

La violencia bastarda: el otro, lo inhumano y lo salvaje, como representación

Eduardo Marún
Juan Martín Viera
Irene de la Puente¹

Resumen: el presente artículo intenta abordar, mediante un corpus de films determinados, de qué manera a través de la representación del nazismo asistimos a aquello que entendemos como el retorno de lo reprimido, que se manifiesta en determinados intentos de representación. Donde la construcción del judío solo representaba todo aquello que no se debería ser, o sea se constituía desde lo sublime negativo. En ciertos films podremos observar cómo esta construcción del otro en base a la negación, de la que alguna vez fueron víctimas los judíos, aparece invertido, donde los nazis operan como lo sublime negativo, posibilitando una inversión de aquello de lo que alguna vez fueron víctimas los judíos. Es decir se construye una representación desde el otro que aparece como inhumano, posibilitando y habilitando un cierto tipo de estética que entendemos como violenta, pero que ahora tiene el camino allanado, para llegar a aquello que entendemos como goce estético. Lo interesante sería ver por medio de qué mecanismos formales y discursivos se logra tal empresa.

Palabras clave: representación; Holocausto; alteridad; elaboración

Abstract: This article analyzes the representation of Nazism as a return of the repressed. The Jew was constructed in terms of taboo, in other words, as the negative sublime. Yet, rather than constructing the Other in terms of negation, that is, by victimizing the Jews, in certain films the Nazis operate as the negative sublime, allowing for an inversion of the system that victimized the Jews. In other words, the construction of the Other as subhuman allows for the emergence of a rather violent aesthetics, which nonetheless leads to aesthetic pleasure.

We are interested in the formal and discursive mechanisms which materialize such processes.

Keywords: representation; Holocaust; otherness; elaboration.

La violencia bastarda: el otro, lo inhumano y lo salvaje, como representación

Eduardo Marún
Juan Martín Viera
Irene de la Puente

"Nunca entendí la cámara como fusil
Existen otras maneras de hacer cine
político con una fuerte
carga ideológica"

J. .L. Godard

Partiendo del marco histórico referencial a la Segunda Guerra Mundial donde se ve reflejado cómo la representación del Uno configura un soporte donde la violencia es justificada, "(...) donde el otro es el representante de la representación, en términos absolutos, y es en este preciso sentido que propongo hablar de supra-representación."; la construcción del otro (el judío) se sostiene desde una identidad negada, desde un rol de anti-representación. "(...) el exterminado es aquel que antes de morir, y para morir de conformidad con la representación del exterminador, ha sido vaciado de la posibilidad representativa (...)" (Nancy, 2003: 15). Al darse dicha situación, donde hay un Uno y un Otro, donde existe esta dialéctica entre la identidad y la diferencia, el Uno se apropia del discurso ético logrando justificar cualquier acción, ya sea tortura o violencia, hacia aquel que aparece como inhumano en pos de un ideal absoluto y moderno, como es la "representación plena".

Sería interesante ver qué sucede en un determinado corpus de películas, como podría ser el film de Tarantino *Bastardos sin gloria* (Tarantino, 2009) donde los roles históricos de representación de víctima y victimario se construyen de forma inversa, donde el Uno histórico (los nazis) pasa a ser víctima. De esta forma el victimario al situarse en el rol de Uno puede ejercer la violencia de forma legítima sin ningún dilema ético. Es una violencia netamente justificada a partir de lo formal y lo discursivo, en donde se recrea un universo

ficcional donde se representa lo que sería un Holocausto “justo” ¿Puede llegar a haber algo tal como un Holocausto “justo”? ¿Qué mecanismos estarían operando para que dicha empresa se vea como tal? ¿Sería acaso la inversión en los mecanismos de representación? La violencia es ejercida por aquel que se adueña del discurso ético, en este caso los “Bastardos” son quienes llevan a cabo esta violencia, que siempre es mostrada desde lo placentero.



La alteridad como principio de construcción

Situándonos dentro del concepto de alteridad en cuanto al descubrimiento que el “yo” hace del “otro”, tenemos en cuenta que Yo construyo al Otro a partir de mi propia identidad. Según Esteban Krotz, la alteridad no es posible sin etnocentrismo. En términos evolucionistas, la alteridad fue construida a través del método comparativo usando como referente los valores de la sociedad occidental “civilización, racionalidad industrial y occidental se convirtieron en la medida de todo lo demás, al grado de utilizar con preferencia una terminología fundamentalmente negativa para su descripción: los no occidentales, los no civilizados (...)” (Krotz, 1987: 293)

Existía un juicio moral hacia el otro, donde el principal fundamento era la comparación entre la sociedad occidental con el resto de las sociedades. Según Ángel Palerm las sociedades occidentales siempre estuvieron entregadas a la tarea de su propia transformación, a crear su propio mundo, un mundo que les fuera adecuado en la esfera de la vida económica y la organización política.

Hay una intención del discurso moderno de Occidente de alcanzar un estadio absoluto de progreso, por sobre el otro como “salvaje” o “inhumano” que refuerza esta identidad de aquel que se erige como “civilizado”. Es decir, es una construcción de una identidad superior en detrimento de otra. Es “...así como la civilización –unitaria, genérica e industrial- fue establecida como

negación del salvajismo y la barbarie, englobando la multiformidad de los grupos sociales correspondientes bajo el aspecto igualmente genérico de la no civilización” (Krotz, 1987: 291).

