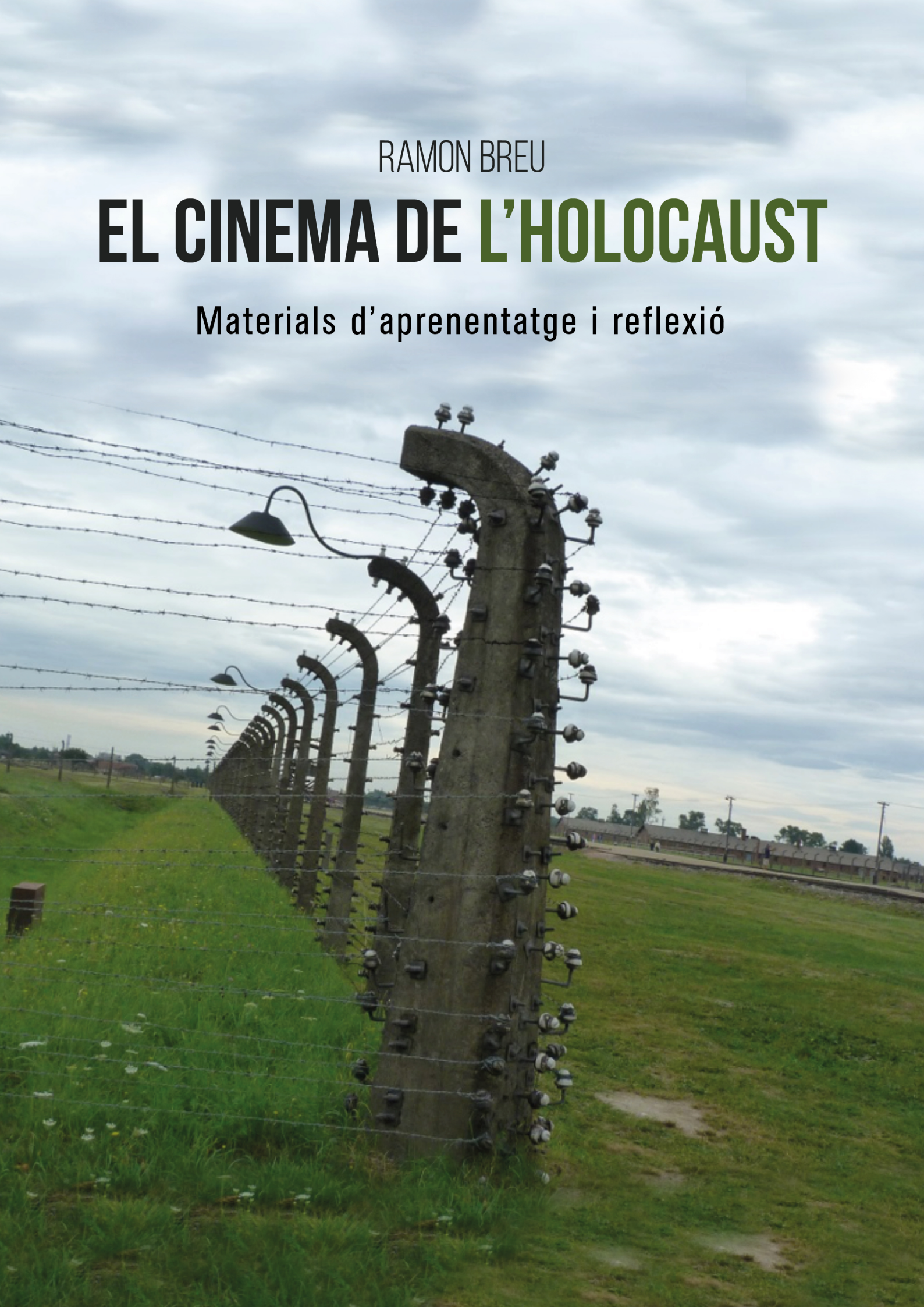
RAMON BREU

EL CINEMA DE L'HOLOCAUST

Materials d'aprenentatge i reflexió



ÍNDEX

Introducció 2
1. Explicar (o no) l'Holocaust 6
2. El despertar de la consciència de l'Holocaust 12
3. La banalització d'Auschwitz 16
4. La representació de l'horror: L'Holocaust al cinema 19
5. Aspectes metodològics 42
6. Propostes didàctiques 54
- *El Gran Dictador* 55
- *Gueto* 64
- *Nit i boira* 71
- *La vida és bella* 78
- *Sin destino* 86
- *Bent* 94
- *El pianista* 101
- *La llista de Schindler* 108
- *Amén* 117
- *El hijo de Saúl* 126
- *La treva* 134
- *¿Vencedores o vencidos? El juicio de Nuremberg* 141
- *La conspiración del silencio* 148
- *L'Onada* 154
- *La clau de la Sarah* 162
7. Filmografia seleccionada sobre l'Holocaust 170
8 Bibliografia 173

Introducció

L'Holocaust es va constituir en el gran trauma del segle XX, però es projecta amb força cap al XXI. Va més enllà de la crònica del crim nazi i s'ha convertit en el símbol que conté i resumeix tota la infàmia, s'ha convertit en el relat representatiu de l'assalt al poder i d'abús del poder perpetrat per una minoria violenta a qui les classe dominants van donar ales per construir un dic de contenció contra la democràcia social.

La frivolització del qualificatiu *nazi* per part de personatges públics (s'ha arribat a titllar de nazis als qui volen posar urnes perquè la ciutadania pugui decidir grans temes que l'afecten) ; la manipulació i el desconeixement del procés que coneixem amb el nom d'Holocaust en determinats sectors mediàtics, per una banda; i l'increment d'influència política de formacions pròximes a la dreta extrema i antidemocràtica per una altra; fan imprescindible que els nostres escolars prenguin consciència del que representen els feixismes, dels seus mecanismes, dels seus objectius i de les seves conseqüències.

El cinema i la literatura han tingut un paper primordial en la difusió d'aquesta atrocitat i l'elaboració de l'Holocaust com al·legoria universal de la indignitat i la sordidesa.

Al patrimoni cultural popular universal s'han incorporat obres com la sèrie televisiva *Holocaust* (1978) de Gerald Green, que fou tan transcendental per la difusió del genocidi dels jueus com *La llista de Schindler* (*Schindler's List*, 1993) de Steven Spielberg. També cal remarcar el documental *Shoah* (1985) de Claude Lanzmann. I en la història editorial de l'Holocaust, d'*El diari d'Anna Frank* a *El lector*, de Bernhard Schlink, passant per una novel·la juvenil *El noi del pijama de ratlles* de John Boyne o per un brillant assaig com *Eichmann en Jerusalén* de Hanna Arendt, la literatura ha abocat rius de tinta per provar d'explicar-se aquell enorme genocidi.

Però massa sovint només hi trobem un calvari. Es renuncia a qualsevol pretensió política, a tot aprofundiment sociològic. Tot es redueix a un martirologi que fa posar la pell de gallina a les audiències. A l'espectador o al lector se li ofereix únicament l'experimentació de l'horror com si l'únic aprenentatge possible fos la beatificació de la víctima (Vallín, 2016: 24). Se'ns presenta la compassió com a via única de coneixement, que esdevé en realitat desconeixement.

L'Holocaust no fou una desgràcia sinó un crim de proporcions monstruoses, un crim mai vist. A més de la identificació emocional amb les víctimes calia desenvolupar altres tasques ineludibles com la identificació de víctimes i botxins i, en conseqüència, abordar la reparació i el càstig. En les dècades transcorregudes des de llavors, com que Europa no és Espanya, aquests aspectes s'han completat de forma raonable. Queden, en canvi, altres qüestions que fins ara han estat en territori tabú: Per exemple, no s'ha aprofundit en les castes de presoners jueus que sotmetien el companys a canvi d'un tracte de favor dels botxins. Ni del fenomen que va fer que el sector més culte i conscienciat de la societat alemanya mirés cap a una altra banda quan

eren humiliades i deportades no només les classes populars jueves, també els professionals i artistes jueus.

És urgent que deixem d'explicar-nos la història d'Occident com una faula de monstres contra innocents (Vallín, 2016: 26). Cal un relat més complex sobre els processos polítics i socioeconòmics que ens porten a la submissió i a l'extermini de grups humans. La pressió de l'opinió pública alemanya contra la política d'asil, la força de la ultradreta a França, a Hongria, a Alemanya o a Àustria, la burla a la democràcia de l'extrema dreta instal·lada en el poder a Espanya, la infàmia incessant al Mar Egeu, la xenofòbia descerebrada d'Anglaterra que ha provocat el Brexit, la construcció de nous murs a l'Europa central o la reedició del racisme als Estats Units de la mà de personatges com Donald Trump ens indiquen que és necessari estudiar i vincular atrocitats passades amb sistemes perversos actuals. Perquè actuals no vol dir nous.

La gran qüestió que ha planat sobre la representació de l'Holocaust en les darreres dècades és si és possible representar allò que és irrepresentable. L'experiència en els camps de la mort fou qualificada pels supervivents d'inefable. Això ens remet a la famosa observació de Theodor Adorno en el sentit de que *escriure un poema després d'Auschwitz és bàrbar*. És a dir que qualsevol poema posterior a Auschwitz ha de portar a sobre el pes del dol. L'historiador Enzo Traverso va matisar i aclarir l'afirmació d'Adorno: *El que s'ha fet impossible des d'Auschwitz és escriure poemes com es feia abans, perquè aquesta ruptura de la civilització ha canviat el contingut de les paraules, ha transformat el material mateix de la creació poètica, la relació del llenguatge amb l'experiència, i ens obliga a pensar un altre cop el món modern davant la catàstrofe que l'ha desfigurat per sempre.* (Traverso, 1997: 124). L'afirmació de que les paraules no flueixen, de que tot ha canviat des d'Auschwitz, sorgeix d'una doble causa: el genocidi fou una perversió extrema del llenguatge i allò real que es va viure en els camps d'extermini desafia tant el llenguatge de la raó (el de l'historiador, el del sociòleg, el del filòsof o el de l'antropòleg) com el de les persones corrents. (Sánchez Biosca, 2006: 90).

En aquest sentit, són de gran interès les reflexions de l'extraordinària documentalista Maria Dolors Genovès en el IV Congrés sobre Història i Cinema celebrat a Barcelona el 2014. Explicava Genovès que conversant amb Jorge Semprún sobre la seva experiència a Buchenwald, aquest li assegurava que per poder transmetre les olors, el patiment i l'horror d'un camp de concentració, la ficció, com a gènere, expressava més realisme que el documental. Semprún apel·lava a les sensacions, a les emocions, a la memòria. Yosef Yerushalmi, un dels grans historiadors del poble jueu, reconeixia el poder de la rememoració de les víctimes, però negava el seu valor científic: *L'Holocaust ha generat ja més investigació històrica que cap altre esdeveniment de la història jueva, però no tinc cap dubte de que la seva imatge no ha estat forjada en l'enclusa de l'historiador sino en el gresol del novel·lista*, deia (Yerushalmi, 2002: 117). Per Yerushalmi la història pressuposa una mirada exterior sobre els esdeveniments, mentre que la memòria incorpora sentiments i passions del que s'ha viscut.

Genovès subratlla també el criteri del filòsof i assagista Saul Friedländer, en el sentit d'afirmar que la resposta no ha de ser anul·lar el pes de la memòria

individual i col·lectiva, sinó emmarcar-la en un context més ampli: controlar-la mitjançant un distanciament crític. Friedländer és l'historiador de l'equilibri entre història i memòria, que posa a prova en l'obra *Nazi Germany and the Jews*, escrita en dos volums i en un interval de deu anys. L'autor incorpora el testimoni de les víctimes en el discurs històric per aconseguir una reconstrucció global.

Finalment, la documentalista ens assenyala la figura del filòsof Paul Ricoeur que conclou que a més d'història i memòria ens cal un tercer element, el del lector de la història que és també el ciutadà sagaç, ja que correspon al destinatari del text històric realitzar una mena de balanç entre la història i la memòria.

Al llarg de les propostes didàctiques presentades en aquest llibre intentarem afavorir una comprensió crítica i rigorosa de les imatges del genocidi. Unes propostes que intenten fer treballar conjuntament diferents tipus de fonts i documents: escrits, verbals o visuals. El coneixement històric no consisteix a *desplaçar-se al passat* en una mena de màquina del temps de reminiscències literàries o de ciència-ficció, sinó a aproximar-s'hi a partir de petits elements que, relacionats entre ells, ens permetin construir una visió de conjunt.

Llegir, veure, interpretar les imatges del genocidi esdevé una tasca complexa i que requereix mobilitzar diverses estratègies i fons de coneixement. Afirmar que l'esdeveniment és infilmable suposa un rebuig sistemàtic de tots els documents audiovisuals existents sobre els fets, apel·lant al caràcter parcial, equívoc i finalment idòlatra de les imatges. Però aquesta postura significa, en realitat, atorgar una victòria pòstuma al nazis i a la seva voluntat d'eliminar qualsevol rastre del tractament inhumà infligit a les víctimes del genocidi. (Vinyes Albes, 2015: 38).

El 1945, quan s'alliberen els camps, la paraula del testimoni tenia una funció immediata d'informació; no es pretenia utilitzar-la per escriure la història. D'aleshores ençà, la funció del testimoni a través de les seves memòries literàries i cinematogràfiques ha anat creixent fins a equiparar-se socialment amb l'historiador, de manera que el relat individual i l'opinió personal traslladada a la novel·la i al cinema ocupen moltes vegades el lloc de l'anàlisi. Cal ser molt conscients d'aquest fenomen i evitar construir la història sobre les bases exclusives de l'emoció provocada pel relat literari o audiovisual de testimoni o intèrprets de testimonis, i procurar guiar-nos per una reflexió distanciada i crítica, però això no ha d'impedir sentir empatia per les víctimes i denunciar fermament el sistema de l'extermini i les forces socials que el feren possible.

La història no són els fets ocorreguts en el passat. És un discurs. En realitat un conjunt gairebé infinit de discursos que tracta d'explicar aquests fets, de connectar-los, inscrivint-los en cadenes causals que els donen sentit. Per la seva part, el cinema des del seu naixement és agent d'esdeveniments, contribueix a crear corrent d'opinió i a la vegada es converteix en document del passat, farcit d'informació complementària a la que ofereixen els textos escrits o els monuments.

A més, el cinema és un discurs específic, amb els seus codis, les seves lleis i els seus valors significants diferents dels altres. Això li atorga el seu valor i la seva dificultat d'aproximació, perquè requereix una competència particular d'anàlisi. Aquesta doble funció com a agent de la història i font de la mateixa pot considerar-se un dels objectes d'aquestes pàgines.

Bona part dels films, tant de ficció com de no ficció, que giren al voltant de l'Holocaust s'han configurat com actes performatius, d'influència sobre la ciutadania i sobre instàncies jurídiques, polítiques o memorístiques.

Conèixer la història recent, avivar la memòria del més gran genocidi del segle XX és una tasca necessària, i a l'hora àrdua i complexa. La memòria és una actualització del passat perquè romangui com a present, amb la seva força d'ensenyament moral. Però cal una gestió ètica de la memòria que no la transformi en un espectacle morbós del dolor aliè, en un parc temàtic o en un instrument per fer pseudopolítica. Aquesta és potser la tasca més difícil de la memòria: resistir-se a desaparèixer, però també negar-se a ser còmoda, ahistòrica, turística o manipulable.

Es tracta de col·laborar en la tasca pedagògica que ha de permetre discriminar en la saturació d'informacions i imatges sobre l'Holocaust. Sabem que la divulgació del coneixement no és suficient si no l'envolta una operació de socialització i d'anàlisi crítica que possibiliti el desenvolupament d'arguments propis dels alumnes.

La intencionalitat d'aquestes pàgines és la de difondre en l'esfera educativa la memòria de l'Holocaust de la manera més honesta, respectuosa i útil possible. Pàgines que s'han deixat guiar per les paraules de Tzetan Todorov: *Aquells que, d'una o d'altra manera, coneixen l'horror del passat tenen el deure d'alçar la seva veu contra qualsevol altre horror del present que es produeixi a centenars de quilòmetres o només a algunes desenes de metres de casa. Actuant d'aquesta manera, en comptes de ser presoners del passat, l'hauran posat al servei del present, així com la memòria – i l'oblit – han de posar-se al servei de la justícia.* (Todorov, 1995: 61. Citat a Sánchez Biosca, 2006: 169).

1. EXPLICAR (O NO) L'HOLOCAUST

La guerra ja s'havia acabat per als habitants de Weimar aquell 16 d'abril de 1945. Les tropes aliades havien entrat a la ciutat feia cinc dies. Ja no se sentien ni trets ni l'estrèpit de les bombes. El casc històric de la ciutat s'havia salvat de miracle, a diferència del de la veïna ciutat de Dresden. A més, el cel era blau. Semblava impossible després d'un hivern tan gèlid. L'alcalde havia convocat a més de mil veïns representatius de la ciutat per ordre del general Patton, comandant en cap de les forces nord-americanes, a una visita a un indret no especificat. La columna de persones van emprendre la marxa en direcció a la muntanya d'Ettersberg, a través d'un sendera on més de cent anys abans Goethe li agradava passejar. Weimar havia estat un lloc de peregrinació per a la intel·lectualitat alemanya seguint l'estela dels grans personatges que, com Goethe, hi havien viscut: Des de Johann Sebastian Bach a Schiller; des de Schopenhauer a Liszt, passant per Martí Luter o Nietzsche. Fou també la ciutat on es redactà la primera constitució democràtica d'Alemanya que donà lloc a la República de Weimar, anorreada per l'arribada al poder de Hitler.

La caminada va portar els ciutadans a les portes del camp de concentració de Buchenwald, construït el 1937 sobre el vessant nord de l'Ettesberg, on van morir 55000 persones. Tot el camp restava immers en un silenci escruixidor. Una reduïda dotació de soldats nord-americans esperava els visitants. Sense creuar cap paraula, els militars dividiren els visitants i, en columnes, els van conduir a l'interior del recinte.

A través de les portelles mig obertes dels fons crematoris encara es podien veure cadàvers parcialment calcinats. Van entrar a les cel·les de càstig, a la infermeria on s'injectava als malalts gasolina per assassinar-los de forma fulminant o amb l'excusa de mesurar l'estatura dels interns s'obria una finestreta per on un botxí disparava un tret mortal a l'alçada del coll o cap. També entraren a les càmeres on els presoners havien estat penjats de ganxos de carnicer i observaren enormes muntanyes de cossos pàl·lids entrellaçats de forma grotesca. Quan ja iniciaven la tornada, van descobrir la mirada d'un grup de supervivents en una barraca. Estaven asseguts i els miraven fixament, sense badar boca.

Diuen les cròniques que els habitants de Weimar van tornar a la ciutat capcots i horroritzats. No és el nostre propòsit insistir en la qüestió de la *sorpresa* del poble alemany després de la guerra al fer-se patent l'existència dels camps d'extermini. Milions de persones havien desaparegut des de 1933 fins a 1945 i *ningú en sabia res* d'on havien anat a parar. Però sí volem cridar l'atenció sobre l'acció del general Patton, que representa probablement el primer intent de fer descobrir què fou l'Holocaust. Culpables i còmplices van haver de patir el turment de la visió dels crims. Havia nascut la pedagogia de l'horror. Probablement, el general Patton també devia intentar explicar-se el perquè de tot allò que veia. Probablement sense èxit. Avui l'historiador que intenta fer el mateix es troba amb explicacions insuficients, amb una cortina de desconcert, amb una situació que el supera. Desxifrar des de la historiografia més rigorosa els motius que van conduir a un estat modern, del segle XX, a una societat que tenia un nivell cultural per sobre de la mitjana europea en els anys trenta com

l'alemanya, a un assassinat en massa de tot un poble per l'única causa de ser jueus, esdevé impossible per a la comprensió històrica per la seva irracionalitat (Lozano, 2010: 13).

Un procés com el de l'Holocaust, que desconcerta a qui el pretén estudiar amb intensitat, ha arribat a constituir-se en un subgènere literari i cinematogràfic. Resulta adequat des d'una perspectiva de memòria democràtica, però davant el risc evident de la seva banalització, es fa necessari que els historiadors i la comunitat de docents que imparteixen història modulin l'apropament a l'Holocaust.

En els primers compassos del film *Shoah* (1985), veritable film-referència sobre l'Holocaust, un supervivent del camp d'extermini de Chelmno, a Polònia, explica el següent: *Això no es pot expressar. Ningú no pot representar el que va passar aquí. És impossible. Ningú ho pot comprendre*. Justament aquestes paraules se situen en la línia argumental dels qui pensen que ningú mai podrà fer-se veritable càrrec de l'horror d'aquest assassinat massiu. Subratllen que el patiment de les víctimes és un fet inenarrable i que si es pretén explicar se'l recobreix involuntàriament de fredor i academicisme. El director del film, Claude Lanzmann, sostenia en el moment de presentar la seva obra que l'Holocaust crea un anell de foc al voltant de sí mateix, una mena de frontera que no pot ser creuada perquè existeix un grau d'horror que no pot ser transmès i insistia que hi ha determinades situacions que no poden ser representades. També un dels supervivents més cèlebres, Elie Wiesel explicava que hi ha alguna cosa innombrable en el genocidi orquestrat pels nazis, que els que no el van viure no sabran mai com fou, i que aquells que el van experimentar, no el poden descriure. Veia Auschwitz com el regne de la nit, tan estrany que era impossible imaginar-se'l. (Lozano, 2010: 102).

També s'afirma que determinats productes literaris o mediàtics que representen un intent de comprendre els perpetradors, es converteixen en un exercici impúdic que ens fa rodolar cap a la simpatia vers els assassins. O que cercar una explicació a l'antisemitisme ha de ser un camí tancat, ja buscar una explicació al seu comportament ens pot portar a proporcionar-los excuses. Ve a ser una mena de misteri que ha de continuar, que l'anàlisi històrica no ha de debilitar la condemna moral.

En el pol oposat trobem els qui malden perquè l'estudi de l'Holocaust hagi de ser obligatori per evitar que es reprodueixi en el futur i que si s'han produït tragèdies semblants a Cambodja, a l'ex Iugoslàvia, a Rwanda o a Síria és perquè no s'ha explicat prou el gran drama europeu de la Segona Guerra Mundial. Argumenten que l'Holocaust fou perpetrat per éssers humans i que per tant pot ser analitzat per altres éssers humans. Del que es tracta és de tornar una i altra vegada sobre l'Holocaust perquè com assenyalava Paul Preston, la vergonya de les noves generacions d'alemanys pel nazisme ja s'ha esgotat, i que l'extrema dreta només detesta Hitler per haver perdut (Amiguet:2016). Cal, doncs, un aprofundiment sobre l'Holocaust des de la ciència històrica, rigorós i reflexiu que aturi la banalització o la transformació en espectacle mediàtic del nazisme, com ara les subhastes d'objectes personals de Hitler, de Göring i d'altres jerarques nazis que van tenir lloc a Munic durant la primavera de 2016. ¿Quin valor interpretatiu poden tenir uns calçotets talla

XXL de Göring, uns mitjons o una corbata de Hitler, o un certificat fiscal de Blondi, la gossa del dictador? (M.Paz López: 2016).

A les darreres dècades, arran probablement de *La llista de Schindler* la indústria cinematogràfica ha trobat en l'Holocaust i en el nazisme un autèntic filó. No obstant, aquest interès mediàtic ha construït generalment un relat incomplet i superficial d'aquest procés històric. Una de les qüestions que crida més l'atenció ha estat l'oblit o la deixadesa a l'hora d'explicar les causes profundes de l'odi cap al poble jueu. Tot el que ens mostren determinats films és simple, excessivament simple: La nació alemanya pervertida i enganyada per una ideologia criminal, el nazisme, i per un foll perillós, Adolf Hitler, decideix eliminar físicament els jueus pel fet de considerar-los culpables de totes les desgràcies recents que havia patit Alemanya: la derrota a la Gran Guerra, la crisi, la inflació, la possibilitat d'una revolució soviètica...Però, és només l'antisemitisme el causant directe del genocidi jueu des de 1933 fins a 1945? ¿Té alguna cosa a veure la formació d'un règim feixista com el nazisme encoratjat, finançat i dissenyat per les classes poderoses alemanyes per frenar el comunisme, és a dir, una mena de monstre de Frankenstein desfermat que se sent ebri de poder per cometre un dels carnatges més abominables de la història? ¿Té alguna cosa a veure la concepció burocràtica i inhumana de l'estat modern que duu a la pràctica l'ordre de destrucció de diferents ètnies i col·lectius sense cap consideració moral? ¿Té alguna cosa a veure el retrocés moral que va significar per a la cultura occidental la Primera Guerra Mundial?

Com a conseqüència d'aquesta expectació han sorgit museus i exposicions, així com diferents novel·les i estudis històrics. Tot plegat aquesta febre ha vingut ha representat una mena d'*Holocaustomania* que ha generat molts dubtes sobre si realment contribueix a millorar la nostra comprensió sobre l'Holocaust.

Els riscos que comporta determinat material mediàtic o museístic es podrien concretar en dos, d'una banda la banalització exhibicionista del horror, i de l'altra la possible identificació amb els botxins. Sense anar més lluny, *El lector* (2008) de Stephen Daldry sembla convidar l'espectador a exculpar els alemanys que van estar vinculats a les pràctiques repressores del règim nazi.

Films com *Jakob, the Liar* (1999) o *El tren de la vida* (1998), o la mateixa *La llista de Schindler* (1993) en nom de l'emotivitat, de l'espectacle, de la comercialitat celebren la supervivència. Una supervivència que no és producte de la sort, sinó de la bondat i de l'habilitat. Ens venen a dir que es podia sobreviure a l'Holocaust gràcies a la perícia o al bon cor de determinats subjectes, quan en realitat, l'Holocaust no es va caracteritzar en absolut pel rescat i la redempció, sinó per l'assassinat en massa i pel fracàs moral de la humanitat (Lozano, 2010: 20). L'heroisme o el coratge gairebé mai van aparèixer en l'Holocaust, fou la destrucció de persones innocents, el dolor, el martiri allò que va caracteritzar la realitat de l'extermini. Els individus no marcaven cap diferència, les persones no comptaven per a res en el sistema nazi, les víctimes gairebé no tenien possibilitat de defensar-se o de sobreviure.

¿Podem dir, doncs, que existeix una incompatibilitat fonamental entre la comprensió de la història de l'Holocaust i les representacions emocionals que ens ofereix el cinema i la televisió? Creiem que diversos films de no ficció i de

ficció són eines útils per aproximar, per il·lustrar, per fer més comprensible l'Holocaust a les aules; per acostar aquest genocidi a un alumnat que generalment i de forma desconcertant desconeix l'Holocaust, està orfe de les més mínimes referències sobre aquest procés. La condició imprescindible, però, és que la utilització d'aquest material estigui acompanyada de propostes didàctiques i reflexions que rectifiquin el biaix emocional propi de l'espectacle mediàtic, que eviti fer-nos creure que una pel·lícula sobre l'Holocaust és una pel·lícula de gènere com podria ser les pel·lícules de l'oest, més pròximes a l'entreteniment que a la història, o que l'espectador després del visionat surti esperançat sobre la humanitat.

L'Holocaust fou l'esdeveniment més irracional de la civilització moderna occidental. El concepte de progrés de la humanitat i de la civilització que havia nascut al segle XVIII, van ser posats en entredit. Però, per què fou possible? s'han preguntat des de llavors filòsofs, psicòlegs i historiadors. S'han esgrimit explicacions com ara l'obediència cega del poble alemany a la psicologia de masses del feixisme; o a les conseqüències d'un sistema totalitari finançat per les classes privilegiades europees per frenar la revolució soviètica; o bé l'efecte del colonialisme europeu dels segles XIX i XX contra els pobles *inferiors* d'Àsia i Àfrica que va expandir la idea de superioritat racial i que després seria assumida pel nazisme.

Potser ens podríem fer més càrrec del dolor profundíssim de l'Holocaust si pogués se explicat com una acció d'uns monstres, d'uns sàdics dotats de poder. Però si bé és cert que entre els nazis i els seus col·laboradors de diferents països europeus hi havia desequilibrats que van aprofitar el clima de bogeria patrocinat per la dictadura de Hitler per cometre assassinats espantosos, la immensa majoria dels botxins que feren funcionar la maquinària de l'Holocaust, eren ciutadans normals i corrents, amb famílies, amb professions convencionals. El que va passar fou que en un moment concret de les seves vides, aquests ciutadans congelaren els seus principis ètics, els valors de la seva civilització i s'entregaren de manera directa o indirecta però sense cap mena de reflexió moral, a l'assassinat massiu d'altres éssers humans.

L'Holocaust explicat per Spielberg a *La llista de Schindler* (*Schindler's List,*1993) finalitza amb Amon Göth penjat a la forca. El final del monstre Göth acaba amb el mal. La lògica de Spielberg és molt simple, sense gent com en Göth no hi ha Holocaust. Però som de l'opinió que l'Holocaust segueix latent en la modernitat. Una elit obsessionada ideològicament sobre un teló de fons antisemita i emparada per uns interessos d'una classe disposada a crear un monstre de Frankenstein per protegir la seva posició seguiria fent possible altres holocausts.

L'Holocaust, com alguns han volgut veure, no fou una regressió a la barbàrie medieval. L'Holocaust fou un esdeveniment central de la història recent que fou possible gràcies a la ciència més avançada i a l'organització burocràtica dels estats moderns, que situa la disciplina organitzativa per sobre de la responsabilitat ètica. (Lozano, 2010: 117). A l'Alemanya nazi es va produir una mena de juxtaposició dels mecanismes de l'estat modern amb la desintegració moral i la polvorització de la democràcia provocades per unes classes

dominants de diferents països europeus en un procés progressiu d'histerització i de violència, a la vista de la possibilitat de perdre el seu poder polític i especialment econòmic. En un fenomen social tan complex com l'Holocaust, van interactuar diferents processos que s'impulsaven uns a uns altres provocant una acceleració de tot el sistema de perversió i de degeneració. Tot això va fer possible que les institucions i els funcionaris del Tercer Reich posessin en pràctica els designis de Hitler de desfer-se'n dels jueus sense cap mena d'objecció moral.

El missatge dels productes de cultura popular sobre l'Holocaust és que tots som responsables de preservar la memòria del que va passar i que consumint els productes generats per la indústria de l'entreteniment, una cosa així no tornarà a passar. Durant anys es va considerar que el feixisme i les seves derivacions, com la xenofòbia ja eren impossible de reeditar-se en un món globalitzat on els drets humans havien avançat ajudats per un seguit de d'organismes internacionals. Avui, però, fenòmens socials com l'aparició d'un atroç component ètnic en països de l'Est d'Europa o en comportaments que intenten blindar els països occidentals de la *invasió d'immigrants*, farien que els líders nazis se sentissin identificats amb aquests fenòmens còmodament sense massa dificultats.

Aquells que ignoren el passat estan condemnats a repetir-lo, sentenciava el filòsof hispano-estatunidenc Georges Santayana. Una frase repetida en museus, camps de concentració, memorials o conferències, però la realitat ha demostrat que no és més que un exercici de pirotècnia retòrica. El genocidi de Rwanda, la neteja ètnica de les nacions que conformaven Iugoslàvia o la guerra de Síria demostren que les forces que s'enfrontaven no només no ignoraven el passat, sinó que el van fer servir per conèixer millor com anihilar l'adversari de la manera més cruel i despietada. El genocidi segueix sent possible en el nostre món. El potencial per a la discriminació massiva, els empresonaments en massa i els assassinats injustificats de civils continuen latents.

Sense història una societat no posseeix memòria del que ha estat, de quins són els seus valors fonamentals o de les decisions del passat que expliquen les circumstàncies del present. Sense història no ens podríem plantejar cap indagació sensata sobre qüestions polítiques, socials o morals de la societat. Sense coneixement històric seria impossible aconseguir una ciutadania crítica i informada que és essencial per a la participació eficaç en els processos democràtics de govern i per a la plena realització per tots els ciutadans dels ideals democràtics.

Què hem de fer doncs amb la memòria de l'Holocaust? L'hem d'enterrar perquè la utilització comercial i mediàtica, en el mal sentit de la paraula, del genocidi dels nazis fa que ens esquincem les vestidures morals? La nostra opinió, i ja ens perdonaran els *puristes*, és més aviat possibilista: La capacitat d'evocació del cinema històric, del cinema sobre l'Holocaust, de la literatura sobre l'Holocaust i de tots els productes de la cultura de masses al voltant d'aquell gran extermini és molt aprofitable per al seu ús didàctic. Però cal tenir present que sempre es tracten de reconstruccions fílmiques, literàries o museístiques, més o menys inspirades, versemblants o atraients, però, en general,

susceptibles de moltes matisacions des del punt de vista científic. Precisament, el debat crític sobre aquestes matisacions ens farà donar salts qualitatius cap endavant en el coneixement històric de l'alumnat o de la ciutadania en general, que és allò que realment importa.

No cal dir que és important evitar la trivialització de la història, on es podria caure si creguéssim ingènuament que n'hi prou amb llegir novel·les i veure pel·lícules històriques per arribar a tenir una idea suficient d'una societat, una època passada, del règim nazi o de l'Holocaust. La forma de coneixement induïda per la civilització de la imatge afavoreix la captació del passat com un conjunt d'anècdotes, peripècies personals, fets diversos, més que com un procés racional. És una qüestió, doncs, que el professorat ha de tenir present en el treball de films històrics a l'aula. Ha de modular-los críticament amb els seus comentaris i vincular-los estretament amb idees-força del contingut històric.

És cert que existeix el perill de la banalització de l'Holocaust, però la resposta no pot ser de cap manera la desmemòria. Hem de seguir posant la història en el seu lloc, arrencar de l'oblit les víctimes amb el respecte i el reconeixement que mereixen pel seu sacrifici i, alhora, assenyalar i analitzar el processos perversos de dominació que feren possible els feixismes.

2. EL DESPERTAR DE LA CONSCIÈNCIA DE L'HOLOCAUST

Durant els anys immediatament posteriors a la Segona Guerra Mundial, la tragèdia de les víctimes dels camps de concentració va passar pràcticament desapercebuda, fou gairebé invisible. Per diferents causes. Per començar, les urgències de la reconstrucció d'una Europa devastada van apartar del primer pla les víctimes dels nazis. D'altra banda, bona part dels qui havien sobreviscut patiren la culpabilitat del supervivent i es mostraren poc inclinats a explicar el que havien sofert als camps. La majoria estaven massa aclaparats per l'angoixa d'haver estat ells i no els seus companys els qui havien aconseguit sobreviure.

En el marc de la Guerra Freda, la República Federal Alemanya, va representar per als Estats Units un aliat sensible, de primer ordre en la seva lluita contra la URSS. Les diferents administracions nord-americanes procuraren no al·ludir per a res a la memòria de les víctimes, no fos cas que incomodés a bona part dels alemanys occidentals que necessitaven de manera imprescindible. De fet, els judicis de Nüremberg a més de ser superficials, van ser viscuts amb certa incomoditat pel govern dels Estats Units, com un mal que calia passar, però el més ràpidament possible.

De fet, la paraula *Holocaust*, que ve a significar catàstrofe o massacre de grans proporcions, no es farà servir fins a finals de la dècada dels cinquanta coincidint amb l'èxit del diari d'Anna Frank. El diari, publicat el 1955, i la pel·lícula de George Stevens, produïda el 1959, van aconseguir que Anna Frank fos la víctima més coneguda de l'Holocaust. Un any després, el nou estat d'Israel va aconseguir situar l'Holocaust en el focus mediàtic. Els seus serveis secrets van capturar Adolf Eichmann a l'Argentina, tinent coronel de les SS, que fou el responsable directe de la solució final a Polònia, així com dels transports de deportats als camps de concentració durant la Segona Guerra Mundial. Eichmann havia fugit a l'Argentina i durant deu anys va fer servir el nom fals de Ricardo Klement. El 20 de maig de 1960 fou segrestat pel Mossad, serveis secrets israelians, i traslladat a Jerusalem per ser jutjat. El seu judici fou transmès en directe per ràdio i televisió a mig món i va desfermar un enorme interès, fet que va portar arreu el testimoni i el patiment dels supervivents jueus.

Molt encertadament, Álvaro Lozano, assenyala la ironia que va representar que Eichmann que fou una peça primordial en la posada en pràctica de l'Holocaust, jugués també un paper fonamental en el sorgiment de l'Holocaust en la cultura de masses (Lozano, 2010: 30).

Arran del judici, la filòsofa Hannah Arendt va escriure un famós i ja clàssic estudi sobre el personatge, *Eichmann en Jerusalén* on descriu el fràgil i insípid personatge, no com un exemple vivent de la raça superior que preconitzava Hitler, ni com un antisemita motivat per la ideologia, ni com un monstre assedegat de sang, sinó com un buròcrata d'aspecte anodí. Arendt explica que allò que realment és preocupant de l'existència del mal és que qualsevol persona, en determinades circumstàncies, pot reaccionar com Eichmann i dur a terme actes tremendament malvats i inhumans esgrimint que *era la seva obligació*, *la seva feina*. Defensa que el que és preocupant de l'*existència del*

mal entre nosaltres és que qualsevol persona, en determinades circumstàncies, pot reaccionar com Eichmann i realitzar actes tremendament malvats i inhumans en el marc d'una règim dictatorial

Hanna Arendt, que va ser objecte de furibunds atacs quan desencertadament va comparar Eichmann amb líders de comunitats jueves que entregaren a Eichmann llistes de persones que havien de ser deportades, sosté en el seu llibre que l'organitzador de l'Holocaust mereixia la condemna a mort, però no per haver organitzat cap pla mestre d'extermini o per haver participat en la mort dels jueus, sinó per no haver-se oposat als crims, fins i tot sobrepassant les ordres dels seus superiors.

Possiblement arran del judici d'Eichmann, va sorgir una nova generació d'historiadors que van considerar que calia estudiar i analitzar l'Holocaust per salvaguardar la memòria històrica, i per desentranyar les seves causes. Però també les víctimes apareixien com a experts que podien aportar testimonis importants. En aquells moments, després de quinze anys del final de la guerra, els supervivents, escampats arreu del món començaven a percebre que posseïen un relat que havia de romandre en la memòria col·lectiva de la Humanitat.

A la primavera de 1978, l'Holocaust es va situar en el centre de la cultura de masses, arran de la minisèrie del mateix títol, dirigida per Marvin Chomsky, basada en una novel·la de Gerald Green, i produïda per la NBC nord-americana. Per primer cop, la maquinaria mediàtica de gran consum abordava el procés d'estigmatització, persecució i extermini del poble jueu per part del règim nazi des de la perspectiva de les víctimes, que eren interpretades per conegudes estrelles del cinema i la televisió.

Als Estats Units la sèrie fou emesa durant quatre nits consecutives, del 16 al 19 d'abril de 1978, i fou vista per més de 120 milions de persones, un rècord absolut d'audiència. Per primer cop la informació sobre l'Holocaust es divulgava massivament sobre l'opinió pública nord-americana que va quedar en estat de xoc. Diferents projectes de registre i arxiu de memòries de supervivents s'iniciaren justament entre 1978 i 1979, com a conseqüència de l'impacte de la sèrie. A Alemanya, l'emissió de la sèrie *Holocaust* va tenir lloc al gener de 1979, amb una audiència de 20 milions d'espectadors malgrat els advertiments del canceller Helmut Kohl que titllava la producció televisiva d'eina d'enfrontament entre avis i néts... Però la sèrie va permetre alliberar la reflexió sobre el passat i situar-lo en el debat públic quotidià. El període nazi ja havia estat abordat per altres sèries però sempre lluny dels camps de concentració i sense aprofundir en la qüestió jueva. I, a més, mai s'havia situat l'espectador al costat de les víctimes, mai fins llavors l'espectador temia tant els botxins.

La televisió pública alemanya, la WDR, procurava no mostrar emocions relacionades amb els fets de la Segona Guerra Mundial perquè es deia que les emocions ja havien estat fortament manipulades en el passat. Justament, aquesta emotivitat que fou considerava banalitzant per part d'un sector de la crítica, colpejà i provocà, després de 34 anys, una catarsi col·lectiva en la societat alemanya.

La telesèrie segueix un patró narratiu clàssic de ficció històrica, que enllaça les històries personals de personatges de ficció: El doctor polonès Josef Weiss i la seva família són perseguit per la seva condició de jueus, mentre que Eric Dorf, ambiciós i arribista, aconsegueix ascendir ràpidament dins les SS i acaba convertint-se en estret col·laborador dels màxims responsables dels crims del Tercer Reich: Heydrich, Himmler, Eichmann, tot plegat enmig dels esdeveniments històrics d'Alemanya i Europa, entre 1933 i 1945, com ara les lleis de Nuremberg, la *Nit dels vidres trencats*, la matança de Babi Yar o la construcció d'Auschwitz.

Uns 500 milions de persones arreu del món van veure la sèrie. *Holocaust* va marcar el començament no només del debat al voltant d'allò que és possible i d'allò que és acceptable en les formes que adopta la memòria a la pantalla, sinó també de la incorporació de la memòria de l'Holocaust a la cultura popular, en què el cinema, la literatura i la televisió començaven a jugar un paper determinant.

Veus com la del supervivent Elie Wiesel es van fer sentir contra la sèrie. L'incomodava que la imatge de l'Holocaust per al gran públic es reduís a allò que expliqués la sèrie que justament portava el mateix nom. A Wiesel li preocupava que l'esdeveniment històric fos desvirtuat per la seva representació fílmica, per una simulació en definitiva (Lozano, 2010: 40).

El cert és que una sèrie de televisió havia aconseguit en quatre dies el que no s'havia fet en tres dècades des del final de la guerra, evidentment per motius comercials i bandejant el precepte paralitzant de que era impossible representar el genocidi.

Un cop clausurada l'època de la guerra freda, a Alemanya l'interès per l'Holocaust va rebre un nou impuls arran de la controvèrsia d'historiadors o *Historikerstreit*. El cas era que un nucli d'historiadors conservadors intentava relativitzar el nazisme i el genocidi jueu. Argumentaven que la maldat del període nazi havia estat tan mostrada de forma abusiva, que calia interpretar el període hitlerià en el context més ampli de la història alemanya. Venien a dir que calia una *normalització* de la història del nazisme. La imatge de la República Federal alemanya era bipolar. D'una banda era el país del miracle econòmic que havia proporcionat riquesa i benestar a la seva ciutadania, però alhora estava condemnada a viure sota el malson dels crims dels nazis. Aquest corrent patrocinat per polítics i historiadors de dreta pretenia amagar sota la catifa la vergonya del Tercer Reich per oblidar-se'n dels complexos que havia provocat el nazisme i tornar a sentir l'orgull de ser alemany. Però la reacció d'uns altres historiadors, aquests d'esquerres, no es feu esperar. Consideraven que s'estava intentant relativitzar el règim nazi i molt especialment l'Holocaust, per proporcionar a Alemanya una mena de *passat utilitzable*.

El cert és que després d'aquesta polèmica, de la qual observem algunes al·lusions de resquitllada a l'esplèndida *La Ola* (*Die Welle*, 2008) de Dennis Gansel, es van emprendre diferents iniciatives per enfortir el compromís públic amb la memòria de les víctimes i per no oblidar el nazisme, aprofitant que s'apropava la commemoració dels cinquanta anys del final de la guerra. A Berlín es van inaugurar diferents memorials. El 1992 una exposició permanent, la *Topografia del Terror* explicava l'acció de les SS i de la Gestapo, en l'antiga

seu d'aquesta al bell mig de la capital alemanya. Diferents indrets de commemoració foren inaugurats per tot el país, i els llocs ja existents com els camps de concentració ubicats a l'antiga RDS, Buchenwald i Sachsenhausen, foren remodelats per adaptar-se a la nova cultura de l'Alemanya unificada. Probablement el monument més emblemàtic s'instal·là el 2005 davant del Bundestag, el parlament alemany que havia estat cremat pels esbirros de Hitler, anomenat *Monument Central de l'Assassinat dels Jueus a Europa*.

En la dècada dels noranta del segle passat, l'Holocaust es va convertir en un fenomen popular amb un abast global principalment arran de l'estrena del film de Steven Spielberg, *La llista de Schindler* (*Schindler's List* 1993), però també de *El Pianista* (*The Pianist*, 2002) de Roman Polanski; i en menor mesura de *Amén* (*Amen*, 2002) de Costa-Gavras. Tot plegat va representar el desenvolupament d'una autèntica indústria de l'Holocaust. A més de poemes, documentals, films de ficció, pàgines web o novel·les, institucions com el *Memorial de la Shoah* de París començaven a rebre milers de visitants anuals des del 2005; o el *Museu de l'Holocaust de Washington D.C.* que des de llavors atreu a més de dos milions de visitants cada any, o el *Centre Memorial de l'Holocaust de Michigan* que es convertia en la principal atracció turística d'aquest estat nord-americà.

3. LA BANALITZACIÓ D'AUSCHWITZ

Des d'Auschwitz no ha ocorregut res que hagi abolit Auschwitz

Imre Kertész en el discurs de recepció del Premi Nobel de Literatura 2002

Des de l'any 1940 Polònia es va omplir de camps de concentració nazis: Chelmno, Belzec, Plaszow, Sobibor, Treblinka, Lodz o Majdanek...Però un d'ells, el d'Auschwitz-Birkenau va passar a ser el símbol de l'horror de l'Holocaust, l'exponent de la desintegració de la civilització sobre la Terra. Una combinació d'extermini massiu i industrialitzat, i d'explotació del treball esclau amb la complicitat de la indústria alemanya.

Auschwitz es va construir el 1940 a prop de la frontera alemanya, a dos-cents cinquanta quilòmetres de Varsòvia i a 50 de Cracòvia, i va estar format per tres grans nuclis, Auschwitz I, el camp de concentració original que servia de centre administratiu de tot el complex, format per pavellons de totxo que havien estat construïts per l'exèrcit polonès, i on hi van morir 70.000 intel·lectuals, professors i polítics polonesos, i innombrables presoners de guerra soviètics.

El 1941 a tres quilòmetres del primer nucli, es posà dempeus Auschwitz II o Auschwitz-Birkenau. És el camp que s'identifica amb Auschwitz amb una via de tren que passa per sota d'un tètric edifici de vigilància. La seva construcció fou el pas decisiu per portar a terme la solució final dels jueus europeus. S'hi van executar més d'un milió de jueus i 19.000 gitanos a la sortida dels trens que els havien portat fins al camp, la majoria a les cambres de gas. Altres moriren de malalties, malnutrició, maltractaments, o sàdics experiments científics, etc. Sens dubte, aquest camp d'extermini ha estat considerat el símbol del genocidi del poble jueu; el símbol de la *Xoà* (l'Holocaust del judaisme).

I finalment, Auschwitz III o Monowitz, un camp de treball esclau de l'empresa IG Farben, que produïa combustibles líquids i goma sintètica. A intervals regulars, es feien revisions sanitàries per part del personal mèdic d'Auschwitz II, per enviar treballadors malats i dèbils a les cambres de Birkenau.

A l'estiu de 1941, la cúpula del Tercer Reich en la persona de Heinrich Himmler informa al comandant del camp, Rudolf Höss, que Auschwitz ha estat escollit per constituir-se en la gran maquinària que ha de destruir els enemics d'Alemanya i portar el nou món somiat pel nazisme. D'una banda, serà un gegantí camp de treball per als presoners soviètics que l'exèrcit alemany constantment envia en la seva imparable ofensiva cap a Moscou i Leningrad; i de l'altra Auschwitz, gràcies a les seves bones comunicacions i per ser en un lloc discret, serà el camp fonamental per dur a terme la *solució final* de la qüestió jueva.

Höss, un home discret i d'aspecte vulgar, com Eichmann, s'esforçarà en no decebre els seus superiors i buscarà un mètode més eficient que el monòxid de carboni per executar els jueus. Abans de que s'acabés aquell any de 1941, els seus subordinats començaran a dur a terme experiments amb el Zyklon-B, una substància que es feia servir per exterminar plagues a l'Europa central i que permetrà aniquilar els deportats a un ritme més elevat. Nou mil cada dia. Els trens arribaven de forma constant a Auschwitz-Birkenau des de tots els països de l'Europa ocupada des de 1942 fins a 1944. Un metge de les SS decidia amb un gest de la mà qui era físicament apte i qui no. Els aptes eren enviats a Auschwitz I o III i els no aptes eren condemnats a les cambres de gas. El número dels aptes i dels no aptes fluctuava en funció de les necessitats de mà d'obra, més que de la condició física dels que acabaven d'arribar. Les maletes, els escassos objectes que portaven els presoners eren confiscats i enviat a un cobert anomenat *Kanadà* des d'on eren enviats a Alemanya.

Les sis càmeres de gas d'Auschwitz eren immenses i podien encabir entre vuit-centes persones les antigues o mil dues-centes persones les més noves. Hi havia catorze forns que cremaven fins a vuit mil cossos diaris. Segons l'escriptor Primo Levi, la taxa de supervivència a Auschwitz era del 0,2 % (Lozano, 2010: 68).

Un cop acabada la guerra i durant força anys, Auschwitz, que fou alliberat per l'Exèrcit Roig el gener de 1945, fou molt menys conegut a l'Europa occidental que Dachau, Buchenwald, Bergen-Belsen o Mauthausen, camps on hi entraren les tropes nord-americanes. En una Europa dividida per la Guerra Freda va aparèixer una geografia diferenciada de l'horror nazi, Dachau o Bergen-Belsen, on havia mort Anna Frank a Occident, i Auschwitz als països de l'Est, als països de l'òrbita soviètica.

El 1947, el govern polonès va decidir aixecar un memorial a Auschwitz en record *del martiri de la nació polonesa i d'altres nacions*. Els polonesos heretaven un país desfet a causa de l'ocupació nazi i no volien que el genocidi jueus passés per sobre del seu propi patiment. Després de la caiguda del Mur de Berlín i de tot el bloc soviètic, Auschwitz, lloc de peregrinació de milers de turistes occidentals, s'ha anat convertint en el camp per excel·lència de l'Holocaust, per les seves dimensions colossals i perquè, juntament amb Majdanek, foren els dos únics camps que no foren completament destruïts pels nazis. Majdanek, a més, no fou convertit en museu perquè durant el període soviètic continuà *en actiu*, ja que va ser destinat a presó per part de la policia secreta russa.

Auschwitz representa en l'imaginari de l'Holocaust la gran maquinària burocràtica i industrialitzada, dirigida per funcionaris com Eichmann o Rudolf Höss. A diferència d'altres camps de l'Europa Occidental, a Auschwitz s'havien fet servir unes enormes càmeres de gas que es van constituir en el centre de l'Holocaust.

Quan les autoritats poloneses van obrir el museu, només es podien visitar els pavellons de maó d'Auschwitz I, on havien estat assassinats polonesos i soviètics, especialment; a Auschwitz II, on havia mort la majoria dels jueus, no s'hi va poder accedir fins al 1962. Les cambres de gas foren reconstruïdes per al museu el 1948 ja que l'Exèrcit Roig havia destruït les originals el 1945. Per

tant, cal ser conscients que els indrets d'Auschwitz que els turistes visiten avui són reconstruccions realitzades pels polonesos. En realitat, Auschwitz I i Auschwitz II estan fusionats. La càmera de gas i els forns crematoris de l'actual museu de l'Auschwitz turístic és una reconstrucció: El 1941 els alemanys la van construir com una càmera de gas experimental, però fou convertida en refugi antiaeri per aquests dos anys després, el 1943. Després de l'alliberament, els polonesos de manera improvisada la van reconstruir, com també el crematori que s'ensenya als visitants.

Avui, Auschwitz rep un milió i mig de persones al cap de l'any. És una mena de complex turístic on podem veure alguns turistes que es fan *selfies* amb un vagó que portava jueus a Birkenau amb la mateixa actitud que es farien fotos amb en Mickey Mouse a Disneyland. És veritat que no són tots els visitants els que tenen aquest comportament però resulta evident que existeix una fetitxització amb els objectes i les ruïnes del camp així com un cert grau de *voyeurisme*, de l'experiència de tafaneria que consisteix en presenciar el lloc de la tragèdia d'altres individus. Un Holocaust per al consum. Quan visitem la casa de l'Anna Frank a Amsterdam consumim la versió de l'Holocaust de la Casa-Museu d'Anna Frank. Quan visitem Auschwitz a Polònia consumim la versió de l'Holocaust que ens ofereix el Museu Estatal d'Auschwitz.

Avui Auschwitz s'ha convertit en un indret de pelegrinatge del turisme de masses. Més que un espai per a la reflexió i estudi Auschwitz s'ha convertit en un lloc d'entreteniment. Quan entrem a Auschwitz ingressem en una mena de parc temàtic de l'Holocaust, més que en un camp de concentració de l'Holocaust. Potser fora bo reservar Auschwitz només al món educatiu i científic. Si fos així preservaríem el camp de la degradació tant de les instal·lacions com de la degradació moral, de la frivolització, de la banalització. En aquest sentit cal tenir present que els escolars polonesos almenys un cop en la seva educació obligatòria han de visitar el camp acompanyats dels seus professors i professores.

4. LA REPRESENTACIÓ DE L'HORROR: L'HOLOCAUST AL CINEMA.

Segons el que van declarar diferents testimonis dels judicis de Nuremberg, hi havia una pel·lícula que era projectada un cop i un altre als guàrdies dels camps de concentració per motivar-los en les seves tasques esgotadores. Que quin era aquest film? Doncs, *El judío Süss* (*Jud Süß*, 1940) de Veit Harlan que va ser vist per més de 10 milions d'espectadors en tres anys, de 1940 a 1943. En diferents ciutats de l'Europa ocupada, els espectadors després d'haver vist la pel·lícula anaven a buscar jueus per acarnissar-se amb ells.

