

# «L'olor de la carn cremada»

## Testimoniatge i *mentir-vrai*<sup>1</sup>

(Una reflexió sobre l'obra de Jorge Semprún)

*François Rastier*

«Ficció: superior a la realitat»

LAURENT BINET

*Lexique des idées reçues littéraires*

Bressol del feixisme i amant, des de Sorrel fins a Doriot, de les ambigüitats roig-i-brunes, França no ha acabat mai d'aclarir la seva relació amb la Col·laboració, que avui és objecte d'una estima renovada amb les reedicions d'una colla d'escriptors com Rebatet o Drieu La Rochelle, sota l'ombra desmesurada de Céline. Terra predilecta del negacionisme, des de Rassinier i Garaudy fins a Dieudonné i Soral, durant molt de temps, fins al 1995, França es va negar a reconèixer la seva responsabilitat en la destrucció dels jueus d'Europa, per no esmentar les guerres colonials o el genocidi dels tutsis a Ruanda. També s'ha d'admetre que alguns intel·lectuals d'esquerra com Aragon, Sartre o Badiou no

han mantingut una relació serena amb la veritat històrica ni tampoc amb les responsabilitats del pensament.

L'estatus dels testimoniats de les violències polítiques de masses és un tema que es debat des de fa molts anys. Val a dir que certes tradicions intel·lectuals franceses –caracteritzades per un nietzscheisme banalitzat, un heideggerisme únic en el món, una pràctica desconstruccionista que es dedica a dissoldre el concepte mateix de veritat i una poètica que defineix la literatura com a ficció–, dissuadeixen *a fortiori* de plantejar la relació entre testimoniatge literari i veritat històrica.

D'un testimoniatge literari, és possible negar-ne el contingut, negar-ne el valor estètic, relegar-lo a la literatura «condicional» i decantar-se per testimoniats falsos, novel·les històriques dubtoses o escrits biogràfics novel·lats (cf. Rastier, 2010).

Hereva llunyana del debat aristotèlic sobre els mèrits respectius de la poesia i de la història, una opinió contemporània força estesa afirma la superioritat de la novel·la sobre el testimoniatge. Així, en una entrevista, Paul Ricœur oposa l'una a l'altre

François Rastier (Toulouse, 1945), doctor en Lingüística, és director de recerca al CNRS (París). Especialista en semàntica diferencial, orienta la seua recerca en el marc d'una semiòtica de les cultures. És autor, entre altres, de *Sémantique interprétative* (1987, 2009), *Herméneutique: textes, sciences* (1998), *Arts et sciences du texte* (2001), *Ulysse à Auschwitz. Primo Levi, le survivant* (2005) i *Apprendre pour transmettre. L'éducation contre l'idéologie managériale* (2013).

(amb Semprún i Primo Levi com a exemples) i acaba conclouent que la novel·la és superior perquè té una capacitat expressiva que sobrepassa la capacitat únicament descriptiva del testimoniatge:

La novel·la pot emprar els recursos ultra-descriptius propis del llenguatge: pot, fins i tot, tenir un *abast cognitiu* tot valent-se de la capacitat expressiva del llenguatge, que és independent de la seva funció descriptiva, la qual s'ha de sotmetre a verificació.

Mireu el cas dels llibres sobre l'experiència concentracionària, per exemple aquest, molt recent, de Jorge Semprún, *L'écriture ou la vie*. Tot el llibre gira al voltant de la possibilitat o la impossibilitat de representar el mal absolut. No cal dir que és extremament difícil, tenint en compte que es tracta d'imposar els cànons de la narrativitat a una experiència límit. O bé l'horror no es transmet en el relat, o bé es transmet i el relat es fa miques i torna al silenci. En aquest llibre, però, hi ha un element que s'esmenta reiteradament, un element obsessiu que ve a ser el punt extrem de la narrativitat i, alhora, la seva impossibilitat: és una olor, la de la carn cremada.

Primo Levi, en canvi, va escollir un altre camí a *Si això és un home*: el de la pura descriptivitat, talment Soljenitsin a *Un dia d'Ivan Deníssovitz*; el seu llibre sembla un informe distant, a la ratlla del documental, com si l'horror només es pogués dir amb una mena d'*understatement*, de lítote; la lítote de l'horror. (Ricœur, 1995: 124).

No ens entretindrem en aquesta pre-sumpta oposició entre expressivitat i descriptivitat, en els conceptes discutibles d'extrem i de mal absolut, o, finalment, en la reducció del projecte literari de Primo

Levi. Quan tria aquests dos llibres cabdals de Levi i de Semprún per tal d'exemplificar dos camins que s'obren a la memòria històrica i literària dels exterminis, Ricœur subratlla una antítesi estètica i sens dubte ètica. Sense voler continuar aquest paral·lelisme dels homes il·lustres, aquí ens centrarem en la relectura de Semprún amb el propòsit d'il·lustrar el conflicte entre testimoniatge<sup>2</sup> i ficció, tot examinant-ne algunes de les conseqüències presents.

Ricœur va formular les afirmacions que ara ens ocupen uns quants anys després que es descobrissin els seus escrits petainistes i quan ja estava elaborant el seu darrer llibre, *La mémoire, l'histoire, l'oubli* (2000),<sup>3</sup> on polemitzava discretament contra el «deure de memòria» i advoca pel dret a l'oblit.<sup>4</sup>

Com que els fets no parlen per si sols, sobretot a l'hora de narrar l'inimaginable, hem de recórrer a una nova forma d'estilització, gràcies a la qual la literatura de l'extermini ha pogut superar la contradicció entre obra i testimoniatge i, d'aquesta manera, restituir la dignitat tant a les víctimes de l'extermini com a la mateixa empresaliterària. La condició d'aquesta llibertat és el rebuig de l'heroïtzació i del *pathos*. Així, Georges Perec remarca que a *L'espèce humaine* de Robert Antelme no hi ha ni una sola «visió d'horror» (1992: 96), i lúcidament atribueix la força del llibre al «rebuig de tot el que és gegantesc i apocalíptic» (1992: 94). Aquest estil ja no té res en comú amb l'escriptura «artística» dels germans Goncourt, perquè cerca la llibertat humana i no pas la singularització de l'autor.

El fet és que aquests comentaris de Perec —que per cert van trigar molt a ser reeditats— no s'han tingut prou en compte. Si aposten per alguna cosa, és per una crítica

de la literatura, que afecta l'estètica dels dos segles anteriors, però alhora obliguen a precisar els principis estètics del testimoniatge i, consegüentment, a reconsiderar tot el que és novel·lesc a la llum del testimoniatge. Per apuntalar aquesta reflexió, examinarem com la novel·la i el testimoniatge literari poden entrar en conflicte en una mateixa obra, com ara la de Jorge Semprún, i, especialment, *L'écriture ou la vie*. El que està en joc aquí, evidentment, és l'estatus de la veritat històrica, dividida entre els embelliments del novel·lista i el compromís ètic del testimoni.

Com a jove resistent de la MOI,<sup>5</sup> Semprún va ser deportat a Buchenwald el 1943 i, com a membre de l'organització comunista del camp, va treballar per al servei d'estadístiques (*Arbeitsstatistik*), cosa que li permeté de llegir Hegel i Faulkner. La seva condició relativament privilegiada el convertí més en un testimoni que no pas en una víctima, encara que sempre s'ha vist a si mateix com un ressuscitat. Després de la guerra, esdevingué un membre del comitè central del PCE i no es dedicà plenament a l'escriptura fins al 1964, any en què l'expulsaren del partit.

Al final del 1945, inicia una obra literària per poder donar testimoni de la seva experiència concentracionària, però abandona el projecte per mantenir-se durant quinze anys en un estat d'«amnèsia voluntària». Evoca la por obsessiva, els malsons; sabem que d'altres deportats, durant molt més de temps, es van decantar pel silenci. Quan torna a l'escriptura pública, la situació ha canviat: ja s'han editat alguns testimoniatges cabdals, que comencen a ser reconeguts.

