Usos i abusos de la imatge en l'univers cinematogràfic de la Shoah

Per Marina Vinyes Albes

Tutor: Carles Guerra

Juliol del 2010

Treballs de recerca dels programes de postgrau del Departament de Comunicació

Departament de Comunicació

Universitat Pompeu Fabra

Resum

El present treball proposa un recorregut a través de les imatges del genocidi dels jueus a Europa rodades durant la Segona gerra mundial, i més especialment, durant l'alliberament dels camps nazis. Estudia conjuntament aquestes imatges, els seus usos i les seves migracions com a elements fonamentals en el procés de construcció de l'imaginari de la Shoah. En segon lloc, analitza de quina manera els arxius visuals del genocidi constitueixen un referent en la representació contemporània de la de la víctima i les relacions que s'estableixen entre aquesta figura i la retòrica testimonial en la configuració d'una memòria i d'un relat sobre l'esdeveniment.

Paraules clau

Imatge, memòria, arxiu, Shoah, genocidi, llegibilitat, visibilitat, camp de concentració, camp d'extermini, prova, revelació, víctima, *subjecte-víctima,* testimoni, fotografia, *inimaginable,* ètica, estètica, abjecció, gir subjectiu, Història, dialèctica, arqueologia, muntatge.

Índex

1. Introducció.....3

2. Oferir a les imatges una nova visibilitat.....7

2.1. *Falkenau, the impossible*. La visibilitat contra el negacionisme.....11

2.2. *Respite*. La visibilitat en un context de dubte generalisat vers les imatges.....16

2.3. *Auschwitz l'Album, la mémoire*. La visibilitat del fora de camp.....19

3. Obrir els camps. La prova i la revelació.....26

3.1. Filmar l'obertura dels camps.....28

3.2. Les imatges com a prova.....34

- *Nazi Concentration Camps*
- *Judgement at Nuremberg* i *The Specialist*
- *Madjanek* i *i La Croix gammée et la potence.* Les imatges de l'Est.
- La prova posada en qüestió

3.3. Deure de visió, deure de memòria.....44

- *Verboten!*
- *The Stranger*
- *Die Bleierne Zeit*

4. Arxius i migracions.....54

4.1. La fragilitat de l'arxiu. Entre el document i l'artefacte.....54

4.2. Les migracions de l'arxiu.....57

- Els clixés de Bergen-Belsen
- L' infant jueu de Varsòvia
- Els soviètics a Auschwitz

4.3. Potencial simbòlic i valor informatiu. Dues aproximacions a l'arxiu.....63

4.4. Arxiu prohibit.....66

4.5. Conclusions provisionals.....71

5. La víctima i el testimoni.....72

5.1. De l'heroi a la víctima. Un canvi de paradigma.....72

5.2. L'esdevenir victimari del cinema alemany. Entre la víctima i el botxí.. 77

- *Zwei oder drei Dinge, die ich von ihm weiss*
- *Heimat*
- *Deutschland bleiche mutter*

5.3. El subjecte-víctima.....80

5.4. Les imatges del genocidi com a models victimaris.....84

5.5. La retòrica testimonial.....85

5.6. L'arxiu Spielberg.....90

5.7. Un futur sense testimonis.....92

- *Drancy Avenir*
- *Jan Karski.*

6. Conclusions.....95

7. Bibliografia.....98

1. Introducció

> « La verdad de la destrucción total, incomprensible en su contingencia extrema, palidece tras expresiones apropiadas como *pasto del fuego, noche fatídica , envuelto en llamas, infierno desencadenado, inmensa conflagración, espantoso destino de las ciudades alemanas* y otras parecidas. Su función es ocultar y neutralizar vivencias que exceden la capacidad de comprensión. La frase hecha *aquél día espantoso en que nuestra hermosa Ciudad fue arrasada* que el investigador de catástrofes estadounidense de Kluge encontró en Frankfurt y en Fürth y en Wuppertal y Wüzburg, y también en Halberstadt, no es en realidad más que un gesto para rechazar el recuerdo. (…) El funcionamiento al parecer incólumne del lenguaje normal en la mayoría de los relatos de testigos oculares suscita dudas sobre la autenticidad de la experiencia que guardan (…) Por ello, los relatos de los testigos aislados tienen sólo un valor limitado y deben completarse con lo que se deduce de una vision sinóptica y artificial »[1]

La idea del present treball parteix d'una reflexió sorgida durant la lectura de l'obra de Sebald *Sobre la historia natural de la destrucció.* Sebald es plantejava la següent hipòtesi : accedir al coneixement de la Shoah a partir del relat dels seus testimonis és una tasca dubtosa i perillosa. Analitzar les diverses obres literàries testimonials -*relats de vida*- que s'han produït després de la Segona guerra mundial, ens mostra que aquests utilitzen una mateixa estructura i unes expressions similars, a vegades idèntiques, per articular les seves vvències. Els testimonis, com els gèneres, semblen partir d'un marc de referències previ dins els marges del qual construeixen el seu relat tot articulant la seva experiència. Segons el moment històric, aquest marc de referències varia, i amb ell el discurs de la primera persona, però en la majoria dels casos ens acabem topant amb formulacions lingüístiques que pretenent-nos explicar un fenomen, apareixen buides de sentit, mudes perquè són portadores d'un discurs i una visió dels fets prèviament associats.

Tal constatació, que Sebald aplica a la literatura, em portà a plantejar-me si no

[1] W. G. SEBALD: *Sobre la historia natural de la destrucción*; Barcelona, Anagrama, 2003. Pp. 33-35

succeeix el mateix amb les imatges de l' extermini dels jueus a Europa. A la meva ment, les imatges de l'alliberació dels camps, tantes vegades revistades, exhibides fins a la sacietat, es presentaven com l'equivalent de les estructures narratives descrites per l'autor. Imatges que en l'actualitat i per motius diversos, han deixat de parlar-nos sobre els camps i sobre la Shoah, i això perquè duen la càrrega d'un discurs associat, més aviat d'una emocionalitat adherida, que impedeix un acostament analític i distanciat a les mateixes. Em semblava que els documents visuals del genocidi, igual que les estructures verbals dels testimonis de Sebald, corrien el perill de quedar per sempre reduïts a clixés, muts i cecs, icones planes de la Shoah.

Així, retornant a la cita, plantejo dues hipòtesis com a eixos vertebradors de les pàgines que segueixen. Ambdues es desprenen de les paraules de Sebald i troben eco en multitud de documents de diversos gèneres, d'entre els quals em centraré en els audiovisuals. Es racta de dues reflexions que he anat formulant, ampliant i consolidant a través d'una bibliografia i duna filmografia extenses i que es troben, al meu entendre, íntimament relacionades entre sí.

1. Les imatges associades a l'extermini dels jueus d'Europa –pincipalemnt films i fotografies de l'alliberament dels camps, però també preses dels mateixos nazis- s'han convertit en nombrosos casos en *expressions-motlle* utilitzades per evocar el fenomen sense donar-ne una verdadera explicació. Lluny d'incitar a la reflexió, solen referir-se al genocidi a partir d'idees preconcebudes que posen en circulació l'emotivitat convocada per les atrocitats dels documents. Pel fet d'estar integrades en l'imaginari col·lectiu occidental, aquestes imatges operen com a dispositius que permeten evocar, cada vegada que les revisitem, una *veritat* ja assentada, una explicació presa per vàlida i congelada sobre la Shoah. Aquella versió dels fets que cal transmetre per alimentar una categoria imperativa que ha esdevingut un lloc comú i acrític: el *deure de memòria.*
   De tal constatació n'extreiem dues hipòtesis fonamentals i oposades entre elles: la primera defensa que les imatges d'arxiu no poden parlar-nos de la Shoah i que, per tant, no indueixen a un coneixement històric dels esdeveniments (aquesta seria la postura iniciada per Claude Lanzmann); la segona, argumenta que cal esforçar-se a llegir aquestes imatges per donar-los una visibilitat, és a dir, interpretar des del nostre present allò que mostren i oculten al mateix temps. Si la pràctica cinematogràfica ens ensenya alguna cosa sobre la qüestió del

document, és que no hi ha document sense mirada, de la mateixa manera que, com advertia Serge Daney, que no hi ha cinema sense espectador.

2. Els relats dels supervivents de la Shoah ens transmeten el caràcter absolutament intransferible de la seva vivència, la qual ens pot ajudar a comprendre l'esdeveniment. Tanmateix, el seu record no és un discurs històric, en tant que no implica una operació de deconstrucció, de crítica i de distanciament. Com a conseqüència, cal establir una diferenciació clara i precisa entre l'anàlisi històrica i el relat del supervivent. La progressiva confusió d'ambdós dominis, des dels anys 60 i fins l'actualitat, il·lustra una nova relació de la societat present amb el passat.

Així doncs, el present treball neix d'aquestes dues intuïcions, necessàriament entrelligades, com a punt de partida. Al llarg de les pàgines que segueixen abordaré la problemàtica que planteja l'ús de les imatges, i més concretament de les imatges documentals, en la representació de l'extermini dels jueus d'Europa i els successius usos i reinterpretacions que se n'han fet fins a desembocar en una veritable mutació de l'arxiu. En segon lloc, tractaré el perill que representa la retòrica testimonial quan es presenta com a substitutiva de l'anàlisi històrica i la relació que es planteja entre l'hegemonia del relat de la primera persona i l'emergència de la fiugura de la víctima.

La llegibilitat històrica de les imatges produïdes abans i durant l'alliberament dels camps, sembla haver estat definitivament ofuscada per la construcció, la manipulació i els valors d'ús que han conegut les fotografies i els films realitzats en aquell moment. El que em proposo estudiar és tant la producció d'aquestes imatges en el moment del seu enregistrament, com la utilització posterior que se n'ha fet i el paper que han jugat en la comprensió i la difusió de la Shoah, és a dir, en la creació del seu imaginari. Això implicarà, per conseqüent, una aproximació a la polèmica entorn a la utilització dels arxius en el cinema i la representació ficcionada de la Shoah. Ràpidament, la imatge dels camps s'ha trobat presa de les paradoxes penibles de la voluntat de memòria i de la voluntat d'oblit, de la responsabilitat i de la seva negació, del problema de pensar la Historia i del simple plaer de mostrar algunes històries individuals, del paper *redemptor* del cinema i del que s'ha declarat «infilmable». Al llarg de l'estudi, intentarem desglossar i analitzar aquestes qüestions i assentar les bases per una comprensió crítica de les imatges del genocidi. Amb aquest objectiu, plantejo un recorregut a través de les

qüestions referents a les diferents estratègies de llegibilitat de les imatges de la Shoah, dels usos i abusos de les mateixes, de les migracions dels arxius audiovisuals i, per últim, del protagonisme de l'esdeveniment en la construcció del paradigma victimari. Al mateix temps, proposo una sèrie de comentaris de pel·lícules i d'altres materials que ens ajudaran a comprendre la circulació i la manipulació dels documents que ens ocupen.

La Shoah és, sens dubte, un dels esdeveniments que més ha marcat el segle XX. Representa un punt d'inflexió en el pensament, en l'art i en la cultura de les societats occidentals i com a tal, és present en la nostra vida quotidiana, en la nostra forma d'entendre i de relacionar-nos amb el món. Des d'aquest punt de vista, he cregut necessari, donada la transversalitat de l'objecte, recórrer a fonts de diversa procedència: documentals i pel·lícules de ficció, assajos sobre cinema i obres filosòfiques, fotografies, literatura, grafisme i exposicions. Godard ens advertia que totes les imatges parlen de la Shoah i que, per tant, cal revisitar la història condicionat per aquesta qüestió. Així doncs, la selecció d'una filmografia concreta i acotada per enfrontar-me a l'estudi que ens ocupa ha desencadenat en una tasca penible i complicada, de la mateixa manera que m'he vist obligada a ser fortament selectiva en l'elecció de la bibliografia, doncs existeixen rius de tinta sobre el tema. Com es pot observar tot al llarg del treball, he optat principalment per les fonts franceses, perquè tenen una llarga tradició en l'estudi de les relacions entre el cinema i el genocidi i perquè s'ajusten a la meva manera d'entendre les qüestions que ens ocupen. En segon lloc, m'he decantat notablement per la bibliografia llatinoamericana per aquelles reflexions que giren entorn a la qüestió de la víctima i el supervivent.

Per altra banda, el fet de viure a París durant el període d'elaboració de la investigació, no només m'ha facilitat l'accés a la bibliografia i a la filmografia franceses, sinó que m'ha permès assistir a una sèrie d'esdeveniments i d'arxius indispensables per la redacció de la mateixa. D'aquesta manera, he tingut l'oportunitat de visitar l'exposició del Memorial de la Shoah *Filmer les camps*, així com als cicles de projeccions i conferències que l'acompanyen, de consultar els arxius audiovisuals de la mateixa institució, i d'accedir a biblioteques especialitzades en cinema de la talla de la *Cinématheque Française* i el Fòrum des images.

2. Oferir a les imatges una nova visibilitat

> «(...) *Orphée* est le film dont Godard a fait toujours et le plus volontiers des remakes déguisés, d'*Alphaville* à *Allemagne Néuf Zéro* et à *Hélas pour moi.* Des hommes vont dans un Enfer – la Cité dévoreuse d'hommes du futur, l'Allemagne du passé – (...) Des hommes ont ce pouvoir : oublier de se retourner, ou se retourner prématurément, et prouver qu'ils négligent la femme qui les aime»[2]

Reprenent el tema òrfic present en tota l'obra de Godard, Jacques Aumont elabora una lectura suggerent del mite partint de les imatges de Cocteau i la seva citació en les *Histoire(s)* tot posant-les en relació amb la manera en què el cinema fa front a la Hsitòria. El cinema, en diu, duu inscrita la traça del passat, d'allò que ha tingut lloc dvant de la càmera, tanmateix la seva manera de relacionar-se amb el moment pretèrit és curiosament ambigua. En el gest d'Orfeu de retornar-se envers Eurídice poc abans de conduir-la al món dels vius es manifesta, pel crític francès, una actitud equívoca: « un acte d'amour et de désamour, acte de mémoire et d'oubli »[3]. L'acte del poeta esdevé un doble moviment de salvació i de condemna, dues operacions que tenen lloc de manera simultània en un instant precís. En la temptativa de salvar el record, el record es perd: retornar-se envers els camps és al mateix temps destruir-ne el record, tal és la impotència que el cinema, i més generalment la memòria, comparteix amb Orfeu. «Tout le cinéma, et pas seulement le film de Cocteau, regarde les camps *aussi* pour les renvoyer à l'oubli : ne pourrait-on le dire de *Nuit et brouillard*, *de kapo*, de *La Passagère* ? Le souvenir par le cinéma est-il encore un souvenir ?»[4] Des de la literatura, Enrique Vila-Matas posa en boca de Borges el mateix pensament:

> « Escuché a Borges decir que recordaba que una tarde su padre le había dicho algo muy triste sobre la memoria, le había dicho: *Pensé que podría recordar mi niñez cuando por primera vez llegué a Buenos Aires, pero ahora sé que no puedo, porque creo que si recuerdo algo, por ejemplo, si*

[2] JAQUES AUMONT : *Amnésies. Fictions du cinéma daprès Jean-Luc Godard*. Paris, P.O.L, 1999. P. 36

[3] Íbid. P. 39

[4] Íbid, p. 39

hoy recuerdo algo de esta mañana, obtengo una imagen de lo que vi esta mañana. Pero si esta noche recuerdo algo de esta mañana, lo que entonces recuerdo no es la primera imagen, sino la primera imagen de la memoria. Así que cada vez que recuerdo algo, no lo estoy recordando realmente, sino que estoy recordando la última vez que recordé, estoy recordando un último recuerdo. Así que en realidad no tengo en absoluto recuerdos ni imágenes sobre mi niñez, sobre mi juventud.»[5]

Si fem un esforç d'imaginació i substituïm a *Borges* pel *cinema* i al *Lager* pel *record matutí*, ens adonarem que Aumont i Vila-Matas coincideixen en la seva reflexió. El cinema contribueix a crear els marcs socials de la memòria[6], la traça del passat real ve acompanyada de ficcions, de relats i d'imatges, la lira d'Orfeu no és l'instrument de l'historiador, sinó el de l'artista. Si Godard gosa afirmar que « Seul le cinéma autorise Orphée à se retourner sans faire mourir Eurydice » (2A) és sota el preu de fixar-la, d'immobilitzarla per l'eternitat: « on peut alors l'aimer ou l'adorer, à distance de mythe »[7], la lira que ha salvat el record la condemna, al seu torn, a la mort en vida: la càmera ha fixat el real.

¿Com interrogar, aleshores, les poques imatges que conservem dels nazis, les de l'obertura dels camps i els arxius inexistents de l'extermini? ¿Com fer-les parlar del lloc i del temps que s'hi troben inscrits com a marca inseparable, com a traç mateix de la seva producció? I encara més, ¿què ens diuen sobre el present, ens diuen quelcom sobre el que vindrà?

La proposta de Walter Benjamin en les seves tesis sobre la història i en el llibre dels passatges em sembla útil i eficaç per aproximar-se a la resolució de tals interrogacions. Partint de l'afirmació apuntada més amunt segons la qual el passat resta fixat en l'acte d'ésser filmat, com si la càmera exercís una violència sobre allò que mira consistent en congelar-ho per sempre, el repte es planteja en els termes d'aconseguir donar una nova visibilitat a la imatge a partir d'un acte apropiat de lectura. Potser, gràcies a aquest acte, podrem conferir també una certa *visibilitat* – que articuli el veure i el saber – a allò que es defineix precisament per la manca d'imatges, l'extermini dels

[5] ENRIQUE VILA-MATAS: *París no se acaba nunca*; Barcelona, Anagrama 2004. Pp. 147-148

[6] MAURICE HALBAWACHS: *Les cadres sociaux de la mémoire*; París, Abin Michel, 1994.

[7] JACQUES AUMONT, Op. Cit. P. 40

jueus a la càmera de gas.

El plantejament de Benjamin consisteix en aplicar el principi del muntatge en l'anàlisi de la Història, en altres paraules, fer treballar conjuntament diversos tipus de fonts i de documents: escrits, verbals, visuals. El coneixement històric no pot consistir en l'acte de desplaçar-se vers el passat, recollir-lo *tal com és* i descriure'l (l'analogia amb el mite d'Orfeu així ens ho donava a veure), sinó que cal aproximar-s'hi a partir de petits elements que, posats en relació, ens permetin construir una visió de conjunt:

> «(...) reprendre dans l'histoire le principe du montage (...) édifier les grandes constructions à partir de très petits éléments confectionnés avec précision et netteté (...) découvrir dans l'analyse du petit moment singulier le cristal de l'evénement total.»[8]

El passat es torna llegible quan totes les singularitats apareixen i s'articulen dinàmicament les unes amb les altres fugint dels conceptes generals i les essències. Així doncs, en inscriure l'anàlisi dins d'aquest règim d'historicitat, ens allunyem d'entrada de la visió essencialista de la Shoah, la qual cristal·litza en una sacralització de l'esdeveniment i n'anul·la les causalitats històriques i la distància crítica. Tot afirmant que ens trobem davant de l'innombrable, aquesta acaba per expulsar el fenomen de les diferents esferes de l'art i del coneixement. Cal tornar llegible la Shoah, i en aquesta operació la documentació visual hi juga un paper fonamental sempre hi quan es presti a una interpretació tant específica com contextual, és a dir, sempre que es contempli la marca històrica de les imatges.

> « La marque historique des images n'indique pas seulement qu'elles appartiennent à une époque déterminée, elle indique surtout qu'elles ne parviennent à la lisibilité qu'à une époque déterminée. Et le fait de parvenir *à la lisibilité* représente certes un point critique déterminé du mouvement qui les anime. Chaque présent est déterminé par les images qui sont synchrones avec lui; chaque Maintenant est le Maintenant d'une connaissabilité déterminée. (…) Il ne faut pas dire que le passé éclaire le présent ou le présent éclaire le passé. Une image, au contraire, est ce en quoi l'Autrefois rencontre le Maintenant dans un éclair pour former une

[8] WALTER BENJAMIN: *Paris, capitale du XIXe siècle;* Paris, Le Cerf, 1997, p. 476

constellation. En d'autres termes : l'image est la dialectique à l'arrêt. L'image qui est lue – je veux dire l'image dans le Maintenant de la connaissabilité – porte au plus haut degré la marque du moment critique périlleux qui est le fond de toute lecture »[9]

Lluny de remuntar-nos en el temps a fi de *recollir-ne* els esdeveniments i transmetre'ls als contemporanis *tal com van succeir*, Benjamin posa de manifest la necessitat de llegir el passat des de *l'ara* del moment actual per extreure'n un coneixement històric. Aquest emergeix a partir d'un moment de memòria i llegibilitat que es presenta com un *point critique* en un instant de la nostra experiència present. En aquest *point critique* l'*Autrefois* entra en contacte amb el *Maintenant* per formar una imatge dialèctica que genera la formació d'una *constellation.* No es tracta de llegir el passat a partir del present ni vicebersa, sinó de construir imatges dialèctiques que ens permetin generar camps de sentit més amplis. Així, tota imatge del passat per la qual el present no se senti concernit corre el perill de desaparèixer, o bé, podríem afegir, d'emmudir. Es tracta, doncs, de fer parlar les imatges, de desmuntar-les i muntar-les amb elements diferents, de contextualitzar-les per tal de fer-hi emergir els punts de conflicte, els *symptômes*. En definitiva, de desnaturalitzar allò que ens ve donat a la visió per obrir-ho a noves interpretacions. No és casualitat que Benjamin fos un fervent admirador de Brecht, qui s'esforçà sempre en problematitzar les evidències, doncs són les pitjors enemigues del coneixement:

« Nous vous prions instamment ne dites pas : *c'est naturel* devant les événements de chaque jour.
À une époque où règne la confusion, où coule le sang
où on ordonne le désordre,
où l'arbitraire prend force de loi, où l'humanité se déshumanise
ne dites jamais : *c'est naturel*
Afin que rien ne passe pour immuable »[10]

En front de les imatges filmades i fotografiades pels aliats durant l'obertura dels camps, així com davant d'altres imatges capturades pels mateixos nazis, podem trobar-

[9] WALTER BENJAMIN: *Sur le concept d'histoire* (Maurice de Gandillac, Trad.) dins de *Oeuvres III*; París, Gallimard, 2000. Pp. 430-431

[10] BERTOLT BRECHT: *L'Exception et la règle,* Théaâtre complet; Paris, Ed. Arche, 1988.

nos bloquejats per la dificultat d'extreure'n una llegibilitat històrica, és a dir, per la complicada tasca de comprendre-les com a *imatges dialèctiques* capaces de posar en moviment el seu punt crític i el seu camp de coneixabilitat. Obrir els ulls a un esdeveniment històric no es resol apoderant-se d'un aspecte visible que el resumeixi i esquematitzi la seva significació en una imatge congelada. Significa d'entrada temporalitzar, és a dir, muntar, contrastar les imatges que ens resten del passat. En segon lloc, llegir-les en funció del seu règim històric, és a dir, tenir en compte el seu context particular i el punt crític que n'ha fet sorgir la visibilitat. Posem-ne alguns exemples.

2.1. *Falkenau, the impossible. Una visibilitat contra el negacionisme*

El 1942 Samuel Fuller s'allista a la primera divisió d'infanteria de l'exèrcit americà, la coneguda *Big Red One,* per assistir a la guerra com a *eye witness*, és a dir, com a testimoni professional. És precisament la seva divisió la que entrà per primera vegada al camp de Falkenau -un annex del camp de concentració de Flossenbrük- i és precisament aquí on Fuller rodarà el que serà la seva primera pel·lícula com a amateur. Gràcies a una petita càmera de 16 mm que la seva mare li havia enviat al front, el soldat filma el ritual d'enterrament de les víctimes del camp sota les ordres estrictes del capità Kimble R Richmond. Aquest, cas excepcional en relació a l'alliberació dels altres camps, ha obligat als habitants i càrrecs importants dels pobles veïns no només a assistir a l'espectacle de la mort que hi té lloc, sinó a desenterrar els cadàvers que havien estat precipitadament enterrats, vestir-los i donar-los sepultura. La població és obligada a restar a peu dret al llarg del carrer per on desfilen els cossos traslladats al cementiri. La intenció de Richmond era rendir un homenatge pòstum a les víctimes i retornar-los la dignitat que sel's havia negat. Un cop acabada la guerra i davant la impotència de no poder exigir responsabilitats immediates als culpables de la tragèdia, el capità de la *Big Red One* decideix fer pagar auest preu als que considera els còmplices de les atrocitats. Tal cerimònia simbòlica és la que Fuller s'encarrega d'immortalitzar com a testimoni visual dels fets. Així, diferentment a com succeeix a Dachau, on els operadors construeixen un relat per combinació de preses que formen progressivament el testimoni general, el film de Fuller està enterament condicionat per l'esdeveniment. Les seves imatges ens remeten al lligam fonamental entre *imago* i *dignitas* (l'actitud davant la mort) propi de les societats occidentals i les paraules amb les quals Fuller les

acompanyarà més tard « (…) apparaissent logiquement comme l'éloge funèbre accompagnant tout rituel de ce genre mais que personne, en mai 1945, alors que les prisonniers survivants continuaient d'agoniser, n'avait eu la force de prononcer »[11].

En resulta un film mut d'una vintena de minuts, atent i sense virtuosisme, les seqüències del qual no han estat mai muntades i per tant segueixen mantenint l'ordre cronològic de la gravació. Restarà durant anys en un calaix, invisible, ni tan sols serà utilitzat com a prova en els Judicis de Nuremberg.

Quaranta-tres anys més tard, Emile Weiss decideix desenterrar la pel·lícula per donar una nova llegibilitat a les seves imatges (*Falkenau, visió de l'impossible*, *Falkenau, the impossible* 1988). Fuller és filmat retornant al camp de Falkenau, on relata les seva experiència, i és interrogat pel rol del cinema en la representació i la transmissió de la Shoah al llarg de dues entrevistes amb el director. Gràcies al documental, disposem d'un comentari personal de Fuller el qual ens permet començar a llegir unes imatges que d'altra manera resultarien inaccessibles. Les paraules del director nord-americà sobreposades a la projecció del film ens acosten al qui, al perquè, a l'abans, al després, a l'entorn, al fora de camp d'allò que veiem.

Resulta interessant analitzar el context de l'aparició de *Falkenau* per veure de quin entorn concret sorgeix l'iniciativa i la necessitat d'atorgar una nova visibilitat a unes imatges que havien restat cegues i aïllades durant més de quaranta anys. Destaquen dos factors: D'una banda, tres anys abans, el 1985, s'havia estrenat *Shoah* de Claude Lanzmann aportant al cinema una revalorització del testimoni i una nova perspectiva en els debats sobre la representació de la Shoah; per l'altra, el negacionisme havia cobrat unes proporcions inquietants, com esmenta el mateix Samuel Fuller en la pel·lícula de Weiss referint-se al tristament cèlebre « détail » de Jean-Marie Le Pen[12]. Així doncs, podem considerar que aquestes dos elements constitueixen el *punt crític* benjaminià a partir del qual es forma la imatge dialèctica que obrirà l'accès a una nova visibilitat de les imatges de l'obertura del camp. Si el 2009 Harun Farocki es permet criticar el film

---

[11] GEORGE DIDI-HUBERMAN : *Ouvrir les camps, fermer les yeux.* Dins de *Annales. Histoire, Sciences Sociales*, 2006/5 – 61e année, p. 1036.

[12] El 13 de setembre de 1987, al *Grand Jury RTL-Le Monde,* Jean-Marie Le Pen declarà en referència a les càmares de gas dels camps de concentració nazis: « Je n'ai pas étudié spécialement la question mais je crois que c'est un point de détail de l'histoire de la Deuxième Guerre mondiale ».

de Weiss en un article sobre la representació de les víctimes aparegut a la revista Trafic[13], l'agressió prové més del present que del propi film, doncs obvia la visibilitat que cada pel·lícula cerca en el moment de la seva elaboració. Farocki escriu des d'un present on la visibilitat està condicionada per un context de dubte generalitzat envers les imatges, mentre que per Weiss i Fuller es tracta d'oferir una visibilitat capaç de combatre el negacionisme emergent a finals dels anys vuitanta.

Falkenau es desplega en tres escenaris: el terreny on es trobava l'antic camp de concentració, la sala on es projecta el film de 1945 i una espècie de cafè restaurant on el director nord-americà és interrogat sobre la legitimitat i el paper de la ficció en relació a la Shoah. El primer escenari ens remet directament al dispositiu utilitzat per Lanzmann. La càmera filma el testimoni transportat a *l'escena dels fets,* a un *lloc trauma*[14] entès com a lloc de mort, com l' indret on *allò* ha esdevingut. Es tracta d'un recurs cada vegada més utilitzat i que tanmateix no garanteix que la memòria hi pugui drenar alguna cosa autèntica, doncs aquests espais ja han estat marcats per la *recuperació,* l'instrumenalització nacional o d'algun altre tipus, l'amnèsia, la molèstia de la confrontació amb la ferida, el trauma, o simplement amb la indiferència. No obstant això, Emil Weiss es distancia del director de *Shoah* en optar perquè siguin les imatges i no les interrogacions plantejades per ell, les que orientin el relat del *testimoni*; són les seqüències mudes del document les que posen les qüestions. Així, en l'escenari següent, la càmera filma Fuller assegut davant les escenes que ell mateix havia filmat quaranta anys abans. El rencontre amb aquesta pel·lícula, visualitzada a la vegada per l'autor i l'espectador, desperta una nova llegibilitat de les imatges del ritual de mort, que Fuller comenta tot combinant els records amb el coneixement dels fets adquirits a posteriori. Si en el moment d'agafar la càmera Fuller no podia comprendre la complexitat del que estava filmant, aquelles imatges contenien, en elles mateixes, un saber únicament comprensible des de la perspectiva i la reflexió que aportarien a posteriori nombrosos estudis sobre el genocidi.

Per últim, el tercer escenari es presenta en forma d'entrevista convencional i allunyada del lloc del fets. Fuller és interrogat pel valor de les imatges que acaba de veure i per la legitimitat de la ficció en la representació de la Shoah. La resposta a la primera qüestió és ben clara: Les imatges compleixen una doble labor com a proba

[13] HARUN FAROKI : *Comment montrer les victimes ?* dins de *Trafic*. Núm. 70: estiu 2009, pp. 16-25

[14] RÉGINE ROBIN: *Berlin Chantiers. Essai sur les passés fragiles.* París, Éditions Stock, 2001, p. 349

«evidence» i com a útil pedagògic per les generacions venideres: «with film we can make progress in history and civilization, so that nobody can lie about things that you just have seen». Els infants, argumenta Fuller, sacsejats per aquests documents, es revoltaran contra el que presencien i aprendran a distingir entre el bé i el mal. Pel que fa a la segona pregunta, el director proposa la inserció dels documents en un film de ficció – procediment que ell mateix havia utilitzat a *Verboten!* (1958). L'objectiu consisteix en apropar el document a l'espectador aconseguint que aquest s'identifiqui amb un dels personatges afectats pels esdeveniments. La ficció, ens diu Fuller, té la capacitat d'omplir els buits que no es mostren en els documents, permet *reconstruir* una història i el seu context i, en última instància, apareix com a més versemblant que les imatges d'arxiu: «Fiction is supposed to be fiction, and fiction naturally has been proving true as the facts. Because when you write the fact you don't have all the facts, but when you write fiction you can make up the facts, and sometimes this facts are authentic ». Més tard retornarem sobre la qüestió de la versemblança de l'arxiu.