El judío Süss, amb guió del mateix director Veit Harlan que continuava diferents relats judeòfobs anteriors, ens explica les aventures de Joseph Oppenheimmer Süss, que fou conseller del duc de Wurtemberg al segle XVIII. Se'ns presenta a Süss com un ric banquer del gueto de Francfort que ha arribat a tenir molta influència sobre el duc. Aquest l'autoritza a que s'instal·li, juntament amb la seva comunitat al ducat. Süss incita als seus correligionaris a posar el territori a les seves ordres. L'odiat jueu viola a una noia germànica, fet que desencadena la insurrecció de tota la població contra el duc i contra Süss. El duc mor a causa d'una crisi cardíaca i Süss, al no tenir el seu protector, és penjat a la forca.

El jueu Süss, interpretat per Ferdinand Marian, apareix com un monstre sense escrúpols, que corromp la *germanitat* actuant en tres fronts: l'economia, la política i el sexe. Ve a personificar el capitalisme estranger que penetra en una comunitat i la desarticula. Aquesta mena de monstre té previst instaurar a Wurtemberg un poder absolutista en substitució del consell popular de l'ajuntament. El judaisme queda estigmatitzat en tant que enemic de les formes nacionals de la vida alemanya.

En opinió de Shlomo Sand, però, la càrrega antisemita més poderosa està relacionada amb la dimensió sexual. La voracitat libidinosa d'aquest Satanàs jueu li fa fixar-se en una fràgil i innocent dama. Segresta el marit, el tortura sàdicament i ultratja la noia. La jove profanada per un miserable d'una raça inferior mor, però el poble castiga Süss. El llargmetratge s'acaba amb una crida dels alemanys del segle XVIII a que les generacions venidores vetllin per la puresa de la raça i expulsin els paràsits jueus. Sens dubte, el film va col·laborar activament i eficaç en crear un ambient popular que afavoria la discriminació dels jueus.

El mestre Marc Ferro (Ferro, 1995: 142) va analitzar la intencionalitat dels quatre fosos encadenats de *El judío Süss* per demostrar que el seu director, Veit Harlan, contràriament al que va declarar als Judicis de Nuremberg, dominava totalment la doctrina nazi expressada en imatges:

- Primer: La càmera passa de l'escut ducal inscrit en el castell a l'emblema hebreu penjat en una botiga del gueto. L'encadenat serveix per portar els espectadors del castell al barri jueu.

- Segon: Süss ha d'anar a veure el duc i s'afaita la barba. L'encadenat ens mostra la transformació del seu rostre i de la seva indumentària.

- Tercer: Süss llança les monedes d'or sobre la taula del duc i es converteixen en gràcils ballarines.

- Quart: Després d'haver estat jutjat i empresonat, el jueu Süss torna al seu aspecte normal, ja que la barba li ha tornat a créixer.

Ens diu Ferro que el sentit implícit d'aquests quatre efectes no és innocent. El jueu té dues cares: la del gueto que no enganya ningú, i la de la ciutat que enganya per la seva aparença però que el fons és igual de nociu. Per altra banda, gràcies a la referència a l'or, s'introdueix en el castell el gust pel lucre, un tret definitori de la decadència moral; és a dir, el jueu infecta una societat que era sana i contamina la puresa de la raça. El canvi d'un escut a un altre simbolitza el traspàs de poders dels aris als jueus.

A l'hora d'analitzar-los com una sèrie s'entén el motiu ideològic subjacent en els fosos encadenats, ja que els quatre formen una estructura, una mena de compendi ràpid de la doctrina nazi.

De la mateixa època data el film *Der ewige Jude* (*El perill jueu*, 1940) de Fritz Hipler. Es tractava d'un documental que es projectava abans de la pel·lícula de ficció en els programes dobles de cinema, habituals en aquella època. El govern nazi va decretar que es tractava d'una pel·lícula de visionat forçós i va obligar a tancar les portes una cop iniciada la projecció perquè, sovint, els espectadors arribaven a la mitja part de la sessió per estalviar-se de veure-la. Però, per què el públic tenia aquest comportament? El fet és que, segons ens asseguren els testimonis, hi apareixien força imatges de caràcter desagradable, fins i tot repugnant (Sand, 2004: 306). Per exemple, els jueus hi són representats com una bandada de rates que es precipiten cap a la càmera i que transmeten tot tipus de plagues. *Der ewige Jude* s'estrenà un mes abans que la cúpula nazi adoptés la decisió sobre la solució final i ens ofereix una prova significativa de l'estat d'ànim dels dirigents nazis el 1940. Tres anys abans, el 1937, un documental *Opfer der Vegangenheit* (*Víctimes del passat*) ja plantejava la necessitat de dur a la pràctica programes d'extermini dels malalts mentals, que el govern alemany va emprendre a continuació.

Fritz Hippler no només era director de cinema, sinó també era el responsable de tota la producció cinematogràfica del Ministeri alemany de Propaganda. La intenció del seu documental *Der ewige Jude* era convèncer els alemanys que encara dubtaven de que el judaisme no era una cultura religiosa més, sinó que eren una raça estrangera que havia de ser expulsada del continent ari. En un passatge del film veiem imatges del gueto de Lodz, a Polònia, amb la intenció de subratllar les lletges fesomies semites que contrasten amb una sèrie de plans que destaquen les virtuts del tipus ari, sa i vigorós, en una Alemanya pròspera. Però allò que inquieta Hippler no es tant els jueus bruts i raquítics de Lodz, com els jueus assimilats d'Alemanya i d'Occident que s'han integrat a la societat i que han aconseguit ocupar càrrecs de poder i responsabilitat, que es casen amb alemanyes i que contaminen la sangària.

¿Podem dir que aquestes pel·lícules constituïren el substrat mental subjacent en la decisió final que els nazis prendrien a continuació? Es fa difícil respondre, però el que és cert és que la difusió de *El judío Süss* i *Der ewige Jude* va anar

acompanyada de la decisió de portar a la pràctica el gegantí crim dels camps d'extermini.

En general, els nazis no van filmar el que passava als camps. Però hi va haver excepcions. Especialment dues. Una d'elles és *Der Führer schenkt den Juden eine Stadt* (*El Führer lliura una ciutat als jueus*) rodada el 1944 al camp de Terezin o Theresienstadt, a prop de Praga, pel veterà actor jueu Kurt Gerron. Gerron estava deportat al camp i el partit nazi li va prometre que si realitzava un documental explicant el tracte humanitari que rebien els jueus a Theresienstadt, tant ell com la seva família, salvarien la vida. El film, que no es va arribar a completar i del que es conserven uns 20 minuts, mostra la població del camp com si estiguessin més o menys de vacances: Treballen però van al cinema, al teatre, fan esport. L'únic element que permet identificar els jueus és l'estrella groga que porten cosida al pit. Els nazis apareixen com uns benefactors que separen els jueus de la resta de la societat per raons morals. Quan les autoritats alemanyes van decidir que el director Gerron ja havia acabat la seva feina fou deportat amb la seva família a Auschwitz, on fouren gasejats només arribar al camp. Es diu que el Reichsführer Heinrich Himmler va ordenar que la càmera estigués encesa fins al dia següent.

L'altra excepció queda recollida en l'excel·lent documental *Gueto* (*A Film Unfinished*, 2010) de Yael Hersonski que ens explica la història d'una misteriosa pel·lícula d'uns seixanta minuts etiquetada amb la paraula *Ghetto* i de la qual en parlem més avall.

Els grans crims dels camps, però, sempre es van cometre lluny de l'objectiu de les càmeres. La gran majoria de les imatges de les fàbriques de la mort ens les proporcionaren els operadors que acompanyaven les tropes aliades a mesura que avançaven cap a Berlín. Els alemanys havien destruït gairebé totes les càmeres de gas, els forns crematoris i les xemeneies. En algun cas, fins i tot el mateix exèrcit soviètic va fer volar les instal·lacions dels camps. El cert és que les víctimes ja eren cendra, al costat de muntanyes de cadàvers que no havien pogut ser incinerats en la fugida dels nazis, que van fer tot el possible per esborrar proves de la seva infàmia. Només quedaven uns pocs supervivents, desorientats, amb una buit infinit a les seves ànimes.

A la primavera de 1945 britànics i nord-americans avançaven des de l'oest en la seva ocupació d'Alemanya. Animats per la urgència testimonial i segurament amb la finalitat de combatre a través del document fílmic qualsevol denegació dels crims, Sydney Bernstein, cap de la secció cinematogràfica de l'estat major britànic; els cineastes Alfred Hitchcock i George C. Stevens, així com el muntador Peter Tanner van emprendre la tasca d'ordenar i donar forma de pel·lícula a un grapat d'hores de filmació que els aliats occidentals havien rodat a l'entrar als camps de concentració alemanys. L'estil que es va fer servir va consistir en una autentificació del material enregistrat a través de declaracions sincronitzades dels membres de l'equip tècnic que establien les coordenades d'espai i temps, de militars aliats, així com de la identificació d'oficials de les SS comandants dels camps que no havien pogut fugir, a més d'altres testimonis. Aquesta mena de procediment venia justificat, a més de per uns principis ètics, per les exigències jurídiques de l'acusació. Es va utilitzar la profunditat de camp i lleugers moviments de càmera (panoràmiques, tràvelings)

que asseguraven la presència dels declarants al costat de piles de cadàvers. La consigna era renunciar al muntatge per tall que hagués provocat dubtes sobre la versemblança dels plans. Tot plegat amb dos objectius, un de pedagògic i l'altre d'inculpatori amb destinació als processos que s'obririen al cap de poc a Alemanya.

Però aquest projecte que acusava directament la població alemanya, va xocar amb la conveniència dels Estats Units de proposar ràpidament una reconstrucció d'Alemanya davant del context de crispació creixent amb la Unió Soviètica. Un condemna del poble alemany era diplomàticament inadequada segons la Casa Blanca i el projecte de Bernstein i companyia va ser arxivat, tot i que molts dels seus fragments van donar la volta al món a través dels noticiaris. De fet, algunes seqüencies foren seleccionades per al muntatge del film *Nazi Concentration Camps*, projectat com a prova en la sessió del 29 de novembre de 1945 en els judicis de Nuremberg. (Sánchez-Biosca, 2006: 144).

El desconegut (*The Stranger*, 1946) d'Orson Welles és la primera pel·lícula de ficció que al·ludeix als camps d'extermini. La cinta està protagonitzada pel mateix Welles que interpreta a Franz Kindler, un cervell de l'extermini jueu fugit a Nova Anglaterra, on ha adoptat una altra identitat, es fa dir Charles Rankin i és algú molt estimat per la comunitat d'un petit poble nord-americà. Un agent de la comissió que investiga els crims nazis, protagonitzat pel gran Edward G. Robinson, descobreix l'engany i el fa caure en una trampa: Resulta que el nazi es dedica a fer, ni més ni menys, que de professor d'història i en una conversa s'entesta en afirmar que Karl Marx no era alemany a causa del seu origen jueu.

Al final del film, l'investigador presenta a la promesa de Kindler-Rankin les proves contra el farsant i fa servir un documental sobre l'alliberament dels camps. De manera premonitòria, anunciant sense saber-ho el cas de Eichmann, el fi olfacte d'Orson Welles presenta un botxí nazi com algú normal i corrent capaç d'integrar-se en la vida d'un poble sense aixecar sospites.

Los ángeles perdidos (*The Search*, 1948) és una altra de les poques pel·lícules de la postguerra que ens parlen de l'Holocaust. Dirigida per Fred Zinnemann, realitzador de Hollywood, austríac d'origen jueu, posseeix un toc documental amb actors no professionals i rodada en els autèntics exteriors de la història, aspectes que l'acosten més al neorealisme europeu d'aquells anys que no pas al cine nord-americà.

El film fou rodat en ciutats destruïdes per la guerra com ara Nuremberg, Würzburg o Ingolstadt amb el permís de l'exèrcit nord-americà, i ens relata la història d'un nen txec de nou anys que ha sobreviscut al camp d'Auschwitz. Quan és conduït amb una ambulància fuig perquè tem que el portin a una càmera de gas. Vagarejant entre les ruïnes topa amb un oficial dels Estats Units, Ralph *Steve* Stevenson, un joveníssim Montgomery Clift en el seu primer treball, que l'acollirà i voldrà adoptar-lo pensant que es orfe.

A l'est d'Europa trobem, en aquell mateix moment, la cinta polonesa *Ostatni etap* (*La darrera etapa*, 1948) dirigida per Wanda Jakubowska, que com altres intel·lectuals del seu país havia estat internada a Auschwitz-Birkenau, d'on va sortir amb vida. El 1947 va tornar al camp amb altres antics presoners per començar el rodatge d'una història protagonitzada per uns personatges de

diferents procedències, una metgessa russa, una infermera polonesa o una intèrpret jueva polonesa, el nus de la qual se centra en la seva vida quotidiana, les seves mostres de solidaritat i la seva predisposició al sacrifici.

Ulica granicza (*La veritat no té fronteres*, 1948) és una altra pel·lícula polonesa dirigida en aquest cas per Alexander Ford, un jueu que va escapar de l'ocupació alemanya de Polònia i que s'enrolà en l'exèrcit soviètic com a cineasta. Un cop acabada la guerra el govern comunista el va nomenar cap del servei cinematogràfic. El film reconstrueix el drama del gueto de Varsòvia i la revolta final, subratllant la solidaritat entre la majoria del poble. El film inclou imatges d'arxiu filmades pels nazis i esdevé una emotiu memorial al combat desesperat que s'hi va produir (Sand, 2004:313).

Si a l'Europa oriental, la representació cinematogràfica de temes relacionats amb l'Holocaust posa de manifest els crims comesos pels nazis i l'horror dels camps d'extermini, així com la fraternitat de la resistència o l'homenatge al sacrifici soviètic en la derrota del nazisme, a Occident la guerra freda congela la producció de pel·lícules sobre l'Holocaust durant més d'una dècada. El nazisme i les seves víctimes desapareixen de les pantalles occidentals. La integració d'Alemanya a la família de les nacions lliures al voltant dels Estats Units implicava arxivar un passat incòmode. Només una pel·lícula documental, per tant allunyada del gran públic, en serà una excepció. Ens referim al film francès *Nit i boira* (*Nuit et brouillard*, 1955) d'Alain Resnais, produïda amb motiu de la commemoració del desè aniversari de la victòria sobre el nazisme. El Comitè d'Història sobre la Segona Guerra Mundial va encarregar al jove cineasta d'esquerres Alain Resnais un film que reflectís l'univers dels camps de la mort

Aquest film documental, que és objecte d'una proposta didàctica més avall, analitza amb ironia, amb cruesa però també amb elegància i delicadesa la política d'extermini del Tercer Reich. Resnais no només descriu el procés d'extermini sinó que fa que l'espectador es pregunti per les causes i planteja la responsabilitat col·lectiva de la societat alemanya i de tot Europa respecte a les atrocitats nazis.

El diario de Ana Frank (*The Diary of Anne Frank*, 1959) de Georges Stevens és la primera pel·lícula que la gran maquinària industrial de Hollywood dedica a les víctimes del nazisme. Com se sap, el diari fou escrit per una adolescent jueva alemanya en unes habitacions dissimulades en l'edifici de l'empresa familiar, que servien d'amagatall a la seva família i d'altres persones a Amsterdam, ciutat on la família Frank s'havia refugiat. En el moment d'amagar-se, l'Anna tenia uns 13 anys i després de dos anys en aquest refugi, el grup fou traït i deportat als camps d'extermini nazis. Set mesos després de la seva detenció i alguns dies abans de l'entrada dels aliats, la noia va morir al camp de Bergen-Belsen. En finalitzar la guerra, el seu pare, Otto, l'únic supervivent de la família, tornà a Amsterdam i va recuperar el diari de l'Anna. El 1955 es va realitzar una adaptació teatral que va obtenir un enorme èxit a Nova York. Quatre anys més tard s'estrenaria la versió cinematogràfica que obtindria tres oscars. El film té un caràcter universal, fins i tot americanitzat sense insistir en la pertinença a l'ètnia jueva de les víctimes i sense carregar excessivament les tintes contra Alemanya. Una orientació que també trobem a l'excel·lent

Vencedores o vencidos, los juicios de Nuremberg (*Judgment at Nuremberg*, 1961) de Stanley Kramer on la persecució dels jueus a Alemanya es presenta com una qüestió que forma part d'una de les actuacions del Tercer Reich com la persecució dels opositors polítics o l'eliminació dels malalts mentals.

Un dels films més lloats per la crítica d'aquest període és *El prestamista* (*The Pawnbroker*, 1964) dirigit per Sidney Lumet i protagonitzat per Rod Steiger, en una de les seves actuacions més celebrades.

El prestamista ens explica la història de Sol Nazerman, un professor universitari jueu alemany, que arran de la solució final fou deportat amb la seva família a un camp de concentració, on va veure morir els seus dos fills i com la seva muller era violada per oficials nazis. Nazerman, però, va sobreviure i veiem com viu a Nova York. Posseeix un negoci d'empenyorament al *Spanish Harlem*. Ara és un home que sent una profunda amargor, ha perdut qualsevol confiança en la humanitat i tota capacitat d'empatia. S'ocupa només de fer diners, sense cap sentiment per ningú, però pateix visions del passat que apareixen en pantalla com a sinistres *flash-backs*. El film ens ve a dir que l'horror i el patiment no desemboquen necessàriament en arribar a tenir una consciència moral; fins i tot al contrari, poden impedir amb qualsevol sentiment de solidaritat cap al món.

El 1965 a l'antiga Txecoslovàquia es va realitzar la pel·lícula *La tienda de la calle Mayor* (*Obchod na korze*) de Ján Kadár i Elmar Klos, l'únic film de l'Europa de l'Est que va arribar al mercat mundial, gràcies a obtenir l'oscar al millor film estranger. La cinta ens situa el 1939, en un moment en què Alemanya, un cop annexionada Txèquia, va instaurar a Eslovàquia un règim titella de caire antisemita que, per exemple, impedia que els jueus posseïssin negocis propis. En un petit poblet eslovac nomenen a un fuster, Tono Brtko, administrador de la merceria d'una pobra vella, pràcticament sorda i que no entén res del que passa. Tono de seguida se n'adona que el negoci és ruïnós i que es manté gràcies al suport de la comunitat jueva. La dona arriba a creure que el fuster treballa per a ella i s'estableix entre ells una relació complexa i emotiva. La sordesa i la inconsciència de la vella ve a representar la ceguesa dels jueus davant l'ascens de Hitler al poder. El desenllaç ve condicionat per la tragèdia i el remordiment, però la darrera imatge té un caràcter oníric i humanista: Els dos personatges caminen junts cap a l'eternitat que concorda amb la voluntat de la política comunista d'aquells anys de suavitzar l'antisemitisme, molt intens encara a l'Europa de l'Est.

També observem un humanisme comunista en la pel·lícula *Kapo* (1960) del director italià Gillo Pontecorvo. La pel·lícula ens relata la història d'una noia parisenca d'origen jueu que és deportada a un camp de concentració nazi amb la seva família. En el moment fatídic de la selecció de presoners aconsegueix canviar la seva identitat per la d'una presa comú ja morta, gràcies a la intervenció d'un metge que és un pres polític. El drama es produeix quan els seus pares sí son conduïts a la càmera de gas. La jove intenta sobreviure i es transforma en *kapo*, és a dir en ajudant de les SS en la vigilància de la resta dels interns i en tasques administratives. L'arribada de soldats soviètics presoners trastocarà la vida de la noia, ja que s'enamorarà d'un d'ells.

Pontecorvo, també jueu, planteja una qüestió encara tabú en el cinema sobre l'Holocaust: La referència als *kapos*, a la policia jueva, als *sonderkommandos* o als *judenrat*, és a dir a les formes de col·laboració d'alguns jueus amb els nazis, fins al moment impregnades d'hostilitat i deshonra. Tot i que la xifra de col·laboracionistes actius no fou excessiva, segons diu Shlomo Sand (2004:321), la sospita es va estendre sobre tots els supervivents ¿quin preu havien pagat per escapar de las mort? De fet, per sobreviure, alguns interns robaven el pa o la sopa dels companys, o denunciaven el veí. Era la degradació moral més absoluta. Els botxins posseïen el cos i la dignitat dels personers, i es recreaven davant d'aquest espectacle de degradació humana i fins i tot recompensaven a qui anava més lluny en la crueltat contra els seus iguals.

Altres director italians també es van acostar a l'Holocaust durant la dècada dels seixanta. És el cas de Carlo Lizzani amb *L'oro di Roma* (*L'or de Roma*, 1961) i *Sandra* (1965) de Luchino Visconti. La primera cinta ens relata l'acció de resistència d'un noi romà jueu que deplora la passivitat de la comunitat jueva davant els invasors alemanys; la segona ens acosta als records turmentats d'una jove, el pare de la qual, jueu, fou deportat i assassinat en un camp de concentració. Allò que destaca en els dos films és que els jueus formen part del poble italià amb tota normalitat.

El mateix podem dir de dues pel·lícules franceses d'aquesta dècada, *L'enclos* (*El tancat*, 1960) d'Armand Gatti i *El viejo y el niño* (*Le vieil homme et l'enfant*, 1967) de Claude Berri. Films que, a diferència del documental d'Alain Resnais, tenen la voluntat de deixar ben clar que els personatges són víctimes d'una persecució en tant que jueus francesos.

L'enclós ens submergeix en les vint-i-quatre hores d'un camp de concentració nazi al voltant de dos personatges, un jueu francès i un resistent alemany. A *El viejo y el niño*, Claude Berri evoca un episodi de la seva infantesa. Durant els anys de l'ocupació alemanya els seus pares el van deixar a casa d'un matrimoni d'avis catòlics, Pepe i Mémè, que vivien en un poble tranquil de França, sense saber que el nen era jueu. Pepe és antisemita i anticomunista, i està convençut que l'aliança entre jueus i bolxevics és la causa de tots els mals que pateix el país. Però durant els pitjors dies de la guerra, entre el nen i el vell es va forjant un càlida amistat. Berri ens ve a subratllar el gran error de bona part de la societat francesa incapaç de reaccionar davant la persecució dels seus compatriotes d'origen jueu.

A finals de la dècada dels seixanta una film documental irromprà de forma contundent en el cinema sobre l'Holocaust, *Le changrin et la pitié. Chronique d'une ville française sous l'occupation* (*La pena i la pietat. Crónica d'una ciutat francesa sota l'ocupació*, 1969) de Marcel Ophuls, fill de Max Ophuls, obra maratoniana de més de quatre hores de durada que va provocar un gran escàndol a l'abordar per primer cop un tema tabú: el *dossier noir* de l'ocupació alemanya i del col·laboracionisme actiu i inconfessat. Un brillant intent de revisar i reinterpretar la memòria democràtica francesa de la Segona Guerra Mundial, segons la qual tots els francesos foren ciutadans antifeixistes valents que, tot i que no participaren activament en la resistència, li van donar suport moral. El règim pronazi de Vichy i el suport popular del que va gaudir se

situaven fora de les pantalles i dels manuals d'història. Però el film d'Ophuls afirma que a França, efectivament, hi va haver gent que es va enfrontar al nazisme, però també gent que va col·laborar amb l'ocupant i ens ve a dir que la majoria de la població es va mostrar indiferent davant el domini del Tercer Reich i va procurar viure-hi al marge, de forma apolítica.

Aquesta interessant pel·lícula no es planteja una història general de l'ocupació, sinó que se centra en com va viure la situació una ciutat de províncies, Clermont-Ferrand. Tampoc no hi ha un discurs general a manera de guia i orientació, propi dels documentals, sinó que les aparicions dels testimonis van fent avançar el film a través d'una feina de muntatge excel·lent. Les posicions racistes del règim del mariscal Petain i la popularitat que tenia entre una part important dels francesos, constitueix un dels elements principals de *Le changrin et la pitié*. Aquest documental, tan singular, demostra sense embuts que les simpaties pronazis de molts col·laboradors francesos es basaven en un odi explícit contra la comunitat jueva.

El cinema sobre l'Holocaust inicia la dècada dels setanta amb la crònica de la vida i el destí d'una família jueva de l'alta burgesia italiana durant els anys del feixisme. Aquest és el tema de la celebrada *El jardí dels Finzi Contini* (*Il Giardino dei Finzi-Contini*, 1970) de Vittorio de Sica. Els Finzi Contini són una de les famílies més influents de Ferrara: rics, aristocràtics i jueus. Viuen aliens al món que els envolta en la Itàlia dels anys trenta. A poc a poc, però aniran percebent els perills que són a punt de desencadenar-se amb les lleis racials de 1938.

De Sica explora dues estratègies diferents d'adaptació davant les circumstancies adverses: d'una banda, una pragmàtica i col·laboracionista; i de l'altra, la de mantenir amb dignitat y discreció la independència de criteri. La majoria dels personatges no se senten jueus, i no acaben d'entendre l'estrany mecanisme que els exclou de la societat italiana.

La gran novetat que aporta a aquest gènere especial sobre el genocidi la pel·lícula *Los violines del baile* (*Les violons du bal*, 1974) de Michel Drach, és el color en els espais de la barbàrie nazi. El color s'imposa comercialment en el cinema a principis de la dècada dels setanta i les persecucions, els guetos o els camps de concentració semblen més propers en el temps i també més trasbalsadors. Com Claude Berri, Drach evoca la seva infància durant la guerra i la persecució nazi de la seva família jueva. En una de les escenes més rellevants, veiem un grup de persones amb l'estrella groga cosida a la roba que són obligades a pujar a un camió en ple centre de París, davant la mirada indiferent dels vianants.

També a França, aquell mateix any del 1974, ens trobem amb una joia cinematogràfica signada per Louis Malle, amb guió d'ell mateix i del Nobel de Literatura, Patrick Modiano; es tracta de *Lacombe Lucien*, una pel·lícula que va desfermar una tempesta a la França de l'època per tornar a insistir en explorar el col·laboracionisme i l'antisemitisme. Lacombe és un noi, fill de pagesos, que vol col·laborar amb la resistència, en el marc de l'ocupació nazi. Rebutjat per ser massa jove, s'uneix a la milícia francesa pronazi per despit. En una missió dels col·laboracionistes coneix un famós sastre jueu que fuig amb la seva família. S'enamora obsessivament de la seva filla i intenta salvar-la. *Lacombe*

Lucien és una crítica ferotge contra una societat que converteix un adolescent educat per caçar conills en un eficaç caçador de persones. Louis Malle reflexiona sobre la culpabilitat i la innocència amb una mirada gens complaent: Lacombe té oportunitat per escollir el seu propi destí, però decideix ser servil. Potser com altres conciutadans seus durant la Segona Guerra Mundial?

Si com ens diu Shlomo Sand, *Le chagrin et la pitié* és molt present en el film de Malle (Sand, 2004: 328), *El senyor Klein* (*Monsieur Klein*, 1976) de Joseph Losey, sorgeix directament de la pel·lícula d'Ophuls. I és que a *Le chagrin et la pitié* apareix un tal Marius Klein, comerciant, que durant els anys de la guerra, va publicar un anunci a la premsa local per deixar ben clar que malgrat el seu cognom, ell no era jueu. Prenent com a punt de partida aquesta anècdota, Losey desenvolupa un film sobre la identitat i la persecució a la França ocupada.

En el París de 1942, malgrat l'ocupació dels nazis, Robert Klein (Alain Delon), porta una vida feliç i despreocupada. És un home fred, pragmàtic i sense ideals. Compra obres d'art de gran valor a preus baixíssims perquè s'aprofita de la necessitat de molts jueus per obtenir liquiditat i poder fugir del país. El problema apareix quan la policia sospita d'ell davant la possibilitat de que sigui jueu. Klein-Delon acaba esbrinant que existeix un altre Klein que sí que és jueu, i que al veure la coincidència de cognoms intenta confondre les autoritats. De ser un home segur de si mateix, Klein-Delon comença a inquietar-se i a identificar-se amb el seu *alter ego*.

Aquest angoixant llargmetratge del gran Losey vol ser una faula sobre la indiferència de les masses que van fer possible l'ascens del feixisme: Mentre els problemes afecten els altres, al veí, Klein els veu amb displicència, fins i tot en treu profit de la situació dels perseguits. Una indiferència que es converteix per desinterès pel que els pugui passar als altres, és el tret fonamental de la seva actitud, com succeirà posteriorment amb els seus amics respecte a ell mateix.

En la darrera seqüència de la pel·lícula, Klein-Delon es dirigeix al Velòdrom d'Hivern, a tocar amb la Torre Eiffel, on el juliol de 1942 la policia francesa va concentrar a més de 12000 jueus parisencs per ser deportats, en un final irònic i lògic del relat de Losey.

La gran detenció del Velòdrom d'Hivern la veiem reproduïda també a *Las fronteras del Louvre* (*Les guichets du Louvre*, 1973) de Michel Mitrani, film que narra la història d'un estudiant que intenta convèncer els jueus emigrats de l'Europa Central, concentrats en un mateix barri de París, perquè s'arrenquin l'estrella groga de la seva roba i es refugiïn en altres zones de la ciutat.

També els intents de salvament de la comunitat jueva és el tema de *Historia de un holocausto* (*The Hiding Place*, 1975) del nord-americà James Collier. La producció fou finançada per l'associació evangelista de Billy Graham per retre homenatge a determinats actes d'heroisme de cristians que es solidaritzaren amb els jueus. L'argument se centra en dues germanes holandeses que van amagar diferents veïns, fet que va provocar la seva deportació.

A la primera part de la dècada dels setanta apareixerà un film mític en la seva època pel seu atreviment i que té els camps de concentració com a teló de fons, es tracta de *El porter de nit* (*Il portiere di notte*, 1974) de Liliana Cavani. Prohibida a Espanya on no s'estrenà fins dos anys més tard, narra l'encontre, quinze anys després, de l'esposa d'un prestigiós director d'orquestra nord-americà amb el seu antic carceller, un oficial de les SS, convertit en porter d'hotel. Els abusos sexuals d'ell sobre la noia jueva internada en un camp de concentració, es transformaren en una història d'amor i dependència. Els fantasmes del passat retornen i els empenyen a una via sense sortida. Cal dir, però, que bona part de l'aureola de *El porter de nit* pertany als seus dos actors protagonistes. I és que l'elegància i el refinament de Dirk Bogarde encaixaven sorprenentment amb la tèrbola bellesa de l'esplèndida Charlotte Rampling.

El viaje de los malditos (*Voyage of the Damned*, 1976), és una producció britànica dirigida per Stuart Rosenberg, avui oblidada i que com la majoria de cintes on apareixen un conjunt de celebritats amb papers curts protagonitzant diferents escenes, té problemes de coherència i vigor narratiu. El film, parcialment rodat a Barcelona, narra el viatge del transatlàntic *Saint Louis* que va salpar d'Alemanya el 1939 amb 937 emigrants jueus a bord. Es tractava d'una operació de propaganda nazi dissenyada per Goebbels que volia demostrar al món que cap país estava disposat a acollir aquell contingent de subjectes d'origen dubtós. El vaixell arriba a L'Havana però les autoritats cubanes, titelles en aquella època dels Estats Units, els impedeixen desembarcar. El *Saint Louis* torna llavors a Europa i el capità (Max Von Sydow), amenaça amb enfonsar la nau voluntàriament si els països democràtics es reafirmen en la seva decisió de no acceptar els refugiats. Finalment, a contracor, França, el Regne Unit, Bèlgica i Holanda accepten acollir els indesitjables. Al final de la pel·lícula, però, un rètol ens recorda que 600 dels passatgers del vaixell acabarien sent detinguts i deportats als camps d'extermini.

La pel·lícula de Stuart Rosenberg intentava ser una denúncia de la indiferència del món civilitzat envers les primeres víctimes del nazisme. Una indiferència avui novament actual.

Una altra cinta britànica, *Odessa* (1974) de Ronald Neame, en aquest cas amb més tirada de taquilla, inaugurarà un bloc de pel·lícules que podríem denominar thrillers de l'Holocaust. La possibilitat de que el nazisme rebrotés de les seves cendres, la impunitat en la que vivien bona part dels seus antics dirigents i el record de les seves víctimes alimentaren aquest subgènere amb pel·lícules com *Marathon Man* (1976) de John Schlesinger; *Els nens del Brasil* (*The Boys from Brazil*, 1978) de Franklin J. Schaffner; o *La casa de la calle Garibaldi*, (*The House on Garibaldi Street* 1979) de Peter Collinson. Tot i que aquesta moda havia tingut els seus il·lustres precedents en *El desconegut* (1946) d'Orson Welles i *Encadenats* (*Notorius*, 1946) d'Alfred Hitchcock.

En aquest context de pel·lícules d'intriga i de suspens que serviren per popularitzar els horrors del nazisme, i confirmar l'existència d'una demanda d'aquest gènere per part del públic, (Sand, 2004: 334), sorgirà i triomfarà la sèrie de la nord-americana NBC, *Holocausto*, sobre l'impacte de la qual ja ens hem referit en un altre apartat d'aquest llibre. Durant la dècada posterior, la dels

80, els telespectadors van poder visionar un o dos telefilms l'any sobre el genocidi jueu, així com sèries o films documentals, tots ells estatunidencs.

El públic de l'Holocaust augmenta de forma progressiva en aquests anys. La iconografia dels camps de concentració es popularitza: Uniformes nazis, pijames de ratlles dels detinguts, els barracons on s'amunteguen els interns, les cel·les de càstig, el filat espinós electrificat que envoltava els camps, els trens de transports de presoners o els murs del guetos apareixen un cop i un altre. Shlomo Sand ens assenyala que si en els anys anteriors la tragèdia jueva s'inseria en el context més general del conjunt de les persecucions nazis, arran d'aquest moment els jueus són presentats com les víctimes principals en la majoria de les produccions cinematogràfiques i televisives. L'Holocaust es converteix en una qüestió exclusivament jueva. Fins aquell moment l'Holocaust també al·ludia, encara que de manera marginal, als presos polítics, als presoners soviètics, als malalts mentals o als gitanos. La televisió dels anys vuitanta s'encarregarà de fer-los desaparèixer de mica en mica fins a centrar l'atenció en els sis milions de víctimes civils d'origen jueu en comptes d'ocupar-se dels onze milions de morts no convencionals de la guerra. (Sand, 2004: 340)

Serà justament un jove director nord-americà, fill d'un emigrant jueu polonès, el que transgredirà aquest tendència amb un film notable, *La decisión de Sophie* (*Sophie's Choice*, 1982) d'Alan J. Pakula, interpretat per Meryl Streep, que havia estat l'actriu principal uns anys enrere la sèrie *Holocausto*. En aquest cas interpreta una polonesa catòlica que va sobreviure als camps i que el 1947 viu en una pensió familiar del barri novaiorquès de Brooklyn. La dona, fugint del comportament tortuós del seu company, anirà apropant-se a un altre hoste de l'establiment, un escriptor sense sort procedent del sud, a qui anirà explicant el seu drama: Quan Sophie, o Zofia en polonès, va arribar a Auschwitz fou obligada a decidir quin dels seus dos fills seguiria amb ella i quin seria conduït immediatament a la cambra de gas. Pakula no ens mostra a Sophie com una màrtir, perquè fins i tot en un moment del film se'ns explica que va intentar salvar-se amb un discurs antisemita. Finalment, gràcies als seus coneixements d'alemany, la dona serà designada secretària de Rudolf Höss, el comandant del camp, i serà així com aconseguirà sobreviure. El brutal contrast entre l'ambient familiar de la llar de Höss que viu a les portes del camp, i l'extermini de l'altra banda del filat se'ns presenten amb nombrosos *flash-backs* de gran força expressiva que recorden l'estratègia narrativa de *El prestamista* de Sidney Lumet.

Heimat (*Nostàlgia*, 1984) d'Edgar Reitz fou una sèrie alemanya concebuda com a contraproposta de la nord-americana *Holocaust.* Es tracta de vuit petites històries que, a partir de la crònica familiar, tractava d'explicar la història global del país entre 1919 i 1982. De la Shoah no se'n parla fins al sisè capítol, quan es juxtaposa un passatge de les víctimes jueves, (que se situaran en un pla d'invisibilitat, tan sols s'insinuarà el destí que els espera) amb un jove alemany mort en combat. A través de la juxtaposició d'aquests dos elements, es ve a suggerir que totes les víctimes de la guerra es poden equiparar entre elles... (Vinyes Albes, 2015: 103).

Al 1988, una coproducció entre Estats Units i Polònia, *Y los violines dejaron de sonar* (*I skrzypce przestaly grac; And the Violins Stopped Playing*, 1988)

d'Alexandre Ramati, abordarà l'assassinat massiu dels no jueus. El film evoca el destí d'una comunitat gitana perseguida i reclosa en un gueto abans de ser enviada a un camp d'extermini. També en *Un amor en Alemania* (*Eine Liebe in Deutschland*, 1983), el mestre Andrzej Wajda ens proposa una interessant obra on la víctima no és jueva. La història, protagonitzada per Hanna Schygulla, succeeix en un petit poble alemany, on la mestressa d'una botiga, el marit de la qual ha estat mobilitzat per l'exèrcit, s'enamora d'un obrer polonès, detingut en un camp de concentració de les proximitats. L'idil·li prohibit arriba a la Gestapo per boca d'una veïna gelosa. El cap de la policia local intenta salvar la situació fent veure que el polonès, a través de la nova ciència racial nazi, és de raçaària, però l'obrer, orgullós del seu origen no es presta al joc i és executat. La dona no pot escapar-se de la deportació mentre la veïna s'apropia del negoci. Malgrat la seva qualitat, el film no va tenir cap èxit a Alemanya, on la mala consciència per la indiferència de bona part de la població en els anys de la Segona Guerra Mundial encara era ben present.

A principis dels anys vuitanta, a França el cinema es fa ressò dels canvis experimentats en aquest període. De manera paral·lela als judicis a nazis i col·laboracionistes com Klaus Barbie, Paul Tovier o René Bousquet, apareixen un seguit de films que incideixen en la persecució dels jueus durant la l'ocupació alemanya. El més reeixit és *El último metro* (*Le dernier metro*, 1980) de François Truffaut. Truffaut ens narra la vida d'un teatre parisenc durant la guerra. El director és un refugiat jueu alemany, que amb l'ajut de la seva muller, s'amaga al soterrani del local des d'on segueix dirigint-lo. La dona, una Catherine Deneuve en la seva màxima esplendor, s'enamora d'un actor jove i fort, Gérard Depardieu que milita a la resistència. La gran novetat d'aquesta pel·lícula consisteix en que el jueu perseguit no és un pobre immigrant anònim de l'Europa de l'Est, com succeïa amb la majoria de dels estrangers jueus que eren a França en vigílies de la Segona Guerra Mundial. La seva intel·ligència captiva tothom qui l'envolta, fins i tot el mateix Truffaut...

El 1985, després d'onze anys de rodatge, s'estrenarà una de les fites del cinema de l'Holocaust, *Shoah* (catàstrofe en hebreu), un documental de 566 minuts, dirigit per Claude Lanzmann, que reuneix el testimoni en forma d'entrevista de víctimes, espectadors i botxins de l'extermini de les comunitats jueves durant el Tercer Reich. La pel·lícula no conté imatges d'arxiu ni banda musical amb la intenció de no contaminar la memòria, segons el director. Els escenaris del film són els llocs on se succeïren els fets, però en temps present i tal com es conserven.

Shoah, que vol ser el compendi visual de l'Holocaust, fou finançada pel Ministeri francès de Cultura i, sembla ser, també pel govern israelià de l'època. De manera sorprenent no intervé en cap moment cap jueu francès. El record dels trens que conduïen els presoners a l'horror és aclaparador, però cap d'ells surt de Drancy, la població, al nord de París, des d'on partien els trens carregats de jueus francesos cap als camps.

Els intel·lectuals francesos del moment lloaren la feina de Lanzmann fins a la sacietat, en tant que no només descartava qualsevol relació entre França i l'extermini de jueus, sinó que plantejava una ruptura total entre el món de l'alta cultura i la solució final.

Tots els espais que apareixen al llarg de les més de nou hores de metratge i que estan relacionats amb l'Holocaust, són suburbis polonesos o camps de concentració en ruïnes també de Polònia. I si bé és cert que l'extermini massiu de persones es produí, des d'un punt de vista geogràfic, en els indrets més amagats del continent, ja que els nazis desitjaven dissimular les seves matances, cal dir que l'organització de les seves activitats macabres es trobava a les grans ciutats alemanyes i no a les zones àries de Varsòvia, Lodz o de qualsevol barri miserable de Cracòvia.

Lanzmann manifesta una especial animadversió cap als pagesos polonesos que contemplaren amb indiferència, fins i tot amb simpatia, la deportació dels jueus. Al final d'aquest titànic film, l'espectador arriba a tenir la impressió que l'antisemitisme catòlic dels polonesos ignorants no només va permetre posar en marxa l'extermini, sinó que fou la causa principal de l'Holocaust. En cap moment es parla de la guerra que va fer possible aquelles massacres i que va proporcionar cobertura ideològica, ni tampoc s'al·ludeix a la col·laboració passiva de les institucions jueves. Tampoc el destí de les restants víctimes de l'Holocaust mereix un sol minut.

No hi ha cap dubte que la ingent feinada de Lanzmann recopilant testimonis fou encomiable, però si com diu Shlomo Sand, substituïm la història crítica pel record personal estem aportant elements tan distorsionadors com la manipulació política o la presentació mitològica del passat. (Sand, 2004: 347). I és que Lanzmann recull i fixa al llarg de tota la pel·lícula, la memòria de les víctimes, dels botxins i dels espectadors del projecte del nazis, fent servir una subjectivitat incisiva i dirigida, la intenció de la qual és provocar l'adhesió emocional.

El director de *Shoah* es va negar a incloure en el seu film imatges d'arxiu dels camps, adduint que no volia utilitzar les imatges del assassins, oblidant que la majoria dels documents visuals provenen de les tropes alliberadores. Sembla com si Lanzmann hagués volgut reinventar el passat i obtenir el monopoli d'aquesta nova visió abans que contribuir a una millor comprensió dels fets. De fet, la condemna sistemàtica que pronuncia contra cadascuna de les pel·lícules dedicades a l'Holocaust, anteriors o posteriors a la seva, no fa més que reafirmar aquesta impressió.

La important nòmina de telefilms nord-americans o de pel·lícules franceses, va incrementar la popularitat del tema que ens ocupa, però no va aconseguir aprofundir en el seu coneixement. Podríem dir que fins i tot les contribucions més interessants sobre el cinema de l'Holocaust van sorgir de cinematografies perifèriques com ara l'hongaresa *Job Lazadasa* (*La revuelta de Job*, 1983) d'Imre Gyongyossi i Barna Kabay, una apassionat obra intimista que narra la història d'una parella de jueus que, poc abans de la tragèdia, adopten un nen cristià orfe. O també la suïssa, *Das Boot ist voll* (*El barco está lleno*, 1981) de Marcus Imhoof, on es critica la política del país helvètic amb relació amb els refugiats, ja que la majoria dels perseguits a causa del seu origen jueu van veure com se'ls denegava el dret d'asil i foren tornats a l'infern.

La capsa de música (*Music Box*,1989) del gran Constantin Costa-Gavras i produïda als Estats Units, explica en clau familiar la història d'una prestigiosa advocada nord-americana, protagonitzada per Jessica Lange, que decideix

encarregar-se de la defensa jurídica del seu pare, un immigrant d'origen hongarès, un extraordinari Armin Mueller-Stahl, quan és acusat de crims de guerra com a oficial al servei de l'Alemanya nazi durant l'extermini dels jueus hongaresos el 1944. Costa-Gavras desenvolupa amb comoditat i convicció un film sobre el drama humà d'uns personatges que senten en la seva pell les conseqüències de la perversió del nazisme. El director, a més, demostra especial interès en tractar el tema tabú de les xarxes d'evasió i ocultament dels criminals nazis que va permetre que molt d'ells visquessin plàcidament durant dècades a diferents racons del planeta.

Els anys noranta s'inicien amb una nova aportació del cineasta polonès Andrej Wajda amb *Korczak* (1990), un *biopic* sobre el metge, escriptor i pedagog Janusch Korczak. El relat comença als anys trenta però se centra especialment a partir de 1940, quan els alemanys traslladen Korczak i el seu orfenat al gueto de Varsòvia. Les condicions de vida en el gueto no feien més que empitjorar, fins al punt que la supervivència era impossible. El metge no tindrà altra opció que preparar els nens per atenuar la crueltat de la mort i convertir-la en menys insuportable. Korczak, a més rebutja els consell dels cercles aris de la ciutat perquè ell, home famós i de prestigi, pugui salvar-se abandonat els seus nens.

Justament, la guionista i col·laboradora de Wajda a *Korczak*, Agneska Holland, serà la responsable d'un film sorprenent, *Europa, Europa* (*Hitlerjunge Salomon*, 1990). Abans que emigrés cap a les sèries televisives de culte (*The Wire*; *The Killing*), aquesta realitzadora polonesa va conrear durant els anys 80 i 90 un cinema europeu popular però sofisticat, l'obra més representativa és aquesta *Europa, Europa* que explicar la increïble epopeia d'un supervivent jueu dels anys del domini nazi, Solomon Perel. La lluita per la seva supervivència el va portar a haver d'abandonar la seva família després de la *Nit dels Vidres Trencats* i marxar a Polònia. Allí fou internat en un orfenat soviètic i posteriorment capturat per l'exèrcit alemany. La seva voluntat de sobreviure el conduirà a formar part de les Joventuts Hitlerianes durant els darrers dies de Hitler. El caràcter singular d'aquesta pel·lícula consisteix en la descripció minuciosa de les metamorfosis emocionals, sentimentals i polítiques del noi amb l'objectiu de sobreviure en uns temps de bogeria extrema.

El 80 % de les persones a qui se'ls pregunta per la primera pel·lícula que els ve al cap sobre educació responen *El club dels poetes morts* (*Dead Poets Society*, 1989) de Peter Weir. Estem segurs que si féssim la pregunta sobre la primera pel·lícula que podem recordar sobre l'Holocaust la resposta majoritària seria *La llista de Schindler* (*Schindler's List*, 1993) de Steven Spielberg, probablement el film responsable del boom turístic dels espais dedicats a l'Holocaust. De fet, el film, que va obtenir set oscars de Hollywood, és la font d'informació històrica més destacada en la percepció popular de l'Holocaust; és el producte mediàtic que ha generat les imatges més difoses sobre el genocidi.

La llista de Schindler, que reflecteix la fascinació de la societat de masses per l'Holocaust, va passar de l'enfocament en las víctimes que havíem vist a la sèrie nord-americana *Holocausto*, a posar en el centre del relat els supervivents i els salvadors que havien fet possible la supervivència d'un número insignificant de víctimes. De totes les històries que podia haver escollit Spielberg per representar l'Holocaust, va triar la més inversemblant, la més

estranya i marginal: Un empresari nazi explotador de mà d'obra esclava jueva, decideix salvar els treballadors jueus de la seva fàbrica. La pirueta de Spielberg no té comparació: Troba un heroi en un període històric on no se'n trobaven d'herois. Per explicar l'Holocaust el director no planteja l'enfrontament principal entre nazis i jueus, sinó entre dos nazis. Això sí, un és un nazi oportunista que s'ha penjat l'esvàstica al trau de l'americana per poder fer més negocis. L'altre és un monstre. Els dos s'enfronten sobre una massa de jueus desvalguts que serveixen de teló de fons en la lluita entre el bé i el mal. (Lozano, 2010: 88).

Amon Göth, el comandant en cap del camp de concentració de Plaszow, anomenat el botxí de Plaszow, era, certament, un monstre que va executar directament desenes de jueus amb el seu rifle disparant indiscriminadament sobre els jueus que circulaven pel camp, tal com apareix a la pel·lícula. De Göth només sabem que és un assassí compulsiu i unidimensional. No se'ns explica res de la seva visió racial ni perquè creu que els jueus han de ser exterminats. Però Göth no era representatiu dels tecnòcrates que estaven programant l'Holocaust als despatxos i això Spielberg n'era ben conscient. El problema és que els buròcrates no s'adiuen amb els paràmetres cinematogràfics d'entreteniment de la factoria Spielberg. Uns paràmetres que, per exemple, fan que sobrevisquin tots els personatges amb els que es vincula emocionalment l'espectador. A l'Holocaust de Hollywood, gairebé totes les víctimes sobreviuen, l'empresari nazi es reconverteix en un home de bon cor i la naturalesa humana demostra el seu cantó positiu (Lozano, 2010: 93).

Des del punt de vista cinematogràfic tot i el seu tall clàssic, el film és extraordinari. Per exemple, la seqüència de la liquidació del gueto de Cracòvia és antològica. La feina de muntatge és brillant perquè sembla que la càmera se situï a tot arreu: dins dels pisos, al mig del caos dels carrers, dalt del turó on se veiem Schindler, dins la munió de gent aterrida pels soldats. El blanc i negre de la pel·lícula li confereix l'aura de documental, gairebé no sembla ser un film que surti de Hollywood. Fins i tot *La llista de Schindler*, ha acabat convertint-se en una font històrica primària. No es percep com una representació de la realitat sinó com una mena de documental.

Spielberg també va encertar a l'escollir als actors Liam Neeson y Ralph Fiennes per als personatges d'Oskar Schindler i Amon Göth. Es tractava d'uns actors que el 1993 no eren encara excessivament coneguts i el seu currículum d'actuacions no influïa en els papers que interpretaven a la pel·lícula. El director va rebutjar la incorporació d'actors nord-americans que haguessin estat vistos per al gran públic massa vinculats a les celebritys de Hollywood.

La llista de Schindler, a més, ens mostra un capitalisme amb rostre humà. Oskar Schindler interpretat de manera més que convincent per un esplèndid Liam Neeson, és l'home de negocis-heroi, com un producte humanitari del sistema transformat en un filantrop que fa servir el seu capital per salvar vides, una mena de paral·lelisme amb Spielberg que va destinar els seus drets sobre la pel·lícula a la *Fundació de la Història Visual de la Shoah*. Però no veiem que Spielberg faci un esforç per intentar captar la veritable naturalesa de l'Holocaust i encara menys per explicar-nos l'enfonsament de la cultura occidental. *La llista de Schindler* sembla una autopista per enfrontar-nos a l'Holocaust de la manera més complaent possible.

Si el film de Spielberg conclou amb la patètica aparició d'un soldat soviètic a cavall, amb la perversa intenció de ridiculitzar l'Exèrcit Roig, *La treva* (*La tregua*, 1996) de Francesco Rossi, s'obre amb la imatge d'alguns soldats russos a cavall, que es multiplicaran fins a transformar-se en una immensa columna de blindats que allibera el camp d'Auschwitz. *La treva* va tenir poca acollida entre el gran públic. Es tractava d'una cinta menor, modesta, basada en les peripècies i reflexions de Primo Levi, escriptor italià supervivent de l'horror, després de sortir del camp de concentració. John Turturro interpreta el paper de Levi, que després de l'alliberament, vaga per Europa de l'Est, intentant tornar a Torí. El camí de tornada és també un itinerari vital per intentar reconstruir la seva humanitat després de les terribles experiències patides.

Un altre film italià sí que aconseguirà l'èxit i l'oscar a la millor pel·lícula de parla no anglesa, *La vida és bella* (La vita è bella) de Roberto Benigni. Des de *El gran dictador* (*The Great Dictator*, 1940) de Charles Chaplin i *Ser o no ser* (*To Be or Not to Be*, 1942) d'Ernst Lubitsch, quan encara no es coneixien els efectes de l'Holocaust, el nazisme no s'havia barrejat amb comèdia.

L'aposta de Benigni era arriscada però el resultat fou un film sensible i extraordinari. Els detractors de Benigni van jutjar, d'entrada, que l'objectiu era impossible i que el projecte estava condemnat al fracàs. Altres, en canvi, subratllaren el talent del creador italià, que va aconseguir fer riure davant unes imatges d'Auschwitz sense ferir la memòria de les víctimes.

La vida és bella explica la història de Guido, un cambrer jueu d'un poble de la Toscana, durant els anys trenta, que s'enamora de Dora, filla d'un jerarca feixista. De la unió dels dos, neix un nen, Giosuè. El 1943, amb l'ocupació alemanya, el protagonista és deportat als camps juntament amb el nen de cinc anys. La dona, considerada com no jueva, no accepta la situació i puja al tren que la porta al camp a la recerca del marit i del fill. A la part final de la pel·lícula, fa creure al nen que els treballs del camp són en realitat un joc, l'objectiu del qual és guanyar un tanc. Amb aquesta idea, Guido aconsegueix amagar i fer suportable la vida al camp del seu fill.

Benigni va aconseguir dotar la seva pel·lícula d'una dimensió tragicòmica commovedora que ressaltava el caràcter absurd de la ideologia racista. Els gestos humans, els gags d'inspiració chapliniana i l'amor del pare pel seu fill contrasten amb la ridícula irracionalitat feixista i maquinària cruel dels camps.

