



Universitat Autònoma de Barcelona

**ADVERTIMENT.** L'accés als continguts d'aquesta tesi doctoral i la seva utilització ha de respectar els drets de la persona autora. Pot ser utilitzada per a consulta o estudi personal, així com en activitats o materials d'investigació i docència en els termes establerts a l'art. 32 del Text Refós de la Llei de Propietat Intel·lectual (RDL 1/1996). Per altres utilitzacions es requereix l'autorització prèvia i expressa de la persona autora. En qualsevol cas, en la utilització dels seus continguts caldrà indicar de forma clara el nom i cognoms de la persona autora i el títol de la tesi doctoral. No s'autoritza la seva reproducció o altres formes d'explotació efectuades amb finalitats de lucre ni la seva comunicació pública des d'un lloc aliè al servei TDX. Tampoc s'autoritza la presentació del seu contingut en una finestra o marc aliè a TDX (framing). Aquesta reserva de drets afecta tant als continguts de la tesi com als seus resums i índexs.

**ADVERTENCIA.** El acceso a los contenidos de esta tesis doctoral y su utilización debe respetar los derechos de la persona autora. Puede ser utilizada para consulta o estudio personal, así como en actividades o materiales de investigación y docencia en los términos establecidos en el art. 32 del Texto Refundido de la Ley de Propiedad Intelectual (RDL 1/1996). Para otros usos se requiere la autorización previa y expresa de la persona autora. En cualquier caso, en la utilización de sus contenidos se deberá indicar de forma clara el nombre y apellidos de la persona autora y el título de la tesis doctoral. No se autoriza su reproducción u otras formas de explotación efectuadas con fines lucrativos ni su comunicación pública desde un sitio ajeno al servicio TDR. Tampoco se autoriza la presentación de su contenido en una ventana o marco ajeno a TDR (framing). Esta reserva de derechos afecta tanto al contenido de la tesis como a sus resúmenes e índices.

**WARNING.** The access to the contents of this doctoral thesis and its use must respect the rights of the author. It can be used for reference or private study, as well as research and learning activities or materials in the terms established by the 32nd article of the Spanish Consolidated Copyright Act (RDL 1/1996). Express and previous authorization of the author is required for any other uses. In any case, when using its content, full name of the author and title of the thesis must be clearly indicated. Reproduction or other forms of for profit use or public communication from outside TDX service is not allowed. Presentation of its content in a window or frame external to TDX (framing) is not authorized either. These rights affect both the content of the thesis and its abstracts and indexes.

***La escritura o la vida.***  
**Una lectura hermenèutica**

**Tesi Doctoral presentada per**

**Joan Asturgó Ayats**

**Sota la direcció de**

**Gerard Vilar Roca**

**Doctorat en Filosofia- Departament de Filosofia**

**Universitat Autònoma de Barcelona**

**2021**

## **AGRAÏMENTS**

El primer agraïment és per a tots els testimonis. Els que van sobreviure i els que no. Els escoltats i els silenciats. Si aquesta és, parcialment, una tesi sobre el seu relat, també hauria de ser la seva tesi. La veritat rau en les seves paraules. Les dites i les callades. L'últim objectiu que hem esbossat és fer-la renéixer. Quan la paraula esdevé veritat –veritat humana- ja és en si mateixa poesia. He pogut tenir el privilegi –i la responsabilitat- d'escoltar la seva veu en moltes ocasions durant els anys de plantejament, recerca, lectura i escriptura de la tesi, per això vaig escollir un dels seus portaveus més privilegiats, tant en l'execució com en la recepció de la seva veu convertida en literatura: Jorge Semprún.

Gràcies a tots els participants dels diferents viatges d'estudi i commemoració al camp de Mauthausen. Als més veterans que tanta atenció ens significaven. Cada record, cada gest anava configurant un relat en sí mateix que hauria de ser sempre present. Als membres de l'Amical Mauthausen, pel seu treball i la seva constant dedicació a una tasca inesgotable però que no els esgota i molt sovint poc reconeguda. Als estudiants de les xerrades dels instituts i centres culturals, als seus mestres i professors que també han sabut escoltar i escoltar-me. Dec molta informació i formació a la tasca de divulgació i activisme de la historiadora Rosa Toran. Sempre des del rigor i l'exemple. A Joan Escuer, el

primer president de l'Amical Mauthausen que vaig conèixer, veí proper que va permetre la possibilitat d'iniciar aquest trajecte en aquell moment insospitable. Sembla mentida que algú pugui mantenir amb tants anys i durant tants anys la tenacitat de la lluita i el compromís. Els que són com ell són la vertadera esperança.

Al Memorial de Buchenwald, principalment a Sabine Stein, cap dels Arxius del Memorial de Buchenwald i a Pamela Castillo, del departament d'educació, que van saber combinar esplèndidament el rigor professional i la disponibilitat de la informació amb les atencions i les amabilitats en el tracte personal. Mai oblidaré les visites a Buchenwald i a Wiemar. Sovint la presència física, en els llocs i els paisatges, però sobretot amb les persones, impliquen un impacte emocional que fan de la recerca un autèntic descobriment.

A tots els membres d'una comunitat que a vegades sembla invisible, el de l'educació. A tots els i les alumnes –amb qui s'aprèn permanentment- a tots els i les professores, companys d'esforç i de constància. A la universitat, a tots els professors i professores que durant anys també vaig tenir el goig d'escoltar. Sovint no tenim consciència de la feina que es fa. Que fem. L'elogi de la bona educació i de la bona pedagogia no serà mai suficient. De la Universitat de Barcelona vull destacar dos noms: Rosa Navarro Durán i l'admirat Lluís Izquierdo, qui mai podrà conèixer quin és el meu deute envers el seu saber. De la Universitat Autònoma de Barcelona, persones com Pere Lluís Font, Josep Montserrat, Josep Manuel Udina, Jesús Adrián i Raúl Gabás per la seva humanitat i el seu humanisme i, sobretot, el meu més sincer agraïment a en Gerard Vilar. Sense la seva comprensió, ajuda i paciència –literalment- aquest projecte no hauria estat possible.

Als qui m'estimen i estimo. A la meva família, a tots i a totes. Només l'amor és transcendent o la transcendència és l'amor. No hi ha sil·logismes. Del seu suport constant n'he après la constatació empírica de l'enunciat: Només l'amor... Sense elles – elles ja saben qui són- era impensable poder fer aquest camí. Potser aquesta és tota la filosofia, tota la lectura hermenèutica possible. De qualsevol vida. Moltes gràcies.

## RESUM

Aquesta tesi doctoral té el propòsit d'argumentar la possibilitat d'una lectura hermenèutica de *La escritura o la vida* de Jorge Semprún. A partir d'aquest objectiu discutirem algunes de les idees que l'autor exposa en el seu text, sobretot la utilització de la ficció per explicar el fenomen de la deportació als camps de concentració nazis. La nostra investigació vol partir de les claus conceptuals de la filosofia hermenèutica per endinsar-se en l'anàlisi de la vinculació entre la paraula i el fet viscut en el context d'una experiència traumàtica personal i col·lectiva -i finalment històrica-. En el rerefons s'hi situa la singularitat de la comprensió, les seves condicions de possibilitat i els seus límits, perquè el recolzament conceptual el formalitzem a partir d'una mirada filosòfica i antropològica que té en la condició limítrofa de l'ésser humà l'articulació de la problemàtica presentada. És una investigació sobre un text que relata la realització d'un altre text. Filosofia del fet literari. O pensar la simbiosi inexpugnable i irremeiable de tota lectura crítica sobre l'escriptura i la vida.

## **ABSTRACT**

This doctoral thesis aims to argue the possibility of a hermeneutic reading of *La escritura o la vida* by Jorge Semprún. From this purpose, we will discuss some of the thesis that the author presents in his texts, especially the use of fiction to explain the phenomenon of deportation to Nazi concentration camps. The thesis seeks to start from the conceptual keys of hermeneutic philosophy to delve into the analysis of the link between the word and the fact lived in the context of a personal and collective and therefore historical traumatic experience. In the background, we find the phenomenon of understanding, its conditions of possibility and its limits, because we formalize the conceptual support from a philosophical and anthropological point of view that has in the bordering condition of the human being the articulation of the problem presented. It is a research on a text that relates the realization of another text. Philosophy of the literary fact. Or the impregnable and irremediable symbiosis of all critical reading about writing and life.

## ÍNDIX

1. Introducció	8
2. L'autor: Els fets i els llibres	12
2.1. Il·lusions i certeses	13
2.2. Testimoni i protagonista	14
2.3. Resistència	16
2.4. L'escriptor clandestí o la coherència d'un intel·lectual europeu	19
2.5. Els llibres	23
2.6. La declaració	30
3. L'hermenèutica i <i>La escritura o la vida</i>	32
3.1. "Tot és símbol"	33
3.2. Una hermenèutica sorgida de Buchenwald	38
3.3. Un vertigen benaventurat	41
3.4. El <i>tot és símbol</i> en la poesia	45
3.5. L'alteritat i el temps en l'obra poètica de Celan i Machado	51
3.6. Art i veritat. El fenomen de la comprensió	54

4. Holocaust i cultura	62
5. Una hermenèutica dels límits	77
5.1. Paraules en el límit	77
5.2. El relat sorgeix de la mirada.	83
5.3. Una oració pels morts	96
5.4. Poesia de límits blancs	108
5.5. El soldat il·lustrat.	115
5.6. El costat del sol. Quan tornem a casa?	125
5.7. El poder de l'alteritat	136
5.8. Del no-res la neu	143
5.9. Primo Levi ens mira	150
5.10. El temps i l'espai d'un relat	156
5.11. Weimar	161
6. Ficcions	163
6.1. La distància de la veritat	164
6.2. Representacions de realitats	171
6.3. Tornem al símbol	180
6.4. La neu de Buchenwald	184
7. Conclusions	187
8. Bibliografia	193



## 1. INTRODUCCIÓ

Vida i escriptura. Jorge Semprún tenia la intenció inicial de titular el seu relat *La escritura o la muerte* però va saber rectificar a temps. El seu no és un relat sobre la mort, encara que aquesta hi tingui una presència repetitiva, permanent, quasi sòlida.

El seu relat versa sobre la vida. I sobre la ficció. La necessitat de la ficció i de l'art per explicar-la. La seva validesa en la comprensió de la veritat i de l'experiència humana. La nostra investigació s'emmarca, doncs, en l'obra *La escritura o la vida* de Jorge Semprún. És un intent de discutir i confrontar les tesis que exposa en aquest relat de la seva vivència en el camp de concentració de Buchenwald.

L'autor defensa en el llibre que només a través de l'artifici de la literatura podrem entendre el que, en el fons, sembla un impossible; la comprensió per part dels que no ho van viure del que va passar i el que va suposar pels deportats aquella experiència. Tot i la dificultat, per a Semprún, el filtre de la literatura i de l'art són la millor forma d'aproximar-nos a una possible comprensió global de l'experiència.

Aquesta posició és una tesi hermenèutica. Recordarem la formació filosòfica del jove Semprún. Sembla que en les seves lectures hi tingués incorporat el plantejament teòric del què partim nosaltres. Per tant, el que volem és fer una

lectura de *La escritura o la vida* des dels paràmetres de la filosofia hermenèutica.

En el decurs de l'anàlisi del llibre ha d'aparèixer la relació entre l'escriptura i la vida. Per això hi al·ludíem al principi d'aquesta introducció. Semprún defensa que a partir del moment de l'alliberament del camp va haver d'escollir entre la vida o l'escriptura, i que va optar per la primera. Per això va tardar gairebé vint anys a escriure *El largo viaje*, la seva primera novel·la sobre l'experiència de la deportació. Confessa que si hagués escrit immediatament després de la sortida de Buchenwald no ho hagués suportat i que, per tant, l'ombra del perill del suïcidi no era tan llunyana. Necessitava, doncs, primer oblidar, per després – força temps més tard- poder fer l'exercici de la memòria que l'escriptura requeria.

Es així com el seu primer text va ser redactat i publicat tants anys després. La seva opció per la lluita política en la clandestinitat i la seva participació en les files del PCE eren fruit d'una opció de lluita de present i de futur per així no haver-se de confrontar amb uns records que l'apropaven a un abisme psicològic i existencial. Necessitem l'oblit per confrontar el record? I per escriure?

Volem analitzar la vinculació que s'estableix entre la paraula i l'experiència, entre el llenguatge i les nostres vivències, entre l'escriptura i la vida, tenint en compte que parlem –tal com esmenta Semprún en la cita inicial del llibre- de l'experiència del Mal radical. Però és evident que l'abast d'un plantejament formulat així és inabordable. En conseqüència, ens cenyirem a l'anàlisi i la discussió a través d'un relat que fa temps considerem cabdal en el panorama de la literatura contemporània.

Aquests serien els punts bàsics de la nostra investigació. Haurem de considerar que fent una lectura hermenèutica de les posicions que literàriament formula Jorge Semprún a *La escritura o la vida* no només estem contribuint a la resposta formulada sobre la validesa de la ficció, -resposta que podria considerar-se parcialment òbvia- sinó que, proposant la reflexió hermenèutica Semprún acaba configurant una resposta de gran fondària a la qüestió i,

sobretot, una aproximació complexa i probablement inigualable al fenomen de la deportació als camps nazis i a la memòria de l'Holocaust.

Evidentment la investigació es recolza sobre un reguitzell de conceptes estructurals que li donen forma. Paraules com símbol, llenguatge, veritat, ficció, identitat, subjecte, misteri, art, mal o llibertat en serien una mostra. La síntesi es plantejaria a partir de la importància del símbol en la interpretació hermenèutica de Gadamer i la visió antropològica que una filosofia del límit pot aportar-nos. Si haguéssim de sintetitzar en un sol enunciat la presentació de la nostra investigació seria la lectura proposada per Semprún del símbol en el límit.

En conseqüència, la tesi no és una visió panoràmica i encara menys completa de l'obra del nostre autor. Volem delimitar el nostre treball a l'àmbit que estem assenyalant i, per tant, tampoc és una aproximació al personatge, tot i que hem cregut necessària una presentació dels aspectes que considerem més adients destacar a l'hora d'articular el nostre enfocament. En tot cas, no analitzarem en profunditat els trets de la personalitat de Semprún ni la seva actitud moral ni el seu capteniment en la trajectòria vital narrada en els seus textos.

Ens interessa el binomi literatura-filosofia, sense prendre posició sobre la prioritat entre una i l'altra, considerant, probablement, que sempre són part d'un tot. Aquest també és un apriorisme hermenèutic que permet replantejar algunes nocions. Per això, ens hem permès una metodologia certament una mica heterodoxa i una presentació semàntica no sempre prou ortodoxa en l'àmbit acadèmic, conduïts per la idea que Semprún formula -des de la literatura- una aproximació filosòfica.

La pregunta inicial és molt senzilla: Què explica Semprún a *La escritura o la vida*? Què representa? Què simbolitza? La resposta sempre serà un codi d'interpretació articulat semànticament des d'una filosofia sobre el fet literari. Filosofia de la literatura. Els molts anys de múltiples lectures ens han portat fins aquí. La temàtica era clara: la literatura concentracionària. El testimoni del dolor i de l'horror de la pitjor tragèdia del segle XX. Per què el mal? La lectura de Reyes Mate ens convidava una vegada i una altra a la recerca. Finalment

trobem el punt de partida concret: Semprún. Relat sobre l'escriptura. Pensar l'exercici d'escriure des del testimoniatge –des de la memòria- però també i, sobretot, des de l'art. La metodologia era evident. Síntesi de moltes lectures. Microanàlisi del sentit multívoc d'un text meta-literari.

El context en la investigació sobre Semprún avança. La seva figura anirà prenent relleu i presència, perquè representa la consciència del fet i la consciència del relat. Com Cervantes ho és -per exemple, i no es tracta de fer comparacions- de l'Espanya dels segles XVI i XVII. Saber-se posicionar en els dos espais possibles -el del fet i el de la paraula- incorporen una lectura complexa i doblement crítica sobre el fet històric narrat. Les polèmiques sorgides en els darrers anys sobre la seva vinculació amb l'organització i control comunista de la vida a Buchenwald aniran, creiem, perdent impuls i la paraula escrita acabarà construint el pes de la realitat simbòlica sobre la qual s'exerceix la visió de futur.

Hem volgut escriure la tesi en català per motius merament personals. Des d'una llicenciatura de filologia hispànica, l'anàlisi d'un escriptor espanyol que escriu la major part de la seva obra en francès. Identitats en joc. Les llengües ho permeten. La literatura i la filosofia encara més.

L'estructura de la tesi es postula a partir de dos parts fonamentals. Anàlisi hermenèutic a partir dels preceptes gadamerians i lectura hermenèutica des de la concepció limítrofa de la nostra condició. Això condueix a una –molt somera- aproximació a la ficció com a fenomen literari i filosòfic. Per això ho hem titulat en plural: ficcions, esperant submergir el concepte en una aproximació relativa i provisional de la seva vàlua.

Admetem-ho: no hi haurà conclusions definitives. Com en tota lectura, el lector acabarà construir-les. Potser l'única conclusió possible de la tesi és el sentit de la metàfora, de qualsevol metàfora, i, en aquest cas, la que representa el llibre blanc de l'edició espanyola de *El largo viaje* que l'editor Carlos Barral portava a Salzburg l'any 1963 en la recollida del Premi Formentor. Vegem com va anar. Endinsem-nos en el relat.

## 2. L'AUTOR: ELS FETS I ELS LLIBRES

Qui era Jorge Semprún? Quants Jorge Semprún hi havia? Quantes identitats convergeixen en aquest nom i en els altres que va utilitzar al llarg de la seva vida? Per poder contestar, ens afegim al llistat de preguntes que fa la seva biògrafa Soledad Fox Maura al final del primer capítol<sup>1</sup> de presentació del seu treball d'investigació, admetent així la dificultat de les respostes.

Nosaltres no hem volgut contestar-les. El nostre no és un text d'investigació sobre l'obra i menys encara sobre la vida de Jorge Semprún. Encara que sigui evident –i necessària- la vinculació entre les dues. Tot i així, el contingut del que diem en aquest text precisa d'una posició inicial provocada essencialment per la honesta actitud crítica que condueix la interpretació d'un relat. No per comprovar si el relat diu la veritat sobre els fets, sinó si diu la veritat sobre el que som. L'anàlisi històric, la crítica literària sorgida a partir de la biografia fàctica de l'autor i de les seves referències literàries i intel·lectuals són, sens dubte, de gran valor i necessàries. Donen, com no pot ser d'una altra manera, una possibilitat més a l'anàlisi i al coneixement de l'obra d'un autor amb tot el

---

<sup>1</sup> Fox Maura, Soledad, *Ida y vuelta. La vida de Jorge Semprún*, Penguin Random House, Barcelona, 2016, pp. 17-18. Traducció de María Serrano. L'enumeració de preguntes que es planteja Soledad Fox són més que pertinents, també per a nosaltres. Per exemple, “¿Cuál es su estatus dentro de la cultura del Holocausto, como no judío y como escritor cuyo testimonio está altamente novelado? ¿Qué ofreció al discurso europeo?” Són qüestions que formen part de la nostra preocupació com també ho són d'altres del llistat que fa que no volem repetir en la seva totalitat. Això no vol dir que la nostra investigació pretengui donar una resposta completa a aquestes preguntes.

que això representa. Però el present text pretén fer una altra cosa. La vessant filosòfica li atorga una altra perspectiva. De fet, probablement, només així se'n pot fer una lectura hermenèutica.

Imaginem-nos per un moment que Semprún va mentir sobre els fets de la seva vida. On? Com? Quan? En quins aspectes, circumstàncies o fets? La nostra resposta és afirmativa. Evidentment, va mentir. Qui no menteix? La posició moral del nostre autor no és la referència essencial sobre la que haurem de treballar. La pressuposem com en qualsevol de nosaltres. Ni més ni menys. Això no pot permetre no pensar que el sentit últim de la seva obra literària –i en conseqüència la seva interpretació filosòfica- tingui la profunditat i la validesa que nosaltres ara sí li hem volgut concedir.

## **Il·lusions i certeses**

Quan l'abril de 2010 es va celebrar l'aniversari de l'alliberament de Buchenwald Semprún va visitar el camp per darrera vegada<sup>2</sup> com a convidat per fer el discurs dels actes oficials. En un documental magnífic de la televisió pública espanyola s'hi veuen unes imatges on l'antic deportat, ja amb 87 anys, fa uns petits saltirons entre les marques del que havien estat els barracons del camp<sup>3</sup>, del *seu antic* camp de concentració. És una imatge entranyable i que probablement pot ser il·luminadora del que ell representa. El vell Semprún havia sobreviscut. Encara era prou valent i prou fort, i pel damunt de tot; havia superat la terrible experiència que aquell lloc simbolitzava.

En el mateix documental Semprún -amb els cabells blancs despentinats pel fort vent que deuria fer aquell dia de primavera a l'Alemanya central- confessa al

---

<sup>2</sup> Són poques les ocasions en què Semprún va visitar el camp, si més no que n'hi hagi constància pública. La de l'any 1992 és la primera i és la que provoca canvis en la redacció de *La escritura o la vida*. Els anys 2005 i 2010 també ho va fer per assistir a actes de commemoració.

<sup>3</sup> Si es visita Buchenwald en l'actualitat, no es veuran els edificis qui hi havia en el moment de l'activitat com a camp de concentració nazi. De les instal·lacions originals en queden molt poques. En substitució, perquè el visitant se'n pugui fer una idea, s'hi ha col·locat unes marques que corresponen als diferents barracons i instal·lacions, amb les indicacions pertinents. En conjunt queda una imatge particular, potser estranya, que cada visitant podrà valorar i considerar a la seva manera. La sensació final és evidentment molt subjectiva. Pot haver-hi algú que creu que és impossible fer-se càrrec del què hi havia i també qui amb el que veu pot tenir una impressió prou important i emotiva com per canalitzar el significat que un espai d'aquesta significació històrica i cultural hauria de tenir.

periodista que li acosta el micròfon: “Estoy pensando si he sido lo suficientemente coherente con aquel joven de veinte años que estuvo aquí...”<sup>4</sup> La suspicàcia de l’entrevistat permet deixar al periodista en el suspens, en el dubte. No era el moment de contestar. Potser la resposta es trobaria en una altra frase també seva: “He perdido mis certidumbres pero he conservado mis ilusiones.”<sup>5</sup> Paraules –creiem- òptimes per entendre el personatge Semprún, la seva dimensió pública, i per resumir la seva trajectòria vital i intel·lectual. És el que volem sintetitzar aquí, en unes poques pàgines, a partir d’alguns conceptes que considerem essencials en aquest retrat del personatge.<sup>6</sup> Tanmateix ho fem perquè bona part de les claus interpretatives necessàries per analitzar l’obra de Jorge Semprún rau en els fets de la seva vida i en l’actitud amb la que s’hi va confrontar.<sup>7</sup>

## Testimoni i protagonista

A pocs escriptors del seu temps -potser els exemples de Malraux i Orwell- els va tocar viure, com a Semprún, com a actors i com a testimonis, els grans fets històrics del segle XX. No obstant això, va tenir la capacitat -infreqüent en l’home d’acció- de prendre una distància intel·lectual per analitzar el que va viure o per escriure ficcions a partir de la seva experiència històrica. No es pot separar el Semprún militant i actor en els grans esdeveniments històrics del seu segle, de l’escriptor i de l’intel·lectual.

Aquests fets -a manera de síntesi<sup>8</sup>- es podrien detallar així: Viu la Guerra Civil espanyola amb la seva família a l’exili i només amb 13 anys. Amb l’arribada de

---

<sup>4</sup> Vegeu bibliografia on citem el documental de TVE del programa *Informe Semanal*.

<sup>5</sup> Igualment vegeu bibliografia, en aquest cas una entrevista del canal RNW. En les entrevistes va completant el seu discurs sobre el llegat de la seva obra i de la seva trajectòria.

<sup>6</sup> El nostre, com hem dit, no és un treball d’investigació sobre la vida o l’obra completa de Semprún. Tot i així, ens ha semblat indispensable presentar l’home i el personatge del que tota l’estona directe o indirectament estarem parlant.

<sup>7</sup> Vegeu a la nota 8 on citem la bibliografia sobre la qual podem fonamentar millor el que anem dient aquí.

<sup>8</sup> Nosaltres, evidentment, tampoc no preteníem fer una biografia del nostre autor. Sí hem volgut fer un mínim esment a algunes dades de la seva personalitat i dels fets que va viure, en tot cas, pel que no queda encara escrit aquí, ens remetem sobretot a: *Ida y vuelta. La vida de Jorge Semprún*. Soledad Fox Maura, Pinguin Random House, Barcelona, 2016, reneboda de Jorge Semprún, ja citada. La seva biografia és excel·lent i amb unes fonts substancioses per conèixer la vida real de l’autor. També

la Segona Guerra Mundial, després de passar pel Liceu Henri IV, es converteix en estudiant de filosofia a la Sorbona de París, però en poc temps passa a militar en la Resistència francesa. És capturat pels nazis a Joigny prop d'Auxerre i és torturat i enviat a l'experiència més atroç de l'època, que són els camps de concentració. Passarà des del gener de 1944 a l'abril de 1945 a Buchenwald. Aconsegueix sobreviure a aquesta experiència. Un cop acabada la guerra milita al Partit Comunista per participar de la utopia de la societat sense classes i de la igualtat absoluta. Es converteix en un militant molt arriscat, perquè durant el franquisme l'envien a Espanya per tractar de constituir grups o cèl·lules comunistes a Madrid, i en cada viatge es juga literalment la vida. Són els anys del seu pseudònim, Federico Sánchez, sobre els quals va escriure després un llibre, *Autobiografía de Federico Sánchez*. Després li toca viure també la crisi del comunisme. Acabarà sent una víctima de l'estalinisme. És expulsat del partit per intentar introduir-hi l'eurocomunisme, més democràtic i obert, però per a ell suposa un esquinçament terrible, perquè havia consagrat tota la seva vida a la lluita per la defensa del Partit Comunista. Després va haver de reconstruir-se ideològicament, adoptant la cultura democràtica, tornant-se un crític tan sever com Orwell dels vells postulats del partit. Més endavant en la seva inserció en la vida política democràtica activa, arriba a ser ministre de cultura d'un govern socialista sense perdre mai una independència que des que va ser expulsat del Partit Comunista el va caracteritzar sempre a l'hora d'escriure. Al viure d'aquesta manera tan intensa, i com a actor dels grans fets històrics, Semprún va ser un escriptor compromès en un moment en què ja no estava de moda la literatura compromesa. A diversos llibres, per exemple, *El largo viaje*, la seva primera novel·la, va parlar de la seva experiència concentracionària. Potser les obres de Semprún que més reconeixement han obtingut –a part de la primera novel·la– són *La escritura o la vida* o *Aquel Domingo*. L'altre gran tema de la seva producció literària és la seva militància política d'esquerres. La memòria biogràfica, doncs, com a motor principal de la seva literatura.

---

recomanem *Lealtad y traición. Jorge Semprún y su siglo*, de Franziska Augstein, Tusquets, Barcelona, 2010. En aquest cas, el nucli central del llibre són les converses de l'autora i periodista alemanya amb el propi Semprún.



Sembla que Jorge Semprún era un home més aviat discret, molt amic dels seus amics, i que no exhibia aquesta experiència tan intensa i tan diversa que va tenir; no solia, per exemple, explicar la seva estada als camps de concentració, exceptuant molt poques vegades. Normalment, diuen, tampoc no se'l veia afectat potser perquè tenia aquesta cosa elegant de dissimular els seus sentiments. Va rebre multitud de premis, per exemple: el Premi Formentor, el de Pau dels llibreters alemanys, el Blanquerna de la Generalitat de Catalunya, el premi Jerusalem o la Medalla Goethe. I el reconeixement de la França literària, sobretot dels seus lectors i bona part de la crítica, no tant de l'acadèmia, doncs no va poder formar part de l'*Académie française* tot i ser-ne candidat.

Destaca també de manera molt important en un determinat moment de la seva biografia la seva faceta de guionista de pel·lícules que varen tenir molt reconeixement i també nombrosos premis. Probablement a partir d'aquest èxit va poder definitivament dedicar-se professionalment a la tasca de creador cultural deixant enrere definitivament l'activisme polític d'acció directe.

El reconeixement definitiu i explícit per part de l'Espanya cultural tal com assevera Jordi Gràcia<sup>9</sup> no ha estat possible. A cavall entre dues literatures i dues cultures o realitats nacionals, caldrà finalment ressituar-lo en un context europeu on probablement acabi trobant el lloc de prestigi que la seva obra acumuli en el transcurs dels anys.