Recapitulant, extraiem dues idees fonamentals de la intervenció de Fuller. A saber, que el director nord-americà està interessat en els documents visuals dels camps en tant que *reveladors* de l'existència real del *lager*, és a dir, en tant que *portadors de fets reals* per una banda; i en tant que *desvetlladors* de la consciència de la població, i més precisament dels infants, per l'altra. Tal efecte de conscienciació es veuria popiciat per la inserció dels arxius en els films de ficció. Sense negar el valor de tals afirmacions, considero que limiten el potencial expressiu d'aquestes imatges en tant que les relega a l'àmbit de la proba i de l'*educació per l'horror*. Contràriament al film que el mateix Fuller protagonitza mentre comparteix aquestes reflexions amb nosaltres, l'ús del document que ens proposa en la seva entrevista se centra en la interpel·lació a l'espectador per la via de l'emoció deixant de banda la seva fenomenologia, el perquè, l'abans i el després, el fora de camp... virtuts que tot just atribuíem unes línies més amunt a *Falkenau, visió de l'impossible.*

La llegibilitat que permet el treball dialèctic del muntatge de 1988 i que aporta coneixabilitat a les imatges de Fuller comprèn una dimensió ètica que consisteix en donar una dignitat a la filmació de 1945 i als seus protagonistes, les víctimes. Tanmateix, no oblidem que la dimensió ètica es trobava ja present en la primera filmació. Així, tot i que el petit soldat havia rebut ordres estrictes d'apropar-se a la cerimònia mortuòria amb distància i objectivitat, observem com la càmera sol

aproximar-se als rostres en un intent de retornar-los una dignitat perduda, de dirigir-los una mirada ètica que trenqui el fons de mort indistinta i els confereixi una dimensió d'humanitat.

Per últim, el visionat de *Falkenau* ens incita a reveure la imatge de l'alliberació del camp en *The Big Red One* (Fuller, 1980), és dir, a assistir la ficcionalització de l'escena viscuda i filmada per Samuel Fuller el 1945 i posteriorment novel·lada pel mateix director abans de ser traslladada a la gran pantalla. Sabent que l'alliberació de Falkenau representa un moment crucial en la vida del director nord-americà, citada sempre que n'ha tingut ocasió en entrevistes i en escrits propis i part significativa en la novel·la homònima al film, resulta sorprenent comprovar que l'episodi ocupa una part relativament reduïda en *The big red One.* Per altra banda, Fuller no se serveix de les imatges que ell mateix havia filmat el 1945 per inserir-les en la ficció ni per elaborar una rèplica de l'arribada al *Lager*, el que es mostra en *The Big Red One* és l'últim combat de la divisió d'infanteria a la seva arribada al camp i la reacció dels soldats en trobar-se cara a cara amb els rostres dels presoners. Tanmateix, l'episodi cobra una força inusitada gràcies al trencament del ritme que representa respecte al resta de la pel·lícula. Després de més de dues hores de combats, d'un moviment gairebé continu, d'escenes bèl·liques i morts constants, de sobte l'acció s'atura en el primer encontre amb els rostres dels presoners. La música queda en suspensió mentre segueix lliurant-se la darrera batalla, muda, i la càmera ens mostra en primeríssim pla unes cares sorgides de l'ombra, demacrades, els ulls oberts fixats en el seu contraplà: els soldats estupefactes davant el que acaben de veure.

Fuller ha optat pel l'economia dels mitjans –tan sols alguns rostres en la penombra- i els efectes de contrast. El contrast entre l'acció, ara ja sense sentit, i la lentitud dels moviments; entre els soldats i els cossos quasi bé morts dels presoners; entre la grisor del camp i les flors que creixen a l'altra banda dels filats i que semblen indicar la proximitat cruel entre el camp i la indiferència dels seus veïns. Més que les imatges de les víctimes, el director se centra en la reacció dels soldats. Presa de la indignació, un d'ells es venja d'un militar alemany a cops de fusell, una vegada darrera l'altre. Els trets, secs enmig del silenci, segueixen sonant mentre la càmera ens mostra la xemeneia d'un forn crematori, l'ensigna en forma de calavera d'un SS ja derrotat, el cos mort d'un soldat alemany contra un filat elèctric i les cares dels seus companys de batalló, encara estupefactes.

Tot resta en silenci, pràcticament ningú no diu res. El final de la guerra és allà, però l'horror tot just comença, la conclusió és desesperançadora: l'infant supervivent que el sergent intenta ajudar, mor a les seves espatlles quan el camp ja ha estat alliberat. Ni rastre de la cerimònia de mort, ni de la presència dels civils obligats a mirar que ens mostraven les imatges en 16 mm del cineasta amateur : *The Big Red One* és un film de guerra i no sobre els camps. Es tracta, doncs, d'una llegibilitat ben diferent a la que el 1988 aporta Fuller a les imatges del 1945; en *The Big Red One,* el que té lloc és « une lisibilité ouvrant le champ de *l'indignation devant l'impossible*, comme le nomme donc Samuel Fuller »[15] quaranta-tres anys abans el que opera és una *llegibilitat* amb una clara voluntat dignificadora –ètica- i testimonial –de memòria- amb plena confiança en el poder pedagògic de les imatges, capaces de donar als alemanys i al món sencer « a 21 minute lesson of humanity ».

2.2. *Respite*. Una visibilitat en un context de dubte generalisat vers les imatges

Respite (2007), de Harun Farocki, recupera les imatges filmades a Westerbork pel fotògraf i presoner Rudolph Breslauer sota les ordres del comandant del camp el 1944. Les preses mostren la vida a l'interior d'aquest camp de trànsit Holandès, on els interns eren reclosos abans de ser traslladats a Auschwitz, destí que compartí l'operador i motiu pel qual la cinta restà inacabada. Seixanta-tres anys més tard, Farocki recupera les imatges sense so, les edita i hi afegeix els intertítols. Una part d'elles ja havien estat utilitzes de manera aïllada, inserides en diversos documentals i films de muntatge, algunes fins i tot convertides en veritables icones de la Shoah -penso en cèlebre fotograma d'Anna Maria Stela Steinbach, la noieta retratada dalt del comboi que la portarà cap a Auschwitz[16]. *Nuit et brouillard*, per no anar més lluny, comprèn varies d'aquestes imatges. Tanmateix, convé ressaltar que entre elles només les seqüències del convoi han estat divulgades de manera regular, per contra, aquelles que mostren el treball dels jueus al camp o les escenes d'oci i exercici, rarament han estat utilitzades,

[15] GEORGE DIDI-HUBERMAN. *Ouvrir les camps*…Op. Cit, p. 1035

[16] Àmpliament divulgada durant als anys vuitantes com a icona de l'extermini dels jueus, Aad Wagenaar descobrí que la noia de la foto no era jueva sinó Sintí i que efectivament havia estat traslladada a Auschwitz, on havia mort a la càmara de gas. Aquesta imatge ens permet veure el decalage que existeix entre el que la imatge documenta i allò que simbolitza en l'esfera pública.

doncs no responen als cànons de la Shoah tristament interioritzats en el nostre imaginari col·lectiu.

Respite mostrarà les imatges totes juntes per primera vegada, tal com ho havia previst Rudolph Breslauer sota les ordres dels guardians del camp. Ens trobem davant d'un enregistrament amb finalitat propagandística, encarregat pels nazis a fi d'immortalitzar la seva labor. Ens desplacen al centre mateix de la *zona gris*, aquest espai d'ambigüitat moral on són les pròpies víctimes les encarregades de filmar els seus compatriotes poc abans de ser enviats a les càmeres de gas. Potser és precisament per això que aquestes ens esgarrifen, perquè ens enuncien, sense rastre de violència, la tragèdia imminent. El repte de Farocki consisteix en obrir-nos-les a una nova llegibilitat. Amb tal objectiu, parteix de les imatges dels botxins, inacabades, tal com ells les han llegades a la història, i hi destapa la tragèdia que contenen sense mostrar. Com ja havia fet en *Images of the World and The inscription of the war* (1989) en relació a Auschwitz, però partint ara d'un dispositiu diferent, el director alemany penetra en el visible per reobrir l'horitzó de lectura d'aquestes preses de Westerbrork.

El que veiem és la fenomenologia concreta del sistema nazi, la seva constitució com a empresa de producció de treball. En cada un dels plans dels jueus treballant, Sylvie Lienderperg hi veu convocada la nostra memòria visual de l'Holocaust: en les escenes de la clínica dental, les dents arrancades als cosses morts de les víctimes; en les bruses blanques del laboratori, els experiments sinistres d'Auscwitz; en els cables pelats del taller, les muntanyes de cabells de dones descobertes pels soviètics, en les imatges dels treballadors estirats a l'herba, les imatges dels camps de cadàvers i les fosses obertes i filmades pels aliats a l'obertura dels camps.[17]

El procediment operat per Farocki és el següent: primerament veiem les imatges tal qual foren filmades – seqüències de treball, d'oci, d'exercici físic, del convoi- i tot seguit, tornen a apareixen modificades per un pla detall, un ralentí, una repetició. Entre elles, sovint hi trobem un intertítol, lletres blanques sobre un fons negre que ens transmeten una apreciació del director: « this images can also be red differently », « a train left Westerbork every twesday », entre d'altres.

Així, mentre per una banda assistim al procés de pensament del director, la

[17] SYLVIE LIENDEPERG: *Vies en sursis, images revenantes*; dins de *Trafic*. Núm. 70: estiu 2009. P. 29

manera com estableix analogies entre les imatges i les treballa per reflexionar-hi, com les relaciona amb textos i coneixements que ens remeten al fora de camp; per l'altra disposem d'una segona oportunitat de visió que ens permet, a cada un de nosaltres, (re)pensar-les críticament. En els gest de tallar els arxius, s'inscriu la vouluntat de mostrar els moments on resideix o podria residir el conflicte, per senyalar-los i donar peu a una nova visibilitat dels mteixos. Per altra banda, decideix respectar la manca de so de la cinta original i no afegir-hi cap element de l'exterior excepte els intertítols. La llegibilitat de les imatges es posa en obra, d'aquesta manera, mitjançant tres elements molt simples: les repeticions, la dramatúrgia i el remuntatge, de mode que la visibilitat tant s'obté amb la llegenda que aporten els intertítols, com gràcies al retorn constant sobre la materialitat de les mateixes imatges, el qual, per altra banda, ens ajuda a corroborar aspectes que ja coneixem, com per exemple que alguns dels vagons estaven destinats a Auschwitz.

Respite es constitueix com una obra modesta i eficaç que ens deixa el temps per mirar i després crea la seva pròpia constel·lació, que és mínima (dates, noms...) i a la qual l'espectador és induit a participar activament. La taula de muntatge es revela d'aquesta manera en el treball de Farocki com una eina per realitzar experiments, com el laboratori del teatre de Brecht, i és per aquest protocol experimental que s'ofereix a l'espectador la possibilitat de convertir-se en muntador, d'obrir ell mateix la significació de les imatges i elaborar el seu pensament. L'espectador esdevé escriptor –descriptor i prescriptor-; tot adjuntant la seva experiència al document, esdevé ell mateix un autor. És aleshores, com argumenta Benjamin en *l'autor com a productor,* que el treball pren la paraula i esdevé un bé comú, ens pertany a tots. Es tracta, com en el teatre èpic brechtià, de desmuntar per conèixer i conèixer per prendre posició.

Harun Farocki és un arqueòleg en el sentit que Benjamin confereix al terme: obre el passat mitjançant un muntatge dialèctic. No és aquell que pren l'arxiu, sinó el que és capaç de reprendre'l, és a dir, que el recull i el recupera, per mostrar-nos, no l'arxiu en sí, sinó les seves línies de conflicte, els síndromes. El director alemany arriba a la Història per un treball de muntatge anàleg al que proposa Benjamin i tot just exposàvem unes línies més amunt.

Per últim, com el film d'Emil Weiss, el muntatge de Farocki s'obre a una dimensió ètica de la mirada: les imatges dels presoners de Westerburk tornen a la visió

no tan sols com a víctimes sinó com a persones, en una imatge espectral que s'assenta en la seva victòria pòsuma: la derrota del nazisme i la possibilitat de transmissió de a realitat del camp a l'exterior. El temps ha volgut que aquestes imatges, capturades a l'avantcambra de la mort, deixin de respondre als seus botxins, a la seva propaganda i autorealització, i ens comencin a pertànyer a tots. Els morts foren destruïts, però no han desaparegut.

2.3. *Auschwitz l'Album, la mémoire.* La visibilitat en el fora de camp

Les imatges de Falkenau foren filmades pels aliats, les de Westerbok per jueus, el tercer cas que ens ocupa, la sèrie fotogràfica recollida en l'àlbum d'Auschwitz, fou presa pels nazis. Ens enfrontem a tres materials que documenten una realitat similar des de tres perspectives diferents.

El més de juny de 1944, 380.000 jueus hongaresos foren deportats a Auschwitz-Birkenau, on foren fotografiats en l'arribada del comboi, sobre la rampa, en la selecció entre els que eren aptes pel treball i els que no, en l'entrada dels primers al camp i en el procés de desinfecció. Tot indica que les fotografies foren preses per un SS, o almenys per un fotògraf autoritzat pel règim. Al final de la guerra, aquestes imatges reunides en un àlbum cuidadosament ordenat i llegendat, anaren a parar al camp de Dora-Nordhausen, on Lily Jacob el trobà per causalitat el 2 de maig de 1945. La descobridora del document, antiga deportada hongaresa a Auschwitz, reconegué en la sèrie de clixés les imatges del seu comboi, ella mateixa hi sortia fotografiada entre coneguts i la resta de la seva família, assassinada a la cambra de gas. L'àlbum sinistre es convertí en el record de família de Lily, on els fantasmes dels seus parents i companys es materialitzaven en una darrera imatge. Durant trenta-cinc anys el document restà a casa seva, a Miami, si bé el 1946 autoritzà al Museu jueu de Praga a fotografiar-lo i el 1964 es desplaçà a Frankfurt amb ell per testimoniar en el procés Auschwitz, on donà algunes de les fotografies a persones que hi reconegueren els seus parents. Des d'aleshores, Lily mostrà l'àlbum a periodistes, però no s'en separà mai fins que el 1980 Serge Klarsfeld la persuadí de dipositar-lo a Yad Vashem, a Jerusalem.

L'àlbum d'Auschwitz[18] comprèn els únics clixés coneguts enregistrats en l'interior d'un camp d'extermini en funcionament. Tanmateix, no veiem en les seves

[18] Per veure les fotografies de l'àlbum d'auschwitz:
http://www1.yadvashem.org/exhibitions/album_auschwitz/index.html

fotografies -almenys de manera directa- un sol acte de violència. Tot succeeix amb normalitat, com si la màquina de mort a la qual seran enviats part dels individus fotografiats just uns instants més tard, ni tan sols existís. En aquest punt, el document divergeix significativament de l'àlbum Stroop, format a partir de fotografies preses durant la insurrecció del ghetto de Varsòvia.

Mentre que el fotògraf d'Auschwitz dirigeix una mirada més aviat respectuosa envers als deportats, amb els quals manté sempre una distància prudent, l'àlbum Stroop s'adequa a la perfecció i ressalta el sistema de valors dels SS. D'aquesta manera, és més que provable que les fotografies d'Auscwitz-Birkenau fóssin destinades a un organisme exterior com podria ser, per exemple, la Creu Roja; mentre que el document Stroop prenia com a objectiu il·lustrar la grandesa de l'anima del gran cap SS Jürgen Stroop així com l'abnegació i el sacrifici admirable de les seves tropes d'elit capaces de suportar la inhumanitat de la seva missió en nom de l'ideal nacionalsocialista. En efecte, les primeres no convoquen cap escena d'agressivitat, si bé els clixés d'Stroop constitueixen un reportatge de la derrota dels jueus en mans dels nazis. Una fotografia compresa en aquest darrer ens mostra dos homes jueus, nus i d'espatlles, el de la dreta té una deformació vertebral evident i la llegenda ens dóna una idea de la intenció del fotògraf: « Residus de la humanitat ». Una segona immortalitza un grup de jueus, morts, enmig de les ruïnes d'un edifici destruït. L'anotació que hi llegim al peu « Uns bandits morts en el curs de la batalla » s'inscriu en la línia de la resta de les fotografies de la compilació, a saber, la voluntat d'il·lustrar a les autoritats nazis la victòria inapel·lable dels soldats en l'extinció de la revolta del ghetto, i més concretament, la derrota dels jueus insurgents[19].

En definitiva, convocant una inversió radical dels valors occidentals judeocristians, allò que aquestes fotografies celebren és l'heroisme que neix de la capacitat d'actuar sense deixar-se emportar per la pròpia humanitat i que tant bé ha sabut identificar i il·lustrar Jean-Luc Nancy a partir del tristament cèlebre discurs de Himmler el 1943:

> « Que le nazi se donne à lui-même le spectacle de cet anéantissement, et qu'ainsi il mette pour ainsi dire un comble à sa surrépresentation déjà

[19] Per veure algunes de les fotografies compilades en l'àlbum Stroop, veure: http://www1.yadvashem.org/yv/en/exhibitions/warsaw_ghetto/collection_gallery.asp

gorgée d'elle-même, c'est ce dont témoigne au mieux le terrible discours de Himmler à ses lieutenants le 4 octobre 1943: *Vous, dans votre majorité, vous devez savoir ce que c'est 100 cadavres, l'un à côté de l'autre, ou bien 500 ou 1000. D'avoir tenu bon, et, en même temps, à part d'être restés des honnêtes hommes, c'est ce qui nous a endurcis. C'est une page de gloire de notre histoire qui n'a jamais été écrite et qui ne le serai jamais* »[20]

Les intencions del general Stroop de les quals les imatges dónen testimoni s'inscriuen en la mateixa línia de pensament. En el seu informe sobre els esdeveniments elogia el comportament dels seus homes amb els mots que segueixen:

« Si l'on considère que la plus grande part des Waffen-SS n'avaient jamais été entraînes que trois ou quatre semaines avant cette opération, ils doivent obtenir une reconnaissance particulière pour l'audace, le courage, et le dévouement déployés dans l'exécution de leur devoir »[21]

Així doncs, els clixés de l'àlbum Stroop, destinats a l'arxiu intern del govern nacionalsocialista, formen part de la representació –o més concretament de la *sobrerepresentació*- que la ideologia nazi crea d'ella mateixa i que s'autorealitza en l'aniquilació del poble jueu. El camp d'extermini és l'escena on la Presència mateixa – aquella que es mostra a ella i al món sense resta- organitza l'espectacle de l'anorreament d'allò que és el seu pol contrari, és a dir, la no-representació, el poble jueu entès com el tumor capaç de corrompre la presentació mateixa de la presència autèntica[22].

Christian Delage ens parla de l'existència d'un film enregistrat pels alemanys a la ciutat ucrainiana de Lyoc mostrant les atrocitats comeses contra els jueus el juliol de 1941, on van morir vora a 5000 jueus assassinats pels carrers. La massacre fou filmada pels mateixos nazis en un acte d'autocomplaença absoluta.[23] Podem posar en relació aquestes imatges amb les fotografies de certs higienistes alemanys consistents a

[20] JEAN-LUC NANCY : *Au fond des images*. Paris, Galilé, 2003. P. 83

[21] Citat en FRÉDÉRIC ROUSSEAU : *L'enfant Juif de Varsovie*. Paris, Éditions du Seuil, 2009, p.86

[22] Veure JEAN-LUC NANCY. Op. Cit.

[23] CHRISTIAN DELAGE: *L'ouverture des camps et les gestes d'attestation cinématographique des Alliés (1944-1945)*. Dins de Cinémas : revue d'études cinématographiques; volum 18, núm. 1, octubre del 2007, p. 16

ressaltar els *trets racials* dels jueus amb l'objectiu d'estigmatitzar-los com a éssers innobles, o bé amb els clixés que Samuel Fuller explica haver trobat al camp de Falkenau mostrant presoneres nues perseguides per gossos: «Lo que los SS habían hecho sufrir a los prisioneros del campo de Falkenau era insoportable. Encontramos fotos de mujeres desnudas que, para mayor diversión de los guardias SS, corrían perseguidas por perros preparados para devorarlas »[24]

Les imatges citades per Fuller, per altra banda, no queden tant lluny de les fotografies enregistrades en presons militars de d'Iraq per part de membres de l'exèrcit dels Estats Units i que cal considerar, prosseguint amb els paràmetres de Nancy, com a representacions saturades. L'acte de fotografiar aquestes escenes ens diu tant del fotògraf i el seu entorn com de les escenes fotografiades. El que entra en joc és la visió de la realització del propi poder sobre l'altre, una realització que no apunta a una realitat i a un sentit absents, sinó que se satisfà en l'acte mateix de tirar la fotografia, es completa i cobra sentit en i per ella mateixa.

El cas de l'Àlbum d'Auschwitz difereix completament dels documents que acabem de citar i és per aquest motiu que cal anar més en compte amb els seu tractament, pel perill d'utilització que comporta. En no revelar una mirada antisemita sobre els subjectes que retrata i emmarcar la fotografia en els marges del que és acceptable tot deixant en el fora de camp la maquinaria de l'extermini així com qualsevol acte evident de violència, aquestes fotografies oculten l'esgarrifosa realitat que testimonien. El document d'Auschwitz s'inscriu en un règim de propaganda que pot donar peu a una estratègia de lectura literal i descontextualitzada de les imatges conduint a la negació de l'acte genocida. En la seva pel·lícula documental *Auschwitz l'Album, la mémoire* (1983), Alain Jaubert proposa llegir de nou els clixés per extreure'n una visibilitat diferent a la que els hi conferiren els seus productors, a saber, desxifrar les fotografies per fer-ne emergir la lògica genocida del camp.

Alain Jaubert decideix reunir a quatre antigues deportades jueves i grabar les seves veus mentre fullegen l'Àlbum d'Auschwitz en un estudi. El film combina les fotografies de l'àlbum amb els comentaris de les deportades –mai no veurem el seu rostre-, les reflexions del director respecte l'estatus i les condicions d'enregistrament del

[24] SAMUEL FULLER: *El campo de concentración de Falkenau* (Fragment de *A third Face.* Traducció de Natalia Ruiz) dins de *Cahiers du Cinéma*, núm. 656, maig 2010. P. 76

document i la veu d'Anne Wiazemsky recitant petits fragments de relats dels supervivents. Les imatges no seran les il·lustracions d'un comentari sobre els camps, sinó el dispositiu que donarà peu a la doble reflexió de les deportades i el realitzador. Pel què fa al context de l'elaboració de l'obra, és similar al d'Emil Weiss: es viu un període de negacionisme àmpliament cobert i polemitzat pels mitjans de comunicació i que s'articula al voltant de la qüestió de l'existència de la cambra de gas. L'Àlbum d'Auschwitz, que tot just s'acaba de publicar, es troba al centre de la controvèrsia pel fet que no mostra, en l'interior del camp de les fotografies, l'instrument mortuori. Aquestes, acompanyades dels peus de fotos corresponents, reconstrueixen les etapes del procés que va des de l'arribada del comboi fins a l'entrada dels presoners al camp obviant mencionar quin és el destí dels individus « no aptes pel treball ».

El director francès es proposa desxifrar les fotografies en els seus marges i pren la col·laboració de les quatre testimonis per revelar la invisibilitat terrible del seu fora de camp. D'aquesta manera, els records de les deportades emergeixen en contacte amb el visionat dels documents. Anne, Louise, Violette i Janine, els números tatuats de les quals veiem a l'inici de la pel·lícula, discuteixen sobre les seves rememoracions coincidint a vegades entre elles, contradient-se d'altres, sempre revelant detalls inesperats imperceptibles per l'observador extern als esdeveniments. Doncs l'horror té lloc als marges, en l'abans de la instantània -el tracte de les víctimes per part dels soldats- i en el després –la càmera de gas per uns, la crua realitat del *lager* pels altres. Es tracta d'una operació de memòria complexa i inexacta, i Alain Jaubert n'és plenament conscient. Els records de les antigues deportades s'ha anat difuminant amb el temps, distorsionant-ne en el contacte amb nous coneixements adquirits sobre el funcionament del camp i amb les imatges documentals i les reconstitucions fictícies dels esdeveniments. Tanmateix, és el contacte entre els tres elements que entren en joc en la pel·lícula –els testimonis, les fotografies i les reflexions del director- el que confereix una constel·lació de sentit a uns clixés que reclamen interpretació.

> « On continuerait de fermer les yeux sur ces images –afirma Didi Huberman- tant qu'on n'aura pas trouvé le *point critique* , comme dit Benjamin, d'où surgirait une possibilité qu'elles soient *lues*, c'est-à-dire, temporalisées, renouées– fût-ce par une limite immanente – à la parole de l'expérience »[25]

[25] GEORGE DIDI-HUBERMAN : *Ouvrir les camps*...Op. Cit. P. 1025

I bé, aquesta operació és precisament la que durà a terme Alain Jaubert en el seu film: *temporalitzar* les fotografies per possibilitar-ne la lectura, per *obrir els ulls* a la seva visibilitat. D'una banda el relat de les deportades ens permet establir el lligam entre cada una de les fotografies i la seva relació amb el fora de camp, per l'altra, els comentaris del director inciten a la reflexió sobre el doble rol de la fotografia com a cristal·litzadora del record en els testimonis i com a confirmadora o refutadora de veritats històriques, és a dir, sobre la capacitat o incapacitat d'aquesta per traduir la realitat. En aquest darrer sentit, Jaubert decideix fer primeríssims plans de les fotografies per intentar penetrar en el seu interior, en la veritat última que oculten. El resultat és una imatge descomposta, una textura granulada que no ens pot revelar més del que mostra, doncs la *veritat última* és que tal *veritat* no existeix. Altrament dit, la fotografia sempre serà interpretable, necessàriament combinable amb d'altres elements.

> « J'ai réfléchi à l'idée qu'il peut y avoir dans la photographie le même type de révélation que l'on a lorsque l'on découvre la réalité ou la vérité d'Auschwitz, c'est-à-dire que la photographie peut bouleverser en nous la perception que l'on a du réel, de l'histoire et de l'existence. C'est pourquoi j'ai procedé de façon originale en réfléchisant sur le support des images, c'est-à-dire sur le média. (...) réfléchir sur le média conduit à en refaire l'histoire et donc à s'interrgoger sur la pertinence et sur la vérité. »[26]

En la pel·lícula *Images of the World and the inscription of the war* (1989) Harun Farocki parteix d'algunes dels clitxés de l'Àlbum d'Auschwitz per elaborar la seva pròpia reflexió sobre el poder a la vegada destructor i conservador de la fotografia. Pel director alemany, en les imatges de l'arribada del convoi coincideixen el moment de la destrucció –inscrit en el seu fora de camp- i el de la conservació –present en el mateix acte de fotografiar: els deportats hongaresos són fotografiats perquè seràn destruïts, i aquí és on rau precisament la paradoxa de l'aparell fotografic, en l'acte d' immortalitzar una imatge que conté l'empremta de la destrucció imminent. D'aquesta manera, partint dels mateixos documents que Alain Jaubert, Harun Farocki en proposa una altra lectura a la qual les fotografies són igualment susceptibles i que, com en el cas del primer, presenta com a objectiu últim desxifrar els traços dels esdeveniments inscrits en els clixés tot prenent la mesura del seu fora de camp.

---

[26] ALAIN JAUBERT: *Filmer la photographie et son hors-champ*, dins de SILVIE LINDEPERG: *Clio de 5 à 7. Les actualités filmées de la Libération : archives du futur;* Paris, CNRS Éditions, 2000. P. 188

En els dos darrers films, com en els anteriors, és estrictament necessari un impuls, un moviment que torni a posar en circulació les imatges d'arxiu, que les integri en els nostres circuits significants. No n'hi ha prou amb dir que aquestes imatges pertanyen al camp de la lectura i que aquesta és sempre conjuntural, cal esperar quelcom del document visual perquè pugui començar-nos a parlar. Cal que prèviament existeixi la passió, la demanda d'un subjecte que desitja perquè tot treball interpretatiu resulti possible, o en paraules de Jean-Louis Comolli, « que les imatges ens identifiquin primer -¿què n'esperem, què esperem de nosaltres respecte a elles? – perquè d'aquesta manera, al seu torn, nosaltres puguem identificar-les»[27].

Llegir les imatges d'arxiu del genocidi resulta una tasca complexa i que requereix, com hem vist, mobilitzar diverses estratègies i fonts de coneixement. Tanmateix, i això és essencial, aquestes imatges segueixen tenint coses a dir-nos com nosaltres tenim coses a dir sobre elles. Així, afirmar de l'esdeveniment que és *infilmable* -argument derivat del caràcter *innombrable* que li atribueixen alguns- suposa un rebuig sistemàtic a tots els documents audiovisuals existents sobre els fets apel·lant al caràcter parcial, equívoc i per últim idòlatra de les imatges[28]. Significa, en última instància, atorgar una victòria pòstuma als nazis i a la seva voluntat d'eliminar qualsevol rastre del tractament inhumà infligit a les víctimes del genocidi i es tradueix en desig de no veure o inclús en un acte de negació. Andreas Huyssen utilitza l'expressió « estética perezosa de lo *sublime de Auscwitz*»[29] per referir-se al dogma de l'indecible, l'inimaginable i l'irrepresentable i denuncia la seva associació amb l'estètica negativa d'Adorno segons la qual, després d'Auschwitz ja no és possible escriure poesia.

Les obres estudiades més amunt ens demostren que el fet que una imatge hagi estat manipulada, manqui de transparència significativa, o pugui semblar-nos muda, no implica que hagi de ser sistemàticament expulsada de la nostra lectura de la història. El repte consisteix en assumir la doble tasca de rendre visibles aquestes imatges al mateix

---

[27] Citat de *Document et Spectacle*, conferència pronunciada per Jean-Louis Comolli al Macba el 26 de novembre del 2007 (traducció pròpia).

[28] Per una introducció a aquestes nocions, veure DIDI-HUBERMAN: *Imágenes pese a todo*; Barcelona, Paidós, 2004.