La representación absoluta, un deseo moderno

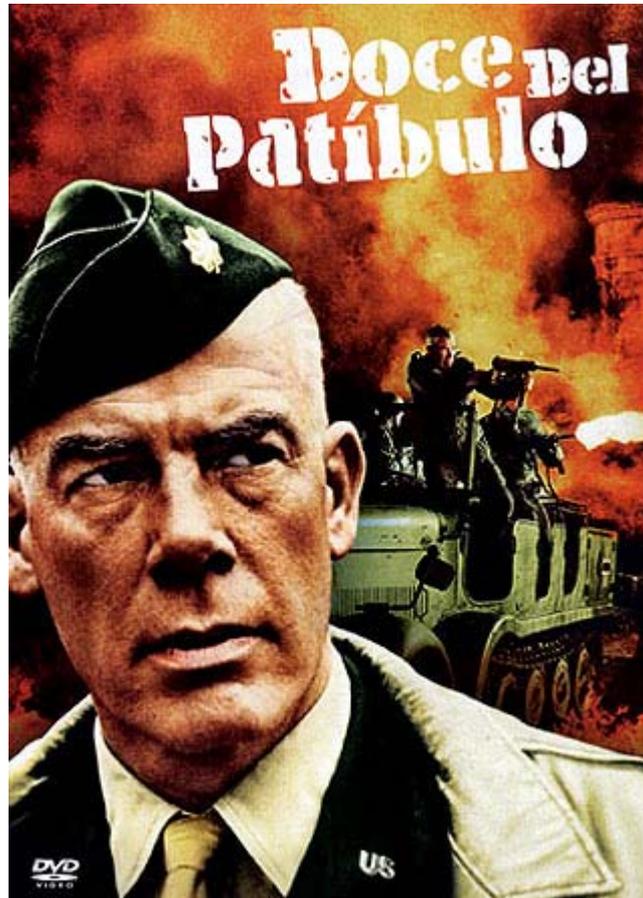
Si bien la construcción de la identidad en Occidente moderno siempre se basó en considerar al otro como el antagónico del hombre moderno, tal cual veníamos mencionando anteriormente, hay algo particular en donde el Holocausto se nos aparecería como único y diferente. La distinción no estaría en lo distinto, sino en haber logrado aquello que siempre estuvo latente en Occidente, en el cual siempre se pensó a la identidad como una construcción necesariamente universal, y como un proyecto a lograr; el mundo cristiano y moderno al cual se refiere Nancy, es aquel que siempre fue constituyendo su mundo alrededor de esta idea de identificación total y universal. La identidad pasó a constituir un sello de normalidad, capaz de distinguir desde una situación dada, quien es “normal” y “humano” y quien no; de aquí se desprende que la identidad, desde una capacidad de normatividad, construye la normalidad. El exterminio no estuvo solamente dado por motivos étnicos, religiosos y económicos, sino que estuvo motivado e inspirado por motivos de representación contra aquello que atentaba contra la presencia auténtica (el nazi). Por lo tanto, el Holocausto no sería aquel suceso diferente del resto, situación que llevaría a sacralizarlo, sino que es la intención de completitud de algo que Occidente moderno estaba buscando, la representación plena. Según Michel Foucault, en el pensamiento de una sociedad racista, la muerte del otro, la muerte de la mala raza, de la raza inferior es lo que hará la vida más sana y más pura. La muerte del otro no es de tipo guerrero, sino de tipo biológico. “Cuanto más las especies inferiores tiendan a desaparecer, cuantos más individuos anormales sean eliminados, menos degenerados habrá en la especie, y más yo –como individuo, como especie- viviré, seré fuerte y vigoroso y podré proliferar”. (Foucault, 1976: 183)

En el nazismo la intención de progresar (en el sentido moderno positivista) hacia una representación universal, o sea plena, es llevada a cabo

mediante el exterminio de aquel que aparece como la anti-representación. En este mismo sentido Nancy propone:

denominar “suprarepresentación” a ese régimen en el que se trata no solo de representar a la humanidad triunfante en un tipo (...), sino de (re)presentar a un tipo que es de por sí el (re)presentante no de una función (...), sino de una naturaleza o una esencia (el cuerpo ario) en la cual consiste verdaderamente la presencia de la humanidad auto-creadora (y en ese sentido divina, pero divina sin ninguna distancia con lo divino, o sin “santidad”). El cuerpo ario es una idea idéntica a una presencia, o la presencia sin resto de una idea: con bastante exactitud de aquello que Occidente pensaba desde hacia siglos como el ídolo (Nancy, 2003: 45).

Es decir, la consumación del cuerpo ario, vendría a ser la realización de aquel ideal que estuvo latente siempre en las intenciones modernas de Occidente. La presencia plena, que (re)presenta el ario, vendría a significar y recrear acabadamente la idea de representación moderna, y es acabada justamente porque no hay resto, en donde la sola presencia de un cuerpo ario basta para (re)presentar lo superior absoluto frente al otro que aparece como inferior. No



hay distancia entre la presentación y la representación, no hay mimesis, no hay algo que copiar o imitar, hay presencia plena de aquello que se representa. Ya representa absolutamente con su sola presencia.

Como se puede observar, tanto en Occidente como en la filmografía que queremos debatir, la cuestión pasa por la representación de aquello que se

