

Alberto SUCASAS, *SHOAH. El campo fuera del campo. Cine y pensamiento en Claude Lanzmann*, Madrid: Shangrila Ediciones, 2018, 459 págs.

Hamm: Conocí a un loco que creía que había llegado el fin del mundo. Pintaba. Lo apreciaba. Solía ir a visitarle al asilo. Lo cogía de la mano y lo conducía hasta la ventana. ¡Mira! ¡Allí! ¡Cómo crece el trigo! ¡Y allí! ¡Mira! ¡Las velas de los pescadores! ¡Qué belleza! (Pausa.) Se desasía de mi mano y regresaba a su rincón. Asustado. Sólo había visto cenizas. (Pausa.) Sólo él se había salvado. (Pausa.) Olvidado. (Pausa.) Parece que el caso no es... no era tan... tan insólito.»

Samuel Beckett, *Fin de partida*.

El libro objeto de esta reseña ofrece una reflexión exhaustiva, pormenorizada y profunda, empática y crítica a la vez, de una de las grandes obras cinematográficas del siglo XX sobre la catástrofe de Auschwitz, el filme *Shoah* de Claude Lanzmann. Esto ya le concede de por sí un enorme valor. Presta un servicio inestimable a quienes ya conocen el filme para desentrañar sus claves, para reconocer las aporías a las que se enfrenta y la forma singular de abordarlas y para mostrar sus implicaciones estéticas, políticas y éticas. Quien solo conozca el filme por referencias se verá sin duda motivado, cuando no directamente impelido a exponerse a una obra de arte fundamental para aproximarse adecuadamente al acontecimiento extremo más importante de nuestra historia reciente. Pero, como veremos, lo que nos ofrece es mucho más que eso. Este libro posee múltiples líneas argumentales, que sin abandonar la línea roja de la obra que estudia e interpreta, despliegan con enorme rigor y excepcional claridad una amplia constelación de problemas y abordajes que constituyen el meollo de la reflexión filosófica occidental no solo del último siglo –desde los problemas ético-políticos de la negatividad extrema en la historia hasta las cuestiones centrales de la teoría del cine en cuanto expresión estética y cultural por antonomasia en las sociedades contemporáneas, pasando por el significado, las virtualidades y las trampas de la imagen o su relación con la oralidad y la escritura, el valor epistemológico, ético y político del testimonio, los vínculos y tensiones entre lo espacial y lo temporal, las condiciones que la industria cultural impone a la recepción del arte y a la percepción de la realidad, etc., etc.–. Al final del recorrido por el libro uno tiene la impresión de encontrarse ante una obra de madurez en la que confluyen un conjunto de líneas de reflexión desarrolladas por el autor a lo largo de décadas y que dan su mejor fruto reunidas en torno a un objeto, el filme

Shoah, que las pone a prueba y permite desplegar su capacidad para analizar críticamente y formular propuestas estéticas, éticas y políticas válidas para otros muchos fenómenos y objetos que desafían y espolean el pensamiento filosófico.