[29] ANDREAS HUYSSEN, pròleg de: CLAUDIA FELD I JESSICA SITTES MOR: *El pasado que miramos. Memoria e imagen ante la historia reciente;* Buenos Aires, Paidós, 2009.

temps que donem a conèixer la seva construcció: «On ne peut rendre aux images des camps leur *lisibilité malgré tout* qu'à suivre une éthique de l'écriture selon laquelle, devant l'innommable, il faut, décidément, *continuer*, c'est-à-dire teporaliser sans relâche».[30] Fins i tot si fos cert que les imatges es presten a l'abús i a l'engany amb més facilitat que el llenguatge verbal, seria encara més important insistir en una ètica i una política de les imatges.

3. Obrir els camps. La prova i la revelació

> «Una amiga mía recordaba hace poco el documental de George Stevens, realizado al final de la guerra, enterrado, exhumado y exhibido recientemente en la televisión francesa. La primera película que registró la apertura de los campos de concentración en colores y a la que esos mismos colores llevan -sin ninguna abyección- al arte. ¿Por qué? ¿La diferencia entre el color y el blanco y negro? ¿Entre Europa y América? ¿Entre Stevens y Resnais? Lo maravilloso de la película de Stevens es que se trata de un relato de viaje: la progresión cotidiana de un pequeño grupo de soldados que filman y de cineastas que vagabundean a través de una Europa arrasada, desde Saint-Malô en ruinas hasta Auschwitz, que nadie había previsto y que conmociona al equipo de rodaje. Mi amiga me decía que las pilas de cadáveres poseen una belleza extraña que hace pensar en la gran pintura de este siglo. Como siempre, Sylvie Pierre tenía razón.
>
> Ahora entiendo que la belleza del documental de Stevens depende menos de la distancia justa con la que filmó que de la inocencia con que miró todo aquello. La distancia justa es el fardo que debe cargar el que viene "después"; la inocencia es la gracia terrible otorgada al primero que llega, al primero que ejecuta, simplemente, los gestos del cine»[31].

---

[30] GEORGE DIDI-HUBERMAN : *Ouvrir les camps, fermer les yeux.* P. 1025.

[31] SERGE DANEY: *El travelling de Kapo*, publicat a Trafic núm. 4, octubre de 1992 i inclòs en *Pérséveramce : Entretien avec Serge Daney* (Paris, POL Éditions, 1994). Traducció del francès per Mauricio Martínez-Cavard.

Quina és doncs la diferència entre Stevens i Resnais[32]? En la resposta resideix una qüestió fonamental en la reflexió sobre les representacions de la Shoah. La resolució de Daney és ben clara: la diferència rau en la innocència que caracteritza als que per primera vegada, càmera en mà, s'enfrontaren a l'espectacle de l'alliberament dels camps. Filmar el camp en el moment de la seva obertura, sense plena consciència d'allò a que s'està assistint ni un precedent que serveixi de guia en la manera d'enfrontar-s'hi, convoca un gest fílmic completament diferent al de revisitar aquestes imatges deu, quinze, vint anys més tard. El llarg camí que condueix a Stevens i al seu equip fins al *làger* no els ha preparat per les imatges que els esperen; el camí que separa l'alliberació de la taula de muntatge de Resnais, i quan dic Resnais em refereixo al seu torn a les nombroses obres produïdes després, és un camí ple de senyals d'advertència, de signes que esmorteeixen el xoc que, malgrat tot, segueix produint l'encontre amb la realitat del genocidi. Per ells, el repte és una altre i les qüestions a plantejar-se diferents. El que entra en joc en aquest segon moviment d'aproximació ja no és la innocència que caracteritza els films de Stevens i de Fuller, sinó la distància justa amb la qual els cineastes fan front i projecten la representació dels camps, ja sigui a partir de recreacions fílmiques o d'imatges d'arxiu.

Tenim, doncs, dos gestos cinematogràfics diferents. En primer lloc la *innocència*, la «gràcia terrible atorgada al primer que arriba»; en segon, la *distància justa*, «el farcell que ha de carregar el que arriba després» i que s'ha anat omplint amb cada imatge, amb cada pel·lícula, amb cada nou coneixement que ha tingut lloc des de l'alliberament. Els operadors que filmaren l'obertura dels camps «executaren, simplement, els gestos del cinema», miraren, observaren i gravaren totes les imatges possibles. S'enfrontaven al que mai no havia estat imaginat i que, per tant, encara no posseïa una imatge. Filmaven des de la ignorància per donar un sentit que no havia estat donat, que encara no era possible i que tanmateix quedava imprès en la pel·lícula, com si s'establís un diàleg directe entre l'esdeveniment i el film sense passar per l'aparell interpretatiu del que es trobava darrera de la càmera. I és precisament aquest sentit encara opac inscrit en les imatges precipitades de l'alliberament, el que en una espècie d'*efecte Blow up* tractaran d'il·luminar les obres cinematogràfiques posteriors (no era justament aquest el repte del documental d'Emil Weiss?). Així doncs, el *segon moment* apuntat per Daney, el de la *distància justa,* consistirà en extreure el coneixement

[32] Serge Daney es refereix, evidentment, a *Nit i boira (Nuit et brouillard*, 1955*)*

contingut en aquestes imatges des d'un punt de vista crític. I és per aquest motiu, per acabar, que mancarà de sentit definir com *innocent* qualsevol representació a posteriori sobre la Shoah.

3.1. Filmar l'obertura dels camps

L'obertura dels camps de concentració i d'extermini Nazis ens ha llegat una bona quantitat de documentació visual atestant de les condicions de vida i de mort en aquests centres de mort i de treball. Es tracta d' imatges sense exemple ni precedent en la nostra història. Les guerres i massacres ja havien estat fotografiades des de feia 80 anys, de manera que la cultura de la fotografia de guerra, de la mort sobre la pel·lícula, ja estava ben ancorada; tanmateix amb l'alliberament dels camps ens trobem davant d'una nova realitat que presenta un repte tan per aquells encarregats de capturar aquestes imatges com pels seus receptors, que experimenten per primera vegada la ruptura dels límits que fins aquell moment havien definit el que era mostrable i el que no a la gran pantalla. Podem parlar, en conseqüència, d'un punt d'inflexió en la mateixa història del cinema.

Els operadors dels aliats que filmen aquest primer esdeveniment cinematogràfic de massa que és la Segona Guerra Mundial[33] en 16 mm, ja siguin professionals –com George Stevans, cap de la Special Coverage Unit (SPECOU)- o amateurs –com Samuel Fuller, periodista allistat a la Big Red One- havien rebut instruccions precises relatives a la manera de filmar els morts durant la batalla: calia evitar els cadàvers dels civils i dels aliats.[34] Què succeeix aleshores quan travessen les portes de Dachau, Bergen-Belsesn o Falkenau? Com enregistrar aquesta realitat que els depassa i per la qual no havien estat preparats? Càmera en mà, els operadors es veuen obligats a inventar una nova manera de filmar, a aplicar uns recursos que res no tenen a veure amb les instruccions que havien rebut. Stuart Liebman diagnostica en les imatges que en resulten una descomposició de les convencions cinematogràfiques[35]. Ara es mostren individus

---

[33] JEAN-LOUIS COMOLLI: *Fatal rendez-vous*, dins de *Le cinéma et la Shoah. Un art à l'épreuve de la tragedie du vingtième siècle* (Jean-Michel Frodon, Ed.) Paris, Cahiers du Cinéma, 2007. P. 74.

[34] *Filmer les camps*, revista-catàleg que acompanya l'exposició *Filmer les camps*, programada al Memorial de la Shoah de Paris del 10 de mars al 13 d'agost del 2010. Editada per Le Monde, magazine partenaire.

[35] STUART LIEBMAN: Conferència ponunciada el 22 de març del 2010 al Memorial de la Shoah de Paris en el marc de l'exposició Filmer les camps, organitzada per la mateixa institució.

anònims, cada bobina utilitzada esdevé indispensable, canvia la representació del cos humà i la imatge predomina per sobre de la narració: són aquestes, les imatges, les encarregades de relatar totes soles la història, si bé més endavant, en el moment de l'edició, el comentari cobrarà una importància considerable.

Pel que fa als camps oberts per l'exèrcit Roig, el procediment varia. Si bé Madjanek, el primer camp de concentració en ser descobert el 24 de juliol del 1944, fou filmat pels operadors que acompanyaven a l'armada, en el moment de l'obertura d'Auschwitz el 27 de gener de 1945 no es disposava de cap aparell que pogués immortalitzar el moment de l'alliberament. Si bé disposem d'alguns plans aèris del període, les imatges del camp d'extermini foren preses amb posterioritat, quan l'exèrcit aconseguí fer arribar els equips d'operadors a Auschwitz. Tanmateix, les imatges que es conserven sobre el camp i que es troben entre les més tristement conegudes, són habitualment presentades com a documents de l'alliberament[36].

Deixant de banda la qüestió de la reconstrucció de les imatges de l'alliberament d'Auscwitz, els càmeres anglesos, nord-americans i soviètics hagueren d'enfrontar-se a reptes similars a l'hora de mostrar el que tant sovint s'ha definit com irrepresentable. El primer es planteja én la manera de filmar la mort. Quan els soldats entren als camps es troben davant d'un espectacle atroç, on la mort i la vida resulten indistingibles:

> «En otro edificio, los cadáveres habían sido arrojados y apilados como períodicos viejos. Algunos no eran aún cadáveres. Como zombis, levantaron sus cabezas rapadas y nos miraron, los ojos vacíos por la angústia, sus grandes bocas abiertas, aquí y allá se tendía una mano como si intentara alcanzar alguna cosa, suplicándonos que les ayudaramos en medio de un silencio impotente. (...) Aún tiemblo al recordar estas imágenes de vivos entre los muertos.»[37]

Com Samuel Fuller, el fotògraf que acompanyava l'exèrcit britànic a Dachau, George Rodger, explica haver tirat les primeres fotografies del camp a grups de persones estirades a l'herba sense adonar-se que es tractava en realitat de cadàvers apilats per milers. Si estàvem habituats a filmar i veure cadàvers, mai la vida i la mort

[36] La major part de la documentació visual sobre el camp es troba en la pel·lícula « Crònica de l'alliberament d'Auschwitz ».

[37] SAMUEL FULLER. *El campo de concentración de Falkenau…* Op. Cit. P. 75

s'havien barrejat fins aquests extrems, mai havien estat assimilades fins al punt de semblar intercanviables. En molts casos, els vius eren cadàvers que respiraven. Primo Levi escriu: «que el sentiment de la nostra pròpia existència depèn en gran part de la mirada que ens dirigeixen els demés. Podem caracteritzar aleshores de no-humana l'experiència d'aquells que visqueren en els dies on l'home era un objecte per la mirada de l'home»[38].

Podem dir que la dura tasca dels operadors consisteix en aprendre a distingir entre els cossos inertes i aquells als quals la mirada humanitzadora del cinema pot infondre encara un últim sospir de vida. Mirar i mostrar les víctimes com a éssers humans, és tornar-les a l'existència, de cara a ells mateixos i pel món sencer. Tanmateix, consisteix en una tasca enormement difícil: si el cinema domestica el món tot creant un cercle d'humanitat dins del qual queda inclòs l'espectador, com aconseguir incloure-ho dins de l'univers insuportable de la mort, on qualsevol identificació resulta impossible? La única manera passa per introduir dins del quadre els cossos vius dels soldats o dels espectadors alemanys obligats en alguns casos a mirar l'escena. Doncs tal com argumenta Comolli[39], si bé existeix una complicitat entre la fotografia i el cos sense vida, existeix una profunda antipatia entre el cinema i la mort real. La fotografia no distingeix entre un cos mort i un cos que dorm, la dimensió temporal del cinema, per contra, exigeix l'existència de cossos vivent: «quan el cos és mort, sortim del cinema»[40] (ens referim òbviament a la mort real i no a una ficció). L'operació cinematogràfica neix de la interacció entre una màquina que filma i un cos que es mou, evoluciona i es transforma.

Pel que fa a la filmació dels cossos, podem dir que transgredeixen les convencions que fins aleshores eren considerades adequades per aproximar-se a un cos humà. Ens trobem davant de piles i piles de cadàvers cruament mostrats, d'imatges d'individus demacrats per la malnutrició, de persones calcinades. Es tracta de catàlegs de cossos i dels estats dels cossos del qual pocs altres films en la història del cinema donen exemple. Enfrontem sens dubte, un excés del visible, una obscenitat –en el sentit que depassa tota representació i lluny de les imatges obscenes preses pels nazis- que ens

[38] PRIMO LEVI: *Si això és un home*; Barcelona, Edicions 62, 1996.

[39] JEAN-LOUIS COMOLLI: Conferència *Document et Spectacle*…Op. Cit.

[40] Íbid. (La traducció és meva).

posa en una situació de dificultat de veure, desperta en nosaltres una repulsió: el diàleg dels cossos que caracteritza el cinema – el cos espectador que es projecta en el cos actor- és aquí temible. Per altra banda, existeix en aquestes imatges una fixació per filmar el rostre humà. Aquest es troba pràcticament al centre de la representació en totes les filmacions de l'alliberació dels camps. Quan milers i milers d'individus han estat reduïts a una mateixa aparença, cercar els rostres entre la massa pot constituir un primer intent d'individualització i per tant, de personalització i d'humanització dels éssers en un acte de reinvertir l'operació deshumanitzadora duta a terme pels botxins.

Si bé és cert que trobem gestos d'humanitat en aquestes imatges, gestos que per altra banda les allunyen per complet d'aquelles que preses pels nazis atestaven dels mateixos fets, operadors amateurs i professionals fugiren de tota voluntat estilística per mostrar l'horror concentracionari. Així, les preses apareixen com a «simple recordings of the real, as the least manipulated (and manipulable) of images of the visible that the cinema can offer»[41]. Es demostra una confiança plena en la càmera i en la seva capacitat per capturar una realitat que depassa l'enteniment del subjecte que la manipula i que porta a Losson i Michelson a parlar d'un «automatic filmic writing». Tota posada en escena, que és mínima, es troba supeditada a la voluntat de *tornar visible*. És el cas de la cèlebre seqüència d'Auschwitz, on una filera d'infants exhibeixen els seus braços tatuats a la càmera tot evidenciant la font de l'enunciació. El cinema es redueix d'aquesta manera al seu orde ontològic; les figures anònimes, testificant tan sols de la seva supervivència, són filmades frontalment i en seqüències quasi sempre llargues.

En segon lloc i com enunciava més amunt, les imatges de l'alliberament plantegen un repte per l'espectador, qui no s'enfronta únicament a unes visons que el sobrepassen, sinó que arriba a qüestionar-se l'autenticitat de les mateixes. Quan per pimera vegada el documental de Sidney Bernstein *Memory of the camps* –construït per assemblatge d'imatges dels operadors aliats, principalment a Bergen-Belsen- fou presentat al públic britànic, no resultà creïble als ulls dels espectadors, tant terribles eren les imatges. Acte seguit es plantejà el dilema ètic, encara vigent, relatiu a la legitimitat de mostrar una documentació semblant. Jean-Louis Comolli respon a la pregunta amb contundència[42]: precisament perquè és insuportable, ha de ser mostrada. És necessària

[41] NICOLAS LOSSON i ANNETTE MICHELSON: *Notes on the Images of the Camps*. Revista *October*, Vol. 90 (Tardor de 1999), pp. 28

[42] JEAN-LOUIS COMOLLI: Conferència *Document et Spectacle*…Op. Cit.

perquè ens parla del lloc de l'espectador en el cinema com un espai de presa de consciència que ens permet comprendre els límits del veure i de l'entendre, fins i tot si allò que veiem ens depassa.

El problema, doncs, passa a plantejar-se en termes de *tornar creïbles* pels civils les imatges que els soldats havien registrat tan sols uns mesos abans. Amb aquest objectiu, Sidney Bernstein demana assesorament a Hitchcock, que es desplaça a Gran Bretanya on actuarà com a conseller en l'organització del material rodat al costat dels periodistes Collin Wills i Richard Crossman (del *London News Chronicle*) i dels muntadors Peter Tanner i MacAllister. Els consells de Hitchcock foren els següents:

I) Mostrar el camp juntament amb el seu entorn més proper, els pobles i les cases veïnes, per subratllar la proximitat entre els dos indrets. La inserció de plans mostrant paisatges de reminiscències bucòliques exerceixen de contrast amb la crua realitat del camp de Belsen, tot just situat a uns quants centenars de metres de les poblacions més properes.

II) Com a Falkenau, els habitants alemanys de la vora són obligats a contemplar l'espectacle de la mort. Hitckock proposa mostrar l'acte d'observació d'aquests espectadors per tal que la veritat de la realitat que miren quedi indirectament validada: si els espectadors miren els cadàvers és que aquests cadàvers són reals. L'espectador de la sala entra en relació amb l'espectador del camp per mitjà d'un *mise en abîme* que certifica la veritat de la cosa observada però que tanmateix segueix mantenint les distàncies entre els dos: mentre la mirada dels primers és voluntària, la dels darrers és obligada sota l'amenaça de les baionetes dels soldats. En segon lloc, cal lligar la mirada amb l'objecte d'observació mitjançat l'ús de panoràmiques que desmenteixin qualsevol trucatge en el moment del muntatge.

III) Davant de la càmera, filmats en pla fixe, interns i nazis donen constància del seu nom, edat, dia i lloc de la filmació. Qualsevol esforç resulta poc per convèncer de la veracitat d'allò que es veu.

Panoràmiques i plans seqüències es converteixen en les dues retòriques de *Memory of the Camps* per fer entrar aquestes imatges en un circuit de convicció. La primera tenia per efecte directe el lligar la mirada dels subjecte vers l'objecte observat, és a dir, representar la mirada com un lligam material i temporal; la segona, el pla seqüència, atestava la coopresència, en un mateix lloc i en un mateix moment, dels espectadors i de les fosses.

Hitchcock comprengué que es trobava davant un gènere d'imatges completament nou que requeria un muntatge en el qual res no quedés separat[43], és a dir, que no aïlles les víctimes dels assassins i que no separés els camps del seu entorn social, del seu context més pròxim. El documental restarà inacabat i no veurà la llum. Serà avortat quan els imperatius de la guerra freda substitueixen els de la desnazificació[44]. El film, pels joc de contrastos recentment exposat, constitueix una interpel·lació directa a la responsabilitat moral i política, i és aquest fet, més que les muntanyes de cadàvers maltractats, el que les autoritats britàniques consideren veritablement pertorbador en el nou context de relacions que s'anuncia. No serà fins el 7 de maig del 1985 que la televisió anglesa, la *BBC Font line* recuperarà les bobines conservades a l'Imperial War Museum i les projectarà seguint-ne el guió original. La part concernent a les imatges d'Auschwitz, continguda en la bobina desapareguda, seguirà absent.

Amb quina intenció britànics, nord-americans i soviètics filmen l'obertura dels camps? Perquè l'exèrcit Roig es precipita a enviar els seus operadors a Auschwitz per tal d'assegurar-se les *imatges de l'alliberament*? Quina és, en definitiva, la primera funció que s'atribueix a aquestes preses i amb quina finalitat es projecten? El documental *Memory of the camps* i els comentaris de Fuller sobre les seqüències de Falkenau ens en ja donen una primera pista: per una banda, les imatges del camp havien

[43] Georges DIDI-HUBERMAN: *Imágenes pese a todo*…Op. Cit. P. 203

[44] El 1952 l'Imperial War Museum de Londres rep cinc bobines mudes, sensé crèdits i sensé títols del projecte abortat de Sidney Bernstein. Només les acompanyen un full amb el comentari de la veu en off i les instruccions de rodatge. La sisena bobina del projecte mai arriba a la institució. Paral·lelament, el museu rep més de 3000 bobines amb imatges dels camps, procedents dels operadors britànics i nord-americans. Així, l'Imperial War Museum es decideix a completar el film a partir de les indicacions de rodatge i de les imatges contingudes en les 3000 bobines sobre l'alliberament. La primera versió d'aquest intent de reconstrucció mai ha estat mostrada al públic, la segona, es projecta per primera vegada el 18 de març del 2010 al Mémorial de la Shoah de París.

de servir de prova –*evidence*- de la barbàrie nazi; per l'altra, se'ls atribuïa el poder de *despertar les consciències* dels espectadors: cara a la visió de semblants atrocitats, receptors del present i del futur prendrien consciència de les *dimensions del mal* i s'esforçarien perquè no es tornés a repetir res de semblant. D'aquesta manera, les imatges dels camps es convertien en instruments d'un suposat *deure de memòria* supeditat a la necessitat de la mirada –veure per saber i saber per recordar- resumit en l'exhortació de *Verboten!* «El mundo entero debe ver esto»[45].

3.2. Les imatges com a prova

Si a la introducció ens referíem a la les successives manipulacions que han patit les imatges entorn al genocidi, bona part de tals alteracions s'originen en el moment mateix del seu primer muntatge com a conseqüència del caire jurídic que sovint se'ls va voler donar. Les primeres imatges dels camps, com les primeres declaracions escrites –pensem, per exemple, en el primer relat per encàrrec de Primo Levi[46]- tenen la voluntat primordial de servir de testimonis reals per tal que siguin acceptades com a prova en els judicis. Per altra banda, els soldats encarregats de filmar sobre el terreny, havien estat informats sobre la manera de capturar els fets per tal que poguessin constituir una prova visual un cop finalitzada la guerra.

La tècnica es posa al *servei de la veritat* i els equips de professionals filmen per conservar les peces de convicció i els testimonis que puguin deixar constància dels crims i les atrocitats de guerra de cara al futur. A Dachau, l'equip especial de càmeres dirigit per George Stevens, la *Special Couverage Unit*, fa prova de de la seva professionalitat i acompanya les imatges capturades durant la jornada d'informes i relats de síntesi escrits que les comenten i contextualitzen i que daten del mateix dia del rodatge. En un dels panells de l'exposició *Filmer les Camps*[47] observem un document

[45] Evidentment, ens estem referint a l'ús més habitual d'aquestes imatges, la qual cosa no impedeix que altres cineastes les utilitzin amb una intenció diferent, és el cas entre d'altres, de *Nit i boira (Nuit et brouillard*, 1955*)*

[46] Després de l'alliberament del camp d'Auschwitz, l'armada russa encarregà a Primo Levi i al seu company Leonardo Debenedetti la redacció d'un informe sobre l'organitzaciño del camp de Monowitz (Auschwitz III).

[47] Exposició programada al Memorial de la Shoah de Paris del 10 de mars al 13 d'agost del 2010, comissariada per Christian Delage.

inèdit en el qual el director nord-americà dóna mostres de la seva exigència envers la tasca dels operadors; l'informe, datat del 30 d'abril de 1945, adverteix: «Une action disciplinaire sera engagée contre l'opérateur Jensen si les images ne s'avèrent pas suiffisantes». Pel seu compte, Stevens filmarà una sèrie de preses amb una càmera de 16mm en colors que després de la guerra mantindrà guardades a casa fins que el 2008 el seu fill en faci donació a la Biblioteca del Congrés (Washington DC), la qual les ha iscrites al Registre Nacional del film en tant que «Document visual essencial»[48]. Entre d'altres, el cineasta enregistrarà als membres dels eu equip mentre treballen, a les imatges dels quals afegirà comentaris subjectius a mode d'interpretació, així com una sèrie de 15 entrevistes amb els deportats.

Nazi concentration camps

Les cintes rodades per la SPECOU passaran a formar part, juntament amb aquelles enregistrades per l'equip de John Ford -la *Field Phoyographic Branch*- del documental *Els camps de concentració nazis (Nazi concentration camps*, 1945), realitzat per Ray Kellog i presentat com a prova als Judicis de Nuremberg.[49] L'acusació soviètica presentà del seu cantó el film titulat *Les atrocitats dels invasors germano-franquistes a la URSS*.[50] Ambdues pel·lícules neixen de la voluntat de compensar l'escassetat de documentació visual referida al període de funcionament dels camps a causa de la seva destrucció per part dels nazis just abans de retirar-se. Així, en el seu discurs d'obertura, el fiscal americà Robert Jackson enuncia amb aquestes paraules el que considera una prova central en l'acusació referida als crims contra la humanitat:

---

[48] Podem trobar les matges i les informacions relatives a la seva trajectòria en l'Exposició *Filmer les camps*.

[49] Tal com explica Christian Délage (*La vérité par l'image. De Nuremberg au procès Milosevic*; Paris, Denoël, 2006), tot i que la direcció de *Nazi Concentration Camps* ha estat sovint atribuida a George Stevens en les filmografies especialitzades, el film fou realitzat per Ray Kellogg, el colaborador més proper de John Ford en la Field Photographic Branch. El mateix 1945, l'Office of Military Government for Germany United States realitzà un altre muntatge incloent les imatges d'Auschwitz. *Die Todesmühlen*, més conegut amb el nom de *Death Mills*, va ser produit amb la col·laboració de Bily Wilder com a supervisor de muntatge i destinava a la población alemanya.

[50] El film figura en versió original subtitulda al francès en els extres de l'edició DVD del film de *Nuremberg. Les nazis face à leurs crimes* (Christian Delage, 2006).

> «Nous vous montrerons des films sur les champs de concentration, tels que les armées alliées les ont trouvés à leur arrivée (...) Nous preuves seront répugnantes et vous direz que j'ai troublé votre sommeil (...). Je suis un de ceux qui ont entendu la plupart des histoires d'atrocités pendant la guerre avec doute et scepticisme. Mais la preuve, ici, sera si écrasante que j'ose prédire qu'aucune de mes paroles ne sera réfutée»[51]

No només és la primera vegada que una pel·lícula és considerada probatòria en el sí d'un tribunal, sinó que el fiscal li atorga un valor irrefutable i determinant. Aquests dos films aniran acompanyats d'una posada en escena amb una intenció concreta: descobrir les reaccions dels acusats en el moment d'haver d'enfrontar les imatges, de manera que no només interessa el que aquestes ens puguin mostrar sinó el seu impacte sobre els responsables. Amb tal finalitat, el 21 de novembre de 1945, per indicació de Ray Kellog i Budd Schulberg (guionista i escriptor nord-americà), una sèrie de llums de neó seran instal·lats per sobre dels acusats de manera que sigui possible observar-ne les cares mentre dura de la projecció. Així mateix, per assegurar-se que aquests miren efectivament la pantalla, situen la tela, de dimensions considerables, a un sol metre del banc dels processats. La projecció de les imatges dels camps a Nuremberg, ens diu Delage, constitueix un moment essencial de mediació[52]. Curiosament, quan el dia després de la projecció els principals diaris publiquen els informes sobre la jornada judicial, les protagonistes no són les imatges sinó els acusats. Els articles s'entretenen en la descripció de les diferents reaccions del nazis ometent la de les pròpies imatges. Així ho exposa l'anàlisi de Lawrence Douglas sobre les ressenyes de Raymond Daniell, periodista del *New York Times*; G. M. Gilbert, psicòleg de la presó de Nuremberg; Airey Neave, assistent de l'equip de l'acusació britànica i Telford Taylor, conseller associat al procés[53]. Aquestes ens indueixen a mirar la pel·lícula a través dels ulls dels espectadors responsables de les atrocitats registrades per la càmera: «(...) les spectateur étant pris

---

[51] SYLVIE LINDEPERG: *Clio de 5 à 7. Les actualités filmés de la Libération: archives du futur*; Paris, CNRs Éditions, 2000. P. 239.

[52] *Filmer les camps*, revista-catàleg de l'exposició…Op. Cit. P.14.

[53] LAWRENCE DOUGLAS: *Le film comme témoin*, dins de SYLVIE LINDEPERG: *Clio de 5 à 7. Les actualités filmés de la Libération: archives du futur*; Paris, CNRs Éditions, 2000. pp. 241-24

entre vouyerisme et dégût détourne son regarde des images d'horreurs pour le diriger vers les auteurs des crimes»[54].

Judgement at Nuremberg* i *The Specialist

Retrobarem un mecanisme similar en la ficció de Krammer sobre els judicis de Nuremberg *(Los Juicios de Nuremberg, Judgment at Nuremberg*, 1961). Quan Richard Widmark en el paper del fiscal americà presenta les imatges al tribunal mitjançant un *mise en abîme* pel qual algunes escenes de *Nazi Concentration Camps* són introduïdes en la pel·lícula, assistirem a un joc de plans-contraplans consistent a mostrar-nos, una per una, les reaccions de cada un dels acusats a les imatges dels camps. Així, a cada seqüència documental de l'alliberament seguirà un primer pla del rostre d'un dels jutges nazis processats i, en alguns casos, el dels membres del tribunal o funcionaris de la sala.

Setze anys després dels Judicis de Nuremberg, i el mateix any en que *el film de Kramer* s'estrena als Estats Units, Eichmann és jutjat a Jerusalem. El 1999 l'israelià Eyal Sivan realitzarà el seu film documental *The Specialist* a partir de les imatges registrades el 1961 durant aquest procés. En evocar la presentació de *Nazi Concentration Camps* com a prova en el judici a Israel, l'atenció de la càmera es focalitzarà –repetint el gest de les cròniques del 1945- en la reacció de l'acusat. Sivan s'allunya del dispositiu del camp-contracamp frontal practicat per Stanley Kramer i manipula l'escena de manera que les imatges que es projecten no resulten reconeixibles per allò que la càmera ens mostra, que és mínim, sinó per la capacitat d'identificació immediata que l'espectador de 1999 ha desenvolupat després d'haver-les visionat en múltiples ocasions i contextos. El procediment és el següent: primer de tot, veiem un feix de llum procedent del projector que reenvia les imatges sobre una pantalla; acte seguit, sobre un fons completament negre, observem de manera obliqua, des d'un angle gairebé impossible, les seqüències del 1945, les quals desapareixen del camp pocs segons després fins que les recuperem projectades, ara ja totalment irreconeixibles, sobre la gàbia de vidre del processat. D'aquesta manera, s'evoca en un mateix moviment la projecció de les seqüències i l'impacte que provoquen en el rostre d'Adolf Eichmann, que no deixa de mirar la pantalla. L'atenció de l'espectador queda retinguda sobre la mirada del processat, la qual es prolongarà gràcies a una panoràmica reconstituïda. Les imatges que constitueixen la prova del crims no seran mai mostrades

[54] Íbid., p. 243

de front, l'opció del director respon als criteris següents:

> «Nous nous sommes donnée pour but de provoquer ce sentiment d'effroi sans montrer une seule image d'horreur (...). Mille fois vues, mille fois comentées, elles sont devenues des clichés, au sens où Roland Barthes décrit les *photo-chocs*: *en face d'elles nous sommes deposedés de notre jugement*. *On a frémi por nous, on a réfléchi pour nous, on a jugé pour nous; le photographe ne nous a rien laisés –qu'un simple droit d'acquiescement intellectuel.* C'est pouquoi nous avons préféré le visage d'Eichmann et l'ambiance du tribunal, alourdie par les phrases laconiques du procureur qui décrivait chaque nouvelle secquence. Nous avons parié, autrement dit, sur la force de l'imaginaire et contre la rabâchage des images du malheur. Leur pouvoir dénonciateur est un credo que nous ne partageons pas»[55]

El camí que va de les cròniques del judici (1945) a *Judgement at Nuremberg* (1961) i d'aquest a *The Specialist* (1999) resulta suggerent. Si bé les primeres reconeixen el potencial probtori de les preses de l'alliberament, se serveixen d'una figura retòrica consistent en evocar-les a partir dels ulls del que les mira, de manera que el lector es converteix voyeur i accedeix a una descripció en la qual es troben absents les mateixes imatges. Més que el que pugui mostrar-nos l'enregistrament, el que interessa és l'efecte que produeix sobre l'acusat, poc es diu de l'eventual coneixement que les imatges puguin aportar-nos sobre els fets i sobre la relació d'aquests amb els seus suposats responsables: « La projection publique du film durcit certainement l'opinion contre les acusées en général, mais e contribua guère à déterminer leur culpabilité personelle»[56].

