

ENZO TRAVERSO

Claude Lanzmann, una consideració crítica

La llista inacabable d'elogis que han celebrat Claude Lanzmann (1925-2018) arran de la seua mort —entre els quals hi trobem un nombre significatiu d'estadistes conservadors, intel·lectuals i exministres de Cultura— indueix una justificada reserva pel que fa a la vida i obra d'aquest gran cineasta. De fet, la canonització ja havia començat fa més de trenta anys, quan aparegué la seua obra mestra *Shoah* i Lanzmann consagrà els decennis següents a gestionar la seua imatge icònica en l'era de la comunicació i de la retòrica triomfant dels drets humans. La seua poderosa obra contribuí al tombant històric que rescatà les víctimes de l'Holocaust dels llimbs de l'oblit i els transformà en els veritables herois del segle XX, però és difícil imaginar una persona tan poc assimilable a una víctima innocent com Claude Lanzmann. Era un lluitador que defensava amb força les seues conviccions i que posava les seues enormes energies al servei de múltiples causes —no totes especialment nobles. Eren ben coneguts la seua arrogància, el seu narcisisme i megalomania, així com la intolerància i el menyspreu que mostrava envers els seus crítics. També la seua passió per la vida. Algunes necrològiques el descriuen com «un home d'apetits insadollables, del tipus Balzac» (*New York Times*), i «gargantuesc» (*Libération*). «No en sóc indiferent, ni m'embafa, aquest món; si tingués cent vides sé del cert que no me'n cansaria», va escriure a *La llebre de Patagònia* (2009), la seua autobiografia. «Va convertir la seua vida en una novel·la»,

Enzo Traverso (Gavi, Itàlia, 1957) és professor d'Història de les idees a la Universitat de Cornell, Ithaca, Nova York. És autor d'un bon nombre d'obres traduïdes a diversos idiomes, entre les quals *Totalitarisme: història d'un debat* (PUV), *Els usos del passat* (PUV), *El final de la modernidad judía* (PUV). Recentment ha publicat *Els nous rostres fel feixisme* (Balandra, 2017) i *Left-Wing Melancholia. Marxism, History and Memory* (2016)

escrigué, encertant-la, l'autor de l'obituari que aparegué a *Le Monde*, i no hi ha dubte que va viure intensament. Més enllà de la propensió tan marcada a l'autocelebració i a l'exhibició de les seues fabuloses aventures com a combatent, periodista, viatger, cineasta, amant, esportista i conseller de gent important, les seues memòries són un llibre fascinant. Es pot pensar que exagera el seu paper en la Resistència sota el règim de Vichy i l'ocupació alemanya de França, però és un fet que s'apuntà a la lluita antifeixista als disset anys i s'afilià al Partit Comunista de ben jove. En 1952 conegué Sartre, que li demanà d'escriure per a *Les Temps Modernes*, una revista que dirigiria ell després de la mort de Simone de Beauvoir. Donà suport a l'FLN durant la guerra d'Algèria, perquè era un anticolonialista convençut, i en 1960 signà el famós «Manifest dels 121» que abonava la lluita per la independència, denunciava la tortura que practicava sistemàticament l'exèrcit francès i cridava els reclutes a rebel·lar-se i desertar. Un any després organitzà una trobada a Roma entre Jean-Paul Sartre i Frantz Fanon, ja afectat per la leucèmia i a prop de la mort, que donà com a resultat un pròleg apassionat del filòsof francès a *Els damnats de la terra*. Un lluitador coratjós no podia no ser un amant irresistible i les seues memòries expliquen les seues aventures i relacions amb moltes dones, de Simone de Beauvoir, amb la qual va fer vida marital durant molts anys, a una bellíssima infermera nord-coreana els pits de la qual havien sofert cremades per napalm durant la guerra, que va trobar i va estimar efímerament (i il·legalment) arran d'un breu viatge en 1958, i a qui va dedicar el seu penúltim film, *Napalm* (2017). Política, periodisme i amor eren per a ell coses indestriables.

