcísica? Perteneciendo originariamente al Yo, el sadismo no llegaría a parecer como tal sino una vez vuelto o desviado sobre el objeto. Sería sólo entonces cuando se pondría al servicio de la función sexual” (Derrida, 1986:112). Pero, ¿el sadismo puede estar al servicio del poder?

Derrida da algunas pistas, “Volviendo a la escena del *Fort Da*, se podrían imputar todos los esfuerzos del nieto, en la repetición del juego, a una ‘pulsión de dominio’ (*Bemächtigungstrieb*). Es por lo menos una de las interpretaciones posibles que Freud aventura de paso, antes de ensayar otra (...)” (Derrida, 1986:146). El *Fort Da* como una escena de dominio, que para el franco-argelino no es insignificante.

“Se trata pues de una simple alusión, pero lo que designa apela a la singularidad de una pulsión que no se dejaría reducir a ninguna otra. Y nos interesa tanto más cuanto que, irreductible a ninguna otra, parece tomar parte en todas las otras en la medida en que toda la economía del principio del placer y de su más allá se regula sobre unas relaciones de dominio” (Derrida, 1986:146). Esta noción de dominio es irreductible a otra variable. La hipótesis derrideana sostiene que: “Se puede entonces vislumbrar un privilegio casi trascendental de esta pulsión de dominio, pulsión de poder

o pulsión de imperio. Esta última denominación me parece preferible: señala mejor la relación con el otro, incluso en el imperio *sobre sí*” (Derrida, 1986:146). El lugar del imperio es un lugar clave para entender la teoría psicoanalítica.

“La pulsión de imperio debe ser también la *relación consigo misma* de la pulsión: ninguna pulsión que no se vea empujada a ligarse a sí misma y a asegurarse el dominio de sí como pulsión. De donde la tautología trascendental de la pulsión de imperio: es la pulsión como pulsión, la pulsión de pulsión, la pulsionalidad de la pulsión. Se trata una vez más de una relación consigo mismo como relación con el otro, la autoafección de un *Fort da* que se da, se toma, se envía y se destina, se aleja y se acerca por su propio paso [o su propio no, *pas*] al otro” (Derrida, 1986:146). La pulsión de imperio cumple un doble rol; consigo misma y con el otro.

Desde esta perspectiva,
Freud reconoce la
función dominante
del sadismo en la
organización pregenital
de la sexualidad

Pero, ¿cuál es la relación del poder con el sadismo según Derrida? Derrida apoyándose en El *Vocabulario* de Laplanche y Pontalis, dice: “*Más allá...* constituye precisamente un punto de referencia importante en ese trayecto; sobre todo en los pasajes relativos al sadismo. El componente sádico de la pulsión sexual puede llegar a “dominar” (*beherrschen*) toda la sexualidad. Se vuelve entonces, en lo que Freud ha llamado la organización pregenital, una pulsión parcial dominante (*als dominierender Partialtrieb*)” (Derrida, 1986:146). Desde esta perspectiva, Freud reconoce la función dominante del sadismo en la organización pregenital de la sexualidad. Ahora bien, si el sadismo tiende a destruir el objeto, ¿cómo deducirlo de Eros, que su tendencia es a conservar la vida? La respuesta de Freud es que, el sadismo es una función de la pulsión de muerte desviada por el narcisismo y reorientada al objeto. “Se le cree entonces al servicio de la función sexual: el imperio amoroso (*Liebesbemächtigung*), en la fase oral de la organización libidinal, coincide con la destrucción del objeto. Y en la fase genital el componente sádico se vuelve autónomo y tiende a apoderarse del objeto sexual, a dominarlo y a señorearlo violentamente, a ejercer sobre él su poder (*bewilltigen*). *Lo que se desencadena en la ambivalencia amor/odio cuando el sadismo originario ha permanecido puro y sin medida, sin mesura.*” (Derrida, 1986:147). Existe una diferencia entre la fase oral y genital, siendo esta última donde se ejerce un poder autónomo sobre el objeto. Este sadismo opera en forma desmesurada, con un poder sin medida.

¿Puede extenderse esta idea de poder dentro de la fase genital a una idea de poder más amplia?

