

Llepar un cor enverinat

El problema del testimoniatge ha ocupat des dels anys setanta del passat segle un lloc central en la reflexió sobre la violència en la història. El testimoni aportava -especialment després de l'extermini de les comunitats jueves per part dels nazis, però també després de les revelacions sobre el gulag-, una experiència esfereïdora marcada per haver patit les víctimes una brutalitat i un mal inoïts fins llavors. Per la seva extensió, per la seva profunditat, pel silenci que els botxins van imposar al seu voltant, per la seva aparent gratuïtat, la tragèdia concentracionària europea ha esdevingut un *no man's land*, el «forat negre» de què parla Primo Levi.

El forat negre posseeix una densitat gravitacional tan forta que engoleix el que s'hi apropa. Nosaltres, el nostre temps, és encara molt a prop d'Auschwitz. El nostre és un present mutilat per allò que va esdevenir-se a Europa entre 1932 i 1945. Crec, però, que tanmateix no podem recordar. Aquesta és precisament la divisòria que separa el testimoni de la memòria col·lectiva. Ningú no pot testimoniar pel testimoni. El seu és coneixement destinat a perdre's. A desaparèixer amb l'extinció biològica del supervivent convertit en testimoni. Si bé les superfícies on s'ha fixat aquest testimoni - l'escriptura i en part el cinema- representen la forma més acabada de transmissió cultural, no deixen de ser en aquest cas superfícies sorrenques on aquest testimoniatge perdura i a la vegada es desfigura amb l'erosió del temps. El futur del que hi està escrit o dit és incert. Precari.

Aquesta fragilitat del testimoni ha portat a replantejar el tema de com inscriure en la memòria col·lectiva el que va ser a aquest «forat negre» de la humanitat. El coneixement històric i la commemoració s'han ocupat, des de dues dimensions ben diferents, de poder construir aquesta memòria col·lectiva de la barbàrie. Val a dir que sense èxit. Bé que la història com a disciplina de coneixement ha fornit d'un sòlid i útil conjunt de descripcions, explicacions dels processos i hipòtesis d'interpretació dels mateixos de gran abast cognitiu. Però no ha pogut crear un corpus d'informacions capaces de bastir de manera efectiva -és a dir, amb capacitat de poder articular respostes eficaçes davant situacions semblants, aturant-les- això que en diuen "memòria col·lectiva del passat". La commemoració aparentment ha tingut una capacitat de convocatòria més reeixida. D'aquesta manera presidents de diferents governs han visitat els camps de la mort, i dos papes han fet el mateix -un d'ells va demanar perdó pel que els homes havien fet als homes; un altre es va demanar per què Déu havia tolerat Auschwitz. Són gestos que potser els honoren, que tal vegada enalteixen les institucions que representen, però que certament no rescabalen els morts, ni els seus inimaginables patiments. Des de l'Antígona de Sòfocles sabem que els morts han de ser honrats, i que els insepulats alimenten la força de fúries incontrolables. Aquells morts -els del lager, els del gulag- són insepulats. Són encara, dia a dia, assassinats davant dels nostres ulls, i en la complicitat del nostre silenci. La nostre commemoració els és indiferent. Les seves tortures no disminueixen amb la celebració memorial. Precisament perquè no podem saber què van viure aquells morts -el «musulmans» i els que no van tenir temps de convertir-s'hi- no podem fer-ne el dol. El trencament de la humanitat que és Auschwitz eternitza el sofriment dels morts, i ens deixa, a nosaltres europeus, estigmatitzats. Amb la marca de Caïn. Perquè aquest -Auschwitz, el gulag- va ser un afer europeu. Només l'amnèsia ens és lleugera. Però aquesta amnèsia és, doncs, culpable. Auschwitz i el que representa fan impossible tota «memòria col·lectiva», expulsant-la cap al territori angunions de les bones intencions o de la sentimentalitat fada i consoladora.

Segurament tot això, Josep Maria Cabané ho sap. I s'hi enfronta, a l'amnèsia; i s'hi rebel·la, contra la violència vers les víctimes. Potser encara creu que sí que és possible

la creació d'una memòria històrica que serveixi per fer possible que el crit de «Mai més!» esdevingui un imperatiu d'acció. Ara bé, Cabané arriba tard i tal vegada no ho sap. Ja tot està llest: el gueto, buidat; les cases cremades; els cossos dels morts destruïts. Arriba tard, però hi arriba. I què fer, llavors? És una situació desoladora. Ha aparegut allà on no hi pot fer res i no n'ha de fer res. No era esperat; no era qui esperaven els que anaven a morir. És un estrany i per això és potencialment un còmplice. Travessar aquesta possible complicitat és traumàtic. No hi ha, però, un altre camí per a qui ha arribat tard.

