



LA IMATGE ABSENT

EL CINEMA I L'HOLOCAUST

Esteve Riambau



[Pàgines anteriors]
 Fotograma de la pel·lícula
 de Steven Spielberg *La llista
 de Schindler* (1993).

En una de les escenes més colpidores de *Schindler's List* (1993), Steven Spielberg reconstrueix l'arribada d'un grup de dones deportades a un camp de concentració nazi. Les caporals ordenen, en polonès, que les presoneres es despullin i, un cop tallats els cabells, entren en una altra sala amb l'aparença de dutxes. A la porta es llegeix: «Bany i desinfecció». La càmera filma primers plans dels aspersors i la histèria d'unes dones atemorides. S'apaguen els llums i, inevitablement, l'espectador associa aquesta situació a les càmeres de gas on milions de persones van ser exterminades. Al film, però, dels aspersors només en surt aigua. La música canvia de to i la tensió es relaxa. El film insinua una situació universalment coneguda, però Spielberg no s'atreveix a filmar l'escena crucial de l'Holocaust: l'extermini.



L'actor austríac Ferdinand Marian a la pel·lícula *El jueu Süß* (1940), dirigida per l'alemany Veit Harlan.

L'interior d'una càmera de gas és la imatge absent, l'horror del qual els mateixos nazis no en van voler deixar proves i que ningú més va poder filmar documentalment, ni tan sols atrevir-se a reconstruir des de la ficció.

Hi ha un testimoni visual directe, però és pictòric. A *Parce que j'étais peintre* (2013), el magnífic documental de Christophe Cognet sobre els pintors als camps nazis, apareix un dibuix a llapis del resistent polonès Viktor Siminsky que ell mateix va fer quan estava pres a Sachsenhausen, el 1944. Dins una càmera de gas on les proporcions han estat modificades, hi ha cossos de dones nues amuntegats a terra. Les qui encara són vives grimpen per damunt els cadàvers per tractar de respirar l'aire no enverinat a la part supe-

rior de la cambra de gas. Darrere una porta, un oficial nazi contempla l'escena que Siminsky, amb tota probabilitat, tampoc no va poder veure però que algú li va explicar amb detall. Aquest dibuix és el que més s'aproxima a la imatge cinematogràfica que certificava l'horror i hauria esdevingut la prova d'un delictes monstruosos.

Malgrat aquesta absència, el cinema ha jugat un paper essencial en relació amb l'Holocaust. Abans que no es produís, els nazis van desenvolupar un mecanisme de propaganda que el prepara i l'anuncia. La metàfora de la nova Alemanya ja és a *El triomf de la voluntat* (*Triumph des Willens*, 1934), el documental de Leni Riefenstahl sobre el primer gran congrés nazi de Nüremberg: Hitler hi arriba en avió, com un nou Messies procedent del cel, i és aclamat per dones i nens mentre els homes desfilen, uniformats, en una ciutat que conjuga les esvàstiques amb els majestàtics símbols arquitectònics i culturals del país humiliat a la Primera Guerra Mundial. Tan aviat comença la Segona Guerra Mundial, Goebbels incentiva la producció d'*El jueu Süß* (Veit Harlan, 1940), adaptació de la biografia del conseller jueu del duc Carles Alexandre de Württemberg i una oberta apologia antisemita on els jueus, ja al segle XVIII, són retratats com a manipuladors, materialistes, immorals i assassins. El protagonista, Joseph Süß Oppenheimer, morirà finalment penjat a la forca dins d'una gàbia. La veda està oberta, però cal reblar el clau. Dos anys després de la invasió de Polònia, *Heimkehr* ("Retorn a casa", Gustav Ucicky, 1941) la justifica en presentar els alemanys residents en aquell país com a víctimes d'una intolerància local que clama venjança. Paral·lelament, *President Krüger* (Hans Steinhoff, 1941), aprofita la biografia del president de la República Sud-africana durant la guerra dels Bòers per acusar als britànics de ser els inventors dels camps de concentració.