Derrida afirma que: “*Bewältigung*, el ejercicio violento del poder, el imperio, es un concepto que Laplanche y Pontalis comparan justamente con *Bemächtigung* (imperio, poder, posesión)” (Derrida, 1986:147). Al parecer, esta concepción de poder, *Bewältigung*, se extendería a las situaciones de dominación en la sociedad. Continúa Derrida: “Ahora bien, si semejante pulsión de poder existe, si se le reconoce una especificidad, hay que

¿Puede extenderse esta
idea de poder dentro de
la fase genital a una idea
de poder más amplia?

admitir sin duda que desempeña un papel muy original en la organización más metaconceptual y metalingüística, la más dominante precisamente del discurso freudiano” (Derrida, 1986:147).

Del concepto de poder en el Psicoanálisis al poder como pulsión independiente que actúa sobre otro: “Sigue tratándose de saber quién es el *maître* [maestro-amo], quién “domina”, quién tiene la “autoridad”, hasta qué punto el PP ejerce el poder, cómo una pulsión puede hacerse independiente de él o precederle, cuáles son las relaciones de servicio entre el PP y el resto, lo que hemos llamado el príncipe y sus súbditos, etc. Los puestos y las postas son siempre puestos de poder. Y el poder se ejerce según la red de los puestos y las postas. Hay una sociedad de las pulsiones, sean o no compositibles, y en el pasaje al que acabamos de referirnos (capítulo VI), la dinámica del sadismo es una dinámica del poder, una dinámica de la dinastía: una pulsión parcial debe acabar por dominar al conjunto del cuerpo pulsional y someterlo a su régimen; y si lo logra, es con la mira de ejercer la violencia de su imperio sobre el objeto. Y si ese deseo de imperio se ejerce en el interior como en el exterior, si define la relación consigo mismo como la relación con el otro de las pulsiones, si tiene una raíz originaria, entonces la pulsión de poder no se deja ya derivar” (Derrida, 1986:147).

Y concluye Derrida: “Pero sigue siendo (el poder) asimismo la única que nos permite definir una pulsión de muerte, y por ejemplo un sadismo originario. Dicho de otra manera, el motivo del poder es más originario, y más general que el PP, es independiente de él, es su más allá. Pero no se confunde con la pulsión de muerte o la compulsión de repetición, nos da con qué describirlas y desempeña respecto de ellas, como respecto de un dominio del PP, el papel de predicado trascendental. Más allá del principio de placer –el poder” (Derrida, 1986:147-148). El franco-argelino sitúa al poder en una situación originaria al principio del placer, y antecede al sadismo originario, es decir el poder es condición del sadismo en Göth.

El mismo Freud, reconoce esta función externa del sadismo como realización del poder. “La verdad oculta tras de todo esto, que negaríamos de buen grado, es la de que el hombre no es solo una criatura tierna y necesitada de amor, que sólo osaría defenderse si se le atacara, sino, por el contrario, un ser entre cuyas disposiciones instintivas también debe incluirse una buena porción de agresividad. Por consiguiente, el prójimo no le representa únicamente un posible colaborador y objeto sexual, sino también un motivo de tentación para satisfacer en él su agresividad, para explotar su capacidad de trabajo sin retribuirlo, para aprovecharlo sexualmente sin su consentimiento, para apoderarse de sus bienes, para humillarlo, para ocasionarle sufrimientos, martirizarlo y matarlo” (Freud, 1992:58). ¿Qué atrae a Göth?

4.3. La culpa como condición humana. ¿El tejido donde opera Göth?

Quisiera volver a Primo Levi, quien se pregunta: “¿de qué teníamos que arrepentirnos?”. ¿Intuía acaso que había algo de que arrepentirse?, ¿existe en el judaísmo una culpa originaria?

“El alemán se va y nosotros ahora estamos callados, aunque nos avergoncemos un poco de estar callados” (Levi, 2012:12). ¿Había en los prisioneros judíos un sentimiento de culpa?, ¿sentían ellos que merecían este castigo?, en otras palabras, ¿hay una predisposición a recibir ese castigo?

En el primer capítulo de *El Proceso*, cuando Joseph K. es acusado sin causa alguna y formalizado detenido sin ser retenido en prisión, uno de los guardias le dice algo siniestro y turbador: “Nuestras autoridades no buscan la culpa entre las gentes, sino que, es la culpa la que las atrae” (Kafka, 1983:126). ¿Existe esa atracción en el sadismo?

