

Diumenge 10 de juny, 18.00 h

Xcèntric

VARIACIONS DEL REAL:
CLAUDE LANZMANN



Sobibor, 14 octubre 1943, 16 hores, Claude Lanzmann

Després de la monumental *Shoah* (1985), Claude Lanzmann ha realitzat un extraordinari diptic per recobrar la memòria de l'Holocaust. A *Un vivant qui passe* (1997), aborda la història de Maurice Rossel, l'únic representant de la Creu Roja que va visitar Auschwitz, i que va redactar un informe en el qual afirmava que no havia vist «cap atrocitat». *Sobibor* (2001) repren un altre episodi de *Shoah*: la reeixida evasió d'un grup de jueus d'un camp d'extermini, a través del relat de Yehuda Lerner, que tenia disset anys quan en un minucios pla de rebel·lió es va encarregar de portar-li el cap amb una destal a un oficial nazi.

1a part

Un vivant qui passe, Claude Lanzmann, 1997, 60', 35mm

2a part

Sobibor, 14 octubre 1943, 16 hores, Claude Lanzmann, 2001, 95', 35mm

Poder de la paraula, per Santos Zunzunegui

En els moments inicials del que és, de moment, l'últim avatar de la sèrie de films que Claude Lanzmann ha dedicat al tema de l'Holocaust, la veu del cineasta ens convoca als espectadors d'avui a escoltar "la paraula viva de Yehuda Lerner", supervivent del camp d'extermini nazi de Sobibor. D'aquesta manera el cineasta declara, des del començament mateix de la pel·lícula, les seves intencions, que no són altres que les de procedir a una "rehabilitació del testimoniatge". Rehabilitació radical que funda tant la monumental i multifacètica experiència que s'estén a llarg de les més de nou hores de projecció de "*Shoah*" com les més concentrades (ambdues pel·lícules es "construeixen" sobre un testimoniatge únic –en tots els sentits de la paraula) "*Un vivant qui passe*" o "*Sobibor*".

Rehabilitació que no només procedeix a partir de donar la paraula a aquests supervivents dels camps d'extermini nazis, la desaparició definitiva dels quals, cada vegada més pròxima, esborrarà la petjada directa, inscrita en els seus cossos singulars, de l'horror que porten a manera de signes, d'índexs inapel·lables, sinó que extreu bona part de les seves potencialitats de retornar a la noció mateixa de "testimoni" tot el seu pes etimològic. Carlo Ginzburg o Giorgio Agamben, entre altres, han subratllat de quina manera la paraula testimoni no significa només la presència d'algú com tercer (*terstis*) en un litigi, sinó que, sobretot, apunta (a través de l'etimologia *superstes*) cap aquell que ha viscut (fins al final, afegiria jo) una determinada experiència, l'ha feta seva i està en condicions d'atestar sobre la mateixa. De manera encara més precisa, Agamben recordarà

que testimoni en grec es diu *martis*, màrtir, paraula que deriva d'un verb el significat del qual és "recordar", el que situa al supervivent en la posició del que "no podria no recordar". D'aquí que bona part del treball de Lanzmann en aquests films s'orienti en el sentit de facilitar les condicions perquè sorgeixi el testimoniatge, produint-se un veritable "elogi de la memòria". [...]