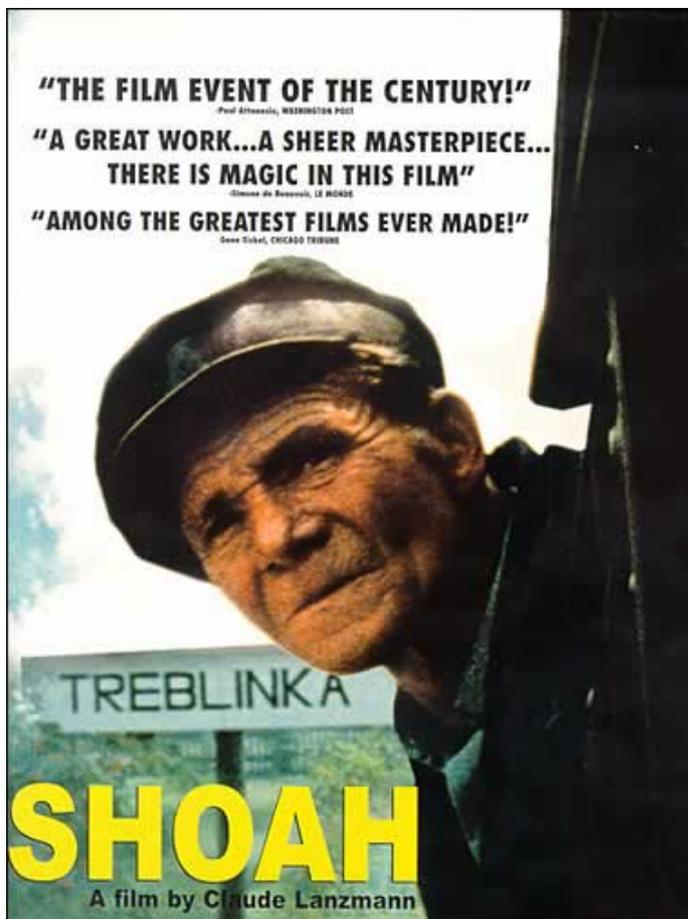
cree que es y de aquello que se cree que no es (ya sea en forma de: inhumano, anormal, representación negativa, presencia vaciada, salvaje, el mal encarnado, etc.). Hablamos de representación y hablamos también de espectáculo porque entendemos, tal cual lo argumenta Nancy, que los campos de exterminio son en sí una empresa de suprarrepresentación “...en la cual una voluntad de presencia integral se da el espectáculo del aniquilamiento de la posibilidad representativa misma” (Nancy, 2003: 20). A modo de presentación de aquello que intentaremos desarrollar más adelante, dejaremos la siguiente duda planteada: qué distancia (teniendo en cuenta que es una representación ficcional, aunque representación al fin) hay entre este espectáculo del que hablaba Nancy, y el espectáculo que recibe el espectador en escenas como la incineración de nazis en un gran horno (recreando un campo de concentración) en *Los doce del patíbulo* (McLaglen, 1985), o tal otra incineración que Tarantino nos muestra en el cine (también recreando un gran horno) en *Bastardos...* o aquella escena en *Batallón rojo* (Fuller, 1980), en la cual se puede observar una toma desde adentro de un horno, donde un soldado desequilibrado emocionalmente no puede parar de disparar a un nazi muerto. ¿Cuál sería la operación para que aquello de que somos expectantes, y que entendemos como horror y violencia en extremo, no nos cause cierta incomodidad al menos, sino todo lo contrario, un placer totalmente desligado de lo ético?

Si entendemos entonces que Occidente moderno siempre se movió en torno a la idea de una búsqueda de la representación plena (lograda en el nazismo), tendremos al menos que entender que lo que pasó en el Holocausto fue una crisis total en el orden de la representación, que nos incumbe a todos. Quedará por ver entonces que es lo que debemos o no hacer, en términos de construcción nuestra (y por ende, de representación) y de lo que entendemos como el otro, luego de haber pasado por este momento de la historia, que de todos depende que sea un punto de inflexión o no.

La construcción del otro y su representación, en los corpus de films que hemos seleccionado, está hecha en base a un “sublime negativo”, y de ahí se parte para interpretar y configurar todo personaje enemigo, tal es el punto de

esta polarización entre lo sublime positivo y lo negativo, que películas como *Aquel maldito tren blindado* (Castellari, 1978), *Los doce del patíbulo* y *Bastardos sin gloria*, pueden tener como personajes principales a maníacos religiosos, violadores, asesinos, esquizofrénicos y casi todas las patologías posibles. Vemos de qué manera la barrera entre lo sublime negativo y lo sublime positivo está tan marcada, que los personajes “ejecutores del bien” pueden darse el lujo de ser aquello que en cualquier otro ámbito repudiaríamos. Es tan fuerte la construcción desde lo antagónico, que lo que estaría en esta vereda parecería poder resistir cualquier juicio de índole ético, cualquiera puede ejercer (y de cualquier forma) la justicia contra aquello que consideramos nuestro reflejo negativo. En el grupo de soldados de *Batallón rojo*, film de Samuel Fuller, el personaje de Griff le plantea una duda al Sargento diciendo que no quería asesinar (es el único personaje que se encuentra en un dilema ético si se quiere), el mismo le responde que en la guerra no hay asesinatos sino muertes, de modo que no importa ni la cantidad de muertos, ni en la forma que se lo haga. El personaje de Griff termina, casi al final del film, acribillando un nazi que se encuentra adentro de un horno en un campo de exterminio, haciéndolo con una sonrisa que denota su placer. El hecho de distinguir entre asesinatos y muertes como “hechos de guerra”, nos da indicio de un discurso que intenta suspender la ética, donde no hay nada que juzgar, y donde sólo hay que eliminar al Otro. De la misma manera que la violencia sobre el otro no implica un juicio ético, el hecho de que las películas sean interpretadas con personajes patológicos, los hacen eximir de cualquier juicio ético también, no solo por matar al otro (lo cual aparece como necesario), sino que valida cualquier forma de tortura y violencia explícita e innecesaria. Con estas condiciones, la violencia y la tortura aparecen habilitadas para producir goces estéticos. Hay un discurso que se presenta éticamente como nulo o transparente, que provoca que cualquiera de estos directores se despachen con su violencia formal. Varias son las escenas que podríamos citar, por el momento mencionaremos aquella que aparece en *Bastardos...* en la cual se presenta al personaje de Stiglitz, donde el film introduce una micro-secuencia que nos presenta por qué la fama de tal soldado, al haber acribillado de una forma muy particular a generales nazis (con una violencia y frialdad

extrema), pero que aun así, según el personaje de Aldo “El Apache” le falta “estilo” para matar. El filósofo Ludwig Wittgenstein, consideraba a la ética como algo inalcanzable, puesto que rebasa nuestro lenguaje. No existiría algo como un juicio ético, puesto que tal juicio sólo partiría de una determinada lógica, de manera que cada uno se ve imposibilitado de salir de su logos-común, para pretender conjurar un juicio ético universal. Entonces, un discurso que tiende a una nulidad ética, a una suspensión de los juicios, sólo puede hacerlo desde una acción deliberada, por más que se pronuncie como no-ético, tal postura indica una apropiación y un manejo particular del discurso ético, para que opere a favor de determinados intereses.