Antes de hacer un recorrido por el libro y de analizar aquellas cuestiones críticas que despierta, resulta de rigor abordar algunos interrogantes en torno a la catástrofe de Auschwitz misma que resultan decisivos para entender el alcance del filme *Shoah* y el análisis crítico a que lo somete Alberto Sucasas. Perpetrado por el Estado alemán nacionalsocialista contra los judíos y, en menor proporción, contra otros colectivos, con la colaboración o la complicidad de una parte de la población civil en Alemania y en otros países y una sorprendente pasividad, cuando no indiferencia de gobiernos y opiniones públicas del resto del mundo, este genocidio aglutina un conjunto de prácticas todas ellas necesarias para su realización, pero que en su especificidad poseen una naturaleza dispar. Las leyes de segregación, la supresión de derechos civiles y políticos y las medidas de expropiación y acoso, por ejemplo, fueron una condición necesaria para el exterminio masivo, pero no constituyen su rasgo distintivo y diferenciador. Algo parecido puede decirse de los desplazamientos forzados e, incluso, del confinamiento en guetos o en campos de concentración, que no por ello dejan de ser prácticas abominables con efectos letales ellas mismas para cientos de miles de personas. Sin embargo, lo que singulariza el genocidio nazi son los *campos de exterminio*. H. Arendt los llamó la “institución central” de la dominación totalitaria. Los *campos de exterminio* se diferencian de los campos de concentración porque su finalidad principal es el asesinato directo e industrial de las personas que son transportadas a ellos, así como el aprovechamiento de sus cuerpos y pertenencias personales y la eliminación de los restos. Quizás habría que hablar con más propiedad de instalaciones o fábricas de muerte. Entre ellas, Chelmo, Treblinka, Belzec y Sobibor pueden considerarse puras fábricas de muerte. En Majdanek y Auschwitz-Birkenau encontramos una combinación de campo de concentración e instalaciones de exterminio directo, aunque con un predominio masivo de la segunda función. Todos ellos fueron creados con una finalidad, el exterminio de los judíos, y fueron usados fundamentalmente para hacerla realidad. Para millones de seres humanos, su paso por los campos de exterminio se limitó a una más que breve estancia, presidida sin duda por la brutalidad, pero limitada a dar cumplimiento a un frío ritual mecanizado de recepción, preparación para las cámaras, gaseado, paso por los crematorios de cadáveres y retirada de las cenizas. Un ritual repetido millones de veces, pero en sí mismo carente de desarrollo dramá-

tico. La parquedad del planteamiento, nudo y desenlace deja poco espacio al despliegue narrativo o la crónica. Aquí no encontramos sujetos, ni siquiera el resto marginal que apenas dejaba el régimen de vida concentracionario. Por tanto, tampoco acciones o decisiones con las que construir una trama. La nuda descripción de los hechos o su reproducción en cualquier otro medio se agota en una especie de tautología de la producción industrial de muerte sobre la que resulta difícil hacer literatura o intentar cualquier otra representación. Cabe preguntarse si es posible o legítima la representación artística de todo lo que rodea el exterminio industrial (los pogromos, el confinamiento en los guetos, los transportes a los campos, la ‘vida’ en los campos de concentración, etc.), pero lo que constituye su núcleo duro y determina su carácter singular quizás solo permita ser señalado en su facticidad como aquello que desafía radicalmente el pensar y el actuar bajo el imperativo de evitar su repetición, es decir, como aquello que obliga a volver la reflexión sobre y la praxis contra todo aquello que lo hizo posible (cf. nota 54).

La idea de que unas imágenes del interior de las cámaras de gas que hubieran registrado la agonía y la tan desesperada como inútil lucha de unos seres humanos indefensos frente a los mortíferos efectos del Zyklon B nos darían las claves para saber en qué consistió el exterminio perpetrado por el régimen nazi o incluso para desentrañar su significado, es una idea que se cae por su peso. Por lo tanto, cuestionar esta idea no responde solo a un respeto reverencial frente a las víctimas, su dolor y su desesperación, al deseo de evitar exponerlas al escarnio de una contemplación indiferente o morbosa; tampoco se debe a una especie de sacralización del horror mediante una teología negativa del mal absoluto que adorna el exterminio industrial y masivo con todos los calificativos apofáticos. Más bien se trata de hacer justicia a la realidad histórica en su singularidad y, a través de ella, a su posible significación para nuestro presente. Esto es lo que realmente provoca todas las cautelas frente las pretensiones de la representación del “núcleo duro” del exterminio. ¿Qué añadirían esas imágenes a lo que ya conocemos a través del testimonio de los supervivientes? ¿Serían la ‘prueba’ que lo hace creíble o incluso prescindible? ¿En qué contribuirían a desentrañar el carácter de los procesos sociales, políticos y culturales que hicieron posible el genocidio? ¿De qué manera revelarían los nexos entre esos procesos y nuestro presente, incluso con nuestra forma de pensar y actuar hoy? ¿Cómo representarían el carácter abstracto, la negación de toda singularidad, que caracteriza el “genocidio burocrático” (*Verwaltungsmassenmord*), por usar de nuevo las palabras de H. Arendt?