## Resistència

La biografia de Jorge Semprún, doncs, es pot presentar com una vida representativa del segle XX, on hi trobem els principals referents ideològics, filosòfics, polítics i literaris del segle. Quan a ell li demanen escriure el prelude del text publicat sota el nom *La langage est ma patrie*<sup>10</sup> i que té com a subtítol

---

<sup>9</sup> Vegeu: Gràcia, Jordi, entrevista a El País, Madrid, 2015. Gràcia parla de la dificultat de considerar a Semprún un escriptor de l'esfera cultural francesa o espanyola, o ambdues.

<sup>10</sup> El trobem a Semprún, Jorge. *Vivir es resistir*, Tusquets, Barcelona, 2014, pp 95-96. És el capítol titulat així: "El lenguaje es mi patria. Diálogos con Franck Appréderis". En edició traduïda per Javier Albiñana Serain. Llibre editat pòstumament i que recull aquesta conversa amb el seu amic on semblen reflectir-se

“Entretiens avec Franck Appréderis” escull dues frases significatives segons el seu parer i segons el nostre per a definir-se. Escriu ell mateix:

“Si hubiera que escoger un título para estas largas conversaciones, recurriría gustoso a mi antigua fórmula *La escritura o la vida* (...). Para resumir su contenido, lo único que me viene a la mente son dos hermosísimas frases, una de Scott Fitzgerald y la otra de Kafka. La de Kafka es compleja:

En el combate entre tú y el Mundo, secunda al Mundo”. Viene a ser lo que sucedió. El Mundo ha invadido mi infancia, mi juventud, pero hubiera podido perfectamente dejarlo a un lado (...). La otra frase, de Fitzgerald, es más significativa, y al mismo tiempo mucho más fácil de entender y de explicar. A mi juicio, es la más hermosa definición de la dialéctica (...).

Éste dice en sustancia que lo propio de una auténtica inteligencia es que es capaz de funcionar con ideas contradictorias: “Así, habría que comprender que las cosas no tienen remedio y sin embargo estar decidido a cambiarlas”.

Esa es para mí la definición absoluta de mi punto de vista actual. Saber que las cosas no tienen solución, pero que no obstante hay que tomar la determinación de cambiarlas. No es en absoluto una moral de masas. La solución es individual. Pero, como dice Kafka, hay que secundar lo que sucede, hay que ponerse del lado del mundo, del movimiento, de los cambios. Puede hacerse una cosa u otra, incluso también no hacer nada.<sup>11</sup>

El binomi *tú y el Mundo* de la frase de Kafka és una referència sintetitzada de la pròpia dialèctica humana en la que Semprún s'hi reconeix, i que, probablement, simbolitza el nucli central dels fets de la seva biografia. La vida és un combat, una dialèctica entre l'individu i la realitat. Però Semprún –i el mateix Kafka– saben que l'individu no en sortirà vencedor, que sempre, al final, s'imposarà aquesta tossuda llosa de la realitat, la tossuda llosa del *Món*. Però la frase

---

algunes de les frases i pensaments que el nostre autor podria voler deixar com a darrers testimoniatges del seu pensament.

<sup>11</sup>Idid., pp 95-96.

també vol dir que cal triar el *Món*, estar de part seva. La seva continuïtat enfront la nostra contingència està assegurada i el fa vencedor. Potser per això l'elecció també té un factor moral. No podem ser tan egocèntrics. El *Món*, la realitat –on també cal incloure els altres– són més importants que un mateix. Cal admetre-ho. Probablement el rebuig dels totalitarismes que sempre va postular comença aquí.

Semprún, doncs, tria el món. El món que vol canviar. Segurament les tries ideològiques que va proposar i que li costarien els seus enfrontaments polítics rauen en aquesta posició elemental. Si la realitat no queda transformada, el *jo* de l'individu, la seva lluita i, per tant, la seva existència perden el sentit que se'ls havia atorgat. Així naixia el seu compromís.

*Les coses no tenen remei*, diu la segona frase de Scott Fitzgerald. Però tot i així, s'ha de tenir el convenciment de voler canviar-les. Semprún va prendre la determinació i va escollir, des de la seva llibertat com a valor fonamental, l'opció de lluitar per canviar el món on vivia: la dictadura del seu país d'origen, l'ocupació nazi, la realitat social, etc. i així sempre posar-se del costat dels qui perdien.

I ho va fer com a activista i com a escriptor. La vida i la paraula. L'experiència i la literatura. Per això, també es defineix a sí mateix des de la frase *el llenguatge és la meua pàtria*<sup>12</sup>. Això no vol dir que no tingui detractors, tot al contrari. En les referències de les seva vida personal i de les relacions amb qui va conèixer hem trobat més d'una i de dues contradiccions i polèmiques per dir-ho amb paraules suaus. I estem segurs que els seus crítics, que els té i amb carregues de profunditat, tenien les seves raons<sup>13</sup>.

Tot i així, al final, amb Kafka: “hay que secundar lo que sucede, hay que ponerse del lado del mundo, del movimiento, de los cambios”<sup>14</sup>. Si això implica canviar els paràmetres ideològics i intel·lectuals amb els que es va iniciar la

---

<sup>12</sup> Ibid., p. 85.

<sup>13</sup> En les lectures que hem fet de la seva biografia destaquen temes i qüestions personals controvertits i d'evident polèmica. Per exemple, el cas de ser declarat delator del també deportat i escriptor Robert Antelme, parella de Marguerit Duras. O encara més punyent, la difícil relació, sobretot amb el transcurs dels anys, amb el seu fill Jaime, experiència doblement dolorosa per la seva mort prematura.

<sup>14</sup> Op. Cit., *Vivir ves resistir*, p. 96.

lluita, caldrà fer-ho. Probablement per això s'imposa en el seu cas una moral de la resistència que és el que més el defineix, com a polític i com a escriptor.

El títol del llibre coincideix amb aquesta tesi: *Vivir es resistir*. La resistència com a actitud. Com a lluita. Com a posició moral, existencial i humana. Demostrada amb els fets viscuts i amb les paraules escrites.

Pero suena como una moral individual de la resistencia. Resistencias a la Ocupación, al fascismo, a las dictaduras, cualesquiera que sean los colores políticos, pero también a la vida cotidiana, a su vulgaridad, y a todas las derivas restrictivas de la vida democrática.<sup>15</sup>

Y més tard escriurà: "Luchar, escribir, ésa es mi vida".<sup>16</sup> Potser aquesta actitud que esdevé una moral de la resistència explicaria alguns dels fets dels que els seus detractors es queixen. Al final tota resistència es fonamenta en la possibilitat de la pèrdua o de les pèrdues, pròpies i alienes. La presentació que fem de la seva vida i del seu personatge vol tenir en compte aquesta doble dimensió de la seva actitud de resistència.

## **L'escriptor clandestí o la coherència d'un intel·lectual europeu**

"Un escritor clandestino"<sup>17</sup> és l'expressió que utilitza Semprún per definir-se a l'esmentat "Vivir es resistir". Explica que descriu la seva doble condició vocacional, biogràfica, però potser també la seva doble presència –i absència; volguda o provocada o accidental- en l'esfera pública; una més visible o declarada i la que, com en tota biografia i personalitat, no volem mostrar per pudor o per necessitat i que en el seu cas es troba absolutament condicionada

---

<sup>15</sup> Ibid., p. 96.

<sup>16</sup> Ibid., p. 97.

<sup>17</sup> Ibid., p. 197. El propi autor es defineix així al final de la seva conversa amb Franck Appréderis. Creiem que es una definició conclusiva per a Jorge Semprún, és adir, s'hi troba còmode, li agrada i creu que sintetitza el que va ser i el que volia ser.

per la militància política en el marc històric que li va tocar viure. Hi ha molts Semprún al descobert, però també n'hi ha molts d'ocults i potser així hauran de continuar. No farem una anàlisi dels sobrenoms o pseudònims que va utilitzar – Federico Sánchez, Juan Larrea...- però creiem que donen, no per una tesi, però sí per una, com a mínim, interpretació simbòlica-literària complexa. No serà que Semprún era ja un personatge literari abans de començar a publicar cap dels seus textos autobiogràfics on és, evidentment, el principal protagonista? No obstant, això no ens impedeix parlar i discernir sobre els seus postulats, sobre què donava sentit a la seva vida: “El sentido de la vida es que es preciso saber sacrificarla”<sup>18</sup>

Probablement, el sentit de la vida rau en les accions que cometem mentre la vivim. El valor real és allò que fem. És això que a vegades anomenem dignitat d'una vida dedicada als valors i ideals que cadascú ha forjat. Si el que fem és just o bo; o necessari o fraternal, la vida adquireix sentit, i el seu sacrifici, si el fem, també:

El sentido de la vida descansa en lo que le da un significado, en lo que justifica sacrificarla o relegarla a un segundo plano; dar prioridad a lo que es justo, necesario, bueno... y después, si se sobrevive, tanto mejor... ¡Si no, mala suerte! El sentido de la vida es que es preciso saber sacrificarla; ese sacrificio transmite todo su sentido a la más ínfima vida humana, aun a la más miserable.<sup>19</sup>

Tal vegada per això hi ha dos conceptes que destaquen clarament en les aproximacions que es fan de la biografia i de l'obra de Jorge Semprún: la voluntat de transformació i la fraternitat. La frase que citàvem al principi d'aquest apartat, “He perdido mis certidumbres pero he conservado mis ilusiones”<sup>20</sup> pot ser llegida com una paradoxa perquè serveix per a definir una vida. Perquè qui parla és realment un intel·lectual. Als gairebé 90 anys parlar

---

<sup>18</sup> Ibid., p. 196.

<sup>19</sup> Ibid., p. 196.

<sup>20</sup> Vegeu bibliografia, Op. Cit, canal RNW.

en aquests termes és consolidar una saviesa adquirida a base d'experiència, d'una vida que en sí mateixa rarament hauria de consolidar les certeses si es pren amb l'actitud adequada, i si, a més a més pot encara, a aquesta edat, parlar d'il·lusions, és que algun projecte de futur –ja no individual sinó col·lectiu- és capaç d'imaginar-se i de projectar en ell mateix i en els altres.

Aquesta és la seva coherència; la que rau en saber *mantenir les il·lusions* i ser capaç de *perdre les certeses*. Precisament pel compromís mantingut des d'aquesta posició podem presentar a Jorge Semprún com un autèntic intel·lectual, com un pensador i escriptor europeu que connecta amb la tradició dels grans referents del continent que permeten convertir Europa en l'espai de cultura que ha estat o en l'espai de cultura que hauria de desitjar seguir sent en el futur. Coherència probablement nascuda del compromís de creure que la seva identitat és el llenguatge i per tant, la pròpia cultura o el seu esperit. Només algú que és capaç de modificar els seus plantejaments intel·lectuals i personals de la manera que va demostrar al llarg de la seva vida pot dir, vertaderament, que ha fet de la tasca del pensament, de la tasca del treball en i per les idees, el seu objectiu principal i, precisament això, aquesta actitud oberta, antidogmàtica, de denúncia permanent de totes les formes del totalitarisme, és el que el situa en una posició digne de privilegi en aquesta tradició de la cultura europea. Per això, preguntat per aquesta Europa del futur recordava la conferència que va pronunciar Edmund Husserl a Viena l'any 1935 on el filòsof alemany parlava de l'anhel de l'esperit de la cultura europea. Semprún citava al filòsof jueu anorreat pel nazisme a partir d'aquestes paraules:

Una vez más, la mejor definición la formula Husserl en su conferencia de 1935: "Un espacio cultural, espiritual y político, en el que las naciones intercambien, no sólo a través del comercio o de las armas, los valores que poseen en común". Un espacio al que él llama la "figura espiritual de Europa". He aquí el objetivo. El meollo.<sup>21</sup>

---

<sup>21</sup> Semprún, Op. Cit., p.178.

Amb aquesta idea ens quedem. És la proposta sorgida de la prefiguració d'una crisi que sabem cap a quina fatalitat es dirigia i que segons Husserl tenia com a principal perill el cansament. Aquestes són les frases del final de la conferència del pare de la fenomenologia. En elles postula per treballar incansablement per un esperit dominat per l'heroisme de la raó que s'esmerci en l'esperit de la filosofia. Els "bons europeus" hauran de tenir un "coratge que no es descoratja ni tan sols davant d'una lluita infinita". Volem deixar constància de la cita completa perquè pot servir-nos per a una ubicació precisa del que podem considerar el punt de partida de la transmissió que caldria dur a terme del llegat literari i intel·lectual de Semprún.

La crisi de l'existència europea té tan sols dues sortides: el naufragi d'Europa en l'estranyament enfront del seu propi sentit racional de la vida, la caiguda en l'hostilitat a l'esperit i en la barbàrie, o bé el renaixement d'Europa a partir de l'esperit de la filosofia per mitjà d'un heroisme de la raó que superi definitivament al naturalisme. El perill més gran d'Europa és el cansament. Si com a "bons europeus", lluitem contra aquest perill dels perills, amb aquell coratge que no es descoratja ni tan sols davant d'una lluita infinita, aleshores renaixerà de les flames anihiladores de la manca de fe, del foc lent de la desesperança quant a la missió d'Occident respecte a la humanitat, de les cendres del gran cansament, el fènix de la nova interioritat de la vida i d'una nova espiritualització com a penyora d'un tutor gran i llunyà de la humanitat: perquè només l'esperit és immortal<sup>22</sup>

Semprún serà, en la seva vida, un dels encoratjats permanents en la lluita per un esperit europeu de la cultura i de la filosofia, d'una racionalitat literària que acabarà sent el motor principal de la seva existència, és a dir, de la seva escriptura, perquè al final el que acaba triant del binomi biogràfic i professional dividit entre l'activisme polític i la literatura serà el d'una escriptura carregada de missatge ideològic per poder formar part d'aquest esperit europeu que ha

---

<sup>22</sup> Husserl, Edmund, *La crisi de la Humanitat europea i la filosofia, 1935*, en *Fenomenologia*, Edicions 62, Barcelona. Nosaltres el citem de Martí Monterde, Antoni, *Stefan Zweig i els suïcidis d'Europa*, Leonard Muntaner, Palma (Mallorca) 2020, p. 122.

d'esdevenir immortal. Ja ho diu Antoni Martí Monterde,<sup>23</sup> en un assaig de recent aparició, parlant dels suïcidis d'Europa que haurien començat amb el desastre de 1914. Probablement Auschwitz i Buchenwald siguin els escenaris triats pel seu darrer intent que només l'esperit dels homes convençuts del sentit pràctic i de la validesa del treball intel·lectual sorgit des de la racionalitat democràtica farà d'Europa aquest espai de convivència que demanava Edmund Husserl al final de la seva vida, un cop ja havia tastat, en la pròpia pell, els ullals de la barbàrie. El record de la seva conferència de Viena de l'any 1935, en un dels seus darrers textos, és la manera que va tenir Semprún de plantejar el camí per recomençar a recimentar els fonaments d'aquesta idea d'Europa. Aquesta és la forma de renovar el compromís europeista que representen Zweig o Husserl -o tants d'altres- que com a Semprún caldrà seguir rellegint i dur a terme, en el nostre món d'avui –corregit i millorat si som capaços-, el seu *món d'ahir*.<sup>24</sup>

## Els llibres

Quan Franck Appréderis en la seva conversa<sup>25</sup> amb Semprún li pregunta per l'empremta que creu que deixarà a les generacions futures, l'escriptor espanyol contesta apel·lant al valor de la crítica i de l'autocrítica, i a la seva capacitat per a la reconstrucció de la personalitat i del sentit del nostre capteniment. Diu Semprún: "En definitiva, la huella que puede quedar es la que se llama, en lenguaje teológico, un apóstata. Un hombre que reniega de su fe para reconstruirse con otra... Eso es lo que me gustaría dejar: la huella de la crítica y aun de la autocrítica, la huella en el alma más que en la gente."<sup>26</sup>

---

<sup>23</sup> Antoni Martí Monterde. *Stefan Zweig i els suïcidis d'Europa*, Leonard Muntaner, Palma de Mallorca, 2020. L'autor defensa la idea dels suïcidis d'Europa. Cita la conferència de Husserl i el mateix passatge que també cita Semprún en el seu text on recorda la conferència del filòsof alemany. En ambos casos consideren la conferència de Viena de l'any 1935 un dels moments fundacionals del plantejament que hauria de conduir a la cultura europea. Hem mantingut la traducció al català de la cita de Martí Monterde. Semprún ho cita a les pàgines 12-13 del seu *Vivir es resistir* que ja hem esmentat.

<sup>24</sup> No cal dir que estem citant el títol de Zweig i de les seves memòries. La referència també ens ve donada per la lectura de l'assaig de Martí Monterde, ja citat.

<sup>25</sup> Vegeu Semprún, *Op. Cit.*, pp. 86-197.

<sup>26</sup> *Ibid.*, p. 197. Els punts suspensius són de Semprún. El tema de la crítica i el seu elogi pot molt bé relacionar-se amb la defensa de la democràcia com a motiu central del seu llegat polític, molt coherent amb la seva trajectòria vital.



La seva obra és la demostració d'aquesta capacitat de crítica i autocrítica per posar en dubte allò que s'ha pensat i la possibilitat de reconsideració permanent. El breu repàs que farem de la seva trajectòria literària ens permet constatar-ho.

En una primera part només farem esment, amb algun petit comentari, de les obres del que podem anomenar literatura no-concentracionària. Sempre pot haver-hi alguna referència, però són textos que no aborden de manera clara el tema dels camps de concentració. La segona part ens hi aturarem una mica més, tot i repetir que no fem una revisió de la seva obra completa. Serà la part on exposarem els textos que parlen com a nucli central del relat de l'experiència de Buchenwald.

*El desvanecimiento*, 1967. Novel·la difícil d'ubicar respecte de la petita classificació que oferim. En la seva habitual capacitat per combinar temes i històries parla tant de la lluita clandestina en l'Espanya franquista com la resistència en els camps nazis. Nosaltres l'ubiquem en aquest apartat.

*La segunda muerte de Ramón Mercader*. 1969. Sota la seva activitat com a subdirector d'una empresa comercial espanyola, Ramón Mercader amaga la seva veritable identitat i la seva missió d'agent secret al servei de la URSS. Objectiu per a alguns, esquer per a altres, és víctima, a Amsterdam, d'una emboscada i el troben mort a la seva habitació mentre els serveis de contraespionatge soviètics preparen un fitxer destinat a passar-lo com a traïdor. En la novel·la, Semprún, a través del personatge, evoca tota la història del moviment comunista des de la Guerra Civil espanyola fins a la mort de Stalin.

*Autobiografía de Federico Sánchez*. 1977. Un militant del Partit Comunista d'Espanya, conegut pel nom de guerra de Federico Sánchez, evoca les seves experiències en el període de les seves activitats clandestines a Espanya fins a la seva expulsió del Partit en els anys seixanta per discrepància de criteri amb els seus dirigents. La narració no segueix cap ordre cronològic i els seus diversos episodis serveixen contínuament per recordar records personals, citar textos i discutir actituds i opinions polítiques, debat que condueix a un implacable crítica de tota l'evolució de comunisme des de la mort

de Lennin. L'obra es presenta com un text autobiogràfic, però el llibre es pot considerar com una modalitat original i novedosa de narració novel·lesca per tal com elabora el tractament del seu contingut.

*La algarabía.* 1981. La revolució de maig de 1968 ha triomfat. França ja és un país diferent. Els exiliats espanyols que segueixen esperant la desaparició de Franco han establert comunes lliures a París, una d'elles encapçalada per un vell militant de la CNT: el personatge central d'aquesta novel·la. Narrant l'últim dia de vida d'aquest emigrat espanyol que tracta de recuperar la seva identitat oficial i d'obtenir els papers necessaris per tornar a la seva terra, l'autor sembla que volgués escriure una mena de faula autobiogràfica.

*La montaña blanca.* 1986. La *montanya blanca* pròpiament dita apareix com un símbol de l'oblit i la reconstrucció. En aquesta novel·la, Juan Larrea, personatge recurrent que recorre les ficcions de Semprún, es mou per una Europa dividida. En el seu esdevenir es creuaran antics amors. El retorn evoca belles històries però que es veuen frustrades per un tens present.

*Netchaiev ha vuelto.* 1987. Cinc joves francesos d'extrema esquerra militen a la banda terrorista Vanguardia Proletària. Vint anys després, tres d'ells treballen com a executius en empreses pròsperes; el quart, menys afortunat -o més escèptic-, no ha accedit a el poder de els diners i arrossega una existència incòmoda; i el cinquè, Daniel Laurençon, àlies Netchaiev, va morir fa vint anys -o al menys això sembla- assassinat pels seus camarades en el desesperat intent de sobreviure als seus propis errors. Un detectiu meticulós i obstinat té sòlides raons per creure que Netchaiev ha tornat i que el seu retorn serà sens dubte motiu d'altres morts, aquestes veritables, per la qual cosa emprèn una implacable investigació. A més d'una clàssica novel·la d'acció, aquesta és una reflexió sobre els fanatismes ideològics, el terrorisme i la violència.

*Federico Sánchez se despide de ustedes.* 1993. Obra escrita des de la reflexió, encara que sovint sembli que no vol fugir de la simple xafarderia. Tot i així, es descriuen en el text personatges i anècdotes que ja formen part de la vida col·lectiva de l'Espanya de finals del segle XX. El relat se centra en les

diatribes de l'etapa ministerial de Semprún. La crítica a Alfonso Guerra com a personatge que representa la partitocràcia és gairebé obsessiva..

*Adiós , luz de veranos...* 1998. Tornem a la memòria de la infantesa. Jorge Semprún té quinze anys i es troba a París, internat des de fa pocs mesos al cèlebre Liceu Henry IV. Però també rememorem Madrid, l'enyorada República, els estius a Santander i Lekeitio, País Basc. Sentiments, tendresa. La mort de la mare com una ferida original, iniciàtica. L'esclat de la Guerra Civil i l'inici de l'exili. Els fets fonamentals que marquen la seva infantesa, però també bona part dels condicionants que faran de Semprún un escriptor, coincidint amb el període en el qual comença a forjar les seves primeres conviccions polítiques i filosòfiques.

*Veinte años y un día.* 2003. Toledo, 18 de juliol de 1956. En la seva finca La Maestranza, vint anys després de l'esclat de la guerra civil, els Avendaño han decidit celebrar per última vegada la cerimònia en la qual, ritualment, en cada aniversari, reproduïxen l'execució del germà menor a mans dels camperols. Entre els convidats, un hispanista nord-americà intrigat per l'estranya costum, i un comissari de la Brigada Polític Social entestat a saber d'un tal Federico Sánchez, agent comunista. En definitiva, es tracta d'indagar en la història recent de la família. Es superposen i complementen les versions, que van reconstruint els fets fatídics que van donar origen a la cerimònia, però també sorgeixen noves revelacions i ocultes relacions eròtiques en l'ambient espès i violent de la postguerra.

*Pensar en Europa.* 2004. L'obra recull els nombrosos articles, conferències i discursos d'homenatge dedicats a pensar què és i cap on va el continent europeu. El llibre s'articula a partir de la trajectòria vital de l'autor: la tràgica experiència concentracionària, la constant meditació sobre els grans autors de la política contemporània i una reflexió sobre el paper dels escriptors, els filòsofs i els artistes davant de les desigualtats i la injustícia social. Text ric en matisos i perspectives, una cita de Husserl o Heidegger pot donar peu a una brillant digressió sobre el present o qualsevol altre tema. Al final el que preten Semprún és reivindicar la memòria i el compromís dels intel·lectuals

Obra de la memòria dels camps.

*El largo viaje.* 1963.

*Le grand voyage.* El relat se situa a l'any 1943, en una Europa sotmesa per la Segona Guerra Mundial. En un estret vagó de mercaderies precintat, cent vint deportats creuen les terres franceses camí a un camp de concentració alemany. És un viatge vexatori, claustrofòbic, on la deshumanització s'evidencia en cada pàgina: els cossos amuntegats cauen d'esgotament, es perd el compte dels dies que passen, i ni tan sols saben on ni quan acabarà. No obstant això, de vegades, una simple paraula que pronuncia un company desperta tota mena de records, tot just l'únic que queda en aquests moments. Així, mitjançant salts en el temps, recurs habitual com veurem de l'autor, Semprún traça els itineraris d'aquestes vides atrapades -algunes sobreviuran, altres miraculosament preservades- en el decurs fatal de la història.

Tal com anirem detallant, amb *El largo viaje*, Semprún trencava un també llarg silenci. Per fi, el 1963 es publica el relat, mereixent el Premi Formentor, en el recollida del premi es produeixen un farcit d'anècdotes que el propi Semprún utilitza simbòlicament a *La escritura o la vida*.

*Aqué! domingo.* 1982.

*Quel beau dimanche!* Juan Goytisolo va rebre amb grans elogis l'edició del llibre. La revisió del pensament comunista exercida des de l'òptica d'un dels seus antics membres més destacats suposava la consolidació -una mica més- de la profunditat intel·lectual del ja reconegut escriptor Semprún. Probablement sigui un dels antecedents més clars del que serà després *La escritura o la vida*, que entenem com la culminació d'aquest procés. El relat explica com el Primer de Maig de 1979, una neu imprevista tenyeix de blanc els carrers de París. Assentat en aquella ciutat, el narrador, un antic agent del comunisme espanyol, es debat amb la tasca que s'ha encomanat a si mateix: indagar, a través del relat de la seva pròpia vida, com el remolí de la Història arrossega l'individu. Sorgeixen de seguida els retalls de la infància, el descobriment de la dialèctica

marxista i el lent aprenentatge de la decepció davant les grans mentides ideològiques de el segle XX. Però hi ha un episodi sobre el qual el narrador ha de tornar compulsivament, com si fos un autèntic punt de fugida de l'horror: els quinze mesos de detenció en el camp de Buchenwald. Testimoni de la barbàrie nazi, el narrador torna la seva mirada a un diumenge –*aquell diumenge*- de desembre de 1944, quan una companyia de jueus polonesos, abandonats sota la pluja, es converteix per a ell en símbol de la humanitat derrotada. El paisatge, els boscos de faigs de l'Ettersberg i l'arbre que simbolitza el discurs racional i il·lustrat d'un Goethe passejant amb el seu amic Eckermann, són algunes de les referències recurrents d'un escriptor que, com diem, l'any 1988 s'està consolidant.

*Viviré con su nombre, morirá con el mío.* 2001.

*Le mort qu'il faut.* No sempre les traduccions dels títols són, al nostre parer, del tot conseqüents amb l'original sentit del text i del mateix títol proposat inicialment per l'autor. Potser en aquest cas només és una qüestió de longitud. O que l'apel·lació a la necessitat d'un mort o d'una mort de l'original provoca uns suggeriments molt més literaris que el títol espanyol. En el cru hivern de 1944, la direcció central dels camps de concentració envia un requeriment a l'oficina de la Gestapo a Buchenwald preguntant per la supervivència del deportat Jorge Semprún, de 20 anys. Els comunistes presoners al camp intercepten el missatge i planegen amagar-lo sota la identitat d'un altre pres agonitzant. El record d'aquesta suplantació serveix a Semprún per situar-se en el nucli més dur i tràgic de l'experiència de Buchenwald, l'experiència de la mort. L'esperança i la solidaritat, com a contrapunts, també formen part d'aquest inesborrable episodi de la seva vida. Com en altres relats, els records el condueixen en un emocionat recorregut: el París ocupat, els camarades de la Resistència, el Madrid de la infantesa i, com sempre, els versos que ressonen significant els fets, fins i tot una cançó que de nou apareixerà també –sembla que Semprún sempre estigui escrivint un sol text- a la narració que aquí més ens ocupa

*Ejercicios de supervivencia*. 2016. Obra pòstuma.

*Exercices de survie*. Llibre pòstum i inacabat. En el pròleg de l'edició espanyola diu Vargas Llosa: "Aunque el último libro de Semprún evoque el más espontoso de los temas – la tortura- uno termina de leerlo sin caer en la desesperanza". Certament, tot i que més que la deportació a Buchenwald -que en aquest cas actua com a rerefons narratiu i històric- el tema central del relat és l'experiència de la tortura, Semprún a partir del seu tarannà habitual, combina "además de la brutalidad y maldad (...) contrarrestándolas idealismo, generosidad, valentía, convicción moral y razones sólidas para sobrevivir"<sup>27</sup>. Esplèndid resum, és clar. A més hem de tenir en compte que Semprún entenia el llibre com l'inici d'un cicle autobiogràfic definitiu i sistemàtic, començant per la recerca a través de la memòria d'aquell jove de vint anys, estudiant de filosofia, fill d'una important família esquinçada per la guerra civil espanyola i que, detingut per la Gestapo, es torturat com a membre de la Resistència francesa a l'ocupació nazi. Amb un rigor i distància degudament equilibrades, però també amb una gèlida precisió, Semprún desgrana, per primera vegada, en aquestes pàgines el catàleg d'aquells horrors a que va ser sotmès abans d'acabar deportat al camp de concentració. Finalment, com destaca Vargas Llosa, acaba sent més important l'emocionant reflexió sobre el valor de la solidaritat enfront de la injustícia i la tirania i probablement només per això cal mantenir la memòria d'aquests *exercicis de supervivència*.

