

El silenci d'Abraham Bomba

Carles Torner

Autor de Shoah, *Una pedagogia de la memòria*, Proa, Barcelona, 2002

1. “EL QUE NO ES POT VEURE S’HA DE MOSTRAR AMB IMATGES»: SHOAH, DE CLAUDE LANZMANN

A França, la pel·lícula *Shoah*, de Claude Lanzmann, ha fet públics els debats entorn de les preguntes «Com narrar la Xoà?» i «Es pot representar la Xoà?». La pel·lícula és un llarg muntatge de nou hores i mitja que encadena filmacions de testimoniatges de jueus supervivents i membres dels *Sonderkommando* que feien funcionar les cambres de gas, de nazis al càrrec del funcionament dels camps d'extermini i de polonesos que van ser espectadors de la mort dels jueus. Estrenada el maig del 1985, *Shoah* va ser, des de la primera projecció, un esdeveniment de memòria. Perquè realitzava un acte inaudit de nominació donant a una paraula hebraica una projecció fora del món jueu. És la pel·lícula que ha universalitzat aquest nom de l'esdeveniment: «Shoah», que a França, i cada vegada més a tot Europa, s'anomena així des d'aquell moment. Claude Lanzmann va treballar onze anys en la recerca de les imatges i en la construcció minuciosa d'una pel·lícula que no tenia nom, o només noms provisionals per a les necessitats dels diferents projectes de rodatge. I un cop acabada la pel·lícula, llavors és quan es va poder anomenar l'esdeveniment. No és la «Solució Final» (apel·lació nazi), ni «Holocaust» (apel·lació carregada de ressos religiosos de justificació). Ni tampoc el to precís, radical-

ment neutre i descriptiu escollit per Raul Hilberg: la «destrucció dels jueus d'Europa». Amb la projecció d'una paraula hebrea fora del seu àmbit lingüístic, es desplega un moviment que porta la destrucció dels jueus del particular a l'universal. Ara es tracta de «Shoah», amb tota l'opacitat i, alhora, amb la claror constitutiva, singular, d'aquest nom. Perquè és la pel·lícula que ha constituït l'esdeveniment com a tal: una mirada frontal sobre l'horror, sempre al llindar de la destrucció dels jueus i girada cap al seu centre, permetia mirar la llum extrema de la Xoà. ¿Com és possible veure *allò*, quan d'aquest esdeveniment els nazis n'han volgut esborrar els rastres, quan el testimoni sempre apunta cap a l'absència en què descansa la seva paraula, quan la memòria és la impossibilitat de memòria? «No es pot veure, però el que no es pot veure s'ha de mostrar amb imatges», diu Lanzmann.

Com representar la Xoà?

Imatges d'una perruqueria. Els miralls s'hi enfronten els uns amb els altres i multipliquen les imatges, les butaques, els homes al fons que esperen, els barbers drets tot treballant, els grans davantals blancs lligats al coll dels clients. En aquestes imatges, la veu d'Abraham Bomba.

El seleccionaren com a membre del *Sonderkommando* tan aviat com arribà a Treblinka. Barber de professió, va ser escollit amb d'altres, quatre setmanes després de la primera selecció, per tallar els cabells de les dones just abans que fossin gasejades. Va haver de treballar durant una setmana a l'interior de la cambra de gas, fins que es decidí que tallarien els cabells al barracó on es despullaven les dones.

Claude Lanzmann l'ha fet tornar a aquella primera setmana.

Som, doncs, a l'interior de la cambra de gas.

Lanzmann va trobar Abraham Bomba, jubilat, a Israel. Per filmar el seu rostre i la seva veu, va llogar una perruqueria. Abraham Bomba branda ara les tisores i fa la seva feina damunt d'un cap d'home, de cabells grisos. Ens ho narra i ho podem llegir al llibre que recull els subtítols de la pel·lícula (Claude Lanzmann, *Shoah*, Fayard, 1985), guiats per les preguntes minucioses de Lanzmann:

Podeu descriure-ho amb precisió?

Descriure amb precisió...

Esperàvem...

De sobte el transport...

Dones i infants,

una riuada...

Nosaltres, els barbers, començàvem a tallar els cabells i

algunes, hauria de dir gairebé totes, sabien ja què

els passaria. Intentàvem fer-ho tan bé com podíem...

Lanzmann no vol saber res d'«intentàvem fer-ho tan bé com podíem», talla la paraula a Bomba, exigeix precisió:

No, no...,

...ser tan humans com fos possible.

*Perdó! Quan entraven en la cambra de gas,
vosaltres ja hi éreu o bé hi entràveu després d'elles?*

Ja us ho he dit: nosaltres ja hi érem,

les esperàvem.

A dins?

Sí, dintre la cambra de gas.

I de cop i volta arribaven elles?

Sí, hi entraven.

Com eren?