Estas preguntas coinciden con el planteamiento con que da comienzo el libro. Y el autor hace valer su pertinencia también para el cine: “La muerte masiva señala un umbral más allá del cual el cine se precipitaría en su propia imposibilidad” (nota 5). Naturalmente esta constatación no es más que el comienzo. La exploración no queda, no puede quedar zanjada aquí, pues inmediatamente surge la pregunta sobre qué pueden hacer entonces las imágenes. ¿Qué puede hacer el cine en relación con lo que ocurrió en los campos de exterminio? ¿A qué puede acceder el cine y a qué no? ¿Qué tipo de acceso nos ofrece? ¿Con qué cuenta el cine y con qué no puede o no debe contar para este propósito? ¿Existe un cine capaz de dar respuestas adecuadas a esas preguntas? Sucasas señala como intención nuclear de *Shoah* la de hacer presente lo ausente por medio de su actualización en el acontecimiento fílmico, lo que significa poner a raya cualquier forma de realismo ingenuo, de imitación de lo muerto. Toda pretensión de reproducir ‘objetivamente’ el exterminio, de persuadir al espectador de que está siendo testigo directo de su ejecución, pero bajo condiciones absolutamente disímiles fuera del campo, constituyen una monumental falsificación de la realidad. Esta forma de presencia es en verdad un doble ocultamiento –de lo acontecido y del ocultamiento mismo. Por el contrario, en *Shoah* estamos ante una actualización paradójica en la que se hace presente al mismo tiempo el proceso de borrado, de olvido, de represión, de ocultamiento y desaparición, ocurrido a veces por motivos muy diversos, incluso enfrentados o irreconciliables, dependiendo de que se trate de supervivientes, de perpetradores o de observadores, de modo que dicho proceso es incorporado al acontecimiento cinematográfico y entra a formar parte de él acompañando la realidad que intenta traer al presente.

Para hacer efectivo este propósito de re-presentación, de actualización, de hacer presente lo ausente, reprimido u olvidado, es preciso transitar, desplazarse, ser introducido en una realidad que no está presente. Como señala Sucasas, Lanzmann moviliza un conjunto de recursos fílmicos, temáticos, temporales, visuales y sonoros, ficcionales y materiales, para proponer al espectador un *viaje* que le permita acceder al mundo del *Lager* que adquiere un carácter espectral, a un mundo que, por tanto, se sustrae a la contemplación directa, pero que puede ser enunciado gracias a la mediación del testigo: encargado de “dar voz a la muerte masificada” (51). Se trata de poner en relación dos mundos, el de los vivos y el de los aniquilados, sorprendentemente próximos e infinitamente lejanos, en una tensión insuperable, pero remitidos el uno al otro. Guiado por los testigos, el espectador es convocado a realizar una travesía, al mismo tiempo espacial y temporal, que lo coloca en

el umbral del “agujero negro de la acción exterminadora” (nota 52) y, sin embargo, le impide ir más allá. No se trata de revertir lo irreversible –los aniquilados no pueden retornar–, sino de hacer presente la desintegración de sus vidas, de sus sufrimientos y de sus propias muertes en una suerte de no-mundo instaurado en medio de nuestro mundo. Este viaje está plagado de paradojas. Sucasas habla del “no-mundo” del exterminio, de hacer experiencia de la no-experiencia, de acceder a lo inaccesible. De pronto nos damos cuenta que en estas paradojas está basado el título del libro: la posibilidad de estar a vez *dentro* y *fuera*” (63) gracias al filme. Este espacio liminal, que como veremos es una construcción intencional fruto de un trabajo casi de orfebrería por parte de Lanzmann, obliga a moverse continuamente entre dos mundos o, mejor, entre un mundo y un no-mundo, cuyo gozne son el testigo y los espacios mudos que un día albergaron las fábricas de muerte.