La incompatibilitat entre testimoniatge i vida és, així doncs, el tema de *L'écriture*

*ou la vie*, un assaig biogràfic novel·lat que es va publicar el 1994 i que va ser guardonat amb el Premi Femina Vacaresco i amb el premi literari dels Drets Humans, recompenses prèvies a l'elecció, el 1996, de Semprún al jurat del Goncourt. De nacionalitat espanyola, es va poder estalviar, això sí, l'ingrés a l'Acadèmia Francesa.

Aquesta obra mereix una atenció especial tant per la seva forma literària com pel seu propòsit explícit. El títol reproduïx l'esquema de la fórmula *La llibertat o la mort*—lema jacobí que també va ser el de la Grècia insurrecta i el de l'Espanya republicana— i suggereix confusament que l'escriptura és una amenaça de mort. Emperò aquí, aquest tema, que ja van explotar profusament tant Blanchot com Bataille, està més relacionat amb el testimoniatge que no pas amb l'escriptura literària en general. Al capítol 8, titulat «El dia que es va morir Primo Levi», Semprún afirma que se li va acudir el títol del llibre aquell 11 abril del 1987, i es presenta, d'alguna manera, com el successor de Levi. Però tanmateix s'hi oposa diametralment quan dóna a entendre que si ell no es va suïcidar és perquè es va negar a fer de testimoni. Aquesta ambivalència és fonamental: mentre que Levi va trobar en la missió del testimoniatge la raó de continuar vivint, Semprún va arribar a la conclusió inversa, sense deixar de posar el seu llibre sota el patronatge de Levi. De fet, el testimoniatge i l'autobiografia novel·lada s'oposen en un seguit de trets definitoris que ens permetran de contraposar-los. El que està en joc no deixa de ser, naturalment, la relació amb la veritat històrica.

a) *Comoditats ficcionals*.— Mentre que el testimoniatge literari prova de dir només la veritat, sense pretendre anar més enllà

de l'experiència, Semprún no fa cap diferència entre elaboració literària i ficció: «Necessito, per tant, un 'jo' narratiu, que es nodreixi de la meua experiència i alhora la superi, i sigui capaç d'incorporar-hi una part d'imaginari, de *ficció*... Una ficció, val a dir-ho, que seria tan esclaridora com la veritat. Que *ajudaria* que la realitat semblés real i que la veritat fos versemblant» (1994: 174; les cursives són meves). La ficció queda relacionada amb l'imaginari de l'autor, i no pas amb una tècnica literària, i això anuncia una «escriptura del Jo» que s'allunya del projecte testimonial i s'aproxima, en canvi, a la novel·la psicològica en primera persona.

D'acord amb aquest programa, Semprún introdueix personatges ficticis als seus relats autobiogràfics, com ara Hans Freiberg –nom que recorda l'*Ondine* de Giraudoux– a *L'évanouissement*, o «el noi de Semur», protagonista de *Le grand voyage*, el seu primer llibre d'èxit internacional, al principi dels anys seixanta: ell i el narrador d'aquest llibre de caire autobiogràfic enraonen al llarg dels dies que viatgen en tren cap a Buchenwald. Semprún reivindica aquest recurs: «De vegades invento personatges [...]. Per diferents motius, que sempre obeeixen, això sí, a necessitats narratives, i a la relació que s'ha d'establir entre el que és ver i el que és versemblant» (2001: 184). Introduir una part de versemblant en el ver, barrejar personatges de novel·les amb persones històriques, és introduir, es vulgui o no, una mena de conformisme, perquè el versemblant depèn de l'opinió comuna, mentre que la veritat històrica es distingeix, moltes vegades, per la seva inversemblança.

Hi ha un principi fascinant, que podríem anomenar *principi de Xupeiko*, en me-

mòria de l'ajudant de Lavrenti Bèria especialitzat en la redacció assistida de confessions fictícies arrencades als intel·lectuals: tot personatge històric que s'ajunti a un personatge fictici també es torna fictici. Orgullós del títol d'escriptor que li atorgava Bèria, Xupeiko anava dient: «Barrejar veritat i mentida, vet aquí la recepta» (Chentalinski, 1993: 270). Obligar els escriptors a assumir falses confessions era una manera de despersonalitzar-los, però també de fer-los participar, com els humils enginyers d'ànimes que suava els tocava ser, en la creació col·lectiva d'una mentida garrafal convertida en realitat substitutiva.

Plasmat, per fi, en una confessió forçada, el conte meravellós de la policia política crea una realitat substitutiva que no es creu ningú, però que es pot etzibar a tothom, i que enlluerna amb tots els colors del romanticisme estalinista. El totalitarisme no s'expressa (només) *instituint* camps sinó *destituint* utòpicament la realitat.

En l'univers del Gulag, en diuen «firmar una ficció» de la signatura de l'acta judicial en què reconeixes els càrrecs imaginaris que justifiquen la teua deportació i, fins i tot, les acusacions mortals contra aquells que estan implicats en el teu «cas» (vegeu Chalamov, 2003: 227 i ss.). Val a dir que una ficció presentable necessita un mínim de *pathos* literari, perquè, per prendre en consideració les demandes de revisió, l'administració exigeix implícitament «adjectius patètics» (2003: 1026), i la primera pallissa que rep el narrador de Xalàmov, requereix per redactar una demanda, té com a pretext, justament, la seva incapacitat per trobar aquesta mena d'adjectius.

Quan barreja personatges de ficció amb personatges històrics documentats, Semprún empra un dels recursos habituals

del realisme socialista, que conferia a les novel·les una pinzellada de «romanticisme revolucionari» i els permetia d'encarnar prototips.

D'una manera més general, en virtut del principi de Xupeiko, tot personatge de novel·la, encara que sigui homònim d'una persona històrica, pertany plenament a l'espai literari –i no se n'escapa el personatge de l'autor que narra en primera persona. El mateix Semprún, literaturitzat d'aquesta manera en els propis llibres, s'acaba convertint en una icona que encarna els supervivents i els testimonis, tal com mostra el concert d'elogis que el van acompanyar al final de la seva vida.

Aquesta relació ambigua amb la història també té uns orígens literaris. Semprún confessa que el 1945 va quedar seduït per Aragon, qui el 1964 li va fer una dedicatòria en el seu exemplar de *La mise à mort*, i de qui va recitar la «Chanson pour oublier Dachau» ('Cançó per oblidar Dachau') a l'*Appelplatz* (plaça on es passava llista) de Buchenwald el 1992 (1994: 195).<sup>6</sup> El «mentir ver» reivindica la literatura contra la història, incloent-hi la història individual, que la literatura es permet de revisar.<sup>7</sup>

Ara faltaria explicar de quina manera la ficció pot superar la història quan, precisament, en destrueix la garantia o, més ben dit, suposa la superioritat d'un punt de vista «d'artista» sobre qualsevol garantia històrica. Si la ficció pot ajudar mai a fer que la veritat sigui versemblant, ¿no és tenyint-la de prejudicis, ja que, com admeten els testimonis, la veritat de l'extermini es distingeix per la seva inversemblança (per més que Semprún desitgi contribuir a fer-la versemblant)? Mitjançant l'estilització, l'elaboració artística fa que el testimoniatge sigui inoblidable, amb el seu valor educatiu

exemplar, més enllà i tot del seu valor històric informatiu, i malgrat que el testimoni no pugui dir-ho tot i només pretengui reportar amb sinceritat allò que ha viscut.

b) *L'absència de linealitat*.- El testimoni literari té en comú amb la declaració judicial una linealitat global, perquè proposa un món compatible i un marc entenedor dins el qual es pugui caracteritzar el crim. En canvi, tant les novel·les sobre l'extermini com els falsos testimoniats utilitzen profusament les anticipacions i les retrospeccions, ja que escenifiquen la subjectivitat de doloroses anamnesis.