Anaven despullades, ben nues, sense roba, sense res.

Completament nues?

Completament nues.

Totes les dones i tots els infants.

Els infants també?

Els infants també, perquè surtien dels barracons de

despullar-se, i havien de treure's la roba abans d'anar a la

cambra de gas.

*Què vas sentir
la primera vegada que les vas veure entrar nues?*



Imagineu, treballar dia i nit entre els morts, els cadàvers, els vostres sentiments desapareixen, éreu mort al sentiment, mort a tot.

Però Bomba no contesta la pregunta, continua descrivint amb tot detall de quina manera els barbers tallaven els cabells, quins estris empraven, com era la cambra de gas, on seien les dones, quantes dones en una sola fornada... Uns minuts més tard, Lanzmann torna, doncs, a la pregunta que el testimoni havia deixat de banda:

Us he preguntat:

*«Què vaiu sentir la primera vegada que vaiu veure aquelles dones nues amb els infants, què vaiu sentir?»,
no m'heu contestat.*

Sabeu, “sentir” res, allí...

Era molt dur sentir qualsevol cosa:

imagineu, treballar dia i nit entre els morts, els cadàvers,
els vostres sentiments desapareixen,
éreu mort al sentiment, mort a tot.

Us explicaré una cosa:

durant el període que vaig ser barber a la cambra de gas,
van arribar unes dones en un transport que venia
de la meua ciutat, Czestochowa.

En coneixia moltes d'elles.

Les coneixíeu?

Sí, les coneixia, vivia a la mateixa ciutat,
vivia al mateix carrer. Algunes eren amigues properes.

I, des que van veure'm, totes s'aferraren a mi.

«Abe, que hi fas aquí? Què ens faran?»

Què podíeu dir-los?

Què podíeu dir?

Un dels meus amics, era allí amb mi,
ell també era un bon barber a la meua ciutat.

“
”

És ell qui s'esfondra en el moment que ja no té paraula, res que pugui simbolitzar el que va viure: «Què podíeu dir-los? Què podíeu dir?» El silenci davant de l'extrem és aquest silenci: la veu trencada d'Abraham Bomba.

Quan la seva dona i la seva germana van entrar dins la cambra de gas...

La seva veu s'ha trencat.

La veu s'ha romput.

Ha callat. Fa un pas enrere. Plora. S'eixuga els ulls.

«Us explicaré una cosa», ha dit. No, no és explicable. I no pas per impossibilitat imaginada, per limitació teòrica del llenguatge, perquè el que ha de ser dit sembli, ben pensat, fora de l'abast de la paraula. En absolut. Com en tota la pel·lícula, l'indicible és aquí extremadament concret: és ell, Abraham Bomba, l'Abe que han reconegut les seves amigues de Czestochowa, l'amic de l'home que va trobar-se la dona i la germana a l'interior d'una cambra de gas de Treblinka, és ell qui no ho pot explicar. És ell qui ha estat obligat al silenci. És ell qui s'esfondra en el moment que ja no té paraula, res que pugui simbolitzar el que va viure: «Què podíeu dir-los? Què podíeu dir?» El silenci davant de l'extrem és aquest silenci: la veu trencada d'Abraham Bomba. Ara bé, ningú no pot parlar al seu lloc. La seva soledat és infinita. Ja la seva veu, quan parlava suava, freda, mecànica, distant, ens ho anunciava: aquest home ha anat més enllà de tota solitud. Però vet aquí que ha anat més lluny encara: ha acomplert el retorn, ha travessat el cercle de flames, ha reviscut els gestos del barber de Treblinka, l'amuntegament dels cossos, el terror, les cares, les veus. I ha callat: s'ha reunit amb el seu mutisme interior. Aquesta memòria és fora d'abast.

Ara calla, al nostre davant. Callem amb ell. La imaginació es dis-



Lanzmann no es casa amb el silenci. El filma. Li dóna cos. El revela. N'és el guardià. El quadra i el conserva a l'epicentre del cinema. El transmet, sí. I afirma, sense rèplica possible: un sol testimoni basta.

para, res no la subjecta, cap paraula d'Abraham Bomba, cap paraula de Lanzmann. Cap paraula meva, que només haig de continuar mirant fit a fit aquest rostre per dir que el silenci continua, que s'instal·la en la pantalla i el món, que hi és. Que hi serà sempre.

Sí, és el lloc.

Hi sóc. Hi som.

L'ull de la càmera continua filmant. Silenci encara. El clic-clic de les tisores, la seva mà que passa i torna a passar damunt dels cabells grisos que està tallant. Ni una paraula. Silenci: és llarg, és molt llarg. Abe gira al voltant d'una testa d'home en una perruqueria d'Israel —de les testes de les innumbrables dones jueves de Czestochowa dins la cambra de gas de Treblinka—, el veiem d'esquena, de cara, fa la seva feina, calla i segueix callant.