Pero, claro, la cuestión decisiva es qué servicio pueden prestar las imágenes y, especialmente, las imágenes cinematográficas en este tránsito de ida y vuelta por el espacio liminal entre el mundo y el no-mundo. Sucasas hace valer las virtualidades simbólicas de la imagen, su capacidad para unir dos órdenes, especialmente el orden de los vivos y el de los muertos, pero también los órdenes temporales del presente y el pasado o los órdenes espaciales del aquí y el allí. En la imagen se dan la mano lo arcaico y lo moderno, la primitiva lucha contra los efectos de la muerte y la imagen fotográfica o filmica que da vida ficcional a lo extracinematográficamente ausente. Con todo, en el caso del exterminio, no estamos ante cualquier muerte ni ante muertos cualquiera. Esta es la razón que lleva a Lanzmann, según Sucasas, a mantener una relación casi aporética con las imágenes, a aprovechar su capacidad para convocar el espectro de lo ausente, para unir lo escindido, para ser símbolo, y al mismo tiempo a combatir decididamente la consumación de ese vínculo, su realización lograda. Lanzmann inscribe continuamente, por así decirlo, la escisión en el vínculo. Cualquiera pensaría que estamos ante la cuadratura del círculo: rodar una película desde un programa radicalmente iconoclasta. Pero Sucasas consigue mostrar que no estamos ante una quimera, que es posible concebir, desde la creación y la teoría cinematográfica, “en resuelta oposición al cine-espectáculo imperante, un cine posible donde la mirada, en lugar de reconciliarse con una realidad reducida a artificio engañoso pero seductor, impugne la mendacidad icónica y su connivencia con un orden social alienante” (82). Esto no quiere decir ignorar el riesgo continuo de banalización, de identificación emocional o de voyerismo, sino combatirlo decididamente con los recursos cinematográficos.

Para entender lo que está en juego, Sucasas se adentra en las “dialécticas de la imagen” a través de un capítulo cargado de erudición y claridad en el que reconstruye y explicita los contextos discursivo-cinematográficos que subyacen al proyecto fílmico de Lanzmann. Se trata de un capítulo que indudablemente sirve al propósito interpretativo fundamental, pero que al mismo tiempo lo trasciende y se justifica por sí mismo. Presencia y ausencia, realidad e irrealidad, percepción e imaginación, objeto y fetiche, semiótica y erótica, etc. se encuentran en la imagen en una relación dialéctica, en la que ninguno de los términos es sin su otro, en la que ambos se niegan y, al mismo tiempo, se reclaman en la constitución de la imagen y en la que ambos, cuando se afirman de manera unilateral, convierten la imagen en un medio de dominación y alienación. De esta tensión se hacen eco una serie de controversias entre iconóforos e iconófilos que jalonan la historia de occidente, en las que están involucradas desde las grandes religiones hasta las vanguardias históricas modernas. Este devenir encuentra su punto culminante en la constitución contemporánea de la *iconosfera*, en la que la imagen es entronizada como lo máximamente real hasta confundirse con la “pérdida de mundo” (132), algo que encuentra su réplica en la crítica radical de la imagen como alianza de espectáculo y mercancía. Como señala Sucasas, “si la dominación política de los cuerpos sociales consiste en un mecanismo coactivo, la imagen es uno de los principales, sino el fundamental, lubricante de ese mecanismo” (136). Solo en este marco es posible entender el filme *Shoah*, puesto que este se inscribe decididamente en el debate contemporáneo en torno a la aporía de la imagen en el medio fílmico. Tanto más si, como es el caso, dicho medio exagera todavía más si cabe los riesgos de la ilusión icónica, desplazando la conciencia de su condición de construcción, de artefacto y de montaje por medio de la continuidad narrativa de la imagen en movimiento. Eliminada la interrupción, la quiebra temporal, el carácter fragmentario de las imágenes, la dialéctica inherente a ellas amenaza con dar un vuelco en afirmación, en superación de los contrarios por medio de una síntesis falaz que produce una invisibilización de segundo grado, en la que lo contemplado y quien lo contempla quedan congelados en una identificación totalizadora. No hay nada que produjera mayor horror a Lanzmann. Si uno de los efectos más perversos del fetichismo de los productos culturales en el capitalismo avanzado es hacer desaparecer en ellos su carácter de artefacto, el aparato productor y sus efectos sobre el resultado o las huellas del montaje, el creador de *Shoah* convierte el propio proceso de producción y la dimensión metafílmica en la que se dilucidan los problemas y las aporías que

afectan a un cine del exterminio en un componente del filme mismo. Esto le concede un grado de reflexividad que hace del visionado en un ejercicio reflexivo y no meramente contemplativo.