Bent (1997) és un producció britànica dirigida per Sean Mathias que, per primer cop en el cinema de l'Holocaust, explora la persecució nazi dels homosexuals. El títol fa referència al nom despectiu amb que es designava els homosexuals en l'època, *bent* significa doblat, desviat. Injustament valorada, *Bent* és un cant a l'amor i a l'esperança en un món desolat i devastat pel terror, que ens explica la història de Max, paper interpretat per Clive Owen, un homosexual que viu al dia sense preocupacions, fins que per una casualitat és enviat al camp de Dachau, on coneixerà a Horst (Lothaire Bluteau), un homosexual que a diferència de Max se sent orgullós de portar el triangle rosa, el distintiu dels *desviats*. Els dos són obligats a realitzar una tasca absurda, la de carregar pedres d'un lloc a un altre, sense sentit, sense interrupció, sense poder parlar, sense poder mirar-se, sense poder tocar-se.

La crítica va aplaudir i premiar el 1998 la coproducció francesa, romanesa, belga, holandesa i israeliana *El tren de la vida* (*Train de vie*, 1998) de Radu Mihaileanu. El film se situa el 1941, quan un grup de jueus d'un poble de l'Europa Central descobreix que són a punt de ser deportats pels nazis, llavors decideix organitzar un fals tren de deportació on alguns d'ells exerciran d'oficials alemanys per fer creure a les autoritats del Tercer Reich que al seu poble ja ha tingut lloc la neteja ètnica.

Mihaileanu fa un ús particularment estimulant de l'humor jueu i ens presenta de forma divertida tots els personatges de la comunitat: El rabí, el boig del poble, el comptable, els artesans, els joves enamorats... El que transmet la pel·lícula és precisament la importància de l'esforç comunitari davant el perill que els amenaça. La paradoxa és l'arma d'aquesta comèdia; el boig que proposa les millors idees, el maquinista que no sap conduir trens, el general nazi que aconsegueix menjar *kosher*, la utilització dels arguments més racistes per alliberar un presoner jueu... La paradoxa com a recurs narratiu i la faula moral com a contingut, fan que *El tren de la vida* es converteixi en un símbol de la recerca humana de la utopia.

Probablement l'èxit de *La vida és bella* i la seva visió dels horrors de l'Holocaust des d'una òptica lluminosa i positiva va influir de forma decisiva en la producció de *Il·lusions d'un mentider* (*Jakob, the Liar*, 1999) de Peter Kassovitz, nova adaptació de la novel·la *Jacob el mentider* de Jurek Becker, publicada en 1969 per l'escriptor polonès supervivent dels camps. Després d'una primera versió germano-txeca del 1975 dirigida per Frank Beyer, Peter Kassovitz va dirigir aquest film que va comptar amb la presència d'estrelles de Hollywood com Robin Williams (en el paper protagonista) o d'Alan Arkin. El relat és una tragicomèdia protagonitzada per un dels habitants d'un gueto jueu de Polònia, que al ser detingut i conduït a una comissaria sent una transmissió de ràdio on s'informa de l'ofensiva soviètica. Jacob ho explica a la seva comunitat i de seguida corre la brama de que té un aparell de ràdio amagat. Malgrat els seus intents per negar-lo, es veu involucrat en una espiral contínua de mentides que mantenen viva l'esperança dels jueus del gueto.

L'any 2001 apareix un telefilm nord-americà titulat aquí *Rebelión en Polonia* (Uprising, 2001) de Jon Avnet que intentava ser la crònica de la rebel·lió armada del gueto de Varsòvia, amb un excés d'escenes bèl·liques de l'anomenada guerra de les clavegueres, perquè fou a través d'elles per on els resistents jueus, assetjats per les tropes alemanyes, intentaven connectar amb els partisans polonesos.

Una altra producció televisiva nord-americana del mateix any, aquest cop amb la col·laboració de la britànica BBC, fou *La solución final* (*Conspiracy*) dirigida per Frank Pierson, que recrea la conferència de Wannsee del gener de 1942 on la jerarquia nazi va determinà la solució final contra els jueus europeus. Una film amb moments d'interès especialment protagonitzats per Kenneth Branagh, que interpreta a Reinhard Heydrich.

Catorze anys abans de *El hijo de Saúl* (*Saul Fia*, 2015) una pel·lícula nord-americana, *La zona gris* (*The Grey Zone*, 2001) de Tim Blake Nelson abordarà la qüestió dels *sonderkommandos* jueus d'Auschwitz, és a dir els presoners jueus separats de la resta, que treballaven al servei dels nazis en les feines

complementàries com ara conduir les víctimes a les càmeres de gas o desembarassar els forns crematoris. La cinta ens relata l'aixecament que van protagonitzar aquestes persones el 7 d'octubre de 1944. El sentiment de culpa d'aquesta gent, que reben un tracte de favor, els portarà a plantejar-se un motí com a forma de redempció. Les presoneres van aconseguir explosius d'una fàbrica d'armes propera i els van fer servir per destruir parcialment el crematori IV i intentar escapar al mig de la confusió. La pel·lícula, protagonitzada per David Arquette, Steve Buscemi, Harvey Keitel, Mira Sorvino i Daniel Benzali, fou rodada a Bulgària i deu el seu títol a un capítol del llibre del supervivent d'Auschwitz Primo Levi, *Els enfonsats i els salvats*.

A *El Pianista* (*The Pianist*, 2002) Polanski ens ofereix una història mes complexa i matisada que la de *La llista de Schindler* (Lozano, 2010: 44). Es tracta de l'adaptació de l'autobiografia del pianista i compositor polonès Wladislaw Szpilman, la història d'un home aïllat que sobreviu a l'extermini del gueto de Varsòvia. Com Szpilman, Polanski va poder escapar amb vida d'un altre gueto, el de Cracòvia. Szpilman a diferència de Schindler, no és cap heroi. Intenta mirar cap a un altra banda i adaptar-se a les noves circumstàncies. Quan un amic el retira de la fila dels que seran conduïts als trens de la mort, Szpilman accepta tot i sabent que la seva família és enviada als camps d'extermini.

A través del pianista observem l'assassinat i deportació dels 360.000 jueus de Varsòvia, el sadisme dels soldats alemanys, la lluita dels resistents del gueto, però també els qui s'enriquien en el mercat negre jueu o els jueus que col·laboraven amb els nazis. Un de les escenes més destacades del film succeeix, ja al darrer tram de *El Pianista*, en el moment en què un oficial alemany salva la vida a Szpilman quan el sent tocar el piano en una casa semi derruïda. Un oficial que no apareix pas com un referent moral, sinó que està intentant guanyar-se un aliat del bàndol que virtualment és el guanyador.

S'ha acusat *El Pianista* d'efectuar una certa manipulació històrica al representar els polonesos com a lluitadors per a la llibertat i rescatadors dels jueus, quan un nombre notable de ciutadans polonesos o van mantenir una actitud d'indiferència respecte dels jueus o foren còmplices del seu destí. Diferents historiadors consideren que el fet que la majoria de camps d'extermini nazi s'ubiquessin a Polònia obeïa, en part, al fort antisemitisme polonès (Lozano, 2010: 46). De fet, moltes cases, negocis, terres o professions dels deportats jueus foren arrabassats per polonesos sense massa escrúpols (Appleman-Jurman, 2010: 219).

Un altre film de gran interès en els primers anys del segle és *Amén* (*Amen*, 2002) del mestre Costa-Gavras. Un científic alemany reclutat per les SS, el tinent Gerstein i Riccardo Fontana, un jove capellà jesuïta, s'assabenten que els jueus d'Europa estan sent gasejats. Tots els intents d'alertar el Vaticà i els aliats xoquen amb la indiferència. A *Amén* no s'hi veuen pràcticament els camps ni els cadàvers, només trens que van i venen. A vegades els trens van oberts, és a dir després de lliurar el seu carregament humà, en altres el fet que vagin tancats i barrats, suggereix que són plens de presoners. El fum negre de les locomotores serveix de paral·lelisme sinistre amb el fum de les xemeneies dels forns crematoris. *Amén* critica institucions com el Vaticà que van defugir

els seus deures ètics i religiosos. El film no va tenir tant èxit comercial com *La llista de Schindler*, potser perquè la pel·lícula de Spielberg descriu la història d'un empresari que salva vides a través del sistema, mentre que *Amén* no ofereix un balanç heroic ni positiu. És el sistema qui aconsegueix guanyar, destruint l'individu. (Lozano, 2010: 49)

Zwei oder Drei Dinge, die ich von ihm weiss (*Dues o tres coses que sé sobre ell*, Malte Ludin, 2005) és un documental construït com una recerca sobre el pare del propi director, Hans Ludin, que fou membre de les 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. Però la família Ludin construeix un relat ben diferent, segons el qual el pare havia estat un heroi de guerra, un mort innocent que va complir amb el seu deure. Després de la mort de la mare i de l'obertura dels arxius gràcies a la caiguda del mur, Malte Ludin una investigació i es posa en contacte amb alguns supervivents de la deportació dels jueus de Bratislava per aclarir la veritat dels fets. El director decideix també interrogar la família, especialment les seves germanes, més grans que ell, però es mostren reticents alhora que desenvolupen una retòrica de dignificació de la figura del pare. La germana gran arriba a transformar el botxí del seu pare en víctima, en un moviment compartit per una part important dels alemanys de diferents generacions que canvien la perspectiva: de les víctimes dels alemanys es passa a els alemanys com a víctimes, en un joc de mans que ja trobàvem a la sèrie *Heimat*.

Sophie Scholl:Los últimos días (*Sophie Scholl: Die letzten Tage*, 2005) de Marc Rothemund és una estremidora pel·lícula que en el context del cinema de l'Holocaust, ens aporta la novetat d'explicar-nos les activitats de resistència des de l'interior de l'Alemanya del Tercer Reich. El film descriu els sis darrers dies de l'estudiant Sophie Scholl, detinguda el 18 de febrer de 1943 juntament amb el seu germà Hans i un amic comú, Christoph Probst. El seu delicte havia estat repartir a la universitat diversos pamflets que denunciaven els abusos del nazisme. Els tres pertanyien a una organització opositora, *La Rosa Blanca*. Al voltant de les transcripcions dels interrogatoris a que foren sotmesos els joves, l'obra expressa els ideals i la fortalesa d'esperit de la Sophie Scholl, interpretada de forma impactant per una impressionant Julia Jentsch.

Des d'Hongria i després d'una brillant carrera com a director de fotografia, va debutar com a director Lajos Koltai amb una obra rellevant, *Sense destí* (*Sorstalanság*, 2005), basada en l'obra del mateix títol del Nobel Imre Kertsz i música d'Ennio Morricone. La cinta ens relata la història de Gyuri Köves, un adolescent jueu hongarès de 14 anys enviat a Auschwitz. Koltai, a diferència d'altres films sobre la barbàrie nazi, demostra una encomiable contenció prescindint d'imatges explícites de violència. En té prou amb mostrar les maratonianes jornades en què els presoners són obligats a romandre drets. Una tortura que és tan tremendament senzilla com brutal. Les execucions massives a la càmera de gas hi són presents, però en fora de camp. El director, que ens mostra una successió d'escenes quotidianes que acaben en un fos en negre i descriuen la rutina degradant i terrorífica dels interns, li interessa subratllar el valor de l'autoconfiança per sobreviure en situacions extremes. Les

valuoses lliçons d'un altruista company del noi, en un dels moments claus del film, fan que el protagonistes sigui conscient de la necessitat de mantenir la dignitat i de buscar raons per poder tirar endavant.

El virtuós director alemany Joseph Vilsmaier, responsable de la dura i pacifista *Stalingrad* (1993), signà el 2006 *L'últim tren a Auschwitz* (*Der letzte Zug*). La pel·lícula se centra en un tren que surt de l'estació berlinesa de Grunewald amb 688 jueus, a l'abril del 1943. El trajecte que els condueix de Berlín a Auschwitz dura sis dies, durant els quals la calor, l'amuntegament, la por, la fam, el maltractament o la set acaben amb molts dels viatgers. Uns embogeixen, altres intenten fugar-se. La trama se centra en una parella jove amb dos nens petits, i amb un matrimoni de vells artistes. Una producció tècnicament impol·luta, artísticament correcta i emocionalment desoladora.

L'oscar a la millor pel·lícula de parla no anglesa de l'any 2007 fou per la coproducció austro-alemanya *Els falsificadors* (*Die Fälscher*) de Stefan Ruzowitzky, un altra història que venia a diversificar encara més el cinema de l'Holocaust. La trama s'inspira en l'*operació Bernhard*, una maniobra secreta nazi durant la Segona Guerra Mundial que pretenia imprimir i inundar la Gran Bretanya de falses lliures esterlines. La pel·lícula se centra en el falsificador Salomon Sorowitsch i l'impressor Burger que són obligats a supervisar les falsificacions per als alemanys en el camp de concentració de Sachsenhausen, proper a Berlín. El conflicte apareix, dins del grup de falsificadors, quan alguns intenten sabotejar l'operació nazi però altres només desitgen salvar la pell.

L'any 2008 el director alemany Dennis Gansel, dos anys després del seu film *Napola* (2006), interessant cinta sobre els centres educatius d'adoctrinament per a les elits nazis, va proposar una pel·lícula que no deixa indiferent, *L'Onada* (Die Welle). Alemanya avui. Un institut de batxillerat. Durant la setmana de projectes, el professor Rainer Wenger se li acut portar a terme un experiment que expliqui als seu alumnat com funciona l'autocràcia, com s'arriben a establir els règims feixistes. En pocs dies, el que comença com una sèrie de reflexions sobre els elements propis de la dictadura com ara la disciplina o el sentiment de pertinença, es va transformant en un moviment real: *L'Onada*. Al tercer dia, els nois comencen a demostrar actituds violentes, a vestir de la mateixa manera, a omplir la ciutat amb el seu anagrama i a excloure qui no pensa com ells. La violència esclata en un partit de waterpolo. El professor entén que ha arribat massa lluny amb l'experiment i decideix aturar-lo, però és massa tard i esdevenen gravíssimes conseqüències.

El film es basa en una història real que tenir lloc el 1967 en un institut de secundària de Califòrnia. Allà, el professor d'història Ron Jones va dur a terme un experiment anomenat *The Third Wave*, (*La Tercera Onada*) i que, segons les seves pròpies paraules només pretenia ser un joc per comprendre el feixisme. *Die Welle* (*L'Onada*) recrea aquesta experiència traslladant l'escenari a un centre de secundària de ni més ni menys que de l'Alemanya contemporània. De la mateixa manera que va passar en la realitat, el film ens mostra com el que va començar sent un intent per transmetre un conjunt d'idees sobre disciplina i sentiment de comunitat, es converteix en pocs dies en un moviment que transforma completament el comportament dels nois i noies

fins arribar a la violència i a l'exclusió dels qui discrepen del moviment. *L'Onada* és una brillant exploració sobre la gènesi i el desenvolupament del nazisme, la reafirmació de que els feixismes ni molt menys són només història.

El lector (*The Reader*, 2008) de Stephen Daldry aconsegueix construir una encertadíssima metàfora sobre la relació del poble alemany amb el nazisme, un tema extremadament complicat però tractat amb gran delicadesa. En l'Alemanya posterior a la guerra, Michael Berg, un jove de 15 anys, cau i perd el coneixement. Hanna Schmitz, una dona que li dobla l'edat, té cura d'ell i aviat entre ells dos començarà un idil·li apassionat, fins que Hanna desapareix sobtadament. Vuit any després, Michael, convertit en un estudiant de dret es retroba amb la seva antiga amant mentre fa d'observador en un tribunal on s'està jutjant col·laboradors del règim de Hitler. Hanna és una de les acusades i rebutja defensar-se. L'aparent senzillesa de *El lector* confereix al director una història per bastir un discurs sòlid que parla de l'amor, la culpa, la memòria i la responsabilitat històrica, allunyant-se del maniqueisme i propiciant una exhibició interpretativa d'una extraordinària Kate Winslet, que obtindria l'oscar a la millor actriu.

El noi del pijama de ratlles (*The Boy in the Striped Pyjamas*, 2008) és una coproducció nord-americana i britànica dirigida per Mark Herman, basada en el llibre homònim de John Boyne. En Bruno (Asa Butterfield) és un nen de 9 anys que viu a Berlín durant els anys de la guerra. De sobte, a causa de la feina del seu pare, ha deixar la confortable casa on viu la família per anar a viure lluny, a una zona aïllada i estranya. Allí, de casualitat, coneixerà un noi que va sempre amb un pijama de ratlles, Shmuel. A mesura que el metratge del film avança l'edulcoració d'altres films sobre l'Holocaust va donant pas a l'esgarrifosa complicitat i covardia dels col·laboradors de la massacre, fins a culminar en com uns ulls innocents i nets contemplen l'horror.

Trenta-set anys després de *Las fronteras del Louvre*, dues pel·lícules franceses del 2010 ens tornaran a parlar de la *Batuda del Velòdrom d'Hivern*, a París. D'una banda, *La redada* (*La rafle*, 2010), escrita i dirigida per Roselyne Bosch. Durant l'ocupació nazi de París, Jo Weisman un nen jueu d'onze anys veu com la situació del seu entorn empitjora cada dia que passa: els jueus són obligats a portar una estrella de David cosida al pit, se'ls exclou dels parcs, dels jardins dels cinemes...Malgrat tot, la seva família suporta la situació amb un cert optimisme fins el 16 de juliol de 1942, quan la seva fràgil felicitat es veurà truncada en el moment en què els gendarmes entraran violentament a casa seva i els arrossegaran, juntament amb altres famílies jueves al Velòdrom d'Hivern de la ciutat, que es convertirà en un improvisat camp de detenció. 13.000 jueus francesos s'amuntegaran durant cinc dies sense aigua ni atenció mèdica a l'espera de ser traslladats als camps d'extermini.

La clau de la Sarah (*Elle s'appelait Sarah*, 2010) de Gilles Paquet-Brenner, d'on sobresurt la magnífica interpretació de Kristin Scott Thomas, ens narra, amb molt d'ofici i talent, la història basada en la novel·la de Tatiana de Rosnay sobre el canvi radical que es produeix en la vida de la periodista Julia Jarmond quan se li encarrega un article sobre el seixantè aniversari de la *Batuda del Velòdrom d'Hivern*, en la qual milers de jueus van ser arrestats per la policia francesa, entre ells, Sarah Starzynski i la seva família, fins acabar als camps nazis. La

cinta barreja la ficció amb els fets reals a través de dues històries narrades en èpoques diferents però unides per l'acció d'una mateixa família, la del marit de la periodista.

Després de la Segona Guerra Mundial, una misteriosa pel·lícula d'uns seixanta minuts etiquetada amb la paraula *Ghetto* va aparèixer en un arxiu de l'Alemanya de l'Est. Filmada pels nazis a Varsòvia el maig de 1942, la cinta va ser utilitzada ràpidament per molts historiadors com a veritable testimoni de la vida als guetos jueus. Més de quaranta anys després, es descobreix una altra cinta que inclou preses repetides de la primera pel·lícula i en què apareix un operador de càmera preparant la posada en escena de cada acció. La cineasta israeliana Yael Hersonski va recuperar aquest material i va demostrar l'engany cinematogràfic amagat darrere unes imatges enregistrades amb una sola finalitat: la propaganda nazi.

Servint-se d'un laboriós i cinematogràfic tractament visual i sonor, Yael Hersonski va construir aquest singular documental, absolutament clau en la història del cinema de l'Holocaust, combinant imatges de les dues bobines recuperades amb les declaracions d'un dels càmeres alemanys, els informes de les SS relatius al nombre d'execucions comeses cada setmana, les notes del diari personal del president del consell jueu del gueto de Varsòvia i el testimoni de cinc supervivents que visionen el material enregistrat. Hersonski revela fins a quin punt les escenes van ser dirigides, a la vegada que reconstrueix un dels episodis més sagnants de la història contemporània. Amb la finalitat de despertat en el poble alemany el sentiment que els jueus eren una raça repulsiva i que es mereixien realment allò que els estava passant, el negatiu recuperat mostra l'avarícia i insolidaritat dels jueus contrastant escenes de dinars fastuosos i espectacles amb imatges de patis interiors plens de matèria fecal abocada per les finestres dels pisos; ensenyant seqüències protagonitzades per dones ben alimentades que es miren amb superioritat altres dones vestides amb parracs, o cadàvers abandonats al mig del carrer ignorats pels vianants.

Però més enllà del diari de rodatge d'una pel·lícula de propaganda nazi o de la reconstrucció d'un capítol dramàtic de la història del segle XX, la cineasta Yael Hersonski traça una reflexió personal al voltant de la naturalesa testimonial dels arxius, especialment en el moment en què aquests constitueixen una documentació sistemàtica de l'horror. Per què donem un valor de veritat absoluta a les imatges d'arxiu? Com interpretem les imatges de la mort? Són algunes qüestions que planteja el film. *Gueto, la pel·lícula perduda de la propaganda nazi* és una aportació històrica única que documenta un dels horrors més grans dels nostres temps i evidencia l'esforç dels seus perpetradors, hàbil coneixedors del poder de la imatge en moviment.

La lladre de llibres (*The Book Thief*, 2014) de Brian Percival és una coproducció entre Alemanya i els Estats Units que adapta la novel·la de Markus Zusak del mateix títol, per realitzar una convincent faula sobre el valor salvador del llibres en règims de dictadura. Des del primer minut la pel·lícula posa en marxa un mecanisme de distanciament dramàtic escollint ni més ni menys que a la Mort com a narradora de la història de Liesel (Sóphie Nelisse), una nena apartada de la seva mare i que és acollida per un matrimoni (un Geoffrey Rush contingut

i una notable Emily Watson). La *veu en off* anirà puntuant el relat de manera ocasional, indicant el principi i el final de les principals etapes de l'aprenentatge emocional de la nena, que ha de lluitar contra els altres nens de l'escola que l'estigmatitzen a causa del seu analfabetisme. A poc a poc, la Liesel superarà les situacions adverses amb l'ajut del seu pare adoptiu i d'en Max, un jove jueu que s'amaga al soterrani de casa.

Cal destacar la seqüència de la crema de llibres, una picada d'ullet a *Farenheit 451*, on el seu rostre passa de l'entusiasme infantil a la por, en la mesura que comprèn les conseqüències del disbarat que contempla. Animada per les seves ganes de llegir i aprendre, s'introdueix en la biblioteca de l'alcalde nazi de la ciutat per robar llibres prohibits i gaudir-ne. L'univers de la paraula escrita i del relat oral es converteixen en refugi i via d'escapament d'una societat immersa en la catàstrofe.

Què i com s'ha de mostrar ha estat la gran qüestió sobre el cinema de l'Holocaust. I en el film *El hijo de Saúl* (*Saul Fia*) de László Nemes aquesta doble pregunta torna ha emergir. En aquest film hongarès, oscar a la millor pel·lícula estrangera de 2015, la càmera s'enganxa a un *sonderkomando*, és a dir un pres encarregat de fer feines especials a Auschwitz. El punt de vista determina la posada en escena que resulta opressiva, que deixa bona part de l'horror en fora de camp i que condueix l'espectador a la simfonia de l'horror.

Tal com diu Violeta Kovacsics, amb el realisme ja no n'hi ha prou per tractar l'Holocaust (Kovacsics, 2016: 25). I és que el realitzador hongarès construeix a *El hijo de Saúl* una pel·lícula immersiva i experiencial, i assumeix de forma volguda el risc de representar allò que sovint s'ha qualificat d'inimaginable. Nemes respon a la pregunta al voltant de com representar l'Holocaust, situant en un lloc central l'enquadrament, a allò que la càmera deixa veure i allò que falta, allò que intuïm fora dels límits del pla. *El hijo de Saúl* és un film complex, de realització difícil, ja que la càmera es mou amb la inquietud urgent de l'espai en què es tanca. El pla revela el terror amb allò que és explícit i també d'allò que és només suggerit.

El film, a més, ha arribat en un moment en què l'antisemitisme està ressorgint tant a Europa com a Hongria, país d'origen del director i del personatge. La pel·lícula vol dialogar amb l'avui partint de la representació d'un període en què va ser deportada una part considerable de la població jueva hongaresa. *El hijo de Saúl* ens ve a dir que aquell va ser un moment històric que entronca amb el present, una ferida que continua oberta i que existeix en aquest segle XXI i, a més, Nemes ens ve a dir que és necessari no tancar encara el debat sobre la representació de l'Holocaust.

5. ASPECTES METODOLÒGICS

El cinema és un mitjà que pot servir per aprendre. Per aprendre, per conèixer i per convocar i generar diàlegs reflexius. I justament això és el que pretenem proposant el visionat d'un conjunt de pel·lícules que dirigeixen la seva mirada a l'Holocaust. La nostra voluntat és que els alumnes s'apropin a un fet històric d'una importància cabdal, perquè coneguin un procés que encara avui té preguntes sense respostes, perquè reflexionin sobre les causes i conseqüències del genocidi més brutal que ha conegut la humanitat.

La incorporació del cine i de l'educació audiovisual a l'aula de forma permanent promou, a més de l'aprenentatge del llenguatge audiovisual i de la construcció d'un esperit crític sobre diferents àmbits com el mediàtic, la possibilitat d'apropar l'alumnat a les realitats socials. Això, a més, connecta de manera directa amb el terreny de les emocions i sensacions que desprenen els protagonistes i el relat filmat, real o fictici. Estem convençuts que aquest itinerari a través de la dimensió audiovisual proporciona una experiència educativa dinàmica i una millor comprensió dels fenòmens socials.

El cinema ens permet educar la nostra mirada, entendre-la i ajustar-la a l'observació de la realitat històrica. Les imatges projectades es transformen en un instrument per a l'observació, per a la descripció i per a l'anàlisi de la realitat social i històrica. Tot això ha fet que ens els darrers temps, tot i que de manera gradual, s'hagi acceptat que el cinema afavoreix l'aprenentatge i la discussió. La mirada se'ns mostra com una eina que propicia el coneixement sobre la societat i la cultura.

Vivim uns moments en l'esfera educativa caracteritzats per la implantació d'avaluacions diagnòstiques esbiaixades que estan modificant els currículums cap a unes preteses necessitats de mercats i cap a sabers instrumentals allunyats del coneixement crític de les realitats socials, i va quedant com sempre relegada la necessitat de la posada en marxa de mesures polítiques i econòmiques que possibilitin una educació emocional, una educació crítica i una educació emancipadora. Justament, els relats audiovisual que presentem constitueixen un conjunt d'excel·lents recursos per ser aprofitats didàcticament en el coneixement d'un dels processos més complexos de la història contemporània.

La gramàtica audiovisual

Abans d'iniciar dinàmiques d'anàlisi de films que tracten l'Holocaust, la situació ideal consistiria en poder impartir a classe un *corpus* de coneixements sobre el llenguatge i les tècniques audiovisuals, és a dir, es tractaria d'ensenyar almenys els rudiments de la gramàtica audiovisual. Això ens portaria a que l'alumnat penetrés millor en el material fílmic i entengués millor com ha estat tractat, i també a disposar d'un coneixement bàsic de l'evolució dels gustos, de les necessitats i, a través d'elles, de com ha anat configurant-se l'ésser humà ens els darrers temps.

Per altra banda, convé no oblidar que és imprescindible el desenvolupament continuat de la capacitat crítica dels nois i noies. Si no es fa així, podria passar que la credulitat natural dels espectadors o la credibilitat d'un visió que es presenta com a exemplar, servís per a la fixació d'errors o per a la deformació estètica.

L'aparença d'objectivitat de tot el que és visual emmascara en algunes ocasions omissions intencionades i manipulacions en tot tipus de films que haurien de ser tingudes en compte pel professorat.

L'escenari desitjable, no sempre possible, és que el passi del film que hàgim escollit no es faci mai en fred ni improvisadament, sinó acompanyat de coneixements previs suficients, tant del tema tractat com dels mitjans expressius que la pel·lícula utilitzi. No obstant, tampoc hem de menysprear la capacitat de descobriment o l'efecte sorpresa que la cinta pot exercir sobre els alumnes. Una cosa és cridar l'atenció de l'alumnat sobre punts clau del film i una altra és destruir la llibertat de la mirada; especialment si es té en compte que després de la projecció, la pel·lícula haurà de ser comentada i, per tant, en un diàleg professor-alumne es podran resoldre els problemes de comprensió i interpretació que hagin pogut sorgir.

Criteris de selecció dels films

Els criteris de selecció que hem fet servir per proposar el visionat dels films que es treballen en aquest llibre s'han basat en els següents factors:

−Que la pel·lícula seleccionada sigui atractiva per als escolars, que tingui un cert ritme. Hem de tenir present que una pel·lícula excel·lent per a un adult més o menys format en la cultura cinematogràfica no necessàriament ha de ser vàlida per treballar-la en un context escolar, amb alumnes poc experimentats en el visionat reflexiu de determinats films.

−Que aporti elements per al coneixement i la reflexió històrica sobre l'Holocaust i els règims polítics que el van fer possible.

−Que sigui una producció de qualitat i el més rica possible en llenguatge audiovisual.

−Que plantegi motius per a la reflexió i per a la interpretació de l'Holocaust.

−Que les pel·lícules seleccionades puguin generar un conjunt de propostes connectades amb el currículum escolar relacionat amb la matèries de Cultura i Valors Ètics; Ciències Socials. Història; Història; Història del Món contemporani; Filosofia i Tutoria.

−Que siguin produccions audiovisuals relativament fàcils d'aconseguir, d'accedir o de gravar.

Visionat previ

Prèviament a la projecció per a l'alumnat, el professor o la professora haurà d'haver vist la pel·lícula com a mínim una vegada, anotant aquells aspectes que puguin oferir un més alt interès didàctic.

El professorat haurà de tenir el compte els plans i les seqüències fonamentals, el tractament fílmic del tema, el context de l'acció i les idees fonamentals que es volen transmetre. Tots aquests elements seran objecte d'una anàlisi que permeti centrar l'atenció de l'alumnat en determinats eixos o línies bàsiques.

Desenvolupament de la proposta didàctica

Les propostes didàctiques dels film treballats s'estructuren de la forma següent:

− Sinopsi-comentari argumental que el docent podrà utilitzar com a base de la presentació del visionat i per animar a la realització de les tasques de la proposta didàctica.

−Breu fitxa tècnica i artística.

−Pantalla d'activitats, que és un conjunt d'exercicis i activitats per incidir en la comprensió del film (personatges, esdeveniments, espai, temps, reflexions històriques, conclusions...).

−Llenguatge i tècniques audiovisuals: Propostes per conèixer aspectes tècnics i artístics del cinema, del llenguatge cinematogràfic a partir de recursos que hagin aparegut al film.

−Tràveling de lectures: Textos historiogràfics i documents de suport amb activitats que ajuden a contextualitzar la pel·lícula; així com de diverses dades d'interès o, per exemple, de testimonis que han viscut la mateixa experiència representada en la producció audiovisual treballada.

-Contracamp. Aspectes didàctics per al professorat. Un llistat d'elements de debat i de relacions que es poden establir, dels objectius formatius i dels criteris d'avaluació.

Mètode de visionat

Després d'una explicació introductòria amb la voluntat de fixar l'atenció en determinades seqüències i temes del film, i després, també, d'aclarir possibles aspectes obscurs i qüestions tècniques importants, caldrà situar el film en el context de l'obra dels seus autors i, finalment, arribarà l'hora de la projecció.

Una projecció que consistirà en visionar tot el film sencer o fragmentat. Som partidaris de fragmentar les pel·lícules malgrat que som conscients que se'ns

pot acusar d'atemptar contra la unitat de l'obra artística. La nostra posició és que a l'escola, les pel·lícules són objecte d'estudi i han de ser analitzades gairebé amb mentalitat de laboratori. D'una banda, trossejar les pel·lícules i dividir-les en sessions no més grans de mitja hora aconseguirà conservar l'atenció de tots els alumnes. De l'altra, en moments determinats serà necessari aturar la projecció, tornar a veure una escena o un pla, formular preguntes, debatre determinats elements de la trama o elements tècnic-expressius.

Per altra banda, les pel·lícules comercials solen tenir una durada superior als 90 minuts, mentre que les classes són de 60. Si es vol visionar la pel·lícula sencera resulta evident que s'haurà d'ocupar part de l'hora d'una altra matèria, i això conferirà a l'activitat un caràcter de fet extraordinari. Precisament, és el que no volem. El cinema, les produccions audiovisuals, l'educació en comunicació ha d'incrustar-se en la quotidianitat dels centres educatius amb plena normalitat, i de la mateixa manera que a classe de llengua i literatura llegim un fragment d'una novel·la perquè no hi ha temps de llegir-la tota en una hora, a classe de Ciències Socials, posem per cas, els pot passar el mateix amb un document fílmic.

Hem de partir de la base de que el cinema no és un element excepcional ni festiu en el decurs del treball acadèmic. Al contrari, és un instrument més, una pissarra, un suport de projecció sobre el qual unes imatges que, en la majoria dels casos, no foren creades amb una finalitat didàctica cobren per voluntat del professorat aquesta funció.

Connexió amb el currículum

Els continguts tractats en les diferents propostes didàctiques constitueixen un material adequat per a les matèries de Cultura i Valors Ètics; Ciències Socials i Tutoria de l'Educació Secundària Obligatòria; i de Filosofia; Història del Món Contemporani i Cultura Audiovisual de Batxillerat.

Degut al seu caràcter de relació central i directa, seguidament concretem les competències i continguts de Ciències Socials. Història de 4t d'ESO; així com els objectius i continguts d'Història del Món Contemporani de Batxillerat que es treballen en les propostes didàctiques que desenvolupem en aquest llibre.

Competència de la matèria: Ciències Socials. Història. 4t d'ESO

Competència 1. Analitzar els canvis i les continuïtats dels fets o fenòmens històrics per comprendre'n la causalitat històrica.

Competència 2. Aplicar els procediments de la recerca històrica a partir de la formulació de preguntes i l'anàlisi de fonts, per interpretar el passat.

Competència 3. Interpretar que el present és producte del passat, per comprendre que el futur és fruit de les decisions i accions actuals.

Competència 4. Identificar i valorar la identitat individual i col·lectiva per comprendre la seva intervenció en la construcció de subjectes històrics.

Competència 7. Analitzar diferents models d'organització política, econòmica i territorial, i les desigualtats que generen, per valorar com afecten la vida de les persones i fer propostes d'actuació.

Competència 11. Formar-se un criteri propi sobre problemes socials rellevants per desenvolupar un pensament crític.

Competència 12. Participar activament i de manera compromesa en projectes per exercir drets, deures i responsabilitats propis d'una societat democràtica.

Competència 13. Pronunciar-se i comprometre's en la defensa de la justícia, la llibertat i la igualtat entre homes i dones

Continguts de la matèria: Ciències Socials. Història. 4t d'ESO

El món contemporani:

- El feixisme i el nazisme.
- Causes, desenvolupament i conseqüències de la Segona Guerra Mundial.
- L'extermini de jueus i la persecució d'altres col·lectius.

El món actual:

- Els reptes de la democràcia a l'actualitat.
- Resolució de conflictes. Funció de la memòria històrica.

Batxillerat. Història del món contemporani

Objectius:

1. Conèixer i analitzar, situant-los adequadament en el temps i l'espai, els fets i esdeveniments rellevants de la història del món contemporani -segles XIX, XX i XXI, valorant la seva significació històrica i les seves repercussions en el present.

2. Comprendre i interrelacionar alguns dels principals processos econòmics, socials, polítics, culturals i tecnològics que configuren la història recent, identificant els seus trets més significatius i les seves interrelacions, i analitzant els factors que els han conformat.

3. Adquirir una visió global del món contemporani que, conjugant la dimensió local i internacional en l'explicació dels processos, faciliti l'anàlisi de les

situacions i dels problemes del present, considerant tant els antecedents històrics com les relacions d'interdependència.

4. Valorar la història com a disciplina i l'anàlisi històrica com un procés en constant reelaboració, i emprar el coneixement històric per argumentar les pròpies idees i revisar-les de manera crítica, tenint en compte noves informacions i superant estereotips i prejudicis.

5. Buscar, seleccionar, interpretar i contrastar informació procedent de diverses fonts històriques i la proporcionada pels mitjans de comunicació i les tecnologies de la informació, tractar-les de manera convenient per tal d'establir hipòtesis de treball i elaborar explicacions històriques aplicant el vocabulari específic de la història contemporània amb precisió i rigor.

6. Realitzar activitats d'indagació i síntesi en què s'analitzi, contrasti i integri informació diversa, valorar el paper de les fonts i els diferents punts de vista dels historiadors, i comunicar el coneixement històric adquirit per mitjà de diversos suports i amb el rigor intel·lectual requerit.

7. Mantenir una actitud solidària davant els problemes socials del món d'avui, tot rebutjant les desigualtats i la intolerància i valorant la pau, els drets humans i la democràcia com a drets fonamentals de tots els éssers humans.

8. Desenvolupar un pensament crític i creatiu, analitzant els problemes socials rellevants.

Continguts comuns:

- Localització en el temps i en l'espai dels processos, estructures i esdeveniments més rellevants de la història del món contemporani.
- Utilització de la representació gràfica del temps històric pel que fa a successions i simultaneïtats. Identificació de continuïtats i canvis en la successió de diversos períodes o moments històrics.
- Identificació dels components econòmics, socials, polítics i culturals que intervenen en els processos històrics i anàlisi de les interrelacions que s'hi donen per tal d'elaborar explicacions sobre els fets.
- Identificació de les causes i les conseqüències dels fets històrics i dels processos d'evolució i de canvi que són rellevants per a la història del món contemporani i en la configuració del món actual.
- Valoració del paper dels homes i les dones, individualment i col·lectiva, com a subjectes de la història i exercitació de l'empatia històrica.
- Recerca, obtenció i selecció d'informació a partir de fonts diverses (documents històrics, textos historiogràfics, fonts iconogràfiques, informació proporcionada pels mitjans de comunicació i les tecnologies de la informació, etc.) Processament i interpretació de la informació obtinguda, tot comprovant la validesa de les hipòtesis formulades.
- Valoració dels drets humans i rebuig de qualsevol forma d'injustícia, discriminació, domini o genocidi. Assumpció d'una visió critica vers les situacions injustes i valoració del diàleg i de la recerca del consens per a la resolució de conflictes.

Continguts de *L'època dels grans conflictes internacionals* (1914-1945)**:**

- Identificació, anàlisi i valoració de les característiques de les dictadures totalitàries dels estats feixistes dels anys trenta per mitjà de l'anàlisi i valoració d'algunes de les seves fonts documentals més representatives.
- Identificació de les relacions internacionals, tot establint les causes de la Segona Guerra Mundial i les seves conseqüències.
- Descripció, a partir de fonts diverses, de la situació de la població civil durant la contesa.
- Explicació de l'Holocaust i valoració de la cultura de la pau, entesa com l'absència de violència en totes les seves formes: guerra, injustícia i vulneració dels drets humans.

Algunes reflexions sobre l'Holocaust.

En el decurs del treball a classe de les propostes didàctiques que presentem, estem segurs que se suscitaran diferents elements de discussió. A continuació presentem algunes reflexions que ens poden ajudar en l'aprofundiment del debat. Hem de dir que alguns dels punts segueixen la interessant aportació del treball *Com expliquem l'Holocaust* publicat per la Regidoria de la dona i Drets Civils de l'Ajuntament de Barcelona.

El caràcter singular del genocidi anomenat Holocaust. Al llarg de la història de la humanitat s'han viscut nombrosos genocidis, com el perpetrat per la monarquia hispànica contra els pobles amerindis des de finals del segle XV; el de l'Imperi Otomà contra el poble armeni des de finals del segle XIX fins el 1915; i, ja després de la Segona Guerra Mundial, el realitzat a Rwanda pels hutus contra els tutsis, la neteja ètnica a Bòsnia, l'extermini de kurds a l'Iraq, el genocidi dels tibetans executat per la Xina i les matances de Sudan. D'entre totes aquestes i d'altres atrocitats, sobresurt el genocidi conegut com l'Holocaust, que rep també el nom de la *Shoah* (en hebreu, *catàstrofe*).

En el cas de l'Holocaust el propòsit era perseguir tots els jueus de tot el món per tal d'exterminar-los totalment. Aquesta és la seva singularitat. La *Shoah* va començar pels jueus alemanys, va prosseguir després pels jueus d'arreu d'Europa i, posteriorment, es va pretendre continuar pels jueus d'Àfrica i Àsia.

El Tercer Reich alemany va organitzar un aparell burocràtic i una indústria d'extermini amb cambres de gas i forns crematoris, amb la intenció d'assassinar sistemàticament els perseguits pel nazisme.

La magnitud de l'Holocaust va portar a que molts pensadors, polítics, intel·lectuals o filòsofs reflexionessin sobre els seus perquès, especialment per què el món no va actuar per evitar-ho.

I tot plegat va passar recentment, ni més ni menys que al bell mig del segle XX, quan, fins i tot, era costum afirmar que els éssers humans eren més civilitzats, educats i cultes que en èpoques anteriors. I en un país, Alemanya, que, en el llenguatge de l'època, era *el més civilitzat i més culte* de tots.

El règim nazi no fou obra d'uns bojos. El Tercer Reich d'Adolf Hitler, el franquisme a Espanya o el feixisme de Mussolini a Itàlia, així com règims posteriors com la dictadura de Pinochet a Xile o de l'Argentina dels anys setanta, foren moviments organitzats i finançats per les classes dominants d'aquests països que no volien renunciar als seus privilegis, que no acceptaven l'aprofundiment de la democràcia ni una distribució més justa de la riquesa. Sense aquests moviments contrarevolucionaris no hagués estat possible ni el nazisme ni qualsevol altre d'aquests règims perversos.

L'Holocaust va afectar sobretot el poble jueu però no només**.** Durant el nazisme es va perseguir i assassinar homes i dones que pertanyien a diferents col·lectius: jueus, gitanos, malalts mentals discapacitats psíquics, discapacitats físics, malalts crònics, comunistes, socialistes, homosexuals, testimonis de Jehovà, indigents, prostitutes, eslaus, presoners de guerra soviètics i altres persones, com és el cas dels republicans catalans i de l'Estat espanyol.

La xifra de jueus assassinats, segons diferents historiadors, va ser de sis milions i representa el col·lectiu amb més víctimes propiciades pel nazisme, perquè el Tercer Reich tenia com a una de les seves prioritats el seu genocidi. El total de les víctimes *no convencionals* per raons de guerra directa causades pel règim de Hitler s'aproxima als 11 milions i mig.

Els camps d'extermini, element principal del genocidi. A l'hora de parlar dels camps nazis hem de diferenciar els camps de concentració dels camps d'extermini. Hi hagué camps de concentració, destinats inicialment a confinar opositors polítics per fer-hi treballs forçats. Eren diferents dels camps d'extermini, establerts més tard amb el propòsit principal d'assassinar sistemàticament la comunitat jueva. L'Holocaust no s'entén sense fer referència als camps d'extermini, que foren una peça clau en la maquinària de la mort en massa. Els camps d'extermini representen la mort industrialitzada per fer possible un genocidi massiu, deliberat, planificat, sistemàtic i total.

Bona part dels republicans catalans i de l'Estat espanyol foren reclosos a un camp de concentració, el de Mauthausen, a Àustria. La majoria dels integrants de les comunitats jueves europees van ser enviats a camps d'extermini com el d'Auschwitz. Tots dos camps nazis van acabar convertint-se en camps de la mort. Però hi havia diferències en la seva construcció i en la seva finalitat originària. Al camp de concentració de Mauthausen va ser exterminat el 43,5 % de les persones deportades i a Dachau un 38 %, mentre que als camps d'extermini la mortalitat va ser superior al 90 %. Mauthausen inicialment va ser pensat per recloure diversos col·lectius, com els dissidents polítics i la

resistència, entre ells van ser deportats els republicans catalans i espanyols. Auschwitz, sobretot Auschwitz-Birkenau, va ser pensat per poder exterminar com més aviat millor els jueus; no únicament ells, però sobretot a ells. Els camps d'extermini foren els d'Auschwitz-Birkenau, Sobibor, Treblinka, Chelmno, Majdanek i Belzec.

Cal evitar la trivialització de l'Holocaust. Fa banalització de l'Holocaust qualsevol persona que vulgaritza, frivolitza, trivialitza o minimitza l'Holocaust. Es banalitza l'Holocaust quan, per exemple, algú insulta una persona amb el qualificatiu de *nazi*. Desqualificar una persona tot titllant-la de nazi és un fet massa assidu al nostre país. Això és poc freqüent en altres països europeus, perquè són més conscients que fer això és convertir el genocidi perpetrat per l'Alemanya del Tercer Reicj en un fet ordinari. Qui ho fa, sovint ho fa amb la intenció de denigrar la persona que s'insulta, però llavors el que s'aconsegueix es fer esdevenir l'Holocaust com un fet insubstancial, minimitzant l'abast del que va succeir. Si una persona no ens cau bé, o bé ens hi hem enfadat, això no és prou motiu per titllar-la de nazi. La paraula *nazi* cal reservar-la per qualificar el període històric en què va ocórrer l'Holocaust.

Quan hem de qualificar aquells individus que tenen una ideologia feixista després de la Segona Guerra Mundial és recomanable anomenar-los *feixistes* o *neonazis*. Dir *nazi* a algú significa rebaixar tot allò que va succeir a l'Holocaust: les cambres de gas, els forns crematoris, els guetos, les persecucions...

Catalunya està relacionada amb l'Holocaust. Entre les víctimes del nazisme, hi trobem republicanes i republicans catalans. Al voltant de 7.000 republicans i republicanes espanyols van ser deportats a camps de concentració. Cal ser conscients també que a Catalunya hi viuen jueus supervivents i descendents de famílies exterminades a l'Holocaust.

La intervenció del règim de Hitler a la Guerra Civil espanyola (1936-1939) va ser determinant perquè a l'Estat espanyol s'implantés un règim feixista durant quaranta anys, que va protegir els fugitius nazis un cop acabada la Segona Guerra Mundial.

La Conferència de Wannsee, on els nazis van planificar la *Solució Final* per exterminar totalment el poble jueu, va incloure la comunitat jueva que vivia a Catalunya i arreu de l'Estat espanyol. Hitler i Franco es reuniren junts i, contràriament al que en ocasions s'ha dit i s'ha volgut fer creure, no va ser Franco qui va rebutjar una col·laboració intensa amb Hitler, sinó que fou a l'inrevés. Franco envià la *División Azul*, constituïda en part per voluntaris espanyols que, al costat de l'exèrcit nazi, combateren contra la Rússia soviètica.

Per què no es va oferir resistència a la persecució dels nazis? A Polònia es van exterminar més del 90 % dels jueus que hi vivien, mentre que a Dinamarca es van salvar el 99 %. Les europees i els europeus tenien un marge d'actuació

gran davant el nazisme. Resulta molt discutible que no es podia fer res davant el terror del nazisme. 3.000.000 de jueus de Polònia van ser assassinats, mentre que Dinamarca se salvaren gairebé tots els jueus, a excepció feta de 77 persones, i Bulgària va salvar tots aquells que vivien al seu territori. A tota la resta de països d'Europa, els infants, les dones i els homes jueus van ser exterminats, fins a la xifra de 6 milions.

Les actituds humanes són un factor clau, fins i tot en un sistema polític totalitari com ho fou el nazisme. La resistència era possible, fins i tot entre els alemanys i les alemanyes. De fet, quan els nazis van assassinar alemanys discapacitats, va haver-hi protestes ciutadanes i, aleshores, es van deturar en part aquests crims. En canvi, quan els nazis van exterminar els jueus alemanys, no hi va haver moviments contraris importants dels seus conciutadans, perquè molts compartien el mateix prejudici que el partit nazi, tot i que part d'ells estiguessin en desacord amb l'eliminació física.

Cal rebutjar un altre tòpic: aquell que diu que els jueus no van oferir resistència. Hem de trencar motlles i explicar la resistència jueva, com la del gueto de Varsòvia, la del camp d'extermini de Sobibor i, fins i tot, la resistència jueva enmig dels forns crematoris d'Auschwitz. Hi hagué jueus que en el lloc més controlat pel nazisme, Auschwitz, i concretament al costat de les seves cambres de gas i forns crematoris, s'organitzaren per oferir resistència contra el nazisme.

Un exemple de resistència és el de les dones jueves que van proveir la pólvora que els *Sonderkommando* van fer explotar en el forn crematori IV d'Auschwitz. Els seus noms són: Ella Gartner, Roza Robota, Regina Safir i Estera Wajsblum. Totes quatre dones jueves van ser assassinades després. El forn crematori mai més va poder tornar a fer-se servir.

També hi hagué resistència al camp d'extermini de Sobibor. Entre juliol i agost de 1943, es van organitzar en la clandestinitat. El 14 d'octubre de 1943 va tenir lloc la revolta. Uns 300 presoners van poder escapar-se, tot i que només una cinquantena van ser supervivents. Així i tot, la revolta va ser una fita de la resistència, fins al punt que aquest camp d'extermini va ser tancat a finals de 1943, després de la revolta dels presoners.

La revolta més coneguda és la resistència del gueto de Varsòvia. Es va produir entre el 19 d'abril i el 16 de maig de 1943. A les tropes nazis, els va costar el mateix temps (27 dies) derrotar la resistència jueva del gueto de Varsòvia que ocupar tot un país, Polònia. Hi va haver focus de resistència en molts altres guetos. A més, cal afegir que un milió i mig de jueus van lluitar contra el nazisme enrolant-se en els exèrcits dels països aliats. Més de mig milió de jueus van combatre com a soldats nord-americans, mig milió en les tropes russes, 116.000 en l'exèrcit britànic i 243.000 en altres exèrcits. Dins de l'exèrcit britànic va incorporar-se la Brigada Jueva, una unitat de l'exèrcit britànic que es va crear expressament per enrolar jueus originaris d'Israel.

El desconeixement de l'Holocaust mentre succeïa. És fals que se sabia ben poca cosa de l'Holocaust, com sovint es creu. Això es pensa a Catalunya perquè fou un mite que es propagà durant la dictadura franquista. Escau deixar ben clar que el món era conscient a grans trets del que succeïa als camps nazis. Tant és així que es difongué en els mitjans de comunicació i els governs dels països aliats ho van difondre públicament.

A títol il·lustratiu, podem observar alguns exemples que els països estaven informats del genocidi dels jueus. El diari *The New York Times* va informar, el 18 de maig de 1942, que havien estat assassinats al voltant de 200.000 jueus a l'oest de Rússia, més de 100.000 jueus als països bàltics i uns 100.000 a Polònia. La BBC de Londres comunicà el 2 de juny que 700.000 jueus havien estat exterminats. La BBC deia, el 9 de juny de 1942, que "la població jueva està condemnada a l'aniquilació segons el principi de matar tots els jueus independentment de com s'hagi d'acabar la guerra".

El 26 de juny de 1942, el *London Daily Telegraph* va donar la informació següent: "Més de 700.000 jueus polonesos han estat massacrats pels alemanys en les matances més grans de la història del món". Aquest mateix diari, el 30 de juny, treia el titular següent: "Més d'1.000.000 de jueus assassinats a Europa". El 2 de juliol, *The New York Times* comunica "la matança de 700.000 jueus" a Polònia. Entre el 3 i el 14 de setembre de 1942, el *Times* londinenc publicà la notícia de la deportació dels jueus francesos.

El 13 de febrer de 1943, *The New York Times* notificava que el govern de Romania oferia vaixells per traslladar 70.000 jueus al país que els volgués, però els Estats Units rebutjaren l'oferta, igual com la Gran Bretanya, que va impedir que aquests refugiats poguessin viatjar a Israel, el Mandat Britànic de Palestina.

Judeofòbia i Holocaust**.** La judeofòbia és el prejudici contra el poble jueu, conegut també amb el nom d'antisemitisme. És l'animadversió, l'hostilitat, el rebuig, l'antipatia i, fins i tot, l'odi vers els jueus i les jueves. L'Holocaust fou factible perquè durant 2.000 anys l'antisemitisme es va propagar per Europa.

El discurs de la judeofòbia nazi no era gaire diferent de l'antisemitisme previ existent en la societat europea. Es basava en estereotips que una part de la població compartia com ara que els jueus són rics, explotadors, avars, astuts, traïdors, venjatius, poderosos, conspiradors, manipulen els mitjans de comunicació, controlen l'economia, són un lobby, dominen el món i altres creences negatives.

Holocaust i els nens i nenes. El nazisme volia exterminar la comunitat jueva sencera, fos quin fos el seu sexe, edat, classe social, color de pell, educació i trets individuals. Tant se val si era un jueu pobre o ric, o bé una noia o un noi. Els infants jueus foren assassinats immediatament als camps d'extermini perquè els nazis només deixaven viure una mica més de temps les persones que podien treballar. Els nens bessons eren utilitzats en experiments mèdics dels científics del règim hitlerià.

El 17 d'agost de 1942, 341 nens jueus francesos, d'edats compreses entre els 2 i els 10 anys, i 323 nenes jueves de menys de 16 anys van ser gasejats al

camp d'extermini d'Auschwitz. L'endemà, el 18 d'agost, entre els 998 jueus que van deportar a camps d'extermini des de Bèlgica, hi havia 287 nenes i nens.

El 23 de març de 1943, els 29 infants orfes jueus de França, juntament amb la seva tutora Alice Salomon, van ser gasejats al camp d'extermini de Sobibor. El maig de 1943, la quarantena de mares i els seus nadons de la maternitat Rothschild de París van ser deportats a Auschwitz i únicament una dona va poder escapar i salvar la seva vida amb el seu fill.