*Vivir es resistir*. 2014. Edició pòstuma.

*Le Métier d'homme. Husserl, Bloch, Orwel. Morales de résistance i Le langage est ma patrie*. En l'edició castellana del llibre<sup>28</sup>, es presenta clarament dividit en tres parts. L'any 2002, Jorge Semprún va impartir tres conferències dedicades al filòsof Edmund Husserl, a l'historiador Marc Bloch i a l'escriptor George Orwell, en les que ens retrotrau a l'ebullició cultural i sociopolítica que Europa vivia als anys trenta. Les conferències es converteixen en una defensa la fe en els valors democràtics com a única sortida al laberint en què sembla endinsar-

---

<sup>27</sup> Vargas Llosa, Mario, pròleg a Semprún, Jorge, *Ejercicios de supervivencia*, Tusquets, Barcelona, 2016, p. 14.

<sup>28</sup> Vegeu bibliografia. L'edició francesa consta de dos textos, tal com assenyalem.

se Europa en aquest nou segle. Posteriorment, el 2010, Semprún va pronunciar un dels seus discursos més emotius en la commemoració de l'alliberament del camp de concentració de Buchenwald. Després d'aquest discurs, i al llarg de diversos mesos, Semprún va mantenir il·luminadors diàlegs amb el cineasta francès Frank Apprederis, en els quals desgrana les fites de la seva atzarosa existència. El recull de les tres parts permet fer-se una immillorable referència del testimoni final de la vida de l'autor i de les seves principals idees que configuren el seu llegat polític, ideològic i humanista i que en la nostra investigació han sigut de gran valor com a fonts d'anàlisi i estudi.

No hem volgut fer referència als guions de pel·lícules. El tema principal és la seva militància política i clandestina. No creiem necessària la seva incorporació al nostre text. Tot i així podem dir que va ser una part fonamental de la vida creativa i, fins i tot, professional o laboral de Semprún ja que li va permetre deixar enrera l'activitat política de la qual depenia econòmicament durant molts anys. L'èxit en aquesta faceta també és indiscutible.

## **La declaració**

Volem fer un últim esment a la que podríem anomenar primera literatura de la deportació amb autoria de Jorge Semprún. O potser en aquesta ocasió la paraula literatura no és la més adequada. Ens referim a la que és, amb tota probabilitat, la primera constatació i el primer text escrit per Semprún sobre l'experiència de la deportació a Buchenwald. Hem parlat en els nostres agraïments de l'esplèndida col·laboració que vàrem tenir de part de l'Arxiu del Memorial de Buchenwald. En una de les visites, els hi acabava d'arribar un document que vàrem poder també fotocopiar. Es tracta de la declaració jurada que fa el deportat número 44.904, de nom Jorge Semprún. El document està datat el dia 21 d'abril de 1945. Pocs dies després de l'alliberament del camp. Aquestes declaracions varen servir de testimoni en el judici de Nuremberg per tal de testificar les atrocitats comeses. El text està escrit en espanyol i després de referir les seves dades personals; nom, adreça... declara que va ser detingut a Joigny, sense passar per cap tribunal ni rebre cap sentència, i deportat a

Buchenwald. Explica que va ser torturat a la presó d'Auxerre i nomena el comandament de la Gestapo que tenia el control de l'interrogatori. Recorda les ocasions en què va ser maltractat físicament en la seva reclusió al camp. Citant els noms dels oficials i explicant que en una de les ocasions el motiu va ser que el comandament observés que era espanyol. Parla de les condicions generals dels internats, dient: "las condiciones generales de vida. Hambre, frío, sueño, falta de ejercicio físico y moral"

Quan acaba la declaració no podem evitar un estrany calfred per les seves darreres paraules que citem de manera literal, en la que potser hauria d'haver estat la nostra primera nota a peu de pàgina del treball. Escriu Semprún: "Esta declaración está escrita sobre dos páginas en mi propia letra y hecha en el Campo de Concentración de Buchenwlad. Weimar. Alemania, a las dos de la tarde del 21 de abril 1945. Juro ante Dios que es la verdad entera."<sup>29</sup>

*La verdad entera...*, en una declaració jurada davant Déu. Qui parla és el futur escriptor dels relats de ficció sobre l'experiència de la deportació i declarat comunista ateu. Ironies del destí? *La verdad entera*, no la parcial o subjectiva o provisional.... Potser després d'aquesta confessió Semprún va començar a ser conscient de la complexitat del relat que requeria l'experiència de Buchenwald. Potser en aquell moment va iniciar-se la necessària interpretació hermenèutica del fet.

---

<sup>29</sup> Declaració jurada de Semprún, Jorge, dels documents aportats a aquesta investigació per part de l'Arxiu del Memorial de Buchenwald. No ens consta en quin document ha quedat registrat.



### **3. L'HERMENÈUTICA I LA ESCRITURA O LA VIDA**

Debo a la conjunción de un espejo y de una enciclopedia el descubrimiento de Uqbar. El espejo inquietaba el fondo de un corredor en una quinta de la calle Gaona... El hecho se produjo hará unos cinco años. Bioy Casares había cenado conmigo esa noche y nos demoró una vasta polémica sobre la ejecución de una novela en primera persona, cuyo narrador omitiera o desfigurara los hechos e incurriera en diversas contradicciones, que permitieran a unos pocos lectores —a muy pocos lectores— la adivinación de una realidad atroz o banal. Desde el fondo remoto del corredor, el espejo nos acechaba.<sup>30</sup>

Jorge Luis Borges, *Tlön, Uqbar, Orbis Tertius*

L'inquietant inici del conte de Borges ens ha de servir de guia per a la reflexió que volem iniciar en aquest capítol. Curiosa i premonitòria l'afirmació sobre una realitat atroz o banal —a la manera d'una Hanna Arent anticipada— que només molt pocs lectors podran advertir en la lectura d'aquesta novel·la, on l'autor desfigura conscientment la realitat. No cal dir que nosaltres ho estem llegint sota la sospita de poder col·locar el nom del nostre autor en l'original d'aquesta

---

<sup>30</sup> Borges, Jorge Luis. *Ficciones*, Planeta-Agostini, Barcelona, 1985, p. 13.

imaginada novel·la. Els miralls, com passa en gairebé qualsevol altra duplicació,<sup>31</sup> sempre ens espien.

La cultura és una duplicació de la realitat. El que ens hem de plantejar sempre és quin tipus de duplicació fem, com s'aborda, en quines condicions i quines conseqüències té. Borges és un geni parlant de literatura i fent literatura a partir d'ella mateixa —metaliteratura, en diríem ara. Sempre sembla que parli des de l'altre costat del mirall o de l'horitzó, com si ja no hi fos. De fet, ara que ja no hi és, és com si ell s'hagués anticipat sempre, mentre escrivia, al seu estat actual. Ens parla, doncs, *des de* la literatura, des de la tradició a què sabia que arribaria.

Cultura com a duplicació, com a mirall inquietant a vegades, que ens vigila o examina i que, fonamentalment, ens constitueix. Duplicació configuradora de la mateixa realitat que primer reflectia. El conte de Borges esdevé així una possible història de la humanitat. Però la pregunta clau és: quina cultura? Com la fem? Amb quina perspectiva moral? On volem arribar com a humanitat duplicada per les paraules?

### **“Tot és símbol”**

L'expressió que utilitza Gadamer és citada en un dels passatges del seu volum *Estètica i hermenèutica*. L'autor de les paraules és el gran Goethe. Probablement, per a Gadamer poden funcionar com a síntesi de les seves formulacions i per això cita l'autoritat del clàssic alemany. I hi afegeix: “todo señala hacia todo”, una frase que permet al filòsof introduir algunes de les seves conclusions al final del primer capítol:

La expresión universal de Goethe, “todo es símbolo” —y ello quiere decir, *cada cosa señala a otra*— viene a contener la formalización más abarcante del pensamiento hermenéutico. Este “todo” no se enuncia sobre un ente cualquiera que es, sino sobre cómo ese ente sale al encuentro de la comprensión del

---

<sup>31</sup> Ens hi podem referir explícitament però donaria per –gairebé– un text nou.

hombre. Nada puede haber que no tenga la capacidad de significar algo para él. Pero todavía hay algo más: nada se reduce al significado que le esté ofreciendo a uno directamente en ese momento. En el concepto goetheano de lo simbólico reside tanto la imposibilidad de dominar con la vista todas las referencias como la función representativa del individuo para la representación del todo. Pues solo porque la referencialidad universal del ser queda oculta al ojo humano, necesita ser descubierta. Por universal que sea el pensamiento hermenéutico que corresponde a las palabras de Goethe, solo llega a cumplirse por la experiencia del arte. Pues la lengua de la obra de arte posee la distinción de que la obra de arte que es única recoge en sí el carácter simbólico que, visto hermenéuticamente, le conviene a todo ente, y lo lleva al lenguaje.<sup>32</sup>

Tal com ens diu Gadamer, la frase de Goethe conté la “formalización más abarcante” del pensament hermenèutic. Mirem quines són les claus interpretatives que fan de la frase una síntesi dels fonaments hermenèutics orientats en l’anàlisi que ens ocupa. Aquest “todo es símbolo” de la frase és aquest “ente que sale al encuentro de la comprensión del hombre”. Sembla que les coses siguin aquí per ser compreses. És com si ens interpel·lessin buscant aquest horitzó. Així, tot té “la capacidad de significar algo”. Per això tot és símbol. Tot és interpretable. Ja ho diu més tard Gadamer: “Eso es ser humano, enredarse en la interpretación de lo ambiguo”. L’home és un ésser per a la comprensió. Sempre estem interpretant el que ens envolta. Per això els objectes, les coses, poden ser enteses com a símbols susceptibles de ser interpretats. La idea sorgeix en Gadamer a partir de la influència de Heidegger, tal com confessa a *Verdad y Método*. La pregunta filosòfica fonamental que es farà el filòsof alemany serà quin és el *ser* de la comprensió.

Hermes era el traductor del llenguatge de les divinitats a la humanitat. L’etimologia ens recorda que l’hermenèutica es fonamenta en un fenomen lingüístic a través del qual alguna cosa es tradueix a una altra, sempre

---

<sup>32</sup> Gadamer, Hans-Georg. *Estética y hermenéutica*, Tecnos, Madrid, 1996, trad. Antonio Gómez Ramos, p. 62.

suposant que només es pot traduir allò que s'ha entès prèviament. Aquest fenomen lingüístic, per tant, pressuposa comprensió. De fet, l'hermenèutica col·loca en el centre de la seva proposta el llenguatge. Si tot és símbol, tot és interpretable, tota experiència de la realitat, del món i de la vida s'expressa lingüísticament.

La pregunta per la veritat que formula l'hermenèutica se situa en el marc de la comprensió pròpia de les ciències de l'esperit. Per poder preparar aquesta pregunta ens servirà l'anàlisi de la veritat de l'art, perquè l'experiència de l'obra artística implica una comprensió, és a dir, representa per sí mateixa un fenomen hermenèutic. Dues de les principals tesis del filòsof alemany es postulen així: l'art com a fenomen de comprensió i, en conseqüència, l'estètica com a part de l'hermenèutica.

La comprensió està inclosa en tota experiència artística. Així, haurem d'introduir-nos en la forma de ser de l'obra d'art per poder dilucidar com es produeix la comprensió fruit d'aquest encontre. L'experiència de l'art es converteix així en el model de tot fenomen de comprensió i l'hermenèutica s'hi fonamenta. Per això Gadamer ens diu el següent: "Por universal que sea el pensamiento hermenéutico que corresponde a las palabras de Goethe, solo llega a cumplirse por la experiencia del arte". I, a continuació, postula la raó per la qual se sustenta la seva afirmació; ens diu que en la llengua de l'obra d'art es produeix la distinció a través de la qual podem entendre com la pròpia obra d'art té en si mateixa el caràcter simbòlic que és aplicable a tota entitat. És a dir, a través de la singularitat de l'art i de l'experiència estètica com a fenomen implícit de comprensió, captem la veritat de l'expressió que guia la nostra anàlisi "tot és símbol". Per tant, podem col·locar el llenguatge com a nucli de tota reflexió filosòfica, perquè gràcies a aquesta distinció de la llengua de l'obra d'art, allò simbòlic és també aplicable al llenguatge.

La categoria primera no és un subjecte dotat de raó, a la manera kantiana, fent filosofia a partir de l'anàlisi crítica del subjecte. En Gadamer, el subjecte està immers en el llenguatge i, per tant, en la cultura, la història, les tradicions. El llenguatge no és posterior a la raó, és un constitutiu bàsic de l'ésser humà i li permet el fenomen de la comprensió. Si "tot és símbol", és gràcies al fet que

som llenguatge que l'ésser humà pot interpretar aquests símbols. El plantejament del nostre filòsof és una crítica a la concepció de la consciència estètica —un dels objectius de *Verdad y Método*— perquè el seu discurs passa per un “gir lingüístic” molt proper a la tendència heideggeriana.

Cada símbol no es limita a una interpretació concreta, en un temps determinat. “Nada se reduce al significado que le esté ofreciendo a uno directamente en ese momento”. En el joc de referències on “todo señala a todo”, se’ns escapen molts significats i per això seguim interpretant, per això parlem de la impossibilitat d’una comprensió de “referencialidad universal”. Com en un joc d’ocultacions que s’ha de descobrir, “pues solo porque la referencialidad universal del ser queda oculta al ojo humano, necesita ser descubierta”. Ja ho hem dit; l'ésser humà és la interpretació d’allò ambigu. Gadamer pretén doncs respondre a la pregunta sobre el veïnatge entre poetitzar i interpretar, i fent-ho ens ajuda a entendre que el fenomen de la interpretació només es pot realitzar sobre allò el sentit del qual no està establert, és a dir, sobre l’ambigüitat, la multivocitat.

El que és interpretable és sempre multívoc. Si posem exemples de fenòmens interpretatius com ara somnis, imatges, etc., ens trobem amb dues possibilitats: mostrar el que cal interpretar i alhora ocultar el que s’ha mostrat. Ens trobem davant el joc de l’ambigüitat. Així, l’art, i en especial la literatura, es configuren com una interpretació perquè són d’una multivocitat inesgotable. El seu llenguatge es refereix a l’excés de sentit que resideix en la pròpia obra; per això esdevé inesgotable.

Però, fins a quin punt una obra d’art que prové del passat diu més del que havia d’explicar originalment? La resposta de Gadamer és clara. En l’experiència estètica, l’obra d’art té el seu propi present. Fins a cert punt, manté el seu aspecte original. De fet, en això radica la seva possible interpretació més adequada. Però, fonamentalment, l’obra d’art té una actualitat que li permet estar il·limitadament oberta, i per això es troba en un present intemporal. Hermenèuticament, podem dir que el seu àmbit abasta tan lluny com arribi la seva declaració de sentit. Ja que l’art, com que és comprensió, també és declaració —*Aussage*—, en el sentit de *cap a fora*. Ens apropem a

l'obra amb uns interrogants que aquesta sembla poder respondre. És, doncs, una experiència de diàleg. Com en tot discurs, ho entenem com si algú ens estigués interpel·lant, com si algú ens parlés. No la podrem entendre si no volem entrar en el joc interpretatiu que ens proposa.

Una mena d'expectativa de sentit regula la comprensió. Per això, aquesta no és mai literal, sinó que és captació del significat unitari del que s'ha dit. És un sentir-se "*alcanzado*",<sup>33</sup> que en el mateix instant ens confronta amb nosaltres mateixos. Declara alguna cosa que es presenta com un descobriment. Destapar allò que estava ocult, aquest és el nostre punt de partença. Entenent-la com un encontre amb nosaltres mateixos, Gadamer presenta l'experiència de l'art i de la literatura com una experiència en la seva accepció genuïna i, en conseqüència, una experiència que implica formar part de l'orientació en el món i de la pròpia auto-comprensió.

La tasca de la reflexió filosòfica en l'àmbit de l'estètica serà oferir una fonamentació al fet que tota experiència de l'art és una forma de coneixement. Evidentment, diferent d'altres com per exemple la científica, però ni subordinada ni inferior a aquestes. En definitiva, és una forma de mediació cap a la veritat.

La recuperació de la relació entre art i veritat és possible gràcies a un concepte de veritat que no es fonamenta en la correspondència entre la idea i la cosa, sinó en la concepció heideggeriana d'una veritat com a *apertura del món*, com a creació de sentit.

La literatura de Jorge Semprún, i especialment la seva obra *La escritura o la vida*, ens ha de demostrar com el seu llenguatge literari, és a dir, poètic, crea un món de sentit nou que ens obre una nova perspectiva quan el llegim. L'àmbit de la veritat s'està ampliant, es produeix una mena de desemmascarament que trenca els límits preestablerts. És com si el llenguatge de l'obra literària oferís la possibilitat de crear facetes noves d'un món fins llavors desconegut. Semprún n'era conscient, o això sembla.

---

<sup>33</sup> L'expressió és del propi Gadamer en la traducció que estem citant i que volem mantenir així.

## Una hermenèutica sorgida de Buchenwald

L'escriptura. El sentit de l'escriptura. Com a retrobament i alhora com a distància. Ser un mateix i ser l'altre. Semprún farà la reflexió el dia del seu retorn a Buchenwald. Som a l'any 1992. Hi torna acompanyat dels seus nets Thomas Landman i Mathieu Landman, que literalment, tal com ell mateix diu, li han de recollir el testimoni.

La visita, paradigmàticament i com no podia ser d'una altra forma, s'inicia a Weimar, la ciutat de Goethe i de Schiller. Concretament, s'allotgen a l'hotel Elephant, el lloc on va arribar la jove *Carlota*<sup>34</sup> per conèixer Goethe. Lloc, doncs, carregat d'història i de referències literàries que tant agraden a Semprún. En el seu viatge, diu que porta tres lectures que també semblen carregades de simbolisme. Es tracta de la novel·la de Thomas Mann *Charlotte à Weimar*, de la correspondència entre Martin Heidegger i Karl Jaspers des de 1920 fins a 1963, i d'un volum de la poesia de Paul Celan.<sup>35</sup>

Marc i situació incomparables per poder iniciar una reflexió sobre la tragèdia d'un segle i d'una cultura. La correspondència entre Heidegger i Jaspers li serveixen per a recordar de nou el cas de la culpabilitat alemanya que mai va acabar reconeixent el filòsof alemany. Són 43 anys de correspondència repassant, com a protagonistes, la història cultural alemanya dels anys més tràgics del segle XX. Però sobretot, el que vol Semprún és arribar a Paul Celan, a la seva poesia i a la visita que el poeta va fer a Heidegger en el seu conegut refugi de la Selva Negra.

Celan no va poder aconseguir el testimoni, la revelació que buscava del filòsof. No va poder fer possible el reconeixement de la culpabilitat d'un poble a través de la veu del seu pensador més important. En definitiva, no va aconseguir la

---

<sup>34</sup> Recordem que Carlota Kestner va ser l'amant de Goethe i que va viure a Weimar, i la inspiradora del personatge del mateix nom a *Werther*.

<sup>35</sup> Citem els títols tal com ho fa Semprún en el seu text. No volem entrar a analitzar si són reals o no, és a dir, si realment aquetes lectures l'acompanyaven en la seva visita a Weimar o són un recurs literari més, molt adequat per les característiques emblemàtiques que representen.

resposta que hauria de sorgir del *cor*<sup>36</sup> del filòsof. Per això Semprún explica que a l'hotel Elephant recita en veu alta els versos de Paul Celan com a immersió en el procés que devia perseguir el poeta d'origen romanès, qui, recordem-ho, se suïcidaria un temps després de la darrera trobada amb el filòsof:

die in das Buch  
-wessen Namen nahms auf  
vor dem meinen?-  
die in dies Buch  
geschriebene Zeile von  
einer Hoffnung, heute,  
auf eines Denkenden  
kommendes  
Wort  
im Herzen...<sup>37</sup>

Celan parla de la llengua alemanya, llengua d'art i de poesia, de pensament, però també de domini i d'horror. Els noms dels intel·lectuals alemanys que cita Semprún se succeeixen: Freud, Husserl, Benjamin, Canetti, Kafka... Així pot inscriure la seva reflexió en el context d'una llengua que li permet l'art i el pensament que està practicant, és a dir, d'una tradició que també és la seva.<sup>38</sup>

Però del que vol parlar Semprún és de l'escriptura. Del poder de l'escriptura. De la seva; l'escripta en francès i la que va escriure en espanyol. De la seva poesia, de la seva literatura. Per això acaba recordant Claude-Edmonde Magny i César Vallejo.

---

<sup>36</sup> L'expressió és del propi Semprún. Vegeu: Semprún, Jorge, *La escritura o la vida*, Tusquets, Barcelona, 1995, pp. 308-309. En endavant, utilitzarem les inicials EV per referir-nos a aquesta edició en les moltes notes que anirem apuntant de l'obra de Semprún.

<sup>37</sup> EV, pp. 308-309.

<sup>38</sup> Vegeu: Steiner, George. *Heidegger*, Fondo de Cultura Económica, Madrid, 1999. Recomanem la lectura de l'estudi que fa Steiner de Heidegger i en concret els passatges on explica la trobada amb Celan i les seves reflexions. Recordem que Jorge Semprún parlava i escrivia perfectament alemany.



L'assaig de la seva amiga Claude-Edmonde Magny, *Lettre sur le pouvoir d'écrire*,<sup>39</sup> l'ha estat acompanyant en tot el relat de *La escritura o la vida*. Per això recorda com sortint de casa seva, a la *rue de Schoelcher*, una matinada després de l'alliberament de Buchenwald, un dia de principis d'agost de 1945 —concretament el dia abans que Hiroshima fos destruïda per la bomba atòmica—, sent la necessitat de passar pel cementiri de Montparnasse i, davant la tomba del poeta peruà, recordar els seus versos: "...no mueras, ¡te amo tanto/ Pero el cadáver ¡ay! Siguió muriendo..."<sup>40</sup>

El passatge de Vallejo, els seus versos, el porten a la veritat essencial que vol recordar. A la veritat essencial que només la literatura li ha permès obtenir.

Necesitaba recogerme un instante ante la tumba de César Vallejo.

Justo antes de acompañarme a la puerta, Claude-Edmonde Magny había ojeado una última vez las páginas mecanografiadas de su *Lettre sur le pouvoir d'écrire*. Había encontrado la frase que buscaba:

"Diría de buen grado: Nadie puede escribir si no tiene el corazón puro, es decir, si no está suficientemente desapegado de sí mismo..."<sup>41</sup>

Ningú pot escriure si no està "suficientemente desapegado de sí mismo". Heidegger no ho estava. Per això mai va confessar o, si més no, reconèixer l'autèntica veritat. Va voler seguir ocultant-la, tot i ser el pensador original de les teories del *desemmascarament* i de les formulacions filosòfiques que se'n deriven.

Però Semprún sí que vol seguir el procés. El procés de l'escriptor, el de l'autèntica escriptura que li mostra la carta de la seva amiga. L'escriptura essencial. La que ens pot permetre esbrinar el seu sentit autèntic, el vertader, l'últim. Per això continua escrivint:

---

<sup>39</sup> Text editat recentment en traducció castellana a la qual ens hi referirem més endavant de nou.

<sup>40</sup> EV, p. 313.

<sup>41</sup> EV, pp. 313-314

Me había mirado en silencio.

Sin duda, habría habido mucho que decir. ¿Solo en la escritura puede alcanzar un escritor esta pureza del corazón que ella invocaba? ¿Acaso la única ascesis posible del escritor no consiste en buscar precisamente en la escritura, a pesar de la indecencia, la dicha diabólica y la desdicha radiante que le son consustanciales?

Habría habido mucho que decir, pero ya no me quedaban fuerzas para ello, aquel día. De todos modos, no había que separar esta frase del contexto global de la *Lettre*. Su sentido estaba claro, en este contexto: la escritura, si pretende ser algo más que un juego, o un envite, no es más que una dilatada, interminable labor de ascesis, una forma de desapegarse de uno mismo asumiéndose: volviéndose uno mismo porque se ha reconocido, se ha dado a luz al otro que se es siempre.

Me acordé de estas palabras de Claude-Edmonde Magny, en la plaza de Buchenwald, un domingo de marzo, tantos años más tarde.<sup>42</sup>

## Un vertigen benaventurat<sup>43</sup>

Jorge Semprún va conèixer Claude-Edmonde Magny<sup>44</sup> l'any 1939. Ella era professora de filosofia a Rennes i va participar en el congrés de la *Revista Esprit*, on el jove Semprún va assistir acompanyant el seu pare, el diplomàtic José María Semprún, nebot del polític espanyol que va arribar a ser primer ministre, Antonio Maura.

El jove Jorge va gaudir de l'assessorament de la seva professora, que es va convertir en una mena de tutora intel·lectual en temes literaris i filosòfics — estudis que inicià Semprún poc després a la Sorbona.

---

<sup>42</sup> EV, p. 314

<sup>43</sup> El títol d'aquest apartat sorgeix de EV, p. 315. Ens hi referim més extensament en una nota posterior.

<sup>44</sup> Claude-Edmonde Magny és el pseudònim d'Edmonde Vinel, 1913-1966. Va ser professora de filosofia i col·laboradora habitual de la revista *Esprit* on va començar a utilitzar el pseudònim. De les poques dones que estudiaven a l'École normale Supérieure, i parella del llatísta Pierre Grimal. Els seus articles més coneguts versen sobre els intel·lectuals més importants de l'època: Sartre, Malraux, Joyce, Bataille. Com ja hem dit, va conèixer a Semprún en el congrés d'*Esprit*, l'any 1939.

Un cop alliberat de Buchenwald el mes d'abril de 1945, Jorge té la necessitat de retrobar-se amb la seva antiga tutora intel·lectual. Les seves trobades i converses li permeten intentar superar la situació d'angoixa personal en què es troba un cop retornat a París.

Una matinada truca a la porta del domicili de Claude-Edmonde demanant auxili després d'una nit d'insomni i desesperació.<sup>45</sup> La conversa, amb l'ajuda d'un autèntic cafè, escàs en aquell París d'inici de la postguerra, dona al jove Semprún una opció de sortida a la seva angoixant situació.

En la trobada es produeix la lectura d'un text de Magny escrit l'any 1943. Es tracta de la *Lettre sur le pouvoir d'écrire*. El record del text i de la seva lectura aquella matinada acompanyarà tota la vida el jove Semprún, segons ell mateix ha confessat en diverses ocasions.

Potser també l'acompanyava —físicament, volem dir— el dia de la seva visita a Buchenwald l'any 1992. Per això recorda les paraules de Magny que hem citat i comentat, i potser per això l'envaeix la solitud quan mira les restes dels edificis i les estances del que queda de Buchenwald.

El resultado tenía una fuerza dramática increíble. El espacio vacío creado de este modo, rodeado por la alambrada, dominado por la chimenea del crematorio, barrido por el viento del Ettersberg, era un lugar de memoria estremecedor.

Me quedé allí, inmóvil. Mathieu tomaba fotos, Thomas se había alejado ligeramente, comprendiendo mi necesidad de soledad.

¿Tenía el corazón puro ahora? ¿Me había desapegado lo suficiente de mí mismo? Esa es la impresión que tuve en aquel momento. Toda mi vida se me había vuelto transparente, en una especie de *vértigo bienaventurado*.<sup>46</sup> Aquí

---

<sup>45</sup> Vegeu Magny, Claude-Edmonde, *Lettre sur le pouvoir d'écrire*, en l'edició castellana, Periférica, Cáceres, 2016, en el pròleg a aquesta preciosa edició Jorge Semprún ho explica amb més detall que en el propi relat de *La escritura o la vida*.

<sup>46</sup> Ho posem en cursiva per la referència al títol de l'apartat. És el vertigen sorgit a partir del moment que considera que les paraules de la carta de la Claude-Edmonde Magny sorgeixen efecte i, per tant, podrà ser escriptor.

había tenido veinte años, aquí se cumplía mi vida, a través de este retorno a la época en que solo había sido futuro.<sup>47</sup>

Quan escriu aquestes paraules, Semprún té gairebé 70 anys. Ha tingut una vida plena, fins i tot excitant: membre de la resistència, combatent polític a favor del comunisme, escriptor reconegut, ministre de cultura... Però sembla que sigui en aquell moment, en aquest ara i aquí de la visita a Buchenwald, del seu primer retorn, quan té el cor pur, quan s'ha retrobat a si mateix per ser "*el otro que se es siempre*".<sup>48</sup>

És el moment de la revelació, el vertigen, que sembla presentar-se com una intuïció premonitòria i li permet entendre que ja pot ser escriptor. Que està preparat o que pot culminar el procés que l'ha portat a ser-ho d'acord amb les seves pròpies premisses. Per això creiem que és aquest moment el que li permet formular la possibilitat d'escriure el que vol explicar-nos a *La escritura o la vida*. És la gènesi del llibre. Ja pot narrar als altres el procés a través del qual s'ha convertit en escriptor. Amb totes les dificultats, assumint totes les fases, també la de la impossibilitat d'escriure, la de la necessitat de l'oblit imprescindible per a la pròpia supervivència.