Antic alumne de l'École Normale Supérieure farcit de referències artístiques, que es feia amb l'aristocràcia intel·lectual i política del camp, on també oferia xerrades literàries, Semprún pensava vertebrar el seu relat concentracionari al voltant d'un diumenge musical: des de l'orquestra de Buchenwald, que actuava a l'*Appelplatz*, fins als èxits de Zarah Leander, que els SS difonien pels altaveus, passant pel quartet de cordes i la banda de jazz, tots dos clandestins... Es va dedicar, així doncs, a «construir una forma narrativa estructurada al voltant d'unes quantes peces de Mozart i de Louis Armstrong, per tal de desentranyar la veritat de la nostra experiència» (1994: 169). Val a dir que aquesta temàtica musical, d'arrel nietzscheana, no deixa de ser un tòpic de l'estetització de l'extermini, des de Gorge Steiner fins a Jonathan Littell: un criminal SS com Déu mana ha d'escoltar Bach i Mozart. A més, el model musical suposa una construcció rapsòdica que inevitablement subjectivitzava la narració, com bé mostren els llibres de Semprún, que moltes vegades s'estructuren a partir de múltiples salts enrere.<sup>8</sup> Semprún nega que es tracti d'un proble-

ma tècnic: «el meu problema no és tècnic sinó moral, és que no aconseguixo, amb l'escriptura, de penetrar en el present del camp, d'explicar-lo en present...» (1994: 176). Tot i així, optar per l'escriptura rap-sòdica, musical, basada en salts enrere i en leitmotiv, implica barrar el pas a la temporalitat lineal que el gènere testimonial ha heretat de la declaració judicial, amb la seva exigència de claredat. La construcció còmoda amb flash-backs de la memòria és una característica, per altra banda, dels testimoniatges falsos, des de Wilkomirski fins a Defonseca.

L'absència de linealitat va ser una característica del que anomenaven el *Nouveau Roman*:<sup>9</sup> aquesta opció estètica va permetre de desplegar la subjectivitat del món percebut; les descripcions meticuloses, obsessives, tan sols eren –si més no en Robe-Grillet– un parany eficient per desrealitzar un món absurd i aparentment despolitizat. En el moment que es publica *L'écriture ou la vie*, però, l'absència de linealitat, convertida en un estàndard novel·lesc, pertany de ple a l'Espectura del Jo.

c) *L'erotització*.- Oposada a l'escriptura, la vida queda simbolitzada en les múltiples conquestes femenines del narrador, presentades de manera al·lusiva amb un erotisme de bona llei, pas obligat del *romancé* (novel·lat) al *romance* (idil·li): «El cos de l'Odile se m'oferia a la mirada amb la plenitud amorosida del repòs, però la certesa assossegadora de la seva bellesa no m'havia distret del meu dolor» (1994: 166). Aquesta frase novel·lesca, entre moltes altres, justificaria el que diu Kertész de Semprún: «Utilitza el llenguatge d'abans d'Auschwitz, i jo el de després».<sup>10</sup>

Absent dels testimoniatges autèntics, l'erotisme continua essent un ingredient

imprescindible dels testimoniatges falsos (com el de Defonseca) i de les novel·les històriques d'èxit, que fins i tot exploten el filó pornogràfic (com la de Littell). A la novel·la de Semprún, els idil·lis participen de l'estetització general, igual que les múltiples referències poètiques i musicals.

d) *L'Espectura del Jo*.- El narrador protagonista de l'autobiografia novel·lada reivindica el dret de ficció per donar més «versemblança» a la realitat. L'única garantia de les seves paraules ja no és la veritat històrica (pública) sinó la mateixa persona de l'autor que, pel fet que l'hagin deportat, reivindica la legitimitat del seu «mentir ver».

El llibre de Semprún es publica mig segle després de la deportació de l'autor. Així doncs, el projecte de testimoniatge, abandonat el 1947, va cedir el pas, el 1987, a un projecte d'autobiografia novel·lada, que al cap de cinc anys es va convertir en una novel·la històrica en primera persona. Semprún, personatge històric, està del tot qualificat, no cal dir-ho, per ser-ne l'autor i el protagonista. El que passa és que l'ús de la ficció, sobre el qual teoritza en aquell mateix moment i que ja justificava en obres anteriors, el porta a adoptar els codis de l'autoficció.

Aquest gènere literari s'eximeix de tota garantia de veracitat (la del pacte testimonial) o fins i tot de sinceritat (la del pacte autobiogràfic), perquè converteix el punt de vista del narrador en la seva pròpia garantia, gràcies a la decisió totpoderosa del Jo. El principi, que formula Chloé Delaume a *La règle du Je* amb una autoritat que ja no ens sobta, és el següent: «Hi torno: ficcions col·lectives. Familiars, culturals, religioses, institucionals, socials, econòmiques, polítiques, mediàtiques: rebutjo les

faules que saturen la realitat [...]. L'auto-ficció, una pista. Una forma literària totalment subjectiva, amb la qual el *jo* s'allibera de les ficcions imposades, s'escriu ell mateix en la seva pròpia llengua i canta a través de la seva nafra» (2010: 77).

En la línia de la denúncia conspiracionista de l'espectacle, que es va transformar en negacionisme històric en l'últim Baudrillard,<sup>11</sup> l'autoficció, així pensada, rebutja la realitat, considerada com un simulacre universal, per oposar-hi la seva ficció individual tot invertint el mateix principi de sinceritat que dirigeix el pacte autobiogràfic.

e) *Teologia del Mal i impossibilitat del testimoniatge*.- Al problema estètic de la significativitat de les formes narratives, s'hi afegeix, a un altre nivell, un problema ètic. Efectivament, el Mal, tal com el planteja Semprún, li barra l'accés al mateix gènere del testimoniatge i a les seves dues missions principals: la commemoració dels abolits en nom dels quals parla i l'educació de la humanitat. Semprún, que no s'ha acabat d'emancipar de la seva educació catòlica –parla de les seves «relacions de veïnatge amb Déu» (1994: 102)–, creu en el Mal radical: sempre torna a aquest concepte, l'arrel del qual Kant declara *inescrutable* a l'inici de *La religió en els límits de la simple raó*. És un concepte més radical que el de pecat original perquè sobrepassa qualsevol idea de remissió. Schelling el desenvoluparà afirmant que ens toca a cadascú una «part de tenebres».<sup>12</sup> Semprún hi alludeix reiteradament, fins i tot al seu pre-faci de la traducció francesa dels poemes de Primo Levi, sense tenir en compte que Levi rebutja rotundament la categoria de Mal perquè, al seu entendre, enfosqueix la comprensió de les responsabilitats històriques.

Per tant, el llibre projectat té dificultats per fer de testimoni contra el nazisme, pel fet que abandona la història per entrar en una metafísica. De la literatura dels camps, Semprún comenta: «el que estarà en joc serà l'exploració de l'ànima humana en l'horror del Mal... Necessitarem un Dostoievski» (1994: 138).<sup>13</sup> Ara bé, el Mal, divinitat romàntica, no deixa de ser la gran preocupació de la teologia política en què s'ha inspirat l'extermini. No oblidem que, a *Mein Kampf*, el *Teufel*, el Diable, designa els jueus. Així doncs, situar el seu projecte literari sota els auspicis del Mal és ser incapaç d'adoptar les formes literàries del testimoniatge –aquest acusa els criminals i no pas l'ànima humana.

