

February 21, 2024

THE *Hollywood* REPORTER

**'THE BEST
MOVIE I'VE
EVER MADE'**

IT'S BEEN 30 YEARS SINCE
SCHINDLER'S LIST SWEEPED THE OSCARS,
BUT **STEVEN SPIELBERG'S**
HOLOCAUST OPUS HAS NEVER BEEN
MORE TRAGICALLY RELEVANT



**IS HOLLYWOOD
SLEEPWALKING
TOWARD
STRIKE THREE?**

**KEVIN FEIGE IS
RETOOLING MARVEL
(SHHH, DON'T TELL!)**

**JEFF ZUCKER
EXPLAINS WHY HE'S
BETTING ON
BIG MEDIA AGAIN**

Schindler's List
star Liam Neeson (left)
and Spielberg.

La idolatría de los hechos Sobre *The Zone of Interest*

Nicolás Ried Soto

1. El 21 de febrero del 2024, la revista *The Hollywood Reporter* puso en su portada una imagen en blanco y negro de Steven Spielberg junto a Liam Neeson, quien interpretara a Oskar Schindler en el filme *Schindler's List* (Steven Spielberg, 1993). «La mejor película que he hecho» se lee como titular de la revista, a propósito de los treinta años de su estreno. Spielberg tiene una mano en el bolsillo y la otra sobre el hombro de Neeson, quien recibe esa mano con cariño. La imagen parece retratar a un padre con su hijo.

Ese mismo día se hizo famosa otra imagen: un hombre sentado en una banca que mira consternado hacia el suelo mientras sus brazos envuelven un saco de tela blanco. Frente a él hay un bulto negro etiquetado con un nombre y un lugar. Este

§ Doctor en Filosofía y crítico de cine. Autor del libro *¿Qué es la crítica? Michel Foucault, leer el presente sin juicio* (Metales Pesados, 2022). Coautor de los libros *La mirada de los comunes. Cine, amor y comunismo* (La Calabaza del Diablo, 2019) y *La mirada de los comunes. Contra Hollywood* (La Calabaza del Diablo, 2022). Codirector del documental *Leer el presente: el cultivo de la filosofía en Chile* (2024).

bulto parece no existir para la mirada del hombre. En la banca se logra leer en árabe «Municipio de Rafah».

2. Claude Lanzmann opinaba que la de Spielberg era la más repudiable película jamás hecha. El autor de *Shoah* (1985) argumentaba que *Schindler's List* era un filme que transgredía algo sagrado: el uso de la ficción con el fin de representar lo irrepresentable constituye una violación del mandato de prohibición de las leyes mosaicas. Para Lanzmann, la imposibilidad de la representación se daba en dos sentidos: primero, porque la imagen que representa lo sagrado es objeto de idolatría, lo que podemos llamar el *principio iconoclasta* o –siguiendo a Antonio Rivera– *iconofóbico*; segundo, porque hay una prohibición moral de exhibir la tragedia que no es propia ni siquiera en calidad de testigo, lo que podemos llamar el *principio del morbo*. Una tercera imposibilidad, que no vale como principio, pero que de todos modos Lanzmann deja ver, es que Spielberg es el becerro dorado de Hollywood: que se haga millonario a costa del horror judío es algo que, aunque no constituye necesariamente un problema moral, sí da cuenta de una cierta política de las imágenes y su relación con el consumo. Quizá en un sentido religioso y no jurídico, se trata de algo similar a la culpa.