La seua presa de posició contra el colonialisme, que havia fet molt d'hora, es combinava paradoxalment amb un sionisme ardent, assumit el 1952 en el moment de la seua descoberta d'Israel, que va mantenir apassionadament fins els darrers dies, negant vergonyosament l'opressió dels palestins als territoris ocupats. Igual que el seu antifeixisme i comunisme anteriors, el seu sionisme no provenia tan sols dels seus orígens jueus —de l'Europa oriental—, el mateix origen que el de tants supervivents de l'Holocaust que trobaren aixopluc a Palestina i construïren Israel. Tampoc no fou una opció ideològica: es va llicenciar en filosofia, però mai estigué gaire interessat en les controvèrsies teòriques; el seu sionisme —com el seu antifeixisme i anticolonialisme— era existencial, gairebé físic. Es basava en una empatia pregona amb una comunitat de pobladors i soldats que havien fugit de la persecució i estaven disposats a construir una nova vida després de l'Holocaust. Aquesta percepció d'Israel, idealitzada en diversos aspectes, era certament vertadera en 1952, quan va descobrir un estat jove de refugiats europeus, però havia esdevingut mítica quaranta anys després, quan realitzà *Tsahal* (1994), sens dubte

el seu pitjor film, que és un monument a un exèrcit d'ocupació i una celebració indecent i extàtica de les seues armes letals. Sovint Lanzmann assumia els arguments més perversos i demagògics de la propaganda sionista, i desqualificava qualsevol crítica a la política israeliana com una forma d'antisemitisme, per no dir una nova versió de l'odi nazi als jueus. En setembre de 2001 acusà els intel·lectuals francesos que s'oposaven a la guerra dels Estats Units contra Afganistan de «retornar al seu odi ancestral, a l'odi contra Israel».

Aquests trets biogràfics són rellevants només en la mesura que Claude Lanzmann és l'autor de *Shoah* (1985), una pel·lícula de nou hores i mitja que canvià la nostra visió de l'extermini dels jueus durant la Segona Guerra Mundial. L'impacte mundial d'aquesta obra mestra fou enorme, tant per la seua concepció estètica com pel seu enfocament innovador del passat. Fins i tot el títol —un mot hebreu que vol dir «catàstrofe» i que era del tot desconegut fora d'Israel en aquell temps— designava un objecte altament singular, molt diferent de totes les pel·lícules anteriors sobre l'Holocaust. No incorporava cap document d'arxiu, cap imatge d'època, pràcticament no hi havia cap veu *en off* que expliqués el context o els esdeveniments, bandejava tots els procediments estilístics convencionals. És una successió de testimoniatges de persones involucrades en el genocidi jueu, la major part —però no exclusivament— víctimes; la major part —però no exclusivament— entrevistades als llocs on s'havien esdevingut els fets que descrivien. L'efecte és poderós: la ferida històrica de l'extermini de masses deixa de presentar-se com una categoria abstracta i inaprehensible i esdevé un trauma concret viscut per persones reals en els seus cossos i les seues ànimes. Els conceptes habituals encunyats per la recerca acadèmica per a definir aquests esdeveniments —feixisme, totalitarisme, genocidi, barbàrie, destrucció de la raó, dialèctica de la Il·lustració, etc.— apareixen de sobte mancats de sentit davant un sofriment humà abassegador. Vet aquí la força innegable de *Shoah*, que realment rescata gent normal i corrent de l'anonimat i la posa al centre d'un cataclisme que canvià la nostra visió de la història i, potser, de la humanitat mateixa. Lluny de la coherència i la racionalitat de les reconstruccions històriques, el film descobreix el passat com una experiència antropològica gegantina viscuda per tot un conjunt de vides irreductiblement singulars. No seria foraviat veure aquest film com l'apogeu de la representació «lacrimògena» de la història jueva, estudiada acuradament per la investigadora francesa Esther Benbassa a *El sofriment com a identitat* (2010); però això té més a veure amb la recepció que no amb la concepció mateixa del film.

No costaria gaire situar retrospectivament *Shoah* en el seu *Zeitgeist* precís, en un moment de transició en la cultura occidental marcat per l'emergència de la

memòria com a aproximació privilegiada al passat. La seua aparició va coincidir quasi cronològicament amb la publicació d'*Els llocs de la memòria* (1984), el monument historiogràfic francès editat per Pierre Nora, i de *Zakhor: història jueva i memòria jueva* (1982), de Yosef Hayim Yerushalmi, una obra mestra dels estudis jueus, sense oblidar *Els salvats i els enfonsats* (1986) de Primo Levi. A l'altra banda del Rin, *Shoah* es va projectar enmig de l'atmosfera roent de la *Historikerstreit*, la virulenta polèmica entre Jürgen Habermas i Ernst Nolte sobre la significació de l'Holocaust per a la consciència històrica alemanya. Aquestes obres rehabilitaven, des de perspectives diferents, la dimensió subjectiva del passat que tractaven d'explorar i de descriure; una dimensió subjectiva que les metodologies fredes, objectivadores, dels discursos històrics funcionalista i estructuralista havien esborrat. El nou enfocament fou acollit com un gir saludable i d'efectes catàrtics, però en el fons no podia sostreure's al marc imperatiu d'un tombant d'un abast més gran, el tombant neoconservador dels anys vuitanta. Canonitzada immediatament, *Shoah* esdevingué la fita indefugible d'una nova època definida per una mena de saviesa post-totalitària que combinava democràcia liberal, societat de mercat i retòrica dels drets humans. Per descomptat que aquest no havia estat el propòsit original de Lanzmann i probablement ell no s'havia imaginat, ni de bon tros, aquest epíleg durant el decenni en què es va gestar el seu film, però després va acceptar de grat representar aquest paper.