Una experiència portada a l'absolut d'aquest arribar tard la van viure un petit grup de resistents del gueto de Varsòvia. Encarregats de buscar armes a la part polonesa de Varsòvia, van fugir del gueto durant alguns dels dies de la revolta dels jueus de Varsòvia. Les seves gestions van resultar infructuoses. Quan van poder tornar-hi, els nazis havien acabat amb la resistència, i amb els escassos supervivents que encara hi restaven. Amb testimoni de dos dels supervivents d'aquesta revolta tanca Lanzmann el seu film *Shoah*. Recullo dos fragments.

Itzhak Zuckermann, comandant segon de l' Organització Jueva de Combat, el grup que el gener del 1943 va dirigir la rebel·lió del gueto, i Simha Rotten van ser encarregats – en dues missions diferents– per l'OJC de sortir del gueto i demanar ajut a la resistència polonesa. Va ser sis dies abans que el 19 d'abril de 1943 els nazis decidissin iniciar l'«acció» –aquesta era la paraula sota la que s'amparava sovint els dispositius assassins nazis– per acabar amb la resistència i anihilessin literalment el gueto. Zuckerman i Rotten només van poder tonar-hi quan ja havia estat liquidat. Arribaren tard a la batalla final. A la seva batalla final.

Al film, Zuckerman pràcticament no hi diu res. Escolta el testimoni del seu company. El seu únic testimoniatge és tanmateix colpidor pel que té de definitiu. Diu:

«Vaig començar a beure després de la guerra. Era molt difícil...Claude [Lanzmann], m'ha demanat vostè quina és la meva impressió. Si vostè pogués llepar-me el cor, s'enverinaria». El record dels seus companys de revolta que abans de caure en mans dels nazis van suïcidar-se; la pregunta de si el gest de la revolta va ser políticament correcte; les imatges viscudes d'un tal inconcebible enfonsament; tot això, com oblidar-ho? Com sobreviure-hi? Al film de Lanzmann no hi ha una imatge que sent infinitament llunyana sigui més propera al que devia ser un «musulmà» del lager: algú que ja fa temps que és mort, encara que biològicament és encara viu.

Per la seva banda, Rotten explica com va retornar al gueto la matinada del vuit al nou de maig, el dia després que els alemanys hi haguessin destruït –sovint cremant-los vius– els darrers nuclis de resistència. Rotten passeja per un paisatge espectral on no hi ha ningú, i on els sentits només captaven l'olor de carn humana cremada. Les darreres paraules del testimoni de Rotten –i de fet de la pel·lícula– expliquen de manera precisa aquest arribar tard: «I recordo un moment en què vaig sentir una mena de tranquil·litat, de serenitat i em vaig dir: “sóc el darrer jueu, esperaré el matí, esperaré els alemanys”». He explicat en un altre lloc els problemes que proposen aquests dos testimonis a la consciència històrica europea. La interpel·lació que ens fan és greu. Però no és aquest ara el tema, i si els porto a aquestes pàgines és perquè expliquen que qui arriba tard mai no s'ho perdona. Pateix una mutilació, per tant, definitiva.

Si l'obra de Cabané té “veritat”, si ens hi interpel·la, probablement es deu a que també ella remet a una mutilació. En algunes de les seves peces, com la dels rostres violentament mutilats a destraldes (*No dir*, 2003-06), el significat se submergeix en el significant, amb una brutalitat que ho arrana tot. No hi ha res a dir. Tota una tradició de la mirada –compassiva, artística– sucumbeix en aquests ulls que encara miren però que han estat arrencats sense pietat dels rostres que els van acollir. No és Cabané el primer

de pensar-ho; tanmateix, aquí, s'hi arriba. Entre els retrats d'Al Fayum, que Cabané coneix bé, fins a aquests ulls hi han hagut extincions i exterminis. Un d'ells ha creat el «forat negre». En aquest negre, habita ara l'obra de Cabané.