Para Freud: “La conciencia de culpa preexiste a la falta; la culpa no procede de la falta, sino a la inversa, la falta proviene de la conciencia de culpa. A estas personas es lícito designarlas como ‘criminales’ por sentimiento de culpabilidad” (Freud, T. XIV:338). Se puede decir que, el hombre es culpable no por acción, sino por condición, es potencialmente un criminal. “Cuanto más inocentes somos, es decir, cuanto mejor nos apartamos de nuestras pulsiones agresivas, más pasan éstas al servicio del superyó y mejor armado está para torturarnos. Así, los más ‘inocentes’ llevan la carga más pesada de culpabilidad” (Mannoni, 1987:139-140). Su crimen reside en la fantasía y en los deseos culpables de la infancia, porque la pulsión de muerte exigió y obtuvo, de una u otra manera, una satisfacción. Las satisfacciones disfrazadas, secretas, latentes se manifiestan por síntomas: la culpabilidad es asimilable a esos síntomas. La institución neurótica de un acusador, de un fiscal del otro, del superyó es el representante de la pulsión de muerte.

De este modo, la ambivalencia (amor y odio) que siente el niño frente a la muerte simbólica del padre, de este enfrentamiento a la muerte del padre emerge culpa, y fue por la culpa como trajo consigo el arrepentimiento y la docilidad, que llevó a instaurar para siempre el poder del padre muerto. Peor aún, la agresión que abrió camino al deseo fallido llevó al enfrentamiento que ahora por culpa dirigimos contra nosotros mismos. Esta culpa atrajo la pulsión de muerte de Göth.

Sin embargo, ¿estas explicaciones desde el psicoanálisis reducen la tormenta que nos produce la escena? Al parecer no, la escena excede el discurso sostenido. Pese a que la pulsión de muerte está presente en la escena, pese a que el sadismo es efecto del poder y la culpa infinita, pese a todo ello, la escena es misteriosa, esconde algo. Muestra y esconde. El dolor angustiante que ella expresa es una experiencia límite. Una experiencia que se resiste a dejarse domesticar por el lenguaje y para los que se reclama una expresión a través de vías atípicas y, en definitiva, paradójicas: el silencio, el vacío y la ausencia. Por tanto, la

La institución neurótica de un acusador, de un fiscal del otro, del superyó es el representante de la pulsión de muerte.

¿Estas explicaciones desde el psicoanálisis reducen la tormenta que nos produce la escena? Al parecer no, la escena excede el discurso sostenido.

La cuestión de lo inefable o indecible se trata de la doble cara de un único problema: el de cómo hablar de aquello de lo que, en sentido estricto, no se puede hablar

cuestión de lo inefable o indecible se trata de la doble cara de un único problema: el de cómo hablar de aquello de lo que, en sentido estricto, no se puede hablar.

Sin embargo, queda la duda ¿cuál es la importancia de la escena para la historia de Occidente y qué efectos provoca en el cine?

5. El cine como memoria

“Para saber hay que imaginar” (Didi-Huberman, 2003:17).

Pese a todo, queremos saber. Lo que realiza el film *La lista de Schindler* es develar un acontecimiento que nos horrorizó. Sentó las bases para una memoria. Memoria que reporta un sacrificio estético, como veremos.

Aunque no es un tema frecuente la relación de Foucault con el cine, existe un material: “Realizado en 1974 en la forma de una entrevista a iniciativa de Cahiers du cinéma, titulada ‘Anti-Retro’, interroga a Foucault sobre ciertas modalidades de ocurrencia y de remanencia del pasado, y de un pasado muy particular, el de la Segunda Guerra Mundial, tanto sobre la Ocupación como sobre la Resistencia en Francia, que Foucault reubica en una distinción sobre la cual tendremos que volver, entre formatos épicos o narrativos de la historiografía oficial, por un lado, y formatos incesantemente opuestos y siempre por reconquistar de lo que él llama una ‘memoria popular de las luchas’, por el otro” (Maniglier y Zabunyan, 2012:7). Inevitablemente el cine en Foucault adquiere una relación con la historia. Pero una historia no oficial, una historia sin héroes, sin epopeya.