La idea de base, que retrobarem en la pel·lícula de Kramer, és el credo en la capacitat de *parlar per elles mateixes* que s'atribueix a les seqüències. La creença en el seu poder d'atestació és tal, que establir una lectura d'allò que veiem esdevé secundari (a banda d'unes quantes directrius descriptives pronunciades pel fiscal). Així, tot i que la ficció de Hollywood soluciona la qüestió de la manca de descripció de la imatge que

[55] RONY BRAUMAN et EYAL SIVAN: *éloge de la désobéissance. À propos d'«Un spécialiste» Adolf Eichmann;* Paris, Éditions le Pommier-Fayard, 1999. P. 99-100.

[56] THELFORD TAYLOR: *Procureur à Nuremberg* (trad. Marie-France de Palomér); Paris, le Seuil, 1995. P. 203.

presenten les cròniques mitjançant un dispositiu de camp-contracamp que alterna les seqüències de *Nazi concentration camps* amb les cares dels acusats, ambdues comparteixen una idea fonamental: la capacitat probatòria que, per ell mateix, posseeix l'enregistrament. Resulta interessant observar com en *Judgement at Nuremberg* la projecció de les imatges dels camps es construeix com un punt dramàtic culminant que marcarà definitivament el veredicte del tribunal. No és secundari que poc abans de prendre la decisió definitiva, Spencer Tracy, en el rol del president del tribunal, fullegi i mostri als altres jutges les fotografies d'algunes de les víctimes de les atrocitats nazis convocades com a testimonis al llarg del procés. Reproduïm-ne la seqüència: els membres del tribunal estan reunits en una sala per deliberar el veredicte final, un d'ells pren la paraula: «He reunido diversos precedentes y argumentaciones relacionadas con el problema fundamental del proceso. La oposición entre la fidelidad al derecho interncional y la lealtad a las leyes de cada país.» De sobte s'atura, s'adona que Dan Haywood -Spence Tracy- sembla distret i l'intepel·la: «-Dan, tenemos montones de papeles para revisar. ¿Qué está mirando?», «-oh! Estaba mirando alguna de estas fotografías adjuntas a los mandamientos judiciales». Altre cop el primer: «-¿Qué fotografias?» Dan s'aixeca, s'aproxima als jutges i comença a mostrar-los una sèrie de clitxés mentre comenta: «-Pues ésta de Petersen antes de que le operasen. Ésta es Irene Hoffman, no cabe duda de que tenía dieciséis años. El señor Weldenstain. Éste es el caso de un muchacho que no tendría más de catorce años, le acusaron de hablar en contra del tercer Reich y fue condenado a muerte» Mentre l'altre jutge segueix parlant de lleis, Tracy s'allunya, pensatiu, cap a la finestra. Les imatges que han suscitat la reacció visceral de Dan Haywwod resulten molt més suggerents que un grapat de lleis internacionals. Cal salvar les distàncies i subratllar que no es tracta en aquest cas de les imatges de l'alliberament, tanmateix, la confiança en l'eloqüència de la imatge –entrelligada aquí amb la seva capacitat probatòria i de *revelació*- resulta evident i es fa extensible a la seva condició general.

***Madjanek: cimetière de l'Europe* i *La Croix gammée et la potence.* Les imatges de l'Est.**

Obert a finals de juliol de 1944 per l'exèrcit Roig, Madjanek és el primer camp en ser descobert. Pocs dies abans de l'arribada dels russos els alemanys havien incendiat els forns crematoris, de manera que quan aquests arribaren trobaren en el terreny encara fumejant les cendres dels aparells mortuòris barrejades amb les dels cossos cremats.

L'espectacle era dantesc, piles de sabates, de dents, de cabells, foren filmades i fotografiades inaugurant el que més tard es convertiria la iconografia per excel·lència de la Shoah. Les imatges foren registrades per dos equips de cineastes professionals: el rus dirigit per Roman Karmer, de l'Estudi Central de Cinema Documental de Moscou; el polonès, pel cèlebre director jueu Aleksander Ford, els col·laboradors del qual eren majoritàriament jueus comunistes de l'avantguarda cinematogràfica dels anys 1930 que, com Ford, havien trobat refugi a la unió Soviètica durant la guerra i que acabarien servint, durant els següents vint, anys al cinema, polonès sota control polític[57]. L'objectiu d'ambdós equips consistia en muntar les imatges el més ràpidament possible per tal de mostrar-les als habitants de Lubin, la població polonesa més propera al camp d'extermini, i utilitzar-les coma prova en els primers judicis contra els alemanys.

Les de Madjanek constitueixen, doncs, les primeres imatges dels camps -en aquest cas d'un camp d'extermini- de les quals disposem, i com a tals inauguraren una iconografia amb molta presència en l'imaginari visual del genocidi: «À Majdanek, les réalisateurs inventèrent une première iconographie des camps, où les barbelés évoquent l'enfermement, tandis que l'amoncellement de chaussures symbolise le caractère vertigineux du nombre de victimes, se comptant par milliers.»[58]. A diferència de les cintes de britànics i nord-americans, on la distància entre l'aparell i la persona filmada és més aviat prudent i respectuosa, els operadors soviètics solen enregistren els cadàvers en primers plans que sostindran durant varis segons i fan desaparèixer l'individu en el conjunt de la massa:

El 1944 neix la pel·lícula de Ford, *Madjanek : cimetière de l'Europe (Madjanek, Cmetarzysko Europ*y), que es completarà el 1945 amb el film de Kazimierz Czynski *La Croix gammée et la potence (Swastyka i Szubienica)*[59]. En la primera assistim a l'obertura del camp, la visita del que queda de les instal·lacions i a un funeral celebrat en honor de les víctimes; la veu en off del narrador ens acompanya durant tot el trajecte.

---

[57] STUART LIEBMAN: *La libération des camps vue par le cinéma. L'exemple de Vernichtungslager Majdanek*; dins de DELAGE i ANNE GRYNBERG (dir.): *La Shoah : images témoins, images preuves*; Les Cahiers du judaïsme, n° 15, 2003, p. 61-70.

[58] Íbid. P. 51

[59] Els dos films són pràcticament inèdits. Es projectaren el 22 de març del 2010 al Memorial de la Shoah de París amb la presènicia de Stuart Liebman, professor d'història del cinema a la *Cuny Graduate Center, City of New York*.

A continuació, el judici celebrat a Lublin contra els responsables nazis del camp pren el protagonisme: immediatament després de l'obertura de Madjanek es va crear una comissió per interrogar els testimonis i establir un marc interpretatiu que permetés donar una explicació convincent dels fets. Aquests mateixos testimonis, juntament amb altres individus de les poblacions veïnes, seran interrogats al llarg del judici enregistrat per l'equip de Ford i Czynski. Així la filmació es constitueix, al mateix temps, com el primer documental, la primera interpretació i la primera exigència de responsabilitats de

la Shoah.

Una vegada més, les imatges dels camps són utilitzades coma proves amb valor judicial, aquest cop tanmateix, alhora que la voluntat d'atestació, entra en joc l'estratègia política de la URSS: els soviètics volen demostrar al món sencer, i en concret als polonesos, que faran pagar als culpables pels crims i al mateix temps, tot ometen la identitat jueva de la majoria dels afectats, pretenen guanyar-se la simpatia dels darrers -tradicionalment antisemites- i incitar-los al rebuig envers els alemanys. És així, tal com ens explica Stuart Liebman[60], que malgrat la procedència jueva dels cineastes, no mencionar als jueus ni en mostraran cap símbol en el film; ben al contrari, hi llegim un esforç per identificar les víctimes a partir de la iconologia cristiana. No obstant això, en *La Croix gammée et la potence* –considerada com la continuació de la pel·lícula de Ford- s'inclou el testimoni d'una dona jueva. L'objectiu és oferir una imatge més universal de les víctimes, i és gràcies aquest get, considera Liebman, que els cineastes efectuen un primer pas perquè un dia ens sigui possible comprendre la història de la Shoah.

En *La Croix gammée et la potence*, enterament focalitzada en el judici als guardians de Madjanek, les imatges del camp són mínimes i compleixen dues funcions: en primer lloc introdueixen el judici a mode de contextualització i sensibilització de l'espectador; en el segon, són utilitzades com a prova i il·lustració dels crims que estan sent jutjats en el procés. Ens sorprèn la familiaritat de la sala del tribunal i l'ambient angoixant que s'hi respira, tot és tancat, el públic envolta testimonis i acusats, gairebé tocant-los, el to de veu és desmesuradament alt. Es busca transmetre el caràcter compacte de la massa, la calor d'un tribunal popular on tothom intervé. Ens adonem de

[60] Conferència de Stuart Liebman al Memorial de la Shoah el 22 de març del 2010. Op. Cit.

seguida[61] que l'establiment d'un coneixement rigorós dels esdeveniments està supeditat a una voluntat moral i d'edificació, ho prova el fet que l'acusació no recorri a cap tipus de documentació escrita i es basi en l'ús exclusiu dels testimonis i les imatges de l'alliberament, les quals foren usades, uns mesos més tard, coma prova en els judicis de Nuremberg.

La prova posada en qüestió

Si un dels dos objectius primers als quals responien les imatges de l'alliberament dels camps s'inscrivia en la seva lògica probatòria, com pot ser que el valor testimonial i probatori d'aquestes hagi estat posteriorment posat en qüestió fins al punt de veure's, en algunes ocasions, revocades de tota possible memòria de la Shoah? Per què existeix per part de determinats historiadors i cineastes una sospita sistemàtica envers la documentació visual del genocidi?

En primer lloc, cal atendre al dubte generalitzat envers les imatges que plana sobre la història d'Occident:

> «En el antiquísimo conflicto entre la retórica de las palabras y el poder de las imágenes, la palabra ha sido, por lo general, privilegiada por sobre la imágen. La jerarquía según la cual el lenguaje verbal se considera superior a la imagen –con su tácito menosprecio de la visión- ha prevalecido en la cultura occidental, partiendo de la prohibición bíblica de tallar las imágenes, pasando por Platón y su alegoría de la caverna, y llegando hasta la moderna desconfinza hacia los medios masivos de comunicación, considerados intrínsecamente engañosos y manipuladores.»[62]

Retrobem el dubte en la desconfiança envers les imatges filmades pels aliats i, més generalment, envers qualsevol imatge que es pretengui representativa de la Shoah.. El llenguatge verbal, tradicionalment associat a la capacitat d'argumentació, de reflexió i de crítica ha estat sovint oposat al caracter poc clarificador i enganyós de les imatges,

[61] El documental no ha estat subtitulat, tanmateix he pogut disposar de la traducció dels diàegs i de la veu en off gràcies al text preparat per Stuart Liebman en motiu de la conferència i la projecció del film al Memorial de la Shoah (22 de març del 2010).

[62] ANDREAS HUYSSEN, Op. Cit. P. 15.

sempre associades a la naturalesa deficitària dels sentits. Però el cert és que ambdós llenguatges s'han trobat des dels orígens irremediablement units en les pràctiques de representació i resulten absolutament complementaris (des dels emblemes barrocs als muntatges dadaistes), de la mateixa manera que treballen conjuntament en l'elaboració de la memòria i en exploració del passat. En l'apartat anterior vèiem diferents aproximacions cinematogràfiques a la Shoah en les quals el llenguatge verbal es complementava amb el visual per generar noves constel·lacions de sentit.

Pel que fa a la sospita envers les imatges del genocidi, el problema rau, al meu entendre, no tant en el que ens puguin ocultar com en la visibilitat per la qual varen ser projectades, és a dir, pensades i utilitzades, en tant que proves del genocidi nazi. Tal com argumenta Didi-Huberman, la llegibilitat d'aquestes imatges queda desfasada de l'experiència que documenten, que consisteix, en primer lloc, en la reacció de l'exèrcit al moment de l'obertura, la resposta que donà a la situació de les víctimes, l'arrest dels criminals que encara s'hi trobaven, l'enfrontament obligat de la població veïna amb la realitat dels camps,... En definitiva, el que s'ha omès d'aquestes imatges en atorgar-los el caràcter de proves irrevocables dels crims és *la duració* que deixa constància del procés de l'alliberament i al qual només podem accedir a partir d'altres fonts que ens ajudin a reconstruir-la: « Ces films n'ont été ni tournés, ni montrés pour rendre lisible cette *zone du temps* si paradoxale qu'ils documentent néanmoins, je veux dire l'expérience d'un camp qui s'ouvre.»[63] Per contra, des del mateix moment del seu enregistrament i en els seus usos posteriors, s'ha tendit a privilegiar-ne el caràcter suposadament autoreferencial. Una vegada més, el problema no rau en les imatges sinó en la seva llegibilitat.

Exigir als arxius fílmics que proporcionin una prova irrefutable d'allò que ha tingut lloc resulta ingenu i absurd, doncs del que documenten és tan sols de l'empremta de «la trobada circumstancial d'un referent i d'un procés de producció, conjunció que entra de nou en joc en un segon encontre no menys circumstancial: el d'aquesta empremta i la mirada que es declara capaç d'interpretar-lo[64]

Per altra banda, el valor de prova indiscutible que els primers documentals – *Memory of the camps, Nazi Concentration Camps, Madjanek, La Croix gammée et la*

[63] GEORGE DIDI-HUBERMAN : *Ouvrir les camps…* Op. Cit. P. 102.

[64] JEAN-LOUIS COMOLLI: Conferència *Document et Spectacle...* Op. Cit.

potence[65]- atribueixen a les imatges de l'alliberament, perd la legitimitat quan el debat es desplaça de la voluntat de convèncer als potencials incrèduls a la de persuadir als negacionistes, que alguns anys més tard centraran els seus arguments entorn a la manca d'imatges de la càmera de gas. En aquest punt, les filmacions dels aliats, la majoria de les quals es realitzaren en camps de concentració i no d'extermini, queden fora de joc en la seva impossibilitat de mostrar unes escenes que no existeixen, doncs no disposem d'imatges del funcionament de tal maquinària. Per aquest motiu, fent referència al seu film *Drancy Avenir*, Arnaud des Pallières declara el rebuig de sotmetre's a la injunció de la prova, doncs significa entrar en la retòrica dels negacionistes, acceptar parlar la seva llengua consistent en creure només allò que veiem:

> «Les historiens ont déjà produit les preuves pour les incrédules, et certains aujourd'hui ne veulent toujours pas croire. Que nous importe. La Solution finale n'est pas une croyance, c'est un fait hstorique. Accepter de répondre à la demande de preuve, c'est accepter le dialogue avec les negateurs.»[66]

3.3. Deure de visió, deure de memòria

En iniciar la reflexió sobre la finalitat atribuïda a les imatges dels camps, ens referíem al seu valor probatori i a la seva capacitat pedagògica i de conscienciació. La creença en la *revelació per la imatge*, és a dir a través de la visió, entra en circulació des del moment mateix de l'obertura dels camps -quan alemanys i polonesos són obligats a presenciar l'espectacle aterrador que s'hi dóna-, continua amb els anomenats *reeducation films* i es prolonga en l'àmbit de la ficció a través d'una sèrie de pel·lícules en les quals el contacte amb el visionat d'aquestes imatges produeix una transformació en la mentalitat dels personatges. En la idea de base es troba la concepció segons la qual les seqüències revelen una veritat tan atroç, tan insuportablement real, que situant-se per sobre de tot argument canvien les conviccions de tots aquells que es resisteixen a creure en l'existència dels fets o en la maldat del sistema nazi. Allà on no arriben les

[65] De la seva banda, els francesos produiren un muntatge d'actualitats titulat *Les camps de la mort*, projectat en motiu de l'exposició *Les crimes hitlériens*, innaugurada a París el juny de 1945.

[66] ARNAUD DES PALLIÈRES: *L'art, puissance de vérité*, dins de SYLVIE LINDEPERG: *Clio de 5 à 7. Les actualités filmés de la Libération: archives du futur*; Op. Cit. P. 272.

paraules ens queden les imatges dels camps.

És per aquesta mateixa lògica que el fet de mirar es planteja com un deure que gravarà l'esdeveniment en la consciència de l'espectador i que resulta necessari perquè les properes generacions no oblidin allò del qual l'home és capaç. Ens trobem davant d'una memòria de la Shoah que contempla el record com un imperatiu transmissible a través dels relats i les imatges de la barbàrie, d'una pedagogia de l'horror. Examinem el darrer comentari de *Memory of the camps*, inscrita dins del gènere dels *reeducation films*: «*A menos que el mundo aprenda la lección de estas imágenes, la noche caerá sobre nosotros. Gracias a Dios, nosotros, los supervivientes, aprenderemos.»* Però quina és *lecció d'aquestes imatges?* Que significa alliçonar i quines implicacions comporta?

La idea de constituir una memòria de la Shoah rica de lliçons per l'avui i pel demà plana sobre un gran nombre de pel·lícules i documentals sobre l'esdeveniment i encaixa perfectament amb el que se sol designar com «l'educació de l'Holocaust», consistent, en definitiva, en la transmissió d'unes lliçons invariables i ja constituïdes que vénen del passat i cal conservar pel futur: «Une sorte de *legs* à transmettre de la main à la main, de génération à génération, et ce, avec le respect dû»[67]. Tals llegats semblen desprendre's, en el cas de les imatges, de l'horror i el dany sofert per les víctimes.

Així doncs, cal, en primer lloc, establir el significat d'*educar* i en segon, analitzar a partir de quin tipus de materials s'educa, és a dir, quines són aquestes *lliçons transmissibles* de pares a fills. Tal com adverteix Annette Wieviorka, és convenient establir una diferenciació clara entre els verbs *educar* i *ensenyar*, doncs posen en circulació competències diferents. Mentre educar s'inscriu en l'ordre de la moral - informar als joves sobre els hàbits de la societat, establir una distinció entre el bé i el mal-, l'ensenyament pren com a objectiu l'elaboració i la transmissió d'un saber.[68] Pel que fa a l'objecte de la memòria transmissible de la Shoah veurem que es focalitza en

[67] SOPHIE ERNST: *Génocide et transmission : raisons sceptiques*; Drôle d'Epoque, n° 10, Paris, printemps, 2002.

[68] ANNETTE WIEVIORKA: *Le témoin filmé*; dins de *Le cinéma et la Shoah. Un art à l'épreuve de la tragedie du vingtième siècle* (Jean-Michel Frodon, Ed.) Paris, Cahiers du Cinéma, 2007. P. 229.

els principis del dany i del dolor, derivats principalment dels testimonis i de la documentació visual al respecte. Però el patiment no és un valor, sinó el resultat de l'experiència d'una agressió sobre el cos i la ment, per conseqüent, un principi d'autoritat de matriu biologista.

El mostrar el patiment per la via dels relats testimonials i de la imatge inscriu la *memòria de la Shoah* en el domini de l'educació, fins a tal punt que l'esdeveniment s'ha convertit en instrument de referència per aprendre a distingir entre el bé i el mal. Michel Berenbaum, director de la *Survivors of the Shoah Visual History Foudation* declara: «Les gens ne savent pas ce qu'est le bien et le mal, mais ils ont une certitude : l'Holocaust est le mal absolu» És aquesta una certitud que evita còmodament la reflexió, no només sobre l'Holocaust sinó igualment sobre aquests dos conceptes: de què ens serveix *saber* què és el mal absolut si no tenim les eines per diferenciar-lo del bé? La Shoah s'ha convertit en el nou infern del laïcisme, al qual, sorprenentment, s'atribueixen les mateixes característiques que a l'avern dantesc i al bíblic, en un pol negatiu a partir del qual s'estableixen els altres relats. Sylvie Linderperg parla de la utilització d'aquesta referència com un

> «(...) dépassement (qui) allait logiquement débuoucher sur le classement substitutif du système concentrationnaire comme nouvelle référence absolue qui ouvrait la voie de l'universalisation. L'image se prêtait plus encore que les mots à cette substittion qui devat transformer en un nouvelle matrice du Mal les plans des charniers de 1945 et les visages des déportés, evenus des *images géneriques* destinées à parler pour tous les massacres et tous les presécutés, dans l'espace, mais aussi dans le temps»[69]

El resultat incorre en el perill de construir la història sobre les bases de l'emoció i no sobre les de la intel·ligència. La presa de distància i el rigor envers els esdeveniments no impedeixen l'empatia per les víctimes o la denúncia del sistema de l'extermini, ben al contrari, i com argumenta Annette Wieviorka, la reflexió «restitute la dignité de l'homme pensant, dignité que la nazisme avait précisément bafouée en jouant sur les émotions produites notamment lors des rassamblements de masse, ou sur des

[69] SILVIE LINDEPERG: *Clio de 5 à 7*...Op. Cit. P. 171.

sentiments, comme la haine »[70]. La millor manera, doncs, de denúnciar els esdeveniments i de transmetre'n la memòria passa per la reflexió i no per la repetició. Ni la història de la Shoah, ni la memòria, ni les suposades *lliçons* que conté, són entitats estàtiques i constituïdes d'entrada. La responsabilitat de les generacions posteriors envers al genocidi rau en la capacitat de construir interpretacions capaces de crear marcs de sentit més enllà de les *lliçons morals de la història*, més enllà de definicions del mal que dissimulen la mandra de pensar, tant el passat com el present.

A continuació proposo el comentari de tres pel·lícules que, a partir d'estratègies diferents, han tractat el tema de l'enfrontament d'un personatge de ficció amb les imatges documentals de l'alliberament.

Verboten!

Verboten!, de Samuel Fuller (1959), segueix els preceptes dels *reeducation films* tot inroduint en la seva trama un dispositiu de *mise en abîme* mitjanant el qual les imatges d'arxiu posaran en joc, una vegada més, el seu poder per educar les futures generacions. El film se situa en una petita ciutat alemanya, Rothbach, en plena zona d'ocupació nord-americana, on el sergent David Brent coneix a Helga, una jove alemanya que la salvat d'un bombardeig i amb qui es casarà un cop finalitzada la guerra. Frantz, el germà petit d'Helga, el qual ha rebut una educació en el sí de les joventuts hitlerianes i està fortament marcat per la ideologia nazi, col·labora d'amagat amb la *Verwolf,* una associació formada per un grup de nazis que es resisteixen a abandonar les armes i que intenten, per tots els mitjan, boicotejar els serveis d'aprovisionament i el pla de desnazificació de les autoritats nord-americanes instal·lades a la zona. La intriga s'intensifica quan la jove alemanya descobreix les companyies que freqüenta l'infant i es proposa convènce'l de l'error de la seva elecció. Per obrir-li els ulls a la maldat del sistema nazi, Helga l'informa dels diferents crims perpetrats contra la població civil alemanya, els malalts mentals, els jueus, l'església,...fins que davant la manca de conscienciació de l'infant i com a últim recurs, es trasllada amb ell a Nuremberg, on assistiran a una audiència del Tribunal internacional. És aquí on Frantz s'enfrontarà a la prova definitiva: un film dins del film ens mostrarà imatges de l'ascens al poder del partit nazi, dels camps, i d'algunes

[70] ANNETTE WIEVIORKA: *L'ère du témoin*; Paris, Hachette, 1998. P. 120.

escenes dels processos de Nuremberg.

Un cop dins del tribunal, com a contracamp de les cares de Frantz i d'Helga asseguts entre el públic, apareixen successivament les imatges que han de convèncer al primer. El dispositiu del camp contracamp es produeix repetides vegades, mentre que Frantz es mostra cada vegada més crèdul, cada vegada més horroritzat. La visió d'aquests documents el fan adonar de la maldat que s'amaga rere els projectes de la *Verwolf*. Per una sèrie de sobreimpressions que assimilen els discursos hitlerians a la veu i al rostre del cap del reducte resistent, assistim al procés reflexiu de l'infant i a la seva progressiva presa de consciència. El punt culminant arriba quan, enfrontat a la visió dels cadàvers esquelètics d'un camp –no se'ns diu quin-, el noi no pot aguantar més la mirada i amaga el cap entre els braços de la germana, que l'obliga a observar la pantalla mentre li repeteix «Franz, quiero que mires, tienes que mirar. Miraremos juntos. Esto es algo que tienes que ver. Todos debemos verlo. El mundo entero tiene que vere esto». Al cap de pocs minuts un *happy end* conclou la pel·lícula deixant constància de la capacitat educativa de les imatges.

Els *arxius del mal* són convocats per il·lustrar i per recolzar una tesi, a saber, el potencial pedagògic de les imatges lligat a la possibilitat de reeducació de la població alemanya i, en primer lloc, de la infància. El film de Fuller es dirigeix als infants, no només perquè són els més vulnerables a creure en els discursos que se'ls inculquen, sinó sobretot perquè representen el futur, són els portadors de la memòria que es transmet. Ara bé, com apunta Sylvie Lindeperg, si la les imatges gaudeixen d'aquest potencial pedagògic als ulls del director nord-americà «c'est parce qu'il affirme en même temps que le fanatisme de Frantz est le seul fruit de son éducation et de son ignorance.» Així doncs, deduïm que la capacitat probatòria i de convenciment de les imatges està supeditada a la ignorància de fons dels seus receptors i no contempla aquells que defensen la ideologia nazi tot i conèixer-ne les conseqüències. Cal preguntar-nos: canviaria el visionat d'aquests documents la consciència de Bruno Eckart, dirigent de la *Verwolf?*

Per altra banda, malgrat la voluntat manifesta de Fuller per reconstruir l'audiència del Tribunal de Nuremberg tot inserint en ella els personatges de la ficció, el film dins del film que veiem per aquest procés de *mise en abîme* no és *Nazi concentration camps*, ni cap dels treballs de muntatge presentats com a proba pels anglesos, els nord-

americans, els francesos o els soviètics. El que veiem en les pantalles de les sales del judici de *Verboten!* és el *El procés de Nuremberg*, un documental produït pel Departament cinematogràfic de l'Alt comissariat de les Nacions Unides per l'Alemanya i que fou concebut per projectar als espectadors de la RFA i del Berlín Oest en el marc del programa aliat de desnazificació. Es tracta d'un film de muntatge que recopila materials d'origen divers: arxius alemanys que reconstrueixen el camí del partir nazi, seqüències anglosaxones, franceses i soviètiques sobre l'alliberament dels camps i extrets de l'enregistrament del procés de **N**uremberg[71]. A aquest primer desplaçament consistent en recrear els judicis tot substituint el documental que fou presentat en aquests per una altre que sembla més apropiat al director de *Verboten!*, s'hi afegeix la descontextualització de les imatges que veiem. Mentre el comentari del film dins del film, pronunciat pel mateix Samuel Fuller, enumera els crims i les atrocitats perpetrades pels nazis, les imatges se succeeixen per il·lustrar-ne les paraules totalment desvinculades dels seus referents originals. A l'article de Trafic *Comment montrer les victimes ?*[72] Harun Farocki denuncia el que considera les *compilacions* d'imatges dispars que Fuller utilitza com *marionetes* sense cap mena de rigor per suggestionar als espectadors que allò que veuen prova allò que pronuncia la veu. Així, argumenta Farocki, el document fracassaria a l'hora de respondre a les preguntes *¿Com han arribat aquestes víctimes als camps? ¿Per quin motiu van ser recloses*? *¿Quan van ser rodades tals imatges?,* «Mais surtout: les images montrent-elles vraiment ce qu'elles prétendent montrer –ou ne font-eles que le reconstruire?»[73]

The Stranger

Ens desplacem d'Alemanya a Nord-americà, a la petita ciutat de Harper, Conneticutt, on Orson Welles en el paper de Franz Kindler, antic nazi que ha aconseguit escapar després de la derrota, s'ha instal·lat per refer la seva vida en el més perfecte anonimat. Kindler, que ha adoptat el nom fals de Charles Rankin, està completament integrat en la nova ciutat, on imparteix classes d'història i es troba feliçment casat amb Mary Longstreet, filla d'un jutje de la Cort suprema dels Estats Units. Els problemes comencen quan Wilson, delegat de la comissió aliada de crims de guerra, arriva a Harper amb la intenció de descobrir la veritable identitat de Welles i poder-lo jutjar. Per

[71] SILVIE LINDEPERG: *Clio de 5 à 7*...Op. Cit. P. 255.

[72] HARUN FAROKI : *Commentm ontrer les victimes ?* dins de *Trafic*. Núm. 70: estiu 2009, pp. 19, 20.

[73] Íbid. P. 20.

obrir els ulls a Mary i convèncer-la de l'orígen vertader del seu marit, el passat obscur del qual es nega a creure, Wilson i el pare de la jove li organitzaran una *projecció privada* a partir de diverses seqüències enregistrades durant l'obertura dels camps.

El extraño (*The Stranger*, 1946) és el primer film de ficció on apareixen imatges d'arxiu de l'extermini dels jueus a Europa. La projecció organitzada al saló del jutje Longstreet, les seqüències de la qual manquen de so i són comentades pel mateix Wilson, deixen veure una pila de cadàvers, una càmara de gas, un dipòsit de cal viva on el detectiu assegura que els nazis hi tiràven les persones encara amb vida per eliminar-ne els cossos i un home esquelètic que els soldats aliats tracten de rescatar. Curiosament i a diferència *judgement at Nuremberg* i *Verboten!*, a penes podem veure les imatges en qüestió. Pocs segons després que Willson posi el funcionament el projector, la càmera es desplaça de la pantalla vers la cara de la jove, la qual dirigeix el rostre cap el comissari que li parla i tan sols de tant en tant, gira la mirada per observar les seqüències dels camps. Aquestes es reflecteixen indistingibles sobre les cares dels personatges en un dispositiu curiosament similar al que anys més tard Eyal Sivan utilitzarà en *The Specialist*. També com Adolf Eichmann, Mary serà principalment filmada en el pathos de l'escolta. De sobte, la projecció s'interromp, s'ha trnecat la pel·lícula i el carret s'accelera girant al ritme d'un soroll sec.