Per què la pel·lícula no acaba aquí? Per què no? Quin sentit pot tenir intentar anar més lluny? Més lluny cap a on?

Ni parlar-ne: Lanzmann no es casa amb el silenci. El filma. Li dóna cos. El revela. N'és el guardià. El quadra i el conserva a l'epicentre del cinema. El transmet, sí. I afirma, sense rèplica possible: un sol testimoni basta. Hi ha un contracte, i Abraham Bomba ho sap. Jo també ho sé, ara i aquí, atemorit. Heus ací el contracte, amb Bomba, amb mi: el dir d'aquesta memòria impossible no s'aturarà. Lanzmann:

*Continueu, Abe. Ho heu de fer.
Cal fer-ho.*

Abe, atrapat al parany i conscient d'estar-hi atrapat, gira encara al voltant de la testa que pentina, amb les tisores esmolades a la mà i la mirada fixa damunt dels cabells grisos. He cregut un instant, res,

que els seus ulls fitaven la càmera i fregaven els meus. Home caigut al parany, vol escapar:

Massa horrorós...

Però Lanzmann recorda el contracte:

*Us ho prego,
ho hem de fer. Prou que ho sabeu.*

Abe intenta encara defensar-se. De qui? De Lanzmann? De mi, que escolto en la foscor? De la seva pròpia veu? Del record? El silenci, el silenci... Insisteix:

No podré pas.

Aleshores m'adono que la veu de Lanzmann —una veu que és sempre *off*, absent de la imatge— li parla amb una tendresa infinita, acaricia aquest home amb la veu:

*Cal fer-ho. Ja sé que és molt dur,
ja ho sé, perdoneu-me.*

No ho prolongueu.

Us ho prego, continueu.

Us ho he dit: serà molt dur.

En aquest moment Abraham Bomba s'esquitlla, fa uns passos de costat, obliga la càmera a seguir-lo, ve cap a nosaltres, a l'esquerra del quadre, ha deixat de donar voltes entorn de la testa que pentinava i ja no és la veu mecànica d'abans qui parla: adopta un to de confiança i s'adreça directament a Lanzmann —a mi que també l'estic obligant a parlar ja que sóc aquí, assegut, amb els ulls clavats en el seu rostre:

Ho ficaven tot en sacs

i ho enviaven a Alemanya.

Torna al lloc, al centre del quadre, en primer pla, amb un tarannà nou, decidit: alguna cosa ha canviat. S'eixuga la cara amb la tovallola. Ara parlarà, per fi. Per fi? Murmura unes paraules. Però ja no és anglès! Quina llengua és? No hi entenc ni una paraula. Lanzmann no ho subtitula. Per què? No són paraules com les altres? És yiddish,

potser, és hebreu? Alemany? Polonès? Potser Lanzmann tampoc no ho entén?

Després del murmuri incomprès, és Abraham Bomba qui pren el comandament. Dóna l'ordre a Lanzmann, i en anglès aquesta vegada:

Bé. Continueu.

*Sí. Què va respondre
quan la seva dona i la seva germana van entrar?*

Un fora de camp extrem

El motor de la pel·lícula, de cap a cap, és la imaginació de l'espectador. Lanzmann n'ha tingut notícia: «Una persona em va escriure, magníficament: “És la primera vegada que sento el crit d'un infant en una cambra de gas.” És tota la potència de l'evocació i de la paraula.»

Tanmateix, no hi ha cap infant a la perruqueria. No hi ha cap ni una reconstrucció, en tota la pel·lícula, d'una cambra de gas. A penes les runes dels crematoris, uns mapes penjats a la paret, unes maquetes... i el monument dreçat al centre de l'espai verd on existí un temps el camp de Treblinka.

Durant tot el relat d'Abraham Bomba, a diferència dels testimoniatges filmats davant la immobilitat dels paisatges, no hi ha cap alternança de camp/contracamp. Tan sols primers plans d'Abraham, el seu rostre que parla, i els plans on es multiplica, en els miralls, tota la riquesa humana de la perruqueria plena d'homes. Es tracta d'un espai fàcilment reconeixible, gairebé universal, que és a Israel però podria ser a qualsevol lloc. Però aquesta perruqueria és plena d'homes, no de dones. Els miralls els volten per totes bandes, i els banya una llum blava, no es tracta en absolut dels murs ni de la llum d'una cambra de gas. Seuen en butaques, no en bancs. L'efecte és hipnòtic per a l'espectador: a cada frase de la seva narració, el contrast amb l'escena filmada fa *veure* el relat del testimoni. L'entorn ha estat pensat per tal que Bomba revisqui la seva experiència tot repetint els gestos del bar-

“ Hi ha un més enllà. Més enllà de les paraules, més enllà de la imaginació. Xoc aterridor, el silenci del testimoni es troba amb el buit de la imatge. Mitjançant aquesta forma extrema de fora de camp, *Shoah* ens fa veure la Xoà.

ber de Treblinka mentre conta els dies en què va treballar a l'interior de la cambra de gas. Tanmateix, per a nosaltres, aquesta imatge esdevé pantalla de la imatge, fa visible la narració del testimoni. Al contrari del que passa amb les imatges d'arxiu —«imatges sense imaginació», les anomena Lanzmann—, a cada seqüència de *Shoah* el director ha sabut posar a punt un artifici cinematogràfic per tal que la suggestió funcioni a ple rendiment.