Sucasas aborda de manera rigurosa y lúcida cómo se concreta este planteamiento de Lanzmann en un capítulo dedicado a la 'poética del exterminio'. Problematisando la oposición entre ficción y documental, consigue mostrar las paradojas de las poéticas realistas, en las que predominan formas narrativas que ocultan la ficción al desplegarla en toda su potencia, generando una ilusión de realidad carente de fisuras. Por otro lado, el documental, supuestamente comprometido con la verdad de lo real no está ayuno de elementos constructivos y no tiene por qué renunciar a la puesta en escena ni enmascararla en aras de un falso verismo. La incorporación de la dimensión metacinematográfica a la producción del documental le imprime un carácter crítico al servicio de la verdad libre del ingenuo verismo fílmico. Esto lo constata Sucasas en cinco elementos con los que Lanzmann renueva las posibilidades expresivas del documental: el hecho de prescindir completamente de la voz en off en cuanto fuente oracular de una verdad absoluta; la combinación de planificación exhaustiva con la incorporación de lo imprevisto, azaroso y contingente que ocurre en el rodaje; la integración de la presencia del cineasta en la filmación subrayando su papel activo en la génesis del acontecimiento fílmico; la inclusión de elementos ficcionales en la puesta en escena al servicio de la actualización de la realidad del exterminio; la combinación de una entrega a su objeto con la reflexión sobre las cuestiones que plantea su abordaje fílmico.

En un segundo momento, Sucasas recurre de nuevo a la dialéctica de presencia y ausencia para arrojar luz sobre sobre la singular construcción cinematográfica que es *Shoah*. La obra de Lanzmann pretende mostrar lo que no se puede ver. No cuenta con material fotográfico ni cinematográfico de la liquidación en las cámaras de gas. Es más, dicho exterminio es irrepresentable visualmente. La cuestión entonces es como hacer presente esa ausencia, ese vacío, esa radical desaparición. Para ello solo dispone de restos, de vestigios. A partir de ellos, en una voluntad constructiva sin precedentes, Lanzmann crea una realidad fílmica en la que acontece una actualización, que no reproducción, de la muerte en las cámaras de gas. Esta actualización no puede confundirse con una representación. Esto queda claro con todo lo que llevamos expuesto hasta aquí. Pero lejos de resolver las aporías a las que se enfrenta, *Shoah* se asienta sobre ellas, trabaja constantemente en visualizarlas, las convierte es signo revelador del carácter mismo del acontecimiento. Sucasas no deja, por

ello, de señalar los riesgos de este empeño, desde una oscilación continua entre imperativos contrarios, hasta una peligrosa amenaza de idolatría filmica reconocible en la pretensión de convertir al filme en una especie de creación cinematográfica del acontecimiento. Sin embargo, quizás ninguna otra obra ha manejado con tanta valentía y rigor los imperativos estéticos y éticos que se derivan de la catástrofe de Auschwitz. Y esto donde se muestra más claramente es sobre todo en el montaje, esto es, en el plano de las formas. Sucasas va desgranando con singular destreza cada uno de los elementos constructivos: la interrelación entre los dos niveles rítmicos utilizados por Lanzmann –el lineal organizado según una lógica secuencial y el circular presidido por la repetición de motivos, que rompe y detiene el tiempo por la recurrencia del horror del exterminio–; la omnipresencia del viaje representado en cuatro motivos recurrentes: el camino, el tren, la localización o emplazamiento y el umbral; la creación de un idioma singular que rechaza el régimen dominante de representación e incorpora una diversidad enorme de materiales filmicos tanto desde el punto de vista del contenido como de la forma; la utilización de cinco modalidades de enlace: analogía, contraste, referencias internas, elemento unificador y secuencia diegética. Pero, como señala Sucasas, “si *Shoah*, apología del montaje y memoria de los exterminados, inventa nuevas formas, no lo hace con una intención estetizante: el enorme hallazgo de Lanzmann consistió en encontrar, mediante la renovación del montaje, el lenguaje apto para nombrar la muerte anónima de seis millones de exterminados” (256).