Això és el que nosaltres estem presentant com una hermenèutica de si mateix, com una hermenèutica del seu propi procés creatiu, i per això creiem que la seva literatura és tota ella metaliteratura o, en definitiva, un assaig filosòfic immers en les pàgines literàries, ja siguin memorístiques o de ficció.

Semprún, situat al centre de la plaça de Buchenwald, intentant captar el sentit de la seva pròpia intuïció, l'abast del seu propi vertigen. Què estic entenent? Fins a on arriba això que ara sospito que em passa? Soc escriptor. A on em porta l'escriptura? A on arriba la meva responsabilitat? La resposta torna a ser hermenèutica. He de fer possible la comprensió, la meva i la dels altres, de tot el que va passar aquí. Encara que això em situï en el llindar d'una tasca impossible.

---

<sup>47</sup> EV, p. 315

<sup>48</sup> EV, p. 314. Ens hem permès la llicència de canviar l'article per poder-ho adaptar la nostra redacció.

Des del plantejament filosòfic de Gadamer, sabem que tot ens interpel·la, que per a l'ésser humà, tot té la capacitat de significar alguna cosa. L'home és un ésser per a la comprensió. Tal com hem dit, sempre estem interpretant tot allò que ens envolta, per això les coses se'ns apareixen com a símbols.

Ser humà, és a dir, humanitzar-nos, convertir-nos en persona a través del procés de formació que implica, amb totes les dificultats, amb tots els esforços, esdevé enredar-se en la interpretació de l'ambigüitat. Ens trobem davant un món que d'entrada ens obliga a preguntar-nos per un significat davant la multiplicitat de possibilitats que comporta. Per això Goethe i Gadamer ens diuen que *tot és símbol*.

Així doncs, les formulacions hermenèutiques que trobem en l'anàlisi de l'obra de Jorge Semprún i que ens ajuden a entendre aquest moment de la seva revelació de la tasca d'escriptor que és, i que encara vol ser, a la plaça de Buchenwald, es poden sintetitzar així:

1. Partim de la constatació hermenèutica que per a l'ésser humà *tot és símbol*, que tot es presenta com un símbol que cal interpretar.
2. Aquesta interpretació ha d'esdevenir una obertura a l'altre, un *desapegarse de uno mismo*.
3. En conseqüència, estem abocats a un procés que ens condueix a la comprensió del món. Som un ésser per a la comprensió.
4. L'art, des de la seva capacitat simbòlica, és una experiència que inclou tots aquests fenòmens i que, per tant, ens serveix de guia per arribar a un concepte de veritat que esdevé nou.

El caràcter simbòlic de Buchenwald és tan inabastable, que si no l'emprèn algú amb el bagatge, la formació cultural i també —cal reconèixer-ho— el desig o la voluntat de ser un intel·lectual, un pensador, no pot desemmascarar —i, per tant, fer aparèixer— tot el que suposa Buchenwald i en general el que va significar l'experiència dels camps de concentració. Per captar la veritat autèntica s'ha de ser conscient dels fonaments d'un plantejament com els de l'hermenèutica. Entendre que tot és símbol, que s'ha de sortir d'un mateix per

arribar a l'altre, perquè si no pot esdevenir un simple exercici d'autojustificació personal a través d'unes memòries merament biogràfiques.

Cal ser escriptor, cal fer *l'ascesi*, cal “desapegarse de uno mismo para dar a luz al otro que se es siempre”.<sup>49</sup> En el fenomen de la creació de símbols també s'ha de complir la dimensió jo-altres. No es pot construir un símbol només per a un mateix; no hi hauria comunicació, no hi hauria autèntica literatura, per més brillant que fos. No hi hauria cultura.

A continuació, volem desenvolupar els aspectes que hem anunciat i fer-ho a partir de l'anàlisi d'autors i textos que poden donar llum al que proposa Semprún.

## **El tot és símbol en la poesia**

Més endavant desenvoluparem la idea de la recuperació de la relació entre art i veritat, i com aquesta és possible gràcies a una concepció heideggeriana de la veritat com a apertura del món, com a creació de sentit. La poesia ens ho permet. De fet, sembla que originalment estigui pensada per aconseguir-ho. Sembla que en la poesia es manifesti el nostre més genuí gen creador de mons i de sentits nous.

Nosaltres ens hem volgut fixar en la poesia d'alguns autors que per afinitat i per plantejament expressen en la seva obra poètica just el que diem, o el que els filòsofs dibuixen en el seu llenguatge abstracte i teòric. Ens referim a Baudelaire<sup>50</sup> i, en el món de la literatura hispànica, a Juan Ramon Jiménez, ja que tots dos fan del seu simbolisme una teoria i praxis poètica.

---

<sup>49</sup>EV, p. 314

<sup>50</sup> Volem citar i analitzar algun poema de Baudelaire on el missatge del simbolisme en la poesia es fa evident i del que altres poetes han begut. Si en aquest apartat al final no hi té cabuda ho podem fer més endavant o bé deixar-ho per a properes indagacions. En tot cas, dir que el poeta francès és el precursor de l'apertura del sentit i l'experiència de la bellesa a espais semàntics fins aleshores inexplorats: la lletjor, el mal... La crítica es posa d'acord en anunciar-lo com el primer poeta de la modernitat. Per això diem que si volem fer-ne una comparativa amb Semprún i la influència en la seva obra, dona per a noves exploracions que no podem fer aquí.

La poesia de Juan Ramon Jiménez ens ha de demostrar com a través del seu llenguatge poètic incorpora la possibilitat de crear perspectives noves d'un món encara per conèixer. Però tot això ho volem argumentar a partir de la lectura d'alguns dels seus poemes. Per això ens sembla adequat analitzar-los:

### Soledad

1 de febrero

En ti estás todo, mar, y sin embargo,  
¡qué sin ti estás, qué solo,  
qué lejos, siempre, de ti mismo!

.....

Eres tú, y no lo sabes,  
tu corazón te late y no lo siente...  
¡Qué plenitud de soledad, mar solo!<sup>51</sup>

No és aquest poema una clara demostració del sentit de l'expressió *tot és símbol*? Sense la pretensió de fer un comentari poètic complet, que no ve al cas, direm que el poeta es dirigeix al mar per descriure'l fent una personificació de la solitud. El poeta *veu* el mar sol. El segon fragment ens ajuda a entendre el sentit del poema, ja que el mar es compara amb el pensament del poeta en el seu anhel d'autoconeixement. Les onades del pensament van i venen, en un etern i impossible moviment de la consciència cercant la introspecció. Els versos finals són una apel·lació al mar, per tancar el poema tal com començava, i expressar així el sentiment de solitud que ara ja sabem que afecta també i fonamentalment el mateix poeta.

El mar funciona —no únicament en aquest poema, sinó en tot el llibre— com un símbol de la consciència del poeta que en el seu dinamisme —les onades del pensament— busca conèixer-se. El procés genera solitud. Una primera lectura veuria el poema des de la identificació tradicional del paisatge amb les emocions del poeta que projecta les seva solitud en l'objecte que mira: el mar.

---

<sup>51</sup> Jiménez, Juan Ramón. *Antología poética*, Cátedra, Madrid, 1987, pp. 255-256.

Nosaltres entenem que hi ha un pas més enllà, no només perquè la comparació és amb la pròpia consciència en el seu anhel d'autoconeixement, sinó perquè el tema és el propi procés intel·lectual a través del qual el poeta desitja conèixer-se a si mateix tot coneixent el món. Però sobretot, perquè el mar adquireix un significat absolutament nou: la solitud.

La lectura d'altres poemes de la mateixa obra on el poeta va posant noms diferents al mar ens confirmarà l'anàlisi que estem fent:

4 de febrero

Los nubarrones tristes  
le dan sombras al mar.

El agua, férrea,  
parece un duro campo llano,  
de minas agotadas,  
en un arruinamiento  
de ruinas.

¡Nada! La palabra, aquí, encuentra  
hoy, para mí, su sitio,  
como un cadáver de palabra  
que se tendiera en su sepulcro  
natural.

¡Nada!<sup>52</sup>

El mar ara esdevé el no-res. Ja no ens trobem davant un estat emocional del poeta, sinó d'un concepte abstracte. El poeta afirma haver trobat *el lloc* per a la paraula "nada". És com si en la interpretació lingüística que planteja Juan Ramón, en aquest joc de símbols en el qual *tot senyala a tot*, el poeta hagués interpretat que el mar és primer la solitud, després el no-res, i en altres poemes —que no citarem— altres conceptes com ara l'afirmació o la negació o

---

<sup>52</sup> Jiménez, Op. Cit., pp. 256-258. No cal dir que la col·locació dels versos és la pròpia de Juan Ramón Jiménez.



diferents estats d'ànim. El llibre en un principi es titulava *Diario de un poeta recién casado*. Més tard va acabar titulant-se *Diario de poeta y mar*,<sup>53</sup> molt més adequat al seu contingut, ja que es converteix en la poetització del procés a través del qual el poeta i el món —i el mar— es troben.

El procés és, fonamentalment, intel·lectual, i en menys mesura emocional o moral, perquè va posant nom a les coses mentre les està reconeixent, atorgant-los un altre significat del que tenien abans. Un significat, el d'abans, que necessàriament sorgia de la seva interpretació personal. "Intelijencia, dame/ el nombre esacto de las cosas!/ Que mi palabra sea/ la cosa misma/ creada por mi alma nuevamente."<sup>54</sup> Les paraules de Juan Ramón Jiménez són una manifestació clara del pensament hermenèutic que estem explicant. *Les paraules i les coses*.<sup>55</sup> Per això la realitat sencera, no només el mar, acaba sent poetitzada. Referint-se al cel, per exemple, diu: "Te tenía olvidado,/ cielo, y no eras/ más que un vago existir de luz,/ visto —sin nombre—/ (...) Hoy te he mirado lentamente, / y te has ido elevando hasta tu nombre".<sup>56</sup> El poeta transmuta del veure al mirar, passant per una consciència que quan nombra els objectes, els reconeix.

L'obra completa de Juan Ramon Jiménez és un procés d'autoconeixement que implica re-coneixement del món. Tal com deia Gadamer, veu que la relació entre l'obra i l'espectador —o entre poema i lector— té els seus paral·lelismes amb la connexió que Juan Ramón configura amb el mar. És a dir, com un fenomen de comprensió, de revelar allò que estava amagat. A partir del segle XIX, es considera que la contemplació de la naturalesa es produeix dins de les categories lingüístiques i culturals establertes, i que està dominada igualment, com tota experiència estètica, per un món de formes simbòliques. Nosaltres interpretem aquests poemes de Jiménez sobre el mar com a exemples, no només de la comprensió del món que fa un ésser humà en veure un objecte, sinó de l'experiència estètica de la naturalesa en què un poeta davant el mar

---

<sup>53</sup> Hi ha un altre motiu; el nom de la seva esposa, Aymar, per la coincidència amb les darreres lletres del títol.

<sup>54</sup> Jiménez, Op. Cit., p.287.

<sup>55</sup> No podem evitar la referència al conegut títol de Michel Foucault.

<sup>56</sup> Ibid., p. 259.

l'interpreta de diferents maneres perquè ha intuït que *tot és símbol*. Juan Ramón està així fent poesia d'una experiència estètica del món. La relació poema-lector es desdobra en la relació mar-poeta, i en un sentit general, en la de món-home. El lector, gairebé sense esforç, anirà intuït que la interpretació del mar de Jiménez és una entre moltes, i que la que podem triar depèn d'aspectes personals, emocionals i culturals.

L'ambigüïtat, la multivocitat, es fan evidents. El poeta ha *destapat*, ha revelat un dels significats del mar, però en queden molts per descobrir. El caràcter il·limitadament obert en l'actualitat de l'experiència estètica es manifesta plenament. Les coses es poden interpretar perquè tenen una multivocitat inesgotable.

En el seu llibre *Estética y hermenéutica*, Gadamer estudia les relacions entre el poeta i l'interpret, i hi veu molts punts en contacte. Parla de la solidaritat entre tots dos. Justament a partir de la multivocitat oberta, creu que tot procés de poetització implica un interpretar. Poeta i intèrpret, en el seu treball quotidià, desxifren. En el seu parlar, se significa alguna cosa que no és únicament allò que s'esmenta. Per això es pot concloure amb les paraules del filòsof alemany: "el interpretar es una determinación real en el ser mismo".<sup>57</sup>

Això és el que capta Juan Ramón Jiménez: que l'ésser mateix està constituït per la seva possibilitat de ser interpretat. El món en un sentit més ampli, tal com es presenta a la manera humana, està fet per ser interpretat, per això veu el mar com la solitud o el no-res, o altres significats. Aquesta és, no una intuïció filosòfica del poeta, sinó una intuïció poètica. Està comprenent el món, i això mateix, com a vivència en el temps, es converteix en poesia. El lector capta no només el fet de la traducció del mar a solitud, sinó la possibilitat real d'una experiència viscuda per un home-poeta en què ha traduït un objecte —mar— en sentiment —solitud— o abstracció —no-res. El lector, així, ja pot participar de la veritat com a obertura de sentit que ha presenciat en el poema. El mar ja no serà només una gran quantitat de massa d'aigua salada —per posar un exemple de descripció científica—, sinó una sèrie sempre oberta de significats.

---

<sup>57</sup> Gadamer, Op. Cit., p. 78.

Cada imatge poètica —*sinnbild*—,<sup>58</sup> com ara la solitud de l'individu davant la naturalesa del mar, obra una sèrie de perspectives de sentit que apropen el discurs poètic al discurs filosòfic o al discurs religiós. Perquè poden incloure, en les interpretacions possibles del mar, paraules com *llibertat*, *vida* o *infinít*. Qualsevol tema filosòfic s'hi podria incloure. El sol fet d'haver-los poetitzat els atorga una dimensió diferent, que es converteix en una recerca del sentit de l'existència, un anhel de transcendència, molt pròpia de l'actitud de Juan Ramón Jiménez, ja que considera la totalitat de la seva obra poètica la culminació d'aquesta transcendència.<sup>59</sup>

Aquesta és la funció del poeta: crear sentits nous, obrir el món més enllà dels límits que estaven preestablerts. Aquesta és la veritat de la poesia; quan la paraula d'un poeta funda una nova visió de la realitat i això és assimilat per un col·lectiu, la seva funció sembla la d'un profeta que indica el camí que cal seguir; probablement per això alguns es converteixen en mites. Han fundat la realitat i la seva paraula serà llegida i rellegida quasi com un acte ritual. Les connexions amb el discurs religiós semblen evidents, tal com Gadamer esmentava. Però també hi ha diferències. En el text poètic no apareix una *paraula de Déu* com a autoritat que manifesta la veritat revelada. El text poètic apareix com un text per si mateix, com un text que manifesta una veritat sorgida de la interpretació dels homes.

El poeta, igual que fa Juan Ramón Jiménez, entrega la seva interpretació i ens convida a la nostra. La consciència d'aquesta possibilitat atorga una llibertat en la comprensió que ens sembla fonamental en el marc d'un canvi cultural que creiem que ja s'ha produït. La representació de l'absolut, l'anhel d'un ordre moral i, fins i tot, un ordre còsmic, necessita discursos separats del discurs religiós. L'art, la literatura o la poesia ho són i ho seguiran sent en un món científicotècnic ansiós de poder guarir les seves angoixes, les seves pors. La mateixa idea de llibertat podria ser el fruit d'una apertura de sentit a través del

---

<sup>58</sup> És la paraula en alemany referida al símbol i considerada per la hermenèutica respecte dels arguments que indiquem.

<sup>59</sup> Recordem el poema referit a un Déu panteïsta en el poema "El nombre conseguido de los nombres".

llenguatge que s'ha manifestat com a resultat de l'evolució cultural del nostre temps.

## L'alteritat i el temps en l'obra poètica de Celan i Machado

La trajectòria poètica d'alguns autors, tal com hem dit, pot ajudar-nos a analitzar la importància que té per a Semprún l'obertura a l'altre en el procés de convertir-se en escriptor. Ens referim, en primer lloc, al poeta Antonio Machado. L'experiència vital de Machado que el porta a aquestes reflexions no és una tragèdia col·lectiva tan desbordant com la que va viure Jorge Semprún, però també podem parlar d'esdeveniment en el sentit que utilitzava Hannah Arendt.<sup>60</sup> En el seu primer llibre publicat, *Soledades, Galerías y otros poemas*, sembla que Machado està ubicat en un "laberinto de espejos",<sup>61</sup> expressió del mateix autor, que no li permetia poetitzar res fora de si mateix. El títol del llibre —*Soledades*— ja indica parcialment el moment inicial de la seva producció. Està tancat en el seu *jo* poètic heretat del Romanticisme. Però arriba a Soria per fer de professor de llengua francesa i allà s'enamora, es casa i veu morir la seva joveníssima esposa. Tot en molt poc temps. L'amor i la mort com a *esdeveniments* que van possibilitar un gir important en la seva poètica.

El procés ja s'havia iniciat amb el descobriment del sobri paisatge castellà, primera fase de la seva exteriorització. Però l'amor de Leonor i sobretot el dolor per la seva pèrdua són els elements determinants d'aquesta obertura a l'exterior. Molts crítics coincideixen a diagnosticar que sense l'experiència de la mort de Leonor, la seva poesia no hauria tingut la mateixa evolució, o no de la mateixa forma. Però el més important per a nosaltres és que Machado fa una transformació en la seva poesia que li permet escriure des d'òptiques diferents. Per exemple, una sèrie de breus poemes i sentències titulada *Proverbios y*

---

<sup>60</sup> Per a Hannah Arendt un esdeveniment és un moment important de la història amb unes característiques especials.

<sup>61</sup> Machado, Antonio. *Poesías completas*, Espasa-calpe, Madrid, 1982. p. 19. Pròleg de Manuel Alvar. És el prologuista qui fa esment a l'expressió del propi poeta en l'anàlisi del seu primer llibre *Soledades, galerías y otros poemas*.

*Cantares* en què una de les temàtiques essencials que presenta és, sens dubte, el tema de la *otredad*.<sup>62</sup>

Machado, doncs, canvia la seva estratègia poètica a partir de la mort de l'altre, d'aquest *altre* que és qui més estima. L'experiència de la mort de l'altre com a inici d'un procés de canvi de la visió de la pròpia existència i de la pròpia obra poètica és el que ens l'acosta a Jorge Semprún. Aquests són alguns dels poemes que volem citar a tall d'exemple:

Más busca en tu espejo al otro,  
al otro que va contigo.<sup>63</sup>

No es el yo fundamental  
eso que busca el poeta,  
sino el tú esencial.<sup>64</sup>

Certament, de nou la poesia com a expressió d'una veritat. Estem constituïts a partir dels altres, de tots els qui a través del temps han anat formant la nostra identitat, tant des d'un punt de vista personal com col·lectiu. El paral·lelisme amb les paraules ja citades de Jorge Semprún és evident: "volviéndose uno mismo porque se ha reconocido, se ha dado a luz al otro que se es siempre". Machado descobreix aquesta nova veritat poètica de la *otredad* a partir de l'experiència i del dolor. El patiment individual i/o col·lectiu fan que la memòria hagi de passar necessàriament a l'escriptura. És com si la recerca de l'altre tingués a veure amb una identitat que s'aconsegueix a partir de la narració o la poetització del dolor. I quan som plenament conscients que l'escriptura o la poesia han de "dar a luz al otro que se es siempre", això implica la construcció del discurs ètic:

---

<sup>62</sup> Farem esment del concepte a partir d'ara a través de l'expressió referida a l'alteritat.

<sup>63</sup> Machado, Op. Cit., p. 268.

<sup>64</sup> Ibid., p.273.

Dijo otra verdad:  
Busca et tú que nunca es tuyo.  
ni puede serlo jamás.<sup>65</sup>

Con el tú de mi canción  
no te aludo, compañero;  
ese tú soy yo,<sup>66</sup>

La veritat poètica ara ens diu què hem de fer, com hem d'actuar: "busca el tú que nunca es tuyo". No existiria discurs ètic possible sense la presència de l'altre en les nostres vides. "Ese tú soy yo" resumeix perfectament algunes de les reflexions que estem exposant. Machado sap tenir en compte l'experiència de la mort, de la mort de l'altre, i aquest patiment li permet entendre que "ese tú", que primer és Leonor i després serem tots, és ell mateix. La seva veritat poètica ha sorgit de l'experiència de la mort per constituir-se en l'ètica de l'alteritat.

Paul Celan va escriure el poema més important sobre la memòria del llegat de destrucció que ens deixa Auschwitz. "Todesfuge", "*Fuga de mort*". En el transcurs del relat de *La escritura o la vida* Semprún esmenta en diferents ocasions el poeta de llengua alemanya i origen romanès. Aquí en parlarem sobretot respecte de la famosa trobada entre Heidegger i el poeta a Todtnauberg. No volem analitzar la poesia de Celan en relació al que hem estat explicitant de Machado. És evident que les trajectòries, el context i les seves poètiques adscriuen camins diferents. Però calia esmentar a Celan. La seva veu poètica marca un abans i un després en bona part dels arguments que aquí s'esvaeixen. Per exemple, que algú com Imre Kertész convertís el seu *Kaddish por el hijo no nacido*<sup>67</sup> en una reconversió en prosa des de la seva veu literària, permet entendre el que estem dient. A tall de breu apunt, esmentarem el valor del repetit vers inicial de poema "Schwarze Milch der Frühe...".<sup>68</sup> Pocs

---

<sup>65</sup> Machado, Op. Cit., p. 274.

<sup>66</sup> Ibid., p. 275

<sup>67</sup> Autor del qui parlem més abastament com es veurà. Citem el títol de la traducció castellana. Vegeu bibliografia.

<sup>68</sup> Vegeu el que hem dit en pàgines anteriors (38-39) i com Semprún va recordant la poesia de Celan en la seva referència a Alemanya: "la muerte es un maestro venido de Alemania", " der Tod ist ein Meister

versos poden tenir la força descriptiva, valorativa i suggeridora –tot a l'hora- del que podria ser l'autèntica mort viscuda a Buchenwald i a Auschwitz. Semprún ho sap. I per això utilitza la referència poètica com a recurs narratiu constructor de la veritat del seu relat. És justament a això al que ens volem referir quan parlem de Heidegger analitzant la poesia de Hölderlin, en dissonada paradoxa, o quan esmentem el que dirà Steiner sobre la poesia del pensament. Més endavant ho repetirem: Semprún ha mort, els deportats han mort, els remers fenicis<sup>69</sup> també, però la poesia queda. La de Celan més que la de ningú es mantindrà com una veritat inexpugnable. *Negra llet de l'alba...* que bevem a tot hora, sense remei, sense salvació. Ni de part de la pròpia poesia. I aquest és definitivament el nostre temps, el temps que vertebra el poema.

## Art i veritat. El fenomen de la comprensió

Gadamer inicia la primera part de *Verdad y Método* citant un poema de R. M. Rilke.<sup>70</sup>

En tanto no recojas sino lo que tú mismo arrojaste,  
todo será no más que destreza y botín sin importancia;  
solo cuando de pronto te vuelvas cazador del balón  
que te lanzó una compañera eterna,  
a tu mitad, en impulso  
exactamente conocido, en uno de esos arcos  
de la gran arquitectura del puente de Dios:  
solo entonces será el saber-coger un poder,  
no tuyo, de un mundo.<sup>71</sup>

---

aus Deutschland", EV. P. 310, i a la seva llengua, "lengua de mando y de ladrido S.S." afegeix. La tradició que oferim del vers de Celan en català és més o menys nostra.

<sup>69</sup> S'entendrà llavors -més endavant- la nostra referència al poema de Kipling recordat per Borges.

<sup>70</sup> Té tota la coherència que sigui el comentari d'un poema el què guia la veritat filosòfica que vol expressar Gadamer.

<sup>71</sup> Rilke, Rainer Maria, en Gadamer, Hans-Georg. *Verdad y Método, Vol. I*, Sígueme, Salamanca, 1977, p. 6. Traducció d'Ana Agud Aparicio i Rafael de Agapito.

Potser Jorge Semprún en la seva visita a la plaça de Buchenwald va notar aquesta presència de la necessitat de *girar-se de cop* per ser caçador d'intuïcions —o de veritats o d'essències. *Pilotes* que “una companyera eterna” li està llançant. Aquest “de pronto te vuelvas” de Rilke sembla la plasmació poètica del moment en què algú capta allò que està una mica més enllà del que percebem habitualment. I sovint aquestes intuïcions, o captacions sobtades de la veritat, poden acabar sent fonamentadores del que fem, de les nostres vides o, si més no, d'una part de la nostra vida.

Semprún, evidentment, no està pensant en les paraules de Rilke a Buchenwald, però sembla captar el seu missatge. O, potser, el que li desprenien les lectures de Hegel que ja havia començat de jove. Perquè si no és així, si no intenta ser caçador del que li envia la “companyera eterna”, continuarà recollint el que ell mateix ha enviat: “no recojas sino lo que tú mismo arrojaste”.<sup>72</sup> No sortirà doncs del solipsisme del jo-mateix que ja hem comentat. Així, el botí resultant no tindrà cap importància, no tindria sentit.

Cal arribar a l'objectiu, a la captació, a l'*ascesi* del “solo entonces será el saber-coger un poder”. Saber, recollir. La comprensió com un poder que no té el jo, o no ve del jo, sinó del món. Aquest és el tipus de captació, de comprensió, que Gadamer analitza a la primera part de *Verdad y Método* seguint l'estela del concepte de formació de Hegel. El món envia el missatge i l'ésser humà l'ha de recollir, no com una fórmula egoista i subjectiva, sinó com una forma d'estar i participar en el món, en la generalitat, en allò que va més enllà de nosaltres. El poema de Rilke obre de bat a bat l'anàlisi gadameriana que a nosaltres ens porta a entendre la posició artísticofilosòfica de què parteix Semprún en la gènesi de *La escritura o la vida*.

Perquè Gadamer pretén trobar la veritat que es manifesta en l'experiència de l'art en la seva anàlisi del fenomen de la comprensió. “El que en la obra de arte se experimente una verdad que no se alcanza por otros caminos es lo que hace el significado filosófico del arte, que se afirma frente a todo

---

<sup>72</sup> Rilke, Op. Cit., p. 6.



razonamiento”.<sup>73</sup> I així, a més de l'experiència filosòfica mateixa, la de l'art representa “el más claro imperativo de que la conciencia científica reconozca sus límites”.<sup>74</sup>

Apareix, en conseqüència, una veritat que ens possibilita anar més enllà dels límits que ens aporta el coneixement científic. Això és el que pretén Gadamer. En aquest marc, s'insereix Semprún com a escriptor amb les seves intuïcions. L'objectiu final de les propostes del filòsof alemany serà fer una crítica de la consciència estètica encaminada a defensar l'experiència de veritat que se'ns comunica a l'obra d'art enfront d'una teoria estètica que es deixa “limitar por el concepto de verdad de la ciencia”.<sup>75</sup>

Però el concepte de veritat gadamerià, si vol ser el reflex complet de l'experiència hermenèutica, ha de tenir en compte la tradició històrica, perquè aquesta va més enllà del que és investigable en ella mateixa, ja que “ella no es solo verdad o no verdad en el sentido en el que decide la crítica histórica; ella proporciona siempre verdad, una verdad en la que hay que lograr participar”.<sup>76</sup>

En conseqüència, l'estudi sobre l'hermenèutica que duu a terme el filòsof intenta fer intel·ligible el fenomen de la comprensió, és a dir, el fenomen hermenèutic mateix, partint de l'experiència de l'art i de la tradició històrica. Això, per a Gadamer, serà per si mateix una manera de filosofar.

Art i tradició històrica com a experiències que possibiliten una comprensió que supera els límits de la veritat establerta per les ciències i que fan de l'hermenèutica una forma d'apropar-se a la veritat que va més enllà. Art i història; dues esferes en què el nostre escriptor ha de “combatre” per poder trobar la seva veritat. La veritat que ell construeix als seus textos sobre Buchenwald és la conseqüència de com afronta aquestes dues esferes. La de l'artista que ha de configurar una obra que supera el testimoni personal i objectivable dels fets ocorreguts, i la de la pròpia història real que ha d'explicar,

---

<sup>73</sup> Gadamer, Hans-Georg, *Verdad y método, Vol I*, Sígueme Salamanca, 1977, p. 24. Traducció d'Ana Agud Aparicio i Rafael de Agapito.

<sup>74</sup> *Ibid.*, p. 24.

<sup>75</sup> *Ibid.*, p. 25.

