

‘Shoah’, el testimonio fílmico

‘Shoah’, o testemunho fílmico

Alberto Sucasas

Universidade da Coruña (UDC), A Coruña, España

Resumen

Filme excepcional, *Shoah* nace del encuentro entre dos componentes esenciales del pasado siglo: cine y barbarie. Su extraordinaria relevancia como obra cinematográfica no puede dissociarse de su contribución a la comprensión de la barbarie. Proponemos identificar cinco de los elementos nucleares de la poética de Lanzmann: enriquecimiento de la semántica testimonial mediante su plasmación audiovisual; recurso al plano subjetivo para evocar la experiencia de las víctimas; construcción, mediante el montaje, de una intersubjetividad antagónica entre víctimas y victimarios; simbiosis entre lo visible (los lugares polacos) y la palabra (del testigo); superposición de dos figuras del tiempo, lineal y circular.

Palabras clave: Lanzmann. Nazismo. *Shoah*. Víctima.

Resumo

Filme excepcional, *Shoah* nasce do encontro entre dois componentes essenciais do passado século: cinema e barbárie. Sua extraordinária relevância como obra cinematográfica não pode ser dissociada de sua contribuição para a compreensão da barbárie. Propomos identificar cinco dos elementos nucleares da poética de Lanzmann: enriquecimento da semântica testemunhal por meio de sua representação audiovisual; recurso ao plano subjetivo para evocar a experiência das vítimas; construção, por meio da montagem, de uma intersubjetividade antagônica entre vítimas e algozes; simbiose entre o visível (os lugares poloneses) e a palavra (do testemunho); sobreposição de duas figuras do tempo, linear e circular.

Palavras-chave: Lanzmann. Nazismo. *Shoah*. Víctima.

<https://doi.org/10.46391/ALCEU.v25.ed57.2025.515>

ALCEU (Rio de Janeiro, online), v. 25, n. 57, p. 14-28, set./dez.2025

Introducción

Entre los caracteres definitorios del pasado siglo hay dos que singularizan *Shoah* (1985), el filme de Claude Lanzmann, como acontecimiento epocal, a la par estético y ético-político. En primer término, la proliferación de prácticas de barbarie a una escala desconocida en toda la historia previa de la especie: contra la convención cronológica, el siglo XX habría comenzado en 1914, con el estallido de la Gran Guerra, y alcanzado su punto de inflexión en 1945, con la conclusión de la II Guerra Mundial, que trajo consigo una masiva evidencia de la consumación de lo inhumano (decenas de millones de muertos; bombardeos atómicos de dos ciudades japonesas; exterminio nazi). Toda la posguerra, cuyos efectos se prolongan hasta el presente, habrá estado atravesada por un ejercicio de memoria, trágica y dolorida, de esos tres decenios traumáticos. En segundo lugar, en clave histórico-artística pero también social, la pasada centuria habrá sido *el siglo del cine*, nacido apenas unos años antes (1895). Su relevancia se debe a la irrupción de un estatuto inédito de la imagen, movilizada como registro del movimiento de lo real (*cinemato-grafía*), pero también a la decisiva impronta del hecho cinematográfico en la vida cultural, política y social de la humanidad. Si la historia contemporánea otorgó a un nuevo sujeto colectivo, la masa, un protagonismo de primer orden, el cinematógrafo supo darle cumplida expresión: arte de masas, en él la masa es a la vez *vidente* (el nuevo régimen del espectáculo llega, simultáneamente, a millones de espectadores) y *visible* (el cine, junto a héroes individuales, muestra la acción –en múltiples terrenos: política; industria; deporte; ocio; guerra– de las multitudes); en las salas de exhibición, la masa *se ve*.

Cabe entender *Shoah* como confluencia de esos dos rasgos determinantes del siglo XX: *cine* y *barbarie*. Su centralidad es incluso cronológica: 40 años separan su estreno, por igual, del final de la II Guerra Mundial y de nuestro presente. Además, su enigmático título pronto se convirtió en epónimo: si en otras zonas geográficas, como el mundo anglosajón, *Holocaust* sigue siendo denominación habitual del exterminio de los judíos, en la Europa continental se ha impuesto el nombre *Shoah*.