El 5 de juny de 1943, 1.266 jueus holandesos menors de 16 anys són deportats cap a les cambres de gas del camp d'extermini de Sobibor. El 17 d'agost de 1943 al voltant de 1.200 nens i nenes del gueto jueu de Bialystok (Polònia) són deportats i, posteriorment, exterminats a Auschwitz. El 17 de novembre de 1943 arriben 995 jueus d'Holanda a Auschwitz; immediatament en són gasejats 531, entre ells 166 infants. El 27 i el 28 de març de 1944 es va dur a terme a Kovno (Lituània) l'*Acció dels Nens*, on van ser executats 1.300 nens i nenes jueus.

El 6 d'abril de 1944 la Gestapo va anar expressament a la *Llar dels Nens d'Izieu* (França) i va deportar els 43 infants a Auschwitz. El 31 de juliol de 1944 a Auschwitz es van exterminar al voltant de 500 infants jueus, entre ells 258 orfes capturats una setmana abans a París. Al voltant de 1.500.000 de nens i nenes, de nois i noies jueus va ser exterminats, com la jove jueva de 15 anys Anna Frank.

7. PROPOSTES DIDÀCTIQUES

EL GRAN DICTADOR

(THE GREAT DICTATOR)

SINOPSI

La història arrenca a les trinxeres de la Primera Guerra Mundial. Chaplin és un soldat de Tomania (una país semblant a Alemanya...) que intenta disparar el *Gran Berta*, un canó que apunta a Notre Dame de Paris. En aquesta primera seqüència sentim per primer cop la veu de Chaplin en el cinema. Diu : *What's that*? (*Què és això*?). El soldat – amb forma i maneres del rodamón chaplinià, tot i que Chaplin sempre va considerar que la darrera pel·lícula del seu rodamón fou *Temps Moderns* (1936) – ajuda a un aviador a portar informació a la rereguarda. L'avió amb el que viatgen s'estavella i un cop a terra s'assabenten que la guerra s'ha acabat i que Tomania ha perdut.

Salt cap endavant en el temps de vint anys. El soldat, que en la vida civil era un barber jueu, té amnèsia i viu internat en un hospital. Per a ell no ha passat el temps i no sap res del nou règim polític del seu país presidit pel dictador Hynkel. A partir d'aquí el film explica dues històries en paral·lel: la del barber que s'enamora de Hannah, una veïna seva, i que és ajudat per l'aviador – ara comandant Schultz – davant la repressió dels sicaris de la doble creu, però que no podrà evitar anar a parar a un camp de concentració; i, a la vegada, coneixerem el dictador Hynkel, un perillós i dement egòlatra. Hynkel planeja envair països i construir un imperi. El seu histerisme es multiplica quan rep en el seu palau al dictador Napaloni, de Bacteria (un país semblant a Itàlia...). Un i altre pacten la invasió de Osterlich, on s'havia refugiat Hannah, fugint del terror de Hinkel. Però, en un gir sorprenent de l'argument, el barber i el dictador, d'una gran semblança física, intercanvien les seves vides...

FITXA DE LA PEL·LÍCULA

Productora: United Artists, 1940. Estats Units.

Guió, producció i direcció: Charles Chaplin

Fotografia: Roland Totheroth i Karl Strauss

Muntatge: Willard Nico

Direcció artística: J. Russell Spencer

So: Percy Townsend i Glen Rominger

Música: Meredith Wilson

Decorats: Edward G. Boyle

Maquillatge: Ed Voight

Durada: 126 minuts

Intèrprets: Charles Chaplin (Barber jueu i Hinkel); Paulette Goddard (Hannah); Jack Oakie (Bencino Napaloni); Henry Daniell (Garbitch); Billy Gilbert (Herring); Reginald Gardiner (Schultz); Maurice Moscovich (Mr Jaeckel); Emma Dunn (Mrs. Jaeckel); Grace Hayle (Mrs. Napaloni); Carter de Haven (ambaixador de Bacteria); Bernard Gorcey (Mr. Mann); Paul Weigel (Mr. Agar); Chester Conklin (client de la barberia).

PANTALLA D'ACTIVITATS

1. Al llarg de la seva filmografia i de la seva vida, Chaplin va mostrar la seva militància a favor de la pau i el seu profund antimilitarisme. Elaboreu una llista dels elements de crítica i ridiculització de la guerra i del militarisme que trobem a *El Gran Dictador.*
2. Chaplin en el film que ens ocupa fa una crítica sarcàstica als dictadors europeus dels anys trenta, Hitler i Mussolini. Si ara algú es plantegés fer una pel·lícula semblant, a qui criticaria? Escriviu una petita sinopsi d'un film inspirat en *El Gran Dictador*, però traslladat a l'època actual.
3. Garbitch i Herring són els lloctinents de Hynkel en el film. Investigueu a quins lloctinents de Hitler es feia referència amb aquests dos personatges. Per què es van distingir?
4. Després que Schultz defensi el barber jueu al ghetto, el comandant li diu: *Hagués jurat que eres ari*. I el barber li respon: *Ari no, sagitari*. Quin transfons té aquest acudit?

5. Hynkel en el seu palau té un pintor i un escultor que li fan un retrat i un bust, respectivament. També, periòdicament, l'avisen per ensenyar-li invents sorprenents. Quins elements propis dels dictadors es critiquen amb aquests dos detalls?
6. Comenteu l'escena de la dansa amb el globus terraqüi. Abans, però, fixeu-vos en la conversa prèvia entre Hynkel i Garbitch on es diu, per exemple, el següent*: No tindrem pau fins que no tinguem una pura raça ària. Serà meravellós. Una nació de rossos d'ulls blaus. Europa, Àsia i Amèrica rosses. Un món ros amb un dictador morè*. Quins aspectes de la ideologia nazi es critiquen en aquesta conversa i amb la dansa del globus?
7. Quins estereotips alemanys i italians se'ns mostren en el film? Quines conseqüències tenen els estereotips?
8. Hynkel i Napaloni rivalitzen, de manera infantil, pel que a fa les grandeses dels seus exèrcits, dels seus països, i d'ells mateixos. Què denota aquest fet? Quina idea dels dictadors ens vol transmetre Chaplin?
9. Mentre Chaplin i el seu equip preparaven la pel·lícula, Hitler va incorporar al seu imperi Àustria. Queda reflectit aquest fet en *El Gran Dictador*?
10. En l'escena on els dos dictadors discuteixen airadament, prenen, sense adonar-se'n, mostassa anglesa que els pica molt. Qui simbolisme hi veieu?

LLENGUATGE I TÈCNIQUES AUDIOVISUALS

1. Quin nom té el recurs cinematogràfic que s'utilitza en els primers moments del film per informar els espectadors del pas del temps, després de l'accident de l'avió i mentre el barber jueu és a l'hospital?
2. Les transparències són un procediment tècnic que permet de rodar als estudis cinematogràfics escenes d'exteriors. És a dir, els actors i les actrius, als estudis, es situen en un primer pla i darrere d'ells, en un pantalla, apareixen imatges gravades de l'exterior, així sembla que estiguin en una carretera, en un vaixell, en una estació de tren, etc. En quins moments de la pel·lícula Chaplin fa servir aquesta tècnica?
3. Un dels invents que li ensenyen a Hynkel és el del paracaigudes més petit del món. La demostració, però, acaba malament. Com ho sabem? Quin nom té el recurs utilitzat?
4. Parlem ara de plans. Ens situem en l'escena on el barber arregla el cabell a Hannah. Quin pla es fa servir mentre Chaplin intenta afaitar-la? I quin s'utilitza quan Hannah, admirada, es mira al mirall?
5. En bona part del film observem dues línies argumentals que van avançant, la història del barber i la del dictador. Finalment, però, s'ajunten. Quin nom té aquest tipus de muntatge cinematogràfic?
6. En l'escena on els guàrdies assalten la barberia, i el barber i Hannah s'han de refugiar a la teulada, la càmera no ens mostra l'atac de la tropa sinó un canari dins d'una gàbia. Quin simbolisme té? Quin nom té aquest recurs?

7. *El Gran Dictador* fou la primera pel·lícula totalment sonora de Charles Chaplin. En el film, però, encara podem observar molts trets i maneres pròpies del cinema mut. Citeu-ne alguns.

Consulteu aquest blog si teniu algun dubte:
http://llenguatgecinematografic.wordpress.com/

TRÀVELING DE LECTURES

COMENTARIS SOBRE *EL GRAN DICTADOR*

No estrenada a Espanya fins l'any 1976, un cop mort el dictador Franco i amb una irònica menció en els seus títols de crèdit, on s'adverteix que *qualsevol semblança entre el barber jueu i el dictador Hynkel, és pura coincidència*, *El Gran Dictador* revela de manera diàfana l'olfacte del seu autor al denunciar el nazisme en uns moment en què els Estats Units encara es mantenien en una postura aïllacionista davant l'agressiva Alemanya hitleriana. El film, que Chaplin va rodar gairebé en secret, amb el nom de producció número 6, fou prohibit en diversos estats de la Unió, davant la pressió dels diplomàtics italians i alemanys, aquests darrers particularment exasperats per l'irònic equívoc que porta a l'humil barber jueu a suplantar el führer.

Si hagués tingut coneixement dels horrors dels camps de concentració alemanys no hagués pogut rodar "El Gran Dictador", no hagués pogut burlar-me de la demència homicida dels nazis; no obstant, estava decidit a ridiculitzar la seva absurda mística en relació amb una raça de sang pura. Són paraules de Charles Chaplin. Malgrat tot, aquest film fou una de les seves obres més estimades i, probablement, la més difícil de les seves produccions. Qui va tenir la idea inicial va ser el productor Alexander Korda, l'any 1937. A Korda li va cridar l'atenció la semblança entre els bigotis d'Adolf Hitler i del rodamón chaplinià. Chaplin, a més va trobar altres coincidències que no li van fer cap gràcia: el dictador i ell tenien la mateixa alçada, 1,65 metres; pesaven gairebé el mateix i havien nascut la mateixa setmana del mateix mes (abril) i del mateix any (1889).

Chaplin comença a reflexionar sobre la idea. Ell no era jueu, el seu pare sí, i tenia molts col·legues i amics que ho eren. La seva companya en aquells moments, Paulette Goddard, i que seria coprotagonista del film, si que n'era de jueva. A Chaplin li interessava denunciar el dolor de la Humanitat, les injustícies socials. La seva darrera pel·lícula havia estat un èxit, *Temps Moderns* (1936); era el cineasta més famós i de més èxit des dels anys vint, i estava preocupat per l'onada de feixisme que cobria el món.

El dia 1 de gener de 1939 comença a escriure el guió de la que seria la seva primera pel·lícula sonora (després que feia 13 anys que el sonor s'havia imposat a les sales de cinema), i comença a construir algunes de les maquetes. A l'estiu del mateix any, selecciona els actors i les actrius. Jack

Oakie serà el dictador Napaloni, *alter ego* de Mussolini; Paulette Godard, Hannah (el nom de la mare de Chaplin), la noia que s'enamora del barber. Alemanya s'havia convertit en Tomania, la creu gammada nazi en la doble creu; Hitler en Hynkel; Goebbels, ministre de propaganda nazi en Garbitch (*garbage* en anglès és escombraries); Göring, cap de la Gestapo i de les forces àrees, en Herring.

La preproducció del film s'acaba el dia 5 de setembre de 1939. El dia següent, Chaplin sent per la ràdio que el Regne Unit declara la guerra a Alemanya, i va prenent forma la Segona Guerra Mundial. Decideix tirar endavant el projecte sense canvis. El dia 9 de setembre comença el rodatge que durarà fins al 9 de març. Des de Nova York li arriben cartes demanant-li que no faci la pel·lícula, l'amenacen amb no exhibir-la ni a Anglaterra ni als Estats Units. Però no en fa cas.

Chaplin podia imitar qualsevol idioma amb només sentir-lo, així que els discursos amb pseudo-alemany els va inventar ell mateix, després de veure un grapat de noticiaris amb discursos de Hitler. Només dues paraules de les pronunciades per Hynkel són alemanyes, Wienerschnitzel (embotit) i Sauerkraut (col)... El despatx de Hynkel, immens, era una còpia del despatx de Hitler, encara més gran, que Chaplin havia vist en fotos. Curiosament, quan els soldats soviètics, al final de la guerra, van entrar a les oficines completament destruïdes del führer, només una cosa quedava sencera: un enorme globus terraqüi..

Un altre fet curiós de *El Gran Dictador*, són els rètols que hi apareixen. En el ghetto jueu els cartells no estan escrits ni en alemany ni en hebreu sinó en esperanto. Només una paraula apareix escrita en anglès *Jew* (jueu), pintada per les tropes d'assalt a les botigues del ghetto.

Finalment, el projecte s'acaba el dia 1 d'octubre de 1940, després de 559 dies. La pel·lícula ha costat dos milions de dòlars, s'han fet servir 150.000 metres de negatius. Quinze dies després s'estrena a Nova York amb un gran èxit de públic.

Tot i que el president Roosevelt li va enviar un missatge de suport, en diversos indrets dels Estats Units es prohibeix la seva exhibició. Els diaris del magnat de la premsa William Randolph Hearst - el personatge que va *inspirar Ciutadà Kane* - , se li tiren al damunt, i, cada cop més propers a l'extrema dreta, l'acusen de comunista. Chaplin es defensa*: Jo no sóc comunista, "El Gran Dictador" no és una pel·lícula de propaganda, sinó la pintura d'un problema humà i històric.* Durant la tardor de 1940, joves nazis nord-americans desfilen per la Cinquena Avinguda i criden contra Chaplin, li diuen: *Jueu!* Qualificatiu que ell mai va desmentir. *No s'ha de ser jueu per ser antinazi, només cal ser una persona normal i digna*, respon.

Els països amb governs feixistes van prohibir la pel·lícula: Itàlia, Alemanya, l'Europa ocupada, Argentina... Els espectadors argentins hauran d'anar fins a Montevideo, a l'altra banda del riu de la Plata per poder veure el film. A Itàlia, després de la guerra, totes les imatges on sortia la vídua de Mussolini, Rachele, van ser tallades; i fins l'any 2002 no es va poder veure la versió

íntegra. A Espanya, com s'ha dit, no es va poder estrenar fins uns mesos després de la mort de Franco...

Hitler va veure el film? Sembla que el dictador alemany era molt afeccionat al cinema. En plena guerra es va fer portar una còpia des de Portugal i li van projectar dues vegades a la seva sala personal de cinema. No en sabem res, però, de la seva reacció.

Una de les grandeses de *El Gran Dictador* és la seva habilitat per reflectir la realitat que l'envolta, el moment històric on neix. El fet essencial de la pel·lícula no és l'actitud del personatge de Chaplin davant la tragèdia, sinó la tragèdia mateixa. No és el drama del barber, sinó el barber vivint el drama.

És de justícia remarcar que un dels objectius de *El Gran Dictador* era el de despertar la consciència democràtica dels nord-americans, combatre les tendències aïllacionistes dels Estats Units i posar sobre la taula elements per intervenir contra Hitler. Poques pel·lícules estan tan adherides a la Història: fou pensada, muntada i estrenada al llarg d'un període que comença amb els preparatius per a la guerra (l'episodi de l'*Anschluss* o ocupació d'Àustria posa el punt i final al film) i desemboca amb la invasió de Polònia i la construcció del complex d'Auschwitz-Birkenau.

Belinchón, G. (2005). *El Gran Dictador*. Llibre i DVD. Cine de Oro. Madrid: El País. Adaptació i traducció de l'autor.

Activitats

1. Visioneu *Temps Modern*, el film anterior de Chaplin i elaboreu un estudi comparatiu amb *El Gran Dictador*.
2. Què és l'esperanto? Què pretenia? Qui el va inventar?
3. Com interpreteu les pressions perquè no es fes la pel·lícula? Qui deuria estar interessat en què no es fes ni es projectés?
4. Qui era William Randolph Hearst ? Busqueu informació biogràfica sobre aquest personatge.
5. Quan van entrar els Estat Units a la Segona Guerra Mundial? Busqueu-ne les causes.
6. Què és i què representa Auschwitz-Birkenau?

DISCURS FINAL DE *EL GRAN DICTADOR*.

Ho sento, però no vull ser emperador. No m'hi veig. No vull governar o conquerir res. M'agradaria ajudar tothom – si fóra possible -: els jueus, els gentils, els negres, els blancs. Tots nosaltres volem ajudar-nos mútuament. Els éssers humans són així. Volem viure per a la felicitat i no per a la misèria. No

volem odiar-nos i menysprear-nos mútuament. En aquest món hi ha lloc per a tots. I la bona terra és rica i pot proveir tothom.

El camí de la vida pot ser lliure i bonic; però hem perdut el camí. L'ambició ha enverinat les ànimes dels homes, ha aixecat en el món barricades d'odi, ens ha portat al pas de l'oca a la misèria i a la matança. Hem augmentat la velocitat. Però ens hem tancat nosaltres mateixos dins d'ella. El maquinisme, que proporciona abundància, ens ha deixat en la indigència. La nostra ciència ens ha fet cínics; la nostra intel·ligència, durs i sense sentiments. Pensem massa i sentim massa poc. Més que maquinària necessitem humanitat. Més que intel·ligència, necessitem amabilitat i cortesia. Sense aquestes qualitats, la vida serà violenta i tot es perdrà.

L'avió i la ràdio ens han aproximat més. La veritable naturalesa d'aquests avenços clama per la bondat de l'home, clama per la fraternitat universal, per la unitat de tots nosaltres. Fins i tot ara, la meva veu està arribant a milions d'éssers de tot el món, a milions d'homes, de dones i nens desesperats, víctimes d'un sistema que tortura els homes i empresona les persones innocents. A aquells que em pugin escoltar, els dic: "No desespereu".

La desgràcia que ens ha caigut a sobre no és més que el pas de l'avarícia, l'amargura dels homes, que tenen por del progrés humà. L'odi dels homes passarà, i els dictadors moriran, i el poder que van prendre al poble tornarà al poble. Mentre els homes moren, la llibertat mai sucumbirà.

Soldats! No us lliureu a aquestes bèsties que us menyspreen, que us esclavitzen, que governen les vostres vides; que us diuen el que heu de fer, el que heu de pensar i el que heu de sentir! Que us obliguen a fer la instrucció, que us tenen a mitja ració, que us tracten com a bestiar i us fan servir de carn de canó. No us lliureu a aquests homes desnaturalitzats, a aquests homes-màquina amb intel·ligència i cor de màquina! Vosaltres no sou màquines! Sou homes! Amb l'amor de la Humanitat en els vostres cors! Rebutgeu l'odi! Només aquells que no són estimats odien, els que no són estimats i els desnaturalitzats! Soldats! No lluiteu per l'esclavitud ! Lluiteu per la llibertat!

En el capítol XVII de Sant Lluc està escrit que el regne de Déu es troba dins l'home, no d'un home o d'un grup d'homes, sinó de tots els homes! Dins de tots vosaltres! Vosaltres, el poble, teniu el poder, el poder de crear màquines. El poder de crear felicitat! Vosaltres, el poble, teniu el poder de fer que aquesta vida sigui més lliure i bella, de fer d'aquesta vida una meravellosa aventura. Per tant, en nom de la democràcia, fem servir aquest poder, unim-nos. Lluitem per un món nou, per un món digne, que donarà als homes la possibilitat de treballar, que donarà al jovent un futur i als vells seguretat.

Prometent-vos tot això, les bèsties han pujat al poder. Però menteixen! No han complert les seves promeses. No les compliran! Els dictadors es donen la llibertat a ells mateixos, però esclavitzen el poble. Ara unim-nos per alliberar el món, per acabar amb les barreres nacionals, per acabar amb l'ambició, amb l'odi, amb la intolerància. Lluitem per un món de la raó, un món on la ciència i el progrés portin la felicitat a tots. Soldats, en nom de la democràcia, unim-nos!

Hannah, em pots sentir? On estiguis, aixeca el cap! Mira, Hannah els núvols se'n van! El sol arriba! Estem sortint de l'obscuritat i arribem a la llum! Estem entrant en un món nou, un món de bondat, on els homes passaran per sobre de la seva ambició, del seu odi i de la seva brutalitat! Mira Hannah, l'ànima de l'home té ales i, per fi, comença a volar! Vola fins l'arc de Sant Martí, fins la llum de l'esperança! Cap al futur, un futur que ens pertany a tu, a mi, a tots! Aixeca el cap Hannah! Aixeca el cap!

Traducció de l'autor.

Activitats

1. Feu un resum del text i assenyaleu els aspectes que Chaplin rebutja i els que reivindica, així tindrem un esquema de la seva ideologia. On se situava Chaplin, ideològicament?
2. El discurs fa esment, en diverses ocasions, a les màquines. En quin altre film de Chaplin hi trobem una reflexió sobre la industrialització?
3. Gairebé mai en la historia del cinema, l'autor d'un film atura l'acció i expressa clarament allò que pensa. Per què ho devia fer en Charles Chaplin? Quines circumstàncies greus es devien viure en aquells anys?
4. Un cop estrenat el film, Chaplin va repetir aquest discurs en diversos mítings, i fins i tot un cop el va llegir per la ràdio, en directe. Es diu que aquestes iniciatives les acabaria pagant en la posterior caça de bruixes de Hollywood. Què fou aquesta caça de bruixes? Com va afectar Chaplin?
5. Té vigència aquest discurs? Davant de quina situació actual seria vàlid?

CONTRACAMP: ASPECTES DIDÀCTICS PER AL PROFESSORAT

Elements de debat i relacions que es poden establir

- Gènesi i causes dels feixismes.
- La Segona Guerra Mundial: Causes, desenvolupament i conseqüències.
- L'Alemanya nazi.
- L'Europa del segle XX.
- L'antisemitisme.
- L'Holocaust.
- Origen i causes dels conflictes armats del passat i del present.
- El valor de la llibertat i de la lluita contra les injustícies.
- Tolerància i persecució de les minories.
- L'obra de Charles Chaplin i la història contemporània.
- El cinema com a element de coneixement històric.

Objectius formatius

- Iniciar-se en el coneixement dels grans conflictes mundials
- Observar una versió cinematogràfica del nazisme.
- Valorar la persecució dels jueus durant la Segona Guerra Mundial.
- Analitzar les característiques de les dictadures.

- Entendre els mecanismes que determinen l'origen i el desenvolupament dels feixismes.
- Estudiar l'antisemitisme i els seus mecanismes.
- Fer servir el cinema per analitzar la societat.
- Conèixer diferents recursos expressius del cinema.
- Interpretar l'obra de Charles Chaplin

Criteris d'avaluació

- Visionat atent, correcte i respectuós del film.
- Respondre les qüestions de comprensió i del llenguatge audiovisual de forma reflexiva i interessada.
- Capacitat per relacionar i entendre les diferents problemàtiques polítiques plantejades en el film
- Identificar els temes i subtemes de la pel·lícula.
- Lectura dels textos de la proposta didàctica i realització adequada de les activitats.
- Participació activa en els debats que es puguin suscitar.
- Expressió escrita i oral correcta de les feines proposades.

GUETO

(A FILM UNFINISHED)

SINOPSI-COMENTARI

Després de la Segona Guerra Mundial, una misteriosa pel·lícula d'uns seixanta minuts etiquetada amb la paraula *Ghetto* apareix en un arxiu de l'Alemanya de l'Est. Filmada pels nazis a Varsòvia el maig de 1942, la cinta va ser utilitzada ràpidament per molts historiadors com a veritable testimoni de la vida als guetos jueus. Més de quaranta anys després, es descobreix una altra cinta que inclou preses repetides de la primera pel·lícula i en què apareix un operador de càmera preparant la posada en escena de cada acció. La cineasta israeliana Yael Hersonski va recuperar aquest material i va demostrar l'engany cinematogràfic amagat darrere unes imatges enregistrades amb una sola finalitat: la propaganda nazi.

Servint-se d'un laboriós i cinematogràfic tractament visual i sonor, Yael Hersonski recull quatre anys de recerca exhaustiva i rigorosa en un únic relat cronològic narrat per múltiples veus. Combinant imatges de les dues bobines recuperades amb les declaracions d'un dels càmeres alemanys, els informes de les SS relatius al nombre d'execucions comeses cada setmana, les notes del diari personal del president del consell jueu del gueto de Varsòvia i el testimoni de cinc supervivents que visionen el material enregistrat, Hersonski revela fins a quin punt les escenes van ser dirigides, a la vegada que reconstrueix un dels episodis més sagnants de la història contemporània.

Amb la finalitat de despertat en el poble alemany el sentiment que els jueus eren una raça repulsiva i que es mereixien realment allò que els estava passant, el negatiu recuperat mostra l'avarícia i insolidaritat dels jueus contrastant escenes de dinars fastuosos i espectacles amb imatges de patis interiors plens de matèria fecal abocada per les finestres dels pisos; ensenyant seqüències protagonitzades per dones ben alimentades que es miren amb superioritat altres dones vestides amb parracs, o cadàvers abandonats al mig del carrer ignorats pels vianants.

Però més enllà del diari de rodatge d'una pel•lícula de propaganda nazi o de la reconstrucció d'un capítol dramàtic de la història del segle XX, la cineasta Yael Hersonski traça una reflexió personal al voltant de la naturalesa testimonial dels arxius, especialment en el moment en què aquests constitueixen una documentació sistemàtica de l'horror. Per què donem un valor de veritat absoluta a les imatges d'arxiu? Com interpretem les imatges de la mort? Són algunes qüestions que planteja el film. Gueto, la pel•lícula perduda de la propaganda nazi és una aportació històrica única que documenta un dels horrors més grans dels nostres temps i evidencia l'esforç dels seus perpetradors, hàbil coneixedors del poder de la imatge en moviment.

FITXA DE LA PEL·LÍCULA

Títol: Gueto (A Film Unfinished) (Shtikat Haarchion)

Direcció i guió: Yael Hersonski

Producció: Noemi Schory i Itai Ken-Tor per a Belfims LTD

Fotografia: Itai Ne'eman

Muntatge: Joëlle Alexis

Música: Yishai Adar

Durada: 89 minuts

Israel, Alemanya, 2010

Versió original en anglès, hebreu, polonès, alemany i jiddisch, subtitulada en català i castellà.

http://www.eldocumentaldelmes.com/ca/documentals/192-gueto.html

PANTALLA D'ACTIVITATS

1. Escriviu la sinopsi d'aquest documental.

2. Què era un gueto? Els jueus vivien habitualment amuntegats de la manera que mostra el film? Per què els jueus no podien sortir del gueto de Varsòvia?
3. Les imatges corresponen a la Varsòvia ocupada pels nazis al maig de 1942. Quina era la situació, en aquells moments, a la Segona Guerra Mundial?
4. Quin creieu que era l'objectiu dels nazis al filmar les imatges que se'ns mostren?
5. Per què apareixen imatges d'un mercat perfectament assortit de mercaderies? Què en penseu de les imatges sobre cases luxoses? I de les imatges en que en un restaurant diversos comensals dinen copiosament?
6. Crida l'atenció diferents escenes on es veuen les persones estirades al carrer agonitzants o mortes, davant la indiferència dels vianants. A què respon aquesta insistència? Esteu d'acord en l'afirmació: Quan la gent pateix es torna apàtica. En quin moment de la film es pronuncia?
7. Què buscaven els responsables del documental al filmar un bany ritual jueu o una circumcisió?
8. Una altra dels moments impactants del film és la posada en escena d'un enterrament jueu de luxe. Comenteu les paraules d'una testimoni que al veure la seqüència diu: Però si els jueus no enterraven els seus morts en taüts!
9. Justament una altra de les testimonis es tapa la cara davant d'unes imatges dels cadàvers amuntegats que són portats al cementiri, i diu Avui sóc humana, avui puc plorar. Què vol dir amb aquestes paraules?
10. Com valoreu les declaracions de Willy Wist? Què en penseu sobre el que diu respecte el destí dels jueus? Recordeu que ell afirma que ho va saber després de la guerra.

LLENGUATGE I TÈCNIQUES AUDIOVISUALS

1. A l'inici de *Gueto* se'ns diu que el material fílmic realitzat pels nazis es va trobar sense muntar. Què vol dir muntar un film? Què és el muntatge?
2. Un dels aspectes més sorprenents del film *Gueto* són les preses falses que es van trobar posteriorment. Quina credibilitat pot tenir un documental en que cada escena ha estat preparada abans de filmar?
3. A més del material d'arxiu trobat, Gueto conté imatges de testimonis que van viure els fets. Què li aporta al resultat final?
4. Entre els minuts 43 i 46 aproximadament, apareixen diferents primers plans de dones i homes jueus. Quina era la seva intencionalitat? Per cert, en general, en cinema, quin objectiu tenen el primer plans?

Consulteu aquest blog si teniu algun dubte:
http://llenguatgecinematografic.wordpress.com/

TRÀVELING DE LECTURES

QUÈ ÉS UN GUETO?

Gueto o ghetto: 1. HIST. Nom donat a una foneria emplaçada en una petita illa de Venècia, assignada més tard als jueus. Entre els segles XIII i XIX el mot fou aplicat a qualsevol barri habitat pels jueus. Fou cèlebre el creat a Varsòvia pels nazis, destruït per ells arran d'una revolta (1943). 2. SOCIOL. Sector social, delimitat geogràficament, on la majoria de la població té unes característiques pròpies i diferenciades que fan que la seva població sigui segregada de la resta de la societat a la qual pertany, la qual cosa genera unes característiques més aguditzades que les primitives mitjançant el sorgiment d'una subcultura i uns elements semblants i equivalents al concepte de classe social tradicional. Els guetos acostumen a ser barris o sectors suburbials d'una ciutat, més o menys aïllats i integrats per conjunts ètnics diferents dels de la resta de població. A les grans ciutats dels EUA n'hi ha de constituïts per barris sencers de negres i porto-riquenys. Als països de l'Europa industrialitzada n'hi ha de formats per obrers emigrats de països meridionals. A la Península Ibèrica són formats per barris de gitanos i barris de barraques.

Gran Enciclopèdia Catalana (1975)

Activitats

1. Quin és l'origen del gueto de Varsòvia?
2. Visioneu els films *El pianista* (*The Pianist* 2002) de Roman Polanski i *La llista de Schindler* (*Schindler's List*, 1993) de Steven Spielberg, on també apareixen imatges de guetos i debateu-les a classe.
3. L'entrada *Gueto* de la Gran Enciclopèdia Catalana data, com veieu, de 1975. Introduiríeu avui alguns canvis en la definició?
4. Coneixeu algun gueto a la vostra ciutat?

UN EXTERMINI PERFECTAMENT PLANIFICAT

Quan el 6 d'agost del 1940, els primers republicans entraren al camp de Mauthausen, feia set anys que a l'Alemanya nazi funcionaven els camps de concentració. Des del gener del 1933, tots els opositors al nazisme (socialistes, comunistes, pacifistes, catòlics, objectors de consciència i jueus, primer com a oponents polítics i a partir del 1938 per motius racials) ompliren els camps de Dachau, obert el mateix 1933, i el de Sachsenhausen.

Després obririen Buchenwald (1936), Flossenburg (1937), el camp de dones de Ravensbruck i el camp de Mauthausen (1938), construït a Àustria. A mesura que el domini nazi s'estenia per Europa, els camps i les víctimes augmentaren. A partir del 1940 els camps d'extermini, situats majoritàriament a Polònia:

Treblinka, Chelmno, Sobibor, Majdanek i Belzec, són els noms que recorden aquest horror.

Però el símbol màxim d'aquest horror va ser el camp d'Auschwitz-Birkenau, on 1.100.000 jueus van ser exterminats. Tot plegat, aquesta bogeria exterminadora tingué un altíssim cost humà. En el conjunt dels camps moriren centenars de milers de persones de totes les nacionalitats (polonesos, soviètics, holandesos, francesos, italians, espanyols, gitanos...) que van caure en mans dels nazis. Però no hi ha cap dubte que les víctimes majoritàries de l'extermini nazi foren els jueus. Sis milions en van ser exterminats en un holocaust sense precedents en la història.

Joan Villarroya "Un extermini perfectament planificat". Sàpiens. N. 31. Badalona, 2005. p. 36

Activitats

1. A quins republicans que entraren al camp de Mauthausen es refereix el text?
2. A quin camp d'extermini foren traslladats els integrants del gueto de Varsòvia?
3. Investigueu sobre l'expressió la solució final aplicada a l'Holocaust.

AUSCHWITZ: ¿NUNCA MÁS?

En 1963 visité el campo de Auschwitz-Birkenau con mi viejo amigo Fernando Benítez. Lo visitamos en silencio. Todo comentario resultaba superfluo, si no insultante. La vasta soledad de ese territorio de la muerte era poblada por un desfile interminable de víctimas portadoras cada una de un nombre que se resistía a morir. Con una crueldad que renueva la vigencia de Kafka como el escritor profético del siglo XX, cada prisionero, al ingresar en Auschwitz, debía contestar a una pregunta de sus victimarios: ¿ a quién debe dársele la noticia de su muerte?

(...) Auschwitz fue el sello fúnebre de un imperio racista, (cuyo autor), Hitler, estableció a partir de 1933 el universo concentracionario – Dachau, Buchenwald, Auschwitz, Treblinka, Midanek... – a fin de librar al mundo de la peste judía, pero también para aniquilar a homosexuales, gitanos, comunistas, socialistas y cristianos adversos al Reich.

Seis millones de hombres, mujeres y niños inocentes murieron en los campos de Hitler. Acaso la estadística más atroz esté, no en este número, sino en los que dejó el administrador del departamento de Economía del SS, Oswald Pohl. Además de los veinte mil cadáveres diarios producidos por los campos, Pohl calculó que la expectativa de vida de un prisionero era de nueve meses (el mismo tiempo requerido para nacer y para morir). En esta estimación del verdugo, durante ese período de tiempo, cada prisionero vivo y empleado en trabajos forzados podía darle al Reich un provecho de mil quinientos marcos

diarios, sin contar el valor de dentaduras, cabellera, ropa y otros bienes. Sin embargo, advierte Pohl el gasto de cremación de cada prisionero era de dos marcos, a deducir del beneficio arriba mencionado.

(...) El capítulo más reciente de esta crónica del horror impuesto a unos hombres por otros hombres lo redactó el Gobierno de George W. Bush. Guantánamo y Abu Ghraib son dos nombres de la infamia contemporánea: torturas, humillaciones, abusos de poder (...) Los abominables crímenes del 11 de septiembre deben ser condenados y su repetición, prevista y sofocada por los mismos servicios de inteligencia que jamás predijeron el predecible ataque de Osama Bin Laden. Pero lo que la democracia norteamericana debe evitar es la paranoia y la psicosis que terminan por acusar al Otro como el Malo de la película. El terrorismo se combate atendiendo a los reclamos humanos de los marginados del mundo y contando con servicios de inteligencia que no vulneren la legalidad interna o internacional. El atacado no puede ponerse a la altura de los atacantes porque pierde autoridad.

Carlos Fuentes. "Auschwitz: ¿nunca más?" El País 5-2-2005. Adaptació de l'autor.

Activitats

1. Quina és la idea-força de l'article que acabem de llegir?
2. Per què ens ve a dir Carlos Fuentes que la dada més horrible no són el milions de morts provocats pel nazisme sinó l'estadística del departament d'Economia de les SS?
3. Actualment, quins altres casos, a part de Guantánamo, podrien assemblar-se a la manera de fer del nazisme?

CONTRACAMP: ASPECTES DIDÀCTICS PER AL PROFESSORAT

Elements de debat i relacions que es poden establir:

- L'Holocaust nazi.
- La propaganda i la manipulació polítiques.
- El racisme i les neteges ètniques.
- El feixisme: origen i conseqüències.
- El cinema com a element de sensibilització educativa i social.
- La riquesa i la creativitat de l'actual cinema documental.

Objectius formatius

- Conèixer l'extermini del poble jueu durant els anys de la Segona Guerra Mundial.
- Aproximar-nos a un cas de manipulació a través de les imatges cinematogràfiques.
- Reflexionar sobre els feixismes i les seves conseqüències.
- Conèixer les doctrines racistes en el món contemporani.

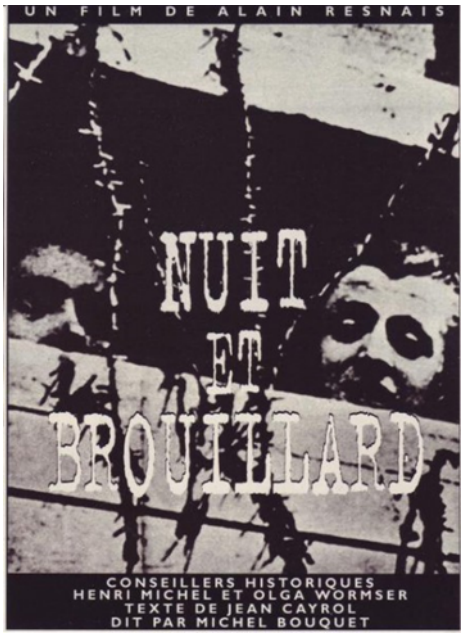
- Analitzar les característiques estètiques i comunicatives del cinema documental.
- Aproximar-se a l'estudi, a la crítica i l'anàlisi d'obres cinematogràfiques.

Criteris d'avaluació

- Visionat atent, correcte i respectuós del film.
- Respondre adequadament a les qüestions de comprensió i de llenguatge cinematogràfic de forma reflexiva i interessada.
- Capacitat per relacionar i entendre les diferents temàtiques plantejades en el film.
- Identificar els temes i subtemes del documental.
- Lectura dels textos de la proposta didàctica i realització adequada de les activitats.
- Participació activa en els debats que es puguin suscitar.
- Expressió escrita i oral correcta de les feines proposades.

NIT I BOIRA

(NUIT ET BROUILLARD)



SINOPSI

Nit i Boira (*Nuit et Brouillard*) és un documental del cineasta francès Alain Resnais realitzat en commemoració del desè aniversari de l'alliberament dels camps de concentració i d'extermini.

D'una durada de trenta-dos minuts, la pel•lícula és una barreja d'imatges d'arxiu en blanc i negre sobre la construcció dels camps, el seu funcionament i el seu alliberament, i d'imatges rodades en color, anys després de la finalització de la guerra en els espais que ocupaven els *lager* alemanys.

Les imatges estan acompanyades de la lectura d'un text de l'escriptor francès Jean Cayrol, resistent francès deportat en el KZ Mauthausen el 1943. El seu monòleg poètic, recitat per Michel Ram és una dia a dia dels dies dels camps de concentració i un sentit tribut als qui van patir la tortura, la humiliació, el terror i l'extermini. La pel·lícula treu el seu títol del nom donat pels nazis als deportats als camps de concentració pels nazis, els NN (*Nacht und Nebel*) amb la intenció de voler fer caure en l'oblit la seva memòria.

La voluntat d'aquest mític film de Resnais és la d'avisar sobre els riscos de la banalització de l'Holocaust, de l'oblit i del negacionisme, fins i tot el retorn a Europa, de l'antisemitisme, del racisme o del totalitarisme.

FITXA DE LA PEL·LÍCULA

Títol: *Nuit et brouillard* (*Nit i boira*)

Director: Alain Resnais

Guió: Jean Cayrol i Chris Marker

Fotografia: Ghislain Cloquet i Sacha Vierny

Producció: Anatole Dauman, Samy Halfon i Philippe Lifchitz

Muntatge: Alain Resnais

Música: Hanns Eisler

Veu en off: Michel Ram

Una producció d'Argos Films

País: França

Any: 1955

Durada: 32 minuts

https://vimeo.com/123483626

PANTALLA D'ACTIVITATS

1. A què fa referència el títol del documental?
2. Un cop vista la pel·lícula, quins creieu que eren els seus objectius quan es va produir? Penseu que segueixen sent vàlids, avui en dia?
3. Com enteneu la broma sobre els estils dels camps de concentració (Alpí, garatge, japonès, sense estil...)?
4. Què vol dir que en Burger, obrer alemany; l'Stern, estudiant jueu d'Amsterdam; l'Schmulski, comerciant de Cracòvia; o l'Anette, estudiant de Bordeus, tenien una plaça assignada als camps?
5. Qui eren els *kapos*? Què feien? Què havien estat abans d'exercir aquesta funció als camps?
6. A la pel·lícula se'ns diu que 3000 espanyols van morir construint una escala que conduïa a la pedrera de Mauthausen. Feu una recerca sobre els catalans i espanyols que foren deportats a aquest camp de concentració.
7. Alguns dels presoners escrivien, feien manualitats o s'organitzaven políticament. Quina importància tenien aquestes accions?
8. Què era el gas Zyklon? Què vol dir estances amb aparença de dutxes?

9. Quina relació tenien determinades empreses alemanyes (Steyer, Krupp, Heinckel, IG Farben, Siemens) avui encara existents, amb els camps?
10. Al final de *Nit i boira* se'ns diu que ni els *kapos*, ni els oficials dels camps es feren responsables del que havia succeït? Creieu que eren responsables? Qui era també responsable?

LLENGUATGE I TÈCNIQUES AUDIOVISUALS

1. Expliqueu les característiques pròpies del cinema documental que trobem a *Nit i boira*.
2. En el minut 12 veiem un moviment de càmera prolongat sobre les latrines d'un camp de concentració. Quin és aquest moviment de càmera?
3. Comenteu la combinació d'imatges en blanc i negre i en color. Què pretenia l'Alain Resnais?
4. Torneu a escoltar, durant uns minuts, la banda musical del film. Us sembla adequada? Per què?

Consulteu aquest blog si teniu algun dubte:
http://llenguatgecinematografic.wordpress.com/

TRÀVELING DE LECTURES

ELS CATALANS ALS CAMPS NAZIS

Als camps, no hi valia la fortalesa física, no hi valia que estiguessis habituat a tota mena de sofriments o d'incomoditats externes. No hi valia que haguessis nascut a pagès i que sabessis què és patir molt de fred, o les gelades al matí, la monotonia de dies i dies de neu, el vent rúfol o un sol implacable. Del camp han sortit els que deien: "malgrat tot, nosaltres som més forts que el feixisme", o els que es repetien: "jo he de sortir d'aquí per veure els meus". La moral personal era el primer pas per a trobar fórmules de solidaritat i de resistència.

(...) En Joan de Diego em va dir: "Al camp ens van robar la llibertat física, però la llibertat ideològica, la llibertat de l'esperit, aquesta no ens l'han robada mai" (...) "Així, ens vam organitzar per instint de sobreviure. Després va venir el sentit polític de la supervivència col·lectiva. Era un món nou i a poc a poc el vam anar fent una mica millor"

Aquesta és l'opinió de Joan de Diego. Altres deportats se sentien més lligats als esdeveniments històrics i s'arrapaven a l'esperança de veure l'Alemanya nazi vençuda per la Unió Soviètica. La qüestió més important era oblidar que et

consideraven un número i a poc a poc esdevenir, una altra vegada, una persona. Una persona que anava reconstruint totes les traces humanes que la deportació esboirava. Ens diu la Neus Català: "Cada dia anava darrera de la barraca i, amb aquell fred que feia, obria l'aixeta i em rentava. Moltes vegades havia d'esperar una bona estona perquè en baixés aigua. Al començament només rajava gel de l'aixeta. Érem parracs humans, desferres."

La Neus sabia molt bé que, si es deixava de rentar alguna vegada, el seu cos es degradaria, es deixaria anar i acabaria convertint-se en una bestiola, en allò que els nazis volien.

(...) Una exdeportada francesa d'origen espanyol em va escriure aquesta carta: "La nostra companya Charlie, el seu veritable nom era Carlota García, no era catalana, sinó basca, i el seu marit era valencià. Charlie era una dona meravellosa, sempre a punt per ajudar les seves camarades i amigues que la necessitaven.

A Ravensbrüsk, al Block 32 on ens trobàvem, era com un raig de sol; sempre somreia i ens animava a tots amb paraules amables i plenes d'optimisme. Quan vaig arribar al camp de Ravensbrück (...) Charlie va avançar cap a nosaltres, sabent que érem espanyoles, i ens va agafar sota la seva protecció. Des d'aquell moment Charlie no ens abandonà mai més (...) Quan em cridà el comandant del camp per fer-me complir un càstig de 14 dies de calabós, em va acompanyar un tros i em va dir: *sigues valenta, te n'has de sortir d'aquesta, canta i pensa i pensa en la llibertat*. Em va animar fins a tal punt que vaig sortir del maleït calabós molt afeblida, però viva. Després d'allò em va mostrar una abnegació enorme; triava les millors patates de la seva escudella perquè jo mengés, i Déu sap el que valia una patata al camp. (...) Quan vam abandonar Ravensbrück cap a un destí desconegut per a nosaltres, va dir-me: *Sigues valenta, anem cap a la llibertat, deixem aquest maleït camp*. Durant els cinc dies de viatge en vagons de bestiar, em va mimar i protegir, tot trobant històries divertides per fer riure les nostres companyes en el curs d'aquell viatge sinistre per tal d'evitar el pànic. Finalment vam arribar a Mauthausen. Durant aquell trajecte esgotador fins al camp, ella va ser qui em salvà la vida".

Montserrat Roig (1991) *Els catalans als camps nazis*. Barcelona. Edicions 62. Fragments de les pàgines 245,246,247,264 i 265.

<u>Activitats</u>

1. Què era el més important per sobreviure en un camp nazi? Heu trobat alguna referència a Nit i boira sobre aquesta qüestió?
2. A Catalunya hi ha una associació anomenada *Amical de Mauthausen*. Investigueu sobre els seus objectius i activitats.

LA MORT D'ANNA FRANK

"El diari d'Anna Frank" és un dels llibres més llegits del món. En l'obra, Anna Frank, jueva alemanya nascuda a Frankfurt (1929) i morta al camp de concentració de Bergen-Belsen (1945) ens narra les peripècies i les angoixes que ella i la seva família van patir a la que ella anomena "casa del darrera" d'Amsterdam, on restaren amagats des del juliol de 1942 a l'agost de 1944, per no ser enviats als camps nazis. Finalment delatats, Anna, la seva família i altres ocupants de l'amagatall foren deportats. Les pàgines del diari s'han convertit, pel seu poder d'identificació amb allò que sent i viu una noia de 14 anys en unes circumstàncies tan determinades, en la més formidable denúncia del nazisme i de qualsevol forma d'intolerància i crueltat humanes.

Els innombrables lectors d'Anna Frank, quan acaben de llegir el diari els queda un regust profund d'amargor perquè saben que l'obra s'interromp el dia 1 d'agost de 1944, a causa de la detenció d'Anna Frank tres dies més tard, el dia 4. Anna Frank va seguir vivint entre set i vuit mesos més, uns mesos de terrible patiment i crueltat.

Fins avui no se sap del cert qui va ser el responsable de la delació dels Frank i els seus amics. Després de la guerra es va investigar un empleat del magatzem de l'empresa del pare, però les proves no van ser suficient per iniciar un procediment. Recentment, investigadors assenyalen com a culpable, un holandès col·laboracionista amb els nazis que havia tingut negocis amb Otto Frank, el pare d'Anna, i que necessitava (a l'estiu de 1944) diners urgentment, la qual cosa devia fer que indiqués als nazis l'amagatall de la família Frank

El cert és que després de la detenció, la família Frank i els altres ocupant de la casa del darrera, com l'anomenava Anna, foren conduïts primer a la comissaria de les SS, i un dia més tard al camp holandès d'internament de Westerbork, on van ser obligats a fer tota una sèrie de feines tòxiques que li van provocar molts problemes respiratoris a l'Anna. Al cap d'un mes, el dia 3 de setembre, Anna i els seus van ser obligats a pujar al darrer comboi de jueus holandesos en direcció a Auschwitz. Els aliats estaven arribant, en aquells moments, a la frontera sud holandesa.

El transport consistia en vagons de bestiar, la gent anava apilada, sense menjar ni beure ni poder fer les seves necessitats, així durant tres dies. De les 1019 persones que van viatjar en el tren, 258 homes i 212 dones van ingressar al camp i els fou tatuat un número al braç esquerre, les altres 549 persones, entre elles els nens més petits de 15 anys, van ser portats directament a les cambres de gas.

Un cop a Auschwitz, les famílies foren separades. Anna, la seva germana Margot i la seva mare, foren obligades a despullar-se i a "desinfectar-se". En aquest moment va començar un llarg via crucis de fam, malalties i fred. Anna i Margot van romandre menys de dos mesos a Auschwitz, i després foren

traslladades a Bergen-Belsen. La mare, Edith Frank es va quedar i morí el 6 de gener de 1945, víctima de la fam i de l'esgotament.

Quan les germanes Anna i Margot van arribar al Bergen-Belsen a finals d'octubre o principis de novembre de 1945, el camp estava ple de gent, i els presos seguien arribant. Hi mancaven instal·lacions higièniques i de menjar, pràcticament, no n'hi havia. Les SS no podien mantenir l'ordre en aquell colossal caos, només es limitaven a impedir les fugues i a deixar morir els ocupants. Van començar les epidèmies i com que no hi havia medicaments, no es van poder parar: La més terrible fou el tifus que va matar 50.000 persones en tres mesos.

Una amiga d'Anna, Hanneli, va explicar anys més tard que es va trobar amb Anna Frank a Bergen-Belsen, tot i que no la va poder veure, perquè era de nit i una tanca de filferro recoberta de palla les separava. Hanneli explica que Anna era una noia desfeta, que plorava constantment. Deia "Ja no tinc pares", pensant que el pare havia anat a la cambra de gas (El pare fou l'únic supervivent de la família). Explicà que la seva germana Margot estava molt malalta , que no tenien res per menjar, que tenien molt fred i que li havien afaitat el cap.

Els testimonis de la barraca on Anna i Margot Frank van passar els seus darrers dies diuen que les dues van contraure el tifus. Els paràsits que Anna tenia incrustats a la roba li feien tant de fàstic que es va treure la roba i la va llançar. Anna anava amunt i avall embolicada amb una manta fins que la solidaritat de les companyes va fer que pogués vestir-se de nou. Les noies tenien la cara demacrada, eren tots pell i os, a més a la barraca tenien el pitjor lloc, prop de la porta i es morien de fred. Se les sentia dir "tanqueu la porta, tanqueu la porta", però cada dia se les sentia menys. A finals de febrer o a principis de març de 1945, les germanes Frank, van morir. Van treure els seus cadàvers i els van col•locar davant de la barraca. Després se'ls van emportar i els van llançar a una enorme fossa comuna, on hi van anar a parar milers de cossos.

Text elaborat per l'autor

<u>Activitat</u>

1. El cas d'Anna Frank i de la seva família és un dels més colpidors dels milions d'històries de persecució nazi contra els jueus, precisament perquè coneixem de primera mà allò que pensaven, allò que sentien i allò temien les víctimes del règim de Hitler. Elaboreu un mural sobre la figura d'Anna Frank a partir de citacions del seu diari i de diverses informacions i fotografies que podreu trobar a www.annefrank.nl i www.annefrank.de o al Anne frank Zentrum Rosenthaler Strasse, 39 10178 Berlin.

CONTRACAMP: ASPECTES DIDÀCTICS PER AL PROFESSORAT

Elements de debat i relacions que es poden establir:

- L'Holocaust nazi.
- Els camps d'extermini.
- El negacionisme
- El racisme i les neteges ètniques.
- Les responsabilitats de l'Holocaust
- El feixisme: origen i conseqüències.
- La memòria històrica: Fer present el passat.
- El cinema com a element de sensibilització educativa i social.
- La contribució de *Nit i boira* al cinema de l'Holocaust.

Objectius formatius

- Ser conscients de la necessitat de difondre la memòria de l'Holocaust.
- Aproximar-nos al coneixement dels camps d'extermini.
- Reflexionar sobre els feixismes i les seves conseqüències.
- Conèixer les doctrines racistes en el món contemporani.
- Analitzar les característiques cinematogràfiques del cinema documental i de *Nit i boira*.
- Aproximar-se a l'estudi, a la crítica i l'anàlisi d'obres cinematogràfiques.

Criteris d'avaluació

- Visionat atent, correcte i respectuós del film.
- Respondre adequadament a les qüestions de comprensió i de llenguatge i tècniques audiovisuals de forma reflexiva i interessada.
- Capacitat per relacionar i entendre les diferents temàtiques plantejades en el film.
- Identificar els temes i subtemes del film.
- Lectura dels textos de la proposta didàctica i realització adequada de les activitats.
- Participació activa en els debats que es puguin suscitar.
- Expressió escrita i oral correcta de les activitats proposades.

LA VIDA ÉS BELLA

(LA VITA È BELLA)

SINOPSI - COMENTARI

Arezzo (Itàlia), 1939. Guido un home tot alegria, innocència i ganes de viure, deixa el seu poble de la Toscana i marxa a la ciutat, amb el seu amic, el poeta Ferruccio. Allà treballarà de cambrer a l'hotel del seu oncle, i començarà a percebre la intolerància contra els seus, contra els jueus.

Guido s'enamora de la mestra de l'escola local, Dora. Dora pertany a una rica família de la ciutat, però es sent ofegada pels convencionalismes i la hipocresia de la seva classe social. No dubtarà en marxà amb Guido, que la seduirà mitjançant la seva imaginació i el seu esperit lliure.

Cinc anys més tard, en una Itàlia ja ocupada per l'exèrcit nazi, Dora i Guido tenen un fill (Giosuè), viuen en un pis de l'oncle d'en Guido i regenten una llibreria, però la pressió antisemita és cada cop més gran. Les lleis racistes alemanyes són ja vigents a Itàlia. Un dia Guido i Giosuè són detinguts i traslladats a un camp de concentració. Dora, per amor, els seguirà. A partir d'aquí Guido tractarà de mantenir al marge de l'horror el seu fill a través d'un joc, producte de la seva fantasia, producte de la seva capacitat fabuladora.