El dispositiu que el Tercer Reich estableix per anihilar 11 milions de persones —dels quals sis milions eren jueus— diferencia clarament els camps de concentració (Dachau, Buchenwald, Mauthausen o Ravensbrück) dels d'extermini, particularment actius a partir de desembre del mateix any, 1941, que s'estrenen els dos darrers films esmentats: Auschwitz-Birkenau, Belzec, Sobibor o Treblinka, tots ells en territori polonès. El cinema nazi, en canvi, només exhibeix Theresienstadt, el gueto model que ha instal·lat a 80 km de Praga per mostrar quin és el dolç destí dels

ESTEVE RIAMBAU (Barcelona, 1955) és historiador, crític i realitzador de cinema i, des del 2010, director de la Filmoteca de Catalunya.

jueus que han estat deportats des d'Alemanya o dels territoris ocupats. Kurt Gerron, un actor i realitzador jueu alemany, va ser detingut a Amsterdam i transportat a aquest camp, on va ser obligat a dirigir el film propagandístic *Theresienstadt. Ein Dokumentarfilm aus dem jüdischen Siedlungsgebiet* (1944). Acabat el rodatge, ell i la seva dona, van ser exterminats a Auschwitz, però d'aquell film en sobreviuen alguns fragments que revelen quines eren les seves intencions en mostrar jueus ben vestits i alimentats consagrats al treball o al lleure amb absoluta harmonia. Als anys setanta, Claude Lanzmann va entrevistar Benjamin Murmelstein, l'últim president del consell jueu d'aquell recinte, però aquest material, descartat al muntatge definitiu de *Shoah* (1984), va reaparèixer a *El último de los injustos* (Claude Lanzmann, 2013), conjuntament amb imatges del film original de Gerron.

Encara eren més sibil·lines les intencions que s'amagaven darrere la pel·lícula que els nazis van rodar al gueto de Varsòvia. Fins fa poc, només se'n coneixien algunes bobines que han estat abundantment utilitzades per mostrar la precarietat de la vida en aquella avantsala de l'infern. La troballa als Bundesarchiv de nou metratge inèdit va il·luminar una nova hipòtesi desenvolupada per l'excel·lent documental *Ghetto – A Film Unfinished* (2010). La jove cineasta israeliana Yael Hersonski demostra, inapel·lablement, que la intenció dels alemanys era posar de manifest les diferències entre la majoria d'interns, que morien de gana i misèria, i un grup de jueus que vestien elegantment i celebraven banquetes en escenes preparades i reproduïdes per aquest film destinat a crear un estat d'ànim que justificués la seva anihilació. Si el rodatge no es va acabar, simplement, és perquè abans va arribar l'ordre de les primeres deportacions als camps d'extermini. Un cop més, la realitat superava la ficció.

El que ve a continuació, durant els darrers anys de la guerra, és el silenci: la imatge absent que els nazis no volen i els aliats no poden filmar. L'Holocaust es va perpetrar sense llum ni taquígrafs i cal esperar al final de la guerra perquè apareguin les primeres imatges que, després, tothom ha vist. Són imatges de l'horror, dels cadàvers amuntats en fosses comunes, dels esquelets calcinats en forns crematoris o dels caquètics supervivents amb el pijama de ratlles i un número d'identificació tatuat a la pell. Són un testimoni inapel·lable, però del dia després. Els



[A dalt]
Fotografia del rodatge del documental propagandístic *Theresienstadt. Ein Dokumentarfilm aus dem jüdischen Siedlungsgebiet*, 1944.

[A baix]
Fotograma del documental *Ghetto-A Film Unfinished*, 2010, dirigit per l'israeliana Yael Hersonski.

aliats preveuen el que es trobaran i, per aquest motiu, les càmeres soviètiques, nord-americanes i britàniques acompanyen les tropes per deixar-ne constància documental. Cal evitar que la realitat sigui negada o falsificada, cal fer valdre la força dels testimonis filmats per recolzar les denúncies contra els criminals.

Al judici de Nüremberg, el 1946, es va projectar una hora d'aquest material documental rodat en calent. La majoria procedia de la unitat de l'exèrcit americà dirigida pel tinent coronel George Stevens. El futur director de *Shane* (1953) o *The Diary of Anne Frank*

(1959) havia estat mobilitzat i, des de l'Àfrica del Nord, es va traslladar a Londres per desembarcar a Normandia i arribar fins als camps alemanys i polonesos. *Nazi Concentration Camps* (1945) és la seva aportació a la sèrie *Why we Fight?*, coordinada per Frank Capra, un altre veterà de Hollywood. I, al fragment sobre l'alliberament del camp d'Ohrdruf, s'observa clarament el protocol de la seva filmació: cadàvers i supervivents alliberats són sempre filmats en un context identificable, mai amb inserts que puguin fer sospitar manipulacions; d'altra banda, les càmeres també recullen les reaccions de còmplices i botxins quan són obligats a contemplar el resultat dels seus crims. L'efecte mirall resulta contundent.