¿Por qué ha logrado la creación lanzmanniana una dignidad ejemplar, paradigmática, en tanto que representación fílmica del genocidio nazi? Sin duda, en razón de la radicalidad de su poética. Por una parte, su acentuada iconoclasia: aquello de lo que se habla no ha de ser visto; la Cosa, objeto único de enunciación audiovisual, se sustrae a la esfera de la visibilidad, con la consecuencia de excluir no solo su reconstrucción en el elemento de la ficción sino también el recurso a documentos de archivo. A consecuencia de ello, un carácter abisalmente paradójico –¿cómo renunciar en el arte por antonomasia de lo visible a que

comparezca ópticamente el referente?: ¡escándalo de un *cine de la ausencia!*– que lleva a su formulación más extrema el mayor de los desafíos, inextricablemente artístico e ideológico-político, planteado por el deber de memoria, por el imperativo de transmisión de la barbarie acontecida. El contraste entre la evidencia historiográfica (localización de los escenarios del exterminio; precisa cronología del acontecimiento; descripción detallada del mecanismo genocida; estadísticas de la masa millonaria de víctimas...) y la aguda conciencia de que la Cosa se resiste a ser representada parecen imponer una *aporía de lo irrepresentable*, con toda su cohorte léxica: lo inimaginable; lo imposible; lo impensable; lo inefable...; en su incansable recurrencia, el *in-...* se enseñoorea, como prefijo negativo, del vocabulario de la Shoah.¹

Ese malestar del discurso, en virtud de una inadecuación o desajuste irreductibles entre la cosa y el signo, entre lo que ha de expresarse y el lenguaje disponible para hacerlo, remonta, en la civilización europea, a la revolución romántica, que puso fin a un régimen *clásico* de la representación, donde se daba por supuesta la concordancia entre los medios expresivos y la realidad por ellos nombrada. Pero fue la barbarie contemporánea, inaugurada en 1914, la que condujo a su exasperación esa inquietud, muy en especial tras hacerse público el horror de los campos de exterminio polacos. Desde entonces, en todos los ámbitos (las ciencias humanas, el discurso político, la creación artística o la reflexión teológica), el afán de nombrar la perpetración de lo inhumano tuvo que afrontar la amenazante presencia del silencio, la perturbadora experiencia de la penuria lingüística ante la enormidad –sublime negativo– de la Cosa.

Shoah fue, y sigue siendo, la respuesta cinematográfica mayor a ese reto. Desde una renuncia categórica al cine-espectáculo, su poética ha abierto una senda decisiva en la evolución del séptimo arte, no exclusivamente cuando este pretende transmitir el genocidio nazi, y asimismo ha aportado una contribución de primer orden a la comprensión, siempre inacabada, de lo inhumano. Por más que, pese a la megalomanía de Lanzmann en su designio prescriptivo, la película no deba ser absolutizada como canon único, excluyente.

¹ Se ha aludido con frecuencia a la *teología negativa* como paralelo filosófico-religioso. En efecto, desde Dionisio Areopagita, el misticismo cristiano viene proclamando la imposibilidad de afirmar nada acerca de la entidad divina, por lo que el *sermo de Deo* está obligado a renunciar al habla afirmativa (*catafática*) y circunscribirse a una palabra negativa (*apofática*): del Absoluto como referente solo cabe decir lo que *no es*. Transgredir ese imperativo supondría incurrir en una deriva idolátrica. Es innegable la afinidad formal entre el discurso fílmico de Lanzmann, a pesar de la ausencia de fe religiosa en el cineasta, y la insistencia, más judía que cristiana, en la invisibilidad e inefabilidad del Dios bíblico. No obstante, se impone recordar que la analogía es solo parcial: una inmensa sima separa dos irrepresentabilidades, la del Bien Supremo, metafísico, y la del Mal históricamente acontecido.

En lo que sigue, se propone un repertorio, sin pretensiones de exhaustividad, de estrategias o procedimientos fílmicos esenciales en *Shoah*.

Testimonio fílmico

La memoria de la barbarie nazi generó, desde fecha muy temprana, un corpus testimonial. A partir de dos obras fundacionales, *Si esto es un hombre* de Primo Levi y *La especie humana* de Robert Antelme, ambas de 1947, nace un subgénero literario en el que se inscribirán textos señeros, como los de Semprún, Améry o Kertész. El testimonio nace, por tanto, como escritura literaria.

En la década de los 60, sin embargo, se impondrá, junto a la expresión escrita, el testimonio filmado.² ¿Qué provocó ese *giro audiovisual* en la praxis testimonial? Su desencadenante estuvo en el proceso jerosolimitano a Adolf Eichmann. Dos factores resultaron determinantes: por una parte, la estrategia judicial del fiscal, Gideon Hausner, quien optó por basar su argumentario no tanto en documentación de archivo cuanto en deposiciones de supervivientes (algunos de los cuales reaparecerán en el *dramatis personae* de *Shoah*); por otra, la amplia difusión mediática del proceso, muy en particular las emisiones televisivas que hicieron llegar a millones de espectadores de todo el planeta los sobrecogedores relatos de las víctimas. Con toda justicia, Annette Wieviorka bautizó la posteridad del juicio como *era del testigo*. No se trató de un mero incremento, cuantitativo, del acervo de testimonios; supuso, ante todo, un salto cualitativo de notables consecuencias histórico-culturales:

El testimonio, por tanto, ha cambiado. Ya no es la mera necesidad interna, incluso si sigue existiendo, lo que empuja al superviviente de la deportación a contar su historia ante la cámara; es un genuino imperativo social lo que hace del testigo un apóstol y un profeta. (Wieviorka, 1992, p. 171)

¿Cuáles son las principales novedades que trae consigo el nuevo ciclo audiovisual? Fundamentalmente tres. Por un lado, el crecimiento exponencial, respecto a la difusión de testimonios escritos, de la transmisión, tanto desde el punto de vista del emisor (exdeportado que ha sobrevivido) como del receptor (espectador). En segundo lugar, la potenciación de la semántica testimonial. La escritura puede

² En realidad inaugurado por las filmaciones de supervivientes durante el proceso de Núremberg. Pero solo desde los años 60 adquirirá vastas proporciones. Destaquemos el archivo Fortunoff, promovido por la Universidad de Yale (más de cuatro mil grabaciones), y la Fundación Shoah, auspiciada por Steven Spielberg (más de cincuenta mil entrevistas). Para una descripción del *modus operandi* del proyecto spielbergiano, cf. Baer, 2005, pp. 173-233 ("La metodología biográfica audiovisual"). Cronológicamente, *Shoah* se sitúa entre Fortunoff y Spielberg.

reproducir las palabras del testigo, su contenido significativo, pero no la situación en que se producen, mientras que el registro audiovisual nos devuelve el *acto de habla* en toda su plenitud: junto a la significación verbal, la prosodia (entonación; ritmo; silencios) y la gestualidad corporal que la acompaña (y que bien puede cuestionar, como máscara, la veracidad de lo dicho), así como el contexto en que tiene lugar. No solo semántica, también fonética y pragmática. Por último, hace posible reconstruir la naturaleza *intersubjetiva* (perpetradores y víctimas, no solo las segundas) del fenómeno victimario: sin necesidad del encuentro cara a cara, el montaje cinematográfico permite construir un *diálogo filmico* donde se contrapongan testimonios antagónicos.

Ha sido mérito de *Shoah* extraer el máximo partido de las posibilidades que brinda el *testimonio filmico*.

La mirada del ausente

Hemos destacado ya la axiomática iconoclasta de *Shoah*. De ella deriva una inmensa dificultad: si la vocación nuclear del filme es ofrecer un testimonio de la millonaria destrucción de los cuerpos judíos –de su deportación, *selección*, gaseado y cremación–, algo en lo que el cineasta insiste sin descanso, ¿cómo materializar esa pretensión renunciando a la visualización del acto victimario? No hay otra vía que la del discurso indirecto, que sugiera, sin otorgarle representación explícita, la experiencia de las víctimas. En ese sentido, la expresión cinematográfica recurre, de manera sistemática, a la figura retórica de la metonimia, adoptada como tropo cinematográfico: las instalaciones, las más de las veces ruinosas y/o cubiertas por la vegetación, de los campos de exterminio evocan la praxis genocida que allí tuvo lugar; la iconografía ferroviaria (estaciones; raíles de la vía férrea; convoyes detenidos o en movimiento; vapor y pitido de las locomotoras...) sugiere la fase previa al exterminio, la deportación en trenes; los restos o *reliquias* de los deportados (montañas de zapatos, de maletas, de gafas, de cepillos dentales o cubiertos...); ríos y lagos donde eran arrojadas las cenizas resultantes de la cremación... sin olvidar, por supuesto, la huella del horror en la expresividad del rostro del testigo. Asimismo, el uso de la analogía, con frecuencia acompañada de decisiones “teatralizantes” de puesta en escena: el episodio inicial, con Simon Srebnik cantando en una barca que atraviesa el río Ner, remite a las travesías fluviales que, décadas atrás, realizó escoltado por SS; Abraham Bomba, el peluquero de Treblinka, ofrece su testimonio en una peluquería israelí; un camión Saurer, que circula por el paisaje industrial del Ruhr, rememora los camiones homicidas del campo de Chelmno; Ben Shemen, bosque israelí donde escuchamos a dos supervivientes, hace que reviva el lituano de Ponary... En

tercer lugar, aunque en forma contenida, no está ausente la dimensión simbólica de las imágenes: en el episodio inicial, la embarcación, al tiempo que remite a la época del exterminio, alude, míticamente, a la barca de Caronte; dos liebres y dos escolares que, desde el interior del campo de Auschwitz, abandonan el recinto ofrecen un contrapunto al relato de Rudolf Vrba sobre el motivo “evasión del campo”.