La pel·lícula de Benigni és un encreuament on la comèdia i el romanticisme topen amb la dura realitat de la perversió humana. L'amor passa per sobre de la hipocresia i els amants troben la felicitat. Més tard, però, l'argument fa un gir inesperat, com el que van donar les vides de més de 8000 jueus italians que creien que podien viure segurs en la Itàlia mussoliniana.

Quan Guido i el seu fill són deportats, i Dora els segueix, Guido està disposat a aconseguir un objectiu probablement impossible: protegir el seu fill dels horrors que l'envolten, ocultant la por, l'esgotament i conservant l'humor i la imaginació malgrat estar envoltat de les circumstàncies més inhumanes i inimaginables. Guido vol seguir creient que la vida és meravellosa.

Benigni, igual que Chaplin i Keaton, crea personatges que mitjançant la comicitat transmeten un toc d'amargor, de reflexió moral i d'advertiment.

La història que se'ns explica passa a la Toscana natal de Benigni. Tot i que la seva família no és jueva, el seu pare fou empresonat a Alemanya durant la Segona Guerra Mundial, la qual cosa va canviar la seva vida per a sempre. Sembla que Benigni mai es va plantejar fer una pel•lícula sobre aquestes qüestions fins que va llegir una frase que el va emocionar. Una frase atribuïda a Trotski. Trotski atrapat en un búnker a l'espera dels sicaris de Stalin, creient que s'acabaven els seus dies, va dir que malgrat tot, "la vida és meravellosa".

Pensant en una reacció com aquesta a les portes de la mort, Benigni va decidir fer una pel·lícula sobre l'alegria de viure, sobrevivint a les condicions més adverses. Al mateix temps, Benigni va tenir l'oportunitat d'explorar la història del seu país, en una època en la que es van deportar milers de jueus. Així va néixer aquest conte màgic, aquest relat d'amor en un camp de concentració.

Roberto Benigni va declarar que l'humor dels primer moments de la pel·lícula fa més tràgic allò que passa a Guido i a la seva família. El riure ens salva, ens obliga a considerar-ho tot, el cantó surreal i el cantó divertit. Imaginar ens disposa a no quedar reduïts al no-res. Ens dóna coratge per sobreviure durant totes les nits sense fi.

El director ens explica la història com si fos una faula, un conte, tant en el guió, com en el tractament visual, com en les interpretacions, però l'horror, la brutalitat van apareixent progressivament. Mai em vaig plantejar reconstruir la Itàlia d'aquell moment històric. La meva pel·lícula no és un document. És un conte infantil, amb el camp de concentració fent de gola del llop, ens explica Benigni. Guido representa la llibertat total, la generositat i la innocència d'un nen.

El director, però, també va voler retratar les experiències reals d'aquells que van viure situacions reals a les dels personatges. Es va entrevistar amb supervivents dels camps, va llegir històries i articles i va parlar amb aquells que van viure aquella època. Al llegir i escoltar les històries de les famílies jueves italianes, Benigni va comprendre el canvi dràstic que van patir les seves vides: una dia formaven part de la vida tranquil•la dels turons de la ciutat i, al següent, foren deportats. Benigni recrea aquesta transformació amb un canvi de to en el film. Molta gent pot identificar-se amb la vida de Guido: amor, felicitat i després, de sobte, el terror.

Per retratar el món dels camps de concentració, Benigni també es va documentar àmpliament: Cap pel·lícula pot explicar realment el que va passar. No es pot ensenyar l'horror inimaginable, per això no vaig voler que el públic pensés que la pel·lícula seria realista. Però em va impactar la idea de que per algú com en Guido tot podia ser un joc. És una cosa de la que ja en parla Primo Levi en *Si això és un home*. Descriu l'alba en un camp, quan tots els presoners

estan despullats i immobilitzats. I es pregunta què passaria si tot fos un broma. Allò no podria ser veritat.

Aquesta fou la base sobre la que Benigni va elaborar la història de Guido i com aquest construeix un mur imaginari que aparti el seu fill de l'horror. No hi ha res més bonic i emotiu que una història d'amor amb un nen. La idea de salvar un nen del trauma, la idea de protegir la seva innocència és una de les més antigues, meravelloses i profundes que poden existir a la Terra. Josué pot entendre-ho tot, però al mateix temps, pot pensar que es tracta d'un joc, afirma Benigni.

El connatural histrionisme de Benigni es torna més amable en aquesta cinta, on les al·lusions a Chaplin o als Marx són constants. El cotxe amb els frens trencats que passa pel mig d'un poble on estan esperant un capitost del règim, Guido fa gestos perquè la gent s'aparti i el públic creu que fa la salutació feixista o l'actuació a l'escola on Guido –un jueu- ha de parlar de la supremacia de la raça italiana, recorden, certament "El Gran Dictador" de Chaplin. O gags visuals ingenus com el canvi de barrets; ous esclafats al cap o el cambrer que tot li cau ens evoquen els Germans Marx.

El director mesura, amb ofici, el ritme de la pel·lícula. Tot i que la primera part la història se'ns presenta com un relat màgic i romàntic, a poc a poc van apareixent elements inquietants que enllaçaran amb una realitat abominable: els fills del sastre que es diuen Adolfo i Benito; el cavall pintat de groc pels antisemites; el problema de matemàtiques racistes que explica la directora de l'escola; els camises negres per tot arreu...

FITXA DEL LA PEL·LÍCULA

Títol: *La vita è bella* (*La vida és bella*)

Director: Roberto Benigni

Guió: Roberto Benigni i Vincenzo Cerami

Fotografia: Tonino Delli Colli

Producció: Gianluigi Braschi i Elda Ferri

Muntatge: Simona Paggi

Música: Nicola Piovani

País: Itàlia

Any: 1998

Durada: 115 minuts.

Intèrprets: Roberto Benigni (Guido Orefice); Nicoletta Braschi (Dora); Giustino Durano (Oncle Eliseo); Sergio Bini Bustrie (Ferruccio Papini); Marisa Paredes (mare de Dora); Horst Buchholz (Dr. Lessing); Giuliana Lojodice (la directora); Giorgio Cantarini (Giosuè).

PANTALLA D'ACTIVITATS

1. En la primera trobada amb la Dora, Guido li diu a una nena d'una granja que és un príncep d'Addis Abeba. Més tard, a l'hotel es presenta un pastís etíop portat per uns figurants etíops. Investigueu el perquè d'aquestes referències al país africà a l'Itàlia dels anys trenta.
2. L'oncle d'en Guido, l'Eliseo diu que servir no vol dir que hagis de ser servent i que els gira-sols s'inclinen, però si estan massa inclinats, vol dir que són morts. Interpreteu aquestes paraules.
3. En el gag en què Guido suplanta a l'inspector d'educació i parla de la raça italiana, què critica el director, en Roberto Benigni?
4. Al voltant del minut 37 la directora de l'escola explica que els nens alemanys de 7 anys són capaços de resoldre un problema matemàtic. Quin problema? Què se'ns vol fer arribar en aquesta escena?
5. A la segona part de la pel·lícula, és a dir, des del moment que apareix en Giosuè, com ha canviat l'ambient i l'aspecte de la ciutat? Què ha succeït?
6. Per què Dora decideix puja al tren que la portarà al camp de concentració si no és jueva? Valoreu les seves reaccions des del trencament amb la seva classe social fins al final de la pel·lícula.
7. El Doctor Lessing es mostra com una persona amable a l'hotel, però després en el camp de concentració tot i que ajuda Guido, quan aquest li diu que la seva esposa també és al camp, el doctor té una reacció inesperada. Com valoreu l'evolució d'aquest personatge? Podríem considerar la seva actitud com a simbòlica d'un tipus de persona en concret?
8. La darrera imatge de l'oncle Eliseo és desvestint-se per anar a la dutxa. Què creieu que passa amb aquest personatge? Recordeu un petit incident en aquesta darrera escena on hi apareix l'oncle? Què significa?
9. En el camp de concentració Guido li fa viure la ficció a Josué que tot és un joc que té com a premi un carro blindat. Però, quin és el veritable premi que Guido fa guanyar a Dora i a Giosuè?
10. Opineu sobre el fet controvertit de tractar l'Holocaust des d'un vessant còmic. Us sembla que Benigni banalitza l'Holocaust?

LLENGUATGE I TÈCNIQUES AUDIOVISUALS

1. En el minut 2 del film, en l'escena en què Guido i el seu amic Ferruccio entren al poble amb un cotxe sense frens, es fa servir el recurs de la càmera subjectiva. Identifiqueu el moment i expliqueu en què consisteix la càmera subjectiva.
2. *La vida és bella* és plena de referències al cinema clàssic. Per exemple al voltant del minut 10, n'hi dues: En una fugida en bicicleta i en un test i uns ous que acaben esclafant-se en el cap del *Cap de secció*. Investigueu a quines pel·lícula i gènere respectivament al·ludeixen.
3. En el minut 26 observem un esplèndid primer pla de la Dora. Quina intencionalitat tenen els primers plans?
4. Localitzeu un tràveling frontal en el minut 31 i expliqueu com es devia realitzar.
5. Què vol dir una angulació en picat? Busqueu-ne una cap al minut 40 aproximadament.
6. La segona part del relat comença en el moment en què hi apareix Giosuè. Com sabem que hi ha hagut un salt en el temps? Quin nom rep aquest recurs cinematogràfic?
7. El moment de l'arribada al camp es resolt amb un moviment de càmera anomenat moviment lliure en grua. Com es devia executar aquest moviment?
8. Localitzeu un joc de picats i contrapicats al voltant del minut 74.

Consulteu aquest blog si teniu algun dubte:
http://llenguatgecinematografic.wordpress.com/

TRÀVELING DE LECTURES

EL TESTIMONI DE PRIMO LEVI

El mateix Benigni ens explica que per realitzar la seva pel·lícula, les obres de l'escriptor Primo Levi foren fonamentals. Primo Levi, jueu italià deportat a Auschwitz, ens aproxima a *Si això és un home* o a *La treva* al coneixement del sistema més cruel d'humiliació i d'extermini que els humans hem estat capaços de crear o de deixar crear: els camps nazis.

En un moment de *La vida és bella*, Guido abans de descobrir, al camp de concentració, un muntanya de restes humanes enmig de la boira, en una escena fantasmagòrica diu : "Potser tot això no és més que un somni". Un pensament que, segons diu ell mateix, Primo Levi tenia constantment.

Text 1

Sucumbir és el més senzill: només cal complir les ordres que es reben, no menjar més que la ració, seguir la disciplina del camp i de la feina. L'experiència ha demostrat que, d'aquesta manera, només excepcionalment es pot durar tres mesos. Tots els *muselmänner*, els enfonsats, que van al gas tenen la mateixa història o, en realitat, no tenen història (...). Un cop al camp, degut a la seva essencial incapacitat, o per desgràcia, o per culpa de qualsevol accident trivial, s'han vist perduts abans d'haver-se pogut adaptar; han estat vençuts abans de començar, no es posen a aprendre alemany ni a discernir res en l'infernal embolic de lleis i prohibicions. El seu cos es va transformant en una ruïna, i aviat res pot salvar-los de la selecció o de la mort per esgotament. La seva vida és curta però el seu nombre és desmesurat ; són ells, els *muselmänner*, els enfonsats, els fonaments del camp, ells la massa anònima , contínuament renovada i sempre idèntica, de no-homes que marxen i treballen en silenci (...)Es dubta en anomenar-los vius: es dubta en anomenar mort la seva mort, davant de la qual no tenen por perquè estan massa cansats per a comprendre-la.

Són els qui tinc més en la meva memòria amb la seva presència sense rostre, i si pogués tancar a tot el mal del nostre temps en una imatge, escolliria aquesta imatge, que em resulta familiar: un home demacrat, amb el cap cot i l'esquena corba, en la cara i en els ulls dels quals no es pot llegir ni un rastre de pensament.

Text 2

Ja dormiten molts quan una onada d'ordres, de blasfèmies i de cops indica que la comissió està a punt d'arribar. El Blockältester i els seus ajudants, a crits i cops de puny, a partir del fons del dormitori, foragiten cap endavant la turba de despullats espantats i els fan encabir dins el Tagesraum, que és la Comandància. El Tagesraum és una habitació de set metres per quatre: quan la cacera s'ha acabat, dins del Tagesraum hi ha una massa humana calenta i compacta que envaeix i omple tots els racons i exerceix en les parets de fusta una pressió que les fa fer cruixir.

Ara som tots al Tagesraum i a més de no haver-hi temps, tampoc hi ha espai per a tenir por. La sensació de la carn calenta que oprimeix per a tot arreu és singular i no és desagradable. Cal tenir el nas ben alt per trobar aire, i no arrugar o perdre la fitxa que tenim a la mà.

El Blockältester ha tancat la porta del Tagesraum que toca al dormitori i ha obert les altres dues que, del Tagesraum i del dormitori, es passa a l'exterior. Aquí, davant de les dues portes, es troba l'àrbitre del nostre destí, que és un suboficial de les SS. Té a la dreta el Blockältester, a l'esquerra el furrier de la barraca. Cadascú de nosaltres, sortint despullats del Tagesraum a l'aire fred d'octubre, ha de recórrer les poques passes que hi ha entre les portes davant dels tres, entregar la fitxa al SS i entrar per la porta del dormitori. El SS, en la fracció de segon entre les dues passades successives, amb una mirada de cara i d'esquena, decideix la sort de cadascú i entrega per la seva banda la

fitxa a l'home que té a la dreta o a l'esquerra, i això és la vida o la mort de cadascú de nosaltres (...). Com tots he passat amb pas enèrgic i elàstic, procurant portar el cap ben alt, el pit fóra i els músculs contrets i marcats. A cua d'ull, he procurat veure on anava a parar la meva fitxa, i m'ha semblat que anava a parar al cantó dret.

A mesura que anàvem tornant al dormitori, ja podíem vestir-nos. Ningú coneix ara amb certesa la pròpia destinació. Cal saber primer amb seguretat si les fitxes dels condemnats són les què han anat a parar a la dreta o a l'esquerra (...). Tots s'apleguen al voltant dels més vells, dels més desnodrits (...) si les seves fitxes han anat a parar a l'esquerra , l'esquerra és amb tota seguretat el cantó dels condemnats.

Abans que la selecció s'hagi acabat, tots saben ja que l'esquerra ha estat efectivament la *schlechte seite*, el cantó infaust.

Primo Levi. (2008) *Si això és un home*. Barcelona. LaButxaca, Pàgs. 156 i 189.

Activitats

1. A qui Primo Levi anomena enfonsats? Quines consideracions morals podríem fer davant aquests massa anònima majoritària que va morir als camps d'extermini?
2. Degradació i terror, aquestes eren les coordenades del sistema dels camps nazis. Què es podia fer per lluitar contra aquesta lògica? Què podríem fer perquè això no tornés a passar?

CONTRACAMP: ASPECTES DIDÀCTICS PER AL PROFESSORAT

Elements de debat i relacions que es poden establir:

- L'Holocaust nazi.
- Auschwitz i els camps d'extermini.
- Les polítiques racistes en els països ocupats pel Tercer Reich.
- El racisme i les neteges ètniques.
- El feixisme: origen i conseqüències.
- La memòria històrica: Fer present el passat.
- El cinema com a element de sensibilització educativa i social.
- La polèmica plantejada per La vida és bella sobre si és pertinent barrejar comèdia i Holocaust.

Objectius formatius:

- Conèixer l'extermini del poble jueu durant els anys de la Segona Guerra Mundial.
- Aproximar-nos al coneixement dels camps d'extermini.
- Reflexionar sobre els feixismes i les seves conseqüències.
- Conèixer les doctrines racistes en el món contemporani.
- Analitzar el tractament de l'Holocaust des d'un perspectiva còmica.
- Aproximar-se a l'estudi, a la crítica i l'anàlisi d'obres cinematogràfiques.

Criteris d'avaluació:

- Visionat atent, correcte i respectuós del film.
- Respondre adequadament a les qüestions de comprensió i de llenguatge i tècniques audiovisuals de forma reflexiva i interessada.
- Capacitat per relacionar i entendre les diferents temàtiques plantejades en el film.
- Identificar els temes i subtemes del film.
- Lectura dels textos de la proposta didàctica i realització adequada de les activitats.
- Participació activa en els debats que es puguin suscitar.
- Expressió escrita i oral correcta de les activitats proposades.

SIN DESTINO

(SORSTALANSÁG)

SINOPSI

Sin destino, és una pel·lícula basada en la novel·la homònima del premi Nobel Imre Kertész dirigida per Lajos Koltai, que mostra l'Holocaust a través dels ulls d'un adolescent, Gyorgy Köves, detingut en una batuda el 1944 per la policia de Budapest i enviat a diferents camps nazis. El film ens mostra el duríssim periple del noi on coneixerà l'horror, la fam i les penalitats, tot i que aprendrà la importància de valors com l'esperança, la dignitat o l'amistat.

Més de mig milió de jueus hongaresos foren assassinats en els camps nazis i el país encara es troba en un debat obert per no haver assumit que el seu govern i part de la seva població van col·laborar activament amb els alemanys en les deportacions massives.

En la presentació del film Koltai explicava que un dels missatges del film és que cal parlar de l'Holocaust: "Ens trobem en un punt de no retorn per a Europa. Hem de mirar cap al futur, però no oblidar el que va passar. Cadascú de nosaltres té alguna cicatriu deguda a l'Holocaust…Una cosa que quedarà per a sempre, és una gran cicatriu en el cos, en la cultura d'Europa".

FITXA DE LA PEL·LÍCULA

Títol: *Sorstalanság* (*Sin destino*)

Director: Lajos Koltai

Guió: Imre Kertész

Fotografia: Gyula Pados

Productors: Lajos Koltai, Andras Hamori, Ildiko Kemeny i Jonathan Olsberg

Muntatge: Hajnal Sello

Música: Ennio Morricone

País: Hongria, Alemanya i Regne Unit

Any: 2005

Durada: 136 minuts

Intèrprets: Marcell Nagy (Gyorgy Köves); Endre Harkanyi (Kollmann); Aron Dimeny (Citrom Bandi); Andras M. Kecskes (Finn); Béla Dóra (Dohányos); Bálint Péntek (Selyemfiú); Daniel Craig (militar americà).

PANTALLA D'ACTIVITATS

1. Quina la situació inicial del relat que se'ns explica: Qui és en Gyorgy Köves? Com és la seva vida? Quina és la seva situació familiar? Per què envien el seu pare a un camp de treball?
2. En el comiat del pare, un familiar li diu al noi que *se li ha acabat la vida despreocupada i que ara també està integrat en el destí comú dels jueus*. Què volen dir aquestes paraules?
3. El noi li explica a la seva veïna que l'odi que senten els hongaresos pels jueus no és individual sinó *en general*. I que no ha de sentir ni odi ni vergonya. Què vol dir?
4. Com es detingut en Gyorgy? Com és el comportament dels policies hongaresos? Hi ha alguna excepció?
5. Un cop al camp d'Auschwitz-Birkenau, un oficial alemany realitza una selecció dels nouvinguts. Amb quin criteris?
6. Com són classificats els deportats?
7. Citrom Bandi és un intern que ajuda en Gyorgy des del primer moment. Citrom Bandi li diu al noi que *és fonamental rentar-se bé, per no cobrir-se de crostes, que és important guardar una mica de pa a la butxaca per racionar-lo, que sobretot cal mantenir l'autoestima*. Per què penseu que són importants aquests consells?
8. Un *sonderkommando* o ajudant dels guàrdies, maltracta els presoners quan reparteix la sopa. Un dels interns se'l mira i diu: "Era l'advocat més sol·licitat del país. No ho entenc, és incomprensible". Què ens vol explicar el director amb aquesta escena?
9. Per què son penjats a la forca tres jueus de Riga?

10. Un cop alliberat el camp un membre de les SS es vol fer passar per un expresoner per salvar-se. Investigueu si va ser freqüents que els nazis van aconseguir defugir la justícia un cop acabada la guerra.
11. En el camí per tornar a casa, el noi es troba un home en una estació que li pregunta si existien la càmeres de gas, si les havia vist amb els seus propis ulls. En Gyorgy li ve a dir que no les va veure, que per això és viu. Què simbolitza aquest personatge que li pregunta sobre les càmeres de gas?
12. En els moments finals de la pel·lícula en Gyorgy diu que malgrat que ha de pensar en el futur, el que ha viscut forma part d'ell. Expliqueu aquesta reflexió.

LLENGUATGE I TÈCNIQUES AUDIOVISUALS

1. Opineu sobre la banda musical i investigueu sobre l'autor de la música de la pel·lícula, Ennio Morricone.
2. En diferents moments sentim la *veu en off* del noi que ens explica detalls de la seva història. Quina funció realitza aquest recurs cineamtogràfic?
3. En el minut 36 es fa servir la *profunditat de camp* per mostrar-nos una filera de jueus. En què consisteix la *profunditat de camp*?
4. En el minut 41 observem un moviment de càmera que ens mostra els detinguts en unes quadres mentre plou. Quin nom rep aquest moviment de càmera?
5. En diferents moments de *Sin destino*, es fa servir l'el·lipsi, és a dir salts en el temps realitzats de manera que l'espectador entengui que ha transcorregut un determinat període de temps entre una escena i una altra. Citeu algun moment del film on s'hagi fet servir l'el·lipsi.

Consulteu aquest blog si teniu algun dubte:
http://llenguatgecinematografic.wordpress.com/

TRÀVELING DE LECTURES

MOR EL NOBEL DE LITERATURA HONGARÈS IMRE KERTÉSZ, SUPERVIVENT DE L'HOLOCAUST

L'escriptor hongarès Imre Kertész (Budapest, 1929), guanyadordel premi Nobel de literatura l'any 2002, ha mort aquest dijous, als 86 anys, a la seva Hongria natal com a conseqüència d'una llarga malaltia.

Kertész va néixer el 1929 en el si d'una família jueva de Budapest, però el nazisme el va conduir, tot just d'adolescent, el 1944 al camp de concentració d'Auschwitz i, després, al de Buchenwald. L'any següent, després de l'alliberament, va aconseguir tornar a Hongria.

"Vaig reconèixer casa nostra immediatament. Era allà, intacta, sencera, com abans. El portal feia la mateixa olor", escrivia l'hongarès. Quan va trucar a la porta, però, l'autor no hi va trobar els pares: "Des de l'escletxa de la porta em mirava una cara desconeguda, una dona de mitjana edat, de cara groguenca i ossuda". Quan Kertész li va dir que ell vivia allà, la dona va respondre: "No, aquí hi vivim nosaltres". I li va tancar la porta als nassos. Després tornaria ser perseguit, i fins i tot empresonat, pels comunistes al seu propi país.

Va acabar els estudis a Budapest. Després d'una breu incursió en el periodisme –en un rotatiu que va acabar sent l'òrgan del Partit Comunista– va començar a escriure obres teatrals i guions cinematogràfics. Kertész, que va viure bona part de la seva vida a Berlín, va exercir també de traductor a l'hongarès d'obres alemanyes d'Elias Canetti, Sigmund Freud, Hugo von Hofmannsthal, Friedrich Nietzsche, Joseph Roth i Arthur Schnitzler.

Fins a la caiguda del Teló d'Acer, el 1989, pràcticament no va tenir ressò a l'Hongria comunista. Després, però, va ser reconegut arreu del món, especialment a partir del Nobel de literatura el 2002. Va ser el primer i únic hongarès, fins a l'actualitat, a guanyar-lo. El jurat va explicar llavors que li concedia el prestigiós guardó per exposar "la fràgil experiència de l'individu contra l'atroç arbitrarietat de la història"**,** cosa que va quedar reflectida en obres com *Sense destí* (1975)**,** que va trigar deu anys a completar i que li va servir "per matar fantasmes", deia. És considerada una de les grans obres del segle XX. "Vam fer el viatge en camions, carros de cavalls, a peu i també vam utilitzar els autocars regulars, segons el que trobàvem i els vehicles que ens cedien els diferents exèrcits. Dormíem als coberts abandonats, als bancs d'una escola abandonada, sota el cel o sobre la gespa dels parcs que trobàvem", descrivia Imre Kertész (Budapest, 1929) a *Sense destí* (Quaderns Crema).

"Em nego a convertir aquesta radiografia sobre la història contemporània en un mer arxiu notarial", deia l'autor sobre aquest llibre. La seva obra no se cenyia només al genocidi nazi, sinó que va abordar els efectes dels totalitarismes del segle XX amb títols com: *Fiasco* (1988) i *Kaddish pel fill no nascut* (1990), que amb Sense destí conformen la trilogia dedicada a l'"absència del destí"; *Liquidació* (2004), sobre la caiguda del comunisme; les autoentrevistes de *Dossier K.* (2006), i l'existencialista *Jo, un altre* (1997).

El 2012 es van publicar *les Cartas a Eva Haldimann',* la crítica literària que el va descobrir als lectors alemanys. Hi explicava com després de l'experiència dels camps d' extermini i de viure silenciat pel comunisme, a principis dels anys 90 vivia de nou en un ambient antisemita i feixista, coincidint, paradoxalment, amb el col·lapse soviètic i la recuperació de la democràcia a Hongria. Ell s'havia

abocat a l'escriptura per posar en pràctica un autisme social: "Viuré bé perquè m'amagaré bé".

El novembre del 2012 va anunciar que deixava d'escriure i que donava per tancat el tema principal de la seva obra: l'Holocaust nazi. Explicava que mai s'havia sentit còmode amb el qualificatiu 'd'escriptor de l'Holocaust'. Tanmateix, sí que va editar els seus diaris. L'editorial Acantilado publicarà el 6 d'abril *La última posada*, la culminació de la seva obra. En els dietaris, ja greument malalt, Kertész concep un text que constitueix un testimoni visceral i a vegades pertorbador de les seves experiències i de la lluita de l'ésser humà per la dignitat en causes extremes, de manera que transforma la crònica de la seva avantsala de la mort en una obra de sinceritat radical.

Diari Ara 31-3-2016. Adaptació de l'autor

Activitats

1. Quines situacions relatades en el text que acabem de llegir apareixen també a la pel·lícula?
2. Què vol dir que al 2012 Imre Kertséz va tornar a viure un ambient *antisemita*?
3. L'autor no volia escriure un *arxiu notarial* a l'hora de parlar del llibre sobre el qual es va basar la pel·lícula. Què vol dir amb aquesta expressió? La cinta és força fidel a la novel·la, com la qualificaríeu?

ALICIA APPLEMAN-JURMAN

Alicia Appleman-Jurman era una nena jueva que va viure la seva infantesa entre Ucraïna i Polònia. El 1941, els alemanys van envair la seva ciutat i en les seves *accions* (tal com es coneixien les seves detencions en massa) foren assassinats el seu pare i tres dels seus germans. Aquests esdeveniments i altres experiències de gran impacte per a una nena la van portar a la determinació de sobreviure i lluitar per la seva dignitat.

"Todas mis pesadillas se hicieron realidad una tarde de diciembre de 1942, a las cuatro en punto. Venía de sacar agua con la bomba para nuestra casa. Acababa de dejar los cubos en su lugar habitual de la entrada, después cerré la Puerta y, de repente, se oyó un estruendo. Todavía llevaba los guantes puestos y un pesado mantón sobre la cabeza, que me protegía la boca y la nariz contra el frío glacial de fuera.

Abrí la puerta y vi a un policía ucraniano. Llevaba un lápiz y un pequeño cuaderno. Parecía que comprobaba algo en una lista.

—¿Frieda Jurman? —preguntó.

Tragué saliva y sentí una terrible náusea.

—Sí—dije.

Comprobó algo en su cuaderno.

—Ven conmigo.

Me fui con él. No dije nada por miedo a que oyera mi voz aguda infantil y que descubriera que se estaba llevando a una niña. Fue un tanto extraño que me tomara por un adulto, pero yo ya tenía una altura de doce años, medía un metro sesenta y cinco centímetros y, además, el abrigo y el mantón me cubrían el rostro casi por completo. Lo que más temía acababa de ocurrir. Habían venido a buscar a mi madre. Quería apartarme de mi casa lo antes posible y avancé rápidamente en la dirección que el policía me indicó.

Me llevó directamente a la jefatura de policía y allí me dejó en una celda con muchos otros. En la celda no había absolutamente nada. La gente estaba sentada en el suelo de piedra, unos arrimados a los otros. Me senté en un rincón, doblé las rodillas y las rodeé con mis brazos. Bajé la cabeza y cerré los ojos. Decidí que no iba a llorar ni a pensar en qué harían con nosotros. En su lugar, escuché lo que decían las mujeres que tenía a mi lado. Hablaban de una acción en la calle tras la que había sido arrestadas. Eso me pareció raro, porque en mi caso había sido un policía el que había venido hasta casa a preguntar por mi madre. Las acciones en la calle eran algo novedoso. Ahora nos arrestaban en plena calle al azar: Qué espanto lo que acechaba al gueto, pensé.

Al romper el alba entró un guardia y abrió la puerta de nuestra celda.

—Todo el mundo en fila, vamos a subir la escalera hasta la sala de espera—dijo, llamándonos. La gente que no había dormido estaba agotada. Yo como algunos otros, pude dormir un ratito. Sabía que más tarde tendría que estar alerta.

Conforme la fila avanzaba vi que la gente se agachaba a escribir su nombre en una libreta amarilla frente a un policía sentado detrás de una mesa. Parpadeé torpemente al darme cuenta de que conocía a ese policía. Se me revolvieron las tripas.

Ese hombre, que ayudaba a matar a mi gente, era el padre de mi amiga de la infancia, Olga. A medida que me acercaba, lo miraba en silencio. Él no miraba a la gente que se acercaba, sino que mantenía la vista clavada en la libreta.

Cuando me tocó a mí me precipité, cogí el bolígrafo y escribí “Alicia Jurman” en el papel amarillo. No escribí el nombre de mi madre por miedo a que el padre de Olga me reconociera, se diera cuenta de lo que había ocurrido y me enviara con mi madre. Los ojos se le abrieron como platos cuando leyó mi nombre.

—Alicia —dijo mirándome—,¿qué estás haciendo aquí?

Encogí los hombros y dije:

—Me han traído hasta aquí, como a todo el mundo—dije.

Parecía totalmente desconcertado, estaba claro que había habido un error. Todos los demás eran adultos. Por lo visto esa acción no incluía a los niños.

El padre de Olga miró alrededor para comprobar que nadie había visto su reacción y me acercó hasta él con el brazo.

—Oye—dijo—, ahora vendrán los alemanes y se os van a llevar a todos. Cuando lleguen, lo mejor es que te arrodilles y ruegues por tu vida."

Appleman-Jurman, A. (2010) *Alicia, la historia de mi vida*. Barcelona. Editorial Alba. Pàg. 100-101.

Activitats

1. La policia ucraïnesa, igual com l'hongaresa, va col·laborar amb els nazis a l'hora de deportar els jueus del seu país. Quins paral·lelismes observeu entre aquesta situació i la de la pel·lícula?
2. Creieu que la col·laboració de part important de la societat dels països ocupats pels nazis fou clau per fer possible l'Holocaust? Per què?
3. Per què creieu que el pare de la seva amiga no protegeix de forma més decidida a la noia? És una actitud digna?

CONTRACAMP: ASPECTES DIDÀCTICS PER AL PROFESSORAT

Elements de debat i relacions que es poden establir:

- L'Holocaust nazi.
- Auschwitz i els camps d'extermini.
- El col·laboracionisme en els països ocupats.
- El racisme i les neteges ètniques.
- El feixisme: origen i conseqüències.
- Imre Kertséz i els supervivents de l'Holocaust.
- La memòria històrica: Fer present el passat.
- El cinema com a element de sensibilització educativa i social.
- La contribució de *Sin destino* al cinema de l'Holocaust.

Objectius formatius

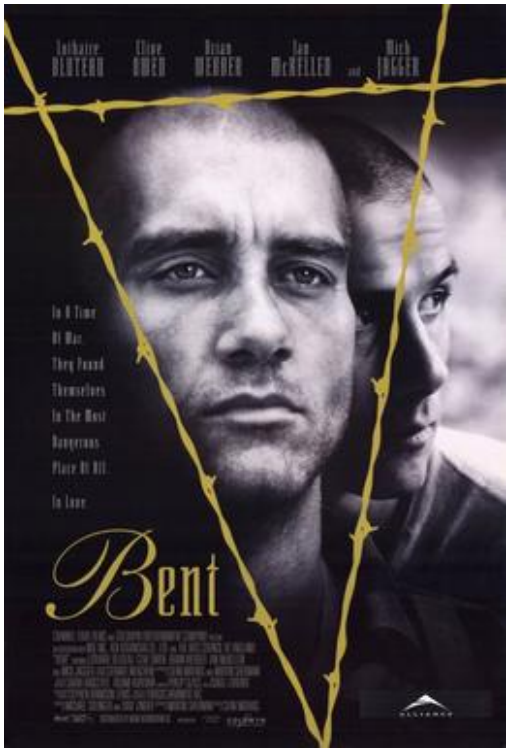
- Conèixer l'extermini del poble jueu durant els anys de la Segona Guerra Mundial.
- Aproximar-nos al coneixement dels camps d'extermini.
- Reflexionar sobre els feixismes i les seves conseqüències.
- Conèixer les doctrines racistes en el món contemporani.

- Aproximar-nos a l’obra d’un supervivent de l’Holocaust.
- Analitzar les característiques cinematogràfiques de *Sin destino.*
- Aproximar-se a l'estudi, a la crítica i l'anàlisi d'obres cinematogràfiques.

Criteris d’avaluació

- Visionat atent, correcte i respectuós del film.
- Respondre adequadament a les qüestions de comprensió i de llenguatge i tècniques audiovisuals de forma reflexiva i interessada.
- Capacitat per relacionar i entendre les diferents temàtiques plantejades en el film.
- Identificar els temes i subtemes del film.
- Lectura dels textos de la proposta didàctica i realització adequada de les activitats.
- Participació activa en els debats que es puguin suscitar.
- Expressió escrita i oral correcta de les activitats proposades.

BENT



SINOPSI

Bent, en anglès torçat, aplicat als homosexuals, és una producció anglo-japonesa basada en l'èxit teatral homònim de Martin Sherman, que explica la història de Max, un homosexual que porta una vida desordenada en el Berlín de 1934. Després d'una festa de la transformista Greta, Max té relacions amb un SA, que és assassinat aquella mateixa nit, la *Nit del coltells llargs*, en què serien assassinats els partidaris d'Ernst Röhm, rival de Hitler en el control del partit nazi.

Max és enviat a Dachau, però amaga la seva condició sexual i assegura a la Gestapo que és jueu perquè veu més possibilitats de supervivència portant el triangle groc dels jueus que el rosa, assignat als homosexuals. Al camp coneixerà i s'enamorarà d'en Horst, que sí duu el distintiu rosa. Malgrat l'infern que els envolta somiaran en un futur on poder ser feliços.

FITXA DE LA PEL·LÍCULA

Títol: *Bent*

Director: Sean Mathias

Guió: Martin Sherman

Fotografia: Yorgos Arvanitis

Productors: Michael Solinger, Dixie Linder.

Muntatge: Isabel Lorente

Música: Philip Glass

País: Regne Unit i Japó

Any: 1997

Durada: 105 minuts

Intèrprets: Clive Owen (Max); Lothaire Bluteau (Horst); Mick Jagger (Greta); Brian Webber (Rudy); Ian McKellen (Uncle Freddie); Nikolaj Waldau (Wolf); Rupert Graves (Oficial del tren).

PANTALLA D'ACTIVITATS

1. El noi ros de les SA que queda seduït per en Max és assassinat en la nit que ha passat a la història com a *La Nit del coltell llargs*. Investigueu en que va consistir aquest fet.
2. Descriviu físicament i psicològica a en Max i parleu de la seva evolució al llarg del film.
3. Quina era la situació dels homosexuals en l'Alemanya nazi?
4. Per què en Rudy i en Max són detinguts i enviats a Dachau?
5. Rudy al tren és torturat per portar ulleres. Per què? Què significaven les ulleres?
6. Horst explica que fou detingut per haver signat una petició a favor de Magnus Hirschfeld. Realitzeu-ne una recerca.
7. Al camp de concentració, Max aconsegueix el triangle groc dels jueus en comptes del rosa dels homosexuals. Per què ho fa? Quins altres triangles hi havia als camps nazis?
8. La Gestapo aconsegueix que en Max digui que en Rudy no és el seu company, ni el seu amic. Fins i tot que no mogui ni un dit per a en Rudy quan aquest torna inconscient després de ser torturat. Què és el que perseguien els nazis? Quina és la seva *victòria*?
9. En el minut 49 del film, un grups de nens riuen i juguen al costat d'un riu, mentre el grups de deportats camina cap al camp de concentració. Què se'ns vol dir en aquesta escena?
10. Per què l'Horst i en Max són obligats a transportar pedres d'un lloc a un altre, i després tornar-les al lloc d'origen?
11. En el minut 63 de la pel·lícula, el dos companys fan l'amor sense tocar-se. Només amb les paraules i el pensament. Probablement és la gran escena de la pel·lícula. Què aconsegueixen, realment, els dos homes?
12. L'Horst, en un moment determinat del film, explica que als presos de la seva barraca els han tingut tota la nit dempeus perquè un intern s'havia suïcidat. "Ells odien això, perquè és un acte de lliure voluntat", diu l'Horst. Expliqueu què vol dir. Quina relació té aquest fet amb el final de la pel·lícula?
13. En Max li pregunta a l'Horst si creu que hi ha nazis homosexuals. Què en penseu vosaltres?

14. Al final de *Bent*, en Max es posa la jaqueta de l'uniforme de l'Horst amb triangle rosa. Què vol dir aquest gest final?

LLENGUATGE I TÈCNIQUES AUDIOVISUALS

1. En el minut 31 de *Bent*, en Max i en Rudy són detinguts al bosc on es refugiaven. En la imatge posterior, els veiem ja en mans de Gestapo al tren. S'ha produït una el·lipsi. En què consisteix aquest recurs cinematogràfic?

2. En la seqüència del tren, observem com les escenes estan separades per imatges del tren en moviment. Què se'ns vol transmetre amb això?

3. En tot el film hi ha una gran proliferació de primers plans. Per exemple al voltant del minut 47 en tenim una bona mostra. Què es vol aconseguir amb els primer plans en cinema?

4. Observem una angulació en picat en el minut 50 mentre els presoners porten pedres d'un cantó ma un altre. Què és un picat?

5. També en el minut 57 mentre l'Horst i en Max mouen pedres, la càmera realitza una tràveling frontal. En què consisteix aquest moviment de càmera?

6. Doneu la vostra opinió sobre la banda musical del film.

Consulteu aquest blog si teniu algun dubte:
http://llenguatgecinematografic.wordpress.com/

TRÀVELING DE LECTURES

MAGNUS HIRSCHFELD

Magnus Hirschfeld apareix de forma indirecta a *Bent*. Recordeu que un dels personatges principals, l'Horst, diu que fou detingut per signar a favor de Magnus Hirschfel. Però, qui era aquest home?

“Magnus Hirschfeld fou el pioner més important de la sexologia, sobretot per la seva energia i capacitat d'organització. Com a metge jove a Berlín va fundar la primera "organització de drets gai", l’anomenat *Comitè científic humanitari* (1897). El 1908, va publicar la primera revista de sexologia, i el 1913 va cofundar la primera organització sexològica, la *Societat mèdica de sexologia i eugenèsia*.

En 1919, sota l'ambientde llibertat de la recentment fundada República alemanya de Weimar, Hirschfeld va obrir *l'Institut für Sexualwissenschaft* (*Institut per a l'estudi de la sexualitat*) a Berlín. L’institut disposava d’una immensa biblioteca sobre sexe, de serveis educatius i també d’un servei de consultes mèdiques. També s’hi podia visitar un museu del sexe.

El 1928, va cofundar la *Lliga Mundial per a la Reforma Sexual* juntament amb Havelock Ellis, i Auguste Forel. Hirschfeld també va redactar el primer escrit extens de Sexologia: "Geschlechtskunde", (Coneixement Sexual, 5 vols., 1926-1930). Entre 1930 i 1932 va viatjar al voltant del món, presentant la sexologia com a nova ciència, a través de conferències públiques, des de Nova York i San Francisco fins a Tòquio, Xangai, Manila, Jakarta, Calcuta, el Caire, Tel Aviv i Atenes.

Gent de tot Europa visitaven l’institut de Hirschfeld per aconseguir entendre millor la seva sexualitat. Hirschfeld es veia a si mateix com un activista i un científic, investigant i catalogant moltes varietats de sexualitat, no només l'homosexualitat. Per exemple, va crear la paraula transvestisme.

Parlava d'un tercer sexe intermedi entre home i dona. Es va interessar en l'estudi d'una àmplia varietat de necessitats sexuals i eròtiques en una època en què la denominació de les identitats sexuals encara estava en formació. La seva obra s'ha d'interpretar des d'un punt de vista històric per l'avanç que en el seu moment va suposar.

Després de la presa de poder per Hitler, una de les primeres accions del nazis, el 6 de maig de 1933, va ser destruir l'*Institut für Sexualwissenschaft* i cremar la biblioteca. Les fotos de diaris i el documentals sobre la crema de llibres per part del Tercer Reich són habitualment imatges de la crema de la biblioteca d'Hirschfeld. Per sort, Hirschfeld era fora d'Alemanya en aquell moment en una gira mundial de conferències. Mai va tornar a Alemanya i va morir a l'exili a Niça el 1935.”

Leopold Estapé

http://leopoldest.blogspot.com.es/2010/10/magnus-hirschfeld-1868-1935.html

Adaptació i traducció de l’autor

Activitats

1. Per què creieu que una de les primeres accions dels nazis fou destruir la biblioteca de Hirschfeld?

2. Realitzeu una recerca sobre la persecució de la homosexualitat a les dictadures.
3. Creieu que actualment hi ha països on es persegueix l'homosexualitat? Quina és la situació al nostre país?

LA SITUACIÓ DE LES LESBIANES A ALEMANYA (1890-1945)

En l'Alemanya de finals del segle XIX el lesbianisme o l'homosexualitat femenina no estava tipificada com a delicte. Possiblement era a causa del paper subordinat que tenien les dones en la societat germànica. No obstant això, la legislació prohibia a les dones unir-se a les organitzacions polítiques. Això va afavorir el fet que les lesbianes s'unissin al moviment d'emancipació homosexual alemany a 1890.

El 1908 aquesta prohibició es va aixecar, però llavors els polítics conservadors van tractar d'ampliar el cèlebre article 175 a les dones, prohibint també les seves relacions homosexuals. Aquest fet provocà l'aparició de la primera revista lèsbica alemanya *Die Freundin* (*Girlfriend*).

Després de la Primera Guerra Mundial, amb la República de Weimar, es va conèixer una etapa de liberalització general dels costums sexuals. Van ser uns anys de gran obertura i respecte cap a l'homosexualitat. A *Die Freundin* se li va unir una altra revista lesbiana *Frauenliebe* (Dona Amor). Van aparèixer clubs com el *Dorian Gray* i *La flauta màgica Dance Palace*, així com associacions o locals. La visibilitat lèsbica al Berlín dels anys 20 era considerable, a diferència d'altres països d'Europa,

El 1928, però, va començar la repressió. La policia va prohibir les revistes lèsbiques acollint-se a la protecció dels joves, establerta per la *Llei de Publicacions obscenes*. Després va arribar la repressió nazi. Els nazis consideraven a les dones com a éssers subordinats, sobretot en matèria sexual, un complement per als homes. Els havien de servir i donar-los plaer. La seva funció social era només la de tenir fills. La cuina, l'església i els fills, havien de ser les seves úniques ocupacions, segons el règim nazi.

Les lesbianes van ser també perseguides pels nazis, les seves revistes tancades i els seus locals clausurats. Se les considerava asocials i de ser detingudes també se les enviava a camps de concentració. Moltes van haver d'optar per matrimonis de conveniència amb homes per evitar la repressió.

Leopold Estapé. http://leopoldest.blogspot.com.es/2011/04/lesbianas-en-la-alemania-de-1890-1945.html

Adaptació i traducció de l'autor.

Activitats

1. Reflexioneu sobre el perquè en els mitjans de comunicació, en la literatura o el cinema apareixen més els problemes dels homosexuals homes que de les homosexuals dones.
2. Què és el que devia causar que les lesbianes fossin perseguides per la dictadura nazi?
3. Realitzeu una recerca sobre la repressió del lesbianisme a Espanya.

CONTRACAMP: ASPECTES DIDÀCTICS PER AL PROFESSORAT

Elements de debat i relacions que es poden establir:

- L'Holocaust nazi.
- Els camps d'extermini.
- La persecució de l'homosexualitat per part de les dictadures.
- El feixisme: origen i conseqüències.
- La lluita per la llibertat sexual.
- La memòria històrica: Fer present el passat.
- El cinema com a element de sensibilització educativa i social.
- Les idees de Magnus Hirschfeld.

Objectius formatius

- Conèixer l'extermini de tots aquells col·lectius que no s'adeien amb la societat propugnada pels nazis .
- Aproximar-nos al coneixement dels camps d'extermini.
- Reflexionar sobre els feixismes i les seves conseqüències.
- Conèixer la repressió contra l'homosexualitat.
- Aproximar-nos a l'obra dels pioners de l'alliberament sexual com Magnus Hirschfeld.
- Analitzar les característiques cinematogràfiques de *Bent.*
- Aproximar-se a l'estudi, a la crítica i l'anàlisi d'obres cinematogràfiques.

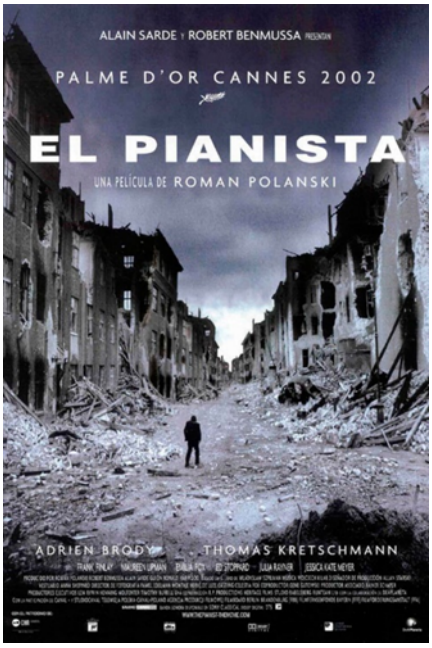
Criteris d'avaluació

- Visionat atent, correcte i respectuós del film.
- Respondre adequadament a les qüestions de comprensió i de llenguatge i tècniques audiovisuals de forma reflexiva i interessada.
- Capacitat per relacionar i entendre les diferents temàtiques plantejades en el film.
- Identificar els temes i subtemes del film.

- Lectura dels textos de la proposta didàctica i realització adequada de les activitats.
- Participació activa en els debats que es puguin suscitar.
- Expressió escrita i oral correcta de les activitats proposades.

EL PIANISTA

(THE PIANIST)



SINOPSI

La situació dels tres milions de jueus polonesos al començament de la Segona Guerra Mundial es converteix en un malson col•lectiu que derivarà en l'extermini. Wladyslaw Szpilman, un brillant pianista jueu que treballar a la ràdio de Varsòvia, aconsegueix escapar de la deportació però ha de viure en el cor del gueto de la ciutat, on el patiment i la humiliació es fan insuportables. Aconsegueix escapar-se i gràcies a la resistència polonesa podrà amagar-se però la soledat, la malaltia i la desesperació al portaran a les portes de la mort.

FITXA DE LA PEL·LÍCULA

Títol: *The Pianist* (*El pianista*)
Director: Roman Polanski
Guió: Ronald Harwood basat en la novel·la Władysław Szpilman
Fotografia: Paweł Edelman
Producció: Roman Polanski, Robert Benmussa i Alain Sarde
Muntatge: Hervé de Luze
Música: Wojciech Kilar
País: Polònia, França, Alemanya i Regne Unit
Any: 2002
Durada: 150 minuts
Intèrprets: Adrien Brody (Wladyslaw Szpilman); Emilia Fox (Dorota); Michal Zebrowski (Jurek); Ed Stoppard (Henryk); Maureen Lipman (Mare); Frank Finlay (Pare); Jessica Kate Meyer (Halina); Julia Rayner (Regina); Daniel Caltagirone (Majorek); Andrzej Blumenfeld (Benek); Thomas Kretschmann (capità Wilm Hosenfeld).

Web oficial: http://www.focusfeatures.com/the_pianist

PANTALLA D'ACTIVITATS

1. La invasió de Polònia per part del Tercer Reich va marcar l'inici de la Segona Guerra Mundial. Investigueu com es van succeir els fets en aquesta primera fase de la guerra.
2. Com la se família d'en Wladek, del pianista? A quina classe social pertanyen?
3. Un cop Varsòvia és ocupada pels nazis, es produeixen diferents canvis en la vida dels jues polonesos. Quins són?
4. El 31 d'octubre de 1940 s'obre el gueto de Varsòvia. Amb quina finalitat els nazis van organitzar aquest i altres guetos a Polònia?
5. Pels carrers del gueto sovint es veu gent morta al mig de la vorera. Aprofundiu en la vida dins del gueto de Varsòvia amb el visionat de la pel•lícula Gueto de Yael Hersonski http://cinescola.info/wp-content/uploads/2016/03/Gueto.pdf
6. En el minut 32 un lladre intenta roba una sopa a una dona gran. En el forcejament, la sopa cau terra. Llavors el lladre intenta menjar-se-la llançar-se al terra. Havíeu vist mai una escena semblant? Què ens vol transmetre?
7. En un moment determinat, veiem com la família del pianista treballa classificant objectes. De qui creieu que són aquells objectes?
8. Mentre una gernació de jueus són obligats a esperar un tren que els portarà als camps d'extermini, Henryk llegeix un llibre i quan el seu germà Wladek li pregunta de quin llibre es tracta llegeix en veu alta: "Si ens punxen, no sagnem? Si ens feu pessigolles, no riem? Si ens enverinen, no morim? I si ens feu mal, no tenim dret a venjar-nos?" Investigueu de quina obra es tracta i qui és el personatge que pronuncia aquestes paraules.
9. Abans de pujar al tren, el pare fa sis trossos d'un caramel que avcaba de comprar i el reparteix entre la seva família. Quin valor simbòlic té aquest gest?
10. Per què un policia jueu treu en Wladek de la fila que el porta al tren?
11. La resistència jueva del gueto té constància que els tren condueixen els deportats a Treblinka. Investigueu sobre aquest camp de concentració i la seva diferència respecte a d'altres camps.
12. Per què creieu que el capità alemany li perdona la vida i li porta menjar?

LLENGUATGE I TÈCNIQUES AUDIOVISUALS

1. Els plans de detall sobre les mans del pianista són nombrosos al llarg del film. És evident que l'actor Adrien Brody no és pianista. Com creieu que es resolen aquestes situacions en el cinema?
2. En el minut 17 observem com la càmera, de forma inestable, va seguint en Wladek i l'Henryk mentre caminen pels carrers del gueto de Varsòvia. De quin moviment de càmera es tracta?
3. En el minut 28 veiem una escena brutal. Els nazis llencen des del balcó a un home que va en cadira de rodes. Quin moviment de càmera recull aquest acte de barbàrie?

4. En el minut 93 observem una de les el•lipsis del film. En que consisteix aquest recurs cinematogràfic. Busqueu-ne almenys una altra.
5. En el minut 100 en Wladek observa des del seu pis-amagatall els atacs de la resistència polonesa contra els alemanys. La càmera se situa des de la perspectiva del pianista. Quin nom té l'angulació que es fa servir?
6. En el minut 112 veiem l'enorme destrucció de que ha estat objecte la ciutat. Una imatge que va servir per elaborar el cartell del film. De quin tipus de pla es tracta?

Consulteu aquest blog si teniu algun dubte:
http://llenguatgecinematografic.wordpress.com/

TRÀVELING DE LECTURES

L'HORROR I LA DIGNITAT

Tot d'una, el comandant del ghetto es dreçà per sobre del fossat i es mirà els condemnats com si fossin insectes repugnants, i llegí el veredicte amb veu dura i incisiva.

—Aquests jueus, per ordre del comandant de la Sicherheit-dienst per a Bohèmia i Moràvia, han estat condemnats per difamació del Reich alemany a la pena de mort.

Mentre el Reich assassinava i espoliava per tot Europa, el Reich perdia desenes de milers d'homes, i moria de fred al front de l'est. Encara era poderós en aquest temps, encara estava convençut que conqueriria tot el món. Però culpava aquella gent insignificant i corrent, que els afrontava, que els difamava. No deien com, simplement els acusaven. Furtar una patata mig cuita o un tros de fusta per al Reich era considerat difamar. No saludar un SS o treure una carta fora del ghetto significava la mort.

Els condemnat escoltaven el veredicte. No eren capaços d'entendre que haguessin comès cap crim terrible ni que haguessin de pagar-ho amb la vida. No havien tingut judici, cap tribunal no els havia condemnat. El veredicte era final i del tot inapel·lable. I si haguessin volgut cridar la seva innocència allà mateix, enmig del fred, i davant d'un munt d'espectadors i dignataris de les SS, no n'haurien tret res de debò. I encara tenien alguna esperança, encara no s'ho creien del tot. Només quan el botxí se'ls acostà i els ordenà que es traguessin la camisa i la roba de sota es van adonar que anava de debò, que es podien ben creure que els esperava la mort, que aquella forca els era destinada i que la fossa comuna oberta allà al costat estava preparada per acollir els seus cossos.