Como ya hemos señalado, descartadas por inexistentes y por inaceptables las imágenes de la aniquilación en las cámaras de gas, la creación del acontecimiento filmico en el que se actualiza dicha aniquilación pivota sobre otro material: los rostros y los lugares. Esta parte de libro de Sucasas es especialmente iluminadora, ya que consigue mostrar cómo encaja este soporte material de la construcción cinematográfica con todas exigencias formales planteadas por Lanzmann y explicitadas –y si se quiere, dimensionadas reflexivamente– en los capítulos precedentes. Por lo que se refiere a los rostros, el autor pone en relación la emergencia de la figura del testigo, su valor epistemológico, ético y político, con la innovación formal de la puesta en escena en la construcción del acontecimiento filmico. Queda claro que no estamos ante un mero registro de informaciones facilitadas por el testigo, sino de la creación del testimonio mismo provocado por una escenificación que permite hacer presente lo ausente, lo reprimido y silenciado, lo olvidado y oculto. Y en esta actualización ocupa un lugar prominente el ‘rostro’.

Un conocedor tan a fondo del pensamiento de E. Levinas, como es nuestro autor, se encuentra en un territorio familiar, pero esto no le impide aventurarse por nuevos derroteros. Su recorrido por la representación estética del rostro –pintura e imagen fílmica– le permiten presentar con una riqueza de matices verdaderamente extraordinaria la singular significación que adquiere el rostro humano en la actualización cinematográfica del exterminio. Este ‘rodeo’ histórico, pictórico y cinematográfico coloca al lector en la mejor posición imaginable para comprender el papel que juegan los rostros en el filme *Shoah* y en la constitución del testimonio de los supervivientes. El pasado de los testimonios es un pasado siempre presente, un pasado que dura. Por ello, frente a la apariencia de diacronía que produce la narración, en el trauma nos encontramos con un tiempo no secuencial, en el que el presente es pasado y el pasado está y es presente. Cuando asistimos a declaraciones de testigos, nos vemos situados en el presente de un pasado que no fue ni puede ser borrado, de un momento que no nos es tanto representado cuanto más bien re-presentado, que se nos presenta de nuevo. La lógica de la permanencia del trauma impide el alivio que concede el tiempo cronológico, que es el que hace posible el olvido, y la memoria. En este sentido podemos decir que las imágenes y los discursos en los que se recoge el testimonio de los supervivientes rodean el núcleo quizás incommunicable de la ‘experiencia interior’ de la catástrofe, son ‘lugares de un recuerdo dis/locado’, transpuesto, desplazado, en los que lo recordado sólo puede ser fijado mediatizadamente. En los rostros de *Shoah* lo fáctico y lo ficcional se fusionan en el intento del testigo de reconocerse como tal y de asegurar la huella que el acontecimiento traumático le ha dejado. Por eso es importante que en dichas imágenes y discursos permanezca reconocible la imposibilidad última de un acceso a la experiencia del acontecimiento traumático y, por tanto, que las imágenes y los discursos no pueden suplantar esa experiencia ni apoderarse de ella. Quizás el rostro, en su capacidad para albergar una trascendencia que en última instancia escapa a la pretensión de dominio del otro, constituye la base principal sobre la que se levanta el testimonio de la catástrofe. Lo que vale decir, también para la recepción del testimonio.

Sin embargo, nada sería tan fatal como que dicha recepción sucumbiera a las trampas de la empatización, de la identificación o del sentimentalismo. Sucasas recuerda oportunamente las palabras que el superviviente del Gueto de Varsovia, Itzhak Zukermann, le había dicho a Lanzmann: “si pudiera lamer mi corazón, quedaría envenenado” (332). ¿Cómo hacer valer estas palabras en la construcción cine-

matográfica? ¿Cómo asegurar una recepción adecuada del testimonio, cuando por definición la intersubjetividad fílmica se construye no solo intra-fílmicamente, sino con una comunidad virtual anónima y ausente? Sobre esta importante cuestión volverá el autor en el último capítulo dedicado a la ‘estética de la recepción’. De todos modos, la creación de la intersubjetividad intra-fílmica también despierta interrogantes y problematiza muchas de las respuestas. Sucasas no escamotea esos interrogantes, los que surgen ante la pretensión de Lanzmann de forzar la situación hasta donde sea necesario para “hacer que se diga todo”, para conseguir supuestamente “estar lo más cerca posible del crimen” (cit., 347), o los que surgen de la filmación de otros rostros, también humanos, los de los victimarios o los observadores. Sin dejar de reconocer los esfuerzos por convertir los rostros en un el lugar de manifestación del testimonio del horror, su supuesta elocuencia depende de condiciones extremadamente precarias e inestables, que el filme está lejos de poder garantizar.