A més a més, el testimoniatge literari no té cap convicció dogmàtica. Si bé és cert que qüestiona la humanitat, a la qual es dirigeix (vegeu *L'Espècie humana* o *Si això és un home*), rebutja, en canvi, la idea fàcil que els SS fossin diables. Era molt pitjor: es tractava de funcionaris respectuosos de l'autoritat, mentre que la teoria del Mal radical els converteix en titelles d'un poder superior, potser aquell poder que Eichmann, preocupat pels graus jeràrquics, anomenava l'*Oberführer*, o sigui, Déu, o el mateix Satanàs. El testimoniatge de l'extermini demana el judici dels botxins i no el de Satanàs o el d'Odín, l'advocació dels quals no pot exculpar ningú. En canvi, el radicalisme polític, sí que extermina –l'ontologia de Heidegger exigeix explícitament l'aniquilació (*Vernichtung*).<sup>14</sup>

Parlar de Mal radical porta a un llençatge ambigu que barreja la metafísica amb la història i fa que ja no es puguin destriar: en parlar de la tenebra «que li toca a l'home, de tota eternitat. O més ben dit, de tota historicitat» (1994: 98), Semprún

assumeix una indecisió molt significativa, perquè, en realitat, tan sols una teologia política és capaç de concebre una historicitat transcendental i perquè la distinció fonamental entre víctimes i botxins –que és el que està en joc en el testimoniatge i és la condició obligada de la justícia– es desdibuixa des del mateix moment que es postula l'existència d'un Mal radical que les víctimes també portarien a dins.

De fet, el Bé i el Mal són «equivalents des del punt de vista ontològic» (1994: 174) –opina el narrador de Semprún, portaveu en primera persona, que també reclama «una ètica de la Llei i de la seva transcendència, de les condicions de la seva dominació i, per tant, de la violència que li és justament necessària» (1994: 175). Tot i així, no sabem per què una llei moral hauria de ser transcendental i, menys encara, per què hauria d'imposar-se amb violència: aquest tema fa pensar més en la teologia política que no pas en l'ètica, i ens podem fer preguntes sobre confusions com aquestes.

Ni testimoniatge ni novel·la, *L'écriture ou la vie* li deu molt, probablement, a un gènere una mica oblidat, la *biografia*, que s'estilava a la Tercera Internacional. Qualsevol responsable, per no dir qualsevol membre del partit, havia d'adreçar periòdicament la seva biografia detallada a les instàncies superiors. Com una anticipació de les purgues, el narrador havia d'ometre o de maquillar tots els detalls amb què el poguessin inculpar més endavant, tot acusant-se, perquè quedés més creïble, de les faltes venials més difícils d'ocultar. D'aquesta manera, Semprún pot referir-se a algun poema seu dedicat a Stalin o a *La Pasionaria* (aquesta dona insensible votaria sense remordiments la seva expulsió del

Comitè Central del PCE), tot silenciament el fet que va denunciar Robert Antelme a la direcció del PCF.<sup>15</sup>

El gènere de la biografia militant entremescla inevitablement el ver i el fals: el fals, el dicta el poder mentider, mentre que el ver li serveix de justificació i d'acreditació. Paral·lelament, quan un dels literats policíacs de Bèria entremescla el fals i el ver en les confessions que obliga el narrador a signar, imposa, amb tota l'autoritat d'un autor, elements ficticis al presoner que ha tingut la gosadia política de no inventar-los *motu proprio*.

Sembla que oposar la literatura i la vida sigui una tendència recurrent entre els escriptors formats a l'escola del Komintern. Com afirmava Ismail Kadaré:

Necessitem la literatura perquè no necessitem ser del tot clars. Volem quedar en la boirositat. [...] La literatura i la vida són dos mons distints, dos mons confrontats, i no només semblants. Diuen que la literatura s'inspira en la vida: rebutjo aquesta idea. La literatura és una altra cosa. És un món paral·lel, és una llengua que també està en conflicte amb la vida. No se sap. L'única diferència és que la literatura no podrà mai sufocar la vida. Mentre que la vida, sí que pot matar la literatura.<sup>16</sup>

Aquesta boirositat ben coneguda ens recorda molt la zona grisa de què parla Primo Levi, un espai, sens dubte, de connivències i de negació de la realitat, però també de suspensió transitòria del judici ètic.

Encara que no sempre aconsegueix desfer-se'n, l'escriptor lluita contra l'asfíxia ètica i estètica del «realisme socialista». Continua enyorant la llibertat crítica de Cervantes: el 1967, en plena Revolució Cultural,



durant una visita a Xangai d'una delegació albanesa, Ismail Kadaré preguntava:

«Què en penseu, del *Quixot* de Cervantes?»  
Hi va haver un moment de vacil·lació. Només el coneixien els «monstres», els burgesos. Finalment, el comitè d'escriptors revolucionaris va emetre el seu veredict: «Estem en contra del *Quixot* de Cervantes. És un cavaller que no sabia mobilitzar la joventut xinesa: aquesta pertany a la revolució. No n'ha de fer res, d'un cavaller errant.»<sup>17</sup>

El testimoniatge té com a punt de mira la veritat més nítida; hi tendeix tota la seva construcció literària, encara que, de vegades, queda velat per una por obsessiva. El *Jo* del testimoniatge vol objectivar els valors comuns que permetran de distingir els fets irrevocables. En canvi, el *Jo* novel·lesc contemporani, que es mou en un univers genèric ben diferent, està eximit de qualsevol perspectiva ètica. En el cas de Semprún, hi podem identificar l'Ego clàssic de la novel·la psicològica i biogràfica, amb els seus records, amors i confessions, que només saben valorar i assaborir com cal els cercles literaris i els lectors de premis. Semprún, que reivindica després d'Aragon «el “mentir ver” de la literatura», es permet la llibertat d'*inventar* la veritat: «De què serveix escriure llibres si no inventem la veritat? O, més ben dit, la versemblança?» (2001: 188). Al revés, el testimoni pot equivocar-se, i sap que té una experiència limitada i una informació incompleta, però es guarda prou d'inventar o de cercar la versemblança —que, al capdavall, sempre es mesura amb la vara dels prejudicis—, ja que precisament s'ha fixat com a missió dir l'inversemblant.

No és d'estranyar, doncs, que amb tota la seva autoritat de resistent, a més d'antic ministre de Cultura i d'escriptor premiat, Semprún hagi qualificat *Les benignes*, de Jonathan Littell,<sup>18</sup> d'«esdeviment del segle» (al plató televisiu de Frédéric Taddei). Com a jurat, va afavorir l'atribució del Premi Goncourt a la novel·la. Es podria objectar, tal vegada, que costa prendre's seriosament el protagonista: jueu circumcidat, botxí SS, escatòfag i hipocondríac, homosexual i incestuós, matricida i salvador a estones perdudes, ubiqüista i omniscient, tot això no importa en aquest conte fabulós i exterminatori.

Ara hi ha gent que desitja que la missió del testimoniatge ja no pertanyi als supervivents sinó als seus botxins. En una entrevista favorable a *Les benignes*, un historiador ha afirmat: «Els lectors queden fascinats perquè se n'adonen que si volem entendre les massacres, les atrocitats, hem d'entrar en el discurs dels botxins i no pas en el de les víctimes, innocents per definició» (Christian Ingrao, *Libération*, 7.11.2006). Costa d'entendre de quina manera la culpabilitat podria ser una garantia històrica. D'acord amb aquesta tesi de la veritat en el Mal, només els criminals podrien dir la veritat: la paraula i l'autoritat correspondrien, així doncs, a gent com Eichmann o Barbie, que tanmateix han negat o minimitzat —eufemitzat— els fets.

El resultat d'aquest procés és la usurpació per part del botxí fictici de la funció que han assumit els testimonis reals. De fet, ja es compleix la deslegitimació del testimoniatge quan un pren per realitat la història vista a través d'un personatge de novel·la. I culmina la confusió quan Susan Suleiman presenta el protagonista, Aue, com un *testimoni històric fiable*, sense dife-

renciar persona i personatge, anacronisme i ciència històrica.<sup>19</sup>

L'èxit de *Les benignes*, de Littell, ha provocat una revifada de les novel·les històriques poc exigents. I Semprún també va defensar les manipulacions de Haenel al seu *Jan Karski* (Premi Interallié 2009): «L'aprovo per principi i, tenint en compte les reaccions, defenso encara més el seu plantejament. Si els joves novel·listes ja no poden apoderar-se de la memòria, aquesta acabarà essent arbitrària i solemne» (*Le Point*, 18.02.2010). Tot i que seria desafortunat, en aquest cas, parlar de canvi de testimoni, bé ens adonem que l'escriptor envellit delega, poc abans de morir, la seva tasca «memorial» al jove novel·lista.

