

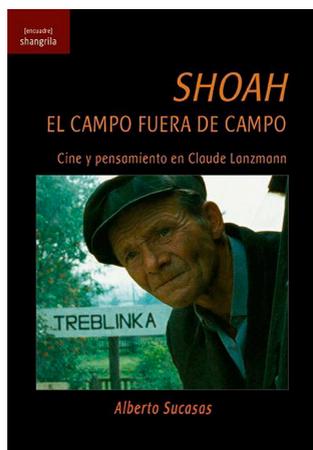
**SHOAH. EL CAMPO FUERA DE CAMPO.
CINE Y PENSAMIENTO EN CLAUDE
LANZMANN**

Alberto Sucasas

Valencia

Shangrila, 2018

459 páginas



Shoah (Claude Lanzmann, 1985) no solo es una de las obras cinematográficas fundamentales sobre el genocidio judío, sino que es uno de los documentales más importantes en la historia del cine de no ficción. Producción prodigiosa y monumental desde múltiples perspectivas: por su abordaje estético, por su duración —nueve horas, veintiséis minutos— y por el tiempo insumido en su filmación, más de una década. Es tal su trascendencia y alcance que *Shoah* se ha vuelto sinónimo de un paradigma de representación —o de imposibilidad de representación— y comprensión del suceso histórico, sorteando los límites del mundo cinematográfico para volverse una obra analizada, citada y problematizada desde diversas disciplinas. De este modo, no solo ha sido examinada por académicos especializados en los estudios sobre cine, sino también por historiadores, filósofos y sociólogos entre otras tantas materias.

Desde su estreno en 1985, la obra de Lanzmann y los debates en torno a ella generaron numerosos escritos, desde libros dedicados exclusivamente a *Shoah* hasta artículos en revistas especializadas pasando por capítulos de libros o monografías. Sin embargo, a pesar de la abundancia de textos sobre el film, existen muy pocos en idioma español —ya sea la traducción de las transcripciones de los testimonios del film o de otros autores o los escritos por especialistas hispanohablantes como Carles Torner, Vicente Sánchez Biosca o Arturo Lozano—; por lo tanto, un abordaje como el que propone Sucasas, filósofo dedicado al pensamiento judío contemporáneo, supone una de las contribuciones de la edición de este libro.

Si el autor señala que *Shoah* es una «obra mayor», su análisis también lo es, generando en consecuencia un libro «total» sobre la película, donde se abordan desde la génesis del proyecto y sus fundamentos teóricos hasta los debates generados hasta el día de hoy, pasando por los avatares de su filmación. En consecuencia, por la magnitud de la propuesta, Sucasas se adentra en todos los caminos posibles —incluso en las ramificaciones que han sido pensadas en torno a *Shoah*—; en ese recorrido, el autor no toma ningún atajo, siguiendo cada trayecto con la misma dedicación y detalle.

Un análisis profundo de *Shoah* no puede hacerse en un solo nivel; así, en su libro, Sucasas propone una verdadera obra multidisciplinaria con varios estratos, ya que no es un libro de cine, sino también de filosofía y estética, e incluso de historia y de teoría visual. Es una meditación sobre la obra de Lanzmann, pero también sobre la Shoá, sobre su forma de ser comprendida, analizada y sobre los límites y posibilidades de representación. El libro es también, como señala su subtítulo, sobre el pensamiento. Siguiendo a Gilles Deleuze, Sucasas aborda el cine como una forma de pensamiento, no solo se piensa *el* cine, sino *con el* cine. *Shoah* es entonces el pensamiento de Lanzmann expresado en imágenes, y la invitación que el autor hace al lector es reconstruir el pensamiento cinematográfico de *Shoah*.

Luego del capítulo introductorio, donde además de presentar la propuesta de la obra se da cuenta de la envergadura y características del proyecto de Lanzmann, siguen otros siete en torno a temáticas y ejes singulares para el análisis de *Shoah*. Cada capítulo, a su vez, se divide en diversas secciones en donde se presentan exhaustivamente los fundamentos teóricos para luego desarrollar diversas aristas del problema particular de cada uno de ellos.

En el primer capítulo, titulado «Un filme órfico», Sucasas se concentra mayormente en la secuencia inicial, aquella en la que el sobreviviente Simon Srebnik regresa a (las ruinas de) Chelmno. Aquí, sugiere el autor, se encuentran algunos de los rasgos principales de la escritura de *Shoah*: rostros y lugares, la superposición de la voz en *off* con los lugares de exterminio, la tensión entre el habla y el silencio del testigo, la contraposición entre víctimas y espectadores, entre algunos otros elementos. La escena inicial también puede ser leída desde una perspectiva mítica: por un lado, el barco donde Srebnik se desplaza por el río Ner puede ser visto como la barca de Caronte, simbolizando así el viaje por excelencia, aquel que efectúa el tránsito entre el mundo de los vivos y de los muertos. En consecuencia, Srebnik, quien en tanto niño cantante confinado en el campo aplacaba y serenaba los ánimos de las fieras con su voz, puede ser comprendido en su recorrido filmico como Orfeo, aquel otro personaje mítico. De este modo, en el capítulo se dedicará a pensar la figura de los testigos en *Shoah* desde el mito, desde la imposibilidad para los vivos de penetrar en el reino de la muerte, en la «necrópolis de los campos». Como Orfeo, el film de Lanzmann efectúa también un viaje entre el mundo mundano-cotidiano y el «no-mundo del exterminio», y, en el extenso recorrido por los sitios de muerte, el testigo actuará como un guía único, como aquel que permitirá, a partir de su palabra, metamorfosear el *aquí-ahora* en un *aquí-entonces*.