No obstante, quizá la decisión de puesta en escena más determinante haya sido la de valerse de la cámara subjetiva para ofrecer una visualización implícita de la experiencia de los exterminados: renuncia, sí, a hacer que comparezcan audiovisualmente las víctimas, pero se les otorga una modalidad virtual o indirecta de presencia mediante la evocación de su mirada. El cuerpo destinado al gaseado y cremación, ampliamente descrito por los testimonios, nunca es objeto de visión; sin embargo, sustraerlo a la visibilidad no equivale a su mera ausencia fílmica. Está presente, pero no en tanto que algo *visto*, sino como *mirada*. Lanzmann filma los escenarios del exterminio tal como cabe conjeturar que los vieron sus víctimas. Ofrecemos dos ejemplos.

Un plano de *Shoah* muestra la estación de Treblinka (el letrero sobre la fachada de la edificación visualiza el topónimo: “Treblinka”) contemplada desde el interior de un vagón. Dentro reina la oscuridad, pero la puerta abierta encuadra un exterior luminoso formado por las instalaciones de la estación, el suelo nevado por donde discurren los raíles y, al fondo, un grupo de árboles. El acusado claroscuro acentúa el contraste entre *dentro* (espacio de la deportación) y *fuera* (lugar del exterminio; en realidad, su antesala), tal como podemos presumir que debieron experimentarlo los deportados en cuanto se abrió la puerta del vagón. La inevitable identificación, fruto del encuadre, del espectador con el punto de vista de las víctimas materializa, sin que por ello resulten visibles, su *presencia*.

Figura 1



Fotograma de *Shoah*

Fuente: *Shoah* (Claude Lanzmann, 1985)

Una sección del testimonio de Filip Müller (*Shoah*, 1ª Época, 2:20:10-2:33:04), de casi trece minutos de duración, efectúa, en un soberbio ejercicio de montaje audiovisual (alternancia de imágenes –Lager de Auschwitz y rostro de Müller–, acompañadas por la palabra de este), la sincronización entre el registro auditivo de su relato y las tomas de las instalaciones letales de Auschwitz. El ajuste entre las dos bandas, sonido e imagen, es tal que el testigo se ha convertido, involuntariamente, en guionista de la escena: la cámara de Lanzmann ilustra visualmente la mirada del narrador. Durante más de cinco minutos, la voz en off de Müller acompaña el recorrido por instalaciones de Auschwitz 1: un prolongado plano-secuencia reproduce, tal como una cámara cinematográfica podía hacerlo en los años 70, lo antaño visto por un miembro del *Sonderkommando*. (Resulta obvio que la banda de imagen tuvo que rodarse con posterioridad a la grabación del testimonio, pues aquella constituye la plasmación visual de este). La simbiosis o sinergia entre voz e imagen es tal que, en el momento en que Müller describe la masa de cadáveres y dice “miro a mi alrededor”, un movimiento de cámara, una panorámica, materializa esa mirada.

Intersubjetividad antagónica

Cuando consideramos el corpus testimonial, tendemos a reducirlo, empáticamente, al relato de las víctimas supervivientes. Comprensible desde un punto de vista psicológico o moral, ese enfoque resulta unilateral, por cuanto olvida que la acción victimaria es necesariamente dual: no habría habido víctimas si no hubiesen existido los victimarios. Una genuina comprensión de la Cosa exige abordar, junto a la palabra del exdeportado, la de sus verdugos:

Hechizados por el *aura* del testigo-víctima, a no dudarlo justificada por su excepcional significación, hemos omitido el protagonismo esencial (él fue el *agente* del mal infligido) del victimario, por siniestra que sea su anti-aura o contra-aura. Con todo, oscuramente intuimos que ahí, en la psique del verdugo, se esconden claves imprescindibles para comprender, junto a las consecuencias del acto perpetrador, sus raíces pulsionales, no solo socio-históricas, y con ello la propia consistencia de lo humano. (Sucasas, 2019, pp. 253-254)

Entre los logros mayores de Lanzmann se cuenta no haber omitido, en su galería de personajes, la presencia de los victimarios. Ofrecen sus atestaciones bajo engaño, filmados las más de las veces con cámara oculta. Testimonios mendaces, por supuesto, pues tratan de encubrir la culpa del genocida. La voluntad de verdad del cineasta se abre camino de dos modos. Por un lado, acosando al testigo con el propósito de desenmascarlo, de suerte tal que la entrevista deviene implacable interrogatorio. Por otro, el que aquí

reclama nuestra atención, estableciendo una confrontación entre dos figuras testimoniales antitéticas, la del narrador veraz y la del seudonarrador falsario.