Hi ha arribat, doncs. Com? A causa del trauma. I de la rebel·lió contra el trauma. De l'exploració de la mutilació intuïda en el propi cos. Allò que emergeix del negre del quadre, a penes perceptible, és gairebé un rostre. Més aviat una màscara fúnebre. O potser la imatge de la darrera ranera. Qui arriba tard, sent també el dèbil crit d'auxili de qui agonitza lentament. Rotten explica que, en sortir de les clavagueres al gueto, de sobte va escoltar el crit d'auxili d'una moribunda a qui no va saber trobar. La màscara que pinta Cabané només pot emergir de l'escolta d'una veu similar; d'una veu ancorada en un passat que no deixa d'esdevenir-se, i d'un present que pertany a l'artista perquè l'ha conquerit mitjançant el seu travessar el trauma interior. Si en calgués una –i cal, penso- potser entenc que rau aquí la legitimitat d'aquestes obres de Cabané. El pintor que arriba tard, arriba, però, i escolta. Està preparat per escoltar en la destrucció.

A *La classe morta*, l'obra teatral més important de Tadeusz Kantor i que funda el que ell anomenà “El teatre de la mort”, un grup d'ancians torna a l'escola on van estudiar, i seuen en els antics pupitres. No saben que són morts. Aquests fantasmes assetgen també al pintor de Cabané. Una pintura de la mort. Hi ha una peça que sorprèn qui la veu a l'estudi del pintor. És una pissarra de dimensions modestes (*L'esborrament*, 2005). Material reciclat de les escombraries on Cabané troba alguns dels elements amb què treballar. En aquesta vella pissarra, resta potser d'una d'aquelles modestes acadèmies del barri vell de Barcelona que s'anomenaven de manera pomposa “Centro educativo”, Cabané, amb guix, hi ha dibuixat el perímetre del gueto de Varsòvia. S'hi poden identificar les parts principals: el gueto petit, el gueto gran, la paret que llinda amb el cementiri. És potser la més elemental d'un conjunt de peces que tenen com a tema el gueto de Varsòvia. El conjunt s'articula no només al voltant del tema, sinó de la tècnica, tota ella basada en la combinació de les idees de destrucció i de la recuperació del vestigi després de la destrucció: de la fragmentació i la recomposició. Només aquesta humil pissarra se n'allunya. En ella, l'autor ha “tornat enrera”, ha tornat a la classe, a un món infantil que la pissarra evoca com a món de descoberta i confinament a la vegada. L'escola del darrer franquisme. Me l'imagino ara, recordant aquesta obra, tornant a una escola, i incapaç ja de tornar a “allò” –incapaç, perquè ha travessat el trauma i no hi ha retorn possible– agafa la punta de guix i dibuixa a pols el perímetre. De quina cosa? Torno a Rotten: «Crec que la llengua humana és incapaç de descriure l'horror que vam conèixer dins del gueto».

A aquesta incapacitat de la llengua, el pintor no li pot posar remei. Per això opta pel gest de deixar-hi una empremta en l'avui de la incapacitat de dir *aquell* horror. Cabané no el pot dir per la seva mateixa indicibilitat, i també perquè no l'ha conegut. Insisteix Cabané a aportar amb la seva obra una memòria del que va ser l'extermini i la radical violència que el precedí, el propicià, el va dur a terme i va intentar després amagar-lo. Hi afegeix a aquest esforç seu de recordança la guerra civil espanyola, l'exili i l'assassinat dels republicans espanyols a Mauthausen i a altres camps nazis. Aquesta voluntat d'actualitzar, a la vegada que fa emergir artísticament allò que se succeí i passa encara, és tan decisiva i radical com la mà de Cabané agafant una punta de guix –la mateixa mà, recordem-ho, que abans havia agafat la destal i havia mutilat salvatgement els rostres pintats sobre fusta, les icones laiques d'una fase artística anterior– aquesta mà que ha participat en una destrucció simbòlica, recull una deixalla d'una acadèmia d'un barri esventrat per la “modernització” asèptica de la ciutat, la planta a l'estudi, pren, llavors, la punta de guix, i en deixa un vestigi que ho és a la vegada de la violència dels botxins, de la que patiren les víctimes, de la buidor del gueto, i de l'emergència de

l'artista des del trauma, travessant la seva pròpia biografia; i aquest gest senzill de fer-ne un traç que s'apropa al perímetre del gueto, és, certament un anar-hi. És aquest doble moviment, el de la mà traçant, i l'altre, a què fa referència, de l'anar-hi allò que commou l'espectador.