Passejaren la mirada al seu voltant, per tal de dir almenys, en els darrers moments, adéu al món, però la Ciutat Fortalesa estava morta, coberta de boira. Només veien les cares pàl•lides i xuclades dels integrants del Consell de Savis, els encarregats dels edificis, els membres de la Ghettowache i les ganyotes

dels rostres alterats dels SS. Un grup se'ls mirava amb pena i horror, l'altre amb excitació i intuint que veurien un espectacle interessant. El rostre del botxí era inexpressiu; per a ell era una feina, dura i cansada.

(...) Possiblement va ser el grallar dels corbs el que va fer despertar els ànims dels condemnats. Els incità a tenir coratge. Davant dels rostres dels assassins i dels testimonis, s'estaven a l'indret de l'execució com a guerrers.
Només un d'ells va cridar:

—Jo no he difamat el Reich, només escrivia a la meva àvia!

Tenia divuit anys i volia viure. Els altres el van fer callar, no podien permetre que ningú implorés a uns assassins que no tenien pietat i per als quals qualsevol plany seria motiu de diversió.

—Sigueu forts—digué el més vell—, hem de mostrar-los que morim amb honor. Es mantingueren forts amb valor, encara que el fred els feia tremolar, però miraven de controlar-se. No estaven disposats a permetre que els de les SS es pensessin que tremolaven de por i de covardia. I llavors els arribà l'ajuda d'una cançó. La començà a cantar un dels condemnats, era la cançó d'una obra molt coneguda, que en els anys de la derrota havia esdevingut tot un consol, la cançó que parlava dels milions que marxaven contra el vent.

Weil, J. (2015) *Mendelssohn és a la teulada*. Barcelona. Editorial Viena. Pàgs. 230-232.

Activitats

1. Bohèmia i Moràvia pertanyien, abans de la Segona Guerra Mundial, a Txecoslovàquia. Investigueu les circumstàncies de la invasió i el desmembrament per part del Tercer Reich d'aquest estat centreeuropeu.
2. Quin penseu que era el propòsit de les execucions públiques per part dels nazis?
3. En el text se'ns diu que l'Alemanya nazi estava perdent la guerra al front de l'est. Quin era el front de l'est? En quina fase de la guerra es podrien situar els fets del text?
4. Valoreu l'actitud dels condemnats.

HITLER EXPLICAT ALS JOVES

En *Mein Kampf –Mi lucha–*, que escribió en la cárcel tras el fracaso de un golpe contra la república de Weimar, Hitler contaba que siempre había detestado a los judíos, esa raza inferior, desde sus días en Linz, Austria, cuando aún era un niño. Pero en el libro, Hitler reconstruye con mayor detalle su pasado. Aunque en Austria , durante su adolescencia, ya era xenófobo, los extranjeros a los que más detestaba era a los checos, inmigrados recientes y cada vez más numerosos. Sin duda, en Viena, tuvo ocasión de leer periódicos antisemitas, pero no hay ninguna prueba de que compartiese sus ideas, ni tampoco de que en esa época hubieran sido predominantes.

Lo que Hitler detestaba en Viena, donde su vida como estudiante de Bellas Artes no conocía más que fracasos, era la presencia de no-alemanes (húngaros, checos, eslovenos, etc.) que amenazaban la preponderancia de la raza alemana. Desde esas fechas, se adhirió a las ideas racistas, a la idea de la lucha de las razas, paralela a la lucha de las especies analizada por Darwin. Esas ideas, que glorificaban la raza alemana, se expresaban con vigor en las óperas de Wagner, que para el joven Hitler era una especie de Dios viviente.

Fue en Múnich, al terminar la guerra en la que había luchado junto al ejército bávaro, donde, traumatizado por la derrota y por las cláusulas del tratado de Versalles, se convirtió en un militante violento, hostil por un lado a los socialdemócratas, que habían firmado un armisticio vergonzoso, y por el otro a los espartaquistas (equivalentes a los bolcheviques rusos). Ahora bien, tanto entre los unos como entre los otros, había revolucionarios de confesión judía, como Rosa Luxemburg (de origen polaco), Karl Liebknecht o Kurt Eisner, que estuvo a la cabeza de los soviets de Múnich (o Räte). Además, en Hungria, Béla Kun, al frente de la Comuna húngara, también era judío, así como los rusos Trotsky o Zinoviev (e incluso Lenin, se decía en Alemania).

El odio de Hitler hacia los judíos tuvo así en su origen dos componentes: su sentimiento de hostilidad hacia las ideas revolucionarias y su desprecio por todo aquel que, no siendo alemán, mezclaba su sangre con la de los alemanes. A estos dos datos se añadía un tercero que confió a sus camaradas del Partido nacional socialista que había creado, pero que no hizo público para no perder la simpatía popular: hostil a la influencia que las Iglesias cristianas tenían sobre la moral, Hitler acusaba a los judíos de estar en el origen del cristianismo, cuya nocividad había impedido a la raza alemana imponerse por la fuerza y dominar el mundo. En ese sentido, en 1924, Hitler escribió con el publicista Dietrich Eckart una obra titulada *El bolchevismo, de Moisés a Lenin*.

Recordemos, además, la confianza que la derecha alemana otorgó a la obra Los protocolos de los sabios de Sión, un panfleto antisemita que daba a entender que los judíos de todo el planeta estaban organizándose para dominar el mundo. Esos protocolos nunca existieron, pero creyeron en ellos muchos dirigentes, como el zar Nicolás II, antes de la revolución de 1917.

Hitler, por tanto, estaba convencido de la existencia de una Internacional judía, y el conocimiento de la alianza contra natura entre el bolchevismo ruso y el capitalismo americano, también judío, se lo acabó de confirmar. Desde entonces, los judíos de Alemania fueron los enemigos de los que había que había que desembarazarse de una manera u otra, decía Hitler, Goering o Himmler (so oder so).

Como en todos los países cristianos de Europa, la enseñanza de la Iglesia fomentó el desprecio o el odio a los judíos que crucificaron a Jesucristo, omitiendo sin embargo en la mayoría de los casos que él también era judío. Posteriormente, el ascenso de los bancos judíos en el siglo XIX despertó envidias y la necesidad de los judíos de permanecer fieles a sus prácticas religiosas también molestaba. Así que la persecución de los judíos no suscitó en el seno de una población alemana agradecida al Führer por haber acabado

con el paro y haber regenerado la economía del país más que una discreta reprobación. La suerte que corrieron los comunistas y los socialdemócratas, encarcelados con los judíos desde 1933, dejó a la población indiferente. Hitler estaba convencido de que, mediante persecuciones y los pogromos –como la Noche de los cristales rotos de 1938, en la que las tiendas judías fueron asaltadas y destruidas–, después de una victoria militar sobre Francia, podría deportar a todos los judíos de Alemania y de Europa a Madagascar.

Pero la historia se desarrolló de otro modo: el judío Churchill y los soviéticos se le resistían, y el odio de Hitler hacia los judíos, alentado por Goebbels, se radicalizó. En enero de 1942, en la conferencia de Wannsee, Heyndrich organizó a instancias del Führer el exterminio sistemático de los judíos de Europa, culpables, según Hitler, de haber barrado el paso al pueblo alemán, cuya misión era la de dominar el mundo. Ese odio feroz costó la vida a casi seis millones de personas, ejecutadas una a una en los campos de la muerte: Auschwitz, Birkenau, etc.

En su testamento, la víspera de su suicidio en mayo de 1945, Hitler declaraba que el pueblo alemán no había sabido sacrificarse y no había sido digno de su Führer. Pero le quedaba el consuelo de haber obtenido al menos un éxito: el exterminio de millones y millones de judíos.

Ferro, M. (2008) *El siglo XX explicado a los jóvenes*. Barcelona. Paidós. Pàgs. 60-64.

Activitats

1. En quina guerra va lluitar Hitler quan era jove? Quines foren les conseqüències de la Pau de Versalles per a Alemanya? De quina forma foren utilitzades aquestes conseqüències per part dels nazis?
2. Per què es parla al text d'aliança contra natura entre el bolxevisme rus i el capitalisme americà?
3. Confirmeu si realment Churchill i Lenin eren jueus.
4. Què eren els pogroms? Eren propis del segle XX o ja s'havien produït amb anterioritat? Des de quan?

CONTRACAMP: ASPECTES DIDÀCTICS PER AL PROFESSORAT

Elements de debat i relacions que es poden establir

- L'Holocaust nazi.
- Els guetos construïts pels nazis.
- Les polítiques racistes en els països ocupats pel Tercer Reich.
- El racisme i les neteges ètniques.
- El feixisme: origen i conseqüències.
- El poder de l'art, en aquest cas la música, com a forma de supervivència
- La memòria històrica: Fer present el passat.

- El cinema com a element de sensibilització educativa i social.

Objectius formatius

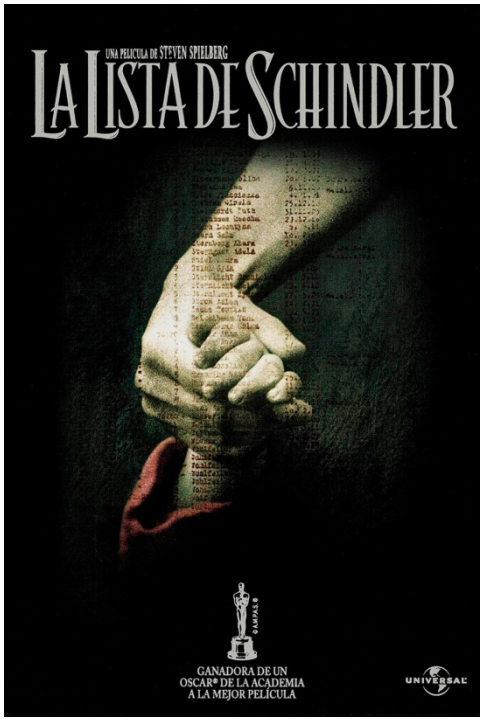
- Conèixer l'extermini del poble jueu durant els anys de la Segona Guerra Mundial.
- Aproximar-nos al coneixement dels guetos durant la Segona Guerra Mundial.
- Reflexionar sobre els feixismes i les seves conseqüències.
- Conèixer les doctrines racistes en el món contemporani.
- Analitzar el tractament de l'Holocaust des d'una biografia d'un supervivent.
- Aproximar-se a l'estudi, a la crítica i l'anàlisi d'obres cinematogràfiques.

Criteris d'avaluació

- Visionat atent, correcte i respectuós del film.
- Respondre adequadament a les qüestions de comprensió i de llenguatge i tècniques audiovisuals de forma reflexiva i interessada.
- Capacitat per relacionar i entendre les diferents temàtiques plantejades en el film.
- Identificar els temes i subtemes del film.
- Lectura dels textos de la proposta didàctica i realització adequada de les activitats.
- Participació activa en els debats que es puguin suscitar.
- Expressió escrita i oral correcta de les activitats proposades.

LA LLISTA DE SCHINDLER

(SCHINDLER'S LIST)



SINOPSI

Setembre de 1939. El Tercer Reich ha envaït Polònia. A Cracòvia s'habilita una part de la ciutat com a gueto per enviar-hi els jueus com a pas previ per ser enviats als camps d'extermini. L'empresari alemany Oskar Schindler veu en aquesta situació un mitjà per enriquir-se i inicia contacte amb els caps de l'ocupació nazi per posar en marxa una fàbrica d'articles relacionats amb l'economia de guerra. La mà d'obra és jueva i procedeix dels camps de concentració. Schindler delega la gerència del negoci en el jueu Itzhak Stern, mentre que ell es dedica a les relacions públiques amb la cúpula nazi. Però a poc a poc, Schindler prendrà consciència de l'horrible crim de que és objecte el poble jueu i es proposarà protegir almenys als jueus que treballen a la seva fàbrica.

FITXA DE LA PEL·LÍCULA

Títol: *Schindler's List* (*La llista de Schindler)*
Director: Steven Spielberg
Guió: Steven Zaillian sobre la novel·la original de Thomas Keneally
Fotografia: Janusz Kamiński
Producció: Steven Spielberg, Kathleen Kennedy
Muntatge: Michael Kahn
Música: John Williams
País: Estats Units
Any: 1993
Durada: 195 minuts
Intèrprets: Liam Neeson (Oskar Schindler); Ben Kingsley (Itzhak Stern); Ralph Fiennes (Amon Göth); Caroline Goodall (Emilie Schindler); Jonathan Sagall (Poldek Pfefferberg); Embeth Davidtz (Helen Hirsch); Malgoscha Gebel

(Victoria Klonowska); Shmulik Levy (Wilek Chilowicz); Mark Ivanir (Marcel Goldberg); Béatrice Macola (Ingrid); Andrzej Seweryn (Julian Scherner); Friedrich von Thun (Rolf Czurda); Krzysztof Luft (Herman Toffel); Harry Nehring (Leo John); Norbert Weisser (Albert Hujar); Elina Lowensohn (Diana Reiter).

PANTALLA D'ACTIVITATS

1. A l'inici de La llista de Schindler se'ns diu que després de la invasió de Polònia per part de les forces alemanyes, jueus d'arreu del país van ser cridats a incorporar-se als guetos de les ciutats, com ara Cracòvia. Què és un gueto? Per què els jueus foren obligats a viure en guetos?
2. Què pretén l'Oskar Schindler convidant els comandaments alemanys? Schindler li diu a l'Itzhak Stern que a ell el que li agrada és la presentació. Què vol dir la presentació?
3. Parleu de la personalitat d'Oskar Schindler i de la seva evolució al llarg del film.
4. En el film es parla del Judenrat o Consell Jueu. Què eren aquests consells? Busqueu informació sobre la controvertida tasca dels consells jueus sota el nazisme.
5. Valoreu el fet que els sous dels jueus eren pagats pels empresaris a les SS.
6. Itzhak Stern té molt interès en mentalitzar els jueus que han de declarar que tenen un ofici que els fa ser treballador essencial. A un professor d'història i literatura li diuen que la seva professió no és essencial i per tant no pot obtenir un salconduit. Moments més tard diu que és polidor i llavors sí que obté el document. Per què els nazis creien que un professor d'història i literatura no era essencial i, en canvi, un polidor de metalls, sí?
7. En el minut 42 els nazis s'emporten Stern en un tren i es salvat en última instància per l'Oskar Schindler. On creieu que anava aquest tren?
8. Amon Goeth és el comandant del camp de Plaszow. Té una actitud cruel, sàdica i desequilibrada. Penseu que els directors dels camps nazis tenien aquest comportament, habitualment? Debateu aquest fet a classe amb l'ajut del professor.
9. En el discurs previ al desmantellament i matança del gueto de Cracòvia, Goeth explica que fa sis-cents anys el rei Casimir el Gran de Polònia va convidar els jueus a establir-se a Cracòvia. I afegeix: Aquesta nit aquests sis segles seran només un rumor. Comenteu aquestes paraules del comandant del camp i relacioneu-les amb la ideologia nazi.
10. Expliqueu el sentiment de Goeth cap a Helen Hirsch. Fixeu-vos que li diu: No ets una persona en el sentit estricte de la paraula.
11. Valoreu el paper dels metges alemanys que realitzen la selecció dels presos per condemnar-los a mort i no. Per què es punxen algunes dones i s'estenen la sang per les galtes?

12. Per què l'Oskar Schindler acaba detingut? Com aconsegueixen treure'l del calabós?
13. A l'abril del 1944 les altes instàncies del règim nazi ordenen a Goeth que exhumi i incineri els cossos de 10000 jueus morts al camp de concentració de Plaszow i a la massacre del gueto de Cracòvia. Per què creieu que es produeix aquesta ordre? Podria tenir relació amb la marxa de la guerra? Què passava en els camps de batalla europeus a la primavera de 1944?
14. Les dones jueves protegides per Schindler que havien d'arribar a Zwittau-Brinnlitz, poble natal de l'Oskar, són enviades a Auschwitz. Un cop dins d'aquest camp d'extermini, són conduïdes a un càmera. Les dones creuen que ha arribat el seu final i que seran gasejades. En canvi de les dutxes surt aigua. Aquesta és una escena molt discutida per la seva irrealitat, perquè les dutxes d'Auschwitz no servien perquè els presoners es rentessin. Què n'opineu?
15. Al final del film, Schindler diu que s'havia aprofitat de l'esclavitud. Esteu d'acord?
16. Us heu fixat que l'Oskar i la seva muller fugen vestits amb l'uniforme de pres? Per què creieu que ho fan?
17. El soldat soviètic recomana als jueus de Schindler que no vagin cap a l'est perquè allí odien els jueus. I tampoc els recomana anar cap a l'oest. Cap a on es dirigeixen, metafòricament, els jueus?
18. En el darreres imatges veiem com Amon Goeth és executat per crims contra la humanitat. Quins són aquests crims tipificats com a crims contra la humanitat?

LLENGUATGE I TÈCNIQUES AUDIOVISUALS

1. El director de *La llista de Schindler* va decidir rodar la pel•lícula en blanc i negre. Per què creieu que ho va decidir? Expliqueu l'única aparició del color en l'abric vermell d'una nena jueva.
2. Al començament de la pel·lícula, observem diferents plans de detall sobre els efectes personals de Schindler (corbata, diners, insígnia nazi). Quina funció fan aquests plans?
3. En diferents moments de La llista de Schindler veiem escenes filmades amb steadicam o càmera en mà, és a dir, una càmera que amb els seus accessoris va subjecta a l'espatlla de l'operador mitjançant cinturons i suports lleugers per evitar vibracions. Es tracta d'un efecte que s'aprecia en algunes filmacions fetes en condicions difícils (accidents, guerres, aglomeracions...). Identifiqueu alguna escena rodada amb *steadicam*.
4. A l'entrada del *Judenrat*, observem un picat zenital. Què és un picat zenital?
5. El film fa servir en diverses ocasions el muntatge altern. En aquest tipus de muntatge dues o més accions es produeixen en el mateix moment però en llocs diferents. Recordeu alguna escena realitzada amb muntatge altern?

6. Entre el minut 20 i el minut 30 es produeix una el•lipsis, és a dir, un recurs cinematogràfic per saltar en el temps i no mostrar moments intranscendents i fer més àgil narració. Identifiqueu-la.
7. Quants minuts ocupa la seqüència de la matança del gueto? Valoreu el seu ritme i la seva força dramàtica.

Consulteu aquest blog si teniu algun dubte:
http://llenguatgecinematografic.wordpress.com/

TRÀVELING DE LECTURES

UN CEL DE PLOM

Un cel de plom és la biografia novel·lada de Neus Català que va escriure Carme Martí. Durant la Guerra Civil espanyola, la Neus Català era una jove entusiasta amb els valors de la República que es va fer responsable sanitària d'una colònia de 182 nens i nenes i, amb ells, va emprendre el dur camí de l'exili a França. Quan va ser capturada pels nazis i deportada als camps de Ravensbrück i Holleischen, va conèixer l'infern, però també la solidaritat sense límits. A continuació podem llegir un fragment de la seva biografia:

"La trista realitat és que aquesta no-vida és insuportable i que hi ha dones que se suïciden i aquest dolor s'afegeix al dolor que ja carreguem, el dolor terrible d'estar presoneres lluny de casa, de la família, del món... Un patiment compartit i a la vegada molt íntim.

A Ravensbrück faig amigues, grans amigues. Una és una comtessa francesa, té seixanta-nou anys i aquí sembla molt vella. Havia arribat al camp vestida de negre de dalt a baix i ens havia explicat que vestia així perquè el seu somni havia estat ser capellà. És refinada i intel•ligent i havia fet la Resistència. No sé ben bé per què, de fet aquestes coses no se saben, només passen, sense parla gaire la tinc a la vora des del principi de ser al camp. Passa això, que amb algunes t'hi fas molt, amb d'altres poc i amb la resta gens. I nosaltres som molt diferents, però ens avenim tant que no em sé mossegar la llengua.

—Què hi feia, una catòlica recalcitrant amb dèria de sotana com tu, amb la Resistència?

—Noia, estimar la llibertat. Sóc patriòtica, sóc francesa i odio aquest monstres esgarrifós. Hitler és l'encarnació de l'anticrist...

Em deixa muda.

—Noia, i tu per què ets una roja comunista? Ai, perdona'm, he volgut dir republicana espanyola—afegeix excusant-se.

—Ah, no, no t'he de perdonar de res! Sóc roja i sóc comunista perquè em surt de l'ànima, perquè és el que em va ensenyar el pare, perquè els feixistes han

declarat la guerra a Espanya i he viscut les injustícies del món en la meva carn, en la dels meus i en la de la meva pàtria—li dic mentre m'assec més a prop seu—. Perquè el feixisme va accelerar en mi, inevitablement, el procés que ja germinava en el meu cor, perquè... La vida ja s'encarregarà de donar-me més respostes—afegeixo amb gravetat.

Som com la cara i la creu d'una moneda i ens fem bones amigues. Ella em demostra que hi ha gent que no pensa com jo que és millor que jo. I arriba un matí que durant el recompte la fan anar cap a la infermeria.

Passo un dia i mig horrorós sense saber res d'ella, fins que decideixo atansar-me a la infermeria i demano a la primera infermera que veig si me'n pot dir alguna cosa.

—Marxa de seguida! —crida esverada.

L'endemà, a l'hora de sortir a fer el recompte, una altra infermera s'atansa al grup i parla amb una de nosaltres. Jo no la perdo de vista i quan m'és possible vaig a preguntar-li què li ha dit.

—És morta, han aprofitat el seu cadàver per fer-li una autòpsia. Encara la tenen a la infermeria, amb el cos obert en creu... —contesta sense poder sostenir-me la mirada.

No em puc treure del cap la imatge de la meva amiga oberta en qualsevol racó d'aquell infern, esperant torn per al crematori. No puc deixar de pensar que ella també serà la pudor horrorosa de carn cremada, i el fum i les cendres que veuré en aixecar la vista.

Desmoralitzada, enrabiada i trista...No sé què fer, no sé com suportar aquesta pèrdua. Entro al barracó i em recolzo en una paret, després em deixo anar fins que quedo asseguda a terra i miro fixada la tremolor de les meves mans.

Sóc la primera a fer la cua de la sopa, el que totes volem és ser les darreres per si al capdavall del bidó encara es pesca una cullerada una mica més consistent. Me la prenc de pressa i m'escapoleixo cap a fora.

Aniria a la infermeria..., però no tinc prou cor. Camino ràpidament cap al filat que m'havia indicat la Blanca. La dona morta electrocutada encara hi és. Hi he anat decidida, però al seu davant se'm talla la respiració. Sóc conscient que la deixen aquí durant uns dies com qui penja un rètol i sap que ajuda a augmentar la por. I en fa, de por.

Les mans encara s'agafen al filat, el cos es manté rígid. Li miro el rostre. Al nas i als llavis hi té sang quallada. Em costa saber quina és la seva edat..., era. Sé que és jove, massa jove per morir, massa jove per patir tant. M'estic una estona mirant-la. És com si m'estigués plantada davant del seu cos durant una hora, i el més probable és que no m'hi estigui més de dos minuts i encara una mica de lluny, arrecerada en una paret. Sento que el que tinc al davant és una germana, jo que ja en vaig perdre dues. Sento que, malgrat el perill, sóc on he de ser. He

anat darrere d'aquest horror perquè l'he de gravar a la memòria per si surto amb vida del camp."

Català, N. i Martí, C. (2012) *Un cel de plom*. Badalona. Ara Llibres. Pàgs. 141-143.

Activitats

1. Comenteu aquesta afirmació de la Neus Català: Ella em demostra que hi ha gent que no pensa com jo que és millor que jo.
2. Comenteu les circumstàncies de la mort de la comtessa.
3. Investigueu altres aspectes de la biografia de la Neus Català.

ELS EMPRESARIS DE HITLER

L'adjectiu "fanàtic" és el que més s'ha emprat en la història per definir a Hitler i a l'ampli grup de lloctinents que van dirigir la destinació de l'Alemanya nazi. No obstant açò, hi ha un altre qualificatiu molt menys utilitzat que resulta igual d'imprescindible per explicar la seua estratègia política i militar. Hitler i la resta de la seua camarilla eren grans "homes de negocis".

En les seues ments pesaven més els diners i les qüestions econòmiques que el seu desig d'exterminar els jueus. El seu model de capitalisme feixista, malgrat estar basat en una forta intervenció estatal, va resultar molt atractiu per als empresaris alemanys i també per a importants magnats estrangers, principalment nord-americans.

Les SS van crear les seues pròpies empreses per a beneficiar-se del treball esclau dels milions de presoners capturats per l'exèrcit alemany. La DEST i la DAW van ser les dues més destacades. L'objectiu de Himmler era que, gràcies a aquestes companyies, les SS pogueren jugar un paper predominant en l'economia alemanya, fins i tot en l'escenari de pau que s'obriria després de la guerra.

Les empreses d'armament, automoció, productes farmacèutics i tecnologia no podien comptar amb els joves alemanys per a treballar en les seues fàbriques perquè aquests es trobaven en els fronts de batalla. Els presoners dels camps i els treballadors forçosos es van convertir en la millor opció i també en la més barata. El negoci dels camps era rodó. La DEST subministrava els treballadors, les SS oferien la seguretat i les empreses aportaven la resta. En el repartiment de papers tots guanyaven. Tots menys els deportats, que moririen a milers en les pedreres i les fàbriques controlades per l'empori de les SS i per les empreses privades alemanyes i nord-americanes.

La llista de signatures alemanyes que van col·laborar i es van beneficiar de les polítiques bèl·liques i genocides del règim nazi és interminable. Des de gegants de l'automoció fins a petites empreses familiars i fins i tot particulars que van utilitzar presoners dels camps de concentració per a conrear les seues terres o treballar en les seues granges.

El gruix dels republicans (espanyols) que van passar pels camps de concentració, va treballar i va morir a les ordres de la DEST, l'empresa propietat de les SS. Les pedreres de Mauthausen i Gusen, així com el molí de pedra situat al costat d'aquesta última, es van cobrar el major nombre de vides entre els espanyols. L'empori dirigit pels homes de Himmler també controlava la major part dels treballs que els republicans van realitzar en subcamps com Schlier-Redl-Zipf, Bretstein o Vöcklabruck. No obstant açò, va haver-hi algunes empreses privades alemanyes i austríaques que, especialment després de 1942, van explotar als republicans que quedaven amb vida.

La major d'elles va ser la Steyr-Daimler-Puch que va emprar interns de Mauthausen, des de 1941, per a treballs de construcció en la seua factoria de Steyr. En 1942 va negociar amb els alts mandataris del règim la utilització de presoners en el procés de fabricació d'armament i vehicles per a l'exèrcit. Fruit d'aqueixes converses, Himmler va aprovar la construcció d'un subcamp, dependent de Mauthausen, que va dotar d'operaris a la factoria. Mig miler d'espanyols es van veure obligats a treballar en condicions infrahumanes. Un deu per cent d'ells va morir en el mateix subcamp, assassinats violentament o per una mortal combinació de fam, esgotament i fred. L'empresa també va gestionar factories en els túnels de Ebensee i de Gusen, per les quals van passar un menor nombre de republicans.

L'altra gran companyia armamentista que es va aprofitar dels treballadors de Mauthausen va ser Messerschmit, que va instal•lar una de les seues majors plantes en els túnels de Bergkristall, prop de Gusen. Van ser pocs els espanyols que van treballar en ella fabricant fuselatges i altres peces per a diversos models d'avions de combat. No obstant açò, com va ocórrer amb la factoria de la Steyr-Daimler-Puch de Ebensee, desenes de republicans van perir al costat de milers de soviètics, polonesos, jueus i txecs en la perforació de les galeries subterrànies en què es van albergar les seues fàbriques.

Les presoneres espanyoles deportades a Ravensbrück van treballar en diverses empreses que fabricaven armament i peces per a vehicles i avions de l'Exèrcit alemany. La més coneguda d'elles va ser Siemens & Halske, que en 1942 va construir una fàbrica al costat del camp per a la producció de components electrònics destinats als míssils V1 i V2. Al principi les dones seguien dormint a Ravensbrück i es desplaçaven cada dia fins la fàbrica. A la fi de 1944, per a estalviar temps, Siemens va construir uns barracons en la pròpia factoria en els quals va allotjar les seues treballadores forçoses. Les condicions de vida eren igual de dures que en el camp central i els capatassos s'encarregaven que les dones febles i malaltes foren retornades a Ravensbrück on, generalment, acabaven sent executades.

Al costat d'aquestes grans companyies, va haver-hi també petites empreses que es van aprofitar del treball esclau dels presoners. A Mauthausen va destacar, per sobre de la resta, l'empresa local de materials de construcció Poschacher. El seu amo, Anton Poschacher, va pagar a la DEST per a tenir a la seua disposició un grup de reclusos. En total, en la seua xicoteta pedrera van treballar 42 espanyols menors de 18 anys. L'empresa va traure un gran benefici de l'ocupació d'aquests joves, pels quals pagava a la DEST menys del 50% del

salari que hauria cobrat un treballador austríac. Després de la guerra, els seus responsables no van ser perseguits. L'empresa no solament va aconseguir mantenir les seues possessions, sinó que les va ampliar i hui dia és la propietària de la major part dels terrenys en els quals van morir 120.000 presoners de Mauthausen, entre ells, 5.000 espanyols.

Carlos Hernández. "Els empresaris de Hitler i el negoci dels camps de concentració".

http://www.laveupv.com/noticia/13664/els-empresaris-de-hitler-i-el-negoci-dels-camps-de-concentracio.

Activitats

1. Com contrasta la història de l'empresari Schindler amb la majoria dels empresaris que es van beneficiar del sistema de camps de concentració?
2. Seguiu l'enllaç de l'article i elaboreu una llista de les empreses que van col·laborar amb Hitler. Quantes n'hi ha que avui en dia segueixen funcionant? Van respondre de la seva activitat davant els tribunals?
3. Debateu si caldria que la memòria democràtica expliqués el paper d'aquest empresariat en els anys del nazisme.

CONTRACAMP: ASPECTES DIDÀCTICS PER AL PROFESSORAT

Elements de debat i relacions que es poden establir

- L'Holocaust nazi.
- Els guetos i els camps de concentració del nazisme.
- La política racista del Tercer Reich.
- El racisme i les neteges ètniques.
- El feixisme: origen i conseqüències.
- Els supervivents de l'Holocaust i la seva quantificació.
- La memòria històrica: Fer present el passat.
- El cinema com a element de sensibilització educativa i social.

Objectius formatius

- Conèixer l'extermini del poble jueu durant els anys de la Segona Guerra Mundial.
- Aproximar-nos al coneixement dels guetos i dels camps de concentració durant la Segona Guerra Mundial.
- Reflexionar sobre els feixismes i les seves conseqüències.
- Conèixer les doctrines racistes en el món contemporani.

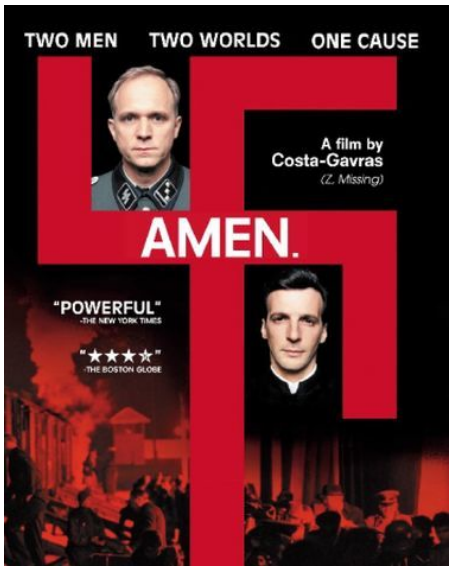
- Analitzar la responsabilitat de l'empresariat en l'explotació de mà d'obra jueva.
- Aproximar-se a l'estudi, a la crítica i l'anàlisi d'obres cinematogràfiques.

Criteris d'avaluació

- Visionat atent, correcte i respectuós del film.
- Respondre adequadament a les qüestions de comprensió i de llenguatge i tècniques audiovisuals de forma reflexiva i interessada.
- Capacitat per relacionar i entendre les diferents temàtiques plantejades en el film.
- Identificar els temes i subtemes del film.
- Lectura dels textos de la proposta didàctica i realització adequada de les activitats.
- Participació activa en els debats que es puguin suscitar.
- Expressió escrita i oral correcta de les activitats proposades.

AMÉN

(AMEN)



SINOPSI

El film ens explica la lluita de dos homes per aturar les atrocitats del nazisme. El primer, Kurt Gerstein, fou químic i membre de les SS que en la vida real s'encarregava de proporcionar el gas Zyklon B als camps de la mort. Però això no li impedeix denunciar els crims, alertar els aliats, el Vaticà, als seus compatriotes i a les esglésies cristianes, encara que això signifiqués posar en perill la seva vida i la de la seva família.

El segon és Riccardo Fontana, un jove jesuïta, un personatge de ficció que ve a representar els sacerdots que van voler oposar-se a la barbàrie. Representa un símbol de tots els religiosos, coneguts o no, que van rebutjar el silenci imposat per les jerarquies de les seves esglésies. El pare del jove capellà, el comte Fonatana, li diu que hi ha una vida tal com és i una vida com hauria de ser, i que no tenim més remei que viure amb la vida tal com és. Però Riccardo no ho accepta i així ho demostra en el tram final de *Amen*. Una pel·lícula que denuncia la indiferència i la covardia dels que sabien el que passava i van decidir callar.

FITXA DE LA PEL·LÍCULA

Títol: *Amen* (*Amén*)

Director: Costa-Gavras

Guió: Costa-Gavras, Jean-Claude Grumberg, Rolf Hochhuth

Fotografia: Patrick Blossier

Producció: Claude Berri, Andrei Boncea.

Muntatge: Yannick Kergoat

Música: Armand Amar

País: França, Alemanya, Romania.

Any: 2002

Durada: 132 minuts

Intèrprets: Ulrich Tukur (Kurt Gerstein); Mathieu Kassovitz (Riccardo Fontana); Ulrich Mühe (Doctor); Michel Duchaussoy (cardenal); Ion Caramitru (comte Fontana); Marcel Iures (Pope); Friedrich von Thun (pare de Gerstein); Antje Schmidt (esposa de Gerstein); Hanns Zischler (Grawitz); Sebastian Koch (Höss).

PANTALLA D'ACTIVITATS

1. La pel·lícula s'inicia amb la irrupció d'un home a l'Assemblea de la Societat de Nacions, a Ginebra, el 1936. L'home denuncia la persecució dels jueus a Alemanya, assegura que no veu una altra manera d'arribar el cor de la gent i es dispara un tret, justament al cor. La seqüència reviu un fet històric, el protagonitzat per Stefan (István) Lux, el 3 de juliol de 1936. Investigueu sobre aquest esdeveniment i aporteu més informació.

2. Expliqueu la campanya *Mort per compassió* que té entre les seves víctimes a la *petita Berta*, neboda del protagonista. Per què creieu que s'atura aquesta campanya?

3. Expliqueu el sentit del problema de matemàtiques que ha de resoldre la filla d'un sorprès Gerstein, justament en plena campanya nazi de *Mort per compassió*.

4. Quina és la feina encomanada a Gerstein per l'exèrcit? Quina acaba fent, en realitat? Què és el gas Zyklon B?

5. Com saboteja Kurt Gerstein el subministrament de gas?

6. Després de molts esforços en Riccardo Fontana aconsegueix parlar amb el Papa Pius XII per informar-lo dels assassinats en massa de jueus. Fontana li arriba a dir al Papa que *el món està esperant que el vicari de Crist li mostri el camí*. Penseu que el Papa i el Vaticà, realment, no sabien res de l'Holocaust?

7. Quines excuses esgrimeixen tant l'església protestant com la catòlica per condemnar els crims del Tercer Reich?

8. Expliqueu l'evolució dels dos personatges principals, Kurt Gerstein i Riccardo Fontana en comparació a la gent dels seus entorns.

9. En cap moment se'ns diu el nom del camp de concentració on es desenvolupen els fets del film, però destacats dirigents nazis el dirigeixen com ara Rudol Höss o el doctor Mengele. Amb aquest informació busqueu el nom i informació sobre aquest camp així com la seva significació en el procés general conta el poble jueu.

10. Per què creieu que se suïcida en Gerstein?

11. Quin significat simbòlic té la darrera seqüència en què el Vaticà facilita la fugida de destacats dirigents nazis cap a Amèrica?

12. Quina idea general ens vol transmetre *Amén*?

LLENGUATGE I TÈCNIQUES AUDIOVISUALS

1. A *Amén*, té una gran importància el *fora de camp*. El *fora de camp* en cinema és l'acció que té lloc fora del camp visual de la càmera. Tracteu d'explicar quin és el fora de camp d'aquest film.

2. En el minut 1 del film, Stefan Lux entra a l'edifici de la Societat de Nacions. La càmera el segueix fent un llarg tràveling. Com creieu que es va realitzar aquest moviment de càmera?

3. En el minut 10 la càmera ens mostra des d'un pla elevat una comitiva encapçala pel bisbe Von Galen que es dirigeix a protestar contra l'execució de discapacitats intel·lectuals. Quina angulació té l'enquadrament d'aquestes imatges?

4. Al voltant del minut 50 veiem alternativament imatges de Gerstein a Alemanya i del capellà Fontana a Roma. Quin nom rep aquest tipus de muntatge?

5. En diferents ocasions la càmera es desplaça ràpidament de dreta a esquerra o a l'inrevés, per exemple en els minuts 96 i 98. Es tracta de l'escombrat. Què persegueix aquest recurs cinematogràfic en aquestes ocasions?

6. Comenteu les imatges de tren plens i buits que durant tota la pel·lícula van apareixent enmig del relat.

Consulteu aquest blog si teniu algun dubte:
http://llenguatgecinematografic.wordpress.com/

TRÀVELING DE LECTURES

L'EXTERMINI

Vaig comandar el camp d'Auschwitz des de l'1 de setembre de 1943 i calculo que com a mínim, dos milions i mig de persones van ser mortes a la cambra de gas i que mig milió més va morir de gana i malaltia. Aquesta xifra representa del 78 al 80 % de totes les persones que hi van ser destinades. El comandant

de Treblinka feia servir gas monòxid, però no estava gaire satisfet del resultat. Per això em vaig decidir per Zyklon B, que introduíem a les cambres per una petita obertura. Les víctimes trigaven de cinc a quinze minuts a morir. Sabíem que estaven mortes quan deixaven de cridar. Una altra millora respecte a Treblinka era que nosaltres vàrem construir unes cambres de gas en les quals podíem entaforar fins a 2000 persones alhora.

Declaracions del comandant d'Auschwitz, R. Höss, al procés de Nuremberg.

Citat a García, M. I Gatell, C. (1999) *Història del món contemporani*. Barcelona. Vicens Vives.

Activitats

1. Relacioneu el fragment que acabem de llegir amb els fets explicats a *Amén*.
2. Investigueu la biografia de Rudolf Höss, les seves declaracions als judicis de Núremberg on descrivia fredament el mecanisme d'eliminació industrial de vides humanes.
3. Elaboreu un mapa dels principals camps d'extermini nazi durant la Segona Guerra Mundial, especificant el número de víctimes que es creu que hi van morir.

VISIONS DEL NO-DO

−Sóc la Laia i truco de Sant Joan Despí.

−Bona nit, Laia. Tens una veu molt jove...!

−Bé, no tant, tinc vint-i-sis.

La Tina va riure amb ganes.

−La teva veu sembla d'algú molt jove, però vint-i-sis anys no és cap edat diguem... avançada, Laia..! És més aviat una edat molt curta per tenir una història secreta.

−És que no és una història meva. Bé sí que és meva, però jo no la vaig viure. Bé, en realitat no és ben bé meva.

−No sé com interpretar això que em dius –va dir la Tina confusa.

−Perdona, és que m'explico fatal! Estic una mica nerviosa per això de parlar a la ràdio i per la història que us vull explicar –el que deia i com ho deia va fer que sentíssim des del començament una gran tendresa per la Laia.

−Tranquil·litzat. Vols que posem una cançó mentrestant?

−No, no. Ja puc començar... Bé. A veure, avui fa tres anys que va morir la meva àvia. La meva àvia Cinta. Me l'estimava molt perquè vivia a casa i segurament vaig passar més estones amb ella que amb la meva mare. Potser em va fer més de mare que la mare, encara que això és una altra història. Els primers records que tinc ja hi apareix l'àvia Cinta. Ella em venia a buscar a l'escola, em feia el dinar i el sopar o m'ajudava en els deures. Quan em vaig transformar en una adolescent inaguantable, ella va ser una àvia que va fer uns gran esforços per entendre'm, em defensava i em consentia...Era la persona de la meva família amb qui he parlat més. De tot. De sexe, de feina, de política, d'amistats...Jo li vaig fer moltes confidències i ella també me'n va fer a mi. L'àvia va viure temps molt complicats i la seva família. Bé, la meva família. El que ara us explicaré m'ho va dir ella fa molts anys i em va fer prometre que no ho difondria fins tres anys després de la seva mort. Us he de dir que jo sóc periodista i ella pensava que ho escriuria al diari, però he pensat difondreu a través del vostre programa perquè estic segura que a ella li hagués agradat molt el que vosaltres feu. També era una gran oient. M'havia dit sovint que quan ella era jove la ràdio era un dels pocs entreteniments que tenia.

−Ens agrada molt que ens diguis això, Laia.

−Gràcies. La història de la meva àvia és de 1945. Llavors ella tenia divuit anys. La família vivia al carrer Urgell de Barcelona i tenia un petit magatzem de teixits. Durant la guerra, els besavis, la besàvia Lola i l'avi Pere, van haver d'amagar-se perquè eren amos i les patrulles de milicians els empaitaven. Per això no simpatitzaven gaire amb la República. Per contra, els seus fills sí que n'eren de republicans, crec que d'Estat Català, i un d'ells, el petit, que es deia Avel·lí, era comunista. Després de la guerra, deia l'àvia, que la família va haver de tallar les senyeres per la meitat i posar al balcó la bandera espanyola. Pares i fills es van submergir en un silenci espès. Com altres famílies. Tots menys l'Avel·lí que no va tornar de la guerra. La darrera carta que va rebre la besàvia Lola del seu fill era des d'Argelès, el camp de concentració on els francesos van recloure els republicans espanyols. Dic que la va rebre la besàvia perquè el besavi Pere no volia saber res del seu fill. Deia que tenia idees incendiàries que havien portat la desgràcia a la família i al país... o coses així. Bé, durant la postguerra a més d'escoltar la ràdio, la gent anava el cinema. Tant com podia, tot i que hi havia gent que podia poc. A casa, el besavi no sortia gairebé mai del seu despatx però la besàvia i l'àvia Cinta hi anaven molt al cinema. Dos o tres cops per setmana. Anaven al cinema del barri, el cine Provença, dos carrers més amunt de casa seva.

−Era una societat molt diferent a l'actual, sense televisió, sense els grans mitjans de comunicació que ara tenim, on internet podia ser una idea de ciència-ficció... −va intervenir la Tina.

−Crec que ni de ciència-ficció, Tina, ni els cabia al cap la tele o internet. El cinema era un lloc de trobada amb altra gent de la família o del barri, era un lloc per alliberar-se de la grisor d'aquella vida, saps? La besàvia i l'àvia gairebé tenien un lloc reservat al cinema, era com l'extensió de la sala d'estar. Em deia l'àvia que veien dues pel·lícules, una peça de El Gordo y el Flaco, els tràilers de la setmana entrant i el NODO. El que menys els agradava era el NODO

perquè era una mena de noticiari que cantava les glòries del règim de Franco. A més, abans del NODO sonava l'himne franquista i els espectadors havien de saludar amb el braç aixecat. Pocs espectadors ho feien perquè quan s'acostava l'hora de l'himne a la gent se li desfermaven unes ganes enormes d'orinar...

−Ja ho entenem. Ha, ha, ha! –va riure la Tina una mica teatralment i potser fora de lloc.

−Com que la meva àvia m'explicava coses del NODO, quan jo vaig fer la carrera de Comunicació, vaig decidir fer-ne un treball i en vaig mirar molts. Especialment d'aquella època, dels anys quaranta i cinquanta. El NODO a més de cantar les excel·lències del règim, de desviar l'atenció de la gent en foteses o de treure Franco pescant enormes tonyines o catxalots, és un excel·lent termòmetre per observar com la dictadura canviava d'orientació a mesura que el món es movia. De venerar Hitler el NO-DO va passar a reverenciar a Churchill i després a santificar el president dels Estats Units Eisenhower. Un diumenge a la tarda després de dinar, la meva àvia i la seva mare van anar al Provença com era habitual. La meva àvia m'explicava amb tot detall el que va passar aquell dia, perquè mai ho va poder oblidar. El programa doble constava d'un musical Al compàs del corazón i d'un drama de Joan Crawford, Alma en suplicio. Eren quarts de sis de la tarda i les dues dones ja havien vist la primera. Ara tocava el NODO i els va fer mandra anar al lavabo perquè era ple, així que miraven el noticiari. Després que aparegués en Franquito, com li deia l'àvia, i una notícia folklòrica on cantaven jotes, van aparèixer imatges del final de la guerra mundial. Era el mes de juny de 1945. A Europa ja s'havia acabat la guerra i el règim volia esborrar qualsevol referència a la seva col·laboració amb els nazis i ara s'arrenglerava amb els aliats. La notícia parlava dels camps de concentració que havien alliberat les tropes americanes. Les imatges eren dures perquè apareixien els presoners, veritables cadàvers vivents, esquelètics. Segur que tothom ha vist imatges d'aquells moments...

−Sí Laia. Tenim ben present el tipus d'imatges a que et refereixes.

−Ara les hem vist moltes vegades, però llavors no. En aquells moments es veien per primer cop. L'àvia Cinta em va dir que ella va baixar la vista perquè es va sentir horroritzada. Però la besàvia va seguir mirant. Llavors va sentir un crit esborronador. Era de la besàvia Lola. Estava dreta i assenyalava la pantalla. Va sortir al passadís, va caminar cap endavant i es va desmaiar. Es van encendre els llums i la gent la va socórrer. Entre dos senyors la van portar als lavabos. Tothom deia que s'havia marejat a causa de la impressió de les imatges del camp de concentració. La besàvia Lola, absolutament pàl·lida, va vomitar tot el dinar. Ara es trobarà millor va dir la senyora dels lavabos. No van tornar a la sala. Les dues dones van sortir al carrer a prendre la fresca. L'àvia estava convençuda que les imatges terribles del reportatge havien impressionat molt a la seva mare i l'havien trastornat fins al punt de provocar el seu mareig. L'àvia la conduïa de bracet cap a casa però al mig del carrer la besàvia Lola es va aturar en sec. Anem a Can Fusté va dir. Era un bar del barri i l'àvia Cinta va pensar que la seva mare volia prendre's unes herbes per recuperar-se. Ara mateix no podria parlar amb el teu pare, va afegir. Mentre els servien una tisana la besàvia Lola va agafar de les mans a l'àvia i li va dir: Era l'Avel·lí,

Cinta! Era l'Avel·lí! És mort i l'abocaven a les escombraries! Tot aquest temps l'han tingut en aquell infern. Lladres! Per què han fet això amb el meu fill! L'àvia es va quedar glaçada. Com l'has reconegut? Podia ser un altre, potser era algú que se li assemblava, mama! I la besàvia no parava de plorar. Era l'Avel·lí, Cinta! Li he vist el desig que tenia a la barbeta i al clatell! Era ell! El germà de la meva àvia tenia el que abans en deien un desig, una mena de marca de naixement. Quan van tornar a casa la besàvia es va posar al llit amb febre. No va voler dir-li res al seu marit. Al dia següent la Cinta sense dir res a ningú va tornar al cinema per veure aquell NODO. M'explicava que estava tremolant quan va començar. Quan va aparèixer el reportatge el cor li botava. Va voler fixar-se amb les cares dels desgraciats del camp de concentració. Ja al final de la notícia va veure com una mena de bolquet dipositava dalt d'un enorme contenidor una munió de cadàvers. La càmera es va centrar en dos cadàvers. I sí, un era el seu germà, l'Avel·lí. Ella també el va reconèixer. Va fer un crit que va ressonar per un cinema gairebé buit en dilluns. Quan va pensar que la besàvia començava a recuperar-se va intentar convèncer-la que havien de dir-ho al besavi Pere, als germans i a la resta de la família. Si ho diem, matarem el teu pare del disgust i perjudicarem encara més la família. Portarem aquesta desgràcia tu i jo en secret, Cinta. L'àvia ho va intentant força vegades però la besàvia no va voler mai. Venia a dir que la versió del fill mort a la guerra era una versió més assumible per la família, per les amistats o pel negoci que no pas la del roig que va creuar Europa per anar a morir a un camp de concentració.

−Com pot ser això? És del tot injust!

−Jo també ho crec, però cal entendre que tot això passava fa més seixanta anys en un país fosc i atemorit. Amb molt por, amb molta por. La besàvia li va fer jurar que mai ho diria. Però l'àvia Cinta va trencar el seu jurament explicant-m'ho a mi. Ja de gran tenia molt mala consciència, sobretot per la memòria de l'Avel·lí. Em va demanar que no ho expliqués fins que fes més de tres anys que fos morta. Jo fa anys que vaig investigar una mica en entitats dels supervivents dels camp nazis i vaig poder parlar amb en Joan Roig que em va confirmar que l'Avel·lí Casacuberta va passar tres anys a Mauthausen i que pocs dies abans de l'alliberament del camp va morir de septicèmia. I també jo vaig veure aquell NODO, el del 28 de juny de 1945 molts anys després a l'arxiu de la Filmoteca. Com la besàvia Lola o l'àvia Cinta també vaig cridar quan vaig veure aquell esquelet amb pell amb els ulls oberts i un desig a la barbeta i al clatell. Eren els ulls que tenim els de la meva família, saps, el vaig reconèixer per això.

La Laia va callar i la Tina no encertava a poder pronunciar cap paraula.

Breu, R. (2014) *Històries secretes*. Manresa. Tigre de Paper. Pàgs. 106-113.

Activitats

1. Què era el NO-DO? Visioneu-ne alguna edició i comenteu les seves característiques. http://www.rtve.es/filmoteca/no-do/

2. Per què creieu que l'Espanya franquista va passar *De venerar Hitler a reverenciar a Churchill i després a santificar el president dels Estats Units Eisenhower*?
3. Com és que els exiliats catalans i espanyols foren deportats a camps de concentració nazis?

CONTRACAMP: ASPECTES DIDÀCTICS PER AL PROFESSORAT

Elements de debat i relacions que es poden establir

- L'Holocaust nazi.
- La complicitat activa i passiva de la societat alemanya davant els crims nazis.
- L'eliminació dels discapacitats per part del règim de Hitler. Dictadures i tracte dels discapacitats.
- El paper de Puis XII i el Vaticà pel que fa a l'Holocaust i el règim de Hitler.
- La sofisticada indústria de la mort en els camp nazis.
- Els dirigents nazis que fugiren d'Europa cap a América.
- Traïció al propi país i principis ètics.
- Paral·lelismes entre el règim nazi i el règim franquista.
- La memòria històrica: Fer present el passat.
- La contribució del cinema i la literatura en el coneixement de l'Holocaust.

Objectius formatius

- Conèixer l'operació *Mort per compassió* i el tracte dels feixismes als discapacitats.
- Valorar l'actuació del Vaticà durant la Segona Guerra Mundial.
- Reflexionar sobre el silenci i la complicitat de la població en els règims de dictadura.
- Valorar la defensa de principis ètics tot i posar en risc la pròpia vida.

- Conèixer la impunitat en què van viure molt dels responsables nazis un cop acabada la Segona Guerra Mundial.
- Analitzar les característiques cinematogràfiques de *Amén*.
- Aproximar-se a l'estudi, a la crítica i l'anàlisi d'obres cinematogràfiques.

Criteris d'avaluació

- Visionat atent, correcte i respectuós del film.
- Respondre adequadament a les qüestions de comprensió i de llenguatge i tècniques audiovisuals de forma reflexiva i interessada.
- Capacitat per relacionar i entendre les diferents temàtiques plantejades en el film.
- Identificar els temes i subtemes del film.
- Lectura dels textos de la proposta didàctica i realització adequada de les activitats.
- Participació activa en els debats que es puguin suscitar.
- Expressió escrita i oral correcta de les activitats proposades.

EL HIJO DE SAÚL

(SAUL FIA)

SINOPSI-COMENTARI

Auschwitz, 1944. Saúl Ausländer forma part d'un sonderkommando, és a dir, una brigada de presoners que treballa en un dels forns crematoris del cal camp. És obligat a cremar tots els cadàvers dels habitants del seu propi poble però un dia intenta salvar de les flames el cos d'un noi a qui considera el seu fill i busca un rabí per poder-lo enterrar dignament i d'acord amb el seu ritus religiós.

Aquestes brigades de presoners, jueus o no, eren seleccionades pels SS per fer la feina bruta dels camps: conduir els presoners a les càmeres de gas o a les fosses comunes, fer que es despullessin, recollir les seves pertinences i ajudar a classificar-les, treure els cossos i portar-los als forns crematoris i després netejar-los de les cendres. Si algun sonderkommando revelava abans als presoners que la suposada dutxa de desinfecció no era tal, sinó que era una cambra de gas i anaven a morir, se li aplicava la pena de mort com a càstig. Una de les formes de morts utilitzada de manera exemplar per als sonderkommando que no complien les ordres era ésser incinerat viu, en els forns crematoris. Els sonderkommando vivien aïllats de la resta de presoners i no tenien cap tipus de contacte amb ells. Els sonderkommando tenien un període de treball d'aproximadament d'entre 3 o 4 mesos, ja que, per no deixar testimonis de la matança a nivell industrial que s'estava realitzant, era assassinat tot el sonderkommando i posat en el seu lloc un nou grup sonderkommando a realitzar la feina.