Sin necesidad de que ambos se interpeleen, cara a cara, ante la cámara. Mediante el virtuosismo del montaje, el cineasta construye un diálogo polémico alternando fragmentos de ambas clases de personajes. Eso ocurre cuando el discurso, develador, del historiador Raul Hilberg pone de manifiesto la falsedad de las palabras de Walter Stier, responsable del tráfico ferroviario durante la deportación, o de Franz Grassler, oficial nazi en el Gueto de Varsovia.

Figura 2



Raul Hilberg (fotograma de *Shoah*)
Fuente: *Shoah* (Claude Lanzmann, 1985)

Figura 3



Walter Stier (fotograma de *Shoah*)
Fuente: *Shoah* (Claude Lanzmann, 1985)

Hilberg, historiador judío, reivindica, simultáneamente, la memoria de los exterminados y la verdad historiográfica en un gesto de resistencia contra el discurso del perpetrador.

Ver y saber: la sobreimpresión audiovisual

Arte *audiovisual*, el medio cinematográfico combina la dimensión óptica de la imagen y el rendimiento semántico del habla. Lanzmann, en una reflexión que indirectamente define el núcleo germinal de su proyecto, se apropia de esa dualidad en el lema *ver y saber*. Esos infinitivos nombran sendas unidades constitutivas de *Shoah*: la visión de los lugares y la escucha de la palabra del testigo. Parafraseando el célebre *dictum* kantiano, cabría formularlo así: *lugares sin relato son ciegos; relato sin lugares es vacío*.³ En el prólogo a un libro biográfico de Filip Müller (*Tres años en una cámara de gas en Auschwitz*) enuncia ese axioma dual:

³ De ahí que, pese a la elevada estima que siente por *Shoah*-libro (palabras sin imágenes; lectura sin visión), el cineasta reivindique con firmeza en una entrevista la prevalencia de *Shoah*-filme: “¿Un libro? ¡Qué idea más débil! *Shoah* no es un libro, es un filme. Es imposible que sea un libro. (...) Los rostros, los árboles, la naturaleza, *Shoah* es una encarnación” (Frodon, 2007, p. 118).

A quienes desearían emprender el peregrinaje a Birkenau, les aconsejo llevar consigo el libro de Filip Müller. Pues Auschwitz no se visita: hay que llegar allí cargado de saber. Al igual que, si quieren comprenderlo de principio a fin, los lectores de Filip Müller tendrán que trasladarse allí: solo leer no basta. Hay que ver y saber, saber y ver, indisolublemente. Es un desgarrador trabajo (Lanzmann, 2012, p. 390).

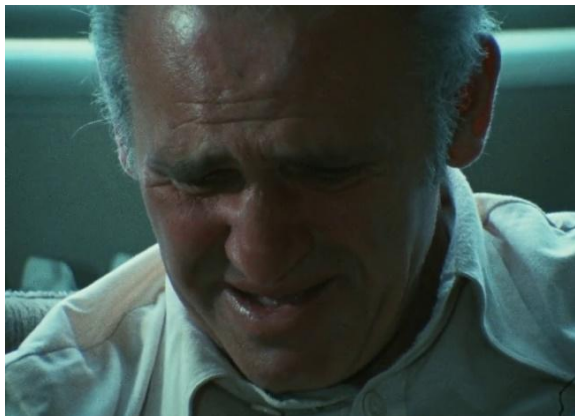
No se trata de una mera sugerencia para el visitante de Auschwitz; constituye, más bien, una confianza del creador acerca de su propia poética, pues *Shoah* se construye sobre esa dualidad: testimonios de supervivientes (recordémoslo, no solo víctimas, sino también perpetradores y “espectadores”) y la filmación, treinta años después del acontecimiento, de los lugares donde estuvieron ubicados los campos polacos.⁴

En primer término, la figura, múltiple (el carácter *coral* es seña de identidad del filme), del testigo. Su tratamiento cinematográfico puede determinarse mediante tres parejas conceptuales, tres dualidades. Por un lado, la tensión entre *rostro* y *máscara*, en realidad heredada del retrato pictórico, donde la autenticidad expresiva del modelo no excluye la artificiosidad de la pose. Contra lo que en un primer momento pudiera pensarse, esa antítesis no afecta únicamente a los victimarios, obviamente interesados en encubrir su responsabilidad, sino que también está presente entre las víctimas supervivientes, que a menudo tienden a reprimir, o al menos velar, la experiencia traumática.