En el segundo capítulo, «Dialécticas de la imagen», Sucasas interroga la condición del cine en

tanto arte de la imagen y del tiempo para poder analizar las condiciones de posibilidad —y los límites— para la creación de *Shoah*. Para ello, y yendo más allá de la obra de Lanzmann, despliega en forma exhaustiva el estatuto de la imagen, permitiéndole ello delimitar las características de la puesta en escena y el montaje. En su recorrido, presentará la ancestral contienda entre iconoclasia e iconofilia, pasando por las posiciones platónicas, las del judaísmo, del islamismo y del cristianismo, como también de diversas perspectivas filosóficas. Verdadera batalla que perdura hasta nuestros días, la cuestión de la imagen, la tensión entre presencia/ausencia es, sin duda, una de las identidades de *Shoah*.

El siguiente capítulo se concentra en la «poética del exterminio» de la obra de Lanzmann. Uno de sus nudos gira en torno a la afirmación del director de que *Shoah* es una «ficción de lo real»; para ello, Sucasas desarrolla algunos elementos de la teoría y la historia del documental conciliando este con el relato ficcional. Deudor en cierto sentido del *cinéma vérité* —su obra anterior, *Pourquoi Israël* (1973), puede ser colocada dentro de esa corriente, siendo semilla de *Shoah*—, el francés se embeberá de dicha corriente para establecer lo que Sucasas denomina la «poética del resto»; es decir, dado que parte de «la nada» dejada por los perpetradores —se exterminaron cuerpos, pero también documentos e imágenes—, el cineasta deberá poner en escena lo que la Cosa nos dejó: testigos y lugares. Comprenderla será una tarea imposible, tanto estética como ética —las cámaras de gas las entenderá como irrepresentables—, quedando así la aproximación a la Cosa como la única opción posible. Será a partir de allí, en consecuencia, donde emergerá el verdadero secreto de *Shoah*: el montaje. El proceso, analizado en forma minuciosa por Sucasas, no se trata de una mera unión de trozos para lograr un sentido, sino de un verdadero trabajo de relojería que permitirá hacer convivir pasado y presente —resignificando a este último— y hacer visible lo no visible de nuestra época.

El capítulo «Rostros parlantes, rostros silentes» se concentra en uno de los pilares de *Shoah*, el testigo. Figura capital en la actualidad, Sucasas traza una genealogía en torno al testimonio audiovisual y la transformación del testigo a partir del juicio a Adolf Eichmann en 1961. La riqueza del testimonio en *Shoah* no reside únicamente en *lo dicho*, sino también en la lengua en la que se expresa cada uno de ellos, en los silencios, en el *tempo* que Lanzmann les da, en los gestos y, sobre todo, en los rostros.

Sucasas también hará una exploración similar sobre los lugares en el capítulo «Topografía del exterminio». A través de la palabra, los espacios ahora vacíos se resignifican, exigiendo el montaje un trabajo de imaginación por parte del espectador y permitiendo así la emergencia de lo espectral que recorre la película. En consecuencia, Lanzmann desentierra el pasado de los espacios como si fuera un arqueólogo empleando la palabra del testigo y el montaje.

En el capítulo «La síntesis audiovisual», el autor realiza un *racconto* de la estética lanzmanniana que permitió superar la imposibilidad de representar la Shoá que se le había presentado en el

origen del proyecto. Finalmente, en la «Estética de la recepción», Sucasas analiza cómo fue recibida la película luego de su estreno y también algunas de las polémicas y debates —desde la interpretación sionista del final hasta la *querella* Didi-Huberman vs. Wajcman y Pagnoux— que suscitó a lo largo de los años. En el contexto de la recepción e interpretación de *Shoah*, el propio Lanzmann ha tenido un lugar fundamental; verdadero guardián de su obra —incluso guardián de la Shoá—, el director orientó sus ejes interpretativos desde numerosos escritos e intervenciones públicas. A lo largo del libro, el autor exhibe su profundo conocimiento de la obra tanto fílmica como escrita de Lanzmann, continuando, pero también polemizando, con el paradigma interpretativo erigido por el francés. En conclusión, la obra de Sucasas no resulta ser un mero libro sobre cine, sino uno sobre un *cine pensante*, un libro enciclopédico que se coloca como una referencia ineludible tanto para el estudio de la obra de Lanzmann como también para el de la Shoá.

Lior Zylberman