El mutisme, tanmateix, irromp. El silenci sobtat de Bomba, la interrupció del seu relat, fa que s'ensorri tot l'edifici. La imatge (la perruqueria) de la imatge (Treblinka) s'ha esfondrat. Perdut, com ho està el testimoni, l'espectador veu sorgir el buit cara a cara. Hi ha doncs un més enllà. Més enllà de les paraules, més enllà de la imaginació. Xoc aterridor, el silenci del testimoni es troba amb el buit de la imatge. Mitjançant aquesta forma extrema de fora de camp, *Shoah* ens fa veure la Xoà.

Som al centre de la singularitat de la Xoà: la negació del crim a l'interior del crim mateix. El pla dels nazis era destruir els jueus i destruir també el seu rastre: «reduir els jueus a cendres i els qui quedessin al silenci.» De manera que la Xoà és, cas únic, l'esdeveniment-sense-testimoni, com afirma Gérard Wacjman. És impossible testimoniar l'esdeveniment des del seu interior (com parlar des de l'interior de la mort?) però el testimoni exterior també n'ha estat exclòs, i a més a més reduït al silenci. Encarat amb una doble impossibilitat de memòria, i, doncs, de representar l'esdeveniment, Lanzmann ha triat la via paradoxal: cridar «Xoà, la representació impossible!», al mateix temps que inventa representacions versemblants de l'esdeveniment on fa visible la impossibilitat de representar-lo. Per a aquells que con-



Davant la negació dels nazis, una cadena de transmissió paradoxal apareix aquí com una resposta possible per al treball de la memòria. *Shoah* infantia una possibilitat de relació que esdevé el punt de partida del moviment de transmissió.

sideren irrepresentable la Xoà, «això on impedeix, fins i tot des del seu punt de vista, de voler-la representar¹». Perquè la imatge és aquí una imatge en crisi que conté la seva pròpia pedagogia: per a l'espectador, ha esdevingut un replà «per tal que el que és invisible sigui tanmateix vist [i] que el que és incompreensible sigui tanmateix comprès» (com afirma Daniel Sibony).

L'encaixament infinit dels miralls que es reflecteixen l'un dins l'altre a la perruqueria esdevé una pertinent metàfora de la recerca dels rastres esborrats de la Xoà: de reflex en reflex, de rostre en rostre, d'imatge en imatge, de paraula en paraula... De silenci en silenci també. De testimoni en testimoni. Davant de l'empresa de negació dels nazis —per a l'Estat nazi es tractava de perpetrar un crim ja esborrat d'entrada del món i de la història—, una cadena de transmissió paradoxal apareix aquí com una resposta possible per al treball de la memòria. *Shoah* infantia una possibilitat de relació que esdevé el punt de partida, el sòcol del moviment de transmissió:

«Ja que per al testimoni del defora, fins i tot en el dolor de la seva més sincera empatia i simpatia, la veritat de l'interior roman com la veritat d'una exclusió —“Allò no era un món. Allò no era la humanitat!” (testimoni de Jan Karski)—, no és realment possible *dir la veritat*, testimoniar de fora estant. No és tampoc possible, com hem vist, testimoniar des de l'interior. Em sembla que la posició impossible i la tensió testimonial de la pel·lícula sencera són precisament el fet de no ésser ni senzillament a l'interior ni senzillament a l'exterior; sinó, paradoxalment, *a la vegada a l'interior i a l'exterior*: la pel·lícula intenta

1. Daniel Sibony, *op. cit.*, p. 361.

“ «L'acte de transmetre és l'únic que importa i cap intel·ligibilitat, és a dir, cap saber veritable, no preexisteix a la transmissió.»

obrir una via i construir un pont, que no existia durant la guerra i que no existeix avui, *entre l'interior i l'exterior* —per posar-los en contacte i en diàleg” (Soshana FELMAN, «À l'âge du témoignage», dins *Au sujet de Shoah*, París, Berlín, 1990, p. 63).

La irrupció: de l'absent al testimoni, en la impossibilitat del testimoniatge, una via de transmissió de la memòria ha estat oberta de cop i volta al nostre davant. Claude Lanzmann pot afirmar aleshores, sense embuts, que «l'acte de transmetre és l'únic que importa i cap intel·ligibilitat, és a dir cap saber veritable, no preexisteix a la transmissió».