L'ús que fa Welles de les imatges dels camps s'allunya del de Fuller i Kramer per dues raons bàsiques. En primer lloc, no busquen provar que *allò va passar*, sinó més aviat –i en aquest punt els tres directors sí que coincideixen- despertar la consciència de la jove mitjançant el rebuig sistemàtic que les imatges generen. D'aquest manera, davant la falta de convicció de la noia, el comissari Willson tranquilitza al seu pare amb les paraules que segueixen: «- Ahora conoce los hechos pero se niega a aceptarlos. Son demasiado horribles (...) Pero tenemos un aliado: su subconsciente. Sabe la verdad y lucha por hacerse oir, su ansia de verdad es demasiado intensa para contenerla». El funcionament de les imatges és clar: queden impreses en l'inconscient de la noia i lluiten per veure la llum. Una vegada més no interpel·len tan a la raó com a l'emoció, aquí anomenada subconscient, a la part més incontrolable i primària de l'individu.

En segon lloc, en *The Stranger*, el poder de convicció i *revevelació* dels arxius projectats sobre la protagonista és pràcticament nul. Mary es mostrarà més perturbada i afectada per les paraules acusatòries del detectiu que per les imatges que davant seu se

succeeixen i que més aviat tendeix a ignorar. Aquestes no ajudaran a resoldre la trama ni tornaran a mencionar-se al llarg del film. Per què, aleshores, Welles decideix introduir-les en el film? N'ofereix una resposta en una entrevista amb Peter Bogdanovich el 1982:

> «En principio estoy contra ese tipo de cosas: explotar la miseria, la agonía la muerte con fines de entretenimiento. Pero cada vez que se presenta la ocasión de obligar al público a mirar las imágenes de un campo de concentración, bajo el pretexto que sea, es un paso adelante.»[74]

Orson Welles ho deixa clar, i en quest punt coincideix amb Samuell Fuller: *El mundo entero debe ver esto* del director de *Verboten!* ressona com un eco de l'imperatiu de fer escoltar la veritat (*hear the truth*) del detectiu Willson. Per altra banda, malgrat les diferències ja esmentades entre els films, tots ells veuen d'un mateix model històric, el de l'herència dels Judicis de Nuremberg. Consisteix a enfrontar les imatges dels camps amb la mirada dels acusats, sempre il·luminada per evidenciar la seva reacció en el cara a cara entre els documents i els botxins. És aquesta una *situation éminemment dialectique* que, segons Didi Huberman

> «Ouvre la possibilité d'un *montage* dans lequel les images ne seraient pas séparées – isolées, hypostasiées – des visages qui les regardent et dans lequel, symétriquement, les visages ne mettraient pas hors champ les images qu'ils contemplent. Si le montage est une opération de lisibilité, il suppose de ne réduire aucune de ses dimensions constitutives.» [75]

Die Bleierne Zeit

En *Die Bleierne Zeit* (Las hermanas alemanas, 1981), Margarethe von Trotta adapta la trajectòria de Gudrun Ensslin –una de les fundadores del grup terrorista

---

[74] ORSON WELLES i PETER BOGDANOVICH, *This Is Orson Welles*; New York, 1992, pág. 189, citat dins de HUBERT DAMISCH: *Montaje del desastre* (Traducció de Flavia de la Fuente i Quintin); núm, 599, mars 2005, pp. 72-78

[75] GEORGE DIDI-HUBERMAN : *Ouvrir les camps*…Op. Cit. P. 1046.

alemany *Fracció de l'Exèrcit Roig*- i la seva germana. El film ens acompanya en la trajectòria de les dues germanes, Juliane i Marianne, a través d'una sèrie de flash backs que ens permeten establir les relacions entre una infància de postguerra marcada pel silenci i per un pare massa estricte i un present d'inconformisme, el 1968, que acaba conduint a la major a enrolar-se en l'entitat terrorista i suicidar-se en una cel·la de presó.

La pel·lícula de Von Trotta s'inscriu en la via de la interpl·lació intergeneracional iniciada als anys setanta pels realitzadors del *nou cinema Alemany* i per la qual les generacions nascudes després de la capitulació alemanya –els *anys de plom*- es rebel·len contra el passat oblidat del país, contra una educació presidida pel silenci. Régine Robin s'hi refereix com l'*època del gran rebuig* i la resumeix així:

> «Cuando se leen los testimonios de los hijos de nazis, es desconcertante el hecho de que los padres culpables no admitan nunca su culpabilidad, se refugien en el mutismo, la frustración, la reiteración. Los hijos y las hijas entonces se rebelan, cayendo muchas veces en un izquierdismo exacerbado en el que se considerarán como *nuevas víctimas* en una Alemania federal ahíta de su milagro económico y donde el pensamiento parece haber entrado en un profundo estado de letargo.»[76]

Es tracta doncs d'un conflicte basat en les qüestions relatives a la culpabilitat[77] i la transmissió de la memòria. És precisament per referir-se als moments fundadors de la presa de consciencia de tal culpabilitat i del buit ètic existent en *la nova Alemanya*, que la directora de *Die Bleierne Zeit* recorrerà a la introducció de fragments de *Nuit et brouillard* en l'interior del film. Per mitjà d'un Flash back que ens retorna a l'adolescència de les germanes, assistim a la projecció del documental de Resnais en una sala de cinema destinada als alumnes de l'institut. Servint-se del matexi dispositu de *Verboten!, Judgement at Nuremberg* i *The Stranger*, la directora alterna el pla contraplà per mostrar-nos successivament les imatges del documental –especialment la seqüència de les anivelladores de Bergen Belsen- amb els rostres dels alumnes asseguts i immòbils

---

[76] Régine ROBIN: *El nuevo devenir victimario de Alemania* dins de *El estado y la memoria* (RICARD VINYES Ed.); RBA:Barcelona, 2009. P. 213

[77] Veure KARL JASPERS: *El problema de la culpa. Sobre la responsabilidad política de Alemania.*; Ediciones Paidos: Barcelona, 1998.

a les butaques. De sobte, Marianne surt de la sala seguida de la seva germana i es retroben als lababos, on entre nàusees i plors se senten encara els comentaris de la veu en off. La qüestió de la culpa queda clarament evocada per les escenes de *Nuit et brouillard* escollides per Von Trotta, així, just abans de le partida repentina de les noies, escoltem la veu de Jean Cayrol sobre el rostre de diferents individus: «- Jo no sóc cupable, diu el kapo», «-jo no sóc culpable, diu l'oficial», apareix un nou rostre i la veu repeteix encara una vegada més: «jo no sóc culpable». Finalment escoltem: «aleshores, qui és culpable?». A continuació, les imatges dels cadàvers nuus amuntegats.

Die Bleierne Zeit comparteix amb els films anteriorment esmentats un mateix dispositiu del camp-contracamp que alterna les imatges de ficció dels receptors amb els documents visuals dels camps, tanmateix divergeix en la finalitat de tal contraposició. El que es tracta de considerar en la pel·lícula de Von Trotta no és la finalitat del film de Resnais en ell mateix –aquesta seria una altra qüestió- sinó el motiu pel qual la directora alemanya ha decidit introduir justament aquestes imatges en la seva ficció més de vint-i-sis anys després que fossin muntades pel francès i quasi bé quaranta anys més tard de que fossin enregistrades pels aliats. La finalitat de *Die Bleierne Zeit* no consisteix ni en provar l'autenticitat dels esdeveniments ni en despertar les consciències d'uns espectadors que ja han visionat repetides vegades les imatges. Aquestes es posen més aviat al servei d'una trama que gira, com hem dit més amunt, al voltant del context social precís de l'Alemanya dels anys setanta.

Tot i que resulta enormement interessant veure com les imatges dels camps se segueixen inserint en la ficció a partir dels mecanismes iniciats en els Judicis de Nuremberg i posats en circulació en els films que aparegueren immediatament després, cal tenir en compte les necessàries diferències interpretatives dels mateixos com a conseqüència del moment de realització del film que ens ocupa, molt posterior als anteriors. La qüestió ja no passa per veure com aquestes seqüències terribles són encarades pels alemanys que han viscut el nazisme, sinó per analitzar com les generacions posteriors s'enfronten a una realitat que els seus progenitors els havien ocultat i que, tanmateix, segueix formant part de la seva història i de la seva identitat com a país. De la mateixa manera, no és secundari que von Trotta hagi decidit recórrer a *Nuit et brouillard* i no a *Nazi concentration camps* o a un altre film realitzat pels aliats com solia fer-se en els anys de postguerra. A principis dels 80, com veurem en l'apartat que segueix, els plans de les màquines anivelladores de Belsen escollits per la directora

ja evoquen la solució final en l'imaginari col·lectiu. Per altra banda, en aquestes dates el film de Resnais ja ens parla tant de l'obra com de l'ús que se n'ha fet en múltiples instituts d'arreu d'Europa per introduir als adolescents a la Shoah, i és precisament aquest fet –els primers contactes amb el coneixement de la història recent- el que pretén evocar la pel·lícula alemanya.

4. Les migracions de l'arxiu

4.1. Document o artefacte. La fragilitat de l'arxiu

La fragilitat del document i la migració dels arxius comporten que aquests hagin estat i segueixin sent susceptibles a una sèrie d'usos i de mutacions que en modifiquen la relació amb el referent i la font de producció complicant-ne sovint la llegibilitat. Què és més versemblant, el document o la ficció? Què ens acosta més a la veritat, un arxiu visual o una recreació escènica? En la societat actual, les imatges de ficció esdevenen documents i els documents visuals esdevenen ficció; exigim als arxius l'estatut de proves irrefutables alhora que els ficcionalitzem perquè resultin més *reals*, perquè s'ajustin més a la versió que volem transmetre dels fets. Les imatges viatgen totes barrejades d'un cantó a l'altre, se separen de les seves marques de *paternitat* –d'origen i de producció- tot esdevenint intercanviables, convocades per recolzar tal tesi o per il·lustrar tal argument. El mateix succeeix, tal com hem anat apuntant al llarg dels pàgines anteriors, amb les imatges d'arxiu que es conserven del genocidi, la llegibilitat històrica de les quals s'ha vist fortament perjudicada per les manipulacions i els valors d'ús que se n'han fet en repetides ocasions.

En ocasió d'una conferència sobre document i espectacle al MACBA, vaig sentir a Jean-Louis Comolli reflexionar sobre una paradoxa fortament suggerent. Es tractava d'una comparació entre *Desert Victory*, un film produït el 1943 per l'exèrcit britànic i que pretenia ser un documental fidel de la batalla d'Alamein, a l'Àfrica, i els enregistraments que els operadors aliats realitzaren durant l'obertura dels camps i que havien de ser inclosos en l' anteriorment esmentat *Memory of the camps*, de Sidney Bernstein. Malgrat els mitjans desplegats per la filmació en directe de la batalla, els

resultats foren insatisfactoris com a conseqüència de la poca il·luminació del terreny, de la manca de plans detall i de precisió i de múltiples factors causats per les condicions de l'enregistrament. Així doncs, els productors optaren per gravar una sèrie de plans amb professionals en l'interior d'un estudi i muntar unes imatges amb les altres de manera indiferenciada. En resultà un pretès documental de guerra on tot era nítid i distingible, on l'espectador es podia identificar amb els cossos dels soldats britànics i podia seguir l'emoció del combat en els seus rostres, on hi havia, en resum, drama, suspens i espectacle. Paradoxalment, aquesta barreja de recreacions i de documents visuals, de soldats vertaders i d'actors, proporcionava a la pel·lícula un efecte molt més realista que el que podia aportar e document inicial, on tot era confós i o s'entenia res. Es realitzà un enorme treball de ficció per fabricar una veritat *més real* que la veritat, una *realitat* fabricada a mida els plans de la qual donaren la volta al món introduïts en d'altres muntatges d'arxius sobre la Segona guerra mundial a títol d'imatges *autèntiques* de la batalla d'Almein. Contrasta amb la recepció del segon element de la comparació, les imatges de *Memory of the camps*, doncs recordem que el 1945, enfrontats a elles per primera vegada, els espectadors britànics es mostraren reticents a creure en la seva veracitat.

Ens enfrontem a una paradoxa simptomàtic dels usos actuals del document: les recreacions de la batalla resulten més versemblants -i per tant més *verídiques* per l'espectador- que les imatges documentals preses durant la mateixa. Aquestes ficcions circularan sota la categoria d'*arxius,* transformant per sempre l'estatus ontològic de les imatges, que passaran a la posteritat com a *documents reals del combat.* Pel procediment invers, les imatges enregistrades durant l'obertura dels camps seran en un primer moment expulsades dels circuits de credibilitat. Mostren una realitat suposadament massa terrible per ser vertadera, i això, tal com ens expliquen Losson i Michelson, perquè no disposen d'un precedent que pugui servir-ne com a exemple i referent:

> «And with these death camps, these films on the camps, the very notion of reality was shaken. For the credible is grounded in a prior representation, in something already seen that authorizes recognition and attests to veracity. The universe of the camps was contaminated by a never-

seen. »[78]

És en aquest punt que Hitchcock serà convocat per Bernstein a fi de desenvolupar tota una estratègia que acabi amb els dubtes sobre la veracitat de tals imatges, tant feble resulta el document audiovisual. Un cop separats de la seva història –per què van ser realitzats i per qui, amb quina finalitat, de quina manera,...- corren el perill de convertir-se en simples clixés, en carcasses susceptibles de contenir tota mena de discursos o en continents d'un discurs afegit irrevocable. Es tracta, sens dubte, d'un mal ús dels arxius audiovisuals que tanmateix, com adverteix Comolli[79], ha esdevingut la norma.

Samuel Fuller, conscient de la fragilitat constitutiva de l'arxiu, advocava, en la seva entrevista amb Emil Weiss[80], a favor de la introducció d'aquest en el sí d'una ficció, com ell mateix havia practicat, d'altra banda, a *Verboten!*. Argumentava que així es facilitava la identificació de l'espectador amb els cossos filmats en el documental i es constituïa un lligam emotiu que l'apropava al contingut de la pel·lícula i al sentit mateix dels arxius. No és aquest l'objectiu que persegueixen, en definitiva, els productors de *Desert victory?* La necessitat de l'espectacle s'imposa en ambdós casos sobre la veritat històrica per tornar-la més dramàtica i completa: «Because when you write the fact –ens deia Fuller- you don't have all the facts, but when you write fiction you can make up the facts». En l'arxiu audiovisual existeix aquesta tensió entre l'ordre de la documentaió –d'una certa veritat referencial- i la necessitat de dramatització pròpia de l'espectacle. La segona sol acabar prevalent sobre la primera. És la mateixa tensió, salvant les distàncies, a la qual es refereix Antelme quan ens parla de la incredulitat a la qual s'enfrontaven en no poques ocasions els primers testimonis de la Shoah:

> « *Les histoires que les types racontent sont toutes vraies. Mais il faut beaucoup d'artifice pour faire passer une parcelle de vérité et, dans ces histoires, il n'y a pas cet artifice qui a raison de la nécessaire incrédulité.*

---

[78] NICOLAS LOSSON AND ANNETTE MICHELSON: *Notes on the Images of the Camps*. Revista *October*, Vol. 90 (Tardor de 1999). P. 34.

[79] JEAN-LOUIS COMOLLI: *Conferència Document et Spectacle*…Op. Cit.

[80] *Falkenau, visió de l'impossible* (1988), veure l'apartat primer d'aquest treball.

Ici, il faudrait tout croire, mais la vérité peut être plus lassante à entendre qu'une fabulation.»[81]

És la mateixa lògica que opera en el cas d'Enric Marco i explica, entre d'altres raons, per què la seva mentida, un relat florit, atractiu i sense fissures, era més atesa que la veritat de molts altres supervivents, portadors de relats originals però pitjors narradors. La història és real –la Shoah, els maltractaments infligits a les víctimes- però el relat és una reconstrucció, una elaboració fictícia que tanmateix, podríem argumentar, col·labora a la divulgació i la transició dels coneixements sobre l'esdeveniment, doncs s'havia informat a la perfecció sobre el funcionament i l'organització del camp de Flossenbürg. El relat de Marco seria equiparable al de les imatges reconstruïdes que pretenen passar per seqüències documentals, es tracta d'una problemàtica anàloga a la de l'arxiu audiovisual que ens remet a la dicotomia existent en l'interior de tota imatge entre el testimoni i l'artefacte. Quin dels dos valors és el que ens apropa més a la *veritat?* Quin és el problema de l'artefacte si ell mateix ens acosta al coneixement dels fets? La resposta, al meu entendre, passa pel fet de reconèixer la naturalesa construïda del darrer. Enric Marco no era un testimoni sinó, en tot cas, un historiador, de la mateixa manera que els primers plans dels rostres sofrents de *Desert Victory* no pertanyien als soldats sinó als actors; en ambdós casos cal especificar-ho.

4.2. Les migracions de l'arxiu

Donat que el lligam que uneix la imatge amb la seva font és sovint esquinçat per diverses raons que venim d'esmentar, els arxius visuals i audiovisuals viatgen d'un cantó a l'altre tot desvinculant-se dels seus referents. Les imatges dels camps són convocades en contextos diferents i serveixen a finalitats diverses, sigui per despertar l'empatia de l'espectador vers una causa humanitària, per parlar d'una realitat històrica de la qual no dónen testimoni o per il·lustrar una tesi qualsevol. Posem-ne alguns exemples.

Els clixés de Bergen-Belsen

Resulta interessant observar la trajectòria de les imatges de l'obertura de Bergen-Belsen, camp de concentració situat en territori alemany i alliberat per l'exèrcit brtàncic

[81] ROBERT ANTELME: *L'espece humaine*; Paris, Gallimard, 1957. Pp. 302.

el més d'abril del 1945. Es tracta, molt probablement, dels arxius audiovisuals dels camps que han tingut més difusió, constitueixen la major part de *Memory of the camps* i són enormement presents en el film d'Alain Resnais, per citar només alguns exemples. Entre elles es troben les tristament cèlebres imatges de les màquines alliberadores empenyent a centenars de cadàvers esquelètics a l'interior de les fosses.

Podem definir tres etapes en la trajectòria migratòria d'aquests documents. La primera ens remet als seus orígens, és a dir, al seu enregistrament per part dels operadors britànics que, sota les ordres dels superiors, s'encarregaren de filmar l'espectacle terrible sense fer-se a la idea del que presenciaven. Aquestes imatges dónen testimoni de la relació existent entre els cossos filmats -les víctimes, principalment jueves- i un aparell governat per un subjecte que ni sap ni comprèn la complexitat del que enregistra.

En una segona etapa, que comença immediatament després de la guerra, les imatges de Belsen són introduïdes en múltiples films – entre els quals *Nuit et brouillard* és el que ha tingut, sens dubte, una major repercussió- a fi de *donar a veure* la barbàrie nazi i l'horror dels seus crims. Tanmateix, en aquesta utilització de les imatges, tant per part dels films de muntatge com de les actualitats, s'omet la qüestió del genocidi, és a dir, la identitat jueva de la gran majoria de les víctimes que hi apareixen. La Shoah no hi és mai designada de manera específica.

En la tercera etapa, que s'allarga fins als nostres dies, aquestes imatges han estat identificades no només amb el genocidi dels jueus, sinó amb el fenomen de l'assassinat massiu dels darrers a les càmeres de gas. D'aquesta manera, les imatges de Belsen han acabat cristal·litzant la visibilitat de l'horror sobre la base d'un veritable contrasentit històric:

> «Les seules images de la mort de masse que nous possédions sont précisément celles de Bergen-Belsen dont l'horreur est généralment analysé à contresens. Les photos et les films britaniques servent à montrer ce qui précisément n'est pas montrable : l'extermination systématique des Juifs. On y voit habituellemen l'expression de la volonté systématique, ordonnée, méthodique, bureaucratique, d'extermination. (…) Nous ne le croyons pas. Bergen-Belsen est au contraire le fruit de la folie, de la gabegie qui saisit le

Reich lors de son agonie, l'illustration du paradoxe tragique d'un camp où les vies étaient relativement épargnées en un gigantesque mouroir»[82]

Avui en dia sabem que Belsen no era un camp d'extermini sinó de concentració, i disposem de la bibliografia necessària per distingir entre ambdues infrastructures, tanmateix, les imatges que allà es filmaren continuen integrades en l'imaginari col·lectiu com les d'un lloc real de la Shoah, com si el coneixement històric i la percepció dels arxius visuals anessin per camins diferents. Com si les imatges es puguéssin permetre uns errors d'interpretació que no es concedeixen als documents escrits.

Veiem, doncs, com unes mateixes imatges donen peu a utilitzacions dispars i prenen identitats diferents segons el moment i el film en el marc del qual siguin convocades. Les imatges de Bergen-Belsen foren enregistrades en un gest innocent d'ignorància, més tard es donaren a conèixer com les proves visuals de les atrocitats nacionalsocialistes i finalment es consolidaren com les imatges de la mort en massa dels jueus a les càmeres de gas. D'acord amb aquesta darrera identitat, han estat utilitzades en nombrosos reportatges televisius consagrats al negacionisme sota el preu d'una inquietant aporia de la prova per la imatge.

Per altra banda, les màquines anivelladores s'han integrat des d'aleshores a la cultura col·lectiva com un símbol tràgic dels temps moderns. La màquina, capaç de salvar els obstacles que se li presenten, símbol del progrés tècnic de la humanitat, es converteix en aquestes imatges en l'encarregada d'enterrar la barbàrie, d'empènyer brutalment sota terra el que els mateixos homes han desencadenat.

L'infant jueu de Varsòvia

Ens desplacem dels arxius audiovisuals de l'alliberament a la fotografia per tots coneguda de l'infant del gueto de Varsòvia: les mans enlaire apuntat pels SS, mitjons fins als genolls, l'estrella de David a la solapa, una boina que li amaga els cabells, la mirada baixa. Es tracta d'una imatge presa durant l'ofegament de la revolta del gueto de

[82] ANNETTE WIEVIORKA: *Déportation et génocide. Entre la mémoire et l'oubli*; Paris, Plon, 1992. P. 209.

Varsòvia i recollida en l'àlbum Stroop, al qual ens hem referit amb anterioritat. La història de la trajectòria d'aquesta fotografia és enormement interessant[83] i ens acosta a la transformació que ha experimentat la figura de la víctima des de l'acabament de la Segona guerra mundial i fins als nostres dies, doncs el clixé, inicialment desatès pels mitjans de comunicació i rebutjat coma prova en els judicis de Nuremberg[84], ha acabat erigint-se com una icona universal de la víctima. No només en trobem la imatge –cent vegades retallada, reenquadrada, aïllada del conjunt de la composició- en materials relacionats amb la temàtica de la Shoah, sinó també en múltiples cartells d'organitzacions humanitàries, en còmics adherents a la causa palestina[85] i fins i tot en l'anunci publicitari d'un grup de rock francès al metro e París, per citar alguns exemples. Per altra banda, nombrosos foto-periodistes n'han reproduït la composició en la cobertura de diferents conflictes en una operació que reenvia a l'espectador al referent de la imatge del gueto, enregistrada en l'inconscient de tots nosaltres i amb una forta càrrega emotiva associada.

La pèrdua de la traça de l'arxiu que ens ocupa resulta més que evident. Mentre la majoria de la població trobaria el clixé fàcilment reconeixible, probablement només una petita part sabria distingir-ne l'origen. Recordem, d'entrada, que la imatge fou enregistrada pels nazis a fi de mostrar la seva victòria sobre els jueus rebels del gueto, per conseqüència, no pretenia despertar sentiments de pietat envers la víctima sinó vanagloriar-se del poder i la resistència moral dels soldats. Així doncs, des del seu naixement i fins l'actualitat, la fotografia de l'infant de Varsòvia ha recorregut un llarg camí que ha reinvertit els seus valors originals –humiliar els jueus i mostrar la superioritat moral dels SS- en el seu contrari: la valoració d'aquests en tant que víctimes i la demonització dels seus botxins.

Al llarg d'una lent procés de construcció, la fotografia ha esdevingut un clixé portador de referents ideològics, històrics i memorials. La imatge del noiet s'ha

---

[83] Per una història detallada dels diferents usos de la fotografia de l'infant del gueto, veure FRÉDÉRIC ROUSSEAU: *L'enfant juif de Varsovie. Histoire d'une photpgraphie;* París, Le Seuil, 2009.

[84]Mentre moltes de les fotografies recollides en l'Àlbum Stroop foren presentades com a prova en els Judicis de Nuremberg recollides dins de l'anomenat Àlbum de Nuremberg, la de l'infant no fou incluida en aquesta compilació.

[85] Veure la sèrie còmica de Carlos Latuff *Todos somos Palestinos.* Entre les diferents vinyetes, trobem la imatge de l'infant jueu del gueto exclamant: «Yo soy palestino».

descontextualitzat i s'ha desvinculat de la història singular del subjecte congelant-lo en una icona abiogràfica i atemporal, en una metonímia de la víctima i de la Shoah. Resulta significatiu que la majoria de reproduccions de la fotografia l'hagin reenquadrada tot isolant l'infant de la resta del grup per subratllar-ne la figura terroritzada. A la mercè dels seus botxins, símbol de la innocència i la vulnerabilitat, el personatge encarna a la perfecció les característiques de la víctima absoluta –no responsable del maltractament infligit- i és capaç de suscitar l'emoció i la compassió a tot aquell que el contempli. Part del seu *èxit* es deu, per altra banda, al fet que l'espectador pot identificar-s'hi amb facilitat. Mentre els cossos esquelètics i les muntanyes de cadàvers ens expulsen de tota aproximació, la fotografia de Varsòvia conté l'enormitat del genocidi en silenci, sense evidenciar-la.

Resulta interessant comparar aquesta fotografia amb les que es conserven de la petita Anna Frank. També en l'edat de la innocència, igualment víctima de la política nazi, els seu retrat és rarament convocat per referir-se a la Shoah. Les imatges que s'en conserven, les d'una nena somrient, ben vestida i pentinada, no contenen cap indici que permeti relacionar-les espontàniament amb el genocidi; no desperta, malgrat coneguem la seva història desafortunada, la mateixa compassió que l'infant, del qual pràcticament no sabem res.

La fotografia del nen de Varsòvia servirà, d'aquesta manera, al recolzament d'una sèrie de causes totalment desvinculades de la història de la Shoah, tal és la seva potència d'evocació victimària, i l'especificitat de la imatge es difuminarà progressivament per comparació amb la víctima de torn. En resulta una lectura uniformatitzadora que assimila totes les víctimes, vinguin d'on vinguin, sota el mateix eslògan del dolor i del patiment. Poc importen les peculiaritats de cada una d'elles, el seu context o les causalitats de la seva situació concreta, a través de la imatge es convoca un sentiment de compassió que les transforma a totes elles en iguals.

Els soviètics a Auschwitz

Les imatges de l'obertura del camp d'extermini d'Auschwitz preses pels operadors de la URSS han conegut un *èxit* i una amplitud de difusió comparables a la dels dos casos que venim d'esmentar. Tanmateix, vídeos i fotografies són producte d'un contrasentit històric que molt poques vegades és clarificat: presentades com a imatges

de l'alliberament, foren en realitat capturades amb posterioritat, quan els soldats soviètics ja havien penetrat en l'interior del camp i havien començat a rescatar els primers supervivents. Considerant que calia enregistrar l'esdeveniment i no havent previs el material necessari, l'exèrcit Roig va fer venir un equip d'operadors de la URSS que s'encarregà de reconstruir el moment de l'obertura i filmar els deportats que encara no havien abandonat el terreny. En resulten els plans per tots coneguts dels supervivents abocats als filats, mirant a la càmera, inexpressius i silenciosos, mentre aquesta els enregistra des de l'altra cantó de la reixa, o bé el dels infants que s'arremanguen la camisa tot mostrant els seus tatuatges a l'aparell. Menys conegudes són les imatges que reconstitueixen l'obertura i en les quals assistim a la joia dels presoners davant l'entrada de l'exèrcit soviètic, una escena del tot inversemblant. Per últim, trobem les seqüències, igualment difoses sense indicar-ne la procedència veritable, que mostren unes dones apilonades sobre els somiers dels barracons. Es tracta en realitat de poloneses dels pobles veïns, expressament convocades per figurar en l'enregistrament que pretenia reconstruir l'amuntegament en el qual vivien els deportats.

Així doncs, mentre a través dels relats dels testimonis tenim constància de les condicions miserables de les barraques del camp i de l'esperança que significà per la majoria d'interns l'arribada de l'exèrcit, sabem que la primera no fou immediatament filmada, i que la segona no despertà les aclamacions i reaccions festives que mostren les filmacions. Altra vegada, les traces dels documents es dilueixen desvinculant l'arxiu visual de la seva història i contextos de producció.

Ens hem referit a les imatges de l'obertura de Bergen-Belsen i d'Auschwitz i a la fotografia de l'infant del gueto de Varsòvia per la seva rellevància en la construcció de l'imaginari visual entorn del genocidi i perquè es troben entre aquelles més sovint reproduides, tanmateix podem referir-nos a molts altres arxius que han patit una sort migratòria similar, és a dir, que presenten un desfasament entre allò que la imatge *documenta* i el que simbolitza. Entre ells, podem destacar-ne els següents: el primer pla capturat a Weterbork del rostre d'Anna Maria Sttela Steinbach, el qual, esdevingut *icona* de la deportació dels jueus i com a tal present en nombrosos films de muntatge, el 1992 fou objecte d'una investigació que en revelà la vertadera identitat sinti; els plans de la pel·lícula de ficció *La última etapa* (*Ostatni etap*, Wanda Jakubowska, 1946), esdevinguts arxius en la seva introducció com a tals en *Nit i boira,* d'Alain Resnais[86]; la

[86] Per una reflexió detallada sobre l'ús dels arxiu audiovisuals en *Nuit et brouillard*, consultar SYLVIE

multitud de fotografies i de films introduits de manera arbitrària i descontextualitzada en la sèrie televisiva *Holocaust* (Marvin J. Chomsky, 1978); o la seqüència realitzada a partir del muntatge d'arxius de l'alliberament que, pretenent reconstruir el funcionament de la càmara de gas, omet el veritable referent de cada un dels plans i suposa l'existència de les imatges, fins avui inexistents, de l'esmentat procediment. La trobem per primera vegada en *Nazi concentration camps* i és posteriorment reutilitzada en *Judgement at Nuremberg*, *Verboten!* i en diversos films documentals posteriors. Farocki en descriu el muntatge amb detall:

> «On voit d'abord une main qui tourne une roue, puis deux plans sur les pommes de douche au plafond de la salle. Puis un plan sur un group de détenus dévetûs, amaigris, une vingtaine de persones serrées les unes contre les autres. Beaucoup se tiennent contre le mur, on ne voit que leurs pieds et leurs jambes. Quelques-uns sont assis ou couchés par terre. L'un des détenus assis bascule en arrière. Puis un gros plan sur Franz, qui suit ce montage, ferme les yeux et les ouvre à nouveau. Ayant reouvert les yeux, il voit la même salle pleine de détenus dévêtus, amaigris. Ils sont morts, leurs corps empilés les uns sur les autres.»[87]

4.3. Potencial simbòlic i valor informatiu. Dues aproximacions a l'arxiu

En la interpretació i anàlisi dels arxius audiovisuals cal diferenciar entre dues línies aproximatives bàsiques: Per una banda, aquella que contempla la historia de les migracions i successius usos i reinterpretacions de l'arxiu com a part constitutiva de la seva pròpia història; per l'altra, la que proposa retrornar sobre la font original, és a dir, el moment de l'enregistrament del document, a fi de restaurar-ne el seu *valor informatiu.*

La primera aproximació se centra en el potencial simbòlic de la imatge i en les diferents lectures a què ha estat sotmesa des del moment mateix de la seva producció. En aquest sentit, les imatges del genocidi (d'abans i de després de l'alliberament) s'estudiarien com els elements d'un procés de construcció de la memòria tot assumint

---

LINDEPERG: *Nuit e brouillard. Un film Dans l'histoire*; Paris, Odile Jacob, 2007.