La primera escena gairebé no deixa veure res. La càmera fora de focus espera que s'aproximi algun personatge. En el fon, un brogit incert de cossos. De

sobte, un primer pla del rostre d'un home. I després d'això un frenesí. L'espectador és convidat a seguir el drama d'un home assetjat. I a fer-ho enganxat a ell.

El director, László Nemes, en la presentació del film a Cannes deia: Ens vam obligar a rodar d'una manera molt determinada, amb regles molt estrictes. Quan no estàs limitat visualment o estètica, el cinema pot arribar a nivell de sobreexposició fins a convertir-ho tot en un simple espectacle d'entreteniment. Al contrari, quan limites el camp visual i només permets que l'espectador pugui veure només fragments, aconsegueixes suggerir i fas sentir alguna cosa que, crec, està relacionada amb l'experiència d'un camp d'extermini. Amb això i amb l'esperit mateix del cinema. La mirada inclou sempre molt més del que simplement es veu. I afegia: El poder de la imaginació és moralment molt important perquè no podem recrear l'horror, només el podem suggerir.

I en efecte, Nemes fuig amb convicció tant del melodrama com de l'espectacularitat impúdica de la violència. De pas, reobre el debat sobre el dret a fer o no obres de ficció sobre l'Holocaust. El més ferotge defensor de la prohibició de recrear res sobre el genocidi orquestrat pels nazis, el director francès Claude Lanzmann, ha donat el seu vist-i-plau a la cinta.

I és que per primer cop en la historia del cinema de l'Holocaust, una pel•lícula et fa sentir més que veure el martiri físic i mental d'habitar l'infern i voler mantenir-te dempeus.

FITXA DE LA PEL·LÍCULA

Títol: *Saul fia* (*El hijo de Saúl*)

Director: László Nemes

Guió: László Nemes, Clara Royer

So: Tamás Zányi

Fotografia: Mátyás Erdély

Productor: Gábor Sipos

Disseny de producción: László Rajk

Muntatge: Matthieu Taponier

Disseny de vestuari: Edit Szücs

Una producció de Laokoon Filmgroup

País: Hongria

Any: 2015

Durada: 107 minuts

Intèrprets: Géza Röhrig (Saul Ausländer); Levente Molnar (Abrahám); Urs Rechn (Oberkapo Biederman); Todd Charmont (Home barbut); Sándor Zsotér (Doctor); Marcin Czarnik (Fiegenbaum); Jerzy Walczak (Sonderkommando Rabbi); Uwe Lauer (SS Voss); Christian Harting (SS Busch); Kamil Dobrowlski (Mietek).

http://sonyclassics.com/sonofsaul/

PANTALLA D'ACTIVITATS

1. La pel·lícula s'obre amb la definició de la paraula alemanya *sonderkommando*. Què eren els *sonderkommandos*?
2. Qui és en Saul? Per què creieu que és Auschwitz? Quines són les seves funcions al camp?
3. Per què Saul es treu la gorra quan es creu amb un SS?
4. Saul diu que el noi que encara respirava després de passar per la cambra de gas era el seu fill. Després d'haver vist la pel·lícula, què en penseu? Creieu que era o no el seu fill? Per què?
5. Després que els integrants d'un transport que arribava a Auschwitz fossin assassinats a la cambra de gas, els sondekommandos seleccionaven les seves pertinences. Els objectes de valor eren enviats a un secció de Birkenau anomenada *Canadà*, el lloc on apareix Ella, l'únic personatge femení de *El hijo de Saúl*. Investigueu per què rebia aquest nom.
6. Una de les funcions dels *sondekommandos* era cremar documents d'identificació dels deportats. Per què creieu que els nazis tenien interès en cremar-los?
7. Els presoners jueus dels camps nazis eren obligats a portar una estrella de sis puntes de color groc, però en el film observem com alguns interns duien superposats un triangle de color vermell. Què deuria voler dir? Realitzeu una recerca sobre el sistema de marcat del camps nazis.
8. Per què en Saul busca amb tant d'afany un rabí? Què és un rabí?
9. En el minut 53 observem com era l'alimentació dels sondekommandos. Feu-ne la descripció. Crieu que era similar a la dels altres integrants del camp?
10. Us heu adonat que en el camp se senten diferents llengües? Per què el director té interès en que els espectadors les sentim?
11. En un moment determinat de la cinta, un presoner fa una fotografia de la incineració de cossos. Per què ho fa?
12. El moviment de resistència dels presoners prepara una revolta. Quin és el detonant que fa que esclati la revolta?
13. Els revoltats diuen que l'Exèrcit roig era a prop de Cracòvia. Què era l'Exèrcit Roig? Quina distància hi ha entre Cracòvia i

Auschwitz? Quina era la situació bèl·lica, a la tardor de 1944, de la Segona Guerra Mundial a Europa?

14. En els darrers instants del film un noi polonès observa el grup de fugats. Saul el veu i somriu per primer cop a tota la pel·lícula. Per què creieu que somriu?

LLENGUATGE I TÈCNIQUES AUDIOVISUALS

Per aconseguir una representació molt realista de l'Holocaust László Nemes fa servir tres recursos: El tractament del so; els tràvelings que van seguint el protagonista des del seu darrere; i una limitadíssima profunditat de camp que fa que només veiem amb una certa claredat el que tenim just davant.

1. Per què penseu que no hi ha banda musical en El hijo de Saúl? Quina funció es pretenia en el fet que els espectadors sentim de forma intensa els crits, cada frec, cada respiració, els dispars dels guàrdies?
2. La càmera es mostra molt àgil a l'hora de fer inacabables tràveling que confecciones nombrosos plans seqüència. Expliqueu què és un tràveling i un pla seqüència. Identifiqueu-ne almenys un de cada en el film.
3. En tota la pel·lícula observem una molt reduïda profunditat de camp, que fa que veiem amb claredat allò que és a prop d'en Saul. Què és la profunditat de camp? Creieu que pot tenir alguna relació amb la impossibilitat de Saul de tenir una visió global del camp d'extermini? Pot ser que Nemes ens vulgui dir que és impossible conèixer i descriure tot l'horror que va representar l'Holocaust?
4. La pel·lícula s'acaba amb la fuga dels presoners d'Auschwitz, travessen un riu, probablement el Vístula, i es refugien en una casa mig derruïda. Plou i apareix el nen del que hem parlat. A continuació els perseguidors alemanys i se senten trets. Títols de crèdit acompanyats de l'únic tema musical. Quan s'acaben el crèdits i la música, seguim sentint el soroll de la pluja. Té algun significat aquest soroll de la pluja caient sobre el bosc?

Consulteu aquest blog si teniu algun dubte:
http://llenguatgecinematografic.wordpress.com/

TRÀVELING DE LECTURES

"HUBO 100.000 NIÑOS SIN ENTIERRO DIGNO EN LOS CAMPOS"

"Le diré una cosa. Cuando empezamos a preparar la película lo hicimos con un dato delante: se calcula que en Hungría fueron deportados cerca de 430.000 judíos húngaros en apenas ocho semanas. Un total de 100.000 de ellos eran niños por debajo de los 18 años de edad. Ninguno de ellos tuvo un entierro. Ni digno ni vergonzoso. Nada. Con un poco de suerte, habrá 5.000 compatriotas míos (a lo mejor la cosa se queda en 1.000) que irán a ver la película. Mi deseo

y el del equipo es que sean 100.000. Me gustaría que hubiera un representante de cada niño en la mirada de cada espectador. Todo lo que cuento es una herida abierta en mi país y en Europa que yo personalmente puedo sentir. Oigo decir a la gente que el Holocausto es una cosa del pasado y, cuando les hablo de mi película, ponen cara de 'otra película más sobre el tema'. Como si fuera un remake más del hundimiento del Titanic. No, para nosotros, es el presente. No es un mito: Eso es lo que nos motivó. Sólo seguimos adelante porque era una película sobre el presente". Nemes, él es el que se explica, empezó el proyecto hace cinco años con una exhaustiva investigación que fue de Shlomo Venezia a Filip Müller pasando por las memorias del médico Miklos Nyiszli que trabajó en los hornos crematorios. Y Lanzmann. Siempre Lanzmann. Formado por el mítico director Béla Tarr, se las vio y deseó para conseguir la financiación de una película que todo el mundo creía ya contada. "Estábamos convencidos de que una producción como ésta tenía que contar con cuantos más países mejor. No queríamos que fuera una historia de Hungría, sino de Europa y, si me apura, del mundo. Pero no fue posible. Contamos con ayuda de una organización de Nueva York y poco más. Sea como sea, estamos muy orgullosos de haber sacado adelante todo con un presupuesto mínimo". Una vez acabada, siguieron los problemas. Originalmente, fue rechazada incluso en el Festival de Berlín, probablemente su lugar natural. "Pensamos que habría sido una buena elección para conmemorar el aniversario de la liberación de Auschwitz, pero me equivoqué. No la quisieron en la sección oficial", dice. Y así hasta Cannes. "La enviamos aquí [habla después de la presentación] un poco resignados. La primera notificación que recibimos es que la aceptaban. Nos alegró muchísimo pensando en que tendría un hueco en Un certain regard. Cuando nos dijeron que era la sección oficial, más que alegría fue pánico lo que sentí". Nemes habla e insiste que su película no trata de supervivientes. Y es eso lo que la hace diferente. "No es una cinta sobre la supervivencia, sino sobre la realidad de la muerte. La supervivencia, de hecho, en la realidad de los campos es mentira. Nunca se dio. Si acaso fue una mínima excepción. Me molesta cuando las películas del Holocausto insisten sobre un hecho extraordinario como el de salvarse. Mi personaje lo intenta, pero lo hace a la desesperada. No hablo de cómo se escapa del campo, sino de una huida interior". Queda claro.

Luis Martínez 15-1-2016 *El Mundo*

Activitats

1. Penseu que l'Holocaust és ja una cosa del passat o, com diu el director de la pel·lícula, és encara una ferida oberta?
2. Com interpreteu que la pel·lícula no fos admesa al Festival de Berlín i sí a Cannes, i que després guanyés l'oscar a la millor pel·lícula de parla no anglesa.
3. Coneixeu altres pel·lícules sobre l'Holocaust que parlen de supervivents? Era un fet extraordinari la supervivència als camps nazis?

AUSCHWITZ

La primavera del 1940, l'exèrcit alemany va establir el camp de concentració d'Auschwitz, el nom germànic d'una ciutat polonesa de l'alta Silèsia. Allà, als dos camps pròxims muntats als mesos següents, hi va morir almenys un milió de persones fins al gener del 1945, quan hi van arribar els soldats soviètics

A Mein Kampf, Hitler ja formulava l'antisemitisme com una de les bases de la seva política, justificada amb ínfules pseudocientífiques: els jueus eren paràsits que infectaven el cos social dels alemanys, la raça superior. La persecució va començar tan bon punt arribà al poder, el 1933. El 1939, quan va esclatar la Segona Guerra Mundial, 150000 jueus havien fugit d'Alemanya, i el mig milió escàs que hi quedava havia de viure en guetos o en camps de concentració, desposseïts de la ciutadania. Però, encara llavors, l'odi nazi contra el jueu semblava "conformar-se" amb l'espoli i la degradació o l'expulsió. L'extermini, el genocidi, l'anomenada "solució final" va començar el 1941, i no se sap del cert si ja estava planificada d'abans o bé Hitler la va improvisar sobre la marxa. En tot cas, es va convertir en una obsessió, en una fúria.

En uns papers secrets, Himmler va escriure: "Espero veure desaparèixer totalment la noció de jueu". Per realitzar aquesta esperança infame, els nazis van recórrer a partir del 1941, primer, als afusellaments en massa, i als gasos de monòxid de carboni. Però l'arma definitiva va ser el Cyclon B, un pesticida. Els camps disseminats per l'Europa central i de l'est es van començar a equipar amb cambres de gas i crematoris, l'últim pas en la destrucció de l'ésser humà.

El sistema era tenir mà d'obra barata, amb un tractament depriment fins que l'ésser humà estigués del tot degradat i per si sol desaparegués. Ara, els jueus van sofrir molt més perquè van ser exterminats amb aquest procediment d'entrada ràpida, diu l' Antoni Roig, soldat republicà i supervivent de Mauthausen.

Un grapat de cendra i un número de matrícula ratllat en un registre era tot el que en quedava després, segons escriu Primo Levi a Si això és un home. Els jueus, però també els gitanos i tots aquells que els nazis consideraven "infrahomes", eren duts en tren als camps d'extermini, on desapareixien.

Les lleis racistes del règim nazi. (Nuremberg 1933)

Convençut de la consciència que la força de la sang alemanya és la premissa de la perpetuació del poble alemany i inspirat en la voluntat indomable d'assegurar el futur de la nació alemanya, el Reichstag (parlament alemany) ha adoptat per unanimitat aquesta llei, que és proclamada pels presents:

1. Els matrimonis entre jueus i subjectes de sang alemanya són prohibits.
2. La relació extramarital entre jueus i persones de sang alemanya és prohibida.
3. Els jueus no poden utilitzar per al servei de la seva llar dones de sang alemanya de menys de 45 anys (...)

4. Les infraccions a l'apartat 1 seran sancionades amb una pena de reclusió.

El suport capitalista a Hitler

Al començament vam votar el partit populista (conservador); però els conservadors no podien governar el país: eren massa febles. En aquesta lluita implacable pel pa i pel poder, necessitàvem ser guiats per una mà vigorosa i ferma. La de Hitler ho era. Després dels anys que vam passar sota el seu comandament ens sentíem molt més satisfets. Volíem un sistema que funcionés bé i que ens donés uns mitjans per poder treballar tranquil•lament..."

Declaració d'A. Krupp al procés de Nuremberg (1948)

Textos elaborats per l'autor.

Activitats

1. Feu una feina d'investigació i elaboreu un petit informe sobre les característiques del partit nazi d'Adolf Hitler: racisme, anticomunisme, militarisme... Com i quan van pujar al poder els nazis ? Quin paper tenia la dona a la societat nazi?
2. Què prohibien les lleis de Nuremberg? Com ho castigaven? Quant de temps feia que Hitler havia pujat al poder quan es van aprovar aquestes lleis?
3. Per què els grans industrials van donar suport a Hitler per aconseguir el poder? De què tenien por aquests industrials en temps de crisi?

CONTRACAMP: ASPECTES DIDÀCTICS PER AL PROFESSORAT

Elements de debat i relacions que es poden establir:

- L'Holocaust nazi.
- Auschwitz i els camps d'extermini.
- Els sonderkommandos i les revoltes als camps.
- El racisme i les neteges ètniques.
- El feixisme: origen i conseqüències.
- La memòria històrica: Fer present el passat.
- El cinema com a element de sensibilització educativa i social.
- La contribució de *El hijo de Saúl* al cinema de l'Holocaust.

Objectius formatius

- Conèixer l'extermini del poble jueu durant els anys de la Segona Guerra Mundial.
- Aproximar-nos al coneixement dels camps d'extermini.

- Reflexionar sobre els feixismes i les seves conseqüències.
- Conèixer les doctrines racistes en el món contemporani.
- Analitzar les característiques cinematogràfiques innovadores de El hijo de Saúl.
- Aproximar-se a l'estudi, a la crítica i l'anàlisi d'obres cinematogràfiques.

Criteris d'avaluació

- Visionat atent, correcte i respectuós del film.
- Respondre adequadament a les qüestions de comprensió i de llenguatge i tècniques audiovisuals de forma reflexiva i interessada.
- Capacitat per relacionar i entendre les diferents temàtiques plantejades en el film.
- Identificar els temes i subtemes del film.
- Lectura dels textos de la proposta didàctica i realització adequada de les activitats.
- Participació activa en els debats que es puguin suscitar.
- Expressió escrita i oral correcta de les activitats proposades.

LA TREVA

(LA TREGUA)

SINOPSI

La pel·lícula es basa en el llibre de memòries de l'escriptor torinès Primo Levi, partisà antifeixista i supervivent d'Auschwitz. El relat ens explica el viatge de retorn i les vicissituds d'un grup d'expresoners italians després de la seva terrible experiència al camp d'extermini. Un viatge absurd i tortuós a treavés de mitja Europa, amb moments ironia, de picaresca, però també d'angoixa.

El cert és que per motius que mai es van aclarir, la repatriació d'un grup d'italians que havien sobreviscut a Auschwitz fou extraordinàriament llarga, i es va convertir en un absurd viatge a través de Polònia, Rússia, Ucraïna, Romania i Hongria. Un escenari particular ple de situacions dramàtiques i còmiques, que constitueix un marc per a la reflexió sobre els límits de la condició humana i la llibertat. En contrast amb els patiments que formen part dels relats dels supervivents de l'Holocaust, Primo Levi ens presenta els seus records del viatge de tornada a través dels mercats clandestins de Cracòvia, la seva estada a les casernes de l'Exèrcit Roig, el descobriment de la immensitat de les terres russes, la glòria i les misèries soviètiques i la nostàlgia dels italians en el llarg camí de tornada a casa.

FITXA DE LA PEL·LÍCULA

Títol: *La tregua* (*La treva*)

Director: Francesco Rosi

Guió: Francesco Rosi, Sandro Petraglia i Stefano Rulli.

Fotografia: Pasqualino De Santis; Marco Pontecorvo.

Productors: Véra Belmont i Leo Pescarolo

Muntatge: Ruggero Mastroianni; Bruno Sarandrea.

Música: Luis Bacalov

País: Itàlia

Any: 1997

Durada: 125 minuts

Intèrprets: John Turturro (Primo Levi); Rade Serbedzija (El grec); Massimo Ghini (Cesare); Stefano Dionisi (Daniele); Teco Celio (Coronel Rovi); Claudio Bisio (Ferrari); Agnieszka Wagner (Galina); Lorenza Indovina (Flora).

PANTALLA D'ACTIVITATS

1. Amb l'alliberament dels camps de la mort, el narrador ens diu que els nazis després de llevar la vida a milions de persones ara intentaven eliminar-ne els noms. Creieu que ho van aconseguir?
2. Què deu voler dir en Primo Levi quan, un cop obertes les portes d'Auschwitzm diu que "cara a cara amb la llibertat, ens sentíem buits, incapacitats..."
3. Dos dels homes supervivents, en Daniele i en Primo, el primer cremar l'uniforme de ratlles, però en Primo, no. Quines interpreteu que en són les causes en un cas i en l'altre?
4. En l'escena en un mercat improvisat de Cracòvia, en Primo Levi pretén vendre una camisa i li demana a un polonès que li tradueixi a la gent que l'envolta que ell és un jueu supervivent d'Auschwitz, però l'home tradueix el que vol i ve a dir que en Primo havia estat un pres polític. Per què amaga als possibles compradors de la camisa que en Primo és jueu?
5. Expliqueu l'enamorament de Primo per la Galina i el comportament d'aquesta.
6. En el minut 59, una botiguera els diu a Primo i al seu company que malgrat el que diguin no semblen pas italians. En Primo li explica que són supervivents d'Auschwitz i la senyora a més d'oferir-los menjar i beure els explica una història. Quina és? És versemblant?
7. De quina part d'Itàlia és en Daniele? Què explica de la seva família? En Daniele es pregunta per què de tota la seva família només queda ell? Creieu que era una pregunta que es feien els supervivents?

8. Primo, parlant justament amb en Daniele, li diu que “Déu no pot existir si ha existit Auschwitz” Què significa aquesta reflexió?
9. A la segona part del film, en Primo Levi explica que fou detingut per fer de partisà a Itàlia? Què eren els partisans italians? Com i contra qui lluitaven?
10. Flora és una supervivent que, segons veiem en un *flash-back*, fou explotada sexualment pels nazis i després repudiada. En l’escena on els expresos italians maten un vedell i se’l cruspeixen, en Daniele, fora de si, diu que no li donin res a la noia, perquè havia compartit el pa amb els SS a Auschwitz. Primo replica que el pitjor que va passar als camps no fou la mort ni la tortura, sinó que els vans destruir l’ànima, la capacitat de sentir compassió i van omplir el buit amb odi. Valoreu aquesta part del relat.
11. Ja en el tram final de la pel·lícula, l’amic d’en Primo, Daniele, li diu: “T’has salvat perquè déu vol que escriguis tot això”. Creieu que tots els supervivents dels camps nazis van voler explicar el que havien passat? Feu-ne una recerca.
12. Quan el tren dels exdeportats italians arriba a la ciutat alemanya de Munic. Uns soldats alemanys estan fent feina a les vies. Primo els ensenya el seu uniforme. Quina és la reacció de l’oficial alemany? Creieu que l’actitud de l’oficial fou majoritària a l’Alemanya de la postguerra?

LLENGUATGE I TÈCNIQUES AUDIOVISUALS

1. El film acaba amb el personatge de Primo Levi mirant a la càmera i preguntant-se si cada deportat d’Auschwitz era o no un home. En canvi, comença amb una veu en off. De qui és la veu en off que va intervenint en diferents moments del film? Quina funció fa aquest recurs?
2. En el minut 5 la càmera adopta una determinada angulació. Quin nom rep? Què es pretenia amb aquesta angulació?
3. En el minut 12 observem un pla de detall de les sabates d’en Primo Levi. Què es vol aconseguir amb els plans de detall?
4. L’escena del mercat de Cracòvia en què el protagonista vol vendre una camisa, finalitza amb un pla zenital. Què és un pla zenital?
5. El cinema nord-americà va introduir el terme road movie. Investigueu sobre què és una *road movie* i decidiu si La treva es pot considerar una *road movie*.
6. Al llarg de La treva observem alguns *flash-backs*. Què són els *flash-backs*? Com estan resolts tècnicament els *flash-backs* de *La treva*?

Consulteu aquest blog si teniu algun dubte:
http://llenguatgecinematografic.wordpress.com/

TRÀVELING DE LECTURES

EL HORROR SIN ADJETIVOS

Como ocurre con otros grandes escritores que relatan su experiencia como supervivientes del Holocausto, como Elie Wiesel o Imre Kertèsz, el valor de la obra del italiano Primo Levi va mucho más allá de lo literario (aunque en este terreno sea inmenso). La era de los testigos de la Shoah está a punto de acabar, los últimos supervivientes, y también los últimos verdugos, se van apagando poco a poco y la memoria desaparece con ellos. Por eso obras como la Trilogía de Auschwitz, que acaba de reeditar Península en un solo volumen traducido por Pilar Gómez Bedate, son más importantes que nunca: sólo a través de la lectura de los relatos de los que estuvieron allí se puede tratar de entender, aunque sea remotamente, el horror incomprensible del nazismo y del Holocausto, cuyo día internacional se conmemora hoy miércoles.

Primo Levi (1919-1987) escribió también una serie de informes para diferentes instituciones o para prestar testimonio en procesos penales contra criminales de guerra, en los que describe su paso por los campos de la muerte, que acaban de ser rescatados en un volumen, *Así fue Auschwitz* (Península, en traducción de Carlos Gumpert). Secos, apenas sin adjetivos, cargados de horror, son una lectura que resulta difícil de olvidar.

Químico de formación, el escritor turinés fue miembro de la resistencia italiana. En un oscuro episodio rescatado recientemente por Sergio Luzzato en su libro *Partisanos* (Debate), su brigada ejecutó a dos hombres por saqueadores, aunque todo indica que Levi no participó directamente. En septiembre de 1943 fue detenido por la policía fascista y, al declararse judío, en vez de ser ejecutado inmediatamente por partisano, fue deportado a Auschwitz. Sobrevivió gracias a su oficio de químico y a grandes dosis de fuerza y suerte en el campo satélite de Monowitz (Auschwitz III). Allí eran destinados aquellos que, como relata el propio Levi, estaban condenados a ser exterminados a lo largo de varios meses con el trabajo esclavo, no inmediatamente en las cámaras de gas.

A su vuelta de los campos escribió *Si esto es un hombre*, uno de los libros más importantes del siglo XX que, sin embargo, tardó bastante tiempo en encontrar editor quizás porque era demasiado pronto para que la sociedad quisiese enfrentarse a la magnitud de lo ocurrido durante la noche y niebla del terror nazi. *La Trilogía de Auschwitz* se completa con *La tregua* y *Los hundidos y los salvados*, aunque Levi también escribió libros muy diferentes como *El sistema periódico* o *Si ahora no ¿cuándo?*, sobre un grupo de partisanos. El 11 de abril de 1987 se suicidó tirándose por la escalera de su casa de Turín.

La obra de Levi logró un gigantesco impacto y se puede decir que ha entrado a formar parte de la memoria negra de la humanidad. Nunca ha dejado de ser traducido, reeditado y, sobre todo, leído. Sus obras completas acaban de ser publicadas en inglés, con un prólogo de la premio Nobel Toni Morrison. En una de las reseñas, publicada en The New York Review of Books, el traductor, novelista y experto literatura italiana Tim Parks escribe que "Levi siempre quiso enfrentar al lector al Holocausto con toda crudeza, sin proporcionarle nunca un refugio en una zona de confort". Este principio se aplica especialmente a los documentos que contiene Así fue Auschwitz, varios de ellos escritos a medias con su amigo, el médico Leonardo De Benedetti, con el que compartió cautiverio.

"Informe sobre la organización higiénico-sanitaria del campo de concentración para judíos de Monowitz", el texto central del volumen, escrito a petición del Ejército soviético, es uno de los primeros relatos que describen el sistema de funcionamiento de Auschwitz, desde los Sonderkommando, los internos obligados a ocuparse de las cámaras de gas y los crematorios que centran la impactante película *El hijo de Saúl*, hasta la anulación de la voluntad de los deportados, que se convertían en zombis que sólo podían esperar la muerte, el hambre o el castigo. También es espeluznante cuando describe la procedencia de los presos con los que compartió aquel campo satélite de Auschwitz: judíos de toda Europa, de todos los oficios y clases sociales, arrastrados por los nazis hasta los confines de Polonia para su asesinato.

Son también muy interesantes sus testimonios para diferentes procesos, entre ellos el de Adolf Eichmann, sobre el que Hannah Arendt escribió su famosa teoría de la banalidad del mal. En aquellos textos, algunos muy tempranos, tanto De Benedetti como Levi ya consideraban que la responsabilidad del horror "incumbe en forma colectiva a todos los soldados, suboficiales y oficiales de las SS destinados allí". En los últimos dos años han sido procesados en Alemania varios guardias de Auschwitz basándose en ese mismo principio: el hecho de haber trabajado en el campo de exterminio, no importa el rango ni la misión, es ya un crimen en sí. Levi también denuncia un asunto crucial: el papel de la industria alemana en el trabajo esclavo. "Los campos no eran un fenómeno marginal: la industria alemana se basaba en ellos; eran una institución fundamental de la Europa teñida de fascismo y por parte de los nazis no se ocultaba que el sistema se mantendría, mejor dicho, se extendería y se perfeccionaría". Son textos que carecen de la intensidad literaria de Si esto es un hombre, pero que colocan al lector ante el horror, sin concesiones ni filtros, sólo con la memoria de un testigo.

Guillermo Altares “El horror sin adjetivos de un testimonio inédito de Primo Levi” El País. 27-1-2016.

Activitats

1. Creieu que el suïcidi de Primo Levi estava relacionat amb el seu pas per Auschwitz?

2. Busqueu el significat de l'expressió *banalitat del mal*.
3. Esteu d'acord en que els soldats, suboficial i oficials destinats a Auschwitz eren responsables del què es feia?
4. Quina és la responsabilitat de la indústria alemanya en els camps de concentració nazis?
5.

EL RETORN A CASA

Vaig arribar a Torí el 19 d'octubre, després de trenta-cinc dies de viatge: la casa era dempeus, tota la meva família viva, ningú no m'esperava. Estava inflat, barbut i lacerat, i em vaig tenir feina perquè em reconeguessin. Vaig trobar als meus amics plens de vida, la calor del menjar segur, el concret treball quotidià, l'alegria alliberadora de poder explicar-ho. Vaig trobar un llit ample i net, que a les nits (instants de terror) cedia suament al meu pes. Però només després de molts mesos va anar desapareixent el costum de caminar amb la mirada fixa a terra, com buscant alguna cosa per menjar o per ficar-me a la butxaca precipitadament per canviar-ho per pa; i no ha deixat de visitar-me, a intervals unes vegades espaiats i altres continus, un somni ple d'espant.

És un somni que és dins d'un altre somni, diferent en els detalls, idèntic en la substància. Sóc a taula amb la meva família, o amb els amics, o treballant, o enmig d'un paisatge verd: en un ambient plàcid i distès, aparentment lluny de tota tensió i tot dolor; i no obstant això experimento una angoixa subtil i profunda, la sensació definida d'una amenaça que s'aproxima.

I, efectivament, quan va avançant el somni, a poc a poc o brutalment, cada vegada de manera diferent, tot cau i es desfà al meu voltant, el decorat, les parets, la gent; i l'angoixa que es fa més intensa i més precisa. Tot s'ha tornat un caos: estic sol al centre d'un no-res gris i tèrbol, i precisament sé el que això vol dir, i també sé el que he sabut sempre: sóc una altra vegada al Lager, i res del que hi havia fora del Lager era veritat. La resta era un període de vacances breu, un engany dels sentits, un somni: la família, la natura, les flors, la casa. Ara aquest somni interior a l'altre, el somni de pau, s'ha acabat, i en el somni exterior, que prossegueix gèlid, sento sonar una veu, molt coneguda; una sola paraula, que no és imperiosa sinó breu i en veu baixa. És l'ordre de l'alba a Auschwitz, una paraula estrangera. Temuda i esperada: *A aixecar-se*, *Wstawac*.

Levi, P. (2004) *La tregua*. Barcelona. Círculo de Lectores. Pàg. 386. Traducció de l'autor.

Activitats

1. Aquestes són les paraules finals de l'obra de Primo Levi, La treva. I trobeu alguna diferència amb l'escena final de la pel·lícula?
2. Què significa Lager?
3. Creieu que aquest somni va acompanyar tota la vida a en Primo Levi? I a d'altres supervivents? Quines conseqüències psicològiques de per

vida penseu que va tenir per als supervivents de l'Holocaust el seu pas pels camps de concentració?

CONTRACAMP: ASPECTES DIDÀCTICS PER AL PROFESSORAT

Elements de debat i relacions que es poden establir

- L'Holocaust nazi.
- Auschwitz i els camps d'extermini.
- El col·laboracionisme en els països ocupats.
- L'antisemitisme a Europa.
- El feixisme: origen i conseqüències.
- Primo Levi i els supervivents de l'Holocaust.
- La memòria històrica: Fer present el passat.
- El cinema com a element de sensibilització educativa i social.
- La contribució de l'obra literària de Primo Levi en el coneixement de l'Holocaust.

Objectius formatius

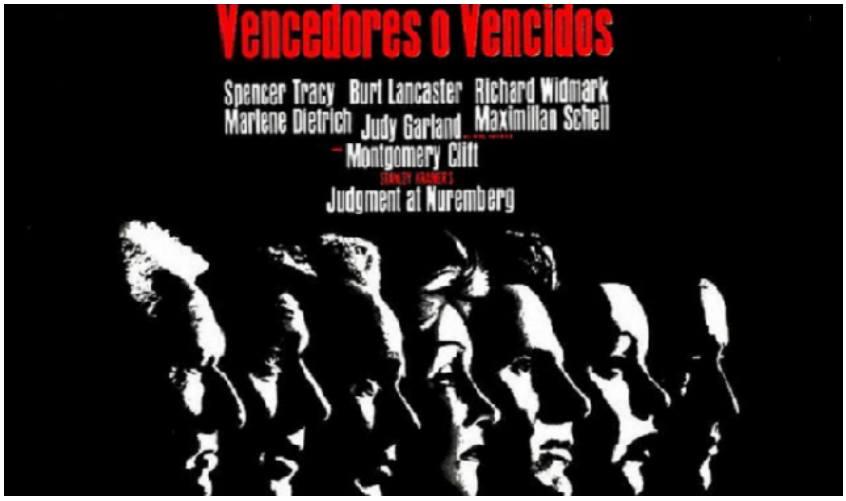
- Conèixer l'extermini del poble jueu durant els anys de la Segona Guerra Mundial.
- Aproximar-nos al coneixement dels camps d'extermini.
- Reflexionar sobre els feixismes i les seves conseqüències.
- Conèixer la situació d'Europa al final de la Segona Guerra Mundial.
- Aproximar-nos a l'obra d'un supervivent de l'Holocaust.
- Analitzar les característiques cinematogràfiques de *La treva*.
- Aproximar-se a l'estudi, a la crítica i l'anàlisi d'obres cinematogràfiques.

Criteris d'avaluació

- Visionat atent, correcte i respectuós del film.
- Respondre adequadament a les qüestions de comprensió i de llenguatge i tècniques audiovisuals de forma reflexiva i interessada.
- Capacitat per relacionar i entendre les diferents temàtiques plantejades en el film.
- Identificar els temes i subtemes del film.
- Lectura dels textos de la proposta didàctica i realització adequada de les activitats.
- Participació activa en els debats que es puguin suscitar.
- Expressió escrita i oral correcta de les activitats proposades.

¿VENCEDORES O VENCIDOS? (EL JUICIO DE NUREMBERG)

(JUDGMENT AT NUREMBERG)



SINOPSI

El 1948, tres anys després del final de la Segona Guerra Mundial, Dan Haywood (Spencer Tracy), magistrat nord-americà jubilat, arriba a la ciutat de Nüremberg per encarregar-se de la difícil tasca de jutjar a quatre jutges nazis per la seva complicitat en l'aplicació de les polítiques d'esterilització i eugenèsia del Tercer Reich. Davant el tribunal, l'advocat defensor i el fiscal defensaran les seves posicions sobre si els jutges nazis eren coneixedors o no de l'extermini que estava realitzant el govern alemany, amb un seguit de testimonis que van viure els horrors. Mentrestant, el món ja és en plena guerra freda, el govern nord-americà pressiona el jutge per convertir el judici en un tràmit i començar a oblidar el passat, perquè, com ells diuen, *necessiten Alemanya* en la seva rivalitat contra la URSS.

FITXA DE LA PEL·LÍCULA

Títol: *Judgment at Nuremberg*

Director: Stanley Kramer

Guió: Abby Mann

Fotografia: Ernest Laszlo

Producció: Stanley Kramer per a United Artists

Muntatge: Frederic Knudtson

Música: Ernest Gold

País: Estats Units

Any: 1961

Durada: 179 minuts

Intèrprets: Spencer Tracy (Judge Dan Haywood); Burt Lancaster (Dr. Ernst Janning); Richard Widmark (Coronel Tad Lawson); Maximilian Schell (Hans Rolfe); Marlene Dietrich (Senyora Bertholt); Judy Garland (Irene Hoffman); Montgomery Clift (Rudolph Petersen); William Shatner (Capt. Harrison Byers).

PANTALLA D'ACTIVITATS

1. Descriviu la personalitat del jutge Dan Haywood.
2. Per què es va celebrar aquest judici contra jutges nazis a Nuremberg?
3. El fiscal, el coronel Tad Lawson, en que basa la seva acusació?
4. L'advocat defensor dels jutges nazis, Hans Rolfe, per exculpar els seus clients argumenta en els primers moments del judici que "un jutge no promulga lleis, les fa complir". I que "la meva pàtria abans de tot, amb raó o no". Que n'opineu?
5. Durant tota la pel·lícula hi ha una pregunta que es fan els protagonistes i que planeja constantment per l'ambient del judici: Eren conscients els alemanys del que estava fent el règim de Hitler? A quina conclusió heu arribat vosaltres?
6. En un moment determinat del judici, el fiscal llença una pregunta als acusats, és a dir jutges que van acceptar i col·laborar amb el nazisme: "Què hauria significat que homes de prestigi com ells s'haguessin negat a acceptar la situació?". Què en penseu vosaltres?
7. Expliqueu el cas d'en Rudolf Petersen. Per què el van esterilitzar, en realitat?
8. En el minut 80 de la pel·lícula, l'aristòcrata senyora Bertholt, vídua d'un general alemany executat pels aliats, passeja amb el jutge Haywood pels carrers de la ciutat. De lluny, se sent una cançó *Lili Marlene*. La senyora Bertholt li tradueix la lletra al jutge. Busqueu la relació que hi ha entre l'actriu, Marlene Dietrich, i la cançó.
9. Què foren les Lleis racials de Nuremberg? Quines conclusions podeu treure del cas Irene Hoffman?
10. L'exministre de Hitler, Dr. Ernst Janning, paper interpretar per Burt Lancaster, intervé, ja en el tram final del judici en contra de l'opinió del seu defensor. Quin és el resum de la seva confessió?
11. Immediatament després de la intervenció de Janning, el seu defensor argumenta que, a part de l'Alemanya nazi, la culpa del que va passar també ha de recaure sobre la URSS, el Vaticà, Churchill o les empreses nord-americanes que proporcionaren material bèl·lic a Hitler. Ens ve a dir que factors externs també van tenir a veure en el desastre que va provocar el Tercer Reich. Hi esteu d'acord?

12. El judici es desenvolupa l'any 1948, just quan la Guerra freda s'iniciava. Quina influència té aquest conflicte en el desenvolupament del judici? En aquest sentit, el senador nord-americà que havia rebut al jutge Haywood, torna a aparèixer per transmetre-li al jutge que cal que acceleri el judici i que "cal que Alemanya estigui de la banda dels Estats Units". Què vol dir?
13. El jutge Dan Haywood en la seva intervenció final subratlla que allò que ens ha de preocupar a tots és que els crims no han estat perpetrats per monstres, sinó per gent normal. Comenteu aquesta apreciació.
14. També, referint-se tant al nazisme com a la nova situació de Guerra freda, ens diu que *(Una democràcia) no pot fer servir els mètodes de l'enemic, que l'important no és sobreviure, sinó mantenir-se ferms en la defensa de la justícia, la veritat i el respecte*. Hi esteu d'acord?
15. Realitzeu una valoració de la sentència de reclusió perpètua per als processats.
16. Al final del film, un rètol ens comunica que malgrat les sentències que es van dictar als judicis de Nuremberg, quan es va realitzar la pel·lícula, l'any 1961, els condemnats ja havien estat posats ens llibertat. Relacioneu aquest fet amb el títol que té a l'Estat espanyol aquesta pel·lícula: *¿Vencedores o vencidos?*

LLENGUATGE I TÈCNIQUES AUDIOVISUALS

1. Què us han semblat les peces musicals de l'obertura i del final de la pel·lícula? Quin sentit creieu que tenen?
2. En el minut 19 observem que la càmera realitza un zoom, un moviment molt utilitzat en *¿Vencedores o vencidos?* i molt de moda en aquella època. Quina intencionalitat té? Quin altre nom rep aquest fals tràvelling?
3. Al llarg de tot el film també veiem com el recurs de la *profunditat de camp* apareix en diferents seqüències. En què consisteix?
4. Comenteu la famosa intervenció de Montgomery Clift en el paper de Rudolph Petersen, l'home a qui els nazis esterilitzen.
5. En el minut 88, l'escena en què el coronel Tad Lawson condueix per un Berlín en ruïnes, observem la utilització del truc de la transparència, avui ja en desús. En què consistia?
6. Com creieu que es van rodar les moltes seqüències que tenen lloc a la sala del judici? Amb tràvelings? Amb càmera fixa? Amb una grua de petites dimensions o *dolly*?

Consulteu aquest blog si teniu algun dubte:
http://llenguatgecinematografic.wordpress.com/

TRÀVELING DE LECTURES

ELS JUDICIS DE NUREMBERG

El 14 de noviembre de 1945 empezó el proceso de Nuremberg, instituido por un Tribunal Militar Internacional. Encabezado por Estados Unidos, Reino Unido, Francia y la Unión Soviética, seguirían diecinueve países.

El Estatuto del Tribunal tuvo en cuenta tres categorías de crímenes: los crímenes contra la paz, los crímenes de guerra y los crímenes contra la humanidad.

Durante el primer proceso, 22 grandes criminales serían juzgados. Hitler había muerto en bunker y Himmler y Göebbels se habían suicidado.

Todos los acusados se declararon no culpables. Doce de ellos fueron condenados a muerte; tres, a cadena perpetua; cuatro recibieron diversas penas de cárcel, y tres resultaron absueltos. En su veredicto, el Tribunal declaró también criminales al partido nazi (NSDAP), las SS, la SD i la Gestapo.

Después del proceso de Nuremberg hubo varios más contra industriales, médicos, altos dignatarios de la SS, miembros del alto mando del ejército, responsables de matanzas contra la población civil y de las ejecuciones de rehenes. Solo unos cuantos centenares entre decenas de miles de verdugos respondieron de sus crímenes.

De los quince mil responsables de la muerte de cerca de ciento veintisiete mil deportados en Mauthausen y sus *kommandos* exteriores, menos de doscientos pagaron con su vida. Los tribunales condenaron a un centenar; otro centenar, la mayoría eran *kapos*, fueron ajusticiados por los propios deportados en el momento de liberarse el campo.

En Dachau se condenó a treinta y seis nazis a la pena capital, y ocho de ellos fueron luego conmutados. En Flossenburg se acusó a cuarenta y cinco verdugos, quince fueron condenados a muerte, once a trabajos forzados y el resto a penas menores o absueltos.

Del millar de verdugos que había aproximadamente en Buchenwald, el juez instructor sólo consiguió procesar a treinta y uno. El principal responsable, el comandanta Karl Otto Koch, había sido fusilado por la propia SS por haber sustraído varios bienes de la tesorería del campo. Su mujer, Ilsa, apodada la *hiena de Buchenwald*, fue condenada a trabajos forzados, y en 1967 se suicidó.

De los treinta y un encausados en el proceso de Buchenwald, a veintidós se les condenó a la horca. Sin embargo, los procesos posteriores fueron cada vez

más suaves con los acusados, debido al principio de la guerra fría entre la Unión Soviética y Estados Unidos.

De los cien mil verdugos causantes directos del asesinato a sangre fría de más de diez millones de inocentes, se ajustició a unos seiscientos. Los prisioneros de los americanos condenados a penas de cárcel fueron puestos en libertad entre 1949 y 1955, gracias a actos de clemencia del mando americano en Europa.

Gran número de los culpables pudieron escapar al castigo, porque se escondieron en otros países y bajo nombre falso, o porque todavía no se les ha instruido ninguna acción judicial.

Los principios del Tribunal de Nuremberg, aprobados y sancionados por la Asamblea General de la ONU, declararon imprescriptibles los crímenes de guerra y contra la humanidad. Sin embargo, la ambigüedad jurídica en la República Federal Alemana ha permitido que millares de verdugos gocen hoy de impunidad e incluso que algunos de ellos ostenten cargos relevantes en la Administración, el ejército, la policía y la justicia.

También quedaron impunes numerosos miembros de los tribunales que condenaron a muerte a resistentes, antifascistas y adversarios del nazismo.

Los exdeportados del universo concentracionario nazi crearon, al ser liberados de los campos, numerosas organizaciones con el fin de que nada de lo que ocurrió en ellos fuese olvidado por la humanidad. Juraron contarlo al mundo para que, la peor pesadilla de toda la historia, nunca pueda repetirse.

Montserrat Roig (1984) "El ejército del crimen" dins de *Historia Universal. Siglo XX*. Madrid. Historia 16. Pàg. 128.

Activitats

1. Què vol dir *imprescriptible*?
2. Per què creieu que el comandament nord-americà va tenir *actes de clemència* amb els nazis?
3. Quins aspectes del text apareixen també reflectits a la pel·lícula *¿Vencedores o vencidos?* ?

L'ESPANYA FRANQUISTA: PARADÍS DELS NAZIS

León Degrelle fou un tipus amb sort. Tot i que el 29 de novembre de 1945 un tribunal belga li retirà la nacionalitat i el condemnà a mort per la seva col·laboració amb els nazis, va viure amb tot de luxes a l'Espanya de Franco. Enrere quedaven els anys trenta , quan va liderar el partit rexista (*Mouvement Rexiste* de Christus Rex), que durant la guerra mundial es va anar apropant al feixisme de Mussolini, nacionalsocialisme de Hitler i al falangisme de José Antonio Primo de Rivera. L'any 1941 afirmava que Hitler era "l'home més gran de la nostra època" i Hitler va reconèixer que si mai tingués un fill, li agradaria

que fos com Degrelle. Amb la invasió de la URSS, va organitzar la legió valona per combatre els russos al costat dels alemanys. Aquesta força de voluntaris va ser integrada el 1943 com a força d'assalt de les Waffen SS de Heinrich Himmler.

La primavera de 1945, amb l'avanç de les tropes aliades i l'alliberament de Bèlgica, el líder rexista romania exiliat a Dinamarca. El 5 de maig es traslladà a Oslo i dos dies després, a bord d'una avioneta Heinkel 111, va fugir cap a Espanya, el país més segur per als criminals nazis. Encara no havia sortit el sol el 8 de maig quan l'avioneta s'estavellà a la platja de Sant Sebastià en quedar-se sense combustible. Passats uns minuts, se n'obrí la porta i del seu interior en va sortir, ferit, León Degrelle, amb l'uniforme de coronel de les SS. A l'avió sinistrat també hi viatjava el seu ajudant i quatre aviadors alemanys, un dels quals hi va perdre la vida.

(...) (Degrelle) prosperà en negocis relacionats amb la construcció i la metal·lúrgia, en la importació de cotó d'Austràlia i en l'edició de llibres autobiogràfics i d'exaltació del nazisme. A Constantina, població propera a Sevilla, Degrelle s'hi va fer construir una immensa finca anomenada *La Carlina*. Allà se'l podia veure rodejat de militars nazis fugits de la justícia com Otto Skorzeny, coronel de les SS, i autoritats franquistes com Carrero Blanco, girón de Velasco, Arias Navarro, Serrano Súñer, Finat i Escrivà de Romaní (comte de Mayalde), Raimundo Fernández Cuesta, etc.

(...) L'any 1954 Degrelle va obtenir la nacionalitat espanyola i la darrera identitat en fer ús d'una martingala jurídica: es va fer adoptar per una senyora gran que regentava un comerç a Constantina, Matilde Ramírez Reina. Així, als quarantavuit anys va ser oficialment inscrit al registre civil com a León José de Ramírez Reina, amb DNI 27761922. El jutjat de Cazalla de la Sierra, seguint consignes de Madrid, va aprovar-ne l'adopció i el notari i bon amic de Degrelle, Blas Piñar, en va donar fe.

(...) Degrelle no es va moure mai d'Espanya, on els seus negocis prosperaren mentre dedicava el temps lliure a fer apologia del nazisme. La seva presència va ser decisiva per a l'organització de grups com Fuerza Nueva, liderada per Blas Piñar, i CEDADE (Círculo Español de Amigos de Europa), de caire neonazi. L'editorial d'aquest grup, Nothung, amb seu a Barcelona, va publicar les obres més polèmiques de Degrelle, com *Mil años de Hitler* i *Nuestra Europa*.

Després de la mort de Franco, Degrelle va continuar sent intocable en la nova Espanya democràtica, ja que la sentència de mort que planava sobre ell des del 1945 va quedar abolida el 1974. Movent-se amb total impunitat per Constantina i en les seves altres propietats a Madrid i Fuengirola (Málaga), atenia les nombroses demandes d'entrevistes de periodistes d'arreu del món.

(...) Degrelle va morir en un hospital de Málaga el 1994, als vuitanta-set anys d'edat. Un antic capità de les SS de Valònia en va escampar les cendres a Bèlgica tot i la prohibició del Govern de Brusel·les. En una de les darreres entrevistes, deixava com a testament: "Vaig ser, sóc i seré devot de Hitler fins el dia que em mori".

Jordi Finestres "Operació Degrelle: el segrest impossible" *Sàpiens* n. 69. Badalona. Juliol 2008. Pàgs. 22-31. Adaptació de l'autor.

Activitats

1. Investigueu si es va formar a l'Espanya franquista una contingent de voluntaris per lluitar a la Rússia soviètica al costat de les tropes de Hitler.
2. Per què els nazis van trobar refugi a Espanya?
3. Com justifiqueu que Degrelle va seguir sent intocable un cop a Espanya es restablí la democràcia.

CONTRACAMP: ASPECTES DIDÀCTICS PER AL PROFESSORAT

Elements de debat i relacions que es poden establir:

- L'Holocaust nazi.
- Els judicis de Nuremberg.
- El feixisme: origen i conseqüències.
- La guerra freda.
- El càstig als perpetradors de crims contra la humanitat.
- La teoria de l'*obediència deguda* en l'àmbit penal.
- La memòria històrica: Fer present el passat.
- El cinema com a element de sensibilització educativa i social.

Objectius formatius

- Conèixer el judicis de Nuremberg.
- Aproximar-nos al coneixement dels camps d'extermini.
- Reflexionar sobre els feixismes i les seves conseqüències.
- Reflexionar sobre el càstig als responsables de les dictadures.
- Aproximar-se a conceptes bàsics del dret.
- Analitzar les característiques cinematogràfiques de *¿Vencedores o vencidos?.*
- Aproximar-se a l'estudi, a la crítica i l'anàlisi d'obres cinematogràfiques.

Criteris d'avaluació

- Visionat atent, correcte i respectuós del film.
- Respondre adequadament a les qüestions de comprensió i de llenguatge i tècniques audiovisuals de forma reflexiva i interessada.
- Capacitat per relacionar i entendre les diferents temàtiques plantejades en el film.
- Identificar els temes i subtemes del film.
- Lectura dels textos de la proposta didàctica i realització adequada de les activitats.
- Participació activa en els debats que es puguin suscitar.
- Expressió escrita i oral correcta de les activitats proposades.

LA CONSPIRACIÓN DEL SILENCIO

(IM LABYRINTH DES SCHWEIGENS)

SINOPSI

Alemanya, 1958. El jove fiscal Johann Radmann, amb la col·laboració del periodista Thomas Gnielka i sota la supervisió del fiscal general Fritz Bauer, comença a investigar antics membres de les SS que serviren a Auschwitz. Aviat descobreix que es van cometre horrors que el país prefereix no remoure. Radmann passarà de la tranquil·la ignorància sobre l'Holocaust a ser consciència viva de la seva generació i la dels seus pares.

Tan important és que tots els alemanys es preguntin si el seu pare fou un assassí? En aquesta frase, pronunciada el fiscal Walter Friedberg, partidari de silenciar els crims del nazisme, es condensa la problemàtica que planteja La conspiración del silencio. Les responsabilitats per l'Holocaust nazi haguessin seguit silenciades si quatre persones valentes, el fiscal generals i tres fiscals joves, no haguessin superat tots els obstacles per fer possibles els judicis de Frankfurt contra els antics criminals nazis. El personatge de Johann Radmann en realitat fusiona en un de sol aquells tres joves fiscals.

FITXA DE LA PEL·LÍCULA

Títol: *Im Labyrinth des Schweigens* (*La conspiración del silencio*)

Director: Giulio Ricciarelli

Guió: Elisabeth Bartel, Giulio Ricciarelli

Fotografia: Martin Langer, Roman Osin

Producció: Jakob Claussen

Muntatge: Andrea Mertens

Música: Sebastian Pille, Niki Reiser

País: Alemanya

Any: 2014

Durada: 122 minuts

Intèrprets: Alexander Fehling (Johann Radmann); André Szymanski (Thomas Gnielka); Friederike Becht (Marlene Wondrak); Johannes Krisch (Simon Kirsch); Johann von Bülow (Staatsanwalt Haller); Robert Hunger-Bühler (Oberstaatsanwalt Friedberg); Hansi Jochmann (Schmittchen); Gert Voss (Generalstaatsanwalt Fritz Bauer).

Web: http://imlabyrinth-film.de/

PANTALLA D'ACTIVITATS

1. Només començar la pel·lícula, se'ns situa en una ciutat alemanya i en un any. De quina ciutat i de quin es tracta? També ens assabentem del primer ministre alemany de l'època, Adenauer. Qui era aquest polític?
2. El periodista Thomas Gnielka diu que els joves alemanys mai han sentit a parlar d'Auschwitz i que un fiscal alemany no sàpiga el que va passar a Auschwitz, és deplorable. Us conta que això passi també aquí respecte a la dictadura franquista? Comenteu aquest extrem.
3. Parleu del personatge de Simon Kirsch: El seu passat i la seva situació actual.
4. Analitzeu l'evolució del fiscal Radmann al llarg del film.
5. Expliqueu com es demostra el desconeixement de l'Holocaust per part del fiscal Radmann en l'interrogatori de Bichinsky, un dels supervivents.
6. Molts nazis s'exculparen dient que ells només obeïen ordres i que si no feien el que els manaven, els seus dirigents els feien afusellar. Què en penseu?
7. Per què en una dictadura és tan fàcil matar i després, un cop restablerta la democràcia, tan difícil encausar els assassins?
8. Mengele i Eichmann eren dos responsables nazis dels què se'n parla força en La conspiración del silencio. Feu una recerca sobre les seves activitats sota el Tercer Reich i sobre el seu diferent final.
9. Per què conviden a Johann i a Marlene a una festa d'una gwent tan diferent a ells?

10. Després de dimitir de la fiscalia, en Radmann va a treballar a una despatx d'advocats, però també marxa. Per què abandona la seva nova feina?
11. Realitzeu un debat a classe sobre la conveniència de desenterrar o no les atrocitats del passat, tan del nazisme com de la dictadura franquista.