En cualquier caso, Lanzmann oponía el filme de Spielberg al suyo, un retrato coral basado en el testimonio del horror filmado en lo que alguna vez fueron los campos de concentración. Palabra y espacio conformaban la figura del testigo, aquel que ocupa el lugar de tercero (*terstis*, en latín) respecto de los hechos. ¿Por qué son considerados testigos, «terceros», quienes presenciaron de primera mano el horror de las cámaras

de gas? Jean-François Lyotard presentó este asunto de una manera irónica pero clara, en debate con quienes negaban la existencia de la aniquilación judía por parte de los nazis: ¿cómo saber que el horror existió y que no es producto de la imaginación de quienes dicen haberlo vivido? Si lo hubiesen vivido, no tendrían palabras para expresarlo; y si pueden expresarlo es porque no han muerto, es decir, que no lo vivieron. Es el dilema del sabor del veneno: solo puede dar testimonio de él quien lo ha probado, pero, si lo hubiese probado, debería estar muerto. Además de los principios iconofóbico, morboso y antihollywoodense, podemos referirnos a la imposibilidad representativa mediante el *principio de la adecuación* o, más bien, de la inadecuación: nunca una representación podrá rendir cuentas de lo que *realmente fueron los hechos*. Es un principio de verdad sobre el cual se erigen los principios de justicia. Eso es lo que se halla a la base de la imagen idolátrica, que reclama para sí la posibilidad de la verdad; eso es lo que la hace sacrílega: el pretender dar cuenta de la verdad de los hechos del mundo.

Jean-Luc Nancy marcó una distinción sobre esto cuando señala que no toda imagen es idolátrica, sino que lo son aquellas que se presentan como poseedoras de la verdad. A diferencia de Lanzmann, que juzga toda imagen sobre el genocidio judío como idolátrica, Nancy nos permite ver una diferencia. La ceguera de Lanzmann ante esta diferencia fue la que legitimó su desprecio por casi todos los intentos cinematográficos que buscaron retratar el horror de los campos de concentración. Casi todos.

Hacia el final de sus días, Lanzmann salvó un filme de la hoguera: *Saul fia* (László Nemes, 2015).

3. Saúl, un *Sonderkommando* que, al limpiar una cámara de gas, entre los muchos cuerpos tiznados de un verdor terrible, se encuentra con su hijo. Desde ese momento lo arriesga todo con el fin de sepultarlo con las solemnidades judaicas correspondientes. Algo inimaginable: salir del campo, sepultar al hijo y rezar en su honor. El cineasta húngaro László Nemes pone en escena las acciones imposibles que llevan a Saúl a sepultar a su hijo. Sin embargo, y es esa la razón por la cual Lanzmann le dio sagrada sepultura al filme de Nemes, la cámara nunca deja de enfocar el rostro o la cabeza de Saúl, provocando el efecto visual de difuminar lo que pasaba en su entorno. Nemes no presenta el horror, pero tampoco lo niega: produce una imagen intermedia que la salva del problema idolátrico, según Lanzmann.

Con todo, el filme de Nemes plantea el problema de la representación de manera diferente a la que se había dado en los tiempos de *Shoah*, cuando Jean-Luc Godard acusaba censura en las prohibiciones representativas de Lanzmann: para Godard era importante dar cuenta de la multiplicidad de imágenes posibles y denunciar, jamás silenciar los ojos. Nemes consigue una fórmula en la que las imágenes son difusas, es cierto, pero para ello habría que obviar el sentido completo del filme: las voces de los militares alemanes y los gritos de las víctimas judías son claros y ponen en escena, sin ambigüedad, un contexto. Nadie podría ver el filme de Nemes como el de un padre que quiere sepultar a su hijo, sino al menos como el de un *Sonderkommando*, un traidor de sus hermanos, que busca exculparse salvando a un justo. Es clave en esta lectura cuando se ponen en evidencia que Saúl no es el padre del niño cuyo cuerpo quiere sepultar: Saúl busca enterrar a cualquier inocente, a quien sea.

Así es como *Saul fia* se torna una Antígona imposible de realizar.