<sup>76</sup> *Ibid.*, p. 25.

de la qual és testimoni i partícip i que no pot trair sense la immoralitat i l'escàndol de qui, havent viscut l'experiència que ha viscut i que és compartida per a molts altres, cau en la falsedat d'una invenció intencionada en qualsevol sentit i, per tant, en la mentida. L'obra de Jorge Semprún es nodreix de tot això. I a *La escritura o la vida* hi reflexiona i en fa l'objecte del seu relat. Ho sap quan és a la plaça. Ho entén. I a partir d'aquell moment haurà de fer balanç de com ho ha fet com a escriptor, tenint en compte que parteix del dubte de què era primer: el deure d'escriptor, de la memòria, de la necessitat d'explicar què ha passat, o la supervivència; poder continuar vivint encara que sigui amb l'imperatiu de l'oblit que fa possible aquesta supervivència. Semprún va optar per la segona. Podia realment triar?

La idea de comprensió que argumenta Gadamer requereix la idea de formació que també analitza seguint Hegel.<sup>77</sup> “De lo que se trata en la comprensión de las ciencias del espíritu es de este carácter histórico de la conservación”,<sup>78</sup> que es deriva del concepte de formació perquè és un concepte “genuinamente histórico”.<sup>79</sup> I és en aquesta descripció de la formació en Hegel on es pot reconèixer la determinació fonamental de l'esperit que descriu Gadamer com “la reconciliación con uno mismo, el reconocimiento de sí mismo en el ser otro”.<sup>80</sup> Ja ho hem dit nosaltres en l'apartat dedicat a l'anàlisi de l'alteritat en la poesia. Reconeixement d'un mateix en l'altre. Gadamer i Hegel acompanyen Semprún en el seu trajecte intel·lectual cap a l'escriptura que ell vol proposar, que ell vol aconseguir. La comprensió que es deriva de la formació teòrica hegeliana és en si mateixa una “enajenación”, és “la tarea de ocuparse de un no-inmediato, un extraño, algo perteneciente al recuerdo, a la memoria, al pensamiento”.<sup>81</sup> És un sortir-se d'un mateix, de la seva esfera natural, d'allò que per naturalesa o biològicament li ha estat entregat, i començar a ocupar-se d'allò que és seu, del que va més enllà, més enllà d'ell mateix, del que ha d'experimentar directament. Per això comença a acceptar la validesa d'altres

---

<sup>77</sup> Nosaltres volem aprofitar l'anàlisi del concepte de formació en el capítol següent, quan parlem de cultura.

<sup>78</sup> Gadamer, Op. Cit., p. 40.

<sup>79</sup> Ibid., p. 40.

<sup>80</sup> Ibid., p. 42.

<sup>81</sup> Ibid., p. 42.

coses i a trobar i a tenir en compte “puntos de vista generales”<sup>82</sup> que li permetin “aprehender la cosa”.<sup>83</sup>

Si l'intel·lectual que vol ser Semprún no és capaç de fer aquest procés, no serà un intel·lectual, no serà escriptor. La seva amiga Claude-Edmonde Magny li ho va explicar, amb altres paraules, la matinada del dia abans de la bomba d'Hiroshima, el mes d'agost de 1945.

Per a Hegel, el coneixement de l'antiguitat era on es podia consumir millor aquesta formació, on es definia més autènticament l'essència general de l'esperit. Doncs d'això es tracta quan aportem cultura. En un llenguatge més modern, Gadamer rebla el clau dient-ho així: “Reconocer en lo extraño lo propio, y hacerlo familiar, es el movimiento fundamental del espíritu, cuyo ser no es sino retorno a sí mismo desde el ser otro”.<sup>84</sup> Paraules que ja ens són habituals. Però també continua dient que la formació és el procés pel qual ens apropiem d'una llengua i dels mons de les idees:

En esta medida toda formación teórica, incluida la elaboración de las lenguas y los mundos de ideas extraños, es mera continuación de un proceso formativo que empieza mucho antes. Cada individuo que asciende desde su ser natural hacia lo espiritual encuentra en el idioma, costumbres e instituciones de su pueblo una sustancia dada que debe hacer suya de un modo análogo a como adquiere el lenguaje.<sup>85</sup>

Ens trobem davant d'una substància donada que sent estranya acabem fent nostra. L'adquisició del llenguatge i del procés formatiu i cultural representa entrar en un món nou que, tot i no ser en principi el propi, acabem assimilant com a tal.

---

<sup>82</sup> Ibid., p. 42.

<sup>83</sup> Ibid., p. 42.

<sup>84</sup> Ibid., p. 43.

<sup>85</sup> Ibid., p. 43.

En este sentido el individuo se encuentra constantemente en el camino de la formación y de la superación de su naturalidad, ya que el mundo en el que va entrando está conformado humanamente en lenguaje y costumbres.<sup>86</sup>

És el camí que fa Semprún; ascendir des del que ell és per incorporar-se a una cultura com a consumidor i com a creador. La seva *ascesi* cap a un esperit a través d'un procés literari que té com a nucli central l'experiència en els camps de concentració, la seva experiència a Buchenwald, però que a partir d'aquesta ha de ser capaç d'arribar a una generalitat que faci possible la comprensió d'un fenomen no gens comprensible. Aquesta és i serà la seva tasca. Aquesta serà la seva aportació a la cultura, a l'esperit. Per això decideix ser escriptor. Encara que hagi d'esperar uns anys per fer-ho, perquè inicialment no es veia capaç, no tenia la distància històrica, psicològica i humana suficient. I és només així com Semprún serà ell mateix. Com a escriptor i com a home. El Semprún exiliat, que no té clara la seva identitat, la seva pàtria, acabarà trobant aquesta identitat en el procés mateix de l'escriptura. Perquè tal com segueix dient Gadamer:

Con ello queda claro que no es la enajenación como tal, sino el retorno a sí, que implica por supuesto enajenación, lo que constituye la esencia de la formación. La formación no debe entenderse solo como el proceso que realiza el ascenso histórico del espíritu a lo general, sino también como el elemento dentro del cual se mueve quien se ha formado de este modo.<sup>87</sup>

Així, l'escriptor contribueix amb la seva obra a la continuïtat d'un procés antic i que el transcendeix, que el supera en l'aquí i l'ara de la seva existència biològica per continuar en una permanència en el temps. Hegel accentua també aquesta vessant col·lectiva. Sap que "un pueblo se da a sí mismo la existencia" a través d'aquest món constituït per l'esperit de la generalitat i, per

---

<sup>86</sup> Ibid., p. 43.

<sup>87</sup> Ibid., p. 43.

tant, un poble, una cultura “lo que él es en sí mismo lo ha elaborado y puesto desde sí mismo”.<sup>88</sup> Si Semprún sap captar les veritats de l'experiència de Buchenwald, serà també el portador d'una veritat que podrà incorporar-se al substrat de la cultura a la qual pertany. I tenint en compte el tipus d'experiència de què parlem, la responsabilitat és inabastable, però el repte com a escriptor és també absolutament encoratjador. A això vol dedicar la seva literatura.

Les influències hermenèutiques han arribat a molts autors posteriors i, fins i tot en alguna mesura, han acabat formant part de les idees acceptades per bona part de la intel·lectualitat posterior. A tall d'exemple, volem citar les paraules d'Octavio Paz en el seu assaig *El arco y la lira* quan en l'anàlisi de la poesia ens diu:

El lenguaje del poeta es el de su comunidad, cualquiera que ésta sea. Entre uno y otro se establece un juego recíproco de influencias, un sistema de vasos comunicantes. El lenguaje de Mallarmé es un idioma de iniciados. Los lectores de los poetas modernos están unidos por una suerte de complicidad y forman una sociedad secreta.<sup>89</sup> (...) La poesía vive en las capas más profundas del ser, en tanto que las ideologías y todo lo que llamamos ideas constituyen los estratos más superficiales de la conciencia. El poema se nutre del lenguaje vivo de una comunidad, de sus mitos, sus sueños y sus pasiones, esto es de sus tendencias más secretas y poderosas. El poema funda al pueblo porque el poeta remonta la corriente del lenguaje y bebe en la fuente original. En el poema la sociedad se enfrenta con los fundamentos de su ser, con su palabra primera. Al proferir esa palabra original, el hombre se creó. Aquiles y Odiseo son algo más que dos figuras heroicas: son el destino griego creándose a sí mismo. El poema es mediación entre la sociedad y aquello que la funda. Sin Homero, el pueblo griego no sería lo que fue. El poema nos revela lo que somos y nos invita a ser eso que somos.<sup>90</sup>

---

<sup>88</sup> Ibid., p. 43.

<sup>89</sup> Sembla una referència al text de Borges que hem citat al principi, evidentment, no ho és directament.

<sup>90</sup> Paz, Octavio. *El arco y la lira*, Fondo de cultura económico, México DF, 1983, p. 41.

En la nostra anàlisi hermenèutica de l'obra de Jorge Semprún hem volgut demostrar fins a quin punt les paraules de Gadamer a partir de Hegel, així com les gairebé contemporànies de l'escriptor mexicà Octavio Paz, poden ser una bona aproximació al que pretenia el nostre escriptor quan decideix ser-ho i quan executa com ser-ho. En la nostra metàfora del moment clau de la seva visita a la plaça de Buchenwald, potser és quan ell va començar a discernir tot aquest bagatge que portava i, malgrat que no era el poeta del poble del que parla Paz, sí que va voler ser un portaveu intel·lectual, moral i humà de tots aquells que van viure la mateixa experiència que ell. Potser simplement perquè va pensar que la formació que tenia i la capacitat de l'escriptor que portava a dins li permetien *explicar-les*<sup>91</sup> millor del que ho va fer el seu company de clandestinitat al pis on s'amagava al Madrid de la postguerra, company que també havia estat en un camp de concentració.

I així, l'escriptura de Semprún, els seus relats, no sempre viscuts per ell mateix —o no viscuts del tot—, però sí viscuts per altres, ens revela el que som i ens convida a ser allò que som. Només l'autoconsciència de la tasca mateixa de l'escriptor-testimoni podia arribar a conclusions d'aquest tipus.

---

<sup>91</sup> És un episodi que Semprún ha comentat en diferents ocasions. Ens hi tornarem a referir més endavant amb més detall.

## 4. HOLOCAUST I CULTURA

La cultura és una forma d'apoderar-se de la realitat. Aquesta és i ha de ser, com a expressió del seu instint de supervivència, la intenció de l'escriptor quan és alliberat del camp. Ens referim a qualsevol escriptor, en qualitat d'ésser humà i en qualitat d'escriptor. És a dir, en les dues esferes de la seva personalitat. Apoderar-se de la realitat,<sup>92</sup> saber què està passant, ser-ne conscient o prendre consciència. Només així podrà arribar a les portes de la reflexió i de l'anàlisi —de l'autoanàlisi— necessàries i imprescindibles.

Imre Kertész, a les pàgines del seu assaig *Un instant de silenci en el paredón*, analitza les paraules del també escriptor Hans Mayer, més conegut com Jean Améry: autor d'origen vienès —d'educació complementària entre judaisme i catolicisme— i que posteriorment es va canviar el nom quan ja vivia a Bèlgica. Va ser torturat per la Gestapo al sud de França i traslladat a Auschwitz l'any 1943.<sup>93</sup>

---

<sup>92</sup> Kertész, Imre. *Un instant de silencio en el paredón*, Herder, Barcelona, 2002, p. 78.

<sup>93</sup> Citem el cas de Jean Améry una mica com de passada, però hi ha força aspectes a comentar que podríem col·locar al mateix text central però hem decidit fer-ho com a nota. La comparació amb Semprún és evident. El mateix Semprún el cita i s'hi compara sobretot en el tema de la tortura i el possible o no suïcidi. També altres autors ho han fet. Per exemple, la biògrafa de Semprún, molt obertament, vegeu *Lealtad y traición*, ja citat. Es podria fer referència al seu suïcidi, l'any 1978, i les seves reflexions sobre el poble alemany i el no perdó per part de les víctimes, tan diferent del que va practicar sempre el propi Semprún. W.G. Sebald li va dedicar el capítol "Con los ojos del ave nocturna" del seu *Campo Santo*, Anagrama, Barcelona, 2007, p. 134. Traducció de Miguel Sáenz.

En el cas d'Améry, segons Kertész: "No encontró la salida de la cultura, y pasó de la cultura a Auschwitz y de Auschwitz a la cultura como de un campo a otro, y el lenguaje y el mundo espiritual de la cultura establecida lo rodeó como las alambradas de Auschwitz (...) El espíritu no pudo ayudarle en Auschwitz, pero después de Auschwitz, Améry pidió la ayuda del espíritu para redactar contra este su escrito de acusación".<sup>94</sup>

El procés de Semprún, en referència també al fenomen cultural o espiritual — tal com hem anat explicant— és ben diferent del d'Améry i d'altres escriptors de la literatura de la memòria dels camps. Però els dos acaben sent escriptors. Perquè si volen "sobrevivir a su supervivencia",<sup>95</sup> si volen poder superar la ferida de l'experiència viscuda, suportar el pes de saber-se supervivents, hauran de convertir-se en escriptors. Hauran de fer cultura. Fer cultura, ser esperit; donar contingut a aquella experiència. Per això cal l'autoanàlisi, la consciència que requereix el procés creador o, en paraules del mateix Imre Kertész, "se veía obligado a ver la única posibilidad en la autodocumentación, en el autoanálisis, en la objetivación, o sea, en la cultura".<sup>96</sup>

Apoderar-se de la realitat per fer-ne cultura, que farà possible l'assimilació del procés d'acceptació de la supervivència i li donarà un sentit que la farà compatible i acceptable a partir del propi procés de l'escriptura. Améry no ho suporta. Les paraules no el curen. A Semprún, sí. Però li cal esperar. De nou, Kertész: "Podemos estirar esta paradoja hasta el infinito. Para enfrentarse a la transitoriedad, al tiempo inmoral, debía construir su vida sobre el escribir... Y al final se desprendió de ella. Si su suicidio aún forma parte de su obra, ya es otra cuestión...".<sup>97</sup> Semprún ho fa diferent perquè té una relació diferent amb el seu propi text, perquè té consciència de la necessitat de la ficció i, per tant, de la distància. Escriitura i vida, binomi essencial de la seva literatura, del seu procés d'escriure i, al mateix temps, d'enfrontar-se a l'experiència, a la realitat. Però el que volem nosaltres ara és analitzar aquesta cultura sorgida de l'Holocaust:

---

<sup>94</sup> Kertész, Op Cit., p. 77.

<sup>95</sup> Ibid., p. 77. L'expressió és del mateix I. Kertész.

<sup>96</sup> Ibid., p. 77.

<sup>97</sup> Ibid., p. 78.



La pregunta es la siguiente: ¿puede el Holocausto crear valores? A mi juicio, el proceso de décadas de duración ha llegado en la actualidad precisamente a esta pregunta y se debate con esta pregunta que en el transcurso del proceso primero fue reprimida y luego se desarrolló en un plano documental... La sociedad viable debe mantener despiertos y renovar continuamente el saber y la conciencia que tiene de sí misma y de sus fundamentos. Y si decide que el oficio fúnebre grave y sombrío del holocausto es parte indispensable de esa conciencia, tal decisión no se basará en mero interés o compasión, sino en un juicio de valor vivo. El Holocausto es un valor porque condujo a un saber inconmensurable a través de un sufrimiento inconmensurable; por eso esconde también una reserva moral inconmensurable.

Si el Holocausto ha creado cultura en la actualidad —cosa que ha ocurrido sin la menor duda y sigue ocurriendo—, su literatura puede inspirarse en la Sagrada Escritura y en la tragedia griega, en esas dos fuentes de la cultura europea, para que la realidad irreparable haga surgir la reparación: el espíritu, la catarsis.<sup>98</sup>

La cultura de l'Holocaust ho és en tant que sorgeix d'un saber incommensurable, que va néixer d'un dolor incommensurable i que, per tant, contindrà una reserva moral incommensurable. Qualsevol testimoni de l'experiència dels camps n'és conscient d'una manera més explícita o implícita. Un escriptor amb voluntat i consciència de ser-ho, i de ser-ho a partir de l'experiència de l'horror del camp, ho converteix en el leitmotiv essencial de la seva obra.

El raonament d'Imre Kertész és aquest: el saber sorgeix de l'experiència real del dolor i construeix uns valors morals. Aquestes són les premisses de la cultura de l'Holocaust. Per ordre temporal estricte: experiència del dolor, saber, conseqüència d'aquest i moral derivada. Tot per aconseguir *que la realidad irreparable haga surgir la reparación: el espíritu, la catarsis*. Frase que ho diu tot. També el que devia intuir el jove escriptor Semprún, sobretot quan encara

---

<sup>98</sup> Ibid., pp. 84-85.

no podia escriure, quan no podia fer la *reparació*, no estava preparat per a la catarsi, com quan sí que ho fa i això li permet situar-se a l'altre costat, el de la cultura, el de la distància necessària que permet l'esperit, la consciència per parlar i escriure de tot, per fer-ne art, encara que fos de la pitjor de les experiències. Per això volem demostrar que Semprún fa cultura en el sentit hegel·lià i des de l'hermenèutic que postula Gadamer.

Però no volem desviar-nos de la nostra interpretació dels conceptes clau de la frase de Kertész. Experiència, saber, moral. Que l'obra literària de Jorge Semprún es troba imbuïda en aquesta dialèctica sembla evident. De fet, el que mirem d'esbrinar és quin significat tenen en el seu cas aquestes paraules. I així, a través de la cultura que l'escriptor genera, entendre la cultura en el seu sentit col·lectiu que es va configurant, cultura a la qual l'escriptor vol contribuir. Aquest és el seu objectiu. Però la cultura sorgida, en conseqüència, no té per què ser la que volen els escriptors ni la que volen els supervivents que van poder suportar el pes de l'experiència, ni els que no la van suportar, amb les seves conseqüències personals. En tot cas, cal analitzar quina experiència queda de tot allò, quin saber col·lectiu generalitzat s'ha acabat configurant i, sobretot, quina moral ha esdevingut, quins valors. La pregunta que fa Imre Kertész manté tota la vigència: “¿puede el Holocausto crear valores?”. I la seva resposta és prou conseqüent: “la sociedad viable debe mantener despiertos y renovar continuamente el saber y la conciencia que tiene de sí misma y de sus fundamentos”.<sup>99</sup>

Semprún es troba aquí. Ho té sempre present quan escriu. És el que vol: fomentar la creació d'una societat que tingui consciència de si mateixa, una societat que ha de preguntar-se i comprendre, en la mesura que sigui possible, els seus conflictes col·lectius, i fer-ho des d'uns fonaments culturals, polítics i democràtics que reverteixin en aquesta mateixa consciència del que és aquesta societat i del que vol ser.

Cultura: mirar-se al mirall, reconèixer-se, entendre què som i reparar els nostres mals. L'apel·lació que fa Imre Kertész als orígens de la civilització occidental —*La Sagrada escritura i la tragèdia grega*— pretén intensificar el

---

<sup>99</sup> Ibid., p. 85.

pes del moment històric contemporani del segle XX que ha de generar una literatura que permeti el procés que expliquem i el trajecte que l'autor hongarès postula. Ens podem preguntar si els escriptors de la literatura de l'Holocaust seran algun dia comparables als autors clàssics de les grans tragèdies gregues que sempre ens explicaran el sentit essencial de la nostra condició. La resposta del mateix Kertész ens proporciona una aproximació acceptable per a nosaltres:

La conciencia universal trágica, inherente a la moralidad que sobrevivió al Holocausto, quizá pueda fecundar, si se conserva, a la conciencia europea que lucha contra la crisis, así como el genio griego que se enfrentó a la barbarie y libró una guerra contra los persas creó la tragedia griega que sirve de modelo eterno.<sup>100</sup>

Igualment ens és útil el seu benigne escepticisme carregat de cert optimisme quan diu:

Es posible que consideren todo esto una utopía y digan: no hay ni rastro de ello en la vida real. Al contrario, en la vida real ven precisamente lo opuesto: las masas apáticas, las ideologías cínicas, el olvido, las masacres, la confusión. Pero los acontecimientos importantes no siempre se reflejan en la realidad inmediata contemporánea. Además, hablo de un proceso cuyos perfiles creo vislumbrar, pero cuya salida por supuesto desconozco.<sup>101</sup>

Potser per això ens haurem de remetre de nou al concepte de formació hegeliana que treballa Gadamer en la seva hermenèutica, tal com ens hi hem referit en pàgines anteriors. Gadamer ens recorda que va ser Herder qui va intentar possibilitar el perfeccionament de la Il·lustració a través d'un nou ideal de la "formació de l'home", i va preparar així la base sobre la qual podrien

---

<sup>100</sup> Ibid., p. 85.

<sup>101</sup> Ibid., p. 85.

desenvolupar-se les “ciències de l’esperit”.<sup>102</sup> Per això Gadamer pot dir que “el concepto de la formación que entonces adquirió su preponderante validez fue sin duda el más grande pensamiento del siglo XVIII”.<sup>103</sup>

Gadamer i Goethe passejant de la mà, simbòlicament, pels boscos de Turíngia, tal com ho feia en la vida real l’escriptor alemany amb Johann Peter Eckermann en les seves inesgotables converses,<sup>104</sup> comprovant quines són les claus del canvi cultural de la Il·lustració. Mentre passegen plegats —Gadamer i Goethe, és clar—, apareix el concepte *Bildung*,<sup>105</sup> paraula alemanya que significa tant el procés a través del qual una persona adquireix cultura, com aquesta mateixa cultura com a patrimoni individual de la persona culta. Quedaria exclosa del concepte alemany la faceta col·lectiva, per dir-ho d’alguna manera, que en català sí que donem a la paraula cultura com a conjunt de realitzacions que tenen a veure amb l’art, la literatura, la música o, també, evidentment, la ciència, els descobriments tecnològics, etc. d’una època o d’una civilització.

*Bildung* ens és igualment útil des del seu sentit etimològic, ja que parteix de la paraula *Bild* (imatge) i, per tant, tal com diu Gadamer: “el concepto de ‘forma’ retrocede frente a la misteriosa duplicidad con la que *Bild* acoge simultáneamente ‘imagen imitada’ y ‘modelo por imitar’ (*Nachbild* y *Vorbild*)”.<sup>106</sup>

Tenim, doncs, dues accepcions de la paraula cultura. D’una banda, la de formació en el sentit que Hegel determina tan important per a la filosofia i l’esperit, i que recull Gadamer en la seva anàlisi de les *ciències de l’esperit*, i de l’altra, l’accepció col·lectiva que l’ús de la nostra paraula cultura sí que considera. Semprún coneix l’alemany. Llegeix Hegel i Heidegger en la seva pròpia llengua. Semprún unifica en el seu procés literari les tres dimensions de la paraula cultura i ho fa a partir d’algunes consideracions que volem apuntar. Recordem primer el que ja hem dit anteriorment: l’essència general de la formació humana és convertir-se en un ésser espiritual general. “El que se

---

<sup>102</sup> Seguim el raonament que fa Gadamer a *Verdad y Método*, pp. 36-37.

<sup>103</sup> *Ibid.*, p.37.

<sup>104</sup> Recomanem la seva lectura: Eckermann, J.P. *Conversaciones con Goethe*, Acantilado, Barcelona, 2005, en la molt lloada traducció de Rosa Sala Rose. Semprún parla en més d’una ocasió a *La escritura o la vida* d’aquestes converses. La seva lectura ens pot permetre imaginar-nos fent un viatge en el temps i reconeixent millor el paisatge que s’hi refereix.

<sup>105</sup> La traducció literal sol ser formació, erudició o estudis en alguna especialitat.

<sup>106</sup> Gadamer, *Op. Cit.*, p. 40.

abandona a la particularidad es 'inculto'(...) porque le falta en el fondo la capacidad de abstracción.(...) Con ello queda claro que no es enajenación como tal, sino el retorno a sí, que implica por supuesto enajenación, lo que constituye la esencia de la formación."<sup>107</sup>

Considerem, per tant, aquestes tres esferes. Primer: la cultura com a formació de l'individu, com a procés d'aprenentatge on adquireix uns coneixements i aprèn a desenvolupar unes aptituds. Segon: el bagatge cultural que assoleix aquest individu i tot el que li aporta. Donarem especial èmfasi a les lectures literàries i filosòfiques que constitueixen un pòsit sobre el qual referir-se en qualsevol moment. Tercer: les produccions culturals, és a dir, científiques, artístiques, literàries, filosòfiques i musicals del conjunt d'una societat i/o d'una època determinada, i que van configurant el conjunt global de la cultura de la humanitat.

La simbiosi de les tres esferes que creiem que representa Semprún com a escriptor coincideix amb la discussió sobre quina cultura hem de fer possible — en el tercer dels sentits però també en el primer, el de l'educació i, per tant, en conseqüència del segon. Aquí volem tenir en compte les consideracions que va fer en el seu moment el filòsof alemany T. W. Adorno en el seu assaig *Mínima Moralia*.<sup>108</sup>

Segons Adorno, “pensar que después de esta guerra la vida podrá continuar normalmente, que la cultura podrá ser restaurada... es idiota”.<sup>109</sup> Quina cultura després d'Auschwitz? Com la podem fer? Quina continuïtat? Quins valors? Les reflexions inicials d'Imre Kertész prenen tot el sentit. Experiència, saber, valors. El filòsof Reyes Mate<sup>110</sup> ho sintetitza a partir d'una doble consideració: l'epistèmica i l'ètica.

---

<sup>107</sup> Ibid., pp. 41-43. I

<sup>108</sup> En capítols posteriors ens tornarem a referir a la filosofia d'Adorno. Vegeu: Tafalla, Marta, *Theodor W. Adorno. Una filosofia de la memoria*. Herder, Barcelona, 2003. Assaig excel·lent en l'anàlisi de la filosofia del pensador alemany, amb una aproximació molt recomanable també respecte dels temes que treballem aquí.

<sup>109</sup> Seguim les consideracions que fa sobre Adorno Reyes Mate a *Por los campos de exterminio*, Anthropos, Rubí (Barcelona) p. 68.

<sup>110</sup> L'aportació que ens deixa el filòsof Manuel Reyes Mate és innegable i probablement la més consistent i valuosa en el pensament hispànic. Per aquest motiu cal recomanar tota la seva producció, — vegeu bibliografia— també molt intensa en l'àmbit dels articles de premsa, principalment a *El País*.

El que plantegem és si l'Holocaust significa o no una ruptura en la cultura i el pensament d'occident i de la humanitat en la seva globalitat. Tal com diu Reyes Mate, de tal manera que ja no es pot pensar igual que abans, que hi ha un abans i un després d'Auschwitz i de Buchenwald. Perquè tenim coneixements sobre l'Holocaust, sabem què va passar i, fins i tot, com va passar. El que no tenim fàcil és la comprensió, tal com ens hi referíem en el capítol segon. Per això:

Hay un punto de novedad que convierte a Auschwitz en lo que da que pensar: no puede ser pensado por causas previas, pero como ocurrió debemos tomarlo en serio, tomarlo como el acontecimiento impensado que da que pensar.<sup>111</sup>

Aquesta interrupció o dislocació entre coneixement i comprensió sobre l'experiència dels camps ens porta a la doble dinàmica epistèmica i ètica d'Adorno. La vessant epistèmica implica la nostra aproximació a la veritat i a la seva comprensió. Aquesta veritat ja no pot ser només una apel·lació a l'objectivitat i a la realitat. Ara és necessari tenir en compte el sofriment, amb tota la subjectivitat i la parcialitat que comporta, com a condició de possibilitat de la veritat. Adorno ho diu així: "dejar hablar al sufrimiento es la condición de toda verdad".<sup>112</sup>

Adorno i l'hermenèutica gadameriana fan possible una mirada sobre la història que sí que té en compte Auschwitz i converteixen les seves ruïnes en història de dolor, en història viva. No són matèria inerta. Són, una vegada més en paraules d'Adorno: "la expresión de la historia en las cosas no es otra cosa que la expresión del sufrimiento pasado."<sup>113</sup> Recordar Auschwitz, afegeix Reyes Mate, és "hacer valer la *historia passionis* subyacente a la construcción de la realidad."<sup>114</sup> Hi ha un escriptor alemany que ens té captivats amb aquesta recuperació literària-narrativa del que Adorno anomena *historia passionis*. Es

---

<sup>111</sup> Mate, Op Cit., p. 69.

<sup>112</sup> Adorno, Theodor W. *Dialèctica negativa*, Taurus, Madrid, 1984, p.27.

<sup>113</sup> Adorno, Theodor, W. *Minima Moralia*, Taurus, Madrid, 1998, p.47.