LLENGUATGE I TÈCNIQUES AUDIOVISUALS

1. En el minut 7 observem una angulació zenital. En què consisteix? Identifiqueu altres moment on també es fa servir aquesta mena d'angulació.
2. A la meitat aproximadament de la pel·lícula veiem unes imatges amb càmera subjectiva. La càmera subjectiva consisteix en mostrar alternativament la mirada del personatge, i els objectes o subjectes que mira. El públic entén que el que es veu en pantalla és el que veu el personatge. Identifiqueu la seqüència on es fa servir aquest recurs.
3. En l'escena en què en Johann li porta a la Marlene la jaqueta trencada, expliqueu el sentit de la metàfora que hi ha en el diàleg.
4. Parlem d'enquadrament quan designem la realitat captada per la càmera dins dels límits rectangulars de cada fotograma. A partir d'aquí podrem percebre que hi ha una escala de plans pràcticament infinita, d'acord amb les diferents distàncies entre la càmera i la situació o el subjecte a filmar. Els que convencionalment es citen i que prenen de referència la figura humana són els següents: Pla de detall, primer pla, pla mig, pla americà, pla general, gran pla general... A La conspiración del silencio hi ha nombrosos primer plans. Els primer plans ens mostren el rostre d'un personatge i volen ressaltar el gest, el matís interpretatiu d'un actor o actriu. Identifiqueu cinc primer plans de cinc personatges diferents.
5. Elaboreu un programa de mà de la pel·lícula amb informació sobre el director, la producció, els actors i actrius, així com del tema principal que tracta.

Consulteu aquest blog si teniu algun dubte:
http://llenguatgecinematografic.wordpress.com/

TRÀVELING DE LECTURES

LES CONDICIONS DE VIDA A AUSCHWITZ

El dia del presoner començava i acabava amb revistes (…) La finalitat de la revista consistia a controlar el nombre de presos que s'hi presentaven (...) Generalment les revistes eren perllongades voluntàriament per la SS i podien arribar a durar hores. (...) Al camp de les dones, moltes vegades les preses havien d'estar de genollons i amb els braços aixecats. (...) Després començava la jornada laboral. Els presoners s'utilitzaven per les feines de les obres i de

l'ampliació del camp, però també en feines agrícoles, mineres i industrials. (...) el pres feia tres àpats al dia. En general l'esmorzar era de mig litre de cafè o d'una infusió amb 5 grams de sucre com a molt. El dinar era una sopa, en teoria, patates, col, naps i un tros petit de carn o greix. Sovint, però, la sopa es feia amb deixalles de productes alimentaris portats amb camions grans. Les deixalles no es rentaven i moltes vegades, a la sopa, suraven trossos de diari, botons, etc. Per sopar hi havia tan sols mig litre de cafè o una infusió, un tros de pa i una mica d'embotit. L'aportació calòrica era molt baixa, sobretot si tenim en compte que els deportats eren obligats a fer treballs d'esforç físic gran. (...) Un cop acabada la feina es tornava a passar revista i després venia el moment de descansar en uns barracons, en què dormien uns 200 presos en un espai preparat per a 40 o 50 persones. A cada jaç hi dormien 3 o 4 persones, la qual cosa obligava els presoners a estar sempre de costat. En aquestes condicions no es podia dormir normalment, i a la nit, en lloc de ser un temps de descans, era una perllongació de les penúries del dia.

(...) Els càstigs eren molt freqüents. Hi havia cel·les de càstig (d'uns 7 metres quadrats) on els presoners no rebien ni menjar ni beure i solien morir al cap d'uns dotze dies; també n'hi havia de completament fosques. (...) Altres càstigs eren les tortures, una de les més emprades era fuetejar el presoner 25 cops que havia de comptar ell mateix en veu alta i en alemany, si s'equivocava es tornava a començar.

Guia del Museu d'Auschwitz. Katowice, 1979. Citat a García, M., Gatell, C. *Història del món contemporani*. P. 126. 1999. Barcelona. Vicens Vives.

Activitats

1. Expliqueu com eren les condicions físiques i psicològiques dels presoners.
2. De què creieu que servien les revistes, en realitat?
3. Què creieu que podien haver fet els que eren castigats?
4. Investigueu sobre l'esperança de vida de les persones que realitzaven treballs forçats a Auschwitz.

ALEMANYA CONDEMNA UN GUARDA D'AUSCHWITZ A CINC ANYS DE PRESÓ

Reinhold Hanning, un exmembre de les SS que fa 73 anys exercia de guarda del camp de concentració d'Auschwitz, ha estat condemnat aquest divendres a cinc anys de presó en considerar-se'l còmplice de l'extermini de 170.000 persones, informa l'agència EFE.

El veredicte s'ha inclinat a favors dels arguments de la Fiscalia, que demanava 6 anys de presó per Hanning. En canvi la defensa demanava l'absolució completa d'aquest exnazi de 94 anys, que es presentava al judici en cadira de rodes i mostrava penediment per haver participat en la barbàrie nazi.

"Estic penedit d'haver tolerat la injustícia i de no haver fet res per oposar-m'hi", va dir l'antic membre de les SS durant el judici. Hanning, nascut al 1921, ben

aviat va entrar a les Joventuts Hitlerianes i va fer carrera a l'exèrcit nazi: va combatre a França i a Ucraïna. Entre gener de 1943 i juny de 1944, amb 23 anys, va exercir de guarda al camp d'Auschtwitz. Després de la guerra va refer la seva vida com un civil qualsevol.

Un aspecte clau dels judicis a exnazis consisteix en determinar els grau de responsabilitat que persones com Hanning, que no va matar ni torturar ningú directament, tenen envers les matances als camps de concentració. El 2011 la sentència que va condemnar a cinc anys de presó l'ucraïnès John Demjanjuk (un guarda del camp de Sobibor) va canviar les regles del joc. Si bé Demjanjuk no va matar ningú directament, el tribunal el va considerar còmplice de l'extermini per haver contribuït al funcionament general del camp. En base a la jurisprudència d'aquesta sentència s'ha condemnat a Hanning.

La sentència Demjanjuk va dur l'Oficina Central Investigadora dels Crims del Nacionalsocialisme a reobrir un seguit de causes contra col·laboradors del règim nazi. L'any passat es va condemnar a Oskar Groening, "el comptable d'Auschwitz", qui va acceptar la complicitat en l'assassinat de 300.000 persones al camp. Són, però, els últims judicis pels crims nazis, doncs els acusats superen els 90 anys. El propi Demjanjuk va morir només deu mesos després de la condemna.

Diari *Ara*. Barcelona. 16-6-2016.

http://www.ara.cat/internacional/guarda-dAuschwitz-condemnat-cinc-preso_0_1597040462.html

Activitats

1. Per què creieu que s'ha trigat tant en processar aquest antic guàrdia d'Auschwitz?
2. Què vol dir que en base a la jurisprudència del cas Demjanjuk aquesta sentència ha condemnat a Hanning? Expliqueu què vol dir jurisprudència. Què passava, doncs, abans d'aquest cas?
3. Opineu sobre la sentència.

CONTRACAMP: ASPECTES DIDÀCTICS PER AL PROFESSORAT

Elements de debat i relacions que es poden establir

L'Holocaust nazi.

La protecció de la societat alemanya als criminals nazis.

La persecució dels dirigents del Tercer Reich que van fugir.

Els judicis dels culpables de les atrocitats de les dictadures.

Els supervivents de l'Holocaust: silenci, memòria i remordiment.

La voluntat d'oblidar contra la voluntat de recordar després dels règims feixistes.

Paral·lelismes entre el règim nazi i el règim franquista.

La memòria històrica: Fer present el passat.

La contribució del cinema i la literatura en el coneixement de l'Holocaust.

Objectius formatius

Conèixer la impunitat en què van viure la majoria de nazis després de la Segona Guerra Mundial.

Aproximar-nos al coneixement del mecanisme de persecució dels culpables de l'Holocaust.

Reflexionar sobre els feixismes i les seves conseqüències.

Valorar la necessitat d'impartir justícia després d'una dictadura,

Aproximar-nos a la problemàtica dels supervivents de l'Holocaust.

Establir paral·lelismes entre els judicis a nazis i a franquistes.

Analitzar les característiques cinematogràfiques de *La conspiración del silencio*.

Aproximar-se a l'estudi, a la crítica i l'anàlisi d'obres cinematogràfiques.

Criteris d'avaluació

Visionat atent, correcte i respectuós del film.

Respondre adequadament a les qüestions de comprensió i de llenguatge i tècniques audiovisuals de forma reflexiva i interessada.

Capacitat per relacionar i entendre les diferents temàtiques plantejades en el film.

Identificar els temes i subtemes del film.

Lectura dels textos de la proposta didàctica i realització adequada de les activitats.

Participació activa en els debats que es puguin suscitar.

Expressió escrita i oral correcta de les activitats proposades.

L'ONADA

(DIE WELLE)

SINOPSI

Alemanya avui. Un institut de batxillerat. Durant la setmana de projectes, el professor Rainer Wenger se li acut portar a terme un experiment que expliqui als seu alumnat com funciona l'autocràcia, com s'arriben a establir els règims feixistes. En pocs dies, el que comença com una sèrie de reflexions sobre els elements propis de la dictadura com ara la disciplina o el sentiment de pertinença, es va transformant en un moviment real: *L'Onada*. Al tercer dia, els nois comencen a demostrar actituds violentes, a vestir de la mateixa manera, a omplir la ciutat amb el seu anagrama i a excloure qui no pensa com ells. La violència esclata en un partit de waterpolo. El professor entén que ha arribat massa lluny amb l'experiment i decideix aturar-lo, però és massa tard i esdevenen gravíssimes conseqüències.

El film es basa en una història real que tenir lloc el 1967 en un institut de secundària de Califòrnia. Allà, el professor d'Història Ron Jones va dur a terme un experiment anomenat *The Third Wave*, (*La Tercera Onada*) i que, segons les seves pròpies paraules només pretenia ser un joc per comprendre el feixisme. *Die Welle* (*La Ola*) recrea aquesta experiència traslladant l'escenari a un centre de secundària de l'Alemanya contemporània. De la mateixa manera que va passar en la realitat, el film ens mostra com el que va començar sent un intent per transmetre un conjunt d'idees sobre disciplina i sentiment de comunitat es converteix en pocs dies en un moviment que transforma completament el comportament dels nois i noies fins arribar a la violència i a l'exclusió dels qui discrepen del moviment.

FITXA DE LA PEL·LÍCULA

Títol: *Die Welle* (*L'Onada*)

Director: Dennis Gansel

Guió: Dennis Gansel i Peter Thorwarth. Basat en un relat de William Ron Jones

So: Patrick Veigel i Heiko Maile

Fotografia: Torsten Breuer

Productor: Christian Becker

Disseny de producció; Knut Loewe

Muntatge: Ueli Christen

Vestuari: Ivana Milos

Maquillatge: Irina Tübbecke-Bechem i Dörte Dobkowitz

Una producció de Rat Pack Filmproduktion

País: Alemanya

Any: 2008

Durada: 101 minuts

Intèrprets: Jürgen Vogel (Rainer Wenger); Frederick Lau (Tim); Max Riemelt (Marco); Jennifer Ulrich (Karo); Christiane Paul (Anke Wenger); Cristina Do Rego (Lisa); Maximilian Vollmar (Bomber); Elyas M'Barek (Sinan); Mona (Amelie Kiefer); Tim Oliver Schultz (Jens); Maximilian Mauff (Kevin).

PANTALLA D'ACTIVITATS

1. Escriviu la sinopsi del film.

2. Analitzeu els següents personatges a través del següent quadre:

	Professor	Tim	Marco	Karo	Sinan
Personalitat					
Evolució al llarg del film					
Aquest personatge em recorda a...					

3. Com recordareu, el professor Wenger volia que el tema a desenvolupar a la seva classe fos l'anarquia i no pas l'autocràcia. Definiu adequadament aquestes paraules.

4. Als inicis del film se'ns mostren imatges de l'equip de waterpolo i dels assaigs d'una obra de teatre a l'institut. És evident que ni una cosa ni l'altra acaben rutllar. Hi veieu alguna relació entre tot això i el tema central de Die Welle?

5. En el primer dia del projecte, quan el professor Wenger fa la presentació i explica el concepte d'autocràcia, fent referència al III Reich se senten diverses opinions. Per exemple aquestes:

- *Aquí ja no pot passar una cosa així.*

- *No podem sentir-nos eternament culpables per una cosa que no hem fet.*

- *Tenim certa responsabilitat amb la nostra història.*

Comenteu-les.

6. Elaboreu, recordant l'escena corresponent del film, els elements que faciliten la implantació de les dictadures.

7. Quines situacions personals porten a diferents nois i noies (Tim; Marco; Lisa; Sinan; Bomber...) a adherir-se al moviment.

8. Què us sembla la uniformitat en la roba? Hi esteu d'acord? Com valoreu l'escena on en Tim crema la roba de marca que tenia?

9. Quines raons donen les noies (Mona, Karo) per rebutjar l'experiment del professor Wenger?

10. Per què Tim pinta el símbol de l'*Onada* a les lones de l'edifici de l'ajuntament? Què vol demostrar?

11. Seguim parlant del personatge d'en Tim. Us sorprèn que vagi a casa del seu professor i que es quedi a sopar? Per què ho fa?

12. El partit de waterpolo s'acaba de mala manera, amb una violència que ja es veia venir. Té alguna responsabilitat el moviment de l'*Onada* en aquest fet?

13. Quina intervenció té l'*Onada* amb els problemes de parella entre el Marco i la Karo, d'una banda; i en Rainer Wenger i l'Anke Wenger, d'una altra?

14. En quin moment el professor Wenger se n'adona de les conseqüències perilloses del seu experiment?

15. Què pretén el professor Wenger al convocar l'assemblea? Quina estratègia segueix? Amb què no havia comptat?

16. Creieu que en Wenger intentava finalitzar l'experiment amb una conclusió educativa? Quina?

17. Per què diu en Tim que l'*Onada* és la meva vida? Per què es suïcida?

18. L'*Onada* comença com una experiència educativa per explicar com la dinàmica del feixisme, de l'autocràcia, de la dictadura atrapa les persones mitjançant la disciplina, la uniformitat o l'obediència, que degenera en actituds d'intolerància i violència. L'*Onada* (el feixisme) s'alimenta, en part, de les insatisfaccions de les persones, de les seves frustracions o de la discriminació que socialment pateixen. El professor Wenger; en Tim; en Marco; la Lisa o en Sinan pateixen de diverses insatisfaccions. Com les intenten resoldre, amb l'*Onada*?

19. Que haguéssiu fet vosaltres per aturar l'*Onada*?

LLENGUATGE I TÈCNIQUES AUDIOVISUALS

1. Durant els títols de crèdit la càmera fa un moviment de tràvelling, concreteu el tipus de tràvelling.

2. L'anomenada càmera en mà o steadicam consisteix en una càmera que amb els seus accessoris va subjecta a l'espatlla de l'operador mitjançant cinturons i suports lleugers per evitar vibracions. Aquesta modalitat de filmació produeix un efecte inestable, de moviment i sovint el trobem en escenes de baralles o de corredisses. Cerqueu aquest moviment de càmera a *L'Onada* i expliqueu què és allò que ens vol transmetre.

3. En la seqüència de les pintades, la càmera fa un moviment d'apropament al logo. Quin nom rep aquesta mena de tràvelling òptic?

4. Les imatges del sopar d'en Tim a casa dels Wenger apareixen de manera alterna amb les imatges de la festa a la platja. Es tracta d'un tipus de muntatge cinematogràfic força habitual. Quin nom rep?

5. A la darrera escena, on en Wenger és conduït per la policia, veiem la utilització de la càmera subjectiva. En què consisteix?

Consulteu aquest blog si teniu algun dubte:
http://llenguatgecinematografic.wordpress.com/

TRÀVELING DE LECTURES

ENTREVISTA AMB EL DIRECTOR

Dennis Gansel (Hannover, Alemanya, 1973) ha dirigit els llargmetratges *The Phantom* (2000), una producció per a la televisió sobre la Facció de l'Exèrcit Roig Baader-Meinhoff, organització d'extrema esquerra i acció directa que va operar a l'alemnya Federal durant els ants 70 i 80. Després va realitzar, ja per al cinema, *Girls on Top* (*Mädchen, Mädchen*, 2001), una comèdia sexy adolescent. El 2004, va rodar *Before The Fall* (*Napola*), un film on parlava d'una

acadèmia d'elit nazi, amb la que va aconseguir el premi a la millor pel·lícula en el Festival de Cinema Europeu de Viareggio.

Després de Napola, ha tornar al tema del nazisme. Per què?

Sempre m'ha interessat molt aquest tema. La pregunta de si el feixisme pot succeir un altre cop, de com funciona el sistema feixista, de com la gent pot deixar-se portar, té un gran interès per a mi. Suposo que té alguna cosa a veure amb la meva pròpia història familiar. El meu avi fou oficial del Tercer Reich, un fet amb el que el meu pare i els meus oncles han tingut sempre grans problemes. De jove acostumava a preguntar-me com m'hagués comportat en una situació com aquella. A *Napola*, vaig indagar una resposta a aquest interrogant. Com eren llavors les coses? Com els nazis van enganyar la gent? A *Die Welle*, la pregunta és: Com se'ns podria enganyar un altre cop avui? Com podria funcionar avui el feixisme? Seria possible? Podria passar una cosa així aquí i ara en una escola normal?

Què és el que el va fascinar de l'experiment de *The Third Wave* com per fer una pel·lícula?

Recordo perfectament la primera vegada que vaig llegir la novel·la *L'Onada* (una obra de Todd Strasser presentada sota el pseudònim de Morton Rhue). La primera pregunta que et fas quan la llegeixes és, per suposat, què hauria fet jo? Hauria seguit el corrent?, i et respons que allò era una altra època, eren els anys 60 als Estats Units. Però crec que hi ha alguna cosa més. Aquest fou el nostre punt de partida, situem-lo a l'Alemanya actual i fem-nos la pregunta de si podria succeir un altre cop.

La nostra societat es defineix per l'individualisme. És la necessitat de sobresortir de la multitud allò que fa que un experiment com l'*Onada* sigui possible?

Quan era jove, sempre desitjava tenir alguna cosa amb el que identificar-me. Envejava els meus pares per haver tingut el moviment estudiantil dels anys 60, on tothom tenia unes fites comunes, intentant canviar el món i tot això. Vaig créixer a les dècades dels 80 i els 90, quan hi havia ja milers de moviments polítics però sense rumb. Res que t¡excités realment.. és una cosa que la trobava a faltar. Crec que els nois i noies d'avui en dia se senten de la mateixa manera. No podem definir-nos només a través de la roba i la música, crec. Penso que la gent té una necessitat de més substància. La tendència cap a l'individualisme i l'atomització completa de la societat en grups molt reduïts no pot seguir indefinidament. En algun moment s produirà un gran buit. En aquest punt és on hi ha el perill que un altre règim totalitari intenti omplir aquest buit.

Ron Jones està encantat amb la pel·lícula? Què significa això per a vostè?

Significa molt. Ell és el punt de partida, el creador de l'experiment original. Gran part de la història es basa en les seves pròpies experiències. A l'escriure el guió, vam dibuixar seqüències que realment corresponien amb les vivència de Ron Jones als anys 60. Per a nosaltres fou increïble, clar, perquè tot i que estàvem fent una pel·lícula de ficció, sempre intentes ser el més realista

possible amb els personatges, i amb tot el que passa en el pla psicològic. Així que tenir al Ron Jones dient que la història és creïble al cent per cent és el millor dels afalacs.

Programa de mà. Cinemes Renoir. Adaptació i traducció de l'autor.

Activitats

1. Creieu que, com diu en Dennis Gansel, els joves teniu necessitat de més suibstància? Que enteneu amb aquesta expressió?

2. Obriu un debat sobre si seria possible o no la implantació d'un règim feixista.

NAZISME I EDUCACIÓ

El Estado racista tiene que llevar a cabo y supervigilar el entrenamiento físico de la juventud, no únicamente durante los años de la vida escolar; su obligación se extiende también al período postescolar, en que debe cuidar que mientra el joven se halle en la época de desarrollo, ese desarrollo se efectúe en bien suyo. Es un absurdo admitir que terminado el período escolar cese súbitamente el derecho de supervigilancia del Estado sobre la vida de sus jóvenes ciudadanos, para volver a ponerlo en práctica sólo cuando el individuo entra a prestar su servicio militar. Ese derecho es una obligación y como tal tiene caràcter permanente.

Es indiferente la forma en que el Estado prosiga esta educación. Lo esencial es que lo haga buscando los medios más convenientes. En líneas generales, esa educación podría constituir una especie de preparación previa para el servicio militar, de manera que el ejército no tenga ya necesidad, como hasta ahora, de iniciar al joven en las más elementales nociones de los ejercicios reglamentarios, y así no incorporará reclutas del tipo corriente de hoy, sino que, simplemente, convertiría en soldado al conscripto ya de antemano excelentemente entrenado.

El objetivo principal de la instrucción militar tendrá que ser, empero, el mismo que otrora constituyera el mayor mérito del antiguo ejército: el lograr que esa escuela haga del joven un hombre; allí no solamente aprenderá a obedecer, sino a adquirir, asimismo, las condiciones que lo capaciten para poder mandar un día. Deberá aprender a callar no sólo cuando se le reprenda con razón, sino también – si es necesario – en el caso inverso.

Análogamente al procedimiento que se emplea con el muchacho, el Estado racista puede orientar la educación de la muchacha, partiendo de puntos de vista iguales. También en este caso tiene que recaer la atención ante todo sobre el entrenamiento físico y sólo después sobre el fomento de las facultades morales y, por último de las intelectuales. La finalidad de la educación es, inmutablemente, formar a la futura madre.

Hitler, A. (1938): *Mi lucha*. Munic. Editora Central del Partido Nacionalsocialista. Citat a Biosca, G. I Clavijo, C. (1993). Barcelona. ICE de la UB i Editorial Graó. Pàgs. 284-285.

Activitats

1. Per què creieu que Adolf Hitler tenia tant interès en promoure l'entrenament físic i militar entre el jovent d'Alemanya?

2. Quin model d'homes i dones volia aconseguir Hitler?

3. Busqueu informació sobre les organitzacions espanyoles que tenien una principis semblant als de Hitler.

CONTRACAMP: ASPECTES DIDÀCTICS PER AL PROFESSORAT

Elements de debat i relacions que es poden establir

• Els mecanismes de dominació de les dictadures.

• Control i domini de les masses del feixismes.

• És possible avui el feixisme?

• Frustracions personals i partits feixistes.

• Democràcia i dictadura.

• L'educació en un règim autoritari.

• Catalunya sota el franquisme.

• Formes d'aturar el feixisme.

• Els grups neofeixistes.

Objectius formatius

• Conscienciar-se sobre els perills dels règims dictatorials.

• Conèixer els mecanismes de control i dominació del feixisme.

• Rebutjar pràctiques que atemptin contra la llibertat i la tolerància.

• Valorar la necessitat de defensar els drets democràtics.

• Conèixer la gènesi de l'adhesió de les masses als moviments totalitaris.

• Reflexionar sobre les conseqüències negatives de la intolerància.

• Conèixer els efectes del franquisme a la nostra societat.

Criteris d'avaluació

• Visionar el film de manera atenta, correcta i respectuosa.

• Respondre les qüestions de comprensió i del llenguatge audiovisual de forma reflexiva i interessada.

• Relacionar i entendre les diferents problemàtiques polítiques plantejades en el film

• Identificar els temes i subtemes de la pel·lícula.

• Llegir de forma comprensiva els textos de la proposta didàctica i realitzar adequadament les activitats.

• Participar activament en els debats que es puguin suscitar.

• Presentar les feines proposades de manera correcta tant oralment com per escrit.

LA CLAU DE LA SARAH

(ELLE S'APPELAIT SARAH)

SINOPSI

París, juliol de 1942. La policia francesa arresta Sarah, una nena de 10 anys, i tota la seva família en una batuda porta per porta en la qual arresten multitud de famílies que són portades al Velòdrom d'Hivern de la capital francesa. Desesperada per protegir el seu germà petit, Sarah el tanca en un armari del dormitori, el seu petit amagatall secret, i li promet tornar en quant els alliberin. Seixanta-set anys més tard, la història de Sarah es barreja amb la de Julia Jarmond, una periodista nord-americana que busca informació sobre aquella batuda. Durant la seva investigació, Julia descobreix un rastre de secrets que lliguen la vida de Sarah amb la seva, i l'omplen de preguntes sobre el seu propi futur.

FITXA DE LA PEL·LÍCULA

Títol: *Elle s'appelait Sarah* (*La clau de la Sarah*)

Director: Gilles Paquet-Brenner

Guió: Gilles Paquet-Brenner, Tatiana de Rosnay i Serge Joncour

Fotografia: Pascal Ridao

Producció: Stéphane Marsil

Muntatge: Hervé Schneid

Música: Max Richter

País: França

Any: 2010

Durada: 111 minuts

Intèrprets: Kristin Scott Thomas (Julia Jarmond); Mélusine Mayance (Sarah de nena); Frédéric Pierrot (Bertrand Tézac); Gisèle Casadesus (Mamé Tézac); Niels Arestrup (Jules Dufaure); Dominique Frot (Geneviève Dufaure); Natasha Mashkevich (Rywka Starzynski); Arben Bajraktaraj (Wladyslaw Starzynski); Aidan Quinn (William Rainsferd); George Birt (Richard Rainsferd); Michel Duchaussoy (Édouard Tézac); Karina Hin (Zoé Tézac).

Web: http://www.ugcdistribution.fr/film/elle-sappelait-sarah_179

PANTALLA D'ACTIVITATS

1. La pel·lícula comença amb una emissió radiofònica que parla del mariscal Pétain. Qui era? Parleu del règim col·laboracionista que va presidir.

2. Expliqueu com és la família Starzynski. A quina classe social pertanyen? Per què porten una estrella groga cosida a la roba?

3. Parleu de la personalitat de la periodista Julia Jarmond? Per què insisteix tant en investigar la vida de la Sarah? Per què no vol interrompre el seu embaràs?

4. Busqueu les referències històriques de la batuda del Velòdrom d'Hivern de París a l'estiu de 1942 i expliqueu en quines condicions es trobaven els jueus en aquell edifici.

5. Penseu que la Sarah fou culpable de la mort del seu germà?

6. Quines actituds antisemites observem en a la França de 1942? I quins personatges se solidaritzen amb els jueus? Existeix un equilibri?

7. Per què diu la Julia que el pare de l'Édouard, el nou llogater del pis on havia viscut la família de la Sarah, havia fet el que calia?

8. Per què creieu que la Sarah decideix marxar a Nova York?

9. Per què s'ha suïcida la Sarah? Investigueu si altres supervivents de l'Holocaust també se suïcidaren.

10. Com interpreteu que el fill de la Sarah, en William, no sabés res de l'origen de la seva mare i del que li havia passat? Per què aquest silenci?

LLENGUATGE I TÈCNIQUES AUDIOVISUALS

1. Com haureu comprovat La clau de la Sarah és una pel·lícula on, com si fes un moviment pendular, l'acció va passant dels fets ocorreguts durant els anys de la Segona Guerra Mundial a l'actualitat. Busqueu el nom que se li dóna a aquest tipus de muntatge i expliqueu les seves característiques.

2. En el minut 26 veiem com la família de la Sarah es conduïda al camp de trànsit de Beaune-la-Rolande. La càmera realitza una moviment inestable seguint els jueus. Quins nom té aquest moviment? Quan es fa servir?

3. En el minut 44 observem dos recursos cinematogràfics molt interessants. D'una banda, veiem com los dues nenes fugen a través d'un camp de blat. Quin moviment fa la càmera? D'altra banda, i a continuació, es fa servir la càmera subjectiva. Identifiqueu el moment precís. En què consisteix la càmera subjectiva.

4. A la pel·lícula hi ha més d'una el·lipsi. Les el·lipsis consisteixen en salts en el temps. La seva funció és comprimir el temps per fer avançar l'acció. Identifiqueu-ne almenys una.

5. Quan en cinema es retrocedeix en el temps perquè un personatge rememora un fet del passat, es produeix un flash-back, localitze-ne un a la part final de la pel·lícula.

Consulteu aquest blog si teniu algun dubte:
http://llenguatgecinematografic.wordpress.com/

TRÀVELING DE LECTURES

HÉLÈNE BERR

Des de l'abril de 1942 fins al març de 1944, Hélène Berr, una llicenciada de la Sorbona, va escriure un diari que és alhora un document terrible, commovedor, íntim i angoixant, a més d'un text de sorprenent maduresa literària. Es tracta d'una noia interessada per la música i la literatura. Es mostra feliç i amb la vida resolta. Però som al París sota l'ocupació nazi i la seva família és jueva. Aviat arriba el moment en què tots els jueus han de portar una estrella groga, però ella segueix tranquil·la, racional, aferrada a la rutina. Però, ben amagada, sempre batega la por del futur proper. Les últimes paraules escrites al diari són profètiques i terribles: "Horror, Horror, Horror..."

Dijous, 13 de gener de1944

Aquest vespre he tornat a casa abatuda perquè sóc totalment conscient de la realitat. Hi ha moments en què sóc plenament conscient i aleshores em debato en un oceà sota un cel negre, sense claror. He tingut aquesta impressió molt sovint (recordo les batudes dels nens el febrer passat). Però ara és present tota l'estona, crec que aquest és l'estat normal, real, és a dir, la realitat tal com es mostra, i l'estat en el qual m'hauria de trobar sempre, si sempre fos conscient.

I què ha determinat aquesta nova crisi? Una simple col·lecció de fets que la meva consciència ha reunit, uns fets enmig de milers d'altres. Aquest matí, per exemple, he anat a la Sorbona; volia parlar amb la Josette sobre la meva traducció. (Ahir al vespre, mentre llegia Shelley em vaig deixar endur per l'entusiasme, aquest altre "jo" també existeix, és real i profund com l'altre, però té dret a existir?). El porter de l'Institut s'ha apropat i m'ha preguntat si no "estàvem preocupats", sempre el mateix, "algú" li havia dit que avisés els estudiants com jo perquè estiguéssim alerta. Què li podia respondre? Ho sé molt bé tot això; crec que és possible que em detinguin; fins i tot entenc molt bé que m'ho digui. Però, ara, després de dos anys, és molt feixuc.

Després, la conversa s'ha desviat i hem parlat sobre l'actualitat, en general. M'ha explicat que un estudiant italià l'altre dia li havia dit: "Senyor, he vist una cosa horrible!". "No m'estranya, tot és horrible avui dia", va respondre A. "He vist un camió alemany ple de cadàvers que ni tan sols havien tapat".

Sens dubte afusellats i dels quals ningú no en sabrà mai res.

Després he anat durant una hora al curs d'en Cazamian sobre Walter Scott. Un moment de respir. De la classe, he anat a l'Hospital dels Enfants-Malades per visitar els meus tres protegits. La senyora P. m'ha explicat els seus plans de venjança sanguinària per a aquells personatges covards i repulsius que denuncien i saquegen els apartaments dels detinguts (coneix un porter així).

Després de dinar, he anat a Neuilly per buscar dos nens i dur-los al carrer Julien-Lacroix.

El petit Schouker va ser detingut a Bordeus durant una batuda general: van detenir tots els jueus de Bordeus, a dos quarts d'una de la matinada. Esperen que arribi a Drancy per intentar alliberar-lo. Onze anys, tot sol, arrestat a dos quarts d'una del matí. És un gran perill per a la seguretat del Reich, aquest noi!

Fa quinze dies van (anar a) detenir el gran rabí de Bordeus. No hi era, i com a represàlia van detenir tots els vells i malalts de l'hospici. La directora de la UGIF, la senyoreta Ferreyra (jo veia sempre el seu nom quan estava als Serveis dels interns), s'ha suïcidat.

Ha arribat a Neuilly un nen de quatre anys, del qual només sabem el nom, que algú va donar a una parella de turcs "alliberada". És molt bonic, saltironeja per tot arreu, però no pot dir res de Drancy.

He trobat la senyora Bayer; m'ha explicat que a prop de casa seva van detenir unes famílies algerianes, i que els gendarmes francesos "havien anat a buscar els nens a l'escola" mentre vigilaven les mares i els familiars.

Penso en la família del Dr. Seidengart: avis, nora i néta de quatre anys, vivien uns al costat dels altres, el pare és presoner de guerra. Un dia van anar a detenir la família. La dona jove ha desaparegut, ningú no sap el que li ha passat, l'avi deportat. Després l'àvia i la néta. Quan torni el pare, tindrà sens dubte raons per tornar-se boig.

Berr, H. (2009) *Diari*. Barcelona. Anagrama – Empúries. Pàgs. 243-245.

Activitats

1. Investigueu i aporteu més dades de l'Hélène Berr.

2. L'original del diari de l'Hélène Berr està dipositat al *Memorial de la Shoah* de París. Entreu a la seva pàgina web i expliqueu que s'hi pot trobar.

3. Quina fou la situació de França un cop fou ocupada pel Tercer Reich.

4. Quin paper va jugar el camp de Drancy en l'Holocaust dels jueus francesos? Feu-ne una recerca.

COL·LABORACIONISME I RESISTÈNCIA DURANT LA SEGONA GUERRA MUNDIAL

Col·laboracionisme. El nou ordre Hitlerià instaurat als països ocupats durant la Segona Guerra Mundial va trobar una minoria de població autòctona que va donar el seu suport i ajuda al nazisme. El fenomen va ser tan extens que només a Polònia i la URSS, atesa la duresa de l'ocupació practicada, no hi ha constància de l'aparició de figures col·laboracionistes amb el nazisme.

El col·laboracionisme amb l'Eix podia ser tant actiu com passiu, al igual que podia donar-se tant a nivell institucional com individual. Els motius del col·laboracionisme son diversos: des del suport obert a la ideologia del nazisme, passant per la consideració del nazisme com un fet inevitable, el temor a la instauració d'un règim comunista i la interpretació del nazisme com una opció salvadora del sistema existent o el simple terror a la repressió.

El col·laboracionisme passiu es fa més difícil d'analitzar i forma part del complex engranatge d'una societat sotmesa a unes circumstàncies excepcionals. A nivell individual, el col·laboracionisme podia tenir una certa justificació pel règim de terror imposat pels nazis i feixistes de l'Eix ja que per a les capes populars era difícil no col·laborar i oposar-se al feixisme pel règim de terror que es donava als territoris ocupats. També hi haurà sectors de les societats ocupades que es beneficiaran de la dictadura nazi col·laborant conscientment a canvi de beneficis econòmics.

D'entre el col·laboracionisme d'Estat a Europa podem destacar dos casos que sobresurten per sobre dels altres: el règim noruec del comandant Vinkun Quisling i el règim de Vichy a França.

El millor exemple de col·laboracionisme oficial és la França de Vichy dirigida pel Mariscal Pétain i el primer ministre Laval. La França en mans dels nazis suposava un terç del territori francès, les colònies i la flota naval. Pétain tenia tot el poder dins del règim feixista francès. La Tercera República s'havia enfonsat, quedant reduïda a la resistència. Des de Vichy, Pétain atacarà a la democràcia liberal i justificarà l'ocupació nazi com una conseqüència dels errors dels demòcrates. Pétain defensarà la unitat nacional per sobre dels interessos partidistes i s'instaurarà el sistema de Treball Voluntari per satisfer les necessitats de guerra dels alemanys. El model de Vichy aprovarà una sèrie de lleis que possibilitaran la depuració dels jueus francesos als camps d'extermini nazis.

Resistència. En els països ocupats pel règim de terror nazi, a més del fenomen del col·laboracionisme, també va aparèixer la resistència, un moviment europeu de caràcter patriòtic caracteritzat pel rebuig a l'ocupació alemanya. La resistència europea contra els feixismes va tenir una activitat continuada gràcies al rol jugat per Gran Bretanya en la lluita anti-nazi. Londres esdevindrà la seu de la majoria dels governs exiliats (Polònia, França, Grècia, Països Baixos, etc). D'aquesta manera, la lluita europea tindrà una àmplia base moderada en la seva vessant més institucional.

La resistència interior a l'invasor feixista podia ser activa (mitjançant accions militars protagonitzades per les guerrilles) o passiva (mitjançant el boicot). La resistència passiva no suposava un enfrontament directe sinó la configuració de xarxes d'informació, proporció de recursos per a la guerrilla, ajuda als emboscats, objecció fiscal, etc. No té la transcendència de la resistència activa paramilitar, però també és important per a la supervivència de les guerrilles.

La resistència era numèricament molt limitada, tot i la mitificació que se'n ha fet posteriorment. Les fortes represàlies realitzades de forma arbitrària i indiscriminada pels nazi-feixistes crearan una gran sensació de por a ser reprimits que s'anirà estenent entre la població. La resistència, a més, va haver d'enfrontar-se amb el col·laboracionisme interior que donava suport –de forma activa o passiva– als ocupants nazis.

Els protagonistes de la resistència seran principalment cristians demòcrates, liberals, republicans, socialistes i comunistes. D'aquests grups, el sector que podia afrontar amb major èxit aquesta situació de lluita clandestina era el comunista perquè ja havia patit amb anterioritat la persecució i la vida política des de la il·legalitat. Les altres forces polítiques no havien patit aquesta situació abans de 1939.

La lluita contra els alemanys formava part d'un projecte polític que anava més enllà de la guerra. Paral·lelament a l'ocupació nazi hi haurà una important cooperació entre diferents sectors polítics que s'uniran conjunturalment per defensar la democràcia. Un cop aconseguida la victòria sobre el nazisme, els diferents projectes polítics s'enfrontaran per l'hegemonia política en una lluita marcada per la divisió del món en zones d'influència. Així, a Europa no hi haurà cap revolució político-social després de la guerra ja que els aliats controlaran tot el procés post bèl·lic.

Això només es va produir a l'Europa occidental, perquè a la zona central i oriental del continent, que van ser les zones més danyades per la guerra, l'hegemonia comunista entre les forces de resistència sumada a la crisi econòmica portaria a la configuració de les denominades Democràcies Populars com a encarnació de la resistència.

D'entre els països ocupats pels nazis a l'Europa de l'Est, Iugoslàvia va ser el lloc on la resistència va tenir més amplitud. En la direcció de l'oposició iugoslava a l'ocupació alemanya va acabar per imposar-se el comunista Josip Broz Tito al capdavant dels partisans, els grups civils armats. Així, el 1944, sota el lideratge de Tito, i abans de l'arribada de les forces d'alliberament de l'Exèrcit Roig, el país ja s'havia reunificat.

Moreno Cullell, V. "Col·laboracionisme i resistència durant la Segona Guerra Mundial" 24-3-2011

http://blogs.sapiens.cat/socialsenxarxa/2011/03/24/col%C2%B7laboracionisme-i-resistencia-durant-la-segona-guerra-mundial/

Activitats

1. Què vol dir *l'Eix*?

2. Quines causes portaven al col·laboracionisme amb els nazis?

3. Per què a Polònia i a la URSS no es va donar el col·laboracionisme?

4. Què fou el règim de Vichy?

5. Quin partit polític va destacar en la lluita de la resistència? Per què?

6. Investigueu sobre la lluita dels partisans iugoslaus.

CONTRACAMP: ASPECTES DIDÀCTICS PER AL PROFESSORAT

Elements de debat i relacions que es poden establir

1. L'Holocaust nazi.

2. La persecució dels jueus durant la Segona Guerra Mundial.

3. El col·laboracionisme en els països ocupats.

4. L'antisemitisme a Europa.

5. El feixisme: origen i conseqüències.

6. Els supervivents de l'Holocaust: silenci, memòria i remordiment.

7. La culpabilitat de les víctimes.

8. La memòria històrica: Fer present el passat.

9. La contribució del cinema i la literatura en el coneixement de l'Holocaust.

Objectius formatius

1. Conèixer l'extermini del poble jueu durant els anys de la Segona Guerra Mundial.

2. Aproximar-nos al coneixement del mecanisme de persecució de les víctimes: batudes, camps de trànsit, camps de concentració...

3. Reflexionar sobre els feixismes i les seves conseqüències.

4. Conèixer la situació d'Europa durant i al final de la Segona Guerra Mundial.

5. Aproximar-nos a la problemàtica dels supervivents de l'Holocaust.

6. Analitzar les característiques cinematogràfiques de La clau de la Sarah.

7. Aproximar-se a l'estudi, a la crítica i l'anàlisi d'obres cinematogràfiques.

Criteris d'avaluació

1. Visionat atent, correcte i respectuós del film.

2. Respondre adequadament a les qüestions de comprensió i de llenguatge i tècniques audiovisuals de forma reflexiva i interessada.

3. Capacitat per relacionar i entendre les diferents temàtiques plantejades en el film.

4. Identificar els temes i subtemes del film.

5. Lectura dels textos de la proposta didàctica i realització adequada de les activitats.

6. Participació activa en els debats que es puguin suscitar.

7. Expressió escrita i oral correcta de les activitats proposades.

FILMOGRAFIA SELECCIONADA SOBRE L'HOLOCAUST

Opfer der Vegangenheit (*Víctimes del passat*,1937) de Gernot Bock-Stieber

Der ewige Jude (*El perill jueu*, 1940) de Fritz Hipler

El judío Süss (*Jud Süß*, 1940) de Veit Harlan

El gran dictador (*The Great Dictator*, 1940) de Charles Chaplin

Ser o no ser (*To Be or Not to Be*, 1942) d'Ernst Lubitsch

Der Führer schenkt den Juden eine Stadt (*El Führer lliura una ciutat als jueus*, 1944) de Kurt Gerron

El desconegut (*The Stranger*, 1946) d'Orson Welles

Los ángeles perdidos (*The Search*, 1948) de Fred Zinnemann

Ulica granicza (*La veritat no té fronteres*, 1948) d'Alexander Ford

Nit i boira (*Nuit et brouillard*, 1955) d'Alain Resnais

El diario de Ana Frank (*The Diary of Anne Frank*, 1959) de Georges Stevens

Kapo (1959) de Gillo Pontecorvo

L'enclos (*El tancat*, 1960) d'Armand Gatti

Vencedores o vencidos, los juicios de Nuremberg (*Judgment at Nuremberg*, 1961) de Stanley Kramer

L'oro di Roma (*L'or de Roma*, 1961) de Carlo Lizzani

El prestamista (*The Pawnbroker,* 1964) de Sidney Lumet

Sandra (1965) de Luchino Visconti

La tienda de la calle Mayor (*Obchod na korze*, 1965) de Ján Kadár i Elmar Klos

El viejo y el niño (*Le vieil homme et l'enfant*, 1967) de Claude Berri

Le changrin et la pitié. Chronique d'une ville française sous l'occupation (*La pena i la pietat. Crònica d'una ciutat francesa sota l'ocupació*, 1969) de Marcel Ophuls

El jardí dels Finzi Contini (*Il Giardino dei Finzi-Contini*, 1970) de Vittorio de Sica

Las fronteras del Louvre (*Les guichets du Louvre*, 1973) de Michel Mitrani

Los violines del baile (*Les violons du bal*, 1974) de Michel Drach

Lacombe Lucien (1974) Louis Malle

Portero de noche (*Il portiere di notte*, 1974) de Liliana Cavani

Odessa (1974) de Ronald Neame

El viaje de los malditos (*Voyage of the Damned*, 1976) de Stuart Rosenberg

El senyor Klein (*Monsieur Klein*, 1976) de Joseph Losey

Marathon Man (1976) de John Schlesinger

Els nens del Brasil (*The Boys from Brazil*, 1978) de Franklin J. Schaffner

Holocaust (1978) de Gerald Green. Sèrie de televisió.

La casa de la calle Garibaldi (The House on Garibaldi Street, 1979) de Peter Collinson

El último metro (*Le dernier metro*, 1980) de François Truffaut

Das Boot ist voll (*El barco está lleno*, 1981) de Marcus Imhoof

La decisión de Sophie (*Sophie's Choice*, 1982) d'Alan J. Pakula

Job Lazadasa (*La revuelta de Job*, 1983) d'Imre Gyongyossi i Barna Kabay

Heimat (*Nostàlgia*, 1984) d'Edgar Reitz. Sèrie de televisió.

Shoah (1985) de Claude Lanzmann

Y los violines dejaron de sonar (*I skrzypce przestaly grac; And the Violins Stopped Playing*, 1988) d'Alexandre Ramati

La capsa de música (*Music Box*,1989) de Constantin Costa-Gavras

Korczak (1990) d'Andrej Wajda

Europa, Europa (*Hitlerjunge Salomon*, 1990) d'Agneska Holland

La llista de Schindler (*Schindler's List*, 1993) de Steven Spielberg

La treva (*La tregua*, 1996) de Francesco Rossi

Bent (1997) de Sean Mathias

La vida és bella (*La vita è bella*, 1997) de Roberto Benigni

El tren de la vida (*Train de vie*, 1998) de Radu Mihaileanu

Ilusiones de un mentiroso (*Jakob, the Liar*, 1999) de Peter Kassovitz

La solución final (*Conspiracy*, 2001) de Frank Pierson

Rebelión en Polonia (*Uprising*, 2001) de Jon Avnet

La zona gris (*The Grey Zone*, 2001) de Tim Blake Nelson

El Pianista (*The Pianist*, 2002) de Roman Polanski

Amén (Amen, 2002) de Costa-Gavras

Sophie Scholl: Los últimos días (*Sophie Scholl: Die letzten Tage*, 2005) de Marc Rothemund

Zwei oder Drei Dinge, die ich von ihm weiss (*Dues o tres coses que sé sobre ell*, Malte Ludin, 2005)

Sin destino (*Sorstalanság*, 2005) de Lajos Koltai

El último tren a Auschwitz (*Der letzte Zug*, 2006) Joseph Vilsmaier

Napola (2006) de Dennis Gansel

Els falsificadors (*Die Fälscher*, 2007) de Stefan Ruzowitzky

El lector (*The Reader*, 2008) de Stephen Daldry

El noi del pijama de ratlles (*The Boy in the Striped Pyjamas*, 2008) de Mark Herman

La Ola (*Die Welle*, 2008) de Dennis Gansel

La redada (*La rafle*, 2010) de Roselyne Bosch

La clau de la Sarah (Elle s'appelait Sarah, 2010) de Gilles Paquet-Brenner

Gueto (A Film Unfinished, 2010) de Yael Hersonski

La lladre de llibres (*The Book Thief*, 2014) de Brian Percival

El hijo de Saúl (*Saul Fia*, 2015) de László Nemes

BIBLIOGRAFIA

Adorno, T. (1975) “Después de Auschwitz” an *Dialéctica negativa*. Madrid. Taurus.

Agamben, G. (2005) *Lo que queda de Auschwitz: el archivo y el testigo*. València, Pretextos.

Améry, J. (2001) *Más allá de la culpa y la expiación*. València. Pretextos.

Amiguet, Ll. (2016). “Entrevista a Paul Preston” La Vanguardia. Barcelona, 18-6-2016. P. 80.

Appleman-Jurman, A. (2010) *Alicia, la historia de mi vida*. Barcelona. Alba Editorial.

Arendt, Hannah (2000) *Eichmann en Jerusalén. Un estudio sobre la banalidad del mal*. Barcelona. Editorial Lumen.

Baer, A. (2005) *El testimonio audiovisual: Imagen y memoria del Holocausto*. Madrid. Siglo XXI.

Belinchón, G. (2005). *El Gran Dictador*. Llibre i DVD. Cine de Oro. Madrid: El País.

Breu, R.; Ambròs, A. (2011) *CinEscola. Propostes didàctiques de cinema a primària i secundària.* Barcelona. Graó.

Breu, R. (2015) *Tractar la memoria a l’aula a través del cinema*. Barcelona. Memorial Democràtic.

Breu, R. (2012) *La historia a través del cine*. Barcelona. Graó.

Browning, C. (2002) *Aquellos hombres grises: El batallón 101 y la Solución Final en Polonia*. Barcelona. Edhasa.

Campa Marcé, C. (2010) “Instrucciones para ver *Shoah*” VVAA, *Shoah*. València. Editorial Nexofía.

Catelli, N. (1991) *El espacio autobiográfico*. Barcelona. Lumen.

Cayrol, J. (2010) *Nuit et brouillard*. París. Fayard.

Cheroux, C. *Mémoire des camps. Photographie des camps de concentration et d’extermination nazis (1939-1999)*. París. Marval.

D’Almeida, F. (2013) *Recursos inhumanos: Guardianes de campos de concentración 1933-1945*. Madrid. Alianza Editorial.

Derrida, J. (1997) *Mal de archivo. Una impresión freudiana.* Madrid. Trotta.

Didi-Huberman, G. (2004) *Imágenes pese a todo*. Barcelona. Paidós.

Emergui, S. “Zara retira una camiseta parecida al uniforme judío en el Holocausto”. El Mundo. 27-8-2014.

Feld, C.; Sittes, J. (2009) *El pasado que miramos. Memoria e imagen ante la historia reciente*. Buenos Aires. Paidós.

Ferro, M. (1995) *Historia contemporánea y cine*. Barcelona. Editorial Ariel.

Font D. (2012) Cuerpo a cuerpo. *Radiografías del cine contemporáneo*. Barcelona. Galaxia Gutenberg.

Friedländer, S. (2004) *¿Por qué el Holocausto? Historia de una psicosis colectiva*. Barcelona. Gedisa.

Friedlander, S. (2009) *El Tercer Reich y los judíos: Los años del exterminio (1939-1945)*. Barcelona. Círculo de Lectores.

García Amado, J.A. (2003) *La lista de Schindler: Abismos que el derecho difícilment alcanza.* València. Tirant lo Blanc.

Genovès, M.D. (2015) “Historia, testimonio, relato e implicación: la problemática en la representación visual de la memoria colectiva” a Caparrós Lera, J.M. i altres Memoria histórica y cine documental (2015) Universitat de Barcelona, Barcelona.

Jaspers, K. (1998) *El problema de la culpa. Sobre la responsabilidad política de Alemania*. Barcelona. Paídos.

Kershaw, I. (2010) *Hitler*. Barcelona. Península.

Kertész, I. (2007) *Kiddish por el hijo no nacido*. Barcelona. El Acantilado.

Kovacsics, Violeta (2016) “Amb el realisme ja no n’hi ha prou” Suplement Culturas de La Vanguardia. 5-3-2016. Pàgina 25.

Kracauer, A. (1985) De Caligari a Hitler: Una historia psicológica del cine alemán. Barcelona. Paidós.

Levi, P. (1996) *Si això és un home*. Barcelona. Edicions 62.

Longoni, A. (2007) *Traiciones. La figura del traidor en los relatos acerca de los sobrevivientes de la represión*. Buenos Aires. Grupo Editorial Norma.

López, M. Paz (2016) “Banalitats nazis” La Vanguardia. 18-6-2016. Barcelona, P. 14

Lozano, A. (2010). *El Holocausto y la cultura de masas*. Santa Cruz de Tenerife, Editorial Melusina.

Martín Arias, L. (2008) “El hecho fotográfico: Imágenes del Holocausto”. Trama&Fondo, n. 25. Pp. 9-28.

Quintana, A. (2003) *Fábulas de lo visible. El cine como creador de realidades.* Barcelona. El Acantilado.

Robin, R. (2003) *La mémoire saturée*. París. Stock.

Rodríguez Serrano, A. (2015) *Espejos en Auschwitz. Apuntes sobre cine y Holocausto*. Santander. Contracampo Shangrila.

Rousseau, F. (2009) *L'enfant juif de Varsovie.* París. Editions du Seuil.

Sánchez-Biosca, V. (2006) *Cine de historia, cine de memoria. La representación y sus límites*. Madrid. Cátedra.

Sand, S. (2004) *El siglo XX en pantalla*. Barcelona. Editorial Crítica.

Sebald, W.G. (2003) *Sobre la historia natural de la destrucción*. Barcelona. Anagrama.

Sontag, S. (2012) *Sobre la fotografía*. Barcelona. Debolsillo.

Todorov, T. (2000) *Los abusos de la memoria*. Barcelona. Paidós.

Torner, C. (2002) *Shoah: Una pedagogía de la memoria*. Barcelona. Proa.

Torrens, X. (2006) *Com expliquem l'Holocaust*. Barcelona. Regidoria de la Dona i Drets Civils de l'Ajuntament de Barcelona. Edició en DVD.

Traverso, E. (1997) *L'Histoire déchirée. Essai sur Auschwitz et les intellectuels*. París. Cerf.

Vallín, P. (2016) "Saúl i la banalització de l'Holocaust" Suplement Culturas de La Vanguardia. 5-3-2016. Pàgina 24-26.

Vinyes Albes, M, (2015) *Usos i abusos de la imatge en l'univers audiovisual de la Shoah.* Girona, Documenta Universitària.

Vinyes, R. (ed.) (2009) *El Estado y la memoria*. Barcelona. RBA.

Vinyes, R. (2010) *Asalto a la memoria. Impunidades y reconciliaciones, símbolos y éticas*. Barcelona. Los libros del lince.

VVAA (1999) *La memoria de los campos: El cine y los campos de concentración nazis*. Valencia. Ediciones de la Mirada.

VVAA (2005) *La Europa nazi y la solución final*. Madrid. Losada.

VVAA (2007) *Auschwitz: El álbum fotográfico de la tragedia*. Madrid. Metáfora Ediciones.

Wiesel, E. (2008) *Trilogía de la noche*. Madrid. El Aleph.

Yerushalmi, Y.H. (2002) *La historia judía y la memoria judía*. Barcelona, Antrophos.

Zumalde, I.; Arocena, C.; Zunzunegui, S. (2010) "Geografías de la exclusión. El cine ante la barbarie" Trama&Fondo, n. 28. Pp. 60-101.