La historia vista como memoria, “Y creo que es una manera de recodificar la memoria popular, que existe pero que no tiene ningún medio para formularse. Entonces se muestra a la gente, no lo que fueron, sino lo que es necesario que recuerden que fueron” (Maniglier y Zabunyan, 2012:49). Esta re-escritura es una huella sobre huellas. Pero, ¿qué debemos recordar?

Para Didi-Huberman la memoria se constituye en imágenes. Imágenes que nos resistimos a ver: “Pese a todo, imágenes; pese a nuestra propia incapacidad para saber mirarlas tal como se merecían, pese a nuestro propio mundo atiborrado, casi asfixiado, de mercancía imaginaria” (Didi-Huberman, 2003:17).

Goebbels había señalado en 1942: “No se pronunciará el kaddish —es decir los asesinaremos sin resto y sin memoria- y la eliminación sistemática de los archivos de la destrucción por los propios SS al final de la guerra’. En efecto, el olvido del exterminio forma parte del exterminio. Los nazis creyeron, sin duda, que habían vuelto invisibles a los judíos, e invisible también su propia destrucción” (Didi-Huberman, 2003:42-43). Pese a ello y a la “razón de la historia” (es el secreto de Estado decretado con respecto al exterminio), quedaron fragmentos, “de algunos hechos singulares que son, entonces, lo más precioso que hay para la memoria: su posible imaginable” (Didi-Huberman, 2003:42-43).

Es por ello que, en *Dialéctica Negativa*, Adorno afirma que de Auschwitz nace un nuevo imperativo categórico: “Hitler ha impuesto a los hombres un nuevo imperativo categórico para su actual estado

de esclavitud: el de orientar su pensamiento y su acción de modo que Auschwitz no se repita, que no vuelva a ocurrir nada semejante” (Adorno, 2014:358). Este imperativo es negativo en tanto que no señala el camino hacia el bien moral, sino que exige oponer resistencia al mal, como acontecimiento inefable. Lo esencial acá es, que no dice que haya que recordar Auschwitz para que no se repita, sino que hay que reorientar el pensamiento y la acción tal forma que ese pasado no se repita. No es un mero imperativo moral (como el kantiano) sino uno metafísico, pues lo que está en juego es una teoría de la verdad, esto es, una nueva interpretación de la realidad.

El cine debe ser consciente de que cuando cruza el límite y muestra lo siniestro, cuando se transforma en memoria cede lo estético, cede su finalidad estética

El cine no se ha quedado atrás y *La lista de Schindler* ilustra esta tesis. Sin embargo, el cine debe ser consciente de que cuando cruza el límite y muestra lo siniestro, cuando se transforma en memoria cede lo estético, cede su finalidad estética.

6. El cine: lo inefable y lo siniestro

La culpa, el poder, el sadismo no son más que un campo interpretativo, que intenta lo imposible. Explicar lo inefable. Lo inefable es aquello que no puede ser expresado con palabras. ¿Cómo entonces? En la tensión, creemos que podemos apuntar al límite, podemos expresarlo todo. Y seguro que intentaremos, llegado el caso, expresar lo inexpressable con palabras. Y será nuestra expresión lo más aproximado posible a lo expresado, y lo inefable se mostrará, desnudo, ante nosotros.