3.1. En las lecturas tradicionales, la muerte de Antígona –al menos en la versión de Sófocles– significa la superación de la distinción entre leyes antiguas y nuevas, entre las leyes de los dioses y las de los hombres. Esta interpretación pasa por alto el gesto de Antígona: tras haber sepultado a su hermano con las solemnidades que le correspondían como ciudadano de Tebas, Antígona es castigada a morir en una caverna por haber infringido el edicto que el rey Creonte, su tío, había dictado. El edicto prohibía inhumar a Polinices, calificado como traidor de la ciudad. Antígona, sin embargo, no aceptó su castigo y se suicidó en la caverna: renegó de la muerte por inanición y en un acto de libertad tomó su propia vida, como lo hizo su madre. Resulta importante distinguir la causa de muerte de Antígona: no es el castigo impuesto por Creonte, sino que ocurre por propia mano.

Antígona, como lo podemos apreciar también en la muerte de Sócrates narrada por Platón, entiende su propia vida como expresión de algo mayor: la vida del individuo es una forma reducida de la vida de la polis, que se expresa en la idea de *koinonía*. Antígona no es solo ella, sino una forma de la comunidad. Esa es la razón que intenta argumentar frente a Creonte: su intercambio verbal, que constituye los versos de la tragedia de Sófocles, es el proceso por el cual el pueblo se hace comunidad. Esto ya lo vieron Jean-Marie Straub y Danièle Huillet en su filme *Die Antigone des Sophokles nach der Hölderlinschen Übertragung für die Bühne bearbeitet von Brecht 1948*. Suhrkamp Verlag (1992): Antígona denuncia las injusticias del régimen de Creonte, pero más allá de la denuncia

se encuentra la transformación de las estructuras de la *polis*. La muerte de Antígona, por propia mano, activa esta transformación: al atentar contra ella misma, está atentando contra el derecho injusto. Opone un gesto de justicia a la injusticia.

El filme de Nemes cierra con una sonrisa de Saúl justo antes de que los comandos nazis lo acribillen.

4. Lo que caracteriza al cine de Jonathan Glazer es el uso del negro, en tanto oscuridad. No se trata de una oscuridad que representa la nada o el vacío, sino por el contrario: es un negro lleno de colores, una oscuridad repleta. Un *horror vacui* que Glazer resume en la fórmula del negro. La carretera nocturna rodeada de oscuridad en su videoclip para *Karma Police* de Radiohead (Jonathan Glazer, 1997); el sencillo contraste entre el negro y los rostros padecientes en su reversión de *Into My Arms*, con la que Nick Cave conmemoró la muerte de su hijo (Glazer, 2010); la oscura dimensión que habitaba el personaje de Scarlett Johansson en *Under the Skin* (Glazer, 2014); la decisiva noche que aprovechan los enmascarados en *The Fall* (Glazer, 2019). Todas tienen en común una oscuridad repleta de misterio. Es la idea de una noche llena de experiencia, no vacía.

The Zone of Interest (Glazer, 2023) es un filme que despliega un manto de oscuridad sobre el dilema de la representación: la imagen no puede capturar el horror, a la vez que la imagen no debe exponer el horror. Glazer usa su oscuridad característica para expresar una idea intermedia: el horror puede ser referido, aunque no sea determinado. Es el problema de lo sublime, entendido como el fracaso de la razón en el intento de abarcar algo superior a ella. Es inabarcable, sin embargo,

puede ser siempre referido como tal: «Lo innombrable» es el nombre que le damos a lo que no puede tener nombre; «lo indecible» es el nombre de lo que no debe ser dicho. Glazer expone el problema de modo tal que queda en evidencia que el mandato iconofóbico de Lanzmann es moral, o religioso si se quiere. El cine está más allá de eso.