2. «QUÈ PASSA DINS LA CAMBRA DE GAS?: AIXÒ VOLIA FILMAR». UNA ENTREVISTA A CLAUDE LANZMANN

Vostè diu sovint que la pel·lícula Shoah és una font, un brollador que sorgeix a partir d'una llarga recerca històrica i d'onze anys de rodatge i muntatge del film. Què hi ha, a l'origen d'aquesta font? Què us ha mogut a rodar durant tants anys i a dedicar tanta energia a la pel·lícula?

És un gran misteri. No crec que pugui respondre amb veritat a aquesta pregunta.

A l'origen de *Shoah* hi ha coses diverses. D'entrada, hi ha les meves obsessions personals. L'obsessió per la primera vegada: què passa la primera vegada que s'arriba a un camp de la mort? Una altra obsessió: com són els últims instants abans de morir? Sempre m'ha obsedit la pena capital, des de la infantesa. Les execucions —la guillotina, el garrot— sempre m'han provocat un immens horror, cosa que va influir en la meua perspectiva a *Shoah*. Per això no volia qualsevol supervivent jueu dels camps, només volia els membres dels



Només volia els membres dels *Sonderkommandos*, els qui es trobaven a l'última estació del procés de destrucció, de mort. Per què? Perquè són les únics testimonis de la mort del seu poble.

comandos especials, els *Sonderkommandos*, els que es trobaven a l'última estació del procés de destrucció, de mort. Per què? Perquè són les únics testimonis de la mort del seu poble. Amb els alemanys, per descomptat. Vaig saber molt aviat que ells eren els únics que m'interessaven. Què passa dins la cambra de gas?: això volia. A Shoah no s'hi parla de l'origen, de l'origen dels combois, del govern de Vichy, o la policia francesa... No, el meu tema comença a partir del moment en què és massa tard, en la bifurcació cap a la porta d'entrada de Birkenau. Hi ha, doncs, els últims moments d'una banda, i els primers moments també. Són les preguntes que plantejo als polonesos: «Recorda l'arribada el primer comboi provinent de Varsòvia el 22 de juliol de 1942?»

Hi ha d'altres coses que tornen una i una altra vegada a la pel·lícula, com el fred. Ho pregunto des del començament de *Shoah*, tan aviat com apareix el segon supervivent de Chelmno, Michaël Podchlebniak, que es posa a plorar quan explica que va veure la seva dona i els seus fills davallar d'un camió de gas i que els va haver de col·locar ell mateix a la fossa. És una escena molt commovedora. El pla que segueix és un *travelling* endavant en el bosc de Chelmno, en la neu. És un bon pla. La pregunta que li faig és: «Feia molt fred?» I ell respon: «Sí, era l'hivern, el 1942, a primers de gener.» El fred és molt important per a mi. Vaig filmar Shoah en totes les estacions —estiu, hivern, tardor, primavera. Era molt important: les quatre estacions de la mort. En un altre moment hi ha un moviment de càmera panoràmic d'esquerra a dreta on, partint d'un camp nevat, la càmera escombra, escombra fins a aturar-se en un comboi de vagons de mercaderies, immòbils. Llavors pregunto a un dels polonesos de Treblinka: «A l'hivern ha de fer molt de fred, aquí?» Em respon: «I tant, fins a menys

vint-i-cinc, menys trenta graus.» Són preguntes molt importants per a mi. Li demano llavors: «Per als jueus que eren a l'estació mentre arribava el seu torn d'assolir la rampa i entrar al camp per morir-hi, quan era més penosa l'espera, a l'estiu o a l'hivern?»

Són les meves obsessions. Era evident, a partir d'aquestes opcions, que no podia haver-hi documents d'arxiu. Perquè no n'hi ha cap sobre el que passa a l'interior d'una cambra de gas. No existeixen.

Com va trobar Abraham Bomba, el barber de Treblinka? Com el va filmar?