[87] HARUN FAROKI : *Comment ontrer les victimes ?* Op. Cit. P. 20.

que el sentit històric dels mateixos no es troba únicament en la traça dels seus orígens sinó en un esdevenir ininterromput, en el que Derrida anomena l'*experiència irreductible de l'avenir*.[88]

> «En attachant une attention conjointe à l'image et à ses usages, il s'agit d'éclairer le mouvement dialectique qui va du passé vers le futur afin de placer en regard avec le context d'enregistrement du document et les conditions de son exhumation comme de ses réinterprétations successives.»[89]

Així, s'entén que el sentit i els valors conferits a les imatges no són mai definitius ni estables, ben al contrari, tot document iconogràfic s'enriqueixi sense fi amb cada nou estrat interpretatiu, el qual ens parla tan de l'arxiu mateix com del seu context i condicions de recepció.

La segona perspectiva, en canvi, potencia allò que l'arxiu documenta al mateix moment de la seva realització tot considerant que els usos no rigorosos que se n'han fet a posteriori construeixen una capa opaca que n'espesseix el *valor informatiu* i en perjudica el coneixement històric. Vegem com Clément Chéroux, comissari de l'exposició *Mémoire des camp. Photographies des camps de concentration et d'extermination nazis* defensa aquesta metodologia:

> «L'iconographie qui est aujourd'hui à la disposition des historiens est donc en grande partie constituée « d'images muettes », de clichés symboliques qui ne renseignent guère sur la tragédie et conduisent parfois même à des interprétations erronées [...]. Il est donc nécessaire de remplacer l'usage symbolique par une utilisation historique de l'image. Mais pour se faire, il faut redonner aux photographies leur valeur documentaire qui a généralement été enfouie sous les générations de reproductions ou sous les

---

[88] JACQUES DERRIDA: *Mal de archivo. Una impresión freudiana* (Paclo Vidarte Trad.); Madrid, Trotta, 1997.

[89] SYLVIE LINDEPERG: *Itinéraires: le cinéma et la photographie à l'épreuve de l'histoire*; dins de Cinémas : revue d'études cinématographiques, vol. 14, n° 2-3, 2004. P. 201.

multiples strates de leur utilisation symbolique»[90]

Recapitulant, ens trobem davant de dos modes d'escriptura de la història en relació als arxius visuals i audiovisuals i, per tant, a dues aproximacions als documents que ens interessen. Una d'elles, la primera, se centra en el treball de sedimentació que les ha fetes migrar fins a nosaltres, l'altra ens parla de les traces de producció que duen inscrites i que ens remeten al seu valor *informatiu i documental*. Al meu entendre, ambdues metodologies són absolutament complementàries. Prenguem com a exemple la fotografia de l'infant de Varsòvia: no és igualment nécessari, i fins i tot essencial per tal d'efectuar-ne una lectura completa i rigorosa, conèixer tan el seu context de producció com analitzar el com i el perquè ha estat sotmesa a tota una sèrie de usos i de resinificacions? Aquesta imatge, i aquí rau principalment el seu interès, ens parla a la vegada del gueto i del destí dels qui l'habitaven i de la nostra societat actual: quin és el camí que ha conduit al noiet de Polònia fins al metro de París? De quina manera aquesta figura anònima ha esdevingut un referent universal en a representació de la víctima? Es tracta de preguntes que no poden ser respostes sense un coneixement exhaustiu de la producció de la imatge i de la seva trajectòria posterior. L'arxiu està, doncs, sotmès a un element objectiu –les particularitats de producció- i a un de subjectiu –els usos i interpretacions-, de manera que tota lectura que se'n faci haurà de partir de tal dicotomia i tenir en compte que aquesta serà sempre provisional, doncs l'arxiu resta com una unitat permanentment oberta tal i com argumenta Derrida:

> «Incorporándose el saber que se desarrolla respecto a él, el archivo aumenta, engrosa, gana en *auctoritas.* Pero pierde al mismo tiempo la autoridad absoluta y meta-textual a la que podría aspirar. Nunca se lo podrá objetivar sin resto. El archivero produce archivo, y es por esto por lo que el archivo no se cierra jamás. Se abre desde el porvenir.»[91]

4.4. Arxiu prohibit

[90] CLEMENT CHEROUX : *Mémoire des camps. Photographie des camps de concentration et d'extermination nazis (1939-1999) ;* Paris, Marval, 2001. P.15-16.

[91] JACQUES DERRIDA: *Mal de archivo. Una impresión freudiana* (Paclo Vidarte Trad.); Madrid, Trotta, 1997. P. 31.

Les mutacions i migracions de l'arxiu visual i audiovisual i el seu caràcter obert en permanent evolució, han conduït a certs historiadors i cineastes a rebutjar-ne la utilització en documentals i ficcions sobre la Shoah. L'argument segons el qual aquests no poden aportar-nos un coneixement objectiu del passat perquè estan definitivament desvirtuats a causa del mal ús que se n'ha fet, es barreja amb una certa tradició iconoclasta que acaba per expulsar-los dels discursos sobre el genocidi.

Claude Lanzmann encarna la postura fundadora i més radical d'aquest corrent. Cara al suposat caràcter *infilmable* del genocidi, el cineasta francès ha trobat per la seva obra mestra *Shoah,* el recurs consistent en rebutjar qualsevol llegibilitat dels arxius i construir una llegibilitat de l'esdeveniment sobre la base pràcticament exclusiva del relat dels supervivents. El conflicte apareix quan Lanzmann eleva aquesta opció creativa i fructífera en un principi indiscutible que erigeix com a dogma i que li serveix de criteri per jutjar la totalitat de la filmografia sobre al Shoah. La declaració segons la qual afirma que destruiria un eventual enregistrament del funcionament de la càmera de gas[92] és sobradament coneguda i ha estat objecte de la cèlebre polèmica amb Jean-Luc Godard, per altra banda banalitzada i simplificada per la premsa. Existeix una gran controvèrsia entorn a la postura del cineasta en la qual no ens podem detenir i que, per altra banda, ja ha estat objecte d'una extensa bibliografia.[93] Tanmateix, considero rellevant subratllar que Lanzmann encarna una manera de concebre els arxius audiovisuals, compartida per d'altres, que desemboca en un desvirtuament de les imatges entorn al genocidi tot expulsant-les de l'esfera del coneixement. Vegem els arguments del cineasta:

> «Siempre he dicho que las imágenes de archivo son imágenes sin imaginación. Petrifican el pensamiento y aniquilan todo poder de evocación. Es preferible hacer lo que he hecho yo, un inmenso trabajo de elaboración,

[92] «Si j'avais trouvé un petit film muet de quelques minutes montrant comment 3000 personnes, hommes, femmes enfants, mouraient ensemble asphyxiés dans une des grandes chambres à gaz de Birkenau, se livrant, pour respirer encore, l'épouvantable bataille que Filip Müller, dans Shoah précisément appelle le *combat de la mort*, non seulement je ne l'aurais pas inclus dans mon film mais je l'aurais détruit. (...)» Claude LANZMAN: *Holocauste, la représentation impossible, Le Monde*, 3/03/1994.

[93] Consultar especialment GEORGES DIDI-HUBERMAN: *Imágenes pese a todo*; Barcelona, Paidós, 2004.

de creación de la memoria del acontecimiento. Mi filme es un *monumento* que forma parte de lo que monumentaliza, como dice Gerard Wajcman. (...) Preferir el archivo fílmico a las palabras de los testigos, como si éste tuviese más poder que ellas, es subrepticiamente reconducir esta descalificación de la palabra humana en su destino hacia la verdad.»[94]

Per altra banda, i partint d'argumentacions diferents, aquesta polèmica es fa extensible a la legitimitat i la pertinença de totes les imatges, i ja no únicament les d'arxiu, en la representació de la Shoah. Al centre d'aquesta polèmica es troben Kapo (1959), el film de Pontecorvo, i les corresponents crítiques de Rivette –*De l'abjection* (1961)[95]- i de Daney - *Le travelling de Kapo*[96] (1992)-, *La llista de Shindler* (*Shindler's list,* Steven Spelberg, 1993), la sèrie televisiva nord-americana *Holocaust* (Marvin J. Chomsky, 1978) i *La vida es bella* (*La vita è bella,* Roberto Benigni, 1997). Juntament amb el film de Claude Lanzmann, al qual ens acabem de referir, els textos de Rivette i Daney defineixen els moments clau d'una temptativa d'articulació entre la història dels camps i la del cinema.

El text de Rivette innaugura el debat entorn a la possibilitat de fer cinema, i més concretament de fer ficcions, *després d'Auschwitz*. El crític evita la tesi mandrosa d'una prohibició o impossibilitat artística i estableix les bases per una formulació de la relació entre la deshumanització duta a terme als camps i les noves exigències que aquesta planteja pel cinema, les quals passen necessàriament per la conjunció de l'ètica i de l'estètica. Rivette parteix del film de Pontecorvo per dirigir una diatriba en contra de l'abjecció que s'amaga rere l'ostentació i l'estatització excessiva en les reconstruccions cinematogràfiques dels camps, que considera fruit d'una actitud *voyeurista i pornogràfica*.

---

[94] CLAUDE LANZMANN, Citat dins de Íbid. P. 43.

[95] JACQUES RIVETTE: *De l'abjection; Cahiers du cinéma* , núm. 120, juny 1961, pp. 54-55. Reprès per Antoine De Baecque (edit.), *Théories du Cinéma*, Paris, Cahiers du cinéma, 2001, pp. 37-40.

[96] SERGE DANEY: *El travelling de Kapo*, publicat a Trafic núm. 4, octubre de 1992 i inclòs en *Pérséveramce : Entretien avec Serge Daney* (Paris, POL Éditions, 1994). Traducció del francès per Mauricio Martínez-Cavard.

«(…) pour de multiples raisons, faciles à comprendre, le réalisme absolu, ou ce qui peut en tenir lieu au cinéma, est ici impossible ; toute tentative dans cette direction est nécessairement inachevée (*donc immorale*), tout essai de reconstitution ou de maquillage dérisoire et grotesque, toute approche traditionnelle du *spectacle* relève du voyeurisme et de la pornographie.»

Fent un salt en el temps, és interessant posar en relació les paraules de Rivette amb la distinció que elabora Jean-Luc Nancy entre les *imatges mirada (images regards)* i les *imatges voyeurs (images voyeurs)*. La qüestió passa per la inscripció en l'interior de la imatge d'una obertura, d'un inimaginable, de quelcom de no-complet. Les *imatges voyeurs* volen veure l'invisible, «C'est la pronographie, un vouloir-voir plutôt qu'un voir, un vouloir-jouir-de-voir»[97], esgoten el seu sentit, saturen qualsevol interval d'obertura envers allò que no és present en la imatge. A l'extrem oposat, i d'acord amb els vàrems del filòsof francès, *Nuit et brouillard* significa per Rivette una forma de mirada *(image regard)* «qui ne peut accepter de comprendre et d'admettre le phénomène.»[98], és a dir, una mirada que *jutja i és jutjada* sense que per això es vulgui una reconstitució exhaustiva dels esdeveniments. Per Rivette, així com més tard per Daney, el film de Resnais s'erigeix com el testimoni de la revelació del mal dins la història, mentre que *Kapo* constitueix el joc amb la imatge del mal que busca la tranquil·litat de l'espectador. Sebald estableix, des de la literatura, una distinció similar entre la ficcionalització incondicional i la sobrietat prosaica, entre l'excés i el sensacionalisme extrem i l'apropament amb deliverada reserva a l'horror. Referint-se al relat de Nossack sobre la caiguda de la ciutat d'Hamburg, reflexiona:

«El ideal de lo verdadero, decidido en su objetividad al menos durante largos trechos totalmente carentes de pretensiones, se muestra, ante la destrucción total, como el único motivo legítimo para proseguir la labor literaria. A la inversa, la fabricación de efectos estéticos o seudoestéticos con ls ruinas de un mundo aniquilado es un proceso en el que la literatura

[97] JEAN-LUC NANCY : *Au fond des images*. Paris, Galilé, 2003. P. 27.

[98] JACQUES RIVETTE: *De l'abjection; Cahiers du cinéma* , núm. 120, juny 1961, pp. 54-55. Repres per Antoine De Baecque (edit.), *Théories du Cinéma*, Paris, Cahiers du cinéma, 2001, pp. 37-40.

pierde su justificación»[99]

Trenta anys després de la publicació de l'article de Rivette als *Cahiers*, Serge Daney reprèn la via que aquest havia inaugurat. En el seu text incita a repensar la qüestió de l'abjecció de la imatge en el cinema modern i aprofundeix en la idea segons la qual, després dels camps, el cinema ha perdut tota innocència: ja no pot dissociar l'ètica de l'estètica sense negar-se ni ressuscitar velles formes per explicar una realitat sense precedents; recupera la cèlebre fórmula de Godard segons la qual «el tràveling és un afer de moral». Així, de Resnais a Rivette i de Rivette a Daney, passant per Claude Lanzmann, es va edificant tota una reflexió entorn a la problemàtica de la representació de la Shoah que, tanmateix, serà poc a poc eclipsada i deixada de banda com a conseqüència l'entrada progressiva del genocidi en la història de la normalització espectacular de la seva representació. Dos films i una sèrie televisiva desplacen les reflexions anteriors i passen a protagonitzar els discursos sobre l'esdeveniment: *Holocaust, Schindler's List* i *La vita è bella* es convertiran en els nous referents iconogràfics de la Shoah. La lògica de l'espectacle deixarà fora de joc el debat públic entorn a la seva representació amb greus conseqüències, com apunta Jean-Michel Frodon, sobre el futur de l'art cinematogràfic:

> «Il ne fait pourtant guère de doute, pour nous, que la menace qui pèse aujourd'hui de plus en plus ouvertement sur l'existence du cinéma comme art a partie liée avec la manière dont ce débat précis fut déclaré caduc.» [100]

Per altra banda, una part massa significativa d'aquest debat es basa en el dogma de l'*innombrable, l'inimaginable* i *l'irrepresentable.* Atribuir a Auschwitz aquests adjectius duu implicita la sacralització de l'esdeveniment, equival a adorar-lo en silenci com es fa amb un déu: «¿por qué conferir al exterminio el prestigio de la mística?» es preguntava Agamben[101]. En tant que l'objectiu darrer dels nazis era ocultar les proves de l'existència dels camps, considerar-los *indecibles* els atorga, sovint sense voler-ho, una

---

[99] W. G. SEBALD: *Sobre la historia natural de la destrucción*; Op. Cit. P. 62.

[100] JEAN-MICHEL FRODON: *Des chemins qui se croisent,* dins de *Le cinéma et la Shoah*...Op. Cit. P. 13

[101] Giorgio AGAMBEN: *Lo que queda de Auschwitz, El archivo y el testigo*; Pre-Textos: València, 2005. P. 31

victòria pòstuma i obvia la voluntat d'aquells individus que, com els fotògrafs del Sonderkonmando, es jugaren la vida per deixar testimoni sobre els camps en un darrer intent de resistència[102]. Primo Levi recorda l'amenaça dels SS:

> «De cualquier manera que termine esta guerra, la guerra contra vosotros la hemos ganado; ninguno de vosotros quedará para dar testimonio de ella, pero incluso si alguno lograra escapar el mundo no lo creería. (...) Aunque alguna prueba pudiera llegar a subsistir, y aunque alguno de vosotros llegara a sobrevivir, la gente dirá que los hechos que contáis son demasiado monstruosos para ser creídos (...) La historia del Lager, seremos nosotros quien la dicte»[103]

Així, Jacques Rancière proposa substituir la premisa d'Adorno per la següent: «Després d'Auschwitz, per mostrar Auschwitz, només l'art és possible»[104], perquè és sempre el present d'una absència, perquè el treball de l'art és de donar a veure un invisible, perquè per la seva capacitat d'organització dels mots i de les imatges és l'únic que pot tornar sensible l'inhumà. Aleshores, la qüestió no radica en el rebuig de tota representació, sinó en esbrinar quins modes de figuració són possibles i justos i el lloc que pot ocupar entre aquests la mimesi directa. Cal aprendre a distingir entre les formes artístiques capaces de suscitar l'anàlisi i de generar coneixement en un mode estètic i persuasiu d'aquelles que cauen en efectes voyeuristes i en espectacles de finalitat lucrativa. Només així podrem desenvolupar una política de la imatge que faci justícia al visible i a l'invisible, al que és present i al que no.

4.5. Conclusions provisionals

Recapitulant, ens trobem, per una banda, que la imatge no té una relació directe amb el real i que la seva descontextualització arriba tan lluny en alguns casos que l'arxiu

[102] Ens referim a les tres fotografies preses per membres del Sonderkomando, a les quals Didi Huberman dedica un assaig (veure GEORGE DIDI HUBERMAN: *Imágenes Pese a todo.* Op. Cit.).

[103] PRIMO LEVI: *Los hundidos y los salvados*; Muchnik, 1989, p. 111.

[104] JEAN-LOUIS COMOLLI i JACQUES RANCIÈRE: *Arrêt sur histoire*; Paris, Éditions du Centre Pompidou, 1997. P. 24.

visual deixa d'explicar la seva pròpia història, a vegades fins i tot la de la Shoah. Per l'altra, constatem que la seva sobreexposició ha desembocat en una saturació de la nostra memòria[105] i que l'esperit de resistència de les memòries ha resultat en nombroses ocasions diluït: l'important és que les imatges ens arribin al cor. Fréderic Rosseau ho argumenta:

> «Dans un processus accéléré de mondialisation des affects, des émotions, des sensibilités, *l'opinion publique mondiale* est de plus en plus convoquée. Être émue c'est son seul devoir. L'analyse et la compréhension des processus historiques sont délaisées au profit des seules dimensions émotionnelles des images. En une certain mésure ce sont des histoires sans histoire – ni celle des individus, ni celle des peuples – que donnent aujourd'hui à lire et à comprendre ces images. L'image a cessé d'être archive, elle ne sollicite plus notre envie de connaître. Comme le pressentait Susan Sontag, ne sommes-nous pas en train de retourner dans la caverne de Platon ?»[106]

La pregunta que es planteja, com hem vist, és la següent: cal renunciar i abstenir-se de mostrar aquestes imatges? O bé cal esforçar-se en tornar-los la llegibilitat perquè puguin contribuir als processos de coneixement i de construcció d'una memòria –no commemorativa sinó interrogativa- de la Shoah.

Les imatges d'arxiu, mostrades i remostrades en el sí de diferents muntatges, constitueixen un element central en la construcció de l'imaginari actual del genocidi, és a dir, en la manera com aquest és percebut en l'actualitat. Tant és així, que serveixen de referent de les successives reconstitucions que s'han fet de l'esdeveniment, l'exemple més recent és el cas de *Shutter Island,* on Martin Scorsese recupera com a model les imatges rodades per Stevens a Dachau i aquelles incloses en *Nazi Concentration Camps*[107]. Lluny de rebutjar-los, resulta així absolutament imprescindible, no solament prestar una especial atenció envers aquests documents, sinó interpretar-los de manera adequada i rigorosa. Tal interpretació passa, com argumentàvem més amunt, per dur a

[105] Veure RÉGINE ROBIN: *La mémoire saturée*; París, Stock, 2003.

[106] FRÉDÉRIC ROUSSEAU. Op. Cit. P. 236.

[107] CYRIL BÉGHIN : *Scorsese se equivoca de* historia ; Cahiers *du Cinéma*, núm. 656, maig 2010. P. 78.

terme una lectura crítica de les imatges que en permeti la visibilitat i n'eviti la banalització en icones intercanviables, però també per una educació de la mirada que permeti distingir entre la història i el pur espectacle.

El cinema, com dèiem, contribueix a crear la pròpia història de la Shoah. No es contenta amb reflectir-la o mostrar-la, sinó que la posa en escena, la fabrica, li atribueix les formes que la tornaran visible. Per conseqüència, podem afirmar amb Comolli que «se prétendant toujours *reflets de ce qui a été*, archives, actualités, documents filmés, ne sont que des constructions qui se masquent d'innocence»[108]. L'única cosa de la qual deixen constància els arxius és de la conjunció particular que els ha permès i fabricat, del rencontre circumstancial d'un aparell i d'un cos filmable.

5. La víctima i el testimoni

5.1. De l'heroi a la víctima. El canvi de paradigma

El terme testimoni, que en els primers anys de postguerra s'identificava amb l'heroi, ha esdevingut amb el temps sinònim de víctima en el llenguatge comú[109]. La confusió entre els tres termes és notable i pot portar-nos a confusions. En segon lloc, convé diferenciar la víctima del represaliat, al qual solem referir-nos indistintament sota el nom de la primera. No es tracta d'un assumpte de mètode, sinó d'una distinció amb implicacions ètiques i polítiques notables l'omissió de la qual serveix a la legitimació de la impunitat i a l'esborrat de les causalitats històriques. Comencem d'entrada pel testimoni.

Giorgio Agamben es remet a l'etimologia llatina del terme i distingeix entre dues paraules que es refereixen al mateix mot[110]: *Testis*, del qual deriva el mot *testimoni* i que significa etimològicament aquell que se situa com a tercer en un litigi entre dos subjectes -*terstis*-; i *Superstes*, que designa a qui ha viscut fins al fons una experiència i,

[108] JEAN-LOUIS COMOLLI i JACQUES RANCIÈRE: *Arrêt sur histoire*. Op. Cit.. P. 13.

[109] ANNETTE VIEWIORKA : *Le tméoin filmé*, dins de *Le cinéma et la Shoah. Un art à l'épreuve de la tragedie du vingtième siècle* (Jean-Michel Frodon, Ed.) Paris, Cahiers du Cinéma, 2007. P. 21.

[110] GIORGIO AGAMBEN; Op. Cit. Pp. 15-17.

en tant que ha sobreviscut, es troba en condicions de referir-la a d'altres. Així doncs, en ambdós casos el mot es fonamenta sobre l'experiència, ja sigui d'aquell que l'ha vista o d'aquell que l'ha experimentada. Com a supervivents d'una vivència, els testimonis han de ser considerats com a subjectes que han patit els fets en primera persona, per conseqüent, el seu relat no es legitima en l'establiment d'una veritat objectiva sinó en un llaç de confiança socialment establert: «Levi no es un tercero; es en todos los sentidos un superviviente. Pero esto significa asimismo que su testimonio no tiene nada que ver con el establecimiento de los hechos con vistas a un proceso (no es lo suficientemente neutral para ello, no es un terstis)». Les declaracions de Primo Levi així ho confirmen: «Yo no aparezco jamás como juez»[111].

En referir-nos als testimonis de la Shoah, ens trobem tanmateix amb una llacuna insalvable: els supervivents testimonien quelcom que no pot ser testimoniat. Les víctimes integrals de l'Holocaust, aquelles que van patir l'expressió màxima de la seva lògica d'extermini, la càmera de gas, no han viscut per poder transmetre'n el relat. El testimoni de la Shoah, en conseqüència, serà sempre parcial, una veu vicària que parlarà per aquells que han estat privats de la paraula:

> «El testimonio es una potencia que adquiere realidad mediante una impotencia del decir, y una imposibilidad que cobra existencia a través de una posibilidad de hablar (...) El testimonio es esta intimidad indivisible»[112]

L'espai que separa la víctima del represaliat, s'articula entorn a la qüestió de la responsabilitat, entenent el segon com a subjecte actiu en oposició a la passivitat intrínseca de la víctima. Es tracta de dues figures que troben en la mort els seu denominador comú però que són resultat de dos processos molt diferents. El terme *represaliat* fa referència a aquell que ha estat sotmès a un maltractament com a represàlia per la seva actitud transgressora envers la norma social, cultural, política establerta. Es tracta d'un subjecte conscient de desenvolupar un projecte de risc que forma part de la seva identitat i que pot comportar la captura, l'empresonament i la mort, però que tanmateix assumeix pel seu compromís amb una causa. És, per tant, l'agent d'una insurrecció ètica, en el marc del que Claudio Pavone denomina la moralitat de la resistència. Contràriament, la víctima pateix el dany per causa aliena o fortuïta, com és

[111] Citat dins de Íbid p. 15.

[112] Íbid, p. 153.

el cas dels milions de jueus deportats als camps nazis, i la seva condició victimària serà sempre relativa a un relat.

Per últim, ens trobem amb les figures del màrtir i de l'heroi. Normalment emparellats, són termes conflictius que aboleixen tota distància crítica i que, per tant, convé no confondre amb la víctima, malgrat s'assimilin en nombroses ocasions per certs discursos i pels supervivents mateixos[113]. A Riverside Drive, a Nova York, entre el carrer 83 i el 84, en una petita placa de ferro pot llegir-se la inscripció: « Aquest és el lloc per al memorial americà als herois del gueto de Varsòvia (abril-maig 1943) i pels sis milions de jueus d'Europa Màrtirs per la causa de la llibertat humana.»[114]. El fet de considerar les víctimes dels camps com a màrtirs implica una lectura de la Shoah en termes d'un relat teleològic que ens allunya de l'anàlisi històric. La figura de l'heroi, per la seva banda, és fàcilment objecte de manipulacions interessades i bloqueja qualsevol qüestionament. Ana Longoni adverteix del perill que comporten tan la victimització com l'heroïcitat:

> «Ambas construcciones (la de la victimització i la de l'heroïcitat) aún en su diferencia, coinciden en despolitizar lo ocurrido en tanto la primera evita reconocer o esconde la condición política, la militancia (…), mientras la segunda sortea cualquier fisura que pueda permitir el análisis y la crítica de lo actuado, y de las ideas y concepciones que sostuvieron esos actos.»[115]

Tal com avançàvem al principi de l'apartat, el predomini del paradigma de l'heroi durant els dos decennis posteriors a la guerra ha deixat pas, a partir dels anys 60 i 70, al protagonisme indiscutible de la víctima. Als anys 50 el reconeixement de la particularitat de la sort dels jueus a Europa no està encara d'actualitat, de la mateixa manera que l'estatut de la víctima tampoc no es reivindica. Entre quinze i vint anys més tard, la inversió de valors resulta espectacular: la víctima ha substituït a l'heroi combatent com a referent en la memòria del genocidi. Abans de tal transició, els

[113] És signifucatiu el cas de Jean Améry. En repetides ocasions al llarg del seu llibre *Más allá de la culpa y la expiación* (Pre-textos, València, 2001), es refereix als presoners dels nazis sotmesos a la tortura com als *martiritzats.*

[114] ANNETTE WIEVIORKA: *L'ère du témoin*. Op. Cit. P. 71.

[115] ANA LONGONI: Traiciones. La figura del traidor en los relatos acerca de los sobrevivientes de la represión; Grupo Editorial Norma: Buenos Aires, 2007. P. 25

primers, els herois, eren les *víctimes resistents* –el seu màxim exponent el constituïen els rebels del gueto de Varsòvia-, les segones, eren les víctimes estigmatitzades com a passives, el *ramat conduit a la mort sense oposar-hi resistència* tantes vegades qüestionat. «Les pays occidentaux vivaient à l'heure des héros et non à celle des victimes» ens recorda Fréderic Rousseau[116]. Sembla ser que Israel és l'únic d'entre ells que segueix vivint en aquesta era de bronze: la seva *llei del record de la Shoah i de l'heroïsme – Yad Vashem*, creada el 1953 i encara vigent, proposa una visió extensa de l'heroisme segons la qual la sola insurrecció d'una minoria expia la vergonya del conjunt del poble jueu.

A mitjans del anys seixanta, la massa jueva de víctimes comença a prendre la paraula contribuint a la inversió dels valors dominants i a un procés de mutació memorial. El mes de març de 1967, en el simposium anual organitzat per la revista jueva americana *Judaism,* Elie Wiesel, antiga deportada a Auschwitz, pronuncia un discurs sintomàtic del canvi de paradigma emergent: « Pouruoi alors est-il admis que nous pensions à l'Holocauste avec honte ? Pourquoi ne le revendiquons-nous pas comme un chapitre glorieux de notre histoire éternelle ? »[117] La reivindicació pública de la víctima s'imposa per sobre del menyspreu, la vergonya i el silenci dels primers supervivents i es converteix progressivament en un esdeveniment mediàtic. Al mateix temps, els dirigents jueus americans decideixen començar a prendre mesures per *promoure la consciència de l'Holocaust*[118], la qual passa pel desplaçament de les víctimes al centre de l'escena pública, la sèrie televisiva *Holocaust* es precipita a les pantalles de milions de llars i s'engega el projecte de la col·lecta de testimonis de Yale. Mentrestant, en escenaris paral·lels, altres víctimes es donaran a conèixer. Les reivindicacions -i la mediatització que les cobreix- dels afroamericans, dels militants dels drets humans, de les dones, participaran en aquest adveniment de la víctima que cal considerar directament relacionat amb el del testimoni i que té la capacitat d'agrupar causes totalment diverses sota una mateixa idea universalitzadora. El Vietnam, per altra banda, serà la primera guerra de la història americana en la qual les imatges de les víctimes –pensem especialment a la de la noieta nua, Kim Phuc, corrent al llarg de la carretera- han substituït als clixés tradicionals de l'heroisme. La víctima diluirà les

[116] FRÉDÉRIC ROUSSEAU. Op. Cit. P. 123.

[117] ELIE WIESEL: *Jewish Values in the Post-Holocaust Future: A Symposium*. Dins de *Judaism,* núm. 3, estiu de 1967, p. 288.