La dimensión afectiva del testimonio introduce la segunda polaridad: cuando el recuerdo conduce a revivir el horror pretérito, asoman las *lágrimas* en el rostro del testigo; pero tampoco le es ajena la *sonrisa*, portadora en algunos casos del efecto-máscara mientras que en otros, paradigmáticamente en las secciones protagonizadas por Rudolf Vrba, plasma una voluntad irónica.

⁴ Para un análisis detallado del tratamiento del rostro y los lugares, cf. Sucasas, 2018, pp. 282-351 (“Rostros parlantes, rostros silentes”) y 354-390 (“Topografía del exterminio”).

Figura 4



Filip Müller (fotograma de *Shoah*)
Fuente: *Shoah* (Claude Lanzmann, 1985)

Figura 5



Rudolf Vrba (fotograma de *Shoah*)
Fuente: *Shoah* (Claude Lanzmann, 1985)

Pero, desde el punto de vista de la puesta en escena, el binomio fundamental viene dado por la quiebra, suprimiendo uno de sus miembros, de la unidad audiovisual del protagonista. En efecto, el *rostro parlante* se desdobra en dos mitades: una faz silente (eso ocurre sobre todo cuando el aflorar de la experiencia traumática induce un estado de afasia y el silencio alcanza una expresividad superior a la del habla) y una voz en off sin presencia visual de su emisor.

Los territorios aportan el segundo de los materiales con que se construye *Shoah*. No son mero entorno del habla testimonial, sino que adquieren un protagonismo icónico independiente. En la poética lanzmanniana se superponen tres estrategias. En primer término, la del *vaciamiento*: el filme propone una topología de lugares deshabitados, sin apenas presencia humana, excluyendo, con algunas excepciones (la principal, inaugural del metraje, la presencia de Simon Srebnik en Chelmno; también, los ferroviarios Jan Piwonski y Henrik Gawkowski, respectivamente en la estación de Sobibor o al mando de una locomotora; por supuesto, la población polaca entrevistada en sus localidades de residencia), el encuentro físico entre el narrador y el espacio narrado. A continuación, la *insonorización*: facilita, por un lado, la escucha de la voz en off del testigo y connota, por otro, una fúnebre sensación de desertización y ausencia, reforzando el motivo *ruina*. Apenas se escucha el sonido ambiental, con la sola excepción de la sonoridad ferroviaria, esta sí recurrente a lo largo de todo el metraje. Por último, como ya indicamos, la decisión de filmar el territorio desde la perspectiva que sobre él debieron de tener los deportados.

Shoah es una película de rostros y lugares, sin duda, pero acaso el mayor de sus logros, hecho posible por el montaje, consista en su combinación o coalescencia mediante lo que bien cabría llamar

sobreimpressão audiovisual; es decir, no el sentido habitual de “sobreimpressão” como superposición de imágenes independientes, sino la fusión de dos fuentes fílmicas originariamente heterogéneas, la imagen (territorios filmados) y la palabra (testimonio en off). De ese modo se logra que el potencial semántico de ambas fuentes se multiplique mediante su sinergia: la voz en off, de carácter fantasmal, adquiere encarnadura; los lugares, cuya visibilidad roza lo insignificante, se cargan del sentido aportado por el testimonio. Mediante la *sobreimpressão audiovisual*, Lanzmann convierte al superviviente en hermeneuta del paisaje como *interpretandum*, de suerte tal que con ello adquiere paradójica presencia lo ausente, la Cosa jamás vista.

Con el estilo hiperbólico en él habitual, el cineasta llega a decir que, en su filme, *la tierra habla...* Mediando el testigo, lo hace con la voz de los muertos.

La línea y el círculo: dos regímenes de la temporalidad

Por habitual que resulte clasificar el cine entre las artes de la imagen, tal categorización resulta injustamente restrictiva, pues el medio cinematográfico, a diferencia de la fotografía o la pintura, incorpora una dimensión *temporal* irreductible, como proclama la propia etimología (*kinesis*, movimiento). Dos serían sus manifestaciones principales. Por un lado, el *ritmo* con que se suceden las unidades fílmicas (planos, escenas, secuencias): el tiempo cinematográfico no es mera duración objetiva, mensurable por el reloj, sino, también y ante todo, *tempo* de la diégesis. Por otro, la geometría temporal que dibuja el metraje íntegro, susceptible de definir una sucesión rectilínea o un trazado circular.

Cabría hablar, en realidad, de dos figuras rítmicas. La primera de ellas, micro-ritmo, hace referencia a las pautas estructurales que organizan la temporalidad de los bloques diegéticos, desde la duración interna de cada plano al enlace de planos en el encadenamiento de escenas y secuencias. Efecto de un enfoque holístico del filme, la segunda, macro-ritmo, configura la totalidad temporal de la obra cinematográfica. En *Shoah*, ambas son de naturaleza heterogénea.