Una tònica similar és la que caracteritza *German Concentration Camps Factual Survey* (Sidney Bernstein, 1945), un compendi de material britànic, soviètic i nord-americà amb imatges procedents de diversos camps, l'interior de les càmeres de gas (buides) o el reciclatge de materials domèstics requisats als executats. No projectat íntegrament al seu moment, una part d'aquest metratge va ser remuntat per Billy Wilder a *Death Mills* (1946) i per Alfred Hitchcock a *Memory of the Camps* (1984). Només recentment, l'Imperial War Museum de Londres el va restaurar a partir de 2010 i l'ha exhibit íntegrament des del 2015.

Fotografies com les de Bergen-Belsen que Susan Sontag va veure a San Francisco el

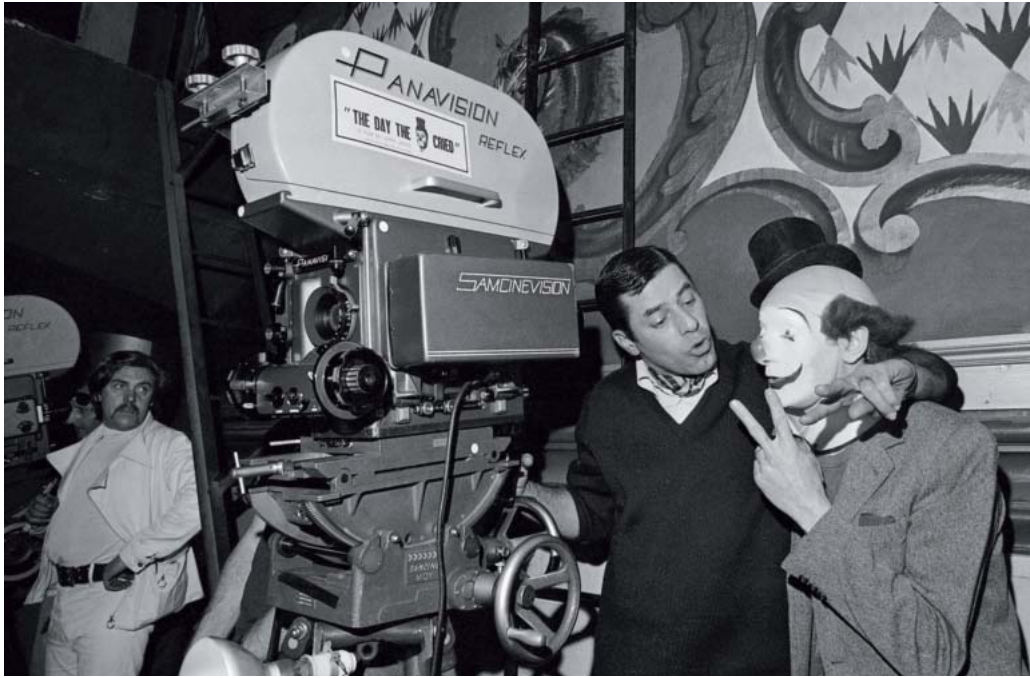
1945, també formaven part d'aquesta «imatge del dia després». Són una revelació, que a l'escriptora nord-americana li fan dir que «va ser la fi d'alguna cosa: va ser el començament d'unes llàgrimes que no he deixat de vessar», i són el desencadenant d'una memòria exercida per escriptors o cineastes. Literàriament, Elie Wiesel o Primo Levi aporten els seus testimonis personals que Jorge Semprún, supervivent de Buchenwald, transmet a *Le Grand voyage* (1963), la seva primera novel·la, però encara va més lluny quan, a *L'écriture ou la vie* (1994), explica la dolorosa transformació de l'experiència viscuda en experiència escrita a partir d'una paradoxa: convertir-se en un altre per seguir essent ell mateix. No debades, el repte no es tracta tant de la descripció de l'horror com de l'exploració de l'ànima humana en l'horror del Mal.