Lo inefable de la escena en cuestión se presenta como un acontecimiento, es decir, como un aparecer azaroso, singular, que modifica el mundo. Derrida se pregunta si decir que el acontecimiento es posible, entonces ¿qué es decir el acontecimiento? Para el autor, hay al menos dos maneras de decir el acontecimiento. Una primera forma de decir el acontecimiento es: “En efecto, la primera modalidad o determinación del decir es un decir de saber: decir lo que es. Decir el acontecimiento es también decir lo que ocurre, e intentar decir lo que está en el presente y ocurre en el presente, por lo tanto, decir lo que es, lo que viene, lo que llega u ocurre, lo que pasa. Es un decir que está próximo al saber y a la información, al enunciado que dice algo acerca de algo” (Derrida, 2015:4). Y ahí un segundo decir el acontecimiento que es: “(...) un decir que hace diciendo, un decir que hace, que opera” (Derrida, 2015:4). Lo que hace Derrida aquí es un análisis de ese decir el acontecimiento que consiste en hacer el acontecimiento, en hacer ocurrir, un habla performativa. Ambas formas de decir el acontecimiento para Derrida se alojan en la imposibilidad de esa posibilidad. Tanto desde el saber cómo desde la información, el decir aparece a lo menos problemático, ya que en su estructura todo decir es posterior a un acontecimiento. Por otra parte, decir pertenece a una estructura del lenguaje general, repetitivo, que ausenta la singularidad del acontecimiento, precisamente aquello no repetitivo, aquello propio del acontecimiento en cuestión. “Uno de los rasgos del acontecimiento es no sólo que viene como aquello que es imprevisible, lo que viene a desgarrar el curso ordinario de la historia, sino también que es absolutamente singular” (Derrida, 2015:4).

Toda información mediática (pese a sus técnicas sofisticadas) del acontecimiento es siempre un encuadre de la imagen, una selección, una interpretación y un hacer que, ya no es un decir o un mostrar el acontecimiento, sino una producción del acontecimiento. Esta producción es performativa, toda interpretación hace lo que ella ya dice. Sin duda, que la responsabilidad no recae sólo en los medios técnicos, sino en la maquinaria informativa que ahí opera. “Esto nos pone sobre el camino evidentemente de esa otra dimensión del decir el acontecimiento que, a su vez, se anuncia como propiamente performativa: todos esos modos de hablar donde hablar no consiste en hacer saber, en contar algo, en relatar, en describir, en constatar, sino en hacer ocurrir mediante la palabra” (Derrida, 2015:4). Con ello, el filósofo franco-argelino nos indica algunos puntos de referencia para un análisis posible de ese decir el acontecimiento que consiste en hacer el acontecimiento, en hacer ocurrir, y en la imposibilidad que se aloja en esa posibilidad. Derrida se pregunta si es pensable el acontecimiento que vaya más allá de su fenómeno (que, paradójicamente, es su negación). El acontecimiento debería ser (si lo hay, dice Derrida) *alogos* (no reducible a la razón/discurso/relación/cuenta) y *atopos* (no estando ni en su sitio ni en su lugar, es lo extraordinario, lo insólito, lo extraño, lo extravagante, lo absurdo, lo loco). “Dicho de otra manera, la medida de la posibilidad del acontecimiento es dada por su imposibilidad” (Derrida, 2015:7).

De esta manera, lo inefable como acontecimiento es un muro infranqueable, nos impide acceder a su misterio: inefable, pues, porque sobre ello no hay absolutamente nada que decir, y hace que el hombre enmudezca, postrando su razón y petrificando el discurso. Lo inefable tiene la pretensión de acoger en su interior un volumen de sentido que excede ampliamente la capacidad expresiva que le es propia. Lo inefable es un sentido excedido, es una tensión que apunta al límite.

Quizás el lugar apropiado para lo inefable sea el arte. Y más propiamente el cine. La imagen cinematográfica muestra lo inefable de modo desnudo. “El cine puede soportar tanta carga ideológica como la novela y el teatro, puede presentar ese mundo de lo inefable, que la literatura se ve obligada a violentar o falsear al incorporarlo a su ámbito ya que, en último término representa un verdadero contrasentido que lo inefable sea mostrado por la palabra escrita. Ese mundo de lo inefable existe y tiene una fuerza determinante en el mundo del cine. La mímica, el paisaje, el ambiente, lo introspectivo pertenecen a lo inefable e intraducible, sólo pueden mostrarse porque sólo así pueden parecer auténticos” (Anaya Santos, 1967:216). Esta potencia del cine se proyecta en la escena de Göth. ¿Qué se puede decir de ella?, cuanta palabra intente abordarla, fracasa. Cuanta teoría se desluce en su aproximación. El horror y lo siniestro no tienen palabras. Es inefable. El cine a veces, nos instala en el fracaso de la razón. En la pureza del acontecimiento que desborda la moral y la razón.

Derrida se pregunta si es pensable el acontecimiento que vaya más allá de su fenómeno (que, paradójicamente, es su negación).