<sup>114</sup> Seguim recordant que la nostra lectura d'Adorno està condicionada per la que es presenta a: Mate, Op. Cit., pp. 60-75.

tracta de W. G. Sebald. Les seves fabulacions —*Austerlitz*, per exemple— plenes de fotos reals del llocs i paisatges on suposadament passa l'acció narrativa són, creiem, un extraordinari exemple d'aquesta literatura en què nosaltres també hem incorporat la de Jorge Semprún. No llegim igual ni Semprún ni Primo Levi ni, fins i tot, Sebald quan ens parlen d'aquell període, de la memòria personal i viscuda, o col·lectiva i interpretada. El relat té una dimensió —o gairebé sobredosi, diríem— de veritat perquè està imbuïda del patiment que allà va succeir. Per això la indiferència és gairebé impossible. Per això, la resposta del lector es commou's d'una altra forma, encara que, com és el cas, puguem intuir o constatar que alguns d'aquells fets narrats no són empíricament constatables. La *historia passionis* adorniana constitueix part de la realitat/veritat explicada.

En aquest punt pren forma un dels conceptes que millor defineixen la literatura concentracionària. Imre Kertész l'esmenta en el seu ja comentat *Un instante de silencio en el paredón*. Es tracta del concepte *espíritu de la narración* que Auschwitz encarnaria. Per a Reyes Mate, el *espíritu de la narración* és:

La pretensión de verdad y sentido tras la muerte de Dios; es el referente moral y veritativo del hombre en un mundo definitivamente confiado al hombre; es la conciencia crítica colectiva de la humanidad amasada a lo largo de siglos.<sup>115</sup>

Els tres nivells de la cultura aplicats a Semprún com a escriptor el situen en un dels capítols d'aquest *esperit de la narració*. La seva formació com a intel·lectual i escriptor, el seu bagatge de què tantes vegades fa esment en la seva literatura com un material més i important del seu relat, fan possible la seva participació en una cultura col·lectiva global que ha fet de *l'esperit de la narració* aquesta consciència crítica col·lectiva de la humanitat construïda al llarg dels segles. És el que volia Semprún. El sentit de la seva obra és formar

---

<sup>115</sup> Ibid., p. 72. La cita la recollim en el moment que Reyes Mate està comentant les tesis de Kertész sobre el concepte de *l'esperit de la narració* que el mateix Kertész diu recollir de Thomas Mann en el seu *Un instante de silencio en el paredón*, p 55. El recorregut és llarg, com veiem, però potser per això mateix dona més vàlua a un dels conceptes que considerem claus.

part d'aquest *esperit de la narració*. L'home necessita —davant un món sense sentit ni déus on depositar l'esperança— un relat que li permeti explicar part del desassossec, de l'absurd d'una existència atzarosa. Auschwitz serà, a partir d'ara, el símbol de la història de la humanitat que és també, com a mínim parcialment, una realitat catastròfica que es repeteix en el temps i l'espai compartits.

Experiència, saber, moral. El correlat de l'argumentari kerteszià subsisteix en el fons del nostre discurs. Si la veritat ha estat trasbalsada per la història de l'Holocaust, ara ens cal una moral. De nou, Adorno:

Hitler ha impuesto a los hombres un nuevo imperativo categórico para su actual estado de esclavitud: el de orientar su pensamiento y su acción de modo que Auschwitz no se repita, que no vuelva a ocurrir nada semejante.<sup>116</sup>

L'imperatiu moral que se'ns imposa és el de la no-repetició. Auschwitz no pot tornar a succeir. L'evidència s'imposa per a Adorno. Evidència que va més enllà de l'imperatiu kantià propi dels temps il·lustrats i dels subjectes racionals. La modernitat haurà de saber adaptar-se als nous imperatius que per a Adorno i el mateix Horkheimer<sup>117</sup> passen per una ètica materialista que neix dels sentiments morals com la indignació contra la injustícia o la compassió amb els patiments d'altri. És a dir, una ètica que “no solo se queda en el puro deber, sino que pretende que el mal no se repita; la que sabe que el hombre está solo y ante la injusticia que supone el sufrimiento apela a la responsabilidad humana, a la responsabilidad infinita del hombre frente al mal moral”.<sup>118</sup>

No sembla un objectiu massa ambiciós: que no es repeteixi Auschwitz. És com una ètica de la suficiència,<sup>119</sup> de l'impediment del mal. Potser hauríem d'aspirar

---

<sup>116</sup> Ibid., p. 70.

<sup>117</sup> Vegeu: Adorno Th. W. i Horkheimer, Max, *Dialèctica de la Il·lustración*, Trotta, Madrid, 2004, en traducció de Juan José Sánchez, i Adorno, Th. W., *Dialèctica Negativa*, Taurus, Madrid, 1984. La darrera referència aquí nosaltres l'hem treballat a partir de l'assaig de Reyes Mate ja citat.

<sup>118</sup> Ibid., p. 71.

<sup>119</sup> Més endavant tornarem a utilitzar aquest concepte de la negativitat a Adorno.



a alguna cosa més com a projecte d'aquesta humanitat del segle XXI. En tot cas, la literatura de Semprún la trobem en aquesta dialèctica: actuar correctament no és seguir els dictats d'una consciència del deure construïda culturalment a partir d'una societat a través de la transmissió dels valors en l'educació, la família, etc., sinó possibilitar el fet real d'evitar materialment el patiment d'altri. La dinàmica del compromís polític de Jorge Semprún, de la seva lluita i el seu treball intel·lectual i moral com a activista i com a escriptor, li van permetre desenvolupar-se en el que podríem anomenar paradoxalment el seu *medi natural*.

I si ho pensem bé, d'ètica de mínims o de la suficiència no té gairebé res. Tot el contrari. La tasca esdevé immensa, inabastable.

La cultura de l'Holocaust s'ha anat construint. Com a expressió d'una experiència viscuda, d'un saber que no acabarà mai de concloure i d'una moral sempre per construir al llarg del temps i entre tots. Una cultura que intenta apropiarse de la realitat històrica dels camps de concentració nazis, però també de la realitat actual i de la del futur, en la mesura que està condicionada per la història i el relat del que va passar.

Per això, en l'actualitat tenim constants debats sobre els paràmetres o els límits d'aquesta cultura. Per exemple, la reflexió sobre quan, com i amb qui és comparable Auschwitz i el que representa. Els diaris s'omplen d'articles, de declaracions amb frases més o menys afortunades sobre la "qüestió", que emeten polítics, periodistes, juristes, intel·lectuals o escriptors. En tot cas, sí que podem dir que tenim conceptes nous sorgits d'aquests debats i que són conseqüència de la cultura generada. Per exemple, en l'àmbit jurídic, el concepte de *crims contra la humanitat* o el de *genocidi* són una conseqüència del camí que ha anat recorrent aquesta cultura.<sup>120</sup>

Creiem que Reyes Mate té raó quan diu que Auschwitz és molt més que un crim contra la humanitat, perquè, i ho volem dir amb les seves pròpies paraules:

---

<sup>120</sup> Es pot fer referència a diferents casos on es produeix la comparació, per exemple, amb el que succeeix a Palestina, a Ramala, i tants llocs. No pretenem entra-hi, per la falta d'espai i per la dificultat d'una anàlisi que sol portar a la discussió i polèmica.

No solo la especie humana ha quedado empobrecida, sino que la humanidad del hombre ha quedado dañada.<sup>121</sup>

La humanitat de l'ésser humà —i no és un pleonasme— haurà de *recomençar* un trajecte de *reconciliació* amb si mateixa després de l'experiència dels camps alemanys. Aquesta és la cultura que es deriva de l'Holocaust. I sospitem que no pot no tenir-se en compte. De fet, és impensable sentir-hi indiferència. La no-acció, a partir d'ara, pot ser considerada més culpable o, si més no, més responsable que mai. Fins i tot des d'un punt de vista jurídic. Perquè, si tal com deia Walter Benjamin, “tota cultura és també un document de barbàrie”,<sup>122</sup> ara que ja podem ser-ne més conscients, ara que ho podem analitzar des de tots els paràmetres possibles, ara que hi podem reflexionar, que sabem que sí que va passar i com va passar, i que la cultura també ens pot conduir a això, no tenim més remei que encaminar-nos a una cultura d'una doble —o fins i tot triple— consciència, d'un saber del saber o del coneixement d'una experiència impossible d'oblidar i que, efectivament, no es pot repetir. En aquesta cultura participa, en aquest darrer sentit que hem explicat, la literatura de Jorge Semprún i, sobretot, *La escritura o la vida*.

És coneguda la vella sentència d'Adorno sobre la impossibilitat de fer art i cultura després d'Auschwitz. El seu controvertit article “La crítica de la cultura y la sociedad” publicat —i no és poc important— poc després del seu retorn a Alemanya, demostrava que pot haver-hi un nivell de violència i de dolor tan grans que després ja no són possibles l'art i la cultura. D'aquí l'impressionant frase: “después de Auschwitz escribir un poema es barbarie”.<sup>123</sup> Aquesta sentència per a Adorno seria “el último escalón de la dialéctica de cultura y barbarie”.<sup>124</sup>

---

<sup>121</sup> Mate, Op.Cit, p.74.

<sup>122</sup> Recollim la frase de W. Benjamin de: Mate, Reyes, *Por los campos de exterminio*, p. 74. Tornarem a aquesta reflexió conforme anem avançant en les nostres conclusions.

<sup>123</sup> Adorno, Theodor W. *Prismas*, Ariel, Barcelona, 1962, p. 30. Vegeu: Tafalla, Marta. *Theodor W. Adorno. Una filosofia de la memòria*, Ed. Herder, Barcelona, 2003, p. 256.

<sup>124</sup> *Ibid.*, p.257. Seguim recollint la lectura citada del filòsof alemany que ens mostra M. Tafalla.

Auschwitz demostró irrefutablemente el fracaso de la cultura. El hecho de que Auschwitz haya podido ocurrir en medio de toda una tradición filosófica, artística y científico-ilustradora encierra más contenido que el de que ella, el espíritu, no llegara a prender en los hombres y cambiarlos. (...) Toda la cultura después de Auschwitz, junto con la urgente crítica contra ella, es basura.<sup>125</sup>

Però Adorno, una dècada més tard, va haver de rectificar. Probablement, i és una interpretació més, els deu anys no havien passat en va. Deu anys perquè tota la cultura alemanya reedifiqués la seva pròpia autoanàlisi dels fets i comencés una etapa diferent de la seva interpretació. El debat que van generar les paraules d'Adorno encara és vigent —de fet, aquí les utilitzem. Art i totalitarisme sempre estaran sota discussió. Per això va acabar reconeixent que “la perpetuación del sufrimiento tiene tanto derecho a expresarse como el torturado a gritar” i que, per tant:

Haya sido falso decir que después de Auschwitz ya no se puede escribir poemas.<sup>126</sup>

Günter Grass va publicar l'any 1990 una conferència titulada *Escribir después de Auschwitz*.<sup>127</sup> L'escriptor alemany fa un repàs de la seva biografia literària i intel·lectual comentant els seus llibres i com coincideixen amb els diferents moments o etapes de la història d'Alemanya. No és una reflexió en profunditat sobre el tema que li dona títol. No fa una anàlisi introspectiva molt profunda sobre el com i el perquè —sí o no— s'ha d'escriure després d'Auschwitz. Ell ho va fer. I alguns altres. Irremeiablement. Però sí que hi ha dues conclusions que volem fer nostres aquí. Diu que li deu molt a Paul Celan, que la seva ajuda va

---

<sup>125</sup> Ibid., p. 257.

<sup>126</sup> Ibid., p. 258.

<sup>127</sup> Grass, Günter. *Escribir después de Auschwitz. Reflexiones sobre Alemania: un escritor hace balance de 35 años*, Paidós Asterisco, Barcelona, 1999. La traducció és de Miguel Sáenz. L'article va aparèixer per primer cop a Espanya a la revista *Claves de Razón práctica*, n. 3, pp. 70-80, 1990.

ser molt important per a ell, i que li va aportar la comprensió que *Auschwitz no té final*.<sup>128</sup>

Pot voler dir moltes coses, però Günter Grass no les especifica, no ho explicita. Es queda amb la frase i torna a la seva biografia literària. Nosaltres creiem que vol exposar fonamentalment dues idees. La primera, que el dolor d'Auschwitz no s'acabarà mai. El seu dolor físic, literal, el que va generar, ja és en si mateix inabastable, i això ens acosta a la reflexió que vèiem amb Imre Kertész. Però, sobretot, el seu dolor simbòlic sempre hi serà. El que *re-presenta* Auschwitz, com a sofriment de la humanitat derrotada i anorreada, no té final.

Però també pot voler dir que els perills que suposa Auschwitz són o poden ser perpetus. Que no estarem mai prou a aixopluc del que representa en la seva capacitat de generar mal a partir de l'acció humana. Encara que puguem entendre Auschwitz com un moment excepcional, difícil de repetir-se, expressa algun perill que sempre és allà, com una possibilitat, com a expressió última i en darrer terme horrorosa del que podem fer els homes, del que ens podem provocar a nosaltres mateixos. Per això la responsabilitat sobre el que simbolitza Auschwitz tampoc no acabarà mai.

En els dos sentits que interpretem Paul Celan i Günter Grass cal tenir en compte la segona reflexió que destaquem de la conferència del que probablement va ser el narrador alemany més important de la segona meitat del segle XX. Diu, com a última reflexió del text:

Algo que todavía no se ha expresado debe decirse. Una vieja historia quiere ser contada de una forma totalmente distinta. Quizá basten estas líneas. Por eso mi discurso, efectivamente, tiene que llegar a su punto final, pero al escribir después de Auschwitz no se le puede prometer fin, a no ser que el género humano quiera renunciar a sí mismo.<sup>129</sup>

---

<sup>128</sup> Ibid., p. 41. A vegades, deu ser condició de poeta, una simple frase, un vers, pot ser tan definitori com tot un manual. Potser tota una part del que diem es pot resumir en aquest *Auschwitz no té final* que Celan va saber transmetre a Grass.

<sup>129</sup> Ibid., p. 58.

No podem deixar d'escriure de, per i sobre Auschwitz. Si ho féssim, estaríem renunciant a allò que som. Tant en el sentit del dolor que cal expressar, com en el de la responsabilitat que hi tenim. L'art i la literatura no tenen més remei que existir per expressar Auschwitz o Buchenwald, i tot allò que som. Tant per bé com per mal. Aquesta és la nostra condició. Aquesta és, coincidint amb Günter Grass, la conclusió necessària de la relació entre cultura i Holocaust.

## 5. UNA HERMENÈUTICA DELS LÍMITS

**La conciencia moderna de que toda literatura es la negación de sí misma.<sup>130</sup>**

**Enrique Vila-Matas**

### **Paraules en el límit**

El límit és un concepte prou complex i productiu, des de la nostra perspectiva, en l'àmbit de la filosofia. És evident que ha estat utilitzat i analitzat en profunditat per alguns autors<sup>131</sup> i que al seu parer i al nostre podríem dir que travessa bona part de la tradició filosòfica occidental. O que, si més no, es pot fer una lectura d'aquesta des de les premisses i les conceptualitzacions que permeten la paraula i el seu significat.

---

<sup>130</sup> Vila-Matas, Enrique. *Bartleby y compañía*, Anagrama, Barcelona, 2000, p. 179. El text de Vila-Matas és una excursió excel·lent a la regió d'aquesta literatura del no. L'elecció del personatge de Melville i del seu relat ens sembla més que afortunada per exemplificar i demostrar l'existència d'aquesta literatura del no.

<sup>131</sup> Ens podem referir, per exemple, a la filosofia d'Eugenio Trías i parcialment a la de J.C. Mèlich. En el primer cas, en vàrem fer una lectura força en profunditat fa uns anys que ara no volem del tot recuperar. Respecte de Mèlich parla, en els seus textos, de la filosofia de la finitud. Nosaltres volem més aviat sempre referir-nos a aquest concepte de límit en tant que frontera o frontissa, de separació de dues realitats o dos sentits diferents conceptualment i que poden referir-se a realitats distintes. En tot cas, la idea de lllindar, frontera o escissió és la que volem deixar constància en una mesura més clara.

La frase d'Enrique Vila-Matas pot servir-nos d'introducció tot apel·lant a la consciència moderna de la literatura de la negació, perquè és una frase pròpia d'aquesta consciència del límit, perquè implica reconèixer que tota literatura és afirmativa, pro-positiva —evidentment, ens explica el món, una part o una perspectiva, una visió—, però també és la demostració que hi ha alguna cosa que no es pot contar, que és innumerable —irrepresentable? —, i que estem, per tant, abocats a un abisme desconegut —a una regió obscura, misteriosa, salvatge—,<sup>132</sup> a un *no* revelador dels nostres límits. La literatura contemporània, i la filosofia en menor grau,<sup>133</sup> són també consciència d'aquest *no*.

Ara bé, no podem ocupar-nos d'aquesta consciència del límit fent una anàlisi de plantejaments com la de Wittgenstein.<sup>134</sup> El que pretenem és donar-los per pressuposats. Pensar, des d'aquesta perspectiva establerta com una regió de pensament ja adquirida, i entendre que des d'ella seria possible seguir fent una determinada proposta filosòfica i, en conseqüència, una lectura de gairebé qualsevol obra literària, o en tot cas, si més no, la nostra, la que estem fent sobre *La escritura o la vida*.

O dit d'una altra manera: finalment tota filosofia és un diàleg, no només des del plantejament hermenèutic. És una forma de conversa que sovint no comunica el que es pretenia, no diu el que volia dir. Com reconeix el mateix Gadamer: "Todo hablar dirigido al otro —al presente, ausente, determinado o indeterminado—, sea en forma de pregunta sea en forma de respuesta, es al fin y al cabo consciente de que no ha dicho lo que en realidad hubiera querido decir".<sup>135</sup> I, per tant, implícitament en tota comunicació amb l'altre, en tot diàleg, encara que estigui fet en les millors circumstàncies, amb les millors intencions proposades per la mateixa realitat que el configura i per les voluntats que els subjectes del diàleg hi posin, és incomplet, i deixa en la regió del *no-dit* un component del que formava part de la intencionalitat comunicativa prèvia. Tot i

---

<sup>132</sup> L'adjectiu aniria canviant en funció de la temàtica i de la perspectiva que volguéssim presentar.

<sup>133</sup> La nostra hipòtesi és que la filosofia contemporània ja ha començat a fer aquest esforç però que, per la seva pròpia condició, li és molt més difícil pensar sobre el què hi ha més enllà del què apareix en les zones de llum.

<sup>134</sup> Ho diem en el sentit que no tenim temps i/o espai aquí per fer-ho. Això sol seria el motiu d'un altre text.

<sup>135</sup> Gadamer, Hans-Georg. *El giro hermenéutico*, Cátedra, Madrid, 1998, p. 37. La traducció és de Arturo Parada.

les limitacions, la conversa pot acabar sent possible i, per aquest motiu, seguint amb Gadamer, és en aquest moment quan es formalitza l'acte de filosofar: "Solo en esas ocasiones felices en que se logra verdaderamente una conversación, donde el otro nos sale al encuentro y co-responde realmente, todo intento pasa del fracaso al logro. Esto vale tanto para la conversación del alma consigo misma, a la cual Platón denominó "pensar", como para cualquier forma de aproximarse a un texto, sea un poema, sea un pensamiento. La fenomenología, la hermenéutica y la metafísica no son tres puntos de vista filosóficos distintos, sino el filosofar mismo".<sup>136</sup>

A partir d'aquests paràmetres Gadamer reconeix que una "obra" —i es refereix a l'obra d'art construïda pel llenguatge— es converteix en un "joc"<sup>137</sup> contínuament obert de preguntes i respostes. "En todo caso, el proceso de comunicación no debe ser interpretado como un procedimiento metódico al que uno recurre contra el interlocutor, sino que se realiza entre los dos interlocutores a modo de dialéctica de pregunta y respuesta abierta a ambos lados. También el texto y especialmente aquel texto que es una 'obra', es decir, una obra de arte del lenguaje que desligada de su 'creador' se encuentra ante nosotros, equivale a alguien que responde de forma incansable a un esfuerzo nunca completo de comprensión interpretativa, y equivale a alguien que pregunta y se encuentra siempre frente a alguien permanentemente carente de respuestas."<sup>138</sup>

Gadamer iguala, en el diàleg establert en l'obra literària, la situació cognoscitiva de l'autor i del lector. Tots dos es formulen preguntes i esperen respostes *de forma incansable*, sempre oberta, a qui farà de la comprensió interpretativa un procés inacabat. Per tant, el procés mateix, el "joc" mateix que formula l'obra literària, permet fer la pregunta —sabent que la resposta quedarà inacabada, incompleta, o fins i tot muda. "El ser humano no 'tiene' únicamente lengua, logos, razón, sino que se encuentra situado en zona abierta, expuesto permanentemente al poder preguntar y al tener que preguntar, por encima de cualquier respuesta que se pueda obtener. Esto es lo que significa ex-istir,

---

<sup>136</sup> Ibid, p. 37

<sup>137</sup> Ibid., p. 35. Recollim aquesta referència però és un tema recurrent en Gadamer.

<sup>138</sup> Ibid., p. 35



estar-ahí. La tríada arte-religió-filosofía reclama aquí de nuevo sus antiguos derechos.”<sup>139</sup>

Situats, doncs, en aquesta zona oberta o regió de preguntes sense respostes, ens dirigim a l’art buscant la mateixa resposta —que sabem que no tindrem— o almenys la possibilitat del discurs que permet la seva recerca avortada. El misteri ens reclama. Inesgotablement. La no-escritura de qualsevol experiència —però potser encara més les negatives, les traumàtiques— només és una immensa sala d’espera per quan, inexorablement, comenci a ressorgir la necessitat de tornar-se a fer la pregunta.

Wittgenstein partia del plantejament de la coincidència entre els límits del nostre llenguatge i els límits del món,<sup>140</sup> però també sabia que el joc de la dialèctica desequilibrada de pregunta-resposta —la primera l’executem nosaltres, la segona queda suspesa en l’aire— implicava el que Gadamer demostra amb el seu plantejament hermenèutic de convertir tota filosofia —tota metafísica, tota fenomenologia— en la necessitat d’obrir els límits del món estructurat pel llenguatge de manera simbòlica a l’obertura de la pregunta que no té resposta o que, quan la dona, per la naturalesa simbòlica de l’obra d’art mateixa, queda oberta.

Javier Cercas diu que tota novel·la planteja una pregunta que no serà contestada.<sup>141</sup> O que ho serà de manera ambigua. I aquesta ambigüitat és la seva resposta. Semprún es pregunta per la radicalitat del Mal, per les seves causes, per la possibilitat de trobar la bellesa en l’horror. I evidentment, la seva resposta és l’ambigüitat d’una obra literària que un cop escrita només pot relatar parcialment per què no va ser escrita abans.

---

<sup>139</sup> Ibid., p. 35.

<sup>140</sup> Queda molt per dir de Wittgenstein i de les seves idees en relació al concepte de límit i en relació a la pròpia lectura que presentem de l’obra de Semprún. Hi ha altres plantejaments dels que tampoc podem oferir l’anàlisi que desitjaríem, en som conscients. Per exemple, els de Nelson Goodman.

<sup>141</sup> Ens hi referim, a l’autor de Girona, a partir de conferències sobre la seva obra narrativa, també es poden extreure de: Cercas, Javier. *El impostor*, Penguin Random House, Barcelona, 2014.

¿También el fin del arte? Mientras sigamos preguntando así, mientras sigamos preguntando sin más, todo queda abierto. Incluso la posibilidad de la metafísica. Es posible que la metafísica no sea únicamente —y tampoco en Aristóteles— esa ontoteología que intenta averiguar en el ente supremo lo que es ser. Significa más bien la apertura hacia una dimensión que, sin fin como el tiempo mismo y presente permanente como el tiempo mismo, abarca todo nuestro preguntar, decir y anhelar.<sup>142</sup>

Si Adorno<sup>143</sup> es preguntava per la possibilitat de la poesia després d'Auschwitz, Gadamer sembla poder insinuar una resposta provisional. Nosaltres —com no pot ser d'una altra manera, per això estem escrivint el nostre text— creiem que podem coincidir plenament amb el que diu. Hi ha una frase de Javier Marías sobre el temps de la ficció que li escau a la reflexió que fa aquí Gadamer. “El tiempo sin tiempo de la ficción”<sup>144</sup> o el temps infinit de fer-se preguntes, que és en definitiva el temps del present permanent, perquè potser si és un temps infinit i permanent és com si no hi fos. Tot queda obert. Com la lectura d'un text, sobretot si és una gran obra d'art. Potser per això el que volem és demostrar que tot el text de Semprún —*La escritura o la vida*— és el desenvolupament narratiu de la descoberta de la condició fronterera en què es troba l'existència humana.

Si haguéssim d'enumerar els *conceptes del límit* que constitueixen el substrat del relat de Semprún, els hauríem de citar així: la necessària comprensió del jo a partir de la relació amb els altres. La distinció sempre ambigua i confusa entre el que considerem veritat i mentida o les seves formulacions intermèdies. La pròpia configuració de la realitat en allò que és o que ens a sembla que és, i per tant, respecte de la distinció clàssica en la temàtica literària del somni. El bé i el mal, o en termes ja més semprunians, la fraternitat i la destrucció originada pel Mal radical. I, com no pot ser d'una altra forma en una construcció literària

---

<sup>142</sup> Gadamer, *El giro Hermenéutico*, Op cit, p.36.

<sup>143</sup> Ens hem referit a l'autor alemany en el capítol de la cultura. No de manera extensa, ni molt menys. No podem, per falta de temps, fer una extensiva explicació de la coneguda sentència del pensador alemany. Tampoc hem buscat fer-ho de manera explícita, encara que és evident que forma part de la temàtica que tractem.

<sup>144</sup> Marías, Javier, El País, 2020.

de pes, la vida i la mort que en el text que ens ocupa acaba sent un component essencial del binomi vida/literatura o experiència viscuda i l'escriptura, és a dir, la seva dimensió en la paraula.

Finalment, el límit que separa la bellesa de l'horror o de la destrucció. La barbàrie. Aquí es on es capitalitza la metàfora literària de la neu i es converteix en simbologia del text. Nosaltres hem llegit el relat de Semprún a partir d'aquestes posicions.<sup>145</sup> No en volem dir categories, sí conceptualitzacions de clar contingut filosòfic que vertebrin el text i permeten la lectura hermenèutica que diem i, per tant, la seva lectura filosòfica. No hem volgut presentar-ho a partir d'una estructura condicionada per aquesta *relació conceptual fronterera o limítrofa*, tot al contrari; la lectura mateixa del text ens condueix permetent que els *conceptes del límit* vagin apareixent en el seu moment. No cal categoritzar els conceptes, el que volem és demostrar que la lectura del text es pot fer *des d'aquests* conceptes. Creiem que no és ben bé el mateix.<sup>146</sup>

La captació del límit que separa el que és bell de l'experiència de l'horror es produeix com una captació intuïtiva, real. És una autèntica *experiència viscuda* a Buchenwald,<sup>147</sup> una experiència que li permet obrir l'anàlisi, el procés introspectiu —a través de la memòria— que és, en definitiva, el que condueix tot el relat descobrint els diferents límits. Però, al final, els límits centrals, els que suposen autènticament una definició nova per a Semprún —com a home que explora en la seva pròpia condició— són la definició de la seva identitat en relació amb l'altre i en relació amb el món exterior —en la seva corporeïtat i en la seva historicitat— i el límit que separa el fet de la paraula escrita. Per això converteix aquest límit en el motiu i el tema central del relat. I per això el text és, en si mateix, una indagació de caràcter hermenèutic.

---

<sup>145</sup> No en volem dir categories, tal com indiquem, i la paraula conceptes sembla massa iniqua o poc transcendent.

<sup>146</sup> Potser és el moment de repetir que l'aproximació a la filosofia que fem és una aproximació literària. Hi ha alguns autors que ens acompanyen en la tesi –Mèlich–, però sí volem tornar a assenyalar que igual com es pot fer una lectura filosòfica dels grans textos literaris també es pot fer una lectura literària d'alguns dels grans textos filosòfics.

<sup>147</sup> Potser no hi hauria gaires llocs ni moments de la història de la humanitat, ni de la història individual, concreta, de cap ésser humà, que pugui ser viscuda de la mateix manera que es va viure en un camp de concentració nazi. Tot i així, el mal, tal com diu el mateix Semprún ha estat, malauradament, sempre present en la nostra història col·lectiva. Un horror sempre present, en una o altra forma.

Es com si Semprún es preguntés —potser com moltes altres vegades al llarg de la seva vida— qui és aquest individu que va poder ser feliç a Buchenwald. Què va experimentar que el pot conduir a fer-se aquesta pregunta? Com puc captar aquesta bellesa del paisatge nevat de l'Ettersberg, sabent que, al mateix temps, aquesta experiència que vivim és l'expressió més clara i més profunda de l'horror que l'home es pot executar sobre si mateix, de l'expressió de la llibertat conduïda a l'extermini, l'expressió del Mal radical?