Perquè precisament del que es tracta és d'això: de veure i de saber. Però no de veure ni de saber qualsevol cosa. De res serveix, ha assenyalat repetides vegades Lanzmann –i ho corrobora Raul Hilberg a "*Shoah*"– saber i repetir que sis milions de jueus van ser assassinats pels nazis. Del que es tracta és "de cenyir-se a les precisions i als detalls, a fi d'organitzar-los en una 'forma', una estructura que permeti si no explicar almenys descriure el més completament possible el que ha succeït" (Hilberg a "*Shoah*"). Ni tampoc serveix de res acumular imatges de pretensions testimonials, procedents de noticiaris de l'època, en la mesura que gairebé no es conserven imatges de l'Holocaust pròpiament dit, ja que es tractava d'un projecte criminal que s'havia de mantenir en rigorós secret i que les imatges rodades pels càmeres dels exèrcits aliats després de l'alliberació dels camps gairebé no donen compte del que allí havia succeït. Cap a aquesta idea apunten les paraules de Maurice Rossel en "*Un vivant qui passe*" quan, davant la insistència de Lanzmann, que li recorda que el que va veure a Theresienstadt va ser una pura obra teatral ("comèdia sobre el terror", precisà) en la qual van participar centenars d'actors jueus amb "metteurs-en-scène" alemanys ocults darrera de les bambolines, justifica el contingut del seu informe sobre la seva visita amb les paraules següents: "No podia inventar res que no hagués vist".

En el fons les imatges de Lanzmann donen la raó a Serge Daney quan recordava que el cinema és un art del present i que els seus remordiments manquen d'interès. Contra el "retorn obstinat de les no-imatges" (aquests "documents" que Lanzmann rebutja fer servir) es recorda que "cap imatge bella" pot substituir l'emoció –temor i tremolor– davant les



coses filmades". Només d'aquesta manera, lluitant contra "aquestes imatges idealistes que permeten totes les identificacions consonants" el cineasta pot arribar a la veritable "ficcio del real". Lanzmann no ha expressat amb claredat: "El què és real és opac. És la configuració veritable d'allò impossible. Què significa filmar la realitat? Fer imatges a partir del què és real, és fer forats en la realitat. Enquadrar una escena és excavar. El problema de la imatge és que cal fer forats a partir d'allò ple". [...] Assenyalada la complexitat de "Shoah", cal preguntar-se si no són els altres dos films sobre el tema tot just excrescències puntuals, meres restes utilitzades per a donar sortida a materials que no havien pogut ser emprats en el seu moment. La resposta ha de ser clarament no. Perquè tant "Un vivant qui passe" com "Sobibor, 14 Octobre 1943, 16 heures", no es limiten a il·luminar tangencialment episodis puntuals de l'Holocaust, sinó que contribueixen a formar amb "Shoah" una obra unitària i que, ara ho sabem, no havia pres forma definitiva en el moment de l'estrena d'aquest últim film el 1985.

Per descomptat res ens impedeix veure ambdós films com il·lustracions d'aspectes crucials de l'extermini dels jueus sota el Tercer Reich. Si el primer sembla servir per a treure a la llum la idea de la ceguesa de la població civil davant la catàstrofe que tenia lloc al seu voltant, el segon es remet al que Claude Lanzmann anomena "la reapropiació de la força i de la violència pels jueus". Però això no faria justícia completa a les pel·lícules en tant que són objectes de sentit, dotats d'una forma. Només cal recordar que "Un vivant qui passe" s'estructura en dues parts ben diferenciades. En la primera, i durant la meitat de la pel·lícula, se'ns permet assistir al relat per part de Maurice Rossel (tot just puntuat per uns inserts que ens mostren a un Lanzmann que assisteix, entre atònit i irònic, al testimoni) de la visita del delegat de la Creu Roja a Auschwitz. D'improvís, unes imatges filmades en l'actualitat ens traslladen a l'antiga fortalesa de Theresienstadt que els nazis van convertir en "gueto model" destinat a ser mostrat a visitants incauts. La segona part, pautaada de tant en tant per una sèrie de travellings que recorren els carrers fantasmalment buits del Theresienstadt actual, es concentra en el relat de la

visita d'inspecció desenvolupada per la Creu Roja Internacional a aquest gueto per una comissió encapçalada pel mateix Maurice Rossel. [...]