Lo inefable tiene la pretensión de acoger en su interior un volumen de sentido que excede ampliamente la capacidad expresiva que le es propia

Lo inefable de la escena, en el arte, adquiere forma de siniestro. ¿Dónde radica lo siniestro de la escena de Göth? Radica no sólo en el horror, sino también en su develación. Eugenio Trías reflexiona sobre un aforismo de Schelling: “Lo siniestro (Das Unheimliche) es aquello que, debiendo permanecer oculto, se ha revelado.” Al respecto dice el filósofo español, “lo siniestro constituye condición y límite de lo bello. En tanto que condición, no puede darse efecto estético sin que lo siniestro esté, de alguna manera, presente en la obra artística. En tanto que límite, la revelación de lo siniestro destruye ipso facto el efecto estético” (Trías, 1982:22). Trías ubica el rol de lo siniestro en el arte en una paradoja. La paradoja de lo siniestro en lo estético se sostiene efectivamente en su característica de condición, por un lado, pero al mismo tiempo que se constituye en condición, aparece su límite. Es decir, es una presencia que debe estar ausente. Dicho en palabras de Trías: “En consecuencia, lo siniestro es condición y es límite: debe estar presente bajo forma de ausencia, debe estar velado, no puede ser desvelado. Es a la vez cifra y fuente de poder de la obra artística, cifra de su magia, misterio y fascinación, fuente de su capacidad de sugestión y de arrebató. Pero la revelación de esa fuente implica la destrucción del efecto estético. El carácter apariencial, ilusorio —que a veces se llega a considerar fraudulento— del arte radica en esta suspensión” (Trías, 1982:22). El arte, y el cine especialmente, están atrapados en esta paradoja, “El arte de hoy —cine, narración, pintura— se encamina por una vía peligrosa: intenta apurar ese límite y esa condición, revelándola de manera que se preserve el efecto estético. ¿Es tal cosa posible o rozamos aquí una imposibilidad? El carácter catártico del arte puede hallar, en esta singladura, su prueba más elocuente” (Trías, 1982:22). Es precisamente en este límite, donde *La lista de Schindler* exige una decisión, la decisión de cruzar el límite. Surge la interrogante profunda, ¿cómo mostrar lo oculto y al hacerlo se desvanece la obra?, ¿cuál es la fascinación de lo siniestro, que al aparecer destruye lo bello? Para el español: “El arte camina a través de una maroma: el vértigo que acompaña al efecto estético debe verse en esta paradójica conexión. Por cuanto lo bello linda lo que no debe ser patentizado, es lo bello ‘comienzo de lo terrible que todavía puede soportarse’. Por cuanto lo siniestro es ‘revelación de aquello que debe permanecer oculto’, produce de inmediato la ruptura del efecto estético” (Trías, 1982:22). Pero, ¿quién abre esta caja de pandora del arte?

Para Trías, Kant y el Romanticismo dan un giro copernicano a la estética incorporar el concepto de lo sublime. Nos centraremos acá en algunas interpretaciones kantianas. Lo sublime excede el carácter formal, mensurado y limitativo de lo bello. En efecto: “Que esa aventura al más allá (a lo infinito) hace tambalear el fundamento limitativo hacia abismos de excelsitud y horror, en unidad insobornable, facilita la transición, consumada por el romanticismo, entre el sentimiento de lo sublime y el sentimiento de lo siniestro” (Trías, 1982:23). Es Kant quien abre las compuertas. De ahí lo siniestro excede a la sensibilidad.

Para Trías, Kant transforma radicalmente el arte ya que: “el sujeto aprehende algo grandioso (muy superior a él en extensión material) que le produce la sensación de lo informe, desordenado y caótico. La reacción inmediata al espectáculo es dolorosa: siente el sujeto hallarse en estado de suspensión ante ese objeto que le excede y le sobrepasa. Lo siente como