La casa modernista de Rudolf Höss, oficial de las Waffen-SS, es literalmente vecina de uno de los campos de concentración de Auschwitz. La trama se enfoca en la vida cotidiana de la familia de Höss, mientras que en segundo plano aparecen los símbolos del exterminio perpetrado por los nazis: humo a plena luz del día, cenizas en el arroyo cercano, gritos que provienen de más allá del muro. El horror puesto en segundo plano. No es la difuminación de Nemes, sino la puesta en escena explícita de un campo de concentración, pero en segundo plano. El filme, en un sentido estrictamente dramático, acumula el horror hasta hacerlo explotar en una de sus escenas finales: Rudolf Höss, en medio de una elegante cena, se pierde en la oscuridad de un edificio que evocaría algunas imágenes del futuro. Podemos ver una secuencia de escenas en las que unas mujeres limpian los diferentes pasillos de lo que serían los museos de memoria sobre la *shoah*. Tras esa secuencia, en la oscuridad, Höss vomita.

El vómito de Höss es el gesto que determina el lugar de Glazer en la discusión: negar la imagen significa acumularla hasta que se haga insostenible y explote. Cargar la oscuridad hasta que irradie una luz cegadora. Es, finalmente, moralizar los hechos, *esos* hechos. Tal como Lanzmann no era partidario de prohibir cualquier imagen, sino aquellas que representaran *esos* hechos, Glazer pone en evidencia que lo insoportable, lo

vomitivo –si se quiere, para Occidente– son *esos* hechos. Eso es lo que pone en la misma calle a Lanzmann, Godard, Nemes, Glazer y el imaginario soldado nazi que filmó con su cámara todos los horrores de los campos de concentración: los hechos. Un punto clave en la película que da cuenta de este asunto son las escenas que sirven como atmósfera para la escena del clímax: que el vómito de Höss sea provocado por las imágenes del futuro –para las cuales Höss no tiene herramientas cognitivas de comprensión– da cuenta de un reproche o, al menos, de una interpelación al público que sí conoce de qué se tratan esas vitrinas, hornos, zapatos y uniformes apilados. El vómito, en este sentido, es nuestro, y su causa es nuestra propia implicación en los hechos, en *esos* hechos.

El corazón de este debate está en los hechos. No en el sentido negacionista de si acaso los hechos son verdaderos o falsos, sino en el sentido en que Roland Barthes o Pier Paolo Pasolini lo plantearon. Este último en *Salò o le 120 giornate di Sodoma* (1975) expuso la estructura fascista: el fascismo no es un conjunto de hechos, sino una forma que dispone los cuerpos, los espacios, las palabras.

La opresión, el genocidio, la muerte son formas del poder que se han instanciado históricamente. Pero esas instancias no agotan la potencia de esa forma. Esa es la razón por la cual Glazer, a nombre de su película, en la ceremonia de los Oscar 2024 pudo denunciar la masacre que Israel ejecuta sobre el pueblo Palestino en Gaza. Entendiendo formalmente el asunto, ocupó el foro que le dio un filme que denuncia los horrores nazis para denunciar los horrores israelíes. Por supuesto que no es Glazer alguien que argumentaría que los judíos masacrados por los alemanes son los mismos israelíes que masacran a los

palestinos. De hecho, su denuncia en el discurso que profirió al recibir el premio por mejor película de habla no inglesa hacía referencia a los ataques de Hamás y a los ataques ejecutados por el estado de Israel. Una denuncia de las formas que, en el caso de Glazer, no se desprende de los hechos.

Curioso resulta que una de las voces que se alzó en contra del discurso de Glazer fue László Nemes. El cineasta húngaro expresó que, al hacer un filme sobre *esos* hechos, se carga con una responsabilidad: «Glazer fracasó completamente al medir esa responsabilidad, en relación con la destrucción de judíos europeos».