De nou al cinema, la cineasta polonesa Wanda Jakubowska va reconstruir, en calent, la seva experiència com a supervivent d'Auschwitz des d'una perspectiva voluntàriament edulcorada: «La realitat del camp eren esquelets humans, piles de cadàvers, polls, rates i tota mena de malalties repulsives. A la pantalla, una realitat així hauria causat espant i rebuig insuportables per l'espectador de postguerra», afirma la realitzadora de *La darrera etapa* (1948). Són ara els mateixos protagonistes els que neguen algunes de les imatges viscudes. I fins i tot un cineasta com Sam Fuller, caracteritzat per la violència de molts dels seus films, va haver d'esperar trenta-cinc anys abans de reproduir a *The Big Red One* (1980) les vivències de què va ser testimoni quan va participar en l'alliberament del camp de Falkenau.

Amb el pas del temps, la imatge absent és substituïda per la memòria en un context on, com diu el teòric francès Serge Daney, «l'alliberament dels camps propicia la irrupció del cinema modern». És la fi de la il·lusió, la fi de la innocència i, tal com va sentenciar Jack Warner després de la seva visita a Dachau, «a Hollywood no podem tornar a produir els mateixos films...». Res ja no serà el mateix, i així va constatar-ho Jean-Luc Godard, a les seves *Histoire(s) du cinéma* (1988-98), quan va certificar que si George Stevens no hagués rodat imatges documentals en color i 16 mm a Auschwitz i Ravensbrück, el seu llargmetratge de ficció *A Place in the Sun* (1951) no hauria estat el mateix: «mai la felicitat d'Elizabeth Taylor hauria trobat un lloc al sol».



El director i productor cinematogràfic americà George Stevens, aquí en una foto de 1944, va encapçalat una unitat cinematogràfica de l'exèrcit dels Estats Units durant la Segona Guerra Mundial, que va enregistrar (entre altres esdeveniments com l'alliberament de París), escenes del camp de treball de Duben i del camp de concentració de Dachau. Les imatges es van fer servir en el Judici de Nüremberg.



El director americà Jerry Lewis dirigint *The Day the Clown Cried*, 1972.

En aquest nou context de modernitat, *Nuit et brouillard* (1957) proposa una estratègia diversa. Alain Resnais, cineasta de la memòria que després aplicarà a *Hiroshima mon amour* (1959) en una vessant històrica, a *L'Année dernière à Marienbad* (1961) en la psicoanalítica o a *Mon oncle d'Amérique* (1980) en la científica, recorre en aquell curtmetratge a l'evocació poètica de Jean Cayrol, supervivent del camp de concentració de Gusen, per dialogar amb dues imatges contrastades: les d'arxiu, procedents de l'alliberament dels camps i en blanc i negre, i les filmades en present, i en color, per Resnais en el que resta dels mateixos escenaris. Els barracons, si han sobreviscut, estan buits, l'herba ha crescut i els filats són purament simbòlics. És tot el que en queda, i perquè adquireixi sentit li cal la complicitat de l'espectador i de la seva memòria.

Evocar o reconstruir són els dos mecanismes que substitueixen les imatges documentals rodades en calent. Llavors s'introdueix, però, una posada en escena sotmesa a l'ètica. Quan l'italià Gillo Pontecorvo, a *Kapo* (1959), va recrear el suïcidi d'una presonera que, desesperada, es llença contra el filat de punxes i és rematada pels trets dels vigilants, Jacques Rivette va denunciar: «L'home que en aquest moment decideix fer un *travelling* cap endavant per enquadrar el cadàver en contrapicat, amb la cura d'inscriure exactament la mà aixecada en un angle de l'enquadrament final, aquest home mereix el més profund menyspreu.» L'article, publicat a la revista *Cahiers*

du Cinéma, portava per títol «De l'abjecció» i posava damunt la taula un dubte ètic que va reaparèixer quan Liliana Cavani va estrenar *Il portiere di notte* (1974). La relació sado-masoquista que una supervivent dels camps manté, el 1957, amb el seu antic botxí al que ara retroba com a porter de nit d'un hotel de Viena posa damunt la taula els límits d'una síndrome d'Estocolm difícilment versemblant i voluntàriament provocadora.

Un to molt divers és el que utilitza el polonès Andrzej Munk a *Pasazerka* («La passatgera», 1963) quan situa el retrobament entre una presonera i una oficial de les SS en la perspectiva d'una memòria doblement reconstruïda: per la ficció i per la conclusió del film, que es va haver de fer amb materials complementaris perquè el cineasta va morir en ple rodatge.