En molts països europeus *Shoah* passà a formar part dels programes educatius i fou inclosa entre els recursos didàctics dels instituts de segon ensenyament, alhora que el discurs públic la celebrava com un objecte de culte. L'antic combatent de la Resistència i el promotor anticolonialista del «Manifest dels 121» passà a ser una estrella cobejada de les commemoracions oficials i li va caure damunt una veritable allau de premis i reconeixements. Sens dubte al detractor altiu que menyspreava les «frivolitats i les collonades acadèmiques» li farien riure els doctorats *honoris causa* que rebia de tantes universitats de prestigi, però el seu ego titànic podia sentir-se finalment satisfet, almenys en part.

Probablement les raons d'aquesta canonització consensual rauen en els límits de la mateixa *Shoah*, que són considerables. Aquesta obra mestra rebutjava tots els codis estètics i interpretacions històriques convencionals, i obria nous i fecunds camins, però al mateix temps empobria, per no dir que inhibia, qualsevol temptativa de comprensió crítica del passat. De fet, l'hermenèutica històrica que suggereix implícitament és extremament maniquea. Tots els testimonis entrevistats en aquesta pel·lícula de més de nou hores de durada pertanyen a grups clarament circumscrits, fixos: tots els alemanys són nazis, tots els jueus són víctimes, i

tots els espectadors, la majoria polonesos, són còmplices del crim. Tan sols hi ha una excepció: Jan Karski, l'enviat del govern polonès a l'exili que visità en secret el gueto de Varsòvia en 1942, on va ser introduït pel Bund —un moviment socialista jueu. Karski pogué traslladar clandestinament un informe sobre la situació extrema i mortal en què es trobaven els jueus. Les pel·lícules posteriors de Lanzmann, extretes de les filmacions per a *Shoah* (350 hores), no modifiquen aquesta perspectiva tan simplista: celebren la Resistència Jueva —*Sobibor, 14 d'Octubre, 1943, 4 de la tarda* (2001)— i rehabiliten els dirigents dels Consells Jueus —*El darrer dels injustos* (2013), dedicat a Benjamin Murmelstein, el rabí austríac que fou el cap del Judenrat a Theresienstadt— sense matisar gens ni mica aquest paisatge tan homogeni. «Totes les víctimes s'assemblen, tots els botxins s'assemblen», escriu a *La llebre de Patagònia*, i l'espectador de *Shoah* pot concloure que no hi ha cap marge fora d'aquesta representació dicotòmica del passat. A Lanzmann li agradaven les imatges en blanc i negre. A diferència de Primo Levi, mai el van angoixar els dilemes de la «zona grisa», aquesta àrea nuvolosa en la qual pareixien esborrar-se o almenys posar-se en qüestió les fronteres entre perpetradors i víctimes. Per això no va incloure en la seua pel·lícula els testimoniatges de Marek Edelman, el líder bundista de la insurrecció del gueto de Varsòvia que decidí romandre a Polònia després de la guerra, o de Władysław Bartoszewski, que havia estat membre de Żegota, la xarxa clandestina organitzada per la Resistència polonesa per a subministrar armes i suport a l'aixecament del gueto de Varsòvia. Els seus testimoniatges no s'ajustaven al motlle bàsic de la narrativa de Lanzmann. Karski era una excepció que venia a mostrar que els polonesos havien estat del costat equivocant i *Shoah* simplement subsumeix tota la història de Polònia, una nació que el nacionalsocialisme havia decidit destruir en el seu conjunt, en la categoria de l'antisemitisme. Als ulls de Lanzmann, els polonesos havien de ser condemnats en bloc, com a nació, sense clemència, de la mateixa manera que Israel era, per definició, innocent i tots els seus crítics, en conseqüència, antisemites. Aquesta és també la raó per la qual va decidir excloure els testimonis francesos del seu film. En la dècada de 1980, després de la publicació de les obres de Robert O. Paxton i de Zeev Sternhell, que havien deixat clars els trets feixistes del règim de Vichy i l'havien reintegrat a la història francesa —deixant de reduir-lo a un breu parèntesi produït per la desfeta i l'ocupació alemanya— els esquemes dicotòmics de *Shoah* podien semblar més aviat decebedors davant la complexitat de la nova consciència històrica. Què passava amb la Col·laboració i la Resistència? Què es podia dir del desplaçament massiu de funcionaris al servei de la primera i després de la segona entre 1940 i 1944? I de la distinció entre *israelites* francesos i jueus