Por un lado, el tiempo *rectilíneo*. Toda diégesis, fílmica o literaria, se articula de acuerdo con la progresión de la *acción*, que materializa la evolución de la trama argumental y de la identidad del héroe. Prevalece ahí el esquema planteamiento-nudo-desenlace, cuyo presupuesto es que el final del relato no puede estar contenido en su comienzo. En la creación de Lanzmann, ese tiempo lineal comparece en el desarrollo de los bloques narrativos que componen el filme, unificados en función de un lugar (este o aquel

campo polaco), una fase del proceso genocida (deportación ferroviaria; gaseado y cremación; destrucción de los residuos), un episodio concreto (por ejemplo, la deportación de los judíos de Corfú) o un motivo narrativo (así, el designio, fallido, de salvar a los niños). De ese modo se van sucediendo secciones que, compuestas por fragmentos de diversos testimonios, se cohesionan mediante diversas cláusulas de enlace.⁵

Pero en Lanzmann esa temporalidad lineal, hegemónica en los géneros narrativos (epopeya; cuento; novela) y teatrales (drama y comedia), coexiste con otra, de naturaleza eminentemente *circular*.⁶ Esta última es, de hecho, la dominante en la poética de *Shoah*, imprimiéndole su definitivo carácter trágico. La coincidencia o superposición de ambas temporalidades, con predominio de la segunda sin que por ello la tensión bipolar desaparezca, es efecto mayor del montaje en el filme.⁷ Lo propio del acontecimiento trágico es su carácter fatídico, del que es consciente el receptor:

Conviene retenerlo: la acción presupone, en la tragedia, que su desenlace es conocido de antemano por el espectador, de tal suerte que la temporalidad trágica no pone en escena un tiempo modelado sobre la incertidumbre del acontecimiento sino más bien sobre la consumación de lo ineluctable. El acontecimiento fatídico, esencialmente vinculado a la experiencia de la muerte, planea desde el comienzo de la obra, predefiniendo su curso. Inapelable (Sucasas, 2018, p. 231).⁸

¿Cómo se organiza en la estructura del filme esa temporalidad de diseño circular o espiral? Mediante una triplicidad de métodos, todos ellos constituidos bajo el signo de la repetición. En primer término, la recurrencia de los motivos principales: una y otra vez, aunque en lugares/momentos diversos y a cargo de diferentes testigos, vuelven, a manera de ritornelo temático, la deportación ferroviaria, los procesos de *selección*, el gaseado y la posterior cremación...

En segundo lugar, a través de una homología estructural que, tácitamente, reitera en las dos épocas del filme idéntico patrón. Ambas, primera y segunda, se inician con un canto (el de Srebrik en la barca o el himno de Treblinka evocado por Suchomel) y un vehículo en movimiento (la barca que surca las aguas del

⁵ Pueden reconocerse cinco principales, responsables de un “montaje invisible”: analogía; contraste u oposición; referencia interna; elemento común unificador; secuencia diegética. Cf. Sucasas, 2018, pp. 252-268 (“Representabilidad y construcción”).

⁶ Matización geométrica: más que frente a una curvatura circular, cerrada sobre sí, “(...) estaríamos más bien ante una construcción en espiral, puesto que no se trata de un mero dar vueltas en torno a un centro en última instancia inaccesible, pero siempre equidistante, sino de una aproximación creciente, si bien nunca consumada, al mismo” (Sucasas, 2022, p. 191).

⁷ Subjetividad del héroe dramático o novelesco frente a impotencia de la figura trágica: “Desde el primer punto de vista, asistiríamos al ejercicio de una libertad que, aunque finita, se afirma como subjetividad, activa y autónoma. Por el contrario, el elemento del destino opone a esa supuesta espontaneidad un decreto férreo, inquebrantable” (Sucasas, 2022, p. 187).

⁸ La autoconciencia estética del cineasta lo sabe: “Para que haya tragedia es preciso que el final ya sea conocido, que la muerte esté presente en el propio origen del relato, que escanda todos sus episodios” (Lanzmann, 1990, p. 315).

Ner y la furgoneta del equipo clandestino de filmación). Ambas concluyen con la iconografía del transporte asesino: camión Saurer en el Ruhr; convoy ferroviario que atraviesa el campo de la imagen. Si de las dos partes transitamos a la consideración del filme en su integridad, el imperativo de cierre o clausura (casi podría afirmarse que *Shoah* reproduce la “unidad de tiempo” de la dramaturgia clásica) resulta manifiesto: la película se abre con una escena diurna, solar, en la que una embarcación se desplaza de izquierda a derecha; llega a su término cuando otro medio de transporte, ahora un convoy ferroviario, atraviesa de derecha a izquierda, en una hora crepuscular y en plano fijo, la pantalla. Paralelismo visual potenciado por el hecho de que un mismo motivo narrativo (el *único superviviente*: Simon Srebnik en Chelmno y Simcha Rotem en el devastado Gueto de Varsovia) inaugura y remata más de nueve horas de metraje.