Encara més radical en el seu dispositiu és "Sobibor, 14 Octobre de 1943, 16 heures". La dramaturgia del film (que ens recorda en els seus inicis que "museus i commemoracions institueixen tant l'oblit com la memòria") és, al mateix temps, extraordinàriament senzilla i altament sofisticada: permetre a Yehuda Lerner, esclau del Camp 1° de Sobibor, participant en la revolta que allí va tenir lloc i finalment, evadit i supervivent, que relati oralment i de manera cronològica i minuciosa (al que no és aliena la precisió que Lanzmann exigeix a cada pas i que ens permet conèixer amb exactitud des del fil de la destalitzada per Lerner fins a la meticulosa puntualitat dels oficials alemanys) dels esdeveniments que culminen en el moment que el protagonista (en el sentit que aquesta paraula cobra en els relats convencionals) descarrega la seva arma sobre el crani d'un SS. [...] Com en "Un vivant qui passe", el film s'organitza en dues parts. Però si allí la divisió tenia a veure amb que es tractava de lligar dos fets relacionats però diferents, aquí l'articulació depèn d'una radical decisió estilística. Els primers treize minuts de la pel·lícula després del preàmbul (una foto d'oficials nazis al costat de les tombes dels alemanys morts en la insurrecció de Sobibor, la declaració de Lerner de no haver matat mai abans, l'afirmació de Lanzmann que el film il·lustra "la reapropiació de la violència per part dels jueus") se'ns mostrarà l'aparència actual dels llocs dels quals es parlà mentre la veu de Lerner desgrana les seves peripècies [...]

L'arribada de Lerner a Sobibor serveix para il·lustrar de manera exemplar la forma que Lanzmann concep la relació entre paraula i imatge. Mentre la veu de Lerner, primer, i de la intèrpret, després, ens relaten que "la nit havia caigut quan vàrem arribar a un lloc del que no podem saber el nom ja que estava tan fosc que no es podia distingir cap rètol", se'ns mostra, a plena llum del dia, un llarg travelling cap endavant, sobre unes vies de tren, que s'acosta lentament a un solitari baixador rural del que només al cap d'un temps podem advertir un petit panell en el qual, finalment, podem veure el nom de "Sobibor". Mentre es deté al costat d'una modesta plataforma, el tren invisible que ens duu a

nosaltres, espectadors d'avui, al mateix lloc al que va arribar Lerner molts anys abans, el relat oral ens fa saber que els deportats es van veure obligats a passar la nit tancats en els vagons en els quals els transportaven. Quan es fa el silenci, només trencat pel creptar de les branques dels arbres tardorcs agitats pel vent, la càmera farà una panoràmica fins a mostrar una modesta caseta sobre la qual s'inscriu el nom de Sobibor, mentre se'ns fa saber que "al matí vàrem poder llegir el nom del lloc on ens trobàvem: Sobibor". Com es pot veure, l'escena combina de manera evident la proximitat amb què es busca que l'espectador actual revisqui l'experiència de la deportació amb la necessària distància sense la qual la reconstrucció de la memòria podria desembocar en la obscuritat de la representació especular. [...]

I quan el film sembla haver acabat, sorgeix, precisament, un dels moments més esglaïadors i memorables de tot el cinema contemporani. Sobre la pantalla negra i en lletres blanques comença a desfil·lar, durant més de sis, interminables, minuts, l'enumeració dels diferents transports de deportats que van tenir com destí Sobibor i que van arribar a la xifra de dos-cents cinquanta mil jueus exterminats. Mentre les xifres i dades es desenvoliquen amb lentitud, la veu imperitèria del cineasta les va llegint a la manera d'una lletania laica, component una autèntica "lletania de Lanzmann" que acaba conferint a aquests nombres anònims, a aquestes dades fredes la dimensió sagrada d'unes presències reals. [...]

Santos Zunzunegui, Letras de cine, nº7

Consulta gratuïtament més de 300 títols de cinema experimental i documental a l'ARXIU XCÈNTRIC del CCCB: Godard, Val del Omar, Akerman, Brakhage, Mekas, Fischinger, Kossakowsky, Debord, Sokurov i Mattuschka entre d'altres.