estrangers? *Shoah* defuig curiosament aquesta mena de preguntes incòmodes. La seua substància la forma una humanitat extremament rica i diversa, però emmarcada en blocs monolítics, per no dir ontològics. D'aquesta manera, el film contribuí poderosament a forjar la imatge del segle XX com una època de violència i genocidi. Obria una finestra que ens permetia, durant un moment, penetrar en el món emocional de les víctimes i copsar un fragment de les seues vides dislocades. Però no ajudava a elaborar una comprensió crítica del passat.

En realitat, comprendre no fou mai la prioritat de Lanzmann. A manera de provocació, adoptava una postura epistemològica la definició precisa de la qual l'havia proclamat un guàrdia de les SS: «Ací no hi ha cap per què!» (*Hier ist kein warum*). L'expressió la va trobar a *Si això és un home* (1947), el relat de Primo Levi sobre la seua deportació a Auschwitz, però mentre que en l'autor italià es relaciona amb l'evidència simbòlica de l'absurditat dels camps nazis en els quals qualsevol ordre humà havia estat posat cap per avall, Lanzmann l'assumia com l'únic paradigma intel·lectual vàlid davant el nacionalsocialisme. És cert que el mateix Levi havia definit l'Holocaust com un «forat negre» i que Arno J. Mayer, l'autor de *Per què els cels no es van enfosquir? La Solució Final en la història* (1988), reconegué honestament que l'esdeveniment continuava sent als seus ulls un enigma històric. Però mentre que ells dedicaren les seues vides a tractar de resoldre'l mirant d'il·luminar-ne la cara fosca, Lanzmann celebrava el caràcter incommensurable i incompreensible de l'extermini que van dur a terme els nazis. Molts supervivents han advertit contra les explicacions sumàries i conclusives —del tipus «el que ha passat ha passat», respecte de la qual va escriure Jean Améry: «sí, però *el fet que passés* no és tan fàcil d'acceptar»— i han tractat de combinar la seua legítima ira amb la raó il·lustrada. No és el cas de Lanzmann, per a qui qualsevol intent de comprensió era «una obscenitat absoluta». «No comprendre —va escriure— fou el meu clau roent al llarg de tots els anys en què vaig realitzar *Shoah*. Em vaig agafar a aquest refús com l'única actitud possible, en termes ètics i operatius alhora. Mantenir la guàrdia alta, posar-me aquestes ulleres, fins i tot la mateixa ceguesa, foren les condicions vitals de la creació». És remarcable, però les justificacions exegetiques més subtils d'aquesta fórmula de l'SS —«no hi ha per què»— no poden esborrar la seua marca distintiva: l'obscurantisme. Tot i la gravetat i la sobrietat —testimonis directes, sense cap embelliment—, *Shoah* fou el punt de partença per a tot un decenni d'una estesa retòrica, que fàcilment derivava en kitsch, que pintava l'Holocaust com un esdeveniment no representable, ni transmissible, ni comprensible. En altres paraules, una experiència mística i un objecte de culte, no una interpretació històrica. D'aquesta manera, l'enfocament antropològic de Lanzmann, basat en els

records de les víctimes, s'afegia paradoxalment a la famosa hipèrbole d'Elie Wiesel, que postulava el caràcter metafísic, no històric, de l'Holocaust.

