

SUCASAS, Alberto: *Shoah. El campo fuera de campo. Cine y pensamiento en Claude Lanzmann*, Shangrila, Santander, 2018, 460p.

No ignora el autor la magnitud de la tarea que aborda: hacer emerger reflexivamente lo que cualquiera que haya contemplado *Shoah* conoce, su carácter de obra maestra; lo evidente, en muchas ocasiones, se convierte en el enemigo más relevante de la comprensión cabal de un acontecimiento artístico. Lo obvio fija ataduras invisibles que hurtan el análisis y la crítica. Al mismo tiempo, nos da cuenta de una ruptura que introduce una nueva dificultad: el idilio entre imagen y acontecimientos de masas se torna divorcio cuando aborda el exterminio bajo planificación industrial acontecido en la Segunda Guerra Mundial. ¿Cómo restablecer el diálogo? ¿Puede anularse esa supuesta irrepresentabilidad?

Aún podríamos ampliar el círculo de problematicidad con un tercer apunte: ¿cómo abordar una obra fílmica que rompe los cánones del documental por su extensión, más de nueve horas, y por su propósito, dar voz real a aquellos que fueron asesinados sin que haya ningún rastro de su presencia física en alguno de sus fotogramas?

Todo ello lo aborda Alberto Sucasas a lo largo de algo más de cuatrocientas páginas circulando, ora de forma paralela, ora simultánea, sobre un análisis del estatuto de la imagen a lo largo de la historia y su reflejo en *Shoah*, más lo propio y original que el genio de Claude Lanzmann supo imprimir al discurso pensante inserto en el filme y que vuela muy por encima de estereotipos haciendo de *Shoah* un documental único, radicalmente nuevo.

Lo lleva a cabo a través de una reflexión teórica avalada por muchos años de dedicación a la filosofía originada en la singularidad judía: *El rostro*

---

Recibido: 19/02/2019. Aceptado: 22/02/2019.

y el texto (2001); *Memoria de la Ley* (2002); *Lévinas: lectura de un palimpsesto* (2006); *Celebración de la alteridad* (2014), etc. Alberto Sucasas, profesor de la Universidad de A Coruña, ya desde su tesis doctoral en la que indaga en el pensamiento de Lévinas, va a volver una y otra vez (con las pausas dedicadas a su otro afecto filosófico: Eugenio Trías) a la tradición del pensamiento judío. El esfuerzo previo que le emparenta directamente con el texto que nos ocupa sería *La Shoah en Lévinas: un eco inaudible*; en él, Sucasas indaga en la importancia que el Holocausto proporcionó al pensamiento filosófico levinasiano. A ese primer ejercicio de puesta al descubierto de aquello que parecía ausente, añade el autor *Shoah. El campo fuera de campo*, incidiendo en cómo el Holocausto, el suceso, gravita sobre unas imágenes que desprenden novedad cinematográfica a la vez que derrochan reflexión filosófica. Una tarea que resalta las señas de identidad estéticas del filme e indaga en los problemas éticos que sugiere.

El estatuto de la IMAGEN que enmarca la puesta en escena de Shoah es revisado en la primera parte del texto. Lo inicia trayendo al primer plano la relación entre el culto a los muertos, ese arcaísmo que puede parecernos ajeno a nuestras preocupaciones contemporáneas, y el cine. Lo resuelve a través de un *viaje antropológico* en el que desentraña la función de lo icónico para traer al presente la presencia de lo ausente. Tiempo y lugar rebasados por el imperativo de la imagen volviendo a nosotros lo ya ido, los muertos. El cine como dispositivo “capaz de materializar cualquier *allá y entonces*”. En *Shoah*, de una forma absolutamente consciente, se va a seguir produciendo la mediación entre los que fueron, las víctimas del acontecimiento más execrable de la historia, y el mundo de los vivos.

Procede entonces Sucasas a poner de manifiesto una *lectura filosófica* de la imagen que contribuya a dar notoriedad al sustrato también filosófico que habita *Shoah*. A través de una lectura atenta a autores varios, pero con escucha más atenta a Sartre, pone de relieve lo coincidente en cualquier imagen: presencia y ausencia del objeto representado: “Fotografiar consiste en otorgar visibilidad a algo de suyo invisible”. Lo fundamenta en la división sartreana entre percepción (nos pone en contacto con lo real) e imaginación (conciencia irrealizante, abierta a lo irreal o imaginario), ambas con igual predicamento. Somos también más allá de la realidad que nos ata a los objetos; la imaginación nos proporciona libertad. Eso sí, esta última también nos propone caminos confusos allí donde adquiere vigencia la magia de la imagen: es evidente en ella lo irreal, pero, en un segundo instante, ese objeto de la imaginación propuesto lo tomamos por el modelo.