Examinem com procedeix Haenel. Mentre que Karski, testimoni històric, primer dirigent de la Resistència polonesa que va poder penetrar clandestinament en un camp d'extermini, només utilitza una petita pàgina per explicar la conversa que van tenir amb Roosevelt i durant la qual li va revelar el que havia vist: «Estava absolutament al cas de la situació polonesa i desitjava obtenir noves informacions [...] també em va preguntar per la veracitat dels relats sobre els mètodes que feien servir els nazis contra els jueus» (2011: 494), Haenel, en canvi, narra aquesta trobada al llarg de vint pàgines descrivint extensament un Roosevelt arronsat, panxacontent, indiferent a tot, tret de l'escot i les cames de la seva secretària (que, per cert, no consta als documents). A més, s'entreté en la decadència física del president, mentre que Karski conclouia el seu testimoni afirmant: «Quan vaig deixar el President, estava tan fresc, descansat i somrient com al principi de la nostra entrevista». La falsificació es fa a la vista de tothom: la primera part

del llibre de Haenel parla de l'aparició de Karski a la pel·lícula *Shoah*; la segona consisteix en un breu resum del testimoniatge de Karski; i la tercera reescriu el seu relat tot novel·lant-lo amb diversos ingredients, com ara al·lusions sexuals i tergiversacions polítiques: Haenel posa en boca del gran resistent Karski l'afirmació que el 1945 va ser el pitjor any en la història del segle XX i que aleshores només hi havia «còmplices i mentiders» (2009: 115).<sup>20</sup> Haenel opina –val a dir-ho– que «la literatura és un espai lliure on la “veritat” no existeix» (*Le Monde*, 26.01.2010, p. 19), cosa que l'autoritza a posar en escena la distorsió del testimoniatge i la reescriptura de la història.

Haenel passa del «mentir ver» a la falsificació deliberada fins al punt de presentar el novel·lista com a testimoni del testimoni: «Aquest principi del segle XXI coincideix precisament amb el moment de la desaparició inevitable dels testimonis. De quina manera es perpetuarà la memòria? S'acabarà? Comença una nova època en la història de la transmissió, en la qual, es vulgui o no, la imaginació hi té el seu paper. La imaginació comporta una capacitat d'empatia. Podrà la literatura fer alguna cosa per als testimonis desapareguts? Serà capaç de testimoniar per ells?» (*Libération*, 30.01.2010).

A continuació, tot basant-se en Semprún, justifica l'ús de la ficció com a reveladora de la veritat amagada de la història: «La ficció és una forma de coneixement, interroga els éssers humans des de dins, qüestiona allò que als historiadors se'ls passa per alt, torna a donar vida. Com diu Jorge Semprún: “Sense ficció, la memòria desapareix”» (*Le Point*, 19.02.2010). Per revisar la història, no fa falta contradir-la, només cal desrealitzar-la novel·lant-la.<sup>21</sup>

El paral·lelisme que Ricoeur estableix entre Semprún i Levi sembla, doncs, torçat de bon començament. No es poden comparar l'un amb l'altre; de fet, amb *L'écriture ou la vie*, Semprún no pretenia pas escriure un testimoniatge literari, ni tampoc una novel·la.

Encara que a la seva obra Semprún insisteixi reiteradament en la seva experiència concentracionària, els camps i el mateix extermini tendeixen a convertir-se, potser no pas en un decorat, però sí en un tema literari recurrent. L'escrit seu que més s'acosta a un testimoniatge narra principalment un episodi autobiogràfic a Buchenwald, però quan el narrador diu *nosaltres*, designa els comunistes (que controlen l'administració i tenen l'estatus de *Prominenten*) i no els deportats, entre els quals ells no s'inclou; de manera que es dutxa «abans del tropell de deportats que es desperten en massa» (2001: 145). En canvi, com bé ha demostrat Charlotte Lacoste (2001: 145), el narrador del testimoniatge diu *nosaltres* per designar el conjunt de presoners –mentre que el testimoniatge fals privilegia el *jo* de forma aclaparadora. El relat de Semprún, tan egocentrat com els altres escrits seus, acumula els *jo* i s'assembla a una novel·la de formació, mentre que els testimoniatges de l'extermini són dirigits a tota la humanitat i dedicats a les víctimes.

Semprún, de fet, vol rompre amb el «políticament correcte» del testimoniatge: «No m'agradava la idea de quedar reduït al paper de supervivent, testimoni fidedigne, objecte d'estima i de compassió. M'angoixava haver d'assumir aquest paper amb la dignitat, la mesura i la compunció d'un supervivent presentable: humanament i políticament correcte» (1998: 91). Fins i tot la memòria li sembla una trava: «M'ir-

ritaven els obstacles que [la memòria] alça-va davant la meua imaginació novel·lesca» (ibídem). En resum, prefereix el principi de plaer personal a la realitat.

Malgrat o, millor dit, gràcies a tot plegat, Semprún es va convertir en una figura de testimoni i de supervivent reconeguda i celebrada arreu del món. Un supervivent, tot sigui dit, de bona companyia, que acumula adjectius irresistibles, citacions de bons poetes, noms de celebritats culturals, anècdotes gratificants i figures femenines tan i tan atractives. Amb tot plegat, preparava el relleu del testimoniatge per la novel·la d'èxit amb decorat d'extermini, i també el relleu de la víctima pel botxí, que ofereix atractius novel·lescs tan i tan superiors.

Com és que Ricoeur insisteix tant, després de Semprún, en l'*olor de carn cremada*? Mentre que no apareix en el llibre de Primo Levi, que parla només una vegada de la «carn», i és «viva», torna reiteradament, com un leitmotiv, al de Semprún: pàgines 14 i 15, 24, 296, 304 i 373. Els tres primers esments obren el llibre i els tres últims els responen al final. I al tercer esment, l'autor posa en dubte la possibilitat del testimoniatge: «Hi haurà supervivents, és cert. Com ara jo. Ara sóc el supervivent de torn, que ha sorgit oportunament davant d'aquests tres oficials d'una missió dels Aliats per explicar-los el fum del crematori, l'olor de carn cremada damunt l'Ettersberg, les passades de llista sota la neu, els treballs mortífers, l'esgotament de la vida, l'esperança inescotable, la bestialitat de l'animal humà, la grandesa de l'home, la nuesa fraternal i devastada de la mirada dels companys. / Podem explicar res? Ho podem fer? / En començo a dubtar des d'aquest primer moment.» Aquestes preguntes retòriques tenen una resposta

negativa en el següent fragment conclusiu: «Vindria un dia, relativament pròxim, en què ja no quedaria ni un supervivent de Buchenwald: ningú ja no sabria dir amb paraules sorgides de la memòria carnal, i no pas d'una reconstrucció teòrica, la fam, la son, l'angoixa, la presència encegadorada del Mal absolut –en la mesura que tots el tenim allotjat a dins, com a llibertat possible. Ningú ja no tindria ficada a l'ànima i al cervell, inesborrable, l'olor de carn cremada dels crematoris» (p. 373).<sup>22</sup> El Mal és present, no hi ha dubte, ja que l'Infern està envoltat de les flames de Belzebú, senyor de les mosques, i es distingeix per la pudor que fa. Així doncs, la teologització de l'extermini multiplica els senyals de flames i de pudor, aquí condensats en la fórmula *olor de carn cremada*.