**Dolor ante su presencia
infinita y placer al
restaurarnos como
superioridad ética. Lo
que sería una síntesis
entre estética y ética**

amenaza que se cierne sobre su integridad” (Trías, 1982:27). La primera reflexión del sujeto es, sobre su insignificancia ante semejante obra, a su magnitud inconmensurable. ¿Qué puedo hacer yo frente a esto?, ¿qué puedo hacer yo frente a la Shoah, frente a Göth? La escena me excede. Sin embargo, el sujeto encuentra en la idea de razón una forma de salvación al naufragio. Es así como Trías señala que: “Idea que es, por definición que la distingue del concepto del entendimiento, concepción de lo infinito (en nuestra alma, en la naturaleza, en Dios). El objeto físico infinito sensibiliza, por tanto, la idea racional-moral de infinitud. Con lo que el sujeto alcanza así conciencia de su propia superioridad moral respecto a la naturaleza, que, sin embargo, evoca y remueve en él, al presentarse caótica, desordenada y desolada, la idea de infinito, dada así sensiblemente como presencia y espectáculo” (Trías, 1982:27). Lo infinito cruza nuestros cuerpos y se inscribe en nosotros. De este modo, lo sublime se erige sobre nosotros como dolor y como placer. Dolor ante su presencia infinita y placer al restaurarnos como superioridad ética. Lo que sería una síntesis entre estética y ética.

Lo siniestro adquiere en Freud una concepción muy útil para el análisis. Para Trías, el psicoanalista instala lo siniestro como la realización absoluta de un deseo reprimido, dice: “sugiere Freud, se da lo siniestro cuando lo fantástico (fantaseado, deseado por el sujeto, pero de forma oculta, velada y autocensurada) se produce en lo real; o cuando lo real asume enteramente el carácter de lo fantástico. Podría definirse lo siniestro como la realización absoluta de un deseo (en esencia siempre oculto, prohibido, semicensurado)” (Trías, 1982:35-36).

De este modo, un individuo siniestro (Amon Göth) representa un maleficio y un presagio de asesinato y muerte. Pero también, representa el doble del espectador, alguien como él, o cercano a él: su padre. El personaje expresa una ambivalencia, por un lado, es un ser viviente y, por otro lado, sea sólo una representación inexistente en la actualidad. Alguien inanimado: “Esta ambivalencia produce en el alma un encontrado sentimiento que sugiere un vínculo profundo, intrínseco, misterioso, entre la familiaridad y belleza de un rostro y el carácter extraordinario, mágico, misterioso que esa comunidad de contradicciones produce, esa promiscuidad entre lo orgánico y lo inorgánico, entre lo humano y lo inhumano. La sensación final no deja de producir cierto efecto siniestro muy profundo que esclarece, de forma turbadora, la naturaleza de la apariencia artística, a la vez que alguna de las dimensiones más hondas del erotismo” (Trías, 1982:35). Sin duda, lo siniestro penetra el alma y la devela.

¿Qué miedos y deseos
despierta Göth en
nosotros?, ¿qué
fantasmas despierta?,
¿cuántos Göth hay
en nosotros en la
actualidad?

La devela de tal manera que lo siniestro produce el develamiento del alma reprimida, Trías afirma: “Produce, pues, el sentimiento de lo siniestro la realización de un deseo escondido, íntimo y prohibido. Siniestro es un deseo entretenido en la fantasía inconsciente que comparece en lo real; es la verificación de una fantasía formulada como deseo, si bien temida. En el intersticio entre ese deseo y ese temor se cobija lo siniestro potencial, que al efectuarse se torna siniestro efectivo. Lo fantástico encarnado: tal podría ser la fórmula definitoria de lo siniestro” (Trías, 1982:36). Lo siniestro nos enfrenta a nuestros miedos y deseos caóticos que nos habitan: “De hecho, lo siniestro

conduce al sujeto a la fuente de los temores y deseos (interconexos) que lo constituyen en sujeto: temor a la castración, al decir de Freud, temor al deseo de castrar al rival (progenitor o hermano)” (Trías, 1982:36).

¿Qué miedos y deseos despierta Göth en nosotros?, ¿qué fantasmas despierta?, ¿cuántos Göth hay en nosotros en la actualidad? Lo siniestro vive en nosotros más allá del principio de placer de Göth. De ahí la actualidad del cine y de *La lista de Schindler* en particular.