Va ser molt difícil de trobar Bomba. Jo sabia que hi havia als Estats Units un home que era barber i que havia tallat els cabells de les dones a l'interior d'una cambra de gas de Treblinka. Vaig aconseguir la seva adreça a Jerusalem, a través de l'institut Yad Vashem. Vaig anar a Nova York i em vaig posar a buscar-lo als llistats telefònics, però no en vaig trobar cap rastre. Vaig anar a l'adreça que m'havien donat, al Bronx, en un barri pobre i podrit, amb edificis fets malbé, molts ennegrits pels incendis perquè els propietaris, per cobrar els diners de l'assegurança, els deixaven cremar. Era més profitós que no pas mantenir-los. A l'adreça que tenia només hi vivien portorriquenys i alguns negres. Vaig preguntar, però ningú no coneixia Bomba. Em vaig empipar. Vaig caminar pel Bronx, em preguntava què faria. Tot passejant, en una avinguda travessada per un metro elevat, hi vaig veure una sabateria. Quan vaig veure el sabater em vaig dir: Impossible equivocar-se, aquest home és un jueu polonès. Em vaig posar a parlar amb ell i, efectivament, no m'havia equivocat. Li vaig parlar de Bomba, em va dir que el coneixia però que feia vint anys que havia canviat de domicili i vivia en un barri més ric, petitburgès, al Bronx mateix, anomenat «Pelham parkway». No sabia l'adreça exacta. Hi vaig anar, però Bomba tampoc no apareixia en cap llistat telefònic. Llavors vaig tenir la pensada, sabent que Bomba era barber, de visitar totes les perruqueries del barri. Anava de l'una a l'altra, d'una de dones a una d'homes, sense sort perquè ningú no el coneixia. De sobte, una de les dones d'una perruqueria, que no sé com em va sentir perquè portava posat el

casc de la permanent, va treure el cap per sota com si fos una tortuga i va dir-me: «Sí, jo el conec. Sé on viu.»

Era una casa peticona. No hi havia ningú. Vaig esperar una hora i mitja, fins que va arribar una noia que vaig entendre que era filla de Bomba —cal saber esperar, quan es fa una pel·lícula com *Shoah*. La noia estava molt contenta perquè es pensava que jo era de Hollywood. Bomba no va arribar fins a la nit, amb la seva dona. Però era impossible parlar amb ell perquè la dona no callava. Li vaig demanar de trobar-nos tots dos sols. M'explicà que era barber als soterranis de Grand Central Station i em proposà d'acompanyar-lo el cap de setmana a la cabaneta que tenia a les muntanyes del nord de l'estat de Nova York. Vaig llogar un cotxe i vam marxar dissabte el matí. Hi vam passar tot el dia, tota la nit i tot l'endemà. Jo no duia res, anava sense càmera. M'ho va explicar tot, i es va nuar una relació molt forta entre nosaltres. Vaig tornar-lo a casa diumenge al vespre, i ell havia acceptat que el filmés, però vaig haver de dir-li que no sabia quan seria, potser al cap d'un any, potser dos. No havia començat encara el rodatge, no sabia si trobaria diners... Voleu saber com vaig filmar Bomba, doncs aquell dia em vaig adonar que, pel que feia als supervivents jueus, ho volia saber tot d'antuvi, perquè sabia que seria molt difícil fer-los parlar. Necessitava saber-ho tot per poder inventar la manera de filmar-los.

Vaig escriure a Bomba dos anys després, dient-li que anava a Nova York i volia filmar-lo. No hi hagué resposta. No contestava al telèfon. Un cop a Nova York, quan vaig trucar a casa seva, una altra persona em va obrir, per dir-me que havia marxat dels Estats Units, que vivia a Israel. No, no havia deixat cap adreça. Aquests homes, que han viscut situacions extremes i terribles, tenen una mena d'inesatabilitat interior. Per cert, actualment no tinc notícies d'ell, i fins i tot temo que hagi pogut morir. En tot cas, no el vaig poder filmar a Nova York. La següent vegada que vaig anar a Israel vaig tenir una pensada, sabent que ell era de Czestochowa. Vaig trobar l'associació dels antics habitants de Czestochowa i, en efecte, Bomba s'hi havia inscrit; allí van donar-me la seva adreça.

Ara vivia en una barriada al sud de Tel Aviv. Vaig començar a

“ Bomba era apassionant, fascinant, però encara no havíem arribat al cor del relat, que era l'interior de la cambra de gas. I jo sabia que seria molt difícil, no sabia com filmar-ho. Vaig tenir llavors la idea de la perruqueria.

filmar-lo. Bomba és un personatge poderós. Parla un mal anglès però té una mena d'art oratori. Era apassionant: el vaig filmar en una terrassa, ran de mar, a Jaffa, veient Tel Aviv al fons, i es va anar fent de nit. El meu operador en cap va dir-me que calia aturar-nos perquè no teníem llum. Li vaig respondre: «Tant se me'n dóna», i vam seguir filmant, perquè allò era massa bo. Fins al punt que no es veu res en aquell tros de filmació i no el vaig poder aprofitar.