La contemporaneidad en la imagen, señala en un nuevo capítulo el autor, también es deudora de la pugna entre *iconoclastas* e *iconófilos*. Junto a las reticencias platónicas, el judaísmo se convertirá en abanderado de una iconofobia secundada hasta el extremo por el Islam y amparada por el cristianismo en alguna fase de su historia (ambigüedad superada cortando el nudo gordiano de la idolatría mediante una iconodulia que permitirá la manifestación artística en todo su esplendor). Esta batalla de tintes religiosos tendrá su correlato en la imagen cinematográfica contemporánea y, en concreto, en *Shoah*, donde lo iconoclasta se convierte en seña de identidad del filme.

Pero el filme no agota su diálogo con la problemática de la imagen en el fenómeno iconoclasta en el que claramente se inscribe; interpela en cada uno de sus fotogramas a las nuevas reflexiones que impuso la aparición de la fotografía y, posteriormente, el cinematógrafo. La *iconografía contemporánea* se hace presente a partir de las innovaciones técnicas que producen una sobreabundancia de imágenes que acaban atribuyendo a lo real su estatus fantasmático. El mundo deviene espectáculo; las imágenes, a la par de su pérdida de sacralidad, se transforman en banales (su remate: la realidad virtual). El mundo es una representación perfectamente comercializable, al servicio del poder (como siempre). Las vanguardias del siglo XX van a poner también en entredicho la coincidencia histórica realidad/representación a partir del triunfo de la abstracción con escasas posibilidades de vuelta atrás. De ese alejamiento del objeto impuesto por vanguardia y de las paradojas figurativas de Magritte (“Esto no es...” ) beberá igualmente *Shoah*.

Y, ya centrado en el fenómeno cinematográfico y en su anudamiento al relato de la *presencia/ausencia*, Sucasas nos recuerda cómo el cine contiene una dimensión ajena a la fotografía: la temporal. A la vez que señala la primera ausencia detectable: la que se nos hurta en el “fuera de campo”. En el cine, en *Shoah* en particular, se debe ir más allá de lo presente, de lo visible, de lo continuo...; enfoque que traslada al análisis del género fantástico y su primado del *phantasma*. Por eso concluye el capítulo afirmando que “el cine de la ausencia es el único apto para reabrir el acceso a lo real”. *Shoah* constituiría su culminación: el documental se manifiesta como un viaje de más de nueve horas en el que nunca emerge físicamente lo nombrado mediante la voz del testigo. El acontecimiento excede de tal manera lo imaginable que no puede ser representado. No podemos estar allí a la manera propuesta, por ejemplo, en *La lista de Schindler*.

Aborda a continuación la *poética del exterminio* que caracteriza a *Shoah*. Tras hacer compatibles el modo cinematográfico del documental

con el relato ficcional, el autor del texto inscribe *Shoah* en el primero (al servicio de la verdad), pero también resalta la existencia de una suma de elementos ficcionales (subjetividad del testigo, sus gestos, la intención de hacer emerger el *phantasma* ausente...). De ahí que Lanzmann califique *Shoah* de “ficción de lo real”.

Documental con relato que, paradójicamente, *parte de la nada*: no se han conservado imágenes del acontecimiento (se eliminaron los cuerpos, también los documentos/testimonios); y, por decisión de Lanzmann, el gaseamiento se entiende irrepresentable. Un documental que se erige sobre lo que Sucasas denomina “poética del resto”, las reliquias que la Cosa nos dejó: testigos (pocos), lugares (sobre los que han pasado décadas). Con ellos Lanzmann da vida a lo sucedido, a los hechos, aun admitiendo, ya desde el inicio del proyecto, que ni estética ni éticamente pueda llegar a comprenderse. Esta se convierte en una de tantas aporías del filme: irrepresentabilidad/deseo de volver a la vida a las víctimas ausentes.