Conclusión

Göth, al momento de apretar el gatillo, en ese instante preciso, desencadena no sólo una serie de mecanismos de pulsión de muerte que se desvían a una exterioridad marcada por una culpa originaria: operación irrenunciable del sado-masocismo. Sino que desencadena a la humanidad toda, desencadena a la modernidad y su gloriosa razón. Göth nos expone, nos devela, nos muestra en nuestra humanidad. Desde el exterminio, la humanidad se cuestiona su humanismo y su razón. Su poder soberano opera, sabiéndose originario, sin piedad, su sadismo se despliega sin contrapeso, sus pulsiones destructivas someten y humillan a un judío despojado de su vida aún en vida. Sin esa pulsión de imperio, no podría haber ejercido su sadismo.

Quando las complejas
redes de la pulsión
de vida son disueltas,
emerge y prevalece la
pulsión de muerte y el
hombre en su barbarie
es capaz del mal radical.

Cuando las complejas redes de la pulsión de vida son disueltas, emerge y prevalece la pulsión de muerte y el hombre en su barbarie es capaz del mal radical. Ellos estaban sometidos a su voluntad y ejerció su *Bewaltigung*, sin ninguna contemplación. El poder en su pureza absoluta y brutal, el sadismo es su radicalidad extrema. El hombre en su desamparo absurdo. Todo eso y más es lo siniestro. Göth expresa lo inefable y lo siniestro que hay en el hombre. Ese placer desestructurado por lo siniestro y lo inefable que hay en nosotros.

Esa presencia del horror, de lo siniestro es tan actual como el cine mismo. El cine nos muestra lo siniestro como posibilidad siempre presente de lo inefable.

Göth (o alguno de nosotros) apretando el gatillo... “Ay Dios, que no me elija...”.

Referencias

Adorno, Theodor (2014). *Obras completas. Dialéctica Negativa VI*. Madrid: Akal.

Anaya Santos, Gonzalo (1967). *La esencia del cine. Teoría de las estructuras*. Madrid: Editorial Servizo de publicacións e intercambio científico. Campus universitario sur: Universidad de Compostela.

Camus, Albert (1985). *El mito de Sísifo*. Buenos Aires: Losada.

Derrida, Jacques (1986). *La tarjeta postal*. México: Siglo XXI.

Derrida, Jacques. *Cierta posibilidad imposible de decir el acontecimiento*. Recurso electrónico recuperado el 14-01-2015 del sitio Web de The European Graduate School:

<http://www.egs.edu/faculty/jacques-derrida/articles/cierta-posibilidad-imposible-de-decir-el-acontecimiento/>

Didi-Huberman, George (2003). *Imágenes pese a todo. Memoria visual del Holocausto*. París: Editorial Lés Éditions de Minuit. Traducción de Mariana Miracle.

Freud Sigmund y Albert Einstein a través de su correspondencia. *Carta abierta de Freud a Einstein sobre ¿Por qué la guerra?*

Recurso electrónico <http://www.revistadefilosofia.org/50-04.pdf>

Freud, Sigmund (1976). *Más allá del principio del placer. Obras completas, Tomo XVIII*. Buenos Aires: Amorrortu.

Freud, Sigmund (1992). *Obras completas. Tomo XXI. El malestar de la cultura*. Buenos Aires: Amorrortu.

Freud, Sigmund (1915). "Pulsiones y destinos de pulsión". Artículo escrito por Freud en 1915, recuperado de http://www.dfpd.edu.uy/ifd/rocha/m_apoyo/2/sig_freud_el_malestar_cult.pdf

Freud, Sigmund (1996). *Obras completas. Tomo XIV*. Buenos Aires: Amorrortu.

Foucault, Michael (2014). *El gobierno de los vivos. Curso en College de France (1979-1980)*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

Kafka, Franz (1983). *El proceso*. Madrid: Alianza-Muchnik editorial.

Laplanche, Jean y Portalis, Jean Bertrand (2004). *Diccionario de Psicoanálisis*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica S.A.

Levi, Primo (2012). *Si esto es un hombre*. Italia: Giulio Einaudi Editore Torino.

Maniglier, Patrice y Dork Zabunyan (2012). *Foucault va al cine*. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión.

Mannoni, Octave (1987). *Freud. El descubrimiento del inconsciente*. Buenos Aires: Nueva Visión SAIC.

Trías, Eugenio (1982). *Lo bello y lo siniestro*. Barcelona: Seix Barral.