Segons Lanzmann, l'Holocaust no podia ser interpretat ni comprès. Era un trauma que només podia ser copsat i transmès a través del testimoniatge de les víctimes. Però la memòria no és un objecte a l'abast i immediat, llest per a ser extret del testimoni només posant-li un micròfon davant la boca. La memòria s'ha de crear revivint el trauma sofert. El significat més profund del passat no es troba en la historiografia; no pot ser capturat per un discurs crític basat en la reconstrucció, comparació, contextualització i interpretació dels esdeveniments. Rau en les emocions d'aquells que varen viure un trauma incommensurable que s'ha de reviure per tal d'expressar-lo i transmetre'l. Aquest enfocament posseeix sens dubte una dimensió estètica —per exemple, la melodia que tornava a cantar Szymon Srebnik en retornar a Chelmo, en les escenes inicials de *Shoah*— i de vegades necessita un dispositiu específic, com ara llogar una barberia per tal que Abraham Bomba expliqués la seua història mentre tallava el cabell a alguns actors contractats, i repetia els mateixos gestos que feia a Treblinka amb els jueus abans que aquests entraren a les cambres de gas. «Les llàgrimes d'Abraham —escriu Lanzmann en les seues memòries— eren per a mi tan precioses com la sang, eren el segell de la veritat, l'encarnació mateixa de la veritat». Per a Lanzmann la transmissió transcendeix el testimoniatge i no pot ser comparada amb el relat que en pugua fer un narrador; la transmissió comporta un testimoniatge performatiu i implica una mena de reencarnació. Segons Soshana Felman, l'acadèmica que ha codificat la concepció de Lanzmann (amb la seua aprovació), aquesta narrativa no pot ser substituïda per cap relat històric; és «una escenificació única feta pels testimonis vius» la qual, en tant que es du a terme en un escenari autèntic (real o reconstruït), és «ella mateixa part de la comprensió de la veritat històrica». Com ha observat de manera pertinent Dominick LaCapra, això és el que els psicoanalistes anomenen *acting out* [la re-presentació d'un fet o estat d'ànim viscut en el passat], un procediment que absolutitza i sacralitza el trauma tot exclouent qualsevol possibilitat d'elaborar el seu llegat. En aquest cas la «reencarnació» no té com a missió de respondre a cap «per què», simplement explica «com», tot substituint el coneixement històric i la comprensió crítica. Nega qualsevol legitimitat als esforços de molts investigadors acadèmics de l'Holocaust —el primer de tots, Saul Friedländer— per inscriure la veu dels testimonis en una explicació històrica global respectant-ne la singularitat i reconeixent també el caràcter inherentment limitat, no exhaustiu i inacabat de tota interpretació històrica. Però Lanzmann encara anava més lluny. Posava èmfasi en «el caràcter inaugural i fundacional» de *Shoah*, un film al qual adjudicava

«un status d'esdeveniment original». Com a «reencarnació» de l'Holocaust, *Shoah* s'havia convertit als seus ulls en l'equivalent de l'experiència històrica que descriu. I en la mesura que tot el film està construït com una successió de diàlegs amb el mateix Lanzmann —el director del film, el cineasta, com a narrador, entrevistador i investigador, d'acord amb la definició admirativa que dona Felman del seu triple paper— esdevé un redemptor, una figura central de la seua història reencarnada. Aquesta és probablement la raó per la qual va declarar clar i ras que si hagués trobat, per la raó que fos, un documental nazi que mostrés l'extermini dels jueus, l'hauria destruït.

Tot comptat i debatut, la sacralització de l'Holocaust significava per a ell la sacralització d'Israel. De la seua ploma, la primera prenia adesiara una forma lírica que en altres moments ell mateix hauria desestimat com a kitsch: «L'Holocaust és únic perquè creà un cercle de flames al seu entorn, una frontera que no s'ha de traspasar, car l'horror en el seu grau absolut no és comunicable. Pretendre que hom ho ha fet, és cometre la més greu de les transgressions.» La segona prenia un carés més sinistre: «La inflexibilitat de la política israeliana, tan deplorada i suposadament causa del seu isolament, deriva precisament del fet que Israel sap que és l'única —absolutament l'única— garantia de compliment del manament sagrat “Mai Més”, que creïem que totes les nacions subscriurien després d'Auschwitz.» Ens hem de retrotraure a l'època de l'URSS de Stalin o de la Itàlia de Mussolini per a trobar un tipus semblant d'idolatria d'estat. Als anys seixanta, fascinat per Fanon, Lanzmann exalçava l'efecte humanitzador i alliberador de la re-apropiació de la violència pels oprimits del món colonial. Trenta anys després confonia els tancs del Tshal a Cisjordània o Gaza amb una insurrecció triomfant al gueto de Varsòvia. En aquestes condicions, resulten entenedores les raons per les quals, davant aquests abusos de la memòria, molts observadors, de Tom Segev a David Rieff, han redescobert recentment les virtuts de l'oblit. ◀

Traducció de Gustau Muñoz