La eficacia del filme descansa en la orfebrería de su *montaje*. Discurre este por una puesta en escena temporal que conduce al fin anunciado desde su inicio, pero también con otro tiempo circular que golpea de manera repetida la visión del espectador. Tiempo de tragedia transitando caminos o a lomos de vías férreas (el tren circulando de forma obsesiva; progreso deshumanizado) siempre sintiendo la entrada al campo (la icónica entrada en Auschwitz). Todo se mueve en *Shoah* (eterno travelling), todo se muestra impávido (ojos que nos interrogan en los interminables planos fijos). Imágenes que permanentemente connotan al mostrarnos lo invisible. Secuencias sujetas a unos enlaces trabajados a lo largo de los cinco años de esfuerzo en el montaje.

La muy amplia parte final del texto la dedica a la pura creación del rodaje. Más allá de las reglas que barajan ese material inmenso mediante el montaje, Sucasas analiza el riguroso pensamiento de Lanzmann para conseguir una puesta en escena que literalmente haga hablar a los muertos. Destaca los dos elementos fundantes: el testigo y su palabra, más el valor simbólico de los lugares. Su síntesis la realiza ya en las postrimerías del texto.

El *testigo* es la pieza fundamental: “solo él, que estuvo *allí* y ahora reside *aquí*, puede testimoniar en el mundo la experiencia de lo inmundo”. Figura que adquiere trascendencia a partir del juicio de Eichman y que muestra su hondura mayor en el filme de Lanzmann. Un testimonio diferente al que prestan habitualmente los que se ven sometidos a preguntas: son voces que, tras las resistencias iniciales que incluso les sumen en el silencio, son despojados de la máscara que esclerotiza su declaración para

dar sonido a la voz de los muertos. Eso sí, Sucasas entiende que el mismo silencio “habla”, que el rostro es tanto o más expresivo cuando se resiste a la palabra. Cuando la máscara cae, las palabras del testigo pierden su condición de rememoración del pasado “para devenir su actualización”. De ahí la consideración repetida en muchas ocasiones del autor por destacar la idea de que el documental pierde su carácter de pura descripción del pasado para convertirse en el “acontecimiento” mismo. “La verdad velada ha de ser des-velada”.

Por último, los *lugares*; el complemento de la palabra/silencio/gestualidad del testigo. A través de un recrearse en los espacios vacíos que favorecen la aparición del espectro; de una labor de arqueología fílmica del paisaje que nos permita oír la voz sofocada de las víctimas por tantos años de olvido. Síntesis de opuestos que nos recuerda la originalidad del proyecto cinematográfico de Lanzmann.

En fin, el texto se nos ofrece como el más diáfano por su escritura de cuantos ha escrito el autor. A lo largo de los años, ha extremado una precisión léxica que le acercaba al lector especializado; en *Shoah. El campo fuera de campo*, además del lector avezado en las letras filosóficas, un público más amplio podrá acercarse a un texto que, sin perder ninguna fuerza conceptual, allana las dificultades al discurrir por un tema tan universal como el cinematográfico. Eso sí, lejos del panorama cultural tan en boga del espectáculo; ni el documental ni su exégesis en las páginas de este libro se convertirán en “documento de barbarie”. Y si a la mayor transparencia léxica añadimos una vocación pedagógica producto de su tarea universitaria diaria, la labor se hará más liviana. Para ello, nada mejor que hojear las páginas dedicadas al índice: pura exhaustividad. El lector especializado encontrará asimismo una bibliografía extensa y minuciosa producto de una vasta cultura filosófica y cinematográfica.

Bajo la piel del texto discurre un tratado de estética que, a mi juicio, resulta pertinente. Es el “fuera de campo” que reserva para sí Sucasas, aunque en esta ocasión perfectamente explícito para que el lector no pueda dejar de valorar ninguna de sus conclusiones.

Finalmente, Sucasas no olvida algunas de las controversias que cruzan el documental, y lo hace con un ánimo crítico. Veamos algún ejemplo: la intromisión heroica del gueto de Varsovia en el final del filme, ¿convierte Shoah en un ejercicio más del sionismo tendente a una reapropiación de la violencia por parte del mundo judío ya ubicado en Israel? La negativa de Lanzmann a la más mínima representación con pretensiones de veracidad (solo nos es dado escuchar el eco de las víctimas en el rostro, en las palabras,

en los lugares), ¿conlleva una sacralización de la poética de la ausencia? Más, ¿por qué apenas hay rostros de mujeres?

Si el lector ya conoce *Shoah* o si se le ha despertado la curiosidad de visualizar uno de los grandes documentales de la historia, este texto será la mano firme que le hará transitar cada uno de los caminos que el filme propone. Alberto Sucasas se convierte gracias a su escrito en ese Virgilio necesario para profundizar en una obra de arte mayor.

José Carlos Bellido Herrero