[118] FRÉDERIC ROUSSEAU. Op. Cit. P. 193.

diferències sota la bandera de la compassió envers les minories i els grups més desafavorits començaran a prendre protagonisme. Fins i tot hi ha qui es refereix a l'*estatut de la víctima* com a font de cobdícia i d'aspiracions abusives, Todorov ho porta a l'extrem i s'hi refereix en els termes següents:

> «Un antiguo combatiente, un antiguo miembo de la Resistencia, un antiguo héroe no desea que su pasado heroísmo sea ignorado, algo muy normal después de todo. Lo que si es más sorprendente, al menos a primera vista, es la necesidad experimentada por algunos grupos de reconocerse en el papel de víctimas pasadas, y de querer asumirlo en el presente. ¿Qué podría parecer agradable en el hecho de ser víctima? Nada, en realidad, pero si nadie queire *ser* una víctima, todos, en cambio, quieren haberlo sido, sin srelo más; aspiran al *estatuto* de víctima (...) Si se consigue establecer de manera convincente que un grupo fue víctima de la injsticia en el pasado, esto le abre en el presente una línea de crédito inagotable»[119]

La imatge juga un paper central en aquest nou paradigma victimari. Més amunt ens referíem a la fotografia de l'infant jueu de Varsòvia com a icona universal de la víctima. Resulta interessant observar la seva trajectòria mediàtica per veure que aquesta no comença a cobrar cert protagonisme fins ben entrats els anys 60 i com, poc a poc, s'imposa sobre la resta de fotografies del gueto recollides en l'àlbum Stroop gràcies a ser la que més clarament simbolitza la indefensió absoluta. Com ella, no poques imatges de la Shoah, responen al model victimari. La seva exposició s'orienta a l'emoció i a la compassió fins al punt d'esdevenir reflexes muts i desproveïts de reflexió, sense cultura, sense memòria i apolítics. El sentiment de llàstima s'imposa i congela els seus protagonistes en un *subjecte víctima* descontextualitzat i sense biografia. La víctima esdevé, de manera progressiva, un ítem central de la cultura dels nostres temps:

> « La notion de victime, élément conscient et/ou inconscient de la mémoire collective, constitue le coeurm la matrice symbolique fndamentale de la lecture du monde et marque l'imaginaire des sociétés appartenant a cet ensemble culturel qualifié de civilisation occidentale.»[120]

---

[119] TZVETAN TODOROV: *Los abusos de la memoria;* Barcelona, Paidós, 2000. P. 54

[120] EWA BOGALSKA-MARTIN: *Entre mémoire et oubli. Le destin croisé des héros et des victimes*;

5.2. L'esdevenir victimari del cinema alemany. Entre la víctima i el botxí

Apuntàvem més amunt que la víctima i el represaliat s'equiparen en la mort en tant que subjectes sobre els quals s'ha generat una injustícia tot prescindint de les causes que els han conduït a tal desenllaç. Com a conseqüència, argumentàvem, aquesta assimilació buida la càrrega política i transgressora que duu implícita la segona figura. En el cas que ens ocupa, el genocidi dels jueus d'Europa, la pèrdua de rigor històric sol produir-se no tant per aquesta equiparació com per la de la víctima amb el victimari. Régine Robin[121] estudia de quina manera, en els últims anys, s'ha produït una tendència a la victimització de la societat alemanya. Aquesta es fonamenta en l'anàlisi dels diferents agents socials sota uns mateixos paràmetres que equiparen a les víctimes amb els seus agressors, aboleix les diferències entre els actors i confon l'anàlisi dels esdeveniments. Posem-ne alguns exemples.

Zwei oder drei Dinge, die ich von ihm weiss

El 2005 Malte Ludin va presentar el seu documental *Zwei oder drei Dinge, die ich von ihm weiss* (*Dues o tres coses que sé sobre ell*) a la secció Panorama de la Berlinale. El film consisteix en una investigació duta a terme pel realitzador sobre el passat del seu pare Hans Ludin, antic membre de la SA i ambaixador del tercer Reich a Eslovàquia. Com a tal, fou responsable de l'extermini dels jueus del territori i condemnat i executat com a criminal de guerra a Bratislava el 1947. Tanmateix, la família de Malte optà per transmetre a l'infant, que nasqué poc després de la mort del pare, una realitat ben diferent: Hans Ludin era un heroi que havia mort innocent, complint amb el seu deure. Després de la mort de la mare i de l'obertura dels arxius gràcies a la caiguda de mur, Malte inicia una investigació i es posa en contacte amb supervivents de la deportació dels jueus a Bratislava. Decideix interrogar la seva família però tots es mostren reticents al temps que desenvolupen una retòrica destinada a dignificar la figura de Hans. La més eloqüent és la germana gran, la qual diu veure al pare i a ella mateixa com a víctimes de la història: «Em veig com una filla d'una

Paris, L'Harmattan, 2004. P. 18.

[121] Veure RÉGINE ROBIN: *El nuevo devenir victimario de Alemania* dins de *El estado y la memoria* (Ricard VINYES ed.); RBA: Barcelona, 2009. Pp. 211-249 i RÉGINE ROBIN: *Berlin Chantiers. Essai sur les passés fragiles.* París, Éditions Stock, 2001.

víctima d'aquells temps»: el victimari s'ha convertit en víctima.

Régine Robin analitza aquest documental com un símptoma del que avui succeeix a Alemanya en relació a la imatge que el país té de si mateix i del seu discurs:

> «la estrategia de ocultación de la hermana mayor de Malte Ludin es compleja de entender, Consiste, a escala individual y colectiva, en transformar a los verdugos en víctimas en un lento movimiento historico. Muchos alemanes se parecen a la hermana mayor del realizador (...) Se asiste a un vuelco de perspectiva, de las víctimas de los alemanes a los alemanes como víctimas. Sólo hablo de una tendencia, pero es masiva y afecta a todas las generaciones».[122]

No obstant això, no oblidem que Malte mostra la tendència contrària i es rebel·la contra tal assimilació, de la mateixa manera que vèiem com Margarethe Von Trotta es rebelava contra el silenci i l'ocultació del passat que domina en la generació nascuda just després de la guerra.

Heimat

Concebuda com a contraproposta a la nord-americana *Holocaust,* la sèrie televisiva alemanya *Heimat* (*Nostàlgia,* Edgar Reitz, 1984) està constituïda per vuit microhistòries que a partir de la cronica familiar pretenen explicar la història global d'Alemaya, des del 1919 i fins el 1982. El recurs a explicar *la Gran Història* des de baix, a partir dels petits elements que la conformen, és una tendència molt cultivada a l'Alemanya dels anys vuitanta i, segons Régine Robin, un recurs que permet transcendir fàcilment la qüestió de les responsabilitats. La telenovel·la ofereix un quadre compassiu de la misèria en una província alemanya sota en el nazisme i no és fins al sisè capítol que s'evoca la Shoah de la manera següent: es juxtaposa un passatge de les víctimes jueves –les quals restaran invisibles fins al final i tan sols es murmurarà el destí que els espera- amb un altre dels joves assassinats en combat. Mitjançant la juxtaposició d'ambdós elements, se suggereix no només que tots són víctimes, sinó que totes les

[122] Régine ROBIN, Op. Cit. P. 212.

víctimes de la guerra poden equiparar-se en un mateix pla. És aquesta una forma d'incórrer en el desconeixement a partir de l'omissió de les causalitats de la història i de desproblematitzar els esdeveniments.

Deutschland bleiche mutter

Un últim exemple ens ajudarà a clarificar la hipòtesi. La pel·lícula *Deutschland bleiche mutter* (*Alemania madre macilenta,* Helma Sanders-Brahms, *1980*), se centra en un fenomen que s'havia mantingut tabú en la historiografia, en la ficció, en l'art i en el discurs públic: la violació de milers de berlineses per part dels soldats de l'exèrcit Roig durant l'alliberació de la ciutat. Acceptant d'entrada que es tracta d'una pel·lícula necessària i reveladora d'una informació de gran valor, participa tanmateix –i segurament sense voler-ho- d'una ambigüitat fonamental. El crim comès pels alliberadors qüestiona la naturalesa mateixa de l'alliberament i transforma totes les berlineses, pel fet de ser dones, en víctimes. Si bé és cert que han de ser considerades com a tals, cal tenir en compte que la condició de víctima és sempre relativa a un relat; per conseqüència, si ens referim al de l'alliberament, no podem assimilar-lo i jutjar-lo conjuntament amb el de la Solució final: les víctimes del nazisme i les dels aliats no són una sola víctima. Helma Sanders-Brahms incorre en el perill d'agrupar en un mateix sac les dones que lluitaven contra el règim i les que l'havien recolzat indefectiblement:

> «La violación *-ens diu Régin Robin-* crea una unidad que cambia la naturaleza de la Liberación. Cambia incluso la naturaleza del pasado: poco importa que uno haya estado del lado de los verdugos, puesto que se convierte uno a su vez en víctima. (...) Es como si la memoria no soportara la complejidad, com si el memorial estuviera dedicado a lo pendular, al simplismo.»[123]

En el mateix sentit, Ronny Lewy es refereix a l'oposició dels cineastes del jove cinema alemany a la generació dels seus pares, és a dir, a la dels directors que havien fet carrera durant el període nazi i en l'Alemanya de posguerra i que estaven obstinats en donar una imatge victimària dels alemanys. Els films d'aquesta nova generació de cineastes, ens diu Lewy, comparteixen, malgrat les seves diferències, el punt comú de

[123] Íbid. P. 241.

«préserver la dignité des victimes et de ne pas les mélanger -et a fortiriori les cofondre avec les bourreaux. Un fait qui mérite d'être mentionée si l'on compare ces oeuvres avec toute une série d'autres dans lesquelles les boureaux et leurs auxiliares passifs on éte présentés comme des victimes»[124]

5.3. El subjecte-víctima

La representació té el poder de fixar al subjecte representat en la condició impermeable i permanent de *subjecte-víctima*, entenent aquest com un estatus intemporal i abiogràfic que duu implícita l'omissió de la història i del projecte de l'individu que ha estat objecte de l'agressió. El cas de la fotografia de Dorothea Lange *Destitute Peapickers in California; a 32 year Old Mother of Seven Children*, és paradigmàtic d'aquest procés i probablement el més cèlebre. La dona retratada juntament amb les seves filles –víctimes dels efectes de la Gran Depressió en el camp nord-americà- denuncià anys després que el retrat en qüestió havia recorregut el món condemnant-la a un estat permanent de víctima, al qual ja no escaparia mai més. La diversitat de la seva biografia quedava així universalment atrapada, sense possibilitat d'escapatòria, i cal preguntar-se per les conseqüències psicològiques, ètiques i polítiques que comporta el fet de ser clausurat en aquest estatus intemporal i abiogràfic amb una omissió d'història i de projecte.

En realitat, explica Jorge Ribalta -comissari de l'exposició del MACBA *Arxiu universal*[125]- el discurs documental lligat a la fotografia a principis del segle XX estigué vinculat a la representació dels grups i classes subalterns com a forma de denúncia de les seves condicions de vida. Els va definir com a víctimes de la societat i va instaurar el

[124] RONNY LEWI: *Le passé dans le présent. Les films du producteur Artur Brauner et les schémas narratifs dominants des films allemands sur le génocide des Juifs d'Europe*. P. 203. Dins de *Le cinéma et la Shoah. Un art à l'épreuve de la tragedie du vingtième siècle* (Jean-Michel Frodon, Ed.) Paris, Cahiers du Cinéma, 2007.

[125] Veure la Guia de l'exposició *Archicvo universal. La condición del documento y la utopía fotográfica moderna* (MACBA, 2008).

que Brian Winston ha denominat la *tradició de la víctima*[126], on les relacions entre la imatge, la percepció i la producció d'ideologia són inseparables. Si bé és evident que la tradició de la víctima nasqué plena de contradiccions, cal reconèixer que establí una dialèctica molt positiva en la manera d'interpel·lar a la opinió pública i a l'Estat. El que resulta sorprenent és que avui en dia se segueixi perpetuant en els mateixos termes: la fotografia de l'infant de Varsòvia, els enregistraments de les anivelladores de Bergen-Belsen, els nens ensenyant el seus braços tatuats, i tants altres documents visuals sobre els camps, han acabat per integrar-se en aquesta tradició, actualment conformada per imatges socialment doloroses que sacralitzen a la víctima. No són pocs els documentals estructurats en base a la desfilada de testimonis que relaten l'inventari de les atrocitats viscudes acompanyats de l'assentiment d'historiadors i d'experts en el tema. L'aportació d'aquests documents fonamentats en la centralitat de la víctima ha estat limitada, i en canvi, ha contribuït a la saturació de l'esdeveniment i l'aparició del subjecte-víctima.

Des del camp de la psicologia social, Isabel Piper ha posat en relleu el tancament que imposa aquesta condició i les seves implicacions polítiques i socials. L'anàlisi se centra en les víctimes i represaliats de la dictadura xilena, tanmateix es fa extensiu -salvant les distàncies i sense obviar l'especificitat de cada cas- a l'estudi dels subjectes sotmesos a d'altres processos repressius. Piper ens parla del perill del que ella denomina la *retòrica de la marca,* per la qual la violència repressiva exercida sobre els individus és considerada com la característica més significativa en la construcció de la seva identitat tot atribuint-li un caràcter d'essència. Al mateix temps, tal retòrica interpel·la a la societat a reconèixer que en el seu si existeix un nou subjecte social i a acceptar-lo com una empremta o com un llegat del conflicte. Per aquest procediment la víctima es converteix en un individu *marcat* per una experiència traumàtica i per la societat que l'envolta. El repte consisteix en dinamitar tal nucli identitari:

> «Las memorias de la dictadura operan como tecnologías que producen al sujeto víctima."(...) Su problematización supone poner en tensión la existencia de un núcleo identitario de dicho sujeto para así desvelar los

[126] WINSTON, Brian: "The tradition of the Victim in Griersonian Documentary" en GROSS, L. KATZ,S. RUBY, J. *Image ethics: the Moral Rights of Subjects in Photographs, Film andºTelevision.* Oxford University Press: New York, 1988. P.p. 34-57.

mecanismos políticos que lo constituyen y hacen inteligibles formas estratégicas de poder. No se trata de negar su existencia ni tampoco el dolor que supone, sino de mostrar como se constituye por nuestras prácticas actuales»[127]

Enfront a la promoció del dolor com a eix estructural en la comprensió de la víctima, el que Piper proposa no és negar el reconeixement de tal experiència, sinó destacar els efectes socials i polítics que comporta el fet que aquesta aproximació es converteixi en hegemònica i cristal·litzi en interpretacions fixes i unívoques del passat. Es tracta, en definitiva, de reconèixer el dolor com una experiència i no com un valor, no com el capital privilegiat de la memòria que es transmet. Per altra banda, la lògica de la *retòrica de la marca* implica la convicció que el *trauma-marca* ha de ser reparat en vistes a una bona reconciliació entre víctimes i victimaris -és a dir, de la societat en conflicte- amb l'objectiu de construir una convivència pacífica que garanteixi l'estabilitat democràtica. Sanar, en definitiva, les ferides del passat perquè cicatritzin. Ara bé, molts anys abans Primo Levi ja en advertia que hi ha ferides que no es tanquen, que la marca i el dolor persisteixen i es reactualitzen constantment en el present: sensació d'inseguretat i humiliació, vergonya, por, angoixa, problemes relacionals, danys físics.... condiciona el que es pot fer i el que no en el futur. Manca doncs de sentit limitar-se a intentar esborrar unes empremtes que no poden desaparèixer. En canvi, sí que és possible intentar reconèixer en el present els drets ciutadans que han estat denegats en el passat: a l'educació, a la feina, a la jubilació, a la salut...

La retòrica de la marca relata la impossibilitat d'inserir-se com a ciutadà de dret en la societat: «Se es llamado (y se llama a sí mismo) víctima, quedando atrapado en dicha identidad y haciéndose diferente a aquellos que siguen viviendo normalmente, es decir, como si habitaran un país en el que no se tortura»[128]. Majoritària entre es col·lectius de Drets humans, incorre en el perill de produir un catàleg en el qual cada rostre esdevé anònim, membre d'una classe, d'un grup, d'una categoria definida entorn a una *marca* compartida, donant lloc, en el cas de la Shoah, al que Losson i Michelson anomenen una

[127] ISABEL PIPER: *Investigación y acción política en prácticas de memoria colectiva; dins de El estado y la memoria* (Ricard VINYES ed.); RBA:Barcelona, 2009. p. 153.
[128] Íbid. P. 155.

tipologia de l'home dels camps *(a typology of the Man of The camps)*[129]. Ruth Klüger protesta contra aquesta reducció de la personalitat, de la identitat victimària imposada al deportat:

> « Et pourtant, pour tous ceux qui ont survécu on fait d'Auschwitz une sorte de lieu d'origine. Le nom d'Auschwitz a aujourd'hui un rayonnement, même négatif, tel qu'il détermine dans une large mesure la réflexion sur une personne, à partir du moment où elle y a été. Même à mon propos, les gens qui ont l'intention de dire quelque chose d'importante signalent que j'ai été à Auschwitz. Mais ce n'est pas si simple, car quoi que vous puissiez en penser, je ne viens pas d'Auschwitz, je suis originaire de Vienne (…) Vienne fait partie des structures de mon cerveau et parle en moi, alors qu'Auschwitz a été e lieu le plus aberrant où j'ai pu me trouver, et son souvenir demeure un corps étranger dans mon âme, comme une bale que l'on ne pourrait extraire du corps. Auschwitz n'a jamais été qu'un épouvantable hazard »[130]

L'Esforç creixent desde fa alguns anys d'identificar i de donar un nom als desapareguts és simptomàtic de l'intent de desuniforitzar la massa de víctimes dels camps, de retornar-los un rostre i una identitat diferenciades. Es tracta de temptatives aïllades que constitueixen una última resistència jueva al projecte genocida nazi, però al mateix temps, deixen testimoni de la necessitat àmpliament compartida del cinema per figurar, individualitzar, posar un rostre a l'assassinat de milions d'éssers humans, doncs com expressa Comolli, la finalitat primera d'aquest art és humanitzar el món, domesticar-lo per tornar-lo visible. Resulta enormement interessant observar les diferències entre la manera de filmar la massa de les víctimes dels camps per part de pel·lícules com *La llista de Schindler, La Vida es Bella, Holocaust* i tantes altres, amb l'enregistrament del camp de Falkenau realitzat per l'aleshores amateur Samuell Fuller. En els primers, la vivència dels personatges principals, *els herois* passa a primer pla en detriment del dolor dels altres, relegats a l'anonimat del conjunt. En el segon, els morts i els supervivents no són filmats com una massa sinó com una comunitat, un a un,

---

[129] NICOLAS LOSSON AND ANNETTE MICHELSON, Op. Cit. P. 32.

[130] RUTH KLÜGER *Refus de témoigner. Une jeunesse* (Jeanne Étoré, Trad. De l'alemany); Paris, Viviane Hamy, 1997. Citat dins de ANNETTE WIEVIORKA: *L'ère du témoin*, Op. Cit. P. 175.

prestant atenció a cada rostre sense ometre l'amplitut de l'esdeveniment.

5.4. Les imatges del genocidi com a models victimaris

Les imatges dels camps, constitutives de la memòria global del fet concentracionari, constitueixen un dels mecanismes que més ha contribuït en la manera actual de representar les víctimes civils. Tan és així que ocupen una part de la nostra vida quotidiana plenament integrades en reportatges fotoperiodístics, documentals televisius o al paisatge publicitari de la ciutat. En el moment de l'obertura dels camps, davant l'imperatiu periodístic d'informar i el cultural de crear sentit, els operadors varen optar, en alguns casos, per reproduir estereotips de la cultura occidental –el crist crucificat, un captaire, la mare dolorosa amb l'infant, les visions infernals...-, en d'altres, crearen imatges inèdites que amb el temps s'han constituït com als nous referents de l'imaginari del patiment i la injustícia: els cossos enganxats als filats, les màquines anivelladores empenyent els cadàvers a la fossa, individus esquelètics amb els ulls enfonsats, amuntagaments de cabells, sabates, cadàvers...

Aquestes darreres imatges han esdevingut models d'un gènere que serveix de referent als fotoreporters de les anomenades catàstrofes humanitàries i als publicistes de les organitzacions dels Drets humans i e les ONGs. Subjectes a les lògiques de la repetició, trobarem els mateixos models en contextos diversos, de manera que en observar la imatge puguem reconèixer-la d'immediat sense necessitat de desxifrar-la. La urgència que impera en la transmissió dels missatges, la velocitat de la seva lectura i el caràcter efímer de l'exposició de les mateixes, és facilitada per aquest reconeixement immediat que estalvia la reflexió –comprensió social, política, històrica, crítica- d'allò que veiem i apel·la directament a l'emoció i a la llàstima. El denominador comú d'aquestes icones és la situació passiva de la víctima, sotmesa als esdeveniments i deslligada del context. En aquest moviment entren en relació tres móns aparentment diferenciats: els mitjans de comunicació, les ONGs i la publicitat. Tots tres beuen de la mateixa font, tots tres reprodueixen els mateixos models tot construint a transformar en icona mediàtica el que és un emblema de la barbàrie feixista. Es tracta d'una lògica, o podríem dir de l'emergència d'una cultura, que condueix al que Philippe Mesnard ha

anomenat la *victime écran*[131], figura qual oculta la realitat i el context viscuts per les víctimes per proposar-ne una imatge fictícia i il·lusòria.

5.5. La retòrica testimonial

Els gèneres de la memòria no apareixen com a gèneres autònoms dins de les obres canòniques de la literatura fins als anys 60, i ho fan vinculats a una retòrica del testimoni que, per definició, és sempre sospitosa, doncs no garanteix la fiabilitat històrica. Fins a finals del segle XX, el testimoni i el seu avenir no interessen al lector. Aquest, és exclusivament valorat en tant que es mostra a l'esfera pública i ratifica un acte basant-se en *el jo estava allà, aleshores jo vaig veure*. El que desperta l'interès és la relació amb l'esdeveniment que presenta l'individu, del qual no interessa la biografia sinó allò que va experimentar en un moment puntual de la seva trajectòria. En conseqüència, no s'exhibeix cap desenvolupament que validi o invalidi aquest personatge-testimoni enfront del lector. Als anys 50 del segle XX, el *jo vaig viure* no funda encara un espai de legitimació[132], fet que explica que la primera publicació de Primo Levi l'any 1946 passés pràcticament desapercebuda. No és fins la dècada dels vuitanta, ens diu Beatriz Sarlo, que es produeix en la nostra cultura un *gir subjectiu*:

> «Contemporáneo a lo que se llamó en los años setenta y ochenta el *giro lingüístico*, o acompañándolo muchas veces como su sombra, se ha impuesto el *giro subjetivo* (...) [éste consiste en un] reordenamienro ideológico y conceptual de la sociedad del pasado y sus personajes, que se concentra sobre los derechos y la verdad de la subjetividad, sostiene gran parte de la empresa reconstructiva de las décadas del sesenta y setenta»[133].

El *gir subjectiu* està íntimament relacionat amb les reivindicacions de les minories als Estats Units i al seu discurs articulat entorn a la subjectivitat com a eix fonamental de la protesta. La hipòtesi de Sarlo es basa en la idea que la unió de *subjecte* i *identitat*

---

[131] PHILIPPE MESNARD: *La victime écran. La représentation humanitaire en question*; París, Textuel, 2002.

[132] Veure NORA CATELLI: El espacio autobiográfico; Lumen: Barcelona, 1991

[133] Beatriz SARLO: *Tiempo pasado. Cultura de la memoria y giro subjetivo. Una discusión*; Siglo XXI: Avellaneda, 2005. P. 22.

ha fundat una nova relació de l'individu amb la història. La lectura dels testimonis d'Auschwitz des dels ulls d'aquests nous actors generarà una concepció renovada del testimoni com a identitat marcada susceptible de ser immediatament identificada com a tal. Aquest gir porta a Beatriz Sarlo a parlar d'una *era de la subjectivitat* en uns termes que ens remeten immediatament al que Annette Viewiorka, en la seva obra ja clàssica, considerava una *era del testimoni (l'ère du témoin):*

> «Vivimos en una época de fuerte subjetividad y en este sentido, las prerrogativas del testimonio se apoyan en la visibilidad que lo personal ha adquirido como lugar no simplemente de intimidad sino de manifestación pública. Esto sucede no sólo entre quienes fueron víctimas, sino también y fundamentalmente en ese territorio de hegemonía simbólica que son los medios audiovisuales. Si hace tres o cuatro décadas el yo despertava sospecha, hoy se le reconocen privilegios que sería interesante examinar.»[134]

Per altra banda, i lligat a l'adveniment del testimoni, la figura de l'ofès -pròpia del llenguatge jurídic- serà reemplaçada per la de la víctima, a partir de la qual, com vèiem més amunt, es desenvoluparà tot un discurs vinculat a la idea del trauma i al problema de l'administració d'aquesta experiència. Si tal com senyalava Lacan, l'alteritat és la instància que funda la possibilitat del subjecte de reconèixer-se com a tal, serà la societat i el seus relats els que atorgaran a la víctima el seu estatut: aquesta, deixarà de ser una condició i esdevindrà un estat quan la societat així la identifiqui. La tendència a la seva museïficació la dotarà d'un poder legitimador que no li és propi donant lloc a una inhibició de l'Estat, de la Història, de la col·lectivitat i de la possibilitat de construir un relat contrastat sobre els fets. S'evita, en definitiva, la complexitat de la construcció del subjecte i la del relat sobre el qual aquest testifica. Quan Claude Lanzman rebutja qualsevol discurs que no provingui de la paraula dels testimonis, quan decideix evitar la coherència del conjunt i pregunta insistentment a les víctimes pels detalls més íntims i els demana que reprodueixin els gestos precisos, que tornin al passat i aboleixin la distància temporal que el separa del present, incorre precisament en aquest perill, és a dir, el negar el pensament per fer reviure l'horror.

A diferència del segle XIX, on l'acte de memòria té molt a veure amb una retorn a

[134] Íbid. P. 25.

la infància com a moment d'il·luminació[135], al segle XX el record es posa en marxa per donar resposta a la necessitat d'un reconeixement, d'una reparació relacionada amb la vindicació d'un espai i amb un exercici d'autosustentació. Aquesta, com hem vist vinculada al reconeixement de l'altre, és essencial en els relats de victimització i la necessitat de restitució propis de la segona meitat del segle XX i de l'actualitat: qualsevol subjecte té dret a la *devolució* d'una dignitat perduda o mai obtinguda.

Lluny de negar el valor del testimoni, Beatriz Sarlo n'examina i en problematitza els usos ètics i polítics i la seva transformació, bé en una icona de la veritat, bé en el recurs més important en la construcció del passat. La confiança en la immediatesa de la veu i del cos afavoreixen el testimoni, i el mitjà audiovisual és el més privilegiat alhora de transmetre aquesta proximitat. És per això que Didi-Huberman ressalta la importància de saber pensar de nou el testimoni, de desvincular-lo tant del silenci com de la paraula absoluta per no petrificar-lo en una icona estèril del dolor ni convertir-lo en una instància de veritat. La confiança en el testimoni és necessària per a la instauració de la democràcia i l'establiment d'un principi de reparació i justícia, i el caràcter de víctima interpel·la a una responsabilitat moral col·lectiva que no prescriu, tanmateix, cal no oblidar que qualsevol relat de l'experiència hauria de ser interpretable.

El 1945 la paraula dels testimonis tenia una funció immediata d'informació, no hi havia aleshores cap desig que aquests servissin per la història. D'ençà als nostres dies, s'ha anat generant una major demanda del testimoni fins arribar a l'existència d'un imperatiu social que fa d'aquest un historiador quan no un profeta i on el relat individual i l'opinió personal ocupen moltes vegades el lloc de l'anàlisi. Si Primo Levi deixà de fer conferències a escoles i instituts, assegura, és perquè no sap com respondre a les preguntes dels estudiants[136], tampoc no feu mai afirmacions entorn al saber del subjecte sobre el *Làger*, així reconeixia les seves limitacions com a testimoni.

El testimoni, com la víctima, forma part d'un relat i d'un context que el determinen, d'una construcció social més vasta. Les experiències que conta, i fins i tot els mots que utilitza, formen part d'un bagatge adquirit amb els anys a través de lectures, d'imatges i del simple contacte amb la societat que l'envolta i que mica en mica van transformant i donant forma als seus records. De la mateixa manera, la

[135] Recordem el vers cèlebre de William Wordsworth: *The Child is Father of de Man.*

[136] ANNETTE WIEVIORKA: *L'ère du témoin*. Op. Cit. P. 168.

situació de testimoniatge, la manera de conduir l'entrevista o la seva posada en escena decideixen les seves declaracions. Així, el coneixement que ens pugui transmetre serà forçament qüestionable en vistes a un anàlisi històric del passat i portarà en ocasions a la fragmentació en petites històries individuals de l'esdeveniment global. No obstant això, la presa de distància envers el testimoni no impedeix l'empatia envers les víctimes ni encara ments la denúncia de l'horror del sistema que ha produït el genocidi. Ben al contrari, restitueix la dignitat de l'home pensant, arrancada brutalment pel nazisme i substituïda per la crida a les emocions produïdes per les masses i la promoció de sentiments com l'odi i la venjança.

Annette Viewiorka identifica el moment de l'adveniment del testimoni amb el judici a Jerusalem d'Adolf Eichmann el 1961, circumstància en que la víctima passa a cobrar un protagonisme notable i els mitjans de comunicació d'arreu es fan eco del seu testimoni. És a partir d'aquest moment que la memòria del genocidi passa a esdevenir constitutuva d'una certa identitat jueva i que el crim contra aquest poble esdevé, en l'imaginari col·lectiu, diferenciat respecte a la criminalitat multiforme del nazisme representada en els primers films sobre la Shoah. El testimoni, ara identificat amb la víctima jueva, adquirirà a partir d'aquest moment la seva identitat social de supervivent gràcies al reconeixement per part de la societat; per altra banda, viatjarà a les pantalles de totes les llars gràcies als avenços de la tècnica.

A diferència del seu referent més immediat, el judici de Nuremberg, el procés Eichmann es constitueix en base als relats dels testimonis, que sovint es desvien dels càrrecs que s'imputen al processat per contar la seva vivència personal de la Shoah. La sala es converteix en un escenari pels relats de les víctimes, allò que cobra importància no és el funcionament precís del sistema concentracionari i les implicacions precises de l'acusat amb el mateix, sinó el relat de les atrocitats, amb la seva immediatesa i la seva emoció.