Si puc experimentar això, sentir-ho, captar-ho, deu ser important analitzar aquest subjecte capaç de fer-ho amb relació al món en què viu i, sobretot, amb relació als altres amb qui viu i amb qui ho viu. Però sobretot el que he de pensar és com explicar-ho, com fer-ne un relat, per fer possible l'exercici epistemològic bàsic i essencial de la comprensió individual i col·lectiva del fenomen, i per això cal analitzar què implica a nivell subjectiu de qui actua —jo, l'home— i de qui ho rep —el lector, receptor d'una història més enllà del temps viscut en la transmissió del fet històric. El trànsit, la transmutació del fet a la paraula, serà, doncs, el nucli essencial del relat. Només així la comprensió pren forma, només així l'experiència estètica de captació del món com un constructe mental, lingüístic, simbòlic o poètic tanca el seu propi cercle.

Per això presentem la lectura que n'hem fet des d'aquestes premisses.

## El relat sorgeix de la mirada

Pero la verdad última, aquella cuya puerta solo nos espera a cada uno de nosotros, la atravesaremos sin una conciencia despierta del todo.  
¿Qué conciencia?<sup>148</sup>

---

148 Izquierdo, Luis. *El Proceso de Franz Kafka. La literatura admirable*, edició de Llovet, Jordi. Pasado & Presente, Barcelona, 2018, p. 548. Volíem deixar constància d'un exemple de les meravelloses crítiques literàries, com és el cas de l'admirat professor Lluís Izquierdo, que poden ser capaces, també, no només de l'anàlisi literari més profund, sinó també de condensar autèntics pensaments filosòfics.

La consciència nascuda de la llum de la mirada. La consciència que ens dóna un relat construït a partir d'aquesta llum. El primer capítol de *La escritura o la vida* és un reflex del valor de la mirada. La mirada de la mort, la mirada de la fraternitat; la de l'odi, la de la por. La dels meus i la dels altres. Totes les mirades. Encara que no totes s'esmentin explícitament, potencialment també hi apareixen. Semprún escull aquelles que més l'interessen, aquelles que representen el que vol explicar-nos. Nosaltres en direm la mirada del límit. Mirada sobre el límit o des del límit. I en el límit. Mirada que és intel·ligència, és llum. Però també hi apareix l'horror i la destrucció. O aproximació a l'impossible del no-res.

Evidentment no és cap casualitat que les primeres paraules del text es refereixin a aquesta mirada. De moment comença el relat amb la dels altres i la de la por:

Están delante de mí, abriendo los ojos enormemente, y yo me veo de golpe en esa mirada de espanto: en su pavor.<sup>149</sup>

El personatge protagonista del relat ha sortit del camp de concentració de Buchenwald. És el moment de l'alliberament. El dia 12 d'abril, un dia després de l'alliberament. Es topa per primer cop amb la mirada de qui no ha estat al camp, de qui es troba fora de l'horror, de qui no ha viscut la mateixa experiència. I apareix el dubte. Aquesta mirada m'interpel·la només pel fet de mirar-me i de reconèixer en ella el meu horror, el que he viscut i en el que em trobo -per aspecte físic, per les condicions de malviure de les meves circumstàncies- sembla pensar Semprún. I, per tant, assimilant el revers de la mirada, sabré que a través de l'altre apareix el meu jo. Aquesta mirada podrà entendre que ha passat aquí? Podrà entendre que m'ha passat a mi? Podrà, llavors, entendre'm? És un dubte que interpel·la les vessants ètica i epistemològica de l'individu Semprún. Els dos nivells necessaris aniran desllorigant-se en el primer capítol del relat. La recerca del límit, l'anàlisi sobre

---

<sup>149</sup> EV, p. 15.

la seva condició i com ens condiciona, és present en la narració de manera obliqua o bé, a vegades, del tot oberta i literal. Què és comprensible i què no per aquest oficial que ve a alliberar Buchenwald? Ell també és ara i aquí, però ell no ho ha viscut. Tot hi ser-ne primer testimoni; què podrà entendre? I què imprimeix en la meua condició d'ésser humà? Què indica sobre el que hauré de fer a partir d'aquest mateix moment aquest fet? La seva mirada m'interpel·la a actuar d'una determinada manera. No podré fer veure que no em veu, que no m'ha vist, que la seva mirada no existeix, que no sap on he viscut. Aquesta interpel·lació de l'altre acompanyarà la vida sencera de Semprún. La seva escriptura n'és la resposta. Aquesta pregunta ètica essencial: Qui sóc? Què faig? Què he de fer? Serà sempre plantejada a partir de la mirada del tinent. Tota la resta de la seva vida. Per això és la primera frase del relat.

El dubte s'esvaeix quan, de sobte, apareix el motiu essencial que fa possible la recuperació de la memòria per a Semprún i que també, en aquell instant del present, davant la mirada dels oficials, apareix en escena. Es tracta de la macabra al·lusió repetida en el relat com a leitmotiv de l'olor del forn crematori. De l'olor de carn cremada del crematori.

El recurs recurrent, la repetició, li permet fer esment a la possibilitat del record i de la necessitat de la seva negació. Així s'inicien com a temes del relat:

Bastaría con cerrar los ojos, aún hoy. Bastaría con un esfuerzo, sino todo lo contrario, bastaría con una distracción de la memoria, atiborrada de futilidades, de dichas insignificantes, para que reapareciera (...) distraerse de uno mismo, de la existencia que habita en uno (...), bastaría con un instante de auténtica distracción del propio ser, del prójimo, del mundo: instante de no-deseo, de quietud de más acá de la vida, en el que podría aflorar la verdad de ese acontecimiento antiguo, originario, donde flotaría el extraño olor sobre la colina del Ettersberg, patria extranjera a la que siempre acabo volviendo. (...)

El extraño olor surgiría en el acto en la realidad de la memoria. Renacería en él, moriría por revivir en él. Me abriría, permeable, al olor a limo de ese estuario de muerte, mareante.<sup>150</sup>

*Bastaría con un instante de auténtica distracción del propio ser.* El record de Buchenwald, de la seva mort, sorgirà si baixa la guàrdia, si els seus mecanismes de defensa que el mantenen en la zona confortable i protectora de l'oblit s'esvaeixen o minven. La veritat de l'*acontecimiento antiguo, originario* es manté latent però de moment silenciada. És el que necessita Semprún inicialment després de l'alliberament. Però la veritat de la memòria, del record, de l'olor de la mort, acabarà reapareixent. És aquesta veritat la que es fa tan difícil d'assimilar als oficials que el miren. L'experiència de l'olor, el seu record en una recuperació *proustiana* del fenomen de la reminiscència, s'imposa com a testimoni més fidel i directe dels sentits que originalment capten l'experiència inicial. Olor i record. El record es revela en l'esfera personal fent ressorgir la veritat íntima de l'experiència viscuda. Però aquesta no pot ser una veritat compartida, la seva esfera col·lectiva, pública, es fa impossible. Per això el diàleg amb els oficials continua així:

-El crematorio se cerró ayer –les digo-. Nunca más habrá humo en el paisaje. ¡Tal vez vuelvan los pájaros!

Tuercen el gesto, vagamente asqueados.

Pero no pueden comprender de verdad. Habrán captado el sentido de las palabras probablemente. Humo: todo el mundo sabe lo que es, cree saberlo. En todas las memorias de los hombres hay chimeneas que humean (...)

Pero de este humo de aquí, no obstante, nada saben. Y nunca sabrán nada de verdad. Ni supieron éstos, aquel día. Ni todos los demás, desde entonces.<sup>151</sup>

Coneixen les paraules, comparteixen un codi cultural similar, poden accedir a un nivell determinat de comunicació... *Habrán captado el sentido de las*

---

<sup>150</sup> EV, pp. 18-19.

<sup>151</sup> EV, pp. 22-23.

*palabras... en todas las memorias hay chimeneas que humean...* però l'experiència viscuda, la realitat d'una vida amb tots els matisos, amb tot el que comporta, amb les conseqüències de cada acte, els motius de cada acció, el perquè d'aquella o altra decisió, la consciència dels sentiments viscuts; no es pot transmetre, o no fàcilment, o no mai del tot. "Pero de este humo de aquí nunca sabrán nada de verdad... Por muy buenas intenciones que tengan"<sup>152</sup>.

Semprún és taxatiu. Aquell fum no es pot explicar. No es pot comprendre. No del tot. Per més esforç que s'hi posi.

Humo siempre presente (...) Me bastaba con ladear un poco la cabeza sin abandonar mi puesto de trabajo en el fichero central, con mirar por una de las ventanas que daban al bosque. El crematorio estaba allí, macizo, rodeado de una empalizada alta, rematado por una corona de humo.<sup>153</sup>

A partir d'aquest punt, el nostre autor inicia la reflexió sobre la confusió somni-realitat. I vida-mort. Serà essencial en la construcció del relat. Ho fa així, amb aquestes paraules: "¡Crematorio, apaguen!"<sup>154</sup>. Els deportats de Buchenwald les sentien sovint per despertar-los del somni de la vida; paradoxalment:

En Buchenwald durante las cortas noches en las que nuestros cuerpos y nuestras almas se empeñaban en revivir (...) esas dos palabras. *Krematorium ausmachen!*, que estallaban prolongadamente en nuestros sueños, llenándolos de ecos, nos devolvían en el acto a la realidad de la muerte. Nos arrancaban del sueño de la vida.<sup>155</sup>

El somni de poder i voler viure és interromput pel sotrac de l'aparició de nou de la realitat de la mort. Despertar-se és despertar-se en aquesta realitat de la

---

<sup>152</sup> EV, p. 23.

<sup>153</sup> EV, p. 23.

<sup>154</sup> EV, p.23.

<sup>155</sup> EV, pp. 23-24.



mort. O això és el que vol transmetre l'escriptor-relator dels fets Semprún. La inversió dels valors només pot ser possible a través del llenguatge literari, és evident. Viure és només un somni, i la realitat es troba submergida en l'àmbit irreal –mai viscut per ningú com a fet- de la mort.

*Krematorium ausmachen* els remet també a la realitat quan els deportats ja són o eren fora del camp, després de l'alliberament. Els fa reviure l'experiència i aparèixer el record com una vivència de nou. És com si algú els digués a cau d'orella: *recorda que vas ser a Buchenwald. Allò va existir. Va ser part de la teva vida. no te'n pots oblidar. Si has pogut sobreviure, tens el deure moral de no-oblidar, aquesta ha de ser la teva responsabilitat cap a aquells que no ho podran explicar perquè no hi són.* Per això Semprún, l'escriptor, va recalcant la seva anàlisi: "Así, en el sobresalto del despertar, o del regreso al propio ser, a veces llegábamos a sospechar que la vida sólo había sido un sueño, ocasionalmente placentero, desde el regreso de Buchenwald"<sup>156</sup>

Ara és la vida real, no la del somni de sortir de Buchenwald i de viure fora del camp. El seu desig d'una vida millor, en aquest moment és la que realment viuen. Però el record de la mort real del camp converteix aquesta vida en una mena de somni tenyit d'irrealitat, com si no pogués ser del tot, com si no s'acabessin de creure que ja són fora del camp, que són vius i són lliures. Però això mateix, aquesta mateixa sensació-percepció ho converteix en un sentiment d'angoixa. *Era el hecho de estar vivo... lo que era angustiante.* L'existencialisme de meitats del segle XX no podria trobar millors representants o continuadors que aquests escriptors de la vida després de l'Holocaust per expressar l'angoixa existencial. Però no és d'això del que es tracta. No persegueix un existencialisme literari o filosòfic. És una vivència real.<sup>157</sup> Per això, ell segueix repetint: *No podían comprenderlo..*<sup>158</sup> perquè és el que li interessa i el que vol transmetre al lector.

Evidentment, com es poden comprendre aquestes sensacions de mort en vida? D'angoixa per estar viu i no haver mort? Quan, en realitat, l'estat habitual de

---

<sup>156</sup> EV, p. 24.

<sup>157</sup> Probablement la literatura existencialista també es fonamentava en experiències reals, però no sembla exagerat posar límits a aquestes comparacions.

<sup>158</sup> EV, p. 24.

qualsevol de nosaltres, qualsevol ésser viu, és per naturalesa el contrari. És així, ara, quan en el seu relat Semprún incorpora el llenguatge més literari. Quan, volent fer un repàs del fum i de les diferents formes que pot tenir -i que els oficials que el miren des de la primera pàgina no podran entendre- conclou: “Humo para una mortaja tan extensa como el cielo...”<sup>159</sup>

Poesia per poder captar l'experiència de l'alteritat. Llenguatge poètic que ens vehicula amb l'altre en tant que pateix allò que jo no he viscut. El lector ha de fer un esforç. Semprún l'ajuda. Pot aquest llenguatge transmetre el que sentien? Ho pot expressar? Podran els oficials britànics i tota la resta de la humanitat dels que diu: “*nada sabrán de verdad...nunca sabrán ni pueden imaginarlo*” entendre-ho? Cinc dècades després, podrà el lector situar-se en el lloc de qui ha de viure la mort com una realitat viscuda, sentida en el dia a dia? Ho farà tot hi sabent que es tracta d'una paradoxa?

El paràgraf acaba amb l'exposició d'una tesi nova en aquest moment del relat i que considerem fonamental: “Se necesitarían horas, temporadas enteras, la eternidad del relato para poder dar cuenta de una forma aproximada”<sup>160</sup>

L'eternitat del relat per, tot just, poder fer una aproximació de la realitat. Tesi hermenèutica. Tesi d'escriptor que reflexiona sobre la naturalesa de la seva feina. Javier Marías inicia el que per a nosaltres és un dels seus millors textos *Negra espalda del tiempo* amb unes paraules que poden ser una introducció a la hipòtesi del nostre autor: “Creo no haber confundido todavía nunca la ficción con la realidad, aunque sí las he mezclado en más de una ocasión como todo el mundo, no sólo los novelistas, no sólo los escritores sino cuantos han relatado algo desde que empezó nuestro conocido tiempo...”<sup>161</sup>

El *conocido tiempo*<sup>162</sup> on s'inicia l'eternitat del relat. Aquest és el nostre temps, el de la història contada, narrada, no només la viscuda, o ja no només la viscuda perquè aquesta ja no hi és, com tampoc hi són el fum del crematori

---

<sup>159</sup> EV, p. 24.

<sup>160</sup> EV, p. 24.

<sup>161</sup> Marías, Javier. *Negra espalda del tiempo*, Alfaguara, Madrid, 1998, p. 9.

<sup>162</sup> Expressió que trobem d'un gran encert per part de Javier Marías, tal com volem fer constatar en el nostre discurs. L'altre temps, tant si va ser real com si no, ja no és conegut i, per tant, deixarà d'alguna manera de ser real o no constarà com a tal en el discurs de la història.

davant dels ulls estorats dels oficials britànics. Ja no el podran veure ni viure, ja només podran escoltar el relat.

Un relat en que Semprún segueix plantejant dubtes:

¿Pero se puede contar? ¿Podrá contarse alguna vez?

La duda me asalta desde el primer momento.

Estamos a 12 de abril de 1945, el día siguiente de la liberación de Buchenwald.

La historia está fresca, en definitiva. No hace ninguna falta un esfuerzo particular de memoria. Tampoco hace ninguna falta una documentación digna de crédito, comprobada. Todavía está en presente la muerte. Está ocurriendo ante nuestros ojos, basta con mirar (...) No hay más que dejarse llevar. La realidad está ahí, disponible. La palabra también.<sup>163</sup>

Realitat i paraula a punt per iniciar l'eternitat del relat, *nuestro conocido tiempo*. Semprún completa la tesi:

No obstante, una duda me asalta sobre la posibilidad de contar. No porque la experiencia vivida sea indecible. Ha sido invivible, algo del todo diferente, como se comprende sin dificultad. Algo que no atañe a la forma de un relato posible, sino a su sustancia. No a su articulación, sino a su densidad. Sólo alcanzarán esta sustancia, esta densidad transparente, aquellos que sepan convertir su testimonio en un objeto artístico, en un espacio de creación. O de recreación. Únicamente el artificio de un relato dominado conseguirá transmitir parcialmente la verdad del testimonio.<sup>164</sup>

Apareix obertament plantejada, doncs és, com dèiem, una de les tesis fonamentals del llibre. El capítol de la mirada, el que començava amb aquell doble nivell cognoscitiu i ètic de la mirada de l'altre, ha fet possible la seva presentació. Ara caldrà desenvolupar-la mentre fem avançar el relat. Mentre es

---

<sup>163</sup> EV, p. 25

<sup>164</sup> EV, p. 25.

construeix el relat. Indestriablement, doble cara de la mateixa moneda: relat i reflexió, història i anàlisi, i en darrera instància també, poesia i filosofia.<sup>165</sup>

Ens podríem plantejar si tenen prou densitat o substància els textos d'Homer quan narra els fets de l'Antiga Grècia. O si ho aconsegueixen els anònims autors dels textos dels evangelis sobre els fets de la vida de Jesús. Són comparables? Semprún es col·loca en aquest interrogant. Aquesta substància, aquesta densitat del relat, només pot aparèixer si ho convertim en objecte artístic, en un *espai de creació*. La substància, la possibilitat d'arribar a poder expressar i comunicar aquesta experiència en tota la seva complexitat i profunditat, depèn de la capacitat de construir un *espai de creació*.

En un documental de recent divulgació a Catalunya el director del museu d'art del memorial d'Auschwitz, Jürgen Kaumkötter venia a justificar el que defensa Semprún. Explica com algunes persones mentre eren a Auschwitz van poder crear petites obres artístiques: dibuixos, alguns objectes, etc. que ara s'exposen al museu. Pel director del memorial, en un món on les persones ja no eren considerades persones, en un espai on s'havia perdut la civilització, a través d'aquesta activitat podien expressar -i així mantenir- la seva pròpia identitat. En aquest espai només uns quants van poder fer art. Per a ells i –afegeix Kaumkötter- “per a la resta, saber que aquest art existia va ser un indici d'esperança i de llibertat.”<sup>166</sup>

L'esperança i la llibertat que devien somiar els deportats de Buchenwald abans de ser despertats pel *Krematorium, ausmachen*. I la llibertat que els semblava irreal en la vida real després de l'alliberament. Després, o ja en la llibertat. Continua Jürgen Kaumkötter: “L'art pot ser màgic. L'art et pot portar a un món diferent. L'art et pot fer prendre consciència. L'art aconsegueix coses, i no cal ser l'artista, sinó que n'hi ha prou d'observar-lo. I, simplement sabent que existeix, n'hi ha prou per aferrar-se a la vida. Aquest és, en el fons, el seu sentit. El sentit primigeni de l'art.”<sup>167</sup>

---

<sup>165</sup> Vegeu el ja citat: Steiner, *Heidegger*, Op. Cit., pp. 7-44.

<sup>166</sup> Vegeu bibliografia: Gener, Ramon, *This is art, Odi*, TV3, 2019.

<sup>167</sup> *Ibid.*, p. minut. Estem afegint les paraules que aporta el director del documental Ramon Gené com si fossin del mateix director del museu Jürgen Kaumkötter. De fet, formen part del mateix diàleg.

L'art com un espai de creació que et pot portar a un món diferent. Així ens aferrem a la vida perquè, com no pot ser d'una altra manera, aquesta només pot ser entesa per a nosaltres des del desig, des de la necessitat de la projecció cap a l'esperança que busquem com un espai de llibertat. Llibertat obtinguda, o com a mínim desitjada i, per tant, motiu de la nostra pròpia lluita personal. Les paraules del director del museu d'Auschwitz poden ser atribuïbles a l'obra i a la vida de Jorge Semprún. Però la seva tesi, la tesi que presenta a *La escritura o la vida* cal aprofundir-la amb un component essencial que explícitament no esmenta el citat director del museu d'Auschwitz. És el component de la mort. De l'experiència de la mort.

He tenido una idea, de golpe (...) la sensación, en cualquier caso repentina muy fuerte, no de haberme librado de la muerte, sino de haberla atravesado. De haber sido, mejor dicho, atravesado por ella. De haberla vivido, en cierto modo. De haber regresado de la muerte como quien regresa de un viaje que le ha transformado: transfigurado tal vez.<sup>168</sup>

L'horror dels militars, de la seva mirada, la seva angoixa és perquè veuen davant seu la mort o algú que *ha sido atravesada por ella*. Per això Semprún pot dir "yo era un aparecido, en suma(...) tal vez no me había limitado a sobrevivir tontamente a la muerte, sino que había resucitado de ella."<sup>169</sup> Però no es pot tornar de la mort. No hi ha resurrecció possible. Només en tot cas, en la literatura, i en algun tipus de literatura. Per això veiem en la proposta de Semprún un intent d'explicar l'impossible, allò que no és, allò que no-pot-ser-mai. Viure la mort, és sempre viure la mort de l'altre. Dels altres. La pròpia només pot ser una possibilitat, una hipòtesi, un temor. Pot ser molt probable, molt real en aquestes dimensions –possibilitat, hipòtesi o temor-, però no en l'autèntica i factible experiència real i viscuda.

---

<sup>168</sup> EV, p. 27.

<sup>169</sup> EV, p. 27.

Però així se sentien els deportats mentre eren al camp. I també quan ja no hi eren. Aquest era el seu *esperit*. El seu record fruit de la introspecció, de l'anàlisi de la seva ànima, encara que no tots s'atreuen a fer aquets exercicis amb el temor de la no-resistència. En conseqüència, en les frases que escriu a continuació, pot dir sense dubtar que "Todo me había ocurrido, ya nada podía sucederme. Nada sino la vida para devorarla con avidez (...) yo tenía entonces la impresión abrumadora y precisa de vivir sólo en sueños. De ser un sueño yo mismo."<sup>170</sup> Potser d'aquí naixia el compromís polític radical i l'assumpció del risc, com si aquell perill, el de la mort, no existís, no importés o no fos tingut en compte, perquè, d'alguna manera, ja s'havia produït.

I a continuació, Semprún apel·la al relat de la mort. Però, és clar, no de la seva mort. Aquesta no la pot narrar per raons òbvies, com ja comentàvem. I per aquest motiu tria, literàriament, la mort de Maurice Halbwachs. No volem dir que sigui un *alter-ego*, però sí que li *anava bé*. Li és, diguem-ne, útil. Professor de la Sorbona, intel·lectual reconegut, a partir de la seva figura pot construir la ficció que li permet narrar el que fins ara ha anat desplegant en el seu primer capítol. Amb un afegit d'importància molt considerable: la mort de l'altre i no la seva pròpia li possibilita parlar de la fraternitat.

Semprún inventa, construeix un *espai de creació*, fa ficció perquè aquesta - intentarem apuntar aspectes de la narració que semblen quasi impossibles en la realitat fàctica- probablement sí que fa possible la comprensió *aproximada del que va passar*.<sup>171</sup> O com a mínim del que Semprún va interpretar que passava i que era essencial en aquell món. És, doncs, el moment de la mort de Maurice Halbwachs i de la seva mirada fraterna. Ho explica aquí, en aquest primer capítol, però també ho havia explicat abans, en un altre relat titulat "*Aquel Domingo*"<sup>172</sup>. Perquè els diumenges Semprún, el deportat Jorge

---

<sup>170</sup> EV, p. 28. Són dues cites en una. Encara que comparteixen pàgina, estan força separades però ens ha semblat que per la seva continuïtat de significat podien ser perfectament citades tal com ho fem. Només volem destacar les impressions que tenia l'autor en aquell moment, sobretot respecte a la confusió vida i somni i, per tant, realitat-irrealitat, però de forma invertida. D'aquí la radical afirmació autodefinint-se com a somni.

<sup>171</sup> Utilitzem, en aquest cas i en dues ocasions, la cursiva per destacar expressions ja citades del propi Semprún i que seguirem utilitzant amb normalitat en el nostre discurs perquè ja les considerem assimilades en l'àmbit d'aquesta investigació.

<sup>172</sup> El títol francès ens sembla molt suggeridor i gairebé provocador, en el sí de la literatura concentracionària: *Quel beau dimanche!* Edició castellana: Tusquets, Barcelona, 1999. Traducció de Javier

Semprún, anava amb normalitat repetida i quotidiana al bloc 56. És a dir, al *Campo Pequeño* on hi havia els presoners més malalts i els jueus de Buchenwald. Un d'ells era el professor Halbwachs. "Me acercaba los domingos por la tarde, todas las tardes de domingo de aquel otoño, en 1944, tras la lista de mediodía, tras la sopa de fideos de los domingos."<sup>173</sup>

En aquestes visites, -reals o fabulades, o les dues coses alhora- Semprún veu créixer en la mirada del professor la mirada de la mort. La mirada, doncs, del darrer límit: "Semana tras semana había yo contemplado cómo surgía, cómo florecía en sus ojos el aura oscura de la muerte."<sup>174</sup> Compartir la mort és per a Semprún, en aquest context, compartir la fraternitat. I, tal com dèiem, és això el que pretén destacar en el seu relat. Com, en el límit de la mort, apareix, per necessari, el vincle potser únic que posseïm de la fraternitat:

Compartíamos eso, esa certeza, como un mendrugo de pan. Compartíamos esa muerte que crecía, ensombreciendo su mirada, como un mendrugo de pan: signo de fraternidad. Como se comparte la vida que a uno le queda. La muerte, un mendrugo de pan, una especie de fraternidad. Nos concernía a todos, era la sustancia de nuestras relaciones. No éramos otra cosa más que eso, nada más –nada menos, tampoco- que esa muerte que crecía. La única diferencia entre nosotros era el tiempo que nos separaba de ella, la distancia todavía por recorrer.<sup>175</sup>

No som res més que un projecte de mort que necessita de la fraternitat per poder suportar el trajecte.<sup>176</sup> Semprún vol relatar-ho amb detall i per això

---

Albiñana. *A viviré con su nombre, morirá con el mío*, Tusquets, Barcelona, 2001, traducció de Carlos Pujol, també descriu els diumenges i els celebra com l'única, encara que minsa, possibilitat setmanal d'espai d'elecció de temps lliure.

<sup>173</sup> EV, p. 29. Destaquem la repetició del diumenge. La paraula sol tenir una ressonància de festa, celebració o ritual que normalment interpretem de manera positiva.

<sup>174</sup> EV, p. 30.

<sup>175</sup> EV, p. 30.

<sup>176</sup> Ja hem avisat del to existencialista que ens sembla adquireixen algunes reflexions.

probablement s'inventa el *último domingo* de Maurice Halbwachs.<sup>177</sup> Si havíem iniciat el primer capítol amb el motiu de la mirada, Semprún sap que ha d'acabar –i vol acabar- aquest mateix capítol parlant també de la mirada. Tria la seqüència de la mort del professor:

El profesor Maurice Halbwachs había llegado al límite de la resistencia humana. Se vaciaba lentamente de sustancia (...) Un poco más tarde, mientras yo le contaba lo primero que se me pasó por la cabeza, sencillamente para que escuchara el sonido de una voz amiga, abrió de repente los ojos. (...)

El destello inmortal de una mirada que constata que la muerte se acerca, que sabe a qué atenerse, que calibra cara a cara los peligros y los envidias, libremente: soberanamente.”<sup>178</sup>

En aquest moment, davant la situació, Semprún explica -és a dir, ho relata o potser ho inventa- que va recitar al vell professor uns versos de Baudelaire. Versos que parlen, com no, de la mort.<sup>179</sup> El que busca l'escriptor és poder expressar literàriament aquella reflexió amb la que ha començat el relat. A partir de la mirada de l'altre, mirada davant l'horror, davant la misèria i la mort, parlar d'aquesta mort i fer-ho en els termes que, aquest escriptor, considera essencials per al seu relat de l'experiència dels camps:

Era esta la sustancia de nuestra fraternidad, la clave de nuestro destino, el signo de pertinencia a la comunidad de los vivos. Vivíamos juntos esta experiencia de la muerte, esta compasión. Nuestro ser estaba definido por eso: estar junto al otro en la muerte que avanzaba. Mejor dicho, que maduraba

---

<sup>177</sup> A partir de la pàgina 31 ens descriu la seqüència del relat de la mort no contemplada directament en el últim moment per part Jorge Semprún. És un dels moments de certa polèmica respecte del testimoniatge que ens deixa.

<sup>178</sup> EV, p. 35.

<sup>179</sup> Insistim en el tema de la possible invenció perquè ens sembla força evident, com també ho és que gaire és impossible de constatar.



dentro de nosotros, que nos alcanzaba como un mal luminoso, como una luz cruda que nos devoraría. Todos nosotros, que íbamos a morir, habíamos escogido la fraternidad de esta muerte por amor a la libertad.

Eso es lo que me enseñaba la mirada de Maurice Halbwachs, agonizando.<sup>180</sup>

El fragment quasi ho diu tot sobre el missatge bàsic del text complet que estem analitzant. La mirada de Halbwachs li ensenya això que diu, però sobretot és el mètode literari, és l'espai de creació que construeix per ensenyar-nos a nosaltres -lectors cinc dècades després- què és el que, en la perspectiva d'una anàlisi profunda de la condició humana, passava o creia que era essencial que passava Jorge Semprún. Això, a aquest nivell, amb aquestes condicions, amb aquests límits -límit del llenguatge, límit del text, de l'escriptura, de la història sabuda i documentada- és el que *els altres* podrem comprendre de Buchenwald, així com potser varen comprendre algun dia de les seves vides els tres oficials britànics que miraven el deportat Jorge Semprún el dia després de l'alliberament.