Un altre film inacabat és *The Day the Clown Cried* (1972). Rodat per Jerry Lewis, utilitza el personatge d'un clown per oferir una perspectiva tragicòmica de l'Holocaust. Arrestat per haver fet mofa de Hitler, el protagonista és internat en un camp, on entreté els nens presoners. Un dia, acompanya un grup de jueus a Auschwitz i acabarà amb ells dins la càmera de gas en un final un cop més el·líptic. Descontent amb el resultat, el cineasta nord-americà mai no va autoritzar l'estrena del film, però l'italià Roberto Benigni en va reprendre l'esperit a l'oscaritzada *La vita è bella* (1997). La interpretació del mateix cineasta accentua el caràcter tragicòmic del jueu intern en un camp que intenta fer creure al

seu fill que tot és un joc per tractar d'aconseguir un tanc com a premi. En ambdós films, el de Lewis i el de Benigni, l'emascament és doble, ja que els protagonistes respectivament se sacrifiquen per evitar que els infants tinguin consciència de l'horror.

La vita è bella està basada en el cas real de Rubino Romeo Salmoni, un dels pocs jueus que va sobreviure als camps i s'afegeix al llistat de testimonis que el cinema ha utilitzat per deixar constància de l'Holocaust. A partir de *Nuit et brouillard*, als anys seixanta proliferen els films de muntatge que —encapçalats per *Le Temps du ghetto* (Frédéric Rossif, 1961)— conjuguen material d'arxiu amb testimonis de supervivents. Cal esperar, tanmateix, fins al 1985 per a l'estrena de *Shoah*, el film definitiu sobre l'Holocaust realitzat pel francès Claude Lanzmann. L'historiador i cineasta jueu parteix, tanmateix, d'una premissa radical i, al llarg de les seves vuit hores de metratge, prescindeix de qualsevol imatge d'arxiu per recórrer exclusivament a entrevistes contemporànies amb supervivents en escenaris que contextualitzen els seus testimonis. Quan el mateix tren que transportava els deportats a Treblinka s'apropa ara al memorial del camp d'extermini, el maquinista —el mateix que feia aquesta feina en plena guerra— es gira cap a la càmera i es passa l'índex de la mà pel coll. És un gest espontani, sorgit de la memòria, amb la mateixa intensitat que la sorra s'esmicola entre els dits d'un supervivent d'un afusellament massiu en aquell mateix indret.

Imatge del documental *Shoah* realitzat pel francès Claude Lanzmann (1985).



La riquesa documental de *Shoah* és infinita, però hi ha una escena directament vinculada amb la imatge absent de l'Holocaust. És el testimoni d'Abraham Bomba, el perruquer jueu obligat pels nazis a tallar els cabells de les dones deportades a Treblinka. Lanzmann el filma en una perruqueria de Tel Aviv mentre atén un client perquè evoqui el moment en què el seu company i amic es troba amb la seva dona i la seva germana a l'avantsala de la cambra de gas. L'entrevista ha estat prèviament pactada i Lanzmann, present amb la seva veu en off, força el testimoni per deixar-ne constància històrica. Bomba interromp el relat mentre li cau alguna llàgrima, però la càmera no s'atura. El cineasta insisteix i, finalment, el supervivent explica l'horror mentre la imaginació de l'espectador hi afegeix les imatges que mai no es van enregistrar.

Fins aquí, res a objectar, però vaig tenir l'oportunitat de parlar a fons d'aquesta escena amb el mateix Lanzmann i, davant la meua objecció del zoom que s'apropa al rostre emocionat del personatge quan inicia la part més intensa del seu relat, el cineasta em va reconèixer que havia estat una reacció instintiva del càmera. Fins i tot un gran film, com *Shoah*, no es lliura dels clixés del cinema quan del que es tracta és de posar en escena l'Holocaust. Bomba i Lanzmann compleixen el seu tracte de deixar constància de la memòria en un acte inevitablement dolorós. El cineasta traïx, tanmateix, el testimoni quan subratlla innecessàriament les seves emocions. El zoom de *Shoah* és gairebé tan abjecte com el tràveling de *Kapò*.