Es por esto que este trabajo pretende mostrarse como necesario, en tanto que, aquello contra lo que se ejerce una violencia justificada, que encarnaría el mal absoluto, da cuenta de un mecanismo de venganza y purificación y “Tal vez esa ‘barbarie’(el mal absoluto) se comprenda mejor como un siniestro retorno de lo reprimido bajo la forma de rituales fóbicos y un sacrificialismo paradójico atado al deseo de purificación y a una violencia

regenerativa, incluso redentora, reservada a las víctimas...” (LaCapra, 2009: 15)

Según las líneas de este autor, o nos quedamos en un estadio de repetición de aquello que se nos aparece como traumático, en tanto que tendemos a repetir la necesidad de violencia y el deseo de eliminar aquello que

se nos aparece como diferente; o de una manera más necesaria, intentamos una elaboración del conflicto, la cual lleve, aunque sea parcialmente, a anular un retorno de aquello que aparece como traumático.

El mal uso de aquello que se nos presenta como traumático se muestra básicamente en dos formas: una, la cual mencionábamos anteriormente, es aquella por la cual uno se apropia del discurso ético para ejercer la violencia en pos de una purificación de aquello que ahora aparece como el mal absoluto. Y la otra, a veces consecuencia de la primera, es la revictimización, que vendría a ser el mecanismo por el cual nos identificamos con las víctimas, mediante su estado traumático, postura que lleva a sacralizar aquello que se nos aparece como incomprensible, anulando toda posibilidad de elaboración. El trauma tal como está, tiende inevitablemente a reducir el impacto de los acontecimientos posteriores. Por eso películas como las que hemos citado, que no provocan una elaboración ni un distanciamiento crítico del conflicto, pueden usar los efectos repetitivos para producir una estética violenta, que se presenta como la resolución deseada (con el goce que implica) de aquello que nos traumó. El quemar en un horno gigante, alterando la historia en el caso de *Bastardos...*, se nos aparece, paradójicamente, como la resolución inversa y justa. Es decir, solo bastaría tener a la ética de nuestro lado, para (re)producir un exterminio. Resultaría interesante investigar cuál sería la representación por la cual, no se caiga en ninguna de las dos situaciones anteriormente mencionadas.

Intentaremos ver qué sucede en un film como *Shoah* (Lanzmann, 1985), para poder tener una mejor aproximación al conflicto. La intención de incluir el film de Lanzmann, es porque quizás se encuentre en la vereda opuesta a un film como el del Tarantino, en el sentido que en *Shoah* hay una tendencia a sacralizar el Holocausto. A diferencia de Tarantino, que decide traspasar muchos más límites. Lanzmann no “juega” con el trauma, sino que por intermedio de sus densas entrevistas, intenta sacarlo a flote, para que quede registrado frente a la cámara. Llama la atención como en las entrevistas realizadas a gente que tuvo contacto directo con los campos, ya sean víctimas o trabajadores (la escena del peluquero es notoria en este aspecto), se intenta hacer quebrar a la víctima, donde la misma se ve imposibilitada de continuar con su relato, cuando esto sucede la cámara se toma todo el tiempo necesario

para registrarlo con un plano detalle, que antes no estaba. Hay una intención de provocar una repetición del trauma, para que luego como espectadores, nos identifiquemos con aquello que aparece como trágico. Hay una tendencia a establecer una relación transferencial de aquello que se muestra como traumático para que el espectador pueda revivir, en términos de identificación, ese sufrimiento inigualable. Tal situación nos apresa en una relación transferencial en donde quedamos poseídos, llevándonos a repeticiones de lo traumático; este momento donde se revive este resto traumático, es lo que entendemos como pasaje al acto. Estando como espectadores en dicha situación, la posibilidad de interpretar al otro que se muestra en estado de víctima, se hace dificultosa, quedando como única opción una identificación dada por la repetición de aquello que genera el trauma. Tales escenas, como la del peluquero, no dejan lugar a una elaboración del conflicto, no hay lugar donde quepa alguna interpretación, solo resta la posibilidad de revictimización y repetición (pasaje al acto). La cuestión pasaría crucialmente en cómo abordamos el trauma.

En el film *Shoah* pareciera haber una intención a no limitar la capacidad de pasaje al acto que pueda sufrir la víctima que está siendo entrevistada. El sujeto que es víctima del pasaje al acto, pierde su propia capacidad de representarse, y lo hace a través de un otro ideal, que aparece como absoluto, pero la representación no se construye desde el ideal sino desde el resto que deja la imagen del otro, es decir, desde los deshechos. Es el pasado el que pasa al acto directamente desde el estado de trauma, en un estado casi descontrolado de repetición. Para lo cual el espectador deja de ser una especie de testigo secundario de la entrevista, pasando a identificarse plenamente con la víctima y con su estado traumático. Esta identificación "...no solo nos permitiría pasar vicariamente al acto el trauma con el yo como víctima sustituta, sino hacer que obliguemos a las víctimas a revivir los acontecimientos traumáticos..." (LaCapra, 2009: 131). La tendencia a sacralizar el trauma, a hacer de ello algo innombrable, hace que la historia como elaboración quede al margen, para darle paso a la historia como vivencia de los impulsos traumáticos. Este modo de encarar la historia, provoca intencionadamente una ausencia de los por qué, en el sentido de que sólo revive el trauma y no facilita

una elaboración del mismo. Se hermetiza la historia al sacralizarla, no hay manera de intentar abordar aquello que solo es vivenciado desde lo traumático, puesto que el trauma tal como está, no provoca ninguna elaboración.