Al contrari, els autèntics testimonis no parlen d'aquesta olor: no pretenem en absolut que no l'hagin sentida,<sup>23</sup> però sí que rebutgen l'expressionisme de les novel·les poc exigents i respecten els difunts en nom de qui prenen la paraula. El que volen és caracteritzar el crim contra la humanitat i no pas detallar-ne les atrocitats. Primo Levi, per exemple, només parla de les olors de l'aigua corrompuda, de les que impregnen els deportats o de les dels laboratoris de química orgànica. Ni en parlen Zalmen Gradowski o Shlomo Venezia, membres del Sonderkommando d'Auschwitz –el primer, encarregat de les incineracions, el segon, del transport entre les cambres de gas i els crematoris. Venezia es limita a esmentar una sola vegada «l'atmosfera opprimente e fetida del Crematorio» (2007: 94). En canvi, Littell no s'està de destacar «els projectors de les tanques de filferro al capdamunt dels pals encalçats, i, darrera aquesta línia, més i més fosc, un forat

abismal que desprecia aquesta abominable olor de carn cremada, els efluis de la qual travessaven el vagó» (2006: 237).

El Mal, que Semprún i Ricœur associen a aquesta olor, resulta ben còmode perquè permet a una colla d'autors diluir miraculosament les responsabilitats i canviar el crim contra la humanitat en crim de la humanitat: no és el nazisme, som tots nosaltres, botxins suposats o confirmats, els autors dels exterminis. L'essencialització hieràtica del Mal, amb la seva imponent majúscula, fa del botxí el testimoni per excel·lència: només ell en té la «memòria carnal», vist que fa desaparèixer les seves víctimes. La transició del testimoni a la novel·la ve acompanyada, per tant, de l'heroització de botxins de fireta, com el de Littell.

No hi ha dubte que la insistència en l'olor de carn cremada va lligada a una ètica i una estètica. L'ètica queda determinada per la creença religiosa en el Mal, que en aquest cas comparteixen tant Semprún, que va rebre l'educació catòlica d'un nen de l'alta burgesia espanyola, com Ricœur, filòsof reformat que va escriure un llibre sobre el Mal.<sup>24</sup> I el Mal, aquesta abstracció teològica, bé es representava amb el Diable enmig de la seva pròpia pudor. Tant a la literatura com a la història abunden situacions en què l'olor de carn cremada es relaciona amb els turments de l'infern: així, en un misteri medieval, quan un personatge –el mal anomenat Théophile– es ven l'ànima al diable, l'autor observa: «una olor fètida de carn cremada i sofre omple l'aire i accentua l'horror d'aqueix lloc» (Luedke, 1997: 97).

Aquesta olor també queda associada amb el sàbat de les bruixes i la foguera que les consumeix. A *La sorcière*, Michelet descriu una missa negra de la manera següent:

«un pastís, cuit sobre ella, bruixa que demà potser passarà pel foc, es reparteix a tall d'hòstia. Allò que es menja és la seva vida, la seva mort; ja se n'hi olora la carn cremada» (cap. XI, §2).

Els jueus, que temps enrere també van acabar a les fogueres, sembla que n'hagin conservat l'olor. Així, en un llibel de molt èxit publicat el 1903 per la Librairie Antisémita i titulat *Les 19 tares corporelles visibles pour reconnaître le juif* ('Les 19 tares corporals visibles per a identificar el jueu'), la dotzena tara és aquesta olor *sui generis*: «és com l'olor del cadàver, el greix que es tira al foc, el porc rossejat, la banya cremada». La banya és diabòlica, el porc és impur i el cadàver fa pensar en un mort vivent (com els futurs «musulmans» dels camps) o en un ressuscitat mortífer: hi trobem prefigurats molts trets semàntics del futur *pathos* crematorial.

Com que fa temps que la teologia insidiosa de l'extermini obstaculitza la comprensió històrica dels crims nazis, l'evocació reiterada de l'olor de carn cremada desperta un dubte: temps enrere es van cremar tants jueus per heretgia o pacte amb el dimoni que aquesta fortor continua suggerint un just turment punitiu. Si semblava que aquest simbolisme s'havia anat esborrant, els nazis el van restaurar de mil maneres, des de les caricatures demnitzadores fins a les estrelles grogues, que recuperaven les rodelles medievals.

Finalment, a la implicació ètica d'aquest simbolisme s'hi afegeix una implicació estètica, ja que en la literatura l'olor de carn cremada sol pertànyer al registre del *pathos*.<sup>25</sup> En canvi, la força de convicció del testimoni literari de l'extermini, com ara en Primo Levi, prové del rebuig del *pathos*, mentre que la novel·la històrica i

el testimoni fals deuen el seu èxit amb el públic i la crítica als seus excessos esperpèntics. A més a més, el *pathos*, gran motor del discurs polític i de l'art nazis, participen de l'exaltació i la violència que van portar al mateix extermini. Quan s'utilitza per descriure els crims nazis, encara que sigui en el registre de la compassió, té un poder de fascinació que participa, massa sovint, d'allò que pretén denunciar.

Per acabar, examinarem el concepte de «memòria carnal» amb el qual Semprún conclou el llibre: efectivament —és un tema literari ben conegut—, les olors i els gustos desencadenen, a llarg termini, records involuntaris difícils de verbalitzar i processats pel cervell arcaic, de manera que els antics qualificaven de «sentits innobles» el gust i l'olfacte. En canvi, els testimonis de l'extermini privilegien la vista i l'oïda —i amb ella, el llenguatge—, i relaten principalment el que van veure i sentir. Aquest dos sentits sí que es consideraven com a «nobles», perquè l'oïda era la porta del llenguatge, i per tant de la saviesa, i la vista, la porta de la veritat. Ara diríem que permeten un distanciament crític, mentre que l'olfacte no deixa de ser immersiu.<sup>26</sup>

Reduir el contingut del testimoni a la «memòria carnal», simbolitzada per una olor unimaginable, és fer possible que aquest desaparegui amb el mateix testimoni i no pugui perdurar en l'espai de la transmissió, i és negar el testimoni literari com a obra perenne. Per més que desaparegui la «memòria carnal», pretendre de forma il·lusòria que constitueix l'objecte mateix dels testimoniatges, és negar la imprescriptibilitat que els ve dels crims que narren i dels judicis que demanen, i és també negar el seu valor educatiu i preventiu, que, per desgràcia, continua ben

vigent. Si el testimoniatge desapareix amb el testimoni, llavors les novel·les i els fullatons exterminatoris poden ocupar tot l'espai, usurpant-ne, de passada, el prestigi.

La mateixa impossibilitat del testimoniatge esclata quan Ricœur s'inventa aquesta aporia: «o bé l'horror no es transmet en el relat, o bé se'l transmet i el relat es fa miques i torna al silenci». En realitat, la funció del testimoniatge és combatre l'horror i no pas suscitar-lo. L'horror priva de veure i entendre –Semprún parla precisament de «la presència *encegadora* del mal absolut»–, mentre que el testimoniatge lluita contra l'encegament. I al capdavall, si caigués en el *pathos*, si fes referència al Mal absolut, a l'Extrem, a l'Indicible, el testimoniatge compartiria la grandiloqüència exaltada que va preparar, acompanyar i justificar l'extermini. □