Bomba era apassionant, fascinant, però encara no havíem arribat al cor del relat, que era l'interior de la cambra de gas. I jo sabia que seria molt difícil, no sabia com filmar-ho. Vaig tenir llavors la idea de la perruqueria. A ell va agradar-li, hi va estar d'acord i ell mateix va trobar el lloc. Òbviament, no podia ser una perruqueria de dones, hauria estat una cosa esfereïdora i obscena. Aquesta és la mena de tries que són alhora ètiques i estètiques en la pel·lícula. Bomba també va trobar el client a qui ell talla els cabells. I cal adonar-se que l'escena dura gairebé vint minuts: si li hagués tallat realment els cabells, l'hauria rapat al zero. No: Bomba interpreta, extraordinàriament, amb les tisores, tallant sense tallar, i és formidable com se'n surt, perquè no és cap actor, ni tampoc es podia pensar a assajar l'escena, ho fa una única vegada. Per què calia la perruqueria? Una perruqueria no és una cambra de gas, tot i que hi tallaven els cabells en tant que barbers, dins la cambra de gas. S'hi aprenen moltes coses en aquesta escena, per exemple que no rapaven pas les dones, els tallaven els cabells: «Un tall de cabells ràpid, com per a un home», diu Bomba. Jo li plantejo preguntes absurdes: «Hi havia miralls a les parets?» Prou que ho sabia que no hi havia miralls, en una cambra de gas, de fet no hi havia ni llum, perquè la tallaven quan tancaven les portes. «No hi havia miralls, respon ell, hi havia bancs» i així el vaig posant en situació. Mos-



Les llàgrimes de Bomba quan es trenca en aquell moment són l'atestació de la veritat. Això és l'encarnació. Per tant, dic que aquelles llàgrimes són tan precioses com la sang. Són el segell de la sang.

trar dóna cos al sentiment, l'ajuda a reviure. L'escena és doble, hi ha dos moments. Al principi té una veu freda, monòtona, objectiva, l'encarnació no s'esdevé. I *Shoah* és l'encarnació, veritablement. Però quan li pregunto de quina manera tallava els cabells, amb quins gestos, llavors s'hi capbussa de nou. Torna al que fou. Intenta escapar a les meves preguntes, no em contesta quan li dic: «Què va sentir la primera vegada que va veure les dones i els infants nus?»

Va ser en preguntar-ho per segona vegada que vaig sentir que la tensió pujava amb molta força i que, potser, alguna cosa s'esdevindria. Llavors vaig mirar el comptador de la càmera, perquè filmava només amb una càmera de 16 mm, i calia tornar a carregar cada onze minuts. Quedaven cinc minuts de pel·lícula, que és força. Però, sense pensar-m'hi, vaig dir: «Tallem i recarreguem» —hi havia una botiga ben a prop. I Bomba es trenca exactament passats els cinc minuts. Si no hagués tingut pel·lícula a la càmera hauria estat un moment perdut per sempre, i irreparable. Perquè les llàgrimes de Bomba quan es trenca en aquell moment són l'atestació de la veritat. Això és l'encarnació. Per tant, dic que aquelles llàgrimes són tan precioses com la sang. Són el segell de la sang.

3. TRADUIR AQUELL SILENCI

El 1995 vaig organitzar, en el marc de l'escola d'estiu de professors de secundària que organitza el Col·legi de Doctors i Llicenciats a Barcelona, una projecció de fragments de *Shoah*. La nostra classe era al soterrani. No teníem finestres, era el preu a pagar per ocupar aquella sala que disposava, al fons, al costat de la pissarra, d'un gran tele-

visor, imponent damunt d'un armari ple de cables, cassets, micròfons i d'un aparell de vídeo. No era una projecció ideal, però era tanmateix una mena de cinema: apagàvem el llum i ens quedàvem a les fosques, amb els rostres convocats a la pantalla per tota claror. Érem pel cap baix una trentena de persones, és a dir una petita comunitat reunida, en l'obscuritat del cinema, entorn del testimoni. També hi havia el silenci, un silenci espès, signe clar de respecte. L'escolta era gairebé palpable en l'aire.

El volum de la tele era baix perquè jo mateix, assegut a primera fila davant de tots aquells professors de secundària, feia la traducció simultània en català dels subtítols. En veu alta, massa alta i tot, perquè m'havien de sentir des del fons de la classe. Després d'uns minuts de projecció, la meua veu s'havia posat damunt la veu d'Abraham Bomba.

Algú dirà: quin malson de projecció. I tindrà potser raó. Com pot comparar-se un rostre que desborda la pantalla del cinema, un rostre que esdevé al nostre davant, alhora, horitzó i firmament, amb una imatge de televisió vista des del fons d'una classe? Com pot comparar-se la veu directa del testimoni compresa en anglès, o fins i tot els subtítols francesos traduïts amb calma i exactitud, ben llegits, amb una interpretació simultània que no deixa escoltar la veu original i que afegeix la imprecisió de les paraules a la de les imatges? Prou que m'ho havia plantejat, però jugava a tot o res: si volia fer veure *Shoah* havia de fer el dol del vot de perfecció i assumir la meua tasca de traductor. La meua interpretació de la veu del testimoni, en aquest marc, era prou fidel? En tot cas, volia ser-ho.