Lo interesante sería ver en qué medida podemos entrelazar lo dicho anteriormente con el resto del corpus filmico. En films como *Bastardos sin gloria*, o *Los doce del patíbulo*, no podemos hablar de un pasaje al acto, ni tampoco de una revictimización, puesto que los personajes difícilmente jueguen el rol de víctima, es decir, al cumplir el rol de victimarios, nos impide revictimizarnos transferencialmente. Pero si no hay pasaje al acto, ni tampoco elaboración, nos restará por ver qué es lo que sucede. En los films que mencionamos anteriormente, pudiéndole sumar *Batallón rojo* y *Aquel maldito tren blindado* en menor medida, hay un aprovechamiento del trauma, de lo que se nos aparece como inconmensurable, para ejercer desde lo que está en estado irresoluto, una configuración del otro que nos permite devolver aquello por lo cual fuimos víctimas, no en un estado de venganza, sino de repetición. Hay una inversión de los roles, en donde el trauma cumple el rol de eje, se gira desde ahí, se utiliza al trauma como dispositivo de justificación. La representación toda, no se construye desde un intento de elaboración, sino que hay un aprovechamiento de aquello que uno entiende como repudiable, para construir un Uno más perfecto, una identidad que se da el espectáculo de la exterminación, puesto que la ética y la representación positiva ahora están de su lado. Escenas como las de la mansión en *Los doce del patíbulo*, donde se recrean las cámaras de gas, ahora con nazis, deja el trauma tal como está, y solo fomenta una construcción del otro como lo sublime negativo, aquello que hay que eliminar y a la vez no ser. Dejándonos como consecuencia una repetición (y representación) de aquello que alguna vez nos horrorizó. Sería útil citar a LaCapra cuando menciona:

...puede deberse a la represión o incluso a la negación de los demás dentro nuestro. Pero una conciencia o reconocimiento del otro, en la medida en que es deseable, no implica de modo alguno la afirmación o la aceptación. Por el contrario, exige vigilancia y un aumento en la resistencia consciente a tendencias fatales que son impulsadas pero nunca simplemente determinadas

por condiciones históricas cuya génesis debe ser discutida de toda manera legítima (2009: 50).

Films como los que venimos describiendo, que representan aquel horror desde lo horroroso en sí, es decir, desde la violencia practicada con “justicia”,



anulan no solo la melancolía por el hecho histórico, sino la capacidad de hacer el duelo correspondiente. Estos films que nos dan el espectáculo del aniquilamiento, tienden a clausurar el relato, y a evitar un trabajo con la memoria y la historia, el cual no debería cerrarse jamás, debiendo estar en un continuo estado de elaboración. Ahora bien, teniendo en cuenta que estamos tratando con un caso límite como es el Holocausto, sería hasta dificultoso, por no decir utópico, creer que puede haber un estado de elaboración, sin tener un mínimo de pasaje al acto, es decir no recibir ninguna transferencia del trauma de la víctima. Tomar semejante distancia sería arriesgado quizás; lo que queremos decir es que la elaboración en estos casos necesita algo de pasaje al acto, la situación se complicaría cuando es todo transferencia, siendo lo que sucede en el film *Shoah*, el dilema estaría en “...como reconocer la propia

implicancia transferencial en acontecimientos por los que no hemos pasado sin asumir proyectivamente el papel de víctima o de sobreviviente” (LaCapra, 2009: 214). Films como el de Lanzmann, que se abusan del plano detalle al mostrar innumerables veces la herida de aquellos testigos directos del horror, tienden a generar una angustia incontrolada, en cuanto hace que exista pasaje al acto, y nada de elaboración (el mismo Lanzmann arguye que en su film no hay por qué), situación peligrosa si las hay, pues esta angustia puede recaer en el uso del chivo expiatorio. Y aquí reside una cuestión fundamental, en los films de Tarantino y McLaglen, no tienen prácticamente nada de pasaje al acto (ni mucho menos de elaboración), pero si tienen en cantidad el discurso del chivo expiatorio. No es casualidad que dichos films (pudiéndole sumar el film de Castellari, *Aquel maldito tren blindado*) terminen con su happy end, aniquilando a todos los nazis en pantalla, o sea, aplicando la “solución final”, que los libera de aquel otro contaminante. Y aquí *Bastardos...* se muestra como la mejor organizada: la secuencia inicial del film es la única en que vemos como se matan como “ratas²”, tal cual lo dice el personaje llamado Landa, a una familia de judíos, excepto a la chica (Shosanna) que luego va a ser una de las protagonistas de la película. El resto del film está justificado desde esa situación de angustia provocada al comienzo, siendo lo que sigue en gran medida matanza y mutilación de aquel que asume nuestro chivo expiatorio. No por nada el film prácticamente cierra con un cine prendiéndose en llamas, siendo aquella chica la que lleva a cabo su plan, creando un gran horno, y en donde el film se expresa desde una toma cenital, mostrándonos quienes son las ratas ahora, y como mueren incendiadas. Hay una aparente solución final, de clausura, de aquello que en primera instancia se nos apareció como angustia.

Hemos mencionado que evitar totalmente el pasaje al acto, es no solo difícil sino innecesario, pero aquella cuota pequeña y quizás necesaria, debe direccionarse no al uso del chivo expiatorio, ni mucho menos a la redención o la venganza, o directamente a la inversión de los hechos, sino que debería direccionarse hacia una elaboración, que si bien anule los binarismos (aún sabiendo siempre distinguir entre víctimas, victimarios y espectadores, sin caer en una mancha totalizadora), no se canse nunca de buscar las causas. No

habrá posibilidad de cerrar el relato, pero este resto, siempre nos posibilitará la apertura a nuevas elaboraciones. De lo que intentamos dar cuenta es de que paradójicamente (o no tanto), en ciertos films que pretenden ser “anti-nazis” terminan, mediante una inversión, utilizando las mismas operaciones discursivas, éticas y estéticas, a la hora de construir al otro como contaminante, logrando justificar la tortura explícita. Para cerrar con este apartado citaremos a LaCapra cuando menciona:

...lo sublime (ya sea negativo o positivo) es una especie de reformulación de lo traumático que se vuelve más cuestionable cuando se lo representan como sacrificialmente redentor o salvacional, y está presente en las formas de arte más exigentes, dignas de cuestionarse y a veces directamente cuestionables y en experiencias extremas o casos ‘límite’ como el Holocausto. Quiero insinuar que lo sublime negativo fue en sí uno de los elementos de la ideología nacional socialista, en la cual toda transgresión inédita y traumática ejercía una fascinación en los seguidores fanáticos del nazismo (...) una distorsionada religiosidad secular que incluía la búsqueda de chivos expiatorios y su victimización (LaCapra, 2008: 30).