5. ¿Cómo pensar el problema de la representación más allá de los hechos? O, incluso antes, ¿por qué desprenderse de los hechos? En el núcleo de la idea de representación suele ubicarse a los hechos: lo representado son acciones cuyo desarrollo es capturado por la representación. Dicho de otro modo, lo representado son hechos, no cosas. Si le quitamos los hechos a la representación, ¿con qué nos quedamos? Podemos situar esta pregunta en las bases del derecho occidental. Giorgio Agamben ha explorado este problema: las nociones de verdad y justicia, que están en la base del lenguaje jurídico, en verdad no le corresponden. El derecho no determina ninguna verdad, como tampoco intenta perseguir la justicia: lo único a lo que el derecho aspira es a elaborar un juicio. El juicio determina aquello que reemplazará a la verdad y aquello que reemplazará a la justicia, ambos conceptos inalcanzables jurídicamente. Con esta fórmula podemos pensar el problema de la representación de lo irrepresentable: si no tenemos hechos, es posible determinar aquello que los reemplazará.

Un pequeño filme llamado *Die Kinder der Toten* (Kelly Copper y Pavol Liska, 2019) supone esta noción de «hecho». Basándose en un guion de Elfriede Jelinek, Copper y Liska (miembros del Nature Theater of Oklahoma) llevan el problema del horror nazi a un lugar por debajo de la grandilocuencia de los grandes relatos como el de Lanzmann. El filme muestra un restaurante turístico en la ciudad austríaca de Estiria. Turistas neerlandeses, familias austríacas y borrachos alemanes llenan el local con movimientos de pésimo gusto. La mala educación europea choca con la extremada delicadeza de un grupo de poetas sirias que andan en busca de comida: «Comida ESTIRIA, no SIRIA», le remarca la dependiente austríaca ante la humilde petición de las poetas por comida de su país. Una serie de sucesos de difícil conexión articulan un filme que no depende de un hecho que sirva de clímax, sino que multiplica las tensiones y acciones que desarrollan la trama siempre en curso. Una de las secuencias polémicas del filme consiste en una función proyectada en un cine clandestino ubicado en una fábrica perteneciente a un fanático nazi ya difunto. En esta función, el público llora al ver las sencillas imágenes de personas que ya no están entre los vivos. La gente llora y unas enfermeras reparten pañuelos para secarse las lágrimas. La película de Copper y Liska es muda, así que el llanto no se escucha, pero se describe. En un momento del catártico visionado, aparecen muertos que visten el uniforme nazi. Esos fotogramas producen un quiebre en la película y la pantalla se empieza a incinerar: detrás de ella aparece una multitud de zombis que encarnan a todos los muertos de la historia austríaca, incluyendo por supuesto a los nazis, pero también a los judíos. Es aquí donde empieza un carnaval y los zombis desfilan por las calles de Estiria, marchando y

bailando vales nacionales. Una escena muestra a un zombi nazi y a una zombi judía alegres danzando. Finalmente, todos terminan en el restaurante del comienzo, incluso las poetas sirias, quienes prepararon un banquete árabe para todo el mundo de muertos vivientes.

Un disparate, sí. Pero un disparate calculado por las métricas de la comedia: el de Copper y Liska logra ponerse más allá de los hechos y, por tanto, más allá de la cuestión moral de la responsabilidad. En el tono con que ya lo ha propuesto Jacques Rancière: ¿qué culpa tiene el cine? El dualismo de los buenos y los malos, muy propio de Hollywood, tiene como efecto imágenes cerradas que se reducen a meras constataciones visuales y consumistas de aquello que nos gusta y lo que no. Ese dualismo impide adentrarse en el corazón del problema de la representación, a saber: ¿qué pasa con la representación cuando los hechos no se dan por sentado, sino que constituyen una polémica siempre en curso?

Pensar los hechos como algo frágil es fundamental para cualquier comunidad, ya que nos obliga a producir constantemente el presente, es decir, a hacernos cargo de la realidad y sus múltiples formas. El negacionismo, precisamente, funciona cuando los hechos parecen estar claros y ser inamovibles, cuando lo negado está cabalmente definido.

6. En una conferencia del 6 de octubre del 2023, Steven Spielberg afirmó que *Saving Private Ryan* (1998) es «la mejor película que he hecho».