El otro soporte material la creación del acontecimiento fílmico en el que se actualiza la aniquilación masiva de los campos de exterminio son los escenarios de la catástrofe. Que estos lugares, en los que ya no quedan o solo quedan escasas huellas, troqueladas además por recursos memorialísticos ellos mismos ambiguos, que estos lugares dejen ver lo que ocultan en su estado actual: el horror que un día tuvo lugar en ellos, constituye sin duda uno de los grandes logros de *Shoah*. Sucasas ofrece, de nuevo, un recorrido iluminador por la construcción estética –pictórica y cinematográfica– del paisaje y por los elementos de esa construcción que poseen mayor relevancia para el propósito de revertir el vuelco de la historia en naturaleza del que son testigos mudos las ruinas. Sucasa no olvida en ese recorrido aquellos otros elementos de dicha construcción estética que trabajan contra dicho propósito y a los que se enfrenta la construcción fílmica de Lanzmann a la búsqueda de un *paisajismo negativo* que haga emerger lo que se sustrae a la visión directa. Más que una presencia se trata de hacer visible la ausencia por medio de tres estrategias: el recurso al “lugar deshabitado”, la transfiguración de los espacios o lugares en “escenarios del espanto” y el uso sistemático del plano subjetivo que hace presente la mirada de la víctima sobre el espacio convertido en testigo mudo. Al mismo tiempo que se combate la estetización paisajística, se denuncia su función encubridora liberando así “en la imagen presente el pasado oculto” (389). En la exposición de Sucasas se pone de manifiesto la potencia desenmascaradora que posee la mira-

da del testigo que tan magistralmente refleja la cita de *Fin de partida* con la que comienza esta reseña.

Tanto los rostros como los lugares están transidos en *Shoah* por una serie de antítesis -visible/invisible, presente/pasado, visible/enunciable, representación audiovisual/realidad del exterminio- que ponen de manifiesto la complejidad constructiva del filme. Sobre esta base, Sucasas rescata para una teoría del cine las aportaciones de la película de Lanzmann y hace valer sus sinergias y tensiones irresolubles para otro cine posible, en que resulte factible introducir en el orden de lo visible “un desgarró en su tejido, un agujero en su superficie, para permitir que asome lo in-mundo” (423).

Más de cuatrocientas páginas del libro analizan la obra desde la perspectiva de una estética de la producción artística. La riqueza de matices, la infinidad de conexiones teóricas, el rigor de los análisis formales y, por qué no, la belleza misma de la expresión lingüística, hacen de la lectura una experiencia intelectual inusual. Aquí el filósofo no se impone con arrogancia sobre su objeto encasquetándole un entramado conceptual ‘precocinado’, sino que pone su capacidad reflexiva y crítica al servicio de desentrañar el material al que se enfrenta, en relación al cual ha de probar su pertinencia. Como toda obra arte, también *Shoah* reclama el trabajo del concepto para poder desplegar su significado actual y articular reflexivamente su contenido de verdad, sin el que la experiencia estética pierde su carácter vinculante.

Con todo, el autor es consciente de que sin una “estética de la recepción” el trabajo interpretativo queda incompleto, tanto más si el propio Lanzmann señala que “el acto de transmitir es lo único que importa” (cit., 428). Sucasas recoge aquí dos secciones, una dedicada a las polémicas que desde su estreno han acompañado al filme *Shoah* y otra al papel del espectador. Las primeras son inseparables de la idiosincrasia de su creador, de su conocida querencia a la polémica y una cierta pretensión de exclusividad que no siempre tienen su razón de ser en la cosa misma. Sin embargo, también en ellas apuntan problemas que afectan al núcleo mismo de la obra, a su pretensión de actualización artística de una realidad histórica que excede y sobrepasa las posibilidades dadas a una obra de arte concreta. Pero, sobre todo, es en relación al papel de los espectadores donde saltan todas las costuras y donde el trabajo de la crítica, a pesar de los apuntes que realiza Sucasas, está todavía por hacer. *Shoah* es quizás el filme sobre el exterminio que de manera más consciente pone todo tipo de resortes de resistencia a los cantos de sirena de la industria cul-