*Traducció d'Annie Bats*

#### BIBLIOGRAFIA

- BROSSAT, Alain (2006): «Rhétorique de la sincérité et 'Mentir vrai' dans l'oeuvre de Jorge Semprún», a *Ce qui fait époque. Philosophie et mise en récit du présent*, París, L'Harmattan, pp. 37-45.
- CHALAMOV, Varlam (1991): *Cahiers de la Kolyma*, París, Nadeau. Traduit per Christian Mouze.
- (2003): *Récits de la Kolyma*, Lagrasse, Editions Verdier. Traduit del rus per Catherine Fournier, Sophie Benech i Luba Jurgen-son. [Relats de Kolimà. Volum I. Traducció de Xènia Dyakonova i José Mateo. Prefaci d'Antonio Muñoz Molina, Barcelona, Días Contados, 2013.]
- CHENTALINSKI, Vitali (1993): *La Parole ressuscitée; dans les archives littéraires du K.G.B.* Traduit del rus per Galia Ackermann i Pierre Lorrain, París, Robert Laffont, 1993.
- GOLSAN, Richard E. & Susan SULEIMAN (2009): «Suite française and Les Bienveillantes, two literary exceptions», *Témoigner*, núm. 113, pp. 191-200.
- GRADOWSKI, Zalmen (2001): *Au coeur de l'enfer*, París, Kimé. Traduit per Batia Baum.
- HAENEL, Yannick (2009): *Jan Karski*. París: Gallimard, 2009.
- KARSKI, Jan (2010): *Mon témoignage devant le monde – Histoire d'un État clandestin*, París, Robert Laffont [Tercera edició francesa de *Story of a Secret State*, 1944].
- LACOSTE, Charlotte (2009): «Fiction, diction et génocide», *Témoigner*, núm. 102, pp. 41-53.
- (2010): *Séductions du bourreau*, París, PUF.
- (2011): «Le témoignage comme genre littéraire en France de 1914 à nos jours», Université Paris X, tesi doctoral.
- LITTELL, Jonathan (2006): *Les Bienveillantes*, París, Gallimard. [Les benignes. Traducció de Pau Joan Hernández, Barcelona, Quaderns Crema, 2007.]
- LUEDTKE, Hélène (1977): *Les croyances religieuses au Moyen-Âge en France, d'après les pièces du théâtre sérieux des XII<sup>e</sup>, XIII<sup>e</sup> et XIV<sup>e</sup> siècles*, Ginebra, Slatkine.
- NORA, Pierre (2011): «Histoire et roman: où passent les frontières?», *Le Débat*, L'histoire saisie par la fiction, núm. 165, maig-agost, pp. 6-12.
- RASTIER, François (2005): *Ulysse à Auschwitz. Primo Levi, le survivant*, París, Éditions du Cerf.
- (2008): «Croc de boucher et rose mystique – Le pathos sur l'extermination», a Michael Rinn (ed.): *Émotions et discours – L'usage des passions dans la langue*, Presses universitaires de Rennes, pp. 249-273.

RASTIER, François (2009): «Euménides et pompéisme. Refus d'interpréter», *Témoigner*, núm. 103, pp. 171-190.

— (2010): «Témoignages inadmissibles», *Littérature*, núm. 117, pp. 108-129. [«Testimoniats inadmissibles». Traducció catalana d'Anna Casassas, a Josep Maria Lloró (coord.), *Història, memòria, testimoniatge: un llegat per a Europa*, Palma, Lleonard Muntaner Editor, 2011.]

— (2010a): «Littérature mondiale et témoignage», a Samia Kassab (éd.): *Altérité et mutation dans la langue – Pour une stylistique des littératures francophones*, Lovaina, Academia Bruyland, pp. 251-272.

RICCEUR, Paul (1995): *La Critique et la Conviction. Entretiens avec François Azouvi et Marc de Launay*, París, Calmann-Lévy.

— (2000): *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, París, Seuil.

SEMPRÚN, Jorge (1963): *Le grand voyage*, París, Gallimard.

— (1994): *L'écriture ou la vie*, París, Gallimard.

— (1998): *Adieu, vive clarté...*, París, Gallimard.

— (2001): *Le mort qu'il faut*, París, Gallimard.

STEINER, George (1973): *Dans le château de Barbe-Bleue. Notes pour une redéfinition de la culture*, París, Éd. du Seuil. Traducció de Lucienne Lotringer, reed. Gallimard, «Folio-Essais», 1986 (títol inicial: *La Culture contre l'homme*).

VENEZIA, Shlomo (2007): *Sonderkommando. Dans l'enfer des chambres à gaz*, París, Albin Michel.

Nota de l'autor: Em plau agrair a Charlotte Lacoste i Frédéric Detue els seus suggeriments.

1. Amb *mentir-vrai* (el mentir ver o la mentida vertadera) l'autor fa referència al conte de Louis Aragon, «Le mentir-vrai» (1980). (N. de la t.)
2. Pel que fa al testimoni de Primo Levi, el lector pot consultar, si de cas, el meu assaig *Ulysse à Auschwitz. Primo Levi, le survivant*, París, Editions du Cerf, 2005.
3. Vegeu François Dosse, *Paul Ricœur, les sens d'une vie*, París, Editions de la Découverte, 1997, pp. 84-89 i 535-538. No deixa de ser simptomàtic el fet d'haver compartit el sumari d'una revista amb Pétain i Pucheu, o d'haver format part del cercle petainista del seu *Offizier-Lager*.
4. El mateix any també declara en defensa de l'historiador Nolte, que segons ell no és revisionista (2000: 429) –quan en realitat és el líder incontestable d'aquest corrent a Alemanya–: «S'ha de reconèixer que és difícil escriure la història amb la llibertat d'un científic quan es tracta d'un esdeveniment que ja ha estat jutjat públicament, i fins i tot processat penalment, perquè hi ha coses que no es poden ni dir ni escriure sense ser demanat per difamació» (*Lire*, octubre del 2000). Conseqüentment, crítica més d'una vegada Zeev Sternhell, encara que els seus estudis sobre el feixisme a França facin autoritat. Finalment, dóna per segura la «crisi del testimoniatge després d'Auschwitz» (2000: 145), quan hi ha historiadors que parlen, precisament, de *L'ère du témoin* (Wieviorka, 1998).
5. Són les sigles de «Main-d'Œuvre Immigrée», organització sindical d'immigrants. (N. de la t.)
6. Tot i el silenci d'Aragon sobre el camp estalinista que, a Buchenwald, va prendre el relleu del camp nazi, i les fosses del qual han quedat sepultades a les falces de l'Ettersberg. No importa tampoc que Aragon hagi estat tan sincer a les seves odes a la GPU com als seus himnes a Elsa, o bé que Xalàmov, al camp de Kolimà, hagi expressat el fàstic que li feia sentir-lo perorar a Ràdio Moscou.
7. El conte *Le Mentir-vrai*, escrit el 1964, es va convertir en ideari del seu art novel·lesc i li va donar l'oportunitat de revisar la seva infantesa entremescant ficció i realitat.
8. Aquesta tècnica narrativa li ve del mateix Faulkner, especialment d'*Absalom, Absalom*.
9. Vegeu, a tall d'exemple, de Sollers, l'apartat «Contre le récit linéaire pour avoir plus de chances de découvrir tout ce qu'on peut dire ou être» ('Contra el relat lineal per tenir més possibilitats de desco-