Aquí podemos dar cuenta de que el no darnos la posibilidad de una elaboración, lleva inevitablemente a una ciega repetición y al retorno de lo reprimido. Si la intención es construir mediante la representación aquello que se nos presenta como el mal absoluto, habrá que tener cuidado de que nuestra representación misma no esté construida y por lo tanto identificada, por reverso, de manera igualmente absoluta. Dicha situación de plenitud, nos quita la posibilidad de una revisión, e interpretación de los hechos que al menos intente mitigar, eso que constantemente retorna desde lo más profundo. Aquello que nos traumó, hoy aparece con disfraz, en forma de representación en estos films.

Jugando al rol de la víctima (construcción de un victimario)

Si nos remontamos a la Segunda Guerra Mundial, de acuerdo con el modelo cultural alemán, el judío representaba una diferencia malevolente y contaminante. El judío era un cuerpo extraño dentro de la Alemania. La posición central y el poder de esta clase de concepción de los judíos eran tales que los antisemitas llegaron a ver todo aquello que estaba mal en la sociedad, no como un problema vinculado a los judíos, sino algo derivado directamente de ellos. Por este motivo, la agresión hacia ellos era constante y hasta mortal. En el Holocausto, la tortura adoptaba diversas formas concretas: encierro, torturas con corriente eléctrica, cámara de gas, fusilamientos, ahorcamientos públicos, etc. La violencia era la regla ética que se aplicaba en el campo, la gramática de expresión y comunicación. Daniel Jonah Goldhagen en su libro *Los verdugos voluntarios de Hitler* dice: “En Alemania, durante el período nazi, la supuesta maldad judía impregnaba la atmósfera. Era un tema de discusión incesante. Se decía que era el origen de todos los males que le habían sobrevenido a Alemania y de interminables amenazas” (1997: 124). Si bien esta etiqueta funciona como absoluta, entendemos que es una identidad construida desde lo sublime negativo. El judío para los nazis, también sería una representación absoluta, en términos negativos.

En *Bastardos sin gloria* un grupo de soldados judíos liderados por el teniente Aldo Raine deciden dirigirse a la ocupación Nazi en Francia y buscar venganza. Lo que se puede ver aquí es la construcción de una nueva historia. Sobre todo en términos de desenlace del film, puesto que “los bastardos” podrían asemejarse a lo que históricamente fue el accionar de los partisanos, con respecto a la resistencia en la Francia ocupada. Tal reelaboración es construida como el desenlace “justo”, desde la propia venganza de los judíos, su propio derramamiento de sangre.

En algunas secuencias del film podremos observar cómo los roles de víctima y victimario que predominaron en el nazismo se invierten. En términos de alteridad, el “yo” nazi, victimario durante el Holocausto, pasa a cumplir el rol de víctima, mientras que los “Bastardos”, un grupo de soldados judíos son ahora los victimarios.

Hitler en sus discursos expuso con todo descaro el antisemitismo racista como su principio más importante. En un discurso explicó por qué la salvación nacional sólo era posible con medidas letales:

Hoy no son los príncipes y sus queridas quienes discuten y regatean por las fronteras estatales; es el judío inexorable quien lucha por imponer su dominio a las naciones. Ninguna nación puede quitarle la mano de su garganta si no es con la espada. Sólo el poder reunido y concentrado de una pasión nacional que se alce con toda su fuerza podrá oponerse a la esclavitud internacional de los pueblos. Ese proceso es y seguirá siendo sangriento (Goldhagen, 1997: 122).

Hay una justificación de la violencia (que aparece como necesaria) desde otro que representa una amenaza. Desde aquí Hitler dice:

Por encima de todo pido a los dirigentes de la nación y sus seguidores la escrupulosa observación de las leyes raciales y una oposición implacable contra los envenenadores universales de todos los pueblos, los judíos internacionales (Goldhagen, 1997: 212).

El deseo exterminador de Hitler era claro y constante. En otra ocasión, Hitler, al examinar el papel de los judíos alemanes durante la primera guerra mundial, reflexionó de un modo típicamente criminal: “si al comienzo de la guerra y durante el conflicto se hubiera administrado gas venenoso a diez mil o doce mil de esos hebreos corruptores del pueblo, entonces millones de auténticos alemanes no habrían muerto” (Goldhagen, 1997: 122). Aquí se puede ver claramente la búsqueda de una representación plena, donde la exterminación de los judíos aparece como necesaria para lograr la identidad absoluta (presencia plena, sin resto).

En *Bastardos sin gloria* se puede ver cómo esta voluntad de exterminio se invierte. De la misma manera que Hitler construía su discurso desde el horror y la muerte, en el film, el teniente Aldo Raine, protagonizado por Brad Pitt, brinda un discurso a sus soldados, antes de partir a la Francia ocupada, de una forma llamativamente similar:

Miembros del Partido Nacional Socialista conquistaron Europa, mediante asesinatos, tortura, intimidación y terror. Y eso es exactamente lo que vamos a hacer. Seremos crueles con el alemán. Y a través de nuestra crueldad sabrán quienes somos. Dejaremos atrás los cuerpos de sus hermanos. Destripados, desmembrados y desfigurados; y en ellos encontrarán la evidencia de nuestra crueldad. Y el alemán no podrá dejar de imaginarse la crueldad con la que tratamos a sus hermanos.

Aldo Raine, al referirse a “sus hermanos” parece totalizar a todos los miembros del nazismo, como si fuera una raza de una identidad completa, pero esta vez construida desde lo sublime negativo. Siguiendo con el discurso del personaje que protagoniza Brad Pitt:

...con nuestras botas, suelas y el filo de nuestros cuchillos (...) y le daremos asco al alemán. Y el alemán hablará de nosotros, el alemán temerá (...) un nazi no tiene humanidad y necesitan ser destruidos.

Sería conveniente nombrar a Butler cuando insiste en que la afirmación de “lo humano”, siempre conlleva que alguien sea considerado como inhumano. Lo humano aparece como la norma, desde quien lo pronuncia, que a su vez es quien tiene la posibilidad de configurar lo no-humano, en el humano mismo (2010: 96).