Sí, les coneixia, vivia a la mateixa ciutat,
vivia al mateix carrer. Algunes eren amigues properes.
I, des que van veure'm, totes s'aferraren a mi.
«Abe, que hi fas aquí? Què ens faran?»
Què podíeu dir-los?
Què podíeu dir?
Un dels meus amics, era allí amb mi,
ell també era un bon barber a la meua ciutat.



El silenci a la classe era revelador: havíem entrat, per la porta de la pel·lícula, al lloc d'on ningú en sortia mai, amb el testimoni, amb les dones i els infants de Czestochowa. Hi havia hagut transmissió.

Quan la seva dona i la seva germana van entrar dins la cambra de gas...

La veu de Bomba s'havia trencat. El seu silenci havia emergit, intocable. El silenci a la classe era revelador: havíem entrat, per la porta de la pel·lícula, al lloc d'on ningú en sortia mai, amb el testimoni, amb les dones i els infants de Czestochowa. Hi havia hagut transmissió.

Jo també havia callat, perdut. Havia deixat que meu silenci es posés damunt del silenci d'Abraham Bomba. Com traduir aquell silenci si no era amb el meu propi silenci? Quina pregunta més boja... Però no hi havia una mesura comuna entre el meu silenci i el seu. Què hi feia jo allí, en la foscor, intentant traduir-lo? De cop i volta tenia ganes de fugir. M'ho vaig proposar fins i tot, durant un breu instant: plego, me'n vaig, els deixo amb Abraham Bomba, ja s'espavilaran, no puc més.

Tan aviat com havia sorgit el dubte, trobà una resposta, immediata: no em moc. Vaig tancar els ulls, vaig veure el silenci d'Abraham Bomba, i vaig posar-me en posició, preparat, amb l'escolta esmolada al màxim, per respondre immediatament a la primera petició. Era la veu de Claude Lanzmann:

*Continueu, Abe. Ho heu de fer.
Cal fer-ho.*

Havia decidit continuar a traduir. Sens dubte, aquella decisió m'ha portat fins aquí. Em vaig dir que aquellencontre amb el silenci d'Abraham Bomba era l'esdeveniment al qual volia ser fidel.

“ Aquí, en la intimitat, l'opacitat del silenci d'Abraham Bomba obre preguntes, apunta a l'inenarrable, i obliga cadascú a salvar la distància en la seva pròpia llengua fent un gest d'autor.

«Cal deixar de banda l'alternativa teòrica: traduïble *versus* intraduïble, i substituir-la per una altra alternativa, que és pràctica, sortida de l'exercici mateix de la traducció, l'alternativa fidelitat *versus* traïció, disposats a confessar que la pràctica de la traducció és sempre una operació arriscada» (Paul RICEUR, *Le paradigme de la traduction*, «Esprit», núm. 253, juny 1999). La transmissió de la memòria col·lectiva de la Xoà es troba aquí amb tota la complexitat, amb l'opacitat de la tasca del traductor. Es tracta potser d'una obligació imposada, d'una nova versió del deure de memòria? És més aviat un treball de memòria a fer a partir del moment en què reconeixem el lloc que ens ha estat assignat en l'itinerari de la memòria –la nostra responsabilitat per tal que aquest itinerari s'obri i assigni, al seu torn, una plaça a les generacions futures.

Assumir la tasca de traduir aquest nom: *Shoah*. Que en català és *Xoà* i conserva signes indelebles del seu origen. La paradoxa, en efecte, és que la catalanització del nom (el francès ha optat per una transliteració de l'hebreu) no el fa més familiar, sinó que fa aparèixer plenament l'estranyesa i l'estrangeria del significat. Marca lingüística que és un record de l'opacitat que l'acte de nominació de la pel·lícula volia preservar: el nom de Xoà ja és, tot sol, una pedagogia de la memòria.

La inscripció de l'alteritat en la llengua és un signe de la dificultat interior viscuda pel traductor –dificultat per a tota persona que, veient *Shoah*, accepti la tasca d'espectador-traductor que li és assignada. Aquí, en la intimitat, l'opacitat del silenci d'Abraham Bomba obre preguntes, apunta a l'inenarrable, i obliga cadascú a salvar la distància en la seva pròpia llengua fent un gest d'autor. Gest que no supri-

meix gens ni mica la manca de mesura fundadora entre la narració empresa de la memòria col·lectiva a partir de la pròpia cruïlla de memòries i l'esdeveniment anomenat *Xoà*. Al contrari, introdueix radicalment l'heterogeneïtat dels relats d'aquestes memòries, la singularitat de la narració de tota memòria de víctimes esborrada. Experiència íntima de la manca radical de mesura. Decalatge interior insuperable que sorgeix permanentment en el diàleg de tots els temps –memòria, visió, projecte– de la fidelitat.

[Agraïm a la revista «Idees» el permís per reproduir aquest article.]