- brir tot el que podem dir o ser'), a «Sept propositions sur Alain Robbe-Grillet», *Tel Quel*, 2, 1960.
10. Imre Kertész: «Semprún era una mena d'heroi oficial» (*Libération*, 09.06.2010, entrevista amb Coralie Shaub). I afegeix: «També divergim en la relació amb el temps. El relat de Semprún se n'escapa desconstructint-lo i fent servir salts enrere. Això facilita la narració, però no té en compte el temps tal com el vivim. Li treu aquesta pesadesa que ens és imposada i que va ser per a mi la cosa més difícil d'aguantar. El temps és un protagonista dels camps».
  11. Vegeu *La guerre du Golfe n'a pas eu lieu* (París, Gallilée, 1991), resumit a la contraportada de la manera següent: «Del drama real, de la guerra real, ja no en tenim ni ganes ni necessitat. El que ens fa falta és el sabor afrodisíac de la multiplicació del que és fals, de l'al·lucinació de la violència, és també poder gaudir de manera al·lucinògena de qualsevol cosa, que també és gaudir, com amb la droga, de la nostra indiferència i irresponsabilitat, i per tant de la nostra llibertat». I conclou: «És la forma suprema de la llibertat».
  12. Semprún cita aquest assaig sobre l'essència de la llibertat: «Sense aquesta foscor prèvia, la criatura no tindria cap realitat: li toca necessàriament la tenebra» (1994: 74).
  13. És cert que als *Records de la casa dels morts* Dostoiévski va assentar les bases de la literatura concentracionària russa, però no deixa de ser, segons Xalàmov, una obreta de joventut: les normes que havien de complir els detinguts eren cent vegades més suaus, i els gats podien travessar els llocs de detenció sense que els afamats s'hi precipitessin al damunt per devorar-los.
  14. Tota ontologia es basa en la qüestió del no-ser; Sartre va veure perfectament que l'ontologia heideggeriana s'havia de reconstruir sobre el No-res. Impregnat de la lectura de Heidegger abans de ser detingut, Semprún admet el seu ésser-per-a-la-mort sense adonar-se que en aquesta filosofia de tendència nazi, l'ésser-per-a-la-mort no es pot entendre sense referència a la teoria de les dues morts: deriva de la confrontació entre l'Amo i l'Esclau de l'inici de *La fenomenologia de l'Esperit*, de Hegel. L'Amo ho és perquè posa en joc la seva vida de forma decisòria, mentre que l'Esclau no pot sortir del temor. A *Sein und Zeit*, el *Dasein* (germànic –intraduïble segons Heidegger–) és desviat del seu ésser-per-a-la-mort pel *Man*, aquest *Hom* indefinit i amenaçador que té totes les característiques dels jueus. Heidegger pensa que els jueus dels camps no moren i torna a preguntar, el 1949: *Sterben Sie?* Sabem que el negacionisme ontològic era moneda corrent: els metges SS havien encunyat la categoria de «vida que val la pena de ser viscuda». En suma, la Raça de guerrers és coronada per la mort gloriosa del sacrifici militar, mentre que les seves víctimes només són capaces de finar.
  15. La carta indignada d'Antelme a Raymond Guyot figurava a l'exposició *Intelligentsia, entre France et Russie, Archives inédites du XX<sup>e</sup> siècle*, París, ENBSA, 2012. Una memòria d'Antelme –publicada amb el títol de «Mémoire justificatif au parti communiste français au sujet de son exclusion» ('Memòria justificativa al partit comunista francès relativa a la seva expulsió') a la revista *Lignes* (núm. 33, pp. 229-249)– revela que Semprún, després d'una primera denúncia verbal en què reportava comentaris irreverents sobre la línia literària del PCF, va redactar una requisitòria que va servir de base per a la seva expulsió. Antelme també hi esmenta una discussió que va tenir amb Semprún sobre el poder de l'aparell comunista al camp de Buchenwald –on van ser deportats tots dos–, que protegia els seus membres, per exemple, i enviava els altres a una mort quasi segura. En una carta oberta al diari *Le Monde* (08.07.98), Monique Antelme, la seva viuda, va contradir l'article que Semprún acabava de publicar-hi sobre aquesta revelació tardana i on afirmava que la memòria d'Antelme no tenia cap fonament, si no era per poder continuar fent-se l'heroi. Es feia palesa la tergiversació de la veritat històrica en benefici personal, quatre anys després de l'èxit de *L'écriture ou la vie*.
  16. Ismail Kadaré, «La littérature et la vie sont deux mondes en lutte» ('La literatura i la vida són dos mons confrontats'), entrevista amb Philippe Delaroche, *L'Express*, 18.11.2009).
  17. Ismail Kadaré, *ibídem*.
  18. Jonathan Littell, *Les benignes*. Traducció de Pau Joan Hernández, Barcelona, Quaderns Crema, 2007. (N. de la t.)
  19. «A reliable witness of the Holocaust» (Goslan & Suleiman, 2009: 196). Aleshores no importa que aquest nazisme sigui una faula històrica, ja que, al cap i a la fi, es tracta de fer-lo actual, atractiu i venedor tot guanyant-se, per torna, el beneplàcit dels intel·lectuals i universitaris. Es tanca el cercle quan la revista de la Fundació Auschwitz obre a Suleiman les seves pàgines. Suleiman argumenta, d'altra banda: «Al contrari de Lanzmann, no veig aquesta



- mena d'examen retrospectiu disfressat (en podríem dir *narració anacrònica*) com una feblesa de la novel·la, sinó com un dels seus punts més forts i com un invent molt original. En convertir el seu narrador SS en un testimoni històric fiable (és a dir, en una figura que funciona com un testimoni informat pel coneixement històric posterior), Littell fa una cosa totalment nova. En efecte, en aquest cas, la veritat històrica, que inclou, a més dels fets, un intent de plasmar-ne les implicacions ètiques i psicològiques, surt de la boca d'una persona que pertanyia al sistema responsable dels horrors que relata, i en descriu detalladament el mecanisme.» (Susan Rubin Suleiman, «Quand le bourreau devient le témoin: réflexions sur *Les Bienveillantes* de Jonathan Littell», a Marc Dambre, Richard J. Golsan (dirs.), *L'Exception et la France contemporaine: Histoire, imaginaire et littérature*, París, Presses de la Sorbonne nouvelle, 2010, p. 36.)
20. Un tema nazi per excel·lència: Nuremberg seria una pura mentida dels vencedors –els autèntics responsables. Haenel treu legitimitat al mateix concepte de crim contra la humanitat: «Pretendre que l'extermini és un crim contra la humanitat és excusar ingènuament una part de la humanitat, és deixar-la ingènuament al marge del crim» (p. 167; vegeu també pp. 165 i ss.). Si tota la humanitat és culpable, com diferenciar les víctimes dels botxins?
  21. Un blog dedicat a Philippe Sollers afirma que el llibre de Haenel és «una excel·lent novel·la que obre noves perspectives a la ficció contemporània per la seva manera de repensar la història» <[http://www.pileface.com/sollers/article.php3?id\\_article=972](http://www.pileface.com/sollers/article.php3?id_article=972)>. Millor encara, es tracta de canviar el curs de la història. Al prefaci de l'edició americana del llibre de Haenel (amb el títol de *The Messenger*, Los Angeles, Counterpoint, 2012), Mark Bake planteja: «Si un llibre no canvia el curs de la història –pregunta Karski/Haenel– es pot dir que és un llibre?» (p. IX).
  22. Quan defineix el Mal absolut com a llibertat possible, Semprún ajunta les seves dues fonts contradictòries: Kant pel que fa a la llibertat possible (que exclou el Mal absolut) i Schelling pel que fa al Mal (que exclou la deliberació).
  23. Si més no, quan tenien a prop un crematori, que pot simbolitzar l'extermini però no resumir-lo: per exemple, ho hi havia crematoris a l'últim camp on Antelme va ser detingut.
  24. *Le mal. Un défi à la philosophie et à la théologie*, Ginebra, Labor & Fides, 1986. El pare de Semprún, governador civil de província, també va ser corresponsal per a Espanya de la revista *Esprit*, en la qual Ricœur es va distingir.
  25. Per a més detalls, vegeu François Rastier (2008), «Croc de boucher et rose mystique – Le pathos sur l'extermination», a Michael Rinn (ed.), *Émotions et discours – L'usage des passions dans la langue*, Presses universitaires de Rennes, pp. 249-273.
  26. Les tècniques literàries immersives afavoreixen la identificació passional i dificulten la distància crítica; per això s'utilitzen abundantment als falsos testimoniatges i també als fulletons exterminacionistes (el de Littell és exemplar en aquest sentit).

Tota la informació sobre **L'ESPILL**  
 (sumaris, articles en obert, traduccions a altres idiomes,  
 adquisició d'exemplars i subscripcions, i més)  
 a la web de la revista:

[www.uv.es/lespill](http://www.uv.es/lespill)