Se repite el mismo ritual: los soldados “bastardos” festejan el discurso de su jefe de la misma forma que lo hacían los soldados nazis al de Hitler. Desde un lugar de líder carismático que se proyecta como soberano proclamando una verdad absoluta, “Desde esta perspectiva, el soberano no puede equivocarse, y no existe nada parecido a un desvío de la justicia en el accionar del soberano. El soberano es y siempre deberá ser justo” (LaCapra, 2008: 205).

A continuación intentaremos abordar cómo el film construye un victimario (“los bastardos”) alrededor de una víctima, que históricamente se posicionó como victimario. La película comienza con una dramática escena, situada en la campaña francesa ocupada por los nazis en 1941, donde aparece el Coronel Landa (“el cazador de judíos”), quien decide masacrar una familia de judíos

oculta en una casa. Aquí nos encontramos con una escena acorde con lo que aconteció en la historia, en lo que respecta a los roles. Sin embargo, en la próxima escena, nos encontraremos con Aldo Raine ordenando a su batallón especial la venganza judía. Ahora los roles están invertidos, las víctimas son los nazis. Si bien los bastardos podrían reflejar el accionar de los partisanos de alguna resistencia francesa durante la ocupación, lo que se intenta demostrar aquí, es que ahora aparece invertido la construcción de la víctima y el victimario. Debido a que hay momentos a lo largo del film que hasta llega a conmover en cierta forma al espectador aquella victimización nazi. En una escena, los bastardos logran acorralar a un pequeño número de nazis en un bosque. Al único sobreviviente de dicha contienda deciden dejarlo en manos del “Oso Judío”, uno de los bastardos que asesina nazis con su bate de beisbol. Antes que aparezca en escena dicho personaje, se escucha lentamente el golpeteo del bate en la oscuridad de un túnel. El nazi al no saber lo que va a ocurrir, se muestra aterrorizado; al mismo tiempo los demás “bastardos” siguen cortando cueros cabelludos. En este caso, el nazi aparece como una clara víctima, contradiciendo su victimario histórico real. Lo cual conmueve y a la vez confunde al espectador. En otra escena, la contienda sucede en un bar. Los “bastardos” se disfrazan de nazis y son descubiertos. Después del tiroteo el único sobreviviente resulta ser un nazi de unos 30 años. Acto seguido, el teniente Raine llega al bar, y el nazi sobreviviente pide piedad de que no lo maten porque acababa de ser padre. En este caso, como en el anterior (escena del nazi acorralado en el bosque) nosotros, los espectadores, nos identificamos con el victimario (bastardos) que en realidad es víctima histórica (judíos) y nos sensibilizamos con la víctima ficcional (nazi) que a la vez es victimario histórico. En la secuencia final, uno se sensibiliza por un instante al ver a Shosanna asesinar al héroe nazi que la quería conquistar. El film mediante esta construcción de roles y situaciones escénicas, parece jugar con la confusión del espectador. En dichas escenas, como en otras, aparece la metáfora del espacio. En la primera escena los judíos están espacialmente abajo del nazi, debajo de sus pies, de las tablas del piso. Más adelante, cuando los bastardos acorralan al nazi, este se encuentra arrodillado, por debajo de los bastardos, tomado en plano picado. En la escena de la contienda en el bar,



Aldo Raine está situado espacialmente arriba del nazi sobreviviente, en las escaleras, lo cual pareciera mostrarse como dueño del poder soberano. En la escena final, donde los nazis mueren en el incendio del cine, estos se encuentran debajo de los bastardos. Aquí también vemos cómo en términos metafóricos, los bastardos aparecen como poseedores del derecho a muerte, tal como los nazis lo tenían con el judío,

enfocado desde un plano cenital. La proyección que se está dando en el cine, muestra a los nazis como victimarios, pero nosotros espectadores, mediante la técnica del suspense, (puesto que tenemos conocimiento de la bomba) sabemos quiénes son los reales victimarios.

Nótese bien lo que sucede: a través de un acto de repetición de un hecho traumático, donde no existe ninguna elaboración del hecho, asistimos a una repetición pero esta vez los roles aparecen en forma invertida, ya que se sobreentiende que tal cometido sería representable puesto que la ética es apropiada por el dueño del discurso. Situación que tiene como resultado una justificación plena de lo formal y lo discursivo. La intención de este trabajo tendría un sentido inverso, sería desmembrar tal justificación, para dar cuenta

de la ausencia de elaboración y la presencia de un acto de repetición. Este cometido tendría que hacernos saber que nuestra propia representación no puede estar hecha en base a un sublime negativo, por más que estos fueran los nazis mismos.

La representación del horror o lo formalmente horroroso

En relación con lo que venimos argumentando, tendremos que entender que la intención de una representación absoluta ya sea sobre un hecho o un objeto en sí, es una necesidad moderna que debiera quedar trunca. El carácter irrepresentable de las cosas es una situación que debe ser asumida por el hombre, no como una carga, sino como un potencial inconmensurable, en donde las representaciones pueden reproducirse hasta el infinito. Si bien todo sería irrepresentable en su totalidad, el Holocausto se nos muestra como lo irrepresentable por antonomasia, por su carácter inabarcable, desde cualquier punto de vista que se lo quiera observar. Lo irrepresentable y la necesidad de elaboración, deben estar estrechamente ligadas, para que no solo no se caiga en un acto de sacralización del Holocausto, sino que también (y esto es lo más peligroso quizás) no seamos víctimas de nuestras propias repeticiones.

Es con esta contradicción de representar lo irrepresentable, la marca latente del terror con lo que se propone jugar Tarantino en su film *Bastardos sin gloria*. Es dentro del mundo ficcional del film donde el director busca vengar la masacre judía, hacer un “Holocausto justo”. Él mismo dice al respecto de su película que es “sobre el poder del cine derrocando al Reich”. Esto se ve muy concretamente en el momento en que Shosanna decide incendiar el cine con los jefes nazis dentro, quemando películas de 35 mm. Se convierte entonces el cine en un arma política tanto material como metafórica. Es quien se encarga de impartir justicia.