Figura 6



Início de *Shoah*

Fuente: *Shoah* (Claude Lanzmann, 1985)

Figura 7



Final de *Shoah*

Fuente: *Shoah* (Claude Lanzmann, 1985)

En tercer y último lugar, un cuarteto de imágenes que, a manera de arquetipos icónicos, son reiterados a lo largo de todo el filme como *leitmotifs* visuales (y, en el caso de la familia de planos ferroviarios, sonoro). En dos de ellos prevalece lo cinético: *camino* (dos líneas paralelas que, como efecto de la perspectiva, se pierden en el horizonte; pueden visualizarlas carreteras o caminos, pero también convoyes dispuestos en paralelo o incluso la estela que deja tras de sí una embarcación, como la que se aleja de Corfú) y *tren* (el amplio repertorio iconográfico del universo ferroviario). Los otros dos, en cambio, connotan más bien el destino de los movimientos anteriores; podrían subsumirse en la noción de un *umbral* entre el mundo y lo in-mundo: por un lado, “el elevado Blockhaus que simboliza la cámara de gas” (Lanzmann, 2009, p. 504) en lo alto del “bosque pétreo” que homenajea a los exterminados en Treblinka, en particular la grieta o

hendidura vertical exhibida por una de sus caras; por otro, la fachada principal de Auschwitz-Birkenau y, en particular, el portón de acceso a ese campo de exterminio.

Figura 8



Fotograma de Shoah

Fuente: Shoah (Claude Lanzmann, 1985)

Figura 9



Fotograma de Shoah

Fuente: Shoah (Claude Lanzmann, 1985)

Alberto Sucasas

Docente en la Universidad da Coruña (UDC), España. Trabaja la presencia de la tradición judía en el pensamiento contemporáneo, así como las consecuencias filosóficas del exterminio nazi. Ha publicado 9 libros; entre ellos Shoah. El campo fuera de campo (2018) y Claude Lanzmann (2022).

<https://orcid.org/0000-0003-0109-0936>

E-mail: alberto.sucasas@udc.es

Referencias

BAER, Alejandro. **El testimonio audiovisual**: imagen y memoria del Holocausto. Madrid: Siglo XXI-CIS, 2005.

FRODON, Jean-Michel (dir.). Le cinéma et la Shoah: un art à l'épreuve du 20^e siècle. París: **Cahiers du Cinéma**, 2007.

LANZMANN, Claude, De l'Holocauste à *Holocauste* ou comment s'en débarrasser. In: VV.AA. **Au sujet de Shoah**: le film de Claude Lanzmann. París: Belin, 1990. pp. 306-316.

LANZMANN, Claude. **Le lièvre de Patagonie**: mémoires. París: Gallimard, 2009.

LANZMANN, Claude. **La tombe du divin plongeur**. París: Gallimard, 2012.

<https://doi.org/10.46391/ALCEU.v25.ed57.2025.515>

ALCEU (Rio de Janeiro, online), v. 25, n. 57, p. 14-28, set./dez.2025

SUCASAS, Alberto. **Shoah. El campo fuera de campo**: cine y pensamiento en Claude Lanzmann. Valencia: Shangrila, 2018.

SUCASAS, Alberto. Manifestaciones encubridoras: testimonio escrito y testimonio audiovisual en el victimario. In: A. Ferrer y V. Sánchez-Biosca (eds.). **El infierno de los perpetradores**: imágenes, relatos y conceptos. Barcelona: Bellaterra, 2019. pp. 253-272.

SUCASAS, Alberto. **Claude Lanzmann**. Madrid: Cátedra, 2022.

WIEVIORKA, Annette. **L'ère du témoin**. París: Plon, 1992.

Recebido em 10 de setembro de 2025.

Aprovado em 21 de setembro de 2025.

Este artigo é publicado em acesso aberto (Open Access) sob a licença Creative Commons Attribution Non-Commercial (CC-BY-NC 4.0), que permite que outros remixem, adaptem e criem a partir do seu trabalho para fins não comerciais, e embora os novos trabalhos tenham de lhe atribuir o devido crédito e não possam ser usados para fins comerciais, os usuários não têm de licenciar esses trabalhos derivados sob os mesmos termos.