> « *Le seul moyen de faire toucher de doigt la vérité,* ens diu Gidéon Hausner, *était d'appeler les survivants à la barre en aussi grand nmbre que le cadre du procès pouvait l'admettre et de demander à chacun un menu de fragment de ce qu'il avait vu et de ce qu'il avait vécu. Le récit d'un certain enchaînement de circonstances fait par un seul témoin est suffisamment tangible pour être visualisé. Mises bout à bout, les*

dépositions successives de gens dissemblables, ayant vécu des expériences différentes, donneraient une image suffisamment éloquente pour être enregistrée. Ainsi espérais-je donner au fantôme du passé une dimension de plus, celle du réel»[137]

Així, el fiscal Hausner aspira al coneixement global dels esdeveniments i a l'exposició de les proves que imputen a Eichmann a través de la successió dels relats d'experiències individuals amb les quals el públic del procés, però també aquell de les pantalles domèstiques, és susceptible d'identificar-se, doncs crearan una *imatge suficientment eloqüent, tangible i visualitzable.* A la voluntat d'intervenir en la història i consolidar el dret internacional, s'imposa la temptativa de construir una memòria amb pretensions alliçonadores: «no es tracta de jutjar un home sinó de donar una lliçó d'història»[138]. D'aquesta manera, es posa de manifest la manera com la retòrica de la víctima pot esdevenir ràpidament una tècnica de persuasió i com el subjecte-víctima ocupa progressivament la centralitat del discurs. Tal protagonisme no respon a la voluntat d'oferir un relat testimonial que ens permeti aprofundir en els esdeveniments, sinó que s'erigeix com a prova del dolor i el patiment de la repressió i otorga un poder desmesurat en el supervivent, convocat com a *portador d'Història.* Els tetsimonis són convocats per fer sentir la seva paraula, per transformar als oïents de la mateixa manera que els *reeducation films* pretenien transformar a l'espectador.

Efectivament, les imatges juguen un paper fonamental en el judici Eichmann. Hausner vol que els testimonis siguin *visualisés*, que la seva paraula sigui mediatitzada i així succeeix. El procés és filmat enterament pel director nord-americà Leo Hurwitz i esdevé un arxiu d'imatges per les televisions mundials. Serà també la font d'on veurà *The Specialist,* al qual ens hem referit amb anterioritat. Les cadenes sol·licitaran aquelles seqüències on els testimonis presten declaració oblidant-ne la resta i s'encarregaran de difondre'l tot conferint-li la dimensió de l'espectacle[139]. No és casualitat que siguin els mateixos anys de l'emergència de la televisió de massa i de les

[137] Gidéon Hausner, *Justice à Jerusalem. Eichmann devant ses juges*, paris, Flammarion, 1996, p. 384. Citat dins de Íbid. P. 97.

[138] Íbid. P. 97.

[139] Hannah Arendt es refereix al caràcter espectacular del judici (HANNAH ARENDT: Eichmann en Jerusalén. Un estudio sobre la banalidad del mal; Barcelona, Lumen, 1999.)

emissions que exposen públicament els problemes i les dificultats psicològiques d'individus anònims.

5.6. L'arxiu Spielberg

Resulta simptomàtic del *gir subjectiu,* l'afany per *col·leccionar* testimonis de la Shoah que s'apoderà d'Spielberg l'any 1995 i el porta a crear la *Survivors of the Soah Visual History Foundation*. Es tracta d'una fundació encarregada de recopilar i enregistrar el relat dels supervivents dels camps de concentració nazis promovent una tasca d'industrialització del testimoni: l'any 2000, cinc anys després d'inaugurar-ne, un equip de 2.400 entrevistadors havien enregistrat 150.000 entrevistes.

A finals dels anys 70, després de les controvèrsies i de l'emoció que segueixen a la difusió de la sèrie *Holocaust*, apareix per primera vegada l'idea que cal recollir els testimonis dels supervivents en forma de pel·lícules en vídeo. És així com neix, en un petit poble de Massachussetts, el que poc després es convertirà en el projecte de recollida de testimonis de supervivents de la Shoah de Yale. El projecte de Spielberg veu la llum dos decennis més tard, amb una envergadura i un pressupost incomparables amb el primer, però igualment suscitat a partir d'una pel·lícula, en aquest cas *La llista de Schindler.* És així com dos films donen peu –per processos distints- a les dues col·lectes de testimonis més importants que existeixen. En el primer cas, el testimoni neix com una reacció d'oposició al fulletó televisiu, en el segon, constitueix un complement, quasi podríem dir una continuació de l'epíleg de la pel·lícula. El projecte de Yale insisteix en el sentiment dels supervivent d'haver viscut en un altre planeta, isolat del món com a conseqüència d'una experiència extrema, el de Spielberg se centra en la voluntat de mostrar la *gent ordinària* que ha sobreviscut a la guerra. Centrem-nos en aquest darrer.

Les entrevistes de la *Survivors of the Soah Visual History Foundation* segueixen un protocol ben determinat: la duració és fixada a 2 hores i ha de ser consacrada en un 60% al període de guerra i en un 20% a l'abans i al després d'aquest; finalment, després de l'entrevista, es demana al testimoni que deixi un missatge sobre allò que desitgi transmetre a les generacions esdevenidores i tot seguit apareix en escena la família completa de la víctima com a prova de la superació del patiment. Es tracta d'un

testimoni extremadament pautat que no deixa lloc ni al temps del relat ni a les necessitats expressives del que parla. L'objectiu, doncs, no és tan generar un arxiu sobre el genocidi, com mostrar la victòria personal sobre el dany sofert, un *happy end* a l'ús dels principis ètics de Holywood i de la cultura popular nord-americana: l'home sempre triomfa enfront l'adversitat i aconsegueix, a la fi, expulsar el seu dolor:

> «Le message est optiiste : la famille reconstituée grâce à la descendance est la preuve vivante de l'échec des nazis à exterminer un peuple. Ce message montre bien la nature réelle de ces interviews : il ne s'agit pas en vérité de constituer des archives orales de la Shoah, mais des archives de la survie »[140]

Michael Berenbaum, director de l'empresa, ha inventat el terme *americanització de l'Holocaust* per designar el desplaçament de l'esdeveniment del lloc on es va produir (Europa) als EEUU, i les modificacions que aquest desplaçament comporta. Entre d'altres, la versió optimista en el *desenllaç de la Shoah*. Donat que la visió tràgica és antitètica de la visió popular nord-americana del món, és l'optimisme el que acaba triomfant: en les entrevistes, en l'epíleg de la llista de Schindler, en la cara de Rudi somrient, envoltat d'infants i encaminat a Palestina en *Holocaust.*

Per últim, les proporcions desorbitades de la col·lecta de Spilberg, ens obliguen a referir-nos-hi en termes d'una industrialització del testimoni, que més que facilitar-lo bloqueja un accés eficaç al coneixement. El volum acrític de les entrevistes no garanteix l'eficiència si no va acompanyat d'una labor pedagògica que permeti discriminar la saturació d'informacions, doncs és sabut que la divulgació del coneixement no és suficient sinó va seguida d'una tasca de socialització que possibiliti el desenvolupament d'arguments propis. L'objectiu de Spielberg i Berenbaum apunta cap a una vertadera *revolució historiogràfica* que consisteix en restituir la Història pels seus actors : els testimonis que la relaten en directe. Aquesta deixarà de ser fruit d'un muntatge per edificar-se sobre un únic element testimonial. Proposen, tal com l'ha anomenada Arnaud des Pallières fent un símil amb la informàtica, una *memòria morta*, una «mémoire comme accumulation, comme *capital»*[141]

---

[140] ANNETTE WIEVIORKA: *L'ère du témoin*. Op. Cit. P. 148.

[141] ARNAUD DES PALLIÈRES: *Une image qui nous regarde*; dins de SYLVIE LINDEPERG: *Clio de 5 à 7. Les actualités filmés de la Libération: archives du futur.* Op. Cit. P. 207.

5.7. Un futur sense testimonis

La doble finalitat de l'arxiu de Spielberg consisteix en guardar el testimoni de les persones que desapareixen i crear, a partir d'aquest, material pedagògic per una *educació de l'Holocaust.* El director nord-americà es planteja així en termes d'arxivatge de relats dels supervivents la progressiva i ja no massa llunyana desaparició de tots els testimonis. Lluny dels circuits de la *Survivors of the Soah Visual History Foundation,* altres artistes es plantegen la mateixa qüestió amb paràmetres distints. Podem-ne dos exemples.

Drancy Avenir

> «J'ai trente cinq ans, je suis français, je ne suis pas Juif. Je dis que j'ai trente cinq ans parce que j'appartiens à la génération qui verra mourir le dernier survivant de la Solution finale, et qu'il faut apprendre dès aujourd'hui à transmettre la vérité de l'extermination sans l'appui de cette réalité qu'est la parole vivante des survivants»[142]

Amb aquesta declaració de principis, Arnaud des Pallières presentà el seu film el 1997 tot reprenent les paraules d'un dels seus personatges, la cantant Anne-Lisa Nathan: «Comment ferez-vous, vous les historiens, quand tous les survivants seront morts?». *Drancy Avenir* no inclou ni imatges d'arxiu ni tampoc de testimonis, desvincula el genocidi de l'ordre del record i l'integra en el qüestionament dels temps presents. L'avenir de l'esdeveniment i de les traces que ha deixat en la societat actual es planteja a partir d'un encreuament de múltiples veus que s'articulen en tres històries:

> «En fait, les trois récits de *Drancy Avenir*, c'est l'histoire de trois générations : la première génération annonce qu'elle va mourir, c'est la voix du survivant sur l'extrait du *Marchand de Venise* d'Orson Welles, il meurt et l'image meurt avec lui; la seconde génération c'est un enfant de déportés, le professeur, qui, abîmé dans sa douleur, s'efface, et avec lui le texte de son enseignement; la troisième

[142] ARNAUD DES PALLIÈRES: *À quoi bon encore un film pour raconter l'extermination des Juifs ?;* Text de presentació del film *Drancy Avenir* el 1997.

génération, la mienne, dont l'histoire commence à la mort du survivant, et à l'effacement du texte de ce qu'on croyait devoir transmettre : cette fameuse question de la mémoire. Alors là, et là seulement, peut se juer la singularité de l'expérience de ma génération : considérer ce qui, dans le monde d'aujourd'hui, porte les traces de ce qu'il était hier»[143]

Així doncs, la desaparició del testimoni no implica la pèrdua de la memòria de la Shoah sinó, ben al contrari, un replantejament fructífer i creatiu de la manera de pensar el genocidi des de noves perspectives vinculades als problemes actuals. Els supervivents són en el film allò que són per nosaltres espectadors: textos. Els estudiants els llegeixen en veu alta donant cos a la veu que recita. A la pissarra, llegim fragments de les tesis de la història de Benjamin, oposant la història acumulativa dels *tresors de la humanitat* a la imatge autèntica del passat, aquella que apareix en un únic moment d'il·luminació i que desapareix amb cada present que no és capaç de reconèixer-se observat per la mateixa. Així, ens diu Jacques Rancière, la ficció de Des Pallières es constitueix de manera exemplar com la construcció d'un lligam entre una idea de la història i un poder de l'art[144].

Jan Karski

Acabem tal com hem començat, desplaçant-nos a la literatura, aquest cop a la novel·la *Jan karski,* publicada el novembre de 2009 per Yannick Haenel i objecte de controvèrsies a França tot al llarg del 2010[145]. La novel·la de Haenel s'organitza en tres parts perfectament diferenciades: primer assistim a la descripció detallada de l'aparició de Jan karski –enllaç entre la resistència polonesa i el govern exiliat a Londres durant la Segona guerra mundial- en el film *Shoah*, de Claude Lanzmann; tot seguit, l'escriptor presenta una síntesi de la biografia del protagonista a partir del que aquest explicava en les seves memòries, publicades poc després de la guerra; per últim, l'escriptor es permet desenvolupar una ficció que comença allà on acaben les memòries del personatge.

---

[143] ARNAUD DES PALLIÈRES: *Une image qui nous regarde*… Op. Cit. P. 203.

[144] JACQUES RANCIÈRE: *La Constance de l'art; à propos de Drancy Avenir.* Trafic, núm. 21, primavera 1997, pp. 41-43.

[145] Veure especialment: CLAUDE LANZMANN: *«Jan Karsky» de Yannick Haenel: un faux roman*; dins de *Temps modernes*, núm. 657, 2010. Pp. 1-10. I la resposta de YANNICK HAENEL: *Le recours à la fiction n'est pas seulement un droit, il est nécessaire*; aparegut en *Le Monde* el 26 de gener del 2101.

Amb tal estructura, Haenel es planteja, d'una manera original i peculiar, el futur de la memòria del genocidi i de la seva transmissió després de la mort dels darrers supervivents. Un cop reconegut, en l'interior mateix de la novel·la, el mèrit de Lanzmann pel seu monument fílmic erigit al testimoni, proposa l'obertura a nous processos de memòria que ofereixin respostes a les qüestions que es planteja la tercera generació. Entre aquests, la ficció s'erigeix com un dret i com una necessitat. Per l'autor francès, la imaginació esdevé un element indispensable en la tasca d'assegurar la presència del passat en el present i de preservar viva la memòria de la nostra història. Tanmateix, igual que el document i el testimoni, la ficció té uns límits; el seu ús immoderat i espectacular, la seva responsabilitat absoluta en el relat dels esdeveniments, els sobrepassen. L'obra de Yannik Haenel es defineix a sí mateixa com una ficció intuïtiva que comença allà on s'aturen les paraules de Karski en les seves memòries. Lluny de percebre la literatura com portadora d'una versió personal i definitiva dels fets, cal entendre la seva novel·la com un discurs interrogatiu i la seva ficció com una hipòtesi.

6. Conclusions

Amb l'obertura dels camps de concentració neix una nova era pel cinema, plena de reptes pel productor i per l'espectador. Es plantegen noves etratègies de filmar, d' enfrontar-se a modalitats mai vistes del cos i d'acostar-se a la mort, aquesta manca de moviment antagònica a la naturalesa mateixa del cinema. Al mateix temps, neix l'exigència de relligar l'estètica a l'ètica, la innocència de la mirada queda cada cop més lluny i l'espectador és forçat fins als límits mateixos del mostrable. No obstant això, immediatament després del seu enregistrament, s'imposa a aquestes imatges una llegibilitat que les limita, que les introdueix en circuits de singnificació que no els hi són propis. La tecnologia ha permès *filmar la Història* i els arxius que en resulten es posaran a la mercè dels imperatius polítics i ideològics del moment: s'exigeix als documents visuals una capacitat d'atestació i un estatus d'evidència capaços de denunciar als culpables, de transformar els esquemes ideològics dels *còmplices* i de sacsejar la consciència *dels innocents*: la imatge es convoca per revelar *la veritat de la història.* És així com, poc a poc, les imatges dels camps i del període de guerra esdevindran portadores d'un deure de memòria que passarà per l'imperatiu de mirar. Dirigint una atenció conjunta a la imatge i als seus usos, hem vist com aquestes es converteixen en un element fonamental en la construcció de l'imaginari del genocidi i en un punt cardinal de la memòria que es transmet, la qual, recolzada pel mal ús dels arxius, prendrà el patiment com a valor i l'horror com a escenari. Es tracta, en definitiva, d'una memòria alliçonadora que converteix el genocidi en paradigma del mal absolut tot expulsant-lo de la reflexió i la crítica.

D'ençà de la fi de la guerra i fins als nostres dies, els arxius de la Shoah han estat sovint utilitzats de manera descontextualitzada i s'ha accentuat el *décalage* existent entre la seva relació amb el referent –les marques de paternitat de la imatge- i els seus usos simbòlics. D'aquesta manera, hem parlat de la coexistència de dues instàncies en el sí dels documents visuals del genocidi: el mite i el real. On acaba una i on comença l'altra? Les imatges dels cossos descarnats, dels *musulmans*, dels apilaments de dents i de sabates, dels ossaris,... ens remeten a una realitat *autèntica*. Tanmateix, una segona lectura *mistificadora* acompanya aquestes mateixes imatges, unes vegades despullant-

les d'un contingut concret (convertint-les, per conseqüència, en intercanviables), d'altres revestint-les d'una aureola de sacralitat que els confereix el valor d'icona, impermeable a tota lectura crítica i distanciada. En aquest punt, és precís recordar el significat d'icona com a símbol o signe –originàriament lligat a la representació religiosa- que substitueix a l'objecte representat: la memòria de la Shoah es construeix sobre una superestructura simbòlica cada cop més allunyada del referent. Un estudi conjunt del valor informatiu de les imatges i del treball de sedimentació que les ha fetes migrar fins a nosaltres, resulta indispensable per desenvolupar una lectura crítica de l'esdeveniment i estudiar el procés de construcció i de transmissió del seu imaginari.

Paral·lelament, a través d'un procés contemporani de l'adveniment del testimoni, iniciat als anys seixanta i vigent fins a l'actualitat, les imatges del genocidi es converteixen en un referent en la representació visual de la víctima. El 1961 Eichmann és jutjat i condemnat a Jerusalem en el sí d'un judici on els testimonis seran els protagonistes, als anys setanta s'inicia la col·lecta sistemàtica dels testimonis audiovisuals que culminarà amb el projecte de Spielberg i, poc després, als inicis del vuitanta, assistirem a l'auge dels *relats de vida*, entesos com a síndrome de la *democratització* dels actors de la història. Cada experiència es torna digna de ser relatada, es dóna la paraula als exclosos i a les minories al mateix temps que apareixen els nous espectacles televisius fundats sobre la paraula de la *gent ordinària* i la ideologia humanitària es converteix en hegemònica. En aquest context, la paraula del supervivent desplaça el protagonisme de l'heroi en el relat de la Història i la víctima esdevé la figura central del panorama passat i present. Els conflictes apareixen quan els relats subjectius dels primers substitueixen l'anàlisi històrica i el dany i el dolor infligit a la víctima es converteixen en el capital principal del patrimoni que es transmet. Fora de context, tots els patiments s'assemblen, i la universalització dels mateixos no fa més que esborrar les vertaderes causalitats dels esdeveniments. Així, com ens diu Annette Viewiorka, la nostra època és presa d'una paradoxa fonamental: volent aïllar l'individu de la massa, uniformitza els destins individuals en un tot on el dolor de les víctimes -representat en una icona universal que es funda en les imatges dels camps- les assimila i les confon. La Shoah produeix el corpus central d'aquest imaginari victimari que universalitza els conflictes i banalitza les imatges per mitjà d'un procés d'assimilació i de descontextualització, d'esborrat de tota traça de l'arxiu.

¿Com oferir una visibilitat a la vegada justa i adequada als arxius visuals del

genocidi? Com tornar-los la veu i establir-hi un diàleg? La resposta passa per la manera d'interrogar les imatges, per les peguntes que els hi fem i la mirada que els hi dirigim. Cal desenvolupar un acte apropiat de lectura que es dirigeixi al passat des de l'ara del moment actual a fi d'extreure'n un coneixement històric que ens parli a la vegada del passat i del present. A l'inici del treball ens referíem a diverses temptatives de llegibilitat de les imatges de la Shoah. N'existeixen moltes d'altres, però totes elles passen per la conjunció de fonts diverses, pel muntatge de petits elements que, posats en relació, ens permetin reconstruir una visió de conjunt. Fuller i Emil Weiss tornaven la paraula a la pel·lícula muda de la cerimònia de Falkenau; En *Respite,* Harun Farocki penetrava en la materialitat mateixa de les imatges i treballava a partir de les repeticions, la dramatúrgia i el remuntatge, per oferir una nova visibilitat de la fenomenologia del camp holandès de Westerbork; per últim, Alain Jaubert proposava la lectura del fora de camp dels clixés de l'Àlbum d'Auschwitz tot combinant el visionat de les imatges, la veu dels testimonis i una reflexió sobre la tècnica fotogràfica.

La segona pregunta que es presenta fa referència al futur de l'arxiu. Al llarg del treball hem analitzat com el mal ús que se'n fa s'ha convertit tristament en la norma, els documents visuals viatgen sense llegenda mentre els mitjans de comunicació, la publicitat i sovint els col·lectius de Drets humans, s'apropien dels subjectes retratats per il·lustrat la víctima del conflicte de torn.

Així, l'estudi present ens parla, en primera instància, de la societat actual. De la seva mirada sobre les imatges i la forma de relacionar-se amb la història; dels seus processos de construcció de la memòria i de les estratègies de circulació i de transmissió del patrimoni audiovisual. D'aquesta manera, presento una investigació que s'ha remuntat al passat per comprometre's amb el present, per obrir noves vies que possibilitin una comprensió crítica i rigorosa de les imatges del genocidi amb l'objectiu d'integrar-les als circuits de coneixement i de desvincular-les d'una comprensió banal i instrumentalitzada. Proposo, en aquest sentit, un treball d'arqueologia en els termes que Walter Benjamin considera aquesta labor: reprendre, recollir i recuperar l'arxiu per mostrar, no l'arxiu mateix, sinó les seves línies de conflicte.

7. Bibliografia

AMÉRY, Jean: *Más allá de la culpa y la expiación;* Pre-textos: València, 2001

ANTELME, Robert: *L'espece humaine*; Paris, Gallimard, 1957

AGAMBEN, Giorgio: *Lo que queda de Auschwitz, El archivo y el testigo*; Pre-Textos: València, 2005.

ARENDT, Hannah: *Eichmann en Jerusalén. un estudio sobre la banalidad del mal*; Barcelona, Lumen, 1999.AUMONT, Jacques : *Amnésies. Fictions du cinéma daprès Jean-Luc Godard*. Paris, P.O.L, 1999.

BÉGHIN, Cyril : *Scorsese se equivoca de* historia ; Cahiers *du Cinéma*, núm. 656, maig 2010, pp. 77-79

BENJAMIN, Walter:

- *Paris, capitale du XIXe siècle;* Paris, Le Cerf, 1997.
- *Sur le concept d'histoire* (Maurice de Gandillac, Trad.) dins de *Oeuvres III*; París, Gallimard, 2000

BRECHT, Bertolt: *L'Exception et la règle,* Théaâtre complet; Paris, Ed. Arche, 1988.

BRIAN, Winston: The tradition of the Victim in Griersonian Documentary. Dins GROSS,

Larry, STUART KATZ, John, RUBY, Jay (Eds.) *Image Ethics: The moral Rights of Subjects in Photographs, Film, , and Television*. 1988, New York, Oxford University Press.

BOGALSKA-MARTIN, Ewa: *Entre mémoire et oubli. Le destin croisé des héros et des victimes*; Paris, L'Harmattan, 2004.

CATELLI, Nora: El espacio autobiográfico; Lumen: Barcelona, 1991

CHEROUX, Clement : *Mémoire des camps. Photographie des camps de concentration et d'extermination nazis (1939-1999) ;* Paris, Marval, 2001.

COMOLLI, Jean-Louis: Document et Spectacle. [Conferència]Macba, 26 de novembre del 2007.

COMOLLI, Jean-Louis I RANCIÈRE, Jacques: *Arrêt sur histoire*. Paris, Éditions du Centre Pompidou, 1997.

DAMISCH, Hubert: Montaje del desastre. *Cahiers du Cinéma España*. Mars 2005, núm, 599, pp. 72-78

DANEY, Serge: Le travelling de Kapo, *Trafic* núm. 4, 1992 p. 11.

DELAGE, Christian:

- *L'ouverture des camps et les gestes d'attestation cinématographique des Alliés (1944-1945)*. Dins de Cinémas : revue d'études cinématographiques; volum 18, núm. 1, octubre del 2007, pp. 13-27
- *La vérité par l'image. De Nuremberg au procès Milosevic*; Paris, Denoël, 2006.

DERRIDA, Jacques: *Mal de archivo*. Trad. P. Vidarte. Madrid: Trotta, 1997

DIDI-HUBERMAN, Georges:

- *Imágenes pese a todo*; Barcelona, Paidós, 2004.
- *Ouvrir les camps, fermer les yeux*. Dins de *Annales. Histoire, Sciences Sociales*, 2006/5 – 61e année, pp. 1011-1049.

ERNST, Sophie: Génocide et transmission:raisons sceptiques. Dins: *Drôle d'Epoque*. 2002, Paris n° 10. Pp. 22-36

FAROKI, Harun : *Comment montrer les victimes ?* dins de *Trafic*. Núm. 70: estiu 2009, pp. 16-25

FELD, Claudia y SITTES MOR Jessica: *El pasado que miramos. Memoria e imagen ante la historia reciente* (pròleg d'Andreas Huyssen). Buenos Aires, Paidós, 2009.

FILMER LES CAMPS. Memorial de la Shoah. Paris 2010. Editada per *Le Monde*, (magazine-partenaire.)

FULLER, Samuel : *El campo de concentración de Falkenau* (Fragment de *A third Face*. Traducció de Natalia Ruiz), dins de *Cahiers du Cinéma*, núm. 656, maig 2010.

HAGGITH, Toby: Presentació *Death Mills* (Hans Burger, 1945), *Memory of the camps* (Sidney Bernstein, 1985) i *A Painful reminder* (Brian Blake, 1985). [Conferència] Mémorial de la Shoah, 18 de març del 2010.

HALBAWACHS, Maurice: *Les cadres sociaux de la mémoire*; París, Albin Michel, 1994.

JASPERS, Karl: *El problema de la culpa. Sobre la responsabilidad política de Alemania.*; Ediciones Paidos: Barcelona, 1998

LANZMANN, Claude: Holocauste, la représentation impossible. *Le Monde*, 3/03/1994.

LEVI, Primo:

- *Si això és un home*; Edicions 62: Barcelona, 1996
- *Los hundidos y los salvados*; Muchnik, 1989

FRODON, Jean-Michel (Ed) *Le cinéma et la Shoah. Un art à l'épreuve de la tragedie du vingtième siècle*. Éditions Cahiers du Cinéma. Paris, 2007.

LIEBMAN, Stuart: Presentació de Madjanek, Cmetarzysko Europy (Aleksander Ford, 1944) i Swastyka i Szubienica (Kazimierz Czynski, 1945). [Conferència] Mémorial de la Shoah, 22 de març del 2010.

LIENDEPERG, Sylvie:

- Vies en sursis, images revenantes. *Trafic*. 2009, Paris. Núm. 70, pp. 25-33.
- Itinéraires: le cinéma et la photographie à l'épreuve de l'histoire. *Cinémas. Revue d'études cinématographiques*. 2004, vol. 14, n° 2-3, p.p.191-210.

LINDEPERG, Sylvie:

- *Clio de 5 à 7. Les actualités filmés de la Libération: archives du futur*; Paris, CNRs Éditions, 2000.
- *Nuit et brouillard. Un film Dans l'histoire*; Paris, Odile Jacob, 2007.

LINDEPERG, Sylvie; DELAGE, Christian et GRYNBERG, Anne (dir.): La Shoah : images témoins, images preuves. *Les Cahiers du judaïsme*, 2003, n° 15, p. 61-70.

LONGONI, Ana: *Traiciones. La figura del traidor en los relatos acerca de los sobrevivientes de la represión*; Grupo Editorial Norma: Buenos Aires, 2007.

LOSSON, Nicolas and MICHELSON, Annette: Notes on the Images of the Camps. Revista, 1999. Vol. 90, pp. 25-35.

NANCY, Jean-Luc : *Au fond des images*. Paris, Galilé, 2003

PIPER, Isabel: La construcción del sujeto víctima*. Puentes*. 2008, La Plata, núm. 25, pp. 30-41.

PIPER, Isabel: Investigación y acción política en prácticas de mamoria colectiva. Dins

VINYES, Ricard (Ed) *El estado y la memoria. Gobiernos y ciudadanos ante los traumas de la Historia*. RBA Barcelona, 2009; pp. 151-172.

RANCIÈRE, Jacques: La Constance de l'art; à propos de Drancy Avenir*. Trafic*, 1997, Paris. Núm. 21, pp. 41-43

RIBALTA, Jorge: *Archivo universal. La condición del documento y la utopía fotográfica moderna;* MACBA, Barcelona 2008.

RIVETTE, Jacques: De l'abjection*; Cahiers du cinéma*. 1961, Paris, núm. 120, pp. 54-55.

ROBIN, Régine: El nuevo devenir victimario de Alemania. Dins VINYES, Ricard: *El estado y la memoria. Gobiernos y ciudadanos ante los traumas de la Historia*. RBA Barcelona, 2009; pp. 211-248.

ROBIN, Régine:

- *Berlin Chantiers. Essai sur les passés fragiles.* París, Éditions Stock, 2001
- *La mémoire saturée*; París, Stock, 2003.

ROUSSEAU, Frédéric : *L'enfant Juïf de Varsovie*. Paris, Éditions du Seuil, 2009.

SARLO, Beatriz: *Tiempo pasado. Cultura de la memoria y giro subjetivo. Una discusión*; Siglo XXI: Buenos Aires, 2005

SEBALD, W. G.: *Sobre la historia natural de la destrucción*; Barcelona, Anagrama, 2003.

TAYLOR, THELFORD: *Procureur à Nuremberg* (trad. Marie-France de Palomér); Paris, le Seuil, 1995, p. 203.

TODOROV, Tzvetan: *Los abusos de la memoria;* Barcelona, Paidós, 2000.

TORNER, Carles: *Shoah : una pedagogia de la memòria*; Proa: Barcelona, 2002

VILA-MATAS, Enrique: *París no se acaba nunca*. Barcelona, Anagrama 2004.

WIESEL, Elie: Jewish Values in the Post-Holocaust Future: Dins, *Judaism,* 1967. Núm. 3, p. 288- 296

WIEVIORKA, Annette

- *L'ère du témoin*; Paris, hachette, 1998
- *Déportation et génocide. Entre la mémoire et l'oubli*; Paris, Plon, 1992.

ZERTAL, Idith: *La nació i la mort*; Lleonard Muntaner Editor, Mallorca, 2006.

University Press: New York, 1988. p.p. 34-57.

Filmografia citada

Auschwitz l'Album, la mémoire (Alain Jaubert, 1983)

Bilder der Welt und Inschrift des Krieges (Harun Farocki, 1989)

Deutschland bleiche mutter (Helma Sanders-Brahms, 1980)

Die Bleierne Zeit (Margharete Von Trotta, 1981)

Die Todesmühlen (Hans Burger, 1945)

Drancy Avenir (Arnaud des Pallières, 1997)

Falkenau, the impossible (Emil Weiss, 1988)

Heimat (Edgar Reitz, 1984)

Holocaust (Marvin J. Chomsky, 1978)

Judgment at Nuremberg (Stanley Kramer, 1961)

Kapo (Gillo Pontecorbo, 1959)

La vita è bella (Roberto Benigni, 1997)

Le chagrin et la pitié (Marcel ophulus, 1969)

Les Camps de la mort (Les Actualités Françaises, 1945)

Madjanek, Cmetarzysko Europy (Aleksander Ford, 1944)

Memory of the camps (Sidney Bernstein, 1985)

Nazi concentration camps (Ray Kellogg, 1945)

Nuit et brouillard (Alain Resnais, 1955)

Nuremberg. Les nazis face à leurs crimes (Christian Delage, 2006).

Orphée (Jean Cocteau, 1949)

Ostatni etap (Wanda Jakubowska, 1947)

Pasazerka (Andrzej Munk, 1961)

Respite (Harun Farocki, 2007)

Schindler's list (Steven Spielberg, 1993)

Shoah (Claude Lanzmann, 1985)

Swastyka i Szubienica (Kazimierz Czynski, 1945)

The Big Red One (Samuel Fuller, 1980)

The Specialist (Eyal Sivan, 1999)

The Stranger (orson Welles, 1945)

Verboten! (Samuel Fuller, 1959)

Zwei oder drei Dinge, die ich von ihm weiss (Malte Ludin, 2005)