El mecanisme de la memòria està majoritàriament associat al documental. La ficció recorre a la representació, especialment quan es tracta de grans superproduccions i, en el cas de l'Holocaust, no oblidem que Hollywood va ser fundat per productors jueus amb una especial sensibilitat per cenyir els pèplums bíblics al Vell Testament i també per l'Holocaust. La protagonista de *Sophie's Choice* (Alan J. Pakula, 1982) és una polonesa catòlica que va sobreviure a Auschwitz no sense pagar el terrible tribut d'una cruel decisió que l'ha turmentat tota la vida. A *The Pianist* (2002) són uns altres records els que construeixen una ficció que parteix de la memòria personal del cineasta Roman Polanski per reflectir-se en el pianista jueu que fugí del gueto de Varsòvia per sobreviure al bell mig d'un país ocupat pels alemanys. A *The Boy in the Striped Py-*



Géza Röhrig al film *El fill de Saul*, 2015, dirigida per l'hongarès László Nemes.

jamás (Mark Herman, 2006), d'altra banda, es recupera la mirada infantil de *La vita è bella* per apropar-se a l'Holocaust a partir de la relació entre el fill d'un oficial de les SS i un nen jueu intern a Auschwitz, uniformat amb «un pijama de ratlles». Un cop més la metàfora, reforçada quan el pare del presoner desapareix, substitueix la imatge absent.

Tampoc no hi és, ja s'ha dit, a *Schindler's List*, potser la més important producció que Hollywood ha rodat mai sobre l'Holocaust. El cineasta, Steven Spielberg, és jueu i tria un personatge històric —l'empresari alemany que va contractar un miler de jueus per salvar-los de la mort— per apropar-se a aquest fet històric. Filmada en blanc i negre i guardonada amb més Oscars que qualsevol altra pel·lícula del director d'*E.T.*, del seu èxit se'n derivaria la creació de la USC Shoah Foundation for Visual Arts and Education, destinada a enregistrar testimonis de supervivents. Tot i aquests matisos encomiables i la inclusió d'escenes que reflecteixen la crueltat del nazisme, el film defuig —com hem vist— la imatge absent de l'extermini en el context de l'espectacle per a grans públics. En un brillant article publicat simultàniament en diversos diari europeus el 8 d'abril del 1994, John Berger posava de manifest el taló d'Aquil·les de Spielberg. Després de lloar el fet que *Schindler's List* «fa que l'Holocaust resulti inoblidable», el crític d'art britànic denuncia que el cineasta nord-americà rodés aquest film a Polònia mentre rebia, regularment, imatges via satèl·lit de les darreres correccions dels efectes especials de *Jurassic Park*. «Spielberg, amb les seves bones intencions i el seu veritable do per a la màgia

cinematogràfica, està massa ficat en l'eufòria de l'èxit de la desapareguda Twentieth Century per ser capaç de realitzar el necessari viatge als fets inenarrables esdevinguts fa 50 anys. [...] *Schindler's List* és en part una pel·lícula necessària sobre l'Holocaust. Però malauradament també és una pel·lícula sobre el somni contemporani del diner com a solució per a pràcticament tot».

Shoah, als inicis dels vuitanta, i *Schindler's List*, una dècada més tard, van culminar momentàniament les dues grans vies d'apropament a l'Holocaust: un documental rodat a partir de la posada en escena de la memòria dels darrers supervivents, i una ficció convertida en gran espectacle de masses. A la primera, la imatge absent de la càmera de gas s'evoca amb la contribució de l'espectador; a la segona, se'n fuig, exclosa per la noció mateixa d'espectacle. Es pot dir, doncs, alguna cosa més des de la pantalla? Hollywood no deixa de sembrar pistes, com l'inici de *X-Men* (Bryan Singer, 2000), amb la presència de Magneto a Auschwitz, o els evocatiu forns crematoris del criminal barber *Sweeney Todd* (Tim Burton, 2007).

És, però, el film hongarès *El fill de Saul* (2015) qui millor ha recreat l'atmosfera dantesca d'un camp de concentració. Amb la càmera enganxada a l'esquena del protagonista i una extraordinària ambientació sonora, el primer llargmetratge de László Nemes situa l'espectador al bell mig de l'horror de les flames, les fosses comunes, els trets a la nuca: l'infern que precedia un extermini, la imatge cinematogràfica del qual sempre serà absent. ■