Es en esta encrucijada donde encontramos el film de Tarantino, que en un anhelo de revisión y reivindicación histórica sitúa la representación desde un enfoque peligroso. En esta representación de una resistencia anti-nazi tan brutal como su enemigo, genera en el espectador, como hemos desarrollado antes, una sensibilidad hacia el nazi, desde la identificación con el victimario.

Tarantino nos ofrece en esta película un collage de lenguaje hollywoodense, atravesado de westerns y películas bélicas norteamericanas; en una oportunidad el director comentó: “no me inspiré en su estilo, pero si en su espíritu de entretenimiento en medio de la tragedia” (Kairuz, 2009: 7). Sería entonces interesante detenerse a pensar desde qué punto se vive la violencia como entretenimiento. En una escena del film donde aparece “El Oso Judío”, uno de sus compañeros “bastardos” comenta: “ver a Donny romper cabezas es lo más cercano que tenemos a ir al cine”. Esta intervención al igual que la escena final donde después de una violenta toma de cómo marcan la esvástica en la frente de un nazi, el líder de los “bastardos” dice: “¡es una obra de arte!”; y así denotan el trabajo en la estilización de la violencia, en terminar convencido de que es una obra de arte y no un acto de tortura.

Hay una intención de mostrar una gratuidad de la violencia, la cual da la posibilidad de producir goces estéticos sobre aquello que entendemos como horroroso, donde se legitima como hecho de guerra, donde se vuelve parte del juego (como en el caso del simbólico bate de béisbol del “Oso Judío”), y es en ese juego que empezamos a divertirnos con la violencia en vez de que nos genere rechazo y una mirada crítica sobre el hecho. Es que en realidad “... puede estar funcionando un mecanismo de búsqueda de chivos expiatorios. A través de este proceso, las identidades se purifican en oposiciones binarias (sobre todo entre el yo y el otro, o entre víctima y victimario) en su paso a una identidad o totalidad superior.” (LaCapra, 2008: 205).

Repetir o la necesidad de elaborar

Dentro del cuerpo fílmico que hemos trabajado se ha podido observar que, siendo el de Tarantino un cine entendido para algunos como un cine de autor, resulta más necesario que nunca el ver cómo no debemos contentarnos sólo con el goce estético, olvidando el discurso que articula la película que a su vez avala lo formal. El hecho de usar categorías como lo inhumano, el Otro y lo sublime negativo, técnicas como el uso de chivo expiatorio para representar y abordar una temática como el Holocausto, es una situación que debe llamarnos a cuidado. Mientras la mayoría de los críticos y los espectadores se regodean

con las citas dentro del film, como un estilo estético altamente valorable, a su vez se está dejando pasar por alto una cuestión que entendemos como fundamental: la necesidad de elaborar permanentemente una cuestión tan crucial como es el Holocausto y la construcción del otro. Porque entendemos que sería más sano pensar como Jean Cayrol cuando habla a través de *Noche y Niebla* (Resnais, 1955) y menciona: “¿Quién de nosotros vigila desde este extraño observatorio para advertirnos la llegada de nuevos verdugos? ¿Tienen realmente un rostro distinto al nuestro?”. O vemos al Holocausto como algo único e irrepetible, en el cual estaremos condenados a repetirlo bajo vestigios traumáticos; o intentamos abordar lo inabordable, en una constante e incansable aproximación sobre aquello que no para de mirarnos y hablar de todos nosotros.

BIBLIOGRAFÍA

Burucúa, Gastón (2007), “Contar la masacre”, Entr. Hugo Montero, *Revista Nómada*: 6.

<http://www.nomada.unsam.edu.ar/wp-content/uploads/2007/08/burucua.pdf>

Butler, Judith (2010), *Marcos de guerra, las vidas lloradas*, Buenos Aires: Paidós.

Foucault, Michel (1976), *Genealogía del Racismo*. Madrid: Altamira.

García, Alfredo (2009), “Feos, sucios y malos”, *Revista Radar*, 679: 4-5

Jonah Goldhagen, Daniel (1997), *Los verdugos voluntarios de Hitler*, España: Taurus.

Kairuz, Mariano (2009), “Matando nazis a garrotazos” *Revista Radar*, 679: 6-7.

Krotz, Esteban (1987), *Estudios Sociológicos*, México D.F.: Colmex.

LaCapra, Dominick (2009), *Historia y memoria después de Auschwitz*. Buenos Aires: Prometeo Libros.

LaCapra, Dominick (2008), *Representar el Holocausto*, Buenos Aires: Prometeo Libros.

Nancy, Jean-Luc (2003), *La representación prohibida*, París: Editions Galilée.

Palerm, Ángel (2005), *Historia de la Etnología*, México: Universidad Iberoamericana.

Váttimo, Gianni (1985), *El fin de la modernidad*, Barcelona: Gedisa.

FILMOGRAFÍA

Castellari, Enzo (1978), *Aquel maldito tren blindado*, Italia: Film Concorde.

McLaglen, Andrew (1985), *Los Doce del Patíbulo*, Reino Unido/Estados Unidos: MGM.

Fuller, Samuel (1980), *Batallón Rojo*, Estados Unidos: Lorac Productions.

Lanzmann, Claude (1985), *Shoah*, Francia: Historia.

Resnais, Alain (1955), *Noche y Niebla*, Francia: Argos films.

Tarantino, Quentin (2009), *Bastardos Sin Gloria*, Estados Unidos: Universal Pictures.

Las imágenes pertenecen a los films *Aquel maldito tren blindado*, *Los Doce del Patíbulo*, *Shoah*, *Noche y Niebla* y *Bastardos Sin Gloria*, respectivamente.

¹ Eduardo Marún es estudiante de Artes, FFyL, UBA. Juan Martín Viera es Estudiante de antropología, FFyL, UBA e Irene de la Puente es estudiante de Artes, FFyL, UBA.

² “La representación de los judíos como un roedor es un claro ejemplo de la imbricación entre angustias higiénicas, rituales y eróticas. La rata es la portadora por antonomasia de la infección y la enfermedad” (LaCapra, 2008: 118).