tural, pero que inevitablemente está sometido a las reglas de recepción que esta impone a todo producto cultural. Si algo hemos aprendido de la experiencia de las vanguardias históricas es la inmensa capacidad que dicha industria posee para integrar sus innovaciones formales y sus provocaciones estéticas. Desde entonces no han cesado los esfuerzos por incorporar a la misma *producción* artística las condiciones, las estructuras, los aparatos y los procesos de su recepción en vistas a una reflexividad de segundo grado que haga posible una experiencia estética crítica. La obra de arte lista y acabada que se lanza al mercado queda expuesta inmediatamente y casi sin defensa a sus mecanismos y los efectos de los mismo en producción de subjetividades bloqueadas y mutiladas. El arte como institución social, incluso como esfera diferenciada, forma parte de la totalidad social en la que se produce y se recibe. Tanto los productores como los receptores están mediados por los procesos sociales que informan la producción y la recepción y que han de hacerse reflejos en las obras de arte. La referencia a la Escuela de Constanza y a su “estética de la recepción” necesitaría un contrapeso de teoría social crítica, si es que aceptamos que la propia catástrofe de Auschwitz impone una confrontación crítica con los procesos históricos, sociales y culturales que configuraron y configuran la sociedad en que tuvo lugar el genocidio administrativo.

Esto también incluye una sugerencia respecto a las claves ausentes en el propio filme *Shoah* y, en cierto modo, en su interpretación crítica en el libro que reseñamos. La aniquilación masiva en los campos de exterminio nazis es un hecho histórico singular que no se deja deducir y por tanto explicar a partir de procesos políticos, económicos, sociales o culturales previos, de los que entonces sería una derivación necesaria. Pero que haya acontecido en medio de ellos obliga a enfrentarse de una manera específica a dichos procesos, que al menos establecieron las condiciones de posibilidad de la catástrofe. Desde el antisemitismo a la frialdad burguesa, pasando por las formas de codificación estatal y nacional de la socialidad o el sometimiento de las relaciones sociales y la constitución de las subjetividades a la lógica económica de la acumulación capitalista. La obligación de poner la mirada en el agujero negro de la acción exterminadora, de visibilizar lo invisibilizado y, por encima de todo, a las víctimas negadas en su humanidad y singularidad, no puede hacer olvidar la necesidad de una mirada crítica sobre procesos históricos, sociales y políticos a partir de la quiebra civilizatoria que supone la catástrofe de Auschwitz.

Quizás no corresponda a una obra de arte como *Shoah*, marcada por el imperativo de una referencia material a un acontecimiento histórico concreto, incor-

porar esa visión crítica sobre la sociedad en que fue posible. Algo de esto queda al menos apuntado en la presentación de la pertinaz presencia del antisemitismo en los observadores polacos que aparecen en el filme. Pero, ¿basta con esto? ¿Hay que tener en cuenta algo más que el secular odio a los judíos, aunque simplemente sea la forma que este adopta en las sociedades modernas y sus vínculos con las nuevas formas de socialización? De no establecer estas conexiones, la singularidad y la excepcionalidad del exterminio quedarían cerradas sobre sí misma y se convertirían en una interpelación sin conexión con nuestro pensamiento y nuestra praxis actuales. Por eso cabe preguntarse si los esfuerzos por desentrañar los orígenes de la catástrofe no han de tener alguna presencia en una obra que pretenda actualizarla filmicamente. Seguramente no haya una respuesta fácil a esta pregunta y generaría nuevos debates formales de imprevisible salida, pero quizás sea pertinente para pensar sobre qué significa producir arte *después* de Auschwitz y no solo *sobre* Auschwitz.

No cabe duda que *SHOAH. El campo fuera del campo. Cine y pensamiento en Claude Lanzmann*, el libro escrito con Alberto Sucasas, no solo es una excelente reflexión sobre una obra maestra, sino que también invita a seguir pensando y debatiendo sobre cuestiones estéticas, éticas y políticas de máxima relevancia en el presente. Solo cabe esperar que sean muchos quienes puedan gozar de su lectura.

José A. Zamora

joseantonio.zamora@cchs.csic.es