Però a la vegada, aquesta pissarra també remet a la incorporació d'aquest coneixement a l'educació de les noves generacions, a la convicció de Cabané que el seu compromís com a artista s'inscriu en la creació d'unes obres que integrin la seva experiència de l'extermini, i la puguin transmetre. No es tracta pas d'il·lustrar, sinó de crear una artefacte on es materialitzi aquesta experiència seva de la qual l'extermini n'és estructura i fantasma. Com a la classe morta on habiten els espectres de Kantor, que no s'han adonat que són morts, i que interpel·len amb la seva presència el biològic i elemental "estar vius" dels espectadors, la pissarra de Cabané és un mirall. Quan com a espectadors –és a dir, com a públic advertit, informats del que va ser l'extermini, disposats a commemorar en dol la mort de les víctimes, fins i tot preparats per acompanyar-ne les nostres, de víctimes, a Gusen, a Mauthausen, a Buchenwald– ens emmirallem a la pissarra de Cabané hi trobem que el nostre rostre és el perímetre del gueto de Varsòvia. D'aquest enigma, que és el de la memòria, de la condició de representació artística d'aquell dolor, aquest artefacte ens en parla.

He dit que Cabané creu que mitjançant la pintura, les instal·lacions, l'art plàstic en definitiva, es pot contribuir a la construcció d'una memòria col·lectiva del que va ser el feixisme i les seves conseqüències. Creu que aquesta memòria que l'art pugui construir pot servir a les generacions actuals per poder fer-se càrrec –adonar-se'n i continuar-ho- del testimoni d'una tragèdia que en la seva manifestació més personal, més humana, no ens la podem fer nostra perquè no ens hi podem reconèixer, tal és el trencament antropològic que fou Auschwitz. Potser té raó, potser aquesta sigui la manera real que nosaltres europeus ens adonem –ens en fem càrrec, i carreguem amb– que tots els topònims aquí citats són també espais de la cultura europea ja que va ser dins d'aquesta cultura que es va pensar, practicar i intentar amagar l'extermini. Deia Benjamin que tot document de cultura ho és també de barbàrie. Una qüestió emergeix, violenta: pot un document de la barbàrie esdevenir un document de cultura? Per quins camins?

La capacitat en tot cas que té l'artista per fer front a aquesta pregunta dependrà categòricament de que la seva investigació sigui capaç de pouar, de cartografiar territoris de la subjectivitat que, a risc d'esdevenir fallits o fins i tot inacceptables des d'un punt de vista ètic respecte les víctimes, intenti travessar un forat negre per tornar a aquesta banda, la del llenguatge i l'expressió, amb una veu que enuncii una singlada que és única i que només existeix en el moment de constituir-se en obra artística. Per aquesta característica d'unicitat, aquesta obra no pot ser testimoni de cap altra cosa que de la recombinació entre el trauma que ha dut l'artista cap el broc del pou amarg, de la destrucció de "l'artista anterior" que va ser, de la caiguda al pou, de l'emergir-ne reconstituït no pas en Josep Maria Cabané –aquesta figura civil que uneix dos moments d'una mateixa signatura com artista– sinó només en allò que són les seves obres actuals. Són elles les que poden dir allò de bàrbar, violent, i fosc, que s'ha viscut en el dolor del trauma davant el fantasma en l'anàlisi psicològic, de l'experiència de la ceguesa amenaçant contra la que va lluitar uns mesos, de l'haver arribat –després, per a veure'l, per amidar-lo– al camp de l'extermini, i de la determinació de poder fer d'aquest descens el propi mapa de la seva recerca a les palpentes que parli del Cabané que ha fet les obres que el lector trobarà en aquest catàleg. Des del meu punt de vista, aquest és l'exigu i necessari camp de la memòria d'Auschwitz i de la memòria de Mauthausen: de l'obligació de continuar el testimoni. Només així, és possible la «memòria».

L'alternativa és el coneixement històric, la narració disciplinada i rigorosa de què va passar i com, de la reconstrucció sempre difícil de les alternatives que van fracassar davant el triomf del totalitarisme, dels processos que hi van dur, de les renúncies que facilitaren el camí al feixisme, de la dificultat d'enfrontar-s'hi i el missatge d'esperança al futur que van portat els que ho feren. Però aquest no és el llenguatge de l'art.

No tenir pietat és una condició de tota obra artística que vulgui apropiarse de l'extermini. No és ara el moment de tenir-la; va ser llavors, quan no ho vam ser, de pietosos, que calia la tenir-ne. Hem arribat tard. L'amargor que sent Zuckerman li ha enverinat el cor. Qui el volgués llepar s'emmetzinaria. No podem llepar el seu cor. No podem ser pietosos. La nostra expressió d'avui només pot viure exiliada de la pietat.

Josep M. Lloró, 2006.