## **Una oració pels morts**

Després de la mirada, la veu. Una veu que ressona en commemoració pels morts. Veu i mirada. La veu apareix per primer cop però la mirada no ha fugit del relat. També o *encara* mirada dels morts. Les mirades del *campo pequeño* mentre el narrador-protagonista, en companyia en aquesta ocasió de l'hongarès *Albert*, ressegueixen els llits del bloc dels jueus buscant algun supervivent:

Pero el 14 de abril de 1945 no había supervivientes en aquel barracón del campo pequeño de Buchenwald.

No había más que ojos muertos, abiertos de par en par al horror del mundo (...)<sup>181</sup>

---

<sup>180</sup> EV, p. 37.

Aquest cop la descripció és una mica macabra -recurs gens habitual en Semprún-, però aquesta acaba amb el que més li interessa remarcar: la reacció davant aquesta contemplació visual de l'horror:

Comprendí de repente el asombro desconfiado, horrorizado de los tres oficiales aliados de la antevíspera. Si mi mirada, en efecto, reflejaba aunque fuera tan sólo una centésima parte del horror perceptible en los ojos de los muertos que habíamos contemplado Albert y yo, era comprensible que los tres oficiales que vestían el uniforme británico hubieran quedado horrorizados.<sup>182</sup>

Mentrestant, a l'exterior del bloc, la veu de l'oració, la veu de la pregària del *kaddish* es converteix en música *leitmotiv* de l'escena. *Kaddish*.<sup>183</sup> l'oració en la tradició jueva en record dels familiars que han desaparegut. Una oració pels morts.

¿Has oído? –dijo Albert en un susurro.

No se trataba de una pregunta, en realidad. Era imposible no oír. Oía aquella voz inhumana, aquel sollozo canturreado, aquel estertor curiosamente acompasado, aquella rapsodia del más allá.

Me giré hacia el exterior: el aire tibio de abril, el cielo azul. Aspiré una bocanada de primavera.

- ¿Qué es? -preguntó Albert, con voz helada y queda.

-La muerte -repliqué -, ¿quién sino?

Albert hizo un gesto irritado.

Era la muerte la que canturreaba, sin duda, en alguna parte en medio de los cadáveres amontonado. La vida de la muerte, en suma, que se hacía oír. La agonía de la muerte, su presencia radiante y fúnebremente locuaz. ¿Pero para

---

<sup>181</sup> EV, p. 41.

<sup>182</sup> EV, p. 41.

<sup>183</sup> EV, p. 43. En el text de Semprún ens diu literalment que el Kaddish és l'oració dels morts. Nosaltres ho hem citat tal com consta en el text, tot i que normalment s'escriu amb una sola *d*.

qué seguir insistiendo ante tamaña evidencia? El gesto de Albert parecía querer decir esto. ¿Para qué, en efecto?

Callé.

Hacia tres días que el horno crematorio había dejado de funcionar.<sup>184</sup>

Si el crematori deixa de funcionar, la mort fàctica, la que s'ha estat produint des d'una racionalitat industrial i macabra, també ha deixat de ser real. L'altra, la del seu record, la de la seva presència per sempre més en la seva vida com un forat negre, com una angoixa constant, com una desesperança, no desapareixerà mai. La mort segueix construint un dels temes essencials del relat. El de la identitat. I n'apareix un altre: el de la llengua. O millor encara - com sempre ha reconegut Semprún- el del llenguatge. En aquesta escena, és la llengua dels jueus, el *yiddish*. Perquè l'oració fúnebre que recita sense parar l'aparegut -recordem que és el segon cop que es presenta amb aquesta denominació- es recitada en *yiddish*: "-Yiddish -exclamó-. ¡Habla yiddish! Así pues, la muerte hablaba yiddish."<sup>185</sup> L'aparegut, que ara ja obertament li recorda la figura de Jesús: "Jamás había visto una figura humana que se pareciera tanto a la del Crucificado."<sup>186</sup> Recordem que és conscient que el relat que ha de construir és el mateix que ha passat amb "todas las grandes experiencias históricas"<sup>187</sup> En tot cas, el passatge de l'aparegut jueu del camp petit és el passatge que el porta a la memòria -començà així el joc del *hermoso azar* de la seva cita inicial- d'un dels fets que aniran sortint i servint de referència en el seu relat, dels fets que li van passar a ell, de la seva experiència. I quan ho fa, quan apareix la memòria -l'auto-memòria, no la memòria dels altres- es quan comença també el procés del meta-relat.

El passatge que ens vol explicar -no escollit precisament a l'atzar, sembla evident- és el de *La Paloma*.<sup>188</sup> Passatge que apareix en altres relats de l'escriptor, relats més novel·lesc. El passatge de *La Paloma* es refereix a la cançó que ell recorda anomenada així i que curiosament transcriu en traducció

---

<sup>184</sup> EV, pp .41-42.

<sup>185</sup> EV, p. 43.

<sup>186</sup> EV, p. 44.

<sup>187</sup> EV, p. 26. No ho citem tot, però sembla evident, pel que ens diu en altres moments, que vol deixar clar que s'està referint a les històries explicades per Homer i els evangelis.

<sup>188</sup> *La Paloma* és la cançó espanyola que curiosament canta el soldat alemany.

alemanya: “*Kommt eine weisse Taibe zu Dir geflogen...*”<sup>189</sup> La versió traduïda és la conseqüència de l’evocació, perquè la recorda així, en alemany, cantada per un soldat alemany a qui ha de disparar. I dispara. I el soldat alemany mor. Semprún fa aparèixer *el aparecido* -el crucificat- quan vol narrar la seqüència de la seva –potser- única acció violenta amb conseqüències de mort. Mentre ho relata; ho meta-relata. Perquè ens va avisant i explicant com ha fet la narració de l’esdeveniment, i com l’ha anat construint en aquest text -*La escritura o la vida*- i en altres textos. Les advertències són clares, evidents... ”A decir verdad no estábamos esperando a ese alemán en concreto. A ese muchacho rubio de ojos azules. –Cuidado: estoy fabulando (...)”<sup>190</sup>

Per què aquesta seqüència? Per què aquest fet i aquest relat? El *crucificado* de Semprún és el soldat alemany que va matar. Aquest és el seu *aparecido*. El que se li apareix quan vol recordar-oblidar Buchenwald. Tot i que no va succeir a Buchenwald. *El hermoso azar en que se transforma el recuerdo*<sup>191</sup>, i que ha passat primer per entregar-se a l’oblit<sup>192</sup> i que després es va fent recurrent en el seu discurs mental de la seqüència de l’alemany que cantava *La Paloma*.<sup>193</sup> Però no volem analitzar responsabilitats i encara menys possibles sentiments de culpa. Només fem veure com el relat i el meta-relat apareixen en funció d’uns mecanismes de l’evocació i com els va descrivint Semprún. Si en el primer capítol la mirada dels altres va configurant la seva i, per tant, la seva identitat, més tard la mort dels altres –l’aparegut jueu al camp petit i el soldat alemany- va fent aparèixer la seva mort, no la del seu cos, sinó la que ell va suposadament i ocasionalment provocar. La mort pròpia i la dels altres, en tots els registres possibles, per anar configurant el relat de la memòria que és també el meta-relat de com va construint la mateixa memòria el text. Sempre al costat del límit. La presència del límit és manifesta. Sobretot quan el capítol va arribant al motiu central del seu argumentari que no és altre que explicar el que

---

<sup>189</sup> EV, p. 44.

<sup>190</sup> EV, p. 45.

<sup>191</sup> Tornem a la frase de la cita inicial de Semprún que ja hem recordat.

<sup>192</sup> EV, p. 11. A l’inici de *La escritura o la vida* Semprún destaca dues cites. A la de Malraux ens hi anirem referint en diferents ocasions. Ara ho fem amb la de Maurice Blanchot: “Quien pretenda recordar ha de entregarse al olvido”. No en farem esment de manera literal en moltes ocasions però és evident que el seu sentit impregna part del que analitzarem en les contínues referències a la metodologia narrativa.

<sup>193</sup> La cançó li recorda la seva infantesa. La institutriu alemanya de qui va aprendre l’alemany i que després seria la seva segona mare. Mare adoptiva. Llengua adoptiva.

no és explicable, intentar comprendre el que probablement no podrem comprendre mai: el relat del que va succeir a Auschwitz. Perquè el personatge que apareix a continuació, ja en el segon capítol, el que acabarà conduint el relat, és un supervivent d'Auschwitz. El límit de la mort, el de la comprensió o no possible de la veritat, del que realment va succeir, del bé i del mal provocats per la mà de l'home, i per tant, el límit del que un relat, *-el relat-* pot suportar o no, es va fent present en el text.

Però encara érem amb *La Paloma*, i amb el soldat alemany que la canta. I amb el meta-relat que Semprún va originant. Ens ho diu obertament. En un text anterior, la novel·la *El desvanecimiento* va inventar-se un personatge que l'acompanyava en la mateixa seqüència: Hans Freiberg. En la realitat, en la d'aquest segon relat que ara assegura que és el real, l'acompanya Julien:

Julien es un personaje real: un joven de la Borgoña que siempre decía “los patriotas” para hablar de los resistentes (...) Julien es mi compañero de rondas en el maquis de la comarca, donde repartíamos las armas que nos habían lanzado los paracaídas por cuenta de “Jean-Marie Action”, la red de Henri Frager para la cual yo trabajaba<sup>194</sup>

Les dades hi són, apareixen en el relat . Fa impressió de verídica, com ha de ser. En *El desvanecimiento* no, aquell era ficció, encara que probablement també busqués la impressió de veritat. “Pero yo estaba con Julien, durante el episodio del soldado alemán, y no con Hans. En *El desvanecimiento* hablé de Hans, puse a ese personaje de ficción en el lugar de un personaje real”<sup>195</sup> I, a continuació, ens explica la gènesi del canvi del personatge, és a dir la gènesi de la ficció.

Había inventado a Hans Freiberg –al que Michel y yo llamábamos Hans von Freiberg en *El Largo viaje*, en recuerdo de *Ondine*- para tener un amigo judío.

---

<sup>194</sup> EV, p. 49.

<sup>195</sup> EV, p. 49.

Lo había tenido en mi vida en aquella época, también quería tenerlo en esta novela. De todos modos, las razones de esta invención de Hans, mi amigo judío de ficción que encarnaba a mis amigos judíos reales, están sugeridas en *El desvanecimiento*.”

Habíamos inventado a Hans, está escrito, como la imagen de nosotros mismos, la más pura, la más cercana a nuestros sueños.<sup>196</sup>

Els desitjos i els somnis –gènesi de la ficció, de la literatura en sí mateixa- són la raó del canvi de la realitat expressada a *La escritura o la vida*, no la real i autèntica que de fet no coneixem i potser no coneixerem mai. Els somnis fan, doncs, aparèixer una altra realitat fictícia. La gènesi de l'escriptura fa possible la pròpia construcció del relat. El nou, el d'ara, el de *La escritura o la vida*. Per això el canvi de Julien a Hans. Semprún ho sentència:

Esa es la verdad restablecida: la verdad total de este relato que ya era verídico.<sup>197</sup>

L'afirmació és clara, precisa i literal, i la inclou en el mateix relat literari. I ho fa així perquè ho necessita. I el lector també. No pot tenir-nos en el dubte permanent de si el que narra era real o no. L'escriptor està buscant crear la confiança en el lector sobre la necessitat autèntica del relat, perquè el que sí que caldrà explicar bé i sense deixar dubtes sobre l'autenticitat del fet és el relat més incomprensible, el més inexplicable, el relat del supervivent d'Auschwitz. El del límit més radical. Precisament perquè ens acostem a aquesta radicalitat del límit caldrà utilitzar expressions com *la verdad total o la verdad restablecida de este relato*.

I perquè aquest límit també era real, les altres històries, les que ha anat presentant en el primer i en el segon capítol, necessita explicar-les i així construir la narració per anar configurant el sentit que li dona. D'aquesta

---

<sup>196</sup> EV, p. 49.

<sup>197</sup> EV, p. 50.

manera, les morts –aquestes només possibles o probables- del jueu *aparecido* i, sobretot, la de Maurice Halbwachs són el preàmbul del relat de la mort que explicarà el supervivent d'Auschwitz.

*El Cristo del Kaddish* és, doncs, el prefaci de la mort de Maurice Halbwachs i la de tots els jueus. Els d'Auschwitz:

No sé qué hacer para mantener con vida a mi Cristo del Kaddish. Le hablo quedamente. Acabo estrechándolo entre mis brazos, lo más ligeramente posible, por temor a que se me deshaga entre los dedos. Le imploro que no me juegue esta mala pasada, Albert no me lo perdonaría. A Maurice Halbwachs también lo había estrechado entre mis brazos ese último domingo<sup>198</sup>

La diferència és que a Auschwitz Semprún no hi va ser. D'allà ell també rep un relat. Del relat que rep d'Auschwitz, d'un –evidentment- supervivent d'Auschwitz, en fa el relat de Buchenwald, d'un supervivent de Buchenwald que sí que es Semprún, i que vol escriure el relat dels camps de concentració alemanys de la Segona Guerra Mundial. En tot cas, la seva versió, la seva veritat. El relat d'Auschwitz acaba sent el nucli del relat de Jorge Semprún. Els límits de cada relat –i les circumstàncies que el condicionen- van configurant cercles concèntrics que donen la forma a la narració final.

Però, repetim, ell no pot fer el relat dels jueus d'Auschwitz. Del jueu hongarès de Buchenwald que canta el kaddish sí. O de la mort de Maurice Halbwachs:

Así que, dos días después, vi aparecer el nombre de Halbwachs en la lista de los fallecidos. Busqué en el fichero central de la Arbeitsstatistik el casillero correspondiente a su número. Saqué la ficha de Maurice Halbwachs, borré su nombre: un vivo podría ocupar el lugar de ese muerto. (...) Una especie de tristeza física se había apoderado de mí. Me hundí en esa tristeza de mi

---

<sup>198</sup> EV, pp. 54-55.

cuerpo. (...) El tiempo pasó, Halbwachs había muerto. Yo había vivido la muerte de Halbwachs.<sup>199</sup>

El kaddish del jueu hongarès era una expressió del límit. La mirada que no pot veure el mateix dia de la mort de Maurice Halbwachs però sí que pot explicar, n'és un altre. Però al segon capítol, el narrador Semprún decideix enfrontar-se al relat de les càmeres de gas d'Auschwitz. Som al límit dels límits. Sap que aquest relat és diferent. Per això ens ha estat preparant. El comença així:

Jürgen Kaminski nos había reunido para que escucháramos a un superviviente de Auschwitz: un judío polaco superviviente de Auschwitz, llegado con uno de los convoyes de evacuación de aquel invierno...

No me acuerdo del nombre de aquel judío polaco.... Me acuerdo de su mirada en cualquier caso....

Era el miedo de no ser creído, sin duda. De, ni siquiera, ser oído. Pero resultaba del todo creíble. A ese superviviente del *Sonderkommando* de Auschwitz le oíamos perfectamente.

Comprendía su angustia, con todo.<sup>200</sup>

Si comprèn la seva angoixa, el comprèn a ell i al seu relat. En definitiva d'això es tracta. No és possible revivre la mateixa experiència. Això es troba fora del límit. Dels nostres límits: intel·lectuals, ètics; humans. El que busquem, com gairebé sempre, amb l'escriptura, amb l'art, és un esforç d'empatia. Recordem la importància que va tenir per a Semprún el text de Claude-Edmon Magny. Si entenc i comparteixo la seva angoixa, entenc i comparteixo el seu relat, i amb aquest, a l'individu i la seva biografia; el que va viure, el que va ser.

Le miraba, en el semisótano de la sala de los contagiosos, y comprendía su angustia. Me parecía, en todo caso, comprenderla. (...)

---

<sup>199</sup> EV, pp. 56-57.

<sup>200</sup> EV, pp. 64-65.



Ara la mirada és de fraternitat:

Pero no había, jamás habría supervivientes de las cámaras de gas nazis. Nadie jamás podría decir: yo estuve allí. Se podía estar alrededor, o antes, o al lado, como los individuos del *SonderKommando*.

De ahí la angustia de no resultar creíble, porque no se está muerto, precisamente, porque se ha sobrevivido. De ahí el sentimiento de culpabilidad de algunos. De malestar, por lo menos. De angustiada interrogación. ¿Por qué yo, viva, vivo, en lugar de un hermano, de una hermana, tal vez de una familia entera?

Escuchaba al superviviente del Sonderkommando y me parecía que podía comprender la angustia que alteraba su voz por momentos. Habló largo rato, le escuchábamos en silencio, petrificados por el horror macilento de su relato. De repente, cuando Ludwig G. encendió una lámpara tomamos conciencia de que la oscuridad nos envolvía ya desde hacía rato, pues había caído la noche invernal. Nos habíamos abismado en cuerpo y alma en la noche de este relato, sofocados, habiendo perdido cualquier noción del tiempo.<sup>201</sup>

Davant del relat d'Auschwitz, per primer cop en *La escritura o la vida*, apareix significat el deure de memòria. No gaire o molt poc freqüent en Semprún: "No olvidéis jamás..."<sup>202</sup> Ho fa perquè sap que està proposant alguna cosa més. El deure de memòria, tal qual expressat així, és el del testimoni que poden fer altres supervivents que no són Semprún. Ell ha d'apel·lar a altres factors. Per exemple el de la cultura. I és ara quan en el relat sorgeix una de les referències clau, la de l'escriptor francès André Malraux i la seva frase de capçalera. Ho justifica. Ens ho relata:

---

<sup>201</sup> EV, p. 64. Les dues parts de la cita són de la mateixa pàgina.

<sup>202</sup> EV, p. 65.

Llevaba un buen rato pensando en la última novela de André Malraux.<sup>203</sup>  
Escuchaba el relato de las cámaras de gas de Auschwitz y me acordaba de la última novela de Malraux, *La lutte avec l'ange*.....<sup>204</sup>

Així un cop acabat el relat, per intensificar el seu sentit, o precisament per donar-n'hi un, de sentit, Semprún fa referència de nou a la literatura. I -com no- en una reflexió sobre la mort:

Lo esencial en la obra de Malraux es una meditación sobre la muerte, una retahíla de reflexiones y de diálogos sobre el sentido de la vida, por tanto.<sup>205</sup>

Com veiem, ara l'important no és el record real o no de la lectura de Malraux, l'important és la reflexió que en fa l'escriptor. L'un i l'altre:

Siempre me ha aparecido una empresa fascinante y fastuosa la de Malraux trabajando una y otra vez la materia de su obra y de su vida, ilustrando la realidad mediante la ficción y ésta mediante la densidad de destino de aquélla, con el fin de destacar sus constantes, sus contradicciones, su sentido fundamental, a menudo oculto, enigmático o fugaz<sup>206</sup>

Reflexió evident sobre la relació realitat-ficció. El que diu de Malraux és l'objectiu literari de Jorge Semprún. Què sinó això és el que pretén fer parlant de Buchenwald? Cal, a través de la literatura, trobar el sentit *oculto, enigmático o fugaz*, del que ens passa, de la vida als camps alemanys o en qualsevol altre

---

<sup>203</sup> EV, p. 65. És evident que hi ha lectures que ens marquen i que podem recordar quan i com les vàrem llegir. Una altra cosa és recordar constantment els moments en què hi tornem a pensar. Estaríem davant d'un dels recursos habituals de Semprún. Amb això el que fa és integrar les lectures en la seva narració. El present narrat es nodreix de les lectures fetes al llarg de tota una vida, sigui el moment que sigui quan les vàrem tenir per primer cop a les nostres mans.

<sup>204</sup> EV, p. 65. Els punts suspensius són nostres, només per destacar que així presenta el que vol significar sobre la frase de Malraux.

<sup>205</sup> EV, p. 65.

<sup>206</sup> EV, p. 66.

experiència humana. Per fer-ho, és necessari il·lustrar la realitat amb la ficció i il·lustrar la ficció *mediante la densidad de destino de aquella*, és a dir, de la realitat.<sup>207</sup>

A continuació Semprún completa la reflexió en un to que per a molts col·legues pot ser presumptuós però, que, de fet, creiem que forma part de l'essència de la seva proposta estètica:

Para conseguirlo hace falta, sin duda, tener una obra y tener una biografía. Los profesionales de la escritura, cuya vida se resume y se consume en la propia escritura, que no tienen más biografía que la de sus textos, serían del todo incapaces de hacerlo. La empresa misma debe de parecerles incongruente. Hasta tal vez indecente. Pero no estoy emitiendo aquí ningún juicio de valor. No pretendo saber qué es lo mejor o lo que no está tan bien. Me limito a constatar, a proclamar una evidencia.<sup>208</sup>

L'objectiu de Semprún és viure una vida de literatura i escriure una ficció de descobriment de la realitat. El record de la lectura de Malraux acaba amb la cita de la frase inicial del llibre: "*Busco la región crucial del alma donde el Mal absoluto se opone a la fraternidad.*"<sup>209</sup> Sempre hem llegit la frase com una reflexió clara i concreta del que podem anomenar literatura del límit. I, en aquest cas, per l'anàlisi que en fem aquí, literatura del límit que acaba confluint en una filosofia del límit.

També és el primer moment en què apareix el tema del Mal. El Mal radical en al·lusió a Kant i al problema de la tradició cristiana de la filosofia occidental. Per fer-ho, després de la frase de Malraux -i de nou a través dels capricis de la memòria amb el seu *hermoso azar*, o potser a partir de la voluntat de l'escriptor en la recerca de la construcció d'un bon relat, un relat coherent, d'una coherència de semblança atzarosa però, en tot cas, que sigui una força motriu o l'altre la que condueix el relat-, Semprún torna a referir-se a la seva detenció

---

<sup>207</sup> Què és la densitat de destí? Els èmfasis també ens indiquen part del significat del que vol dir l'autor.

<sup>208</sup> EV, p. 66.

<sup>209</sup> EV, pp. 66-67.

per la Gestapo la tardor de 1943 a Jogny, ciutat situada en la regió central de la França ocupada. La memòria el condueix fins al moment en què la Gestapo el transporta fins a la comissaria del poble, i allà hi veu els objectes personals de Michel H., el seu company de lluita.

Entre aquests objectes s'hi troben llibres; les lectures que comparteixen aquells dies. Malraux, és clar, i curiosament –de nou el *hermoso azar?*- una traducció al francès de Kant de l'assaig *La religión en los límites de la razón*. És així com el Mal -el Mal radical- sorgeix en el relat en tres dimensions. Creiem que es poden presentar així: 1. La de la realitat: L'experiència de la detenció i posterior tortura per part de la Gestapo. L'experiència de Buchenwald i tot el que comporta. I evidentment, i primer que res com a rerefons de la narració, la realitat d'Auschwitz que el deportat polonès ha començat a explicar-nos. 2. La literària: Malraux. La seva novel·la, amb una reflexió sobre la mort i sobre el mateix mal en relació amb la fraternitat i, per tant, al·ludint al límit de separació entre ambdues. La mateixa narració de Semprún sobre Buchenwald. I, literari o no, el relat oral –tota literatura ha començat així, explicant fets reals i convertint-los en tradició oral- de les càmeres de gas d'Auschwitz. 3. La de Kant i la filosofia: L'anàlisi teòric que evidentment -i només cal constatar-ho fent referència als nivells 1 i 2- no ha sabut evitar, o si més no, disminuir en l'experiència real dels homes. És per això que diu Semprún:

Tuve la impresión entonces, en el silencio que siguió al relato del superviviente de Auschwitz, cuyo horror viscoso todavía nos impedía respirar con soltura, que una extraña continuidad, una coherencia misteriosa pero radiante gobernaba el devenir de las cosas. De nuestras discusiones sobre las novelas de Malraux y el ensayo de Kant donde se elabora la teoría del Mal radical, *das radikal Böse*, hasta el relato del judío polaco del *Sonderkommando* de Auschwitz –pasando por las conversaciones dominicales del bloque 56 del Campo Pequeño, alrededor de mi maestro Maurice Halbwachs-, se trataba siempre de la misma meditación que se articulaba imperiosamente. Una meditación, por decirlo con las palabras que André Malraux no escribiría hasta

treinta años más tarde, sobre “la región crucial del alma donde el Mal absoluto se opone a la fraternidad.”<sup>210</sup>

Potser la continuïtat la posa ell, l'escriptor que vol donar coherència als fets i a la forma com l'ésser humà viu aquests fets. Però els fets en sí mateixos no sempre la tenen, sobretot en la perspectiva d'una dimensió moral. Per tant, l'escriptor constata que diferents experiències, lectures, impressions i perspectives viscudes les va lligant, o les relaciona donant-los sentit a través del relat. La seva interpretació d'aquests fets, d'aquesta experiència viscuda així, amb lectures, reflexions, etc, és a dir, amb els altres dos nivells, necessita del relat. Així tot pren sentit. El relat -i la ficció- es fa necessari davant el fet inescrutable del sentit profund de la vida de l'ésser humà i de la seva mort. Del Mal que genera i suporta. Del seus límits.

## Poesia de límits blancs

D'un pas à ne se mal guider que derrière l'absence, elle est venue, cygne sur la blessure par cette ligne blanche.<sup>211</sup>

Una línia blanca que separa l'horitzó: “*Elle est venue par cette ligne blanche pouvant tout aussi bien/ signifier l'issue de l'aube que le bougeoir du crépuscule...*”<sup>212</sup> Horitzó de l'albada i del crepuscle, de la vida i de la mort. La poesia de nou com a indicador del camí del límit. Límit del discurs, límit de la veritat, de la construcció de la realitat humana. René Char publica el seu

---

<sup>210</sup> EV, p. 69.

<sup>211</sup> EV, p.92. Char, René, *Seuls demeurent*, 1945. Fragment del final del poema *La liberté* i que Semprún cita de manera literal al final del seu tercer capítol. Nosaltres estem utilitzant la traducció de Jorge Riechmann .

<sup>212</sup> EV, p. 84. Hem volgut completar els dos primers versos del poema.

poema l'any 1945.<sup>213</sup> Si fem confiança al relat de Semprún, sabrem que va conèixer realment el poema de René Char el dia 12 d'abril de 1945. Un soldat francès arribat amb els oficials anglesos li deixa el volum *Seuls demeurent* publicat aquell mateix any 1945. “*Extrajo del portafolios.....*”<sup>214</sup> Semprún el llegia i rellegia, o millor el repetia en veu alta per curar-se de les ferides, les mateixes que el cigne del poema de Buchenwald. Però el cigne és també un signe del límit, una metàfora. Metàfora dels diferents límits que aquesta línia blanca concentra en el poema.

També la del discurs polític. En el tercer capítol, Semprún concentra la mirada en el discurs polític, és a dir, en les diferents ideologies que van transmutar la seva vida. Ara, en aquest moment del text, toca l'Stalinisme. Hi ha música de fons. Una música que només pot tocar un rus. O un soviètic, és clar. “Una música surgió de repente, del otro lado de la plaza del recuento. Una música de acordeón, de alguna parte de allá. (...) Una música de acordeón tocada, indudablemente, por un ruso. Sólo un ruso podía extraer de este instrumento una música semejante, frágil y violenta. (...) Avancé unos pasos más. La plaza estaba desierta, amplia bajo el sol. Miré a Satlin, que parecía esperarme. Su retrato, al menos.”<sup>215</sup>

Satlin i l'estalinisme l'esperen en el decurs de la seva vida. I amb ell la crítica del seu discurs i, com a conseqüència, la condemna de tots els discursos que va considerar totalitaris. I és això el que vol començar a desenvolupar en el tercer capítol. Ho fa a través de la figura del bibliotecari de Buchenwald. Persona simbòlicament escollida en la narració per la seva personalitat, i per la funció i el càrrec que ocupava en el camp. El nom, ho diu Semprún, és inventat. La conversa; no ho sabem del cert. En tot cas, Semprún diu el que diu i cita tres llibres paradigmàtics de tres autors igualment paradigmàtics: Hegel, Nietzsche i Schelling: “Sólo filósofos idealistas!”<sup>216</sup> L'anècdota, el retorn a la biblioteca de Buchenwald i a les suposades lectures que Semprún estava fent en el moment

---

<sup>213</sup> Si fem confiança al relat de Semprún, sabrem que va conèixer el poema de René Char el dia 12 d'abril de 1945. Un soldat francès arribat amb els oficials anglesos li deixa el volum *Seuls demeurent* publicat aquell mateix any 1945.

<sup>214</sup> EV, p. 91.

<sup>215</sup> EV, p. 72.

<sup>216</sup> EV, p. 77.

de l'alliberament del camp, permet una reflexió narrativa sobre el futur de Buchenwald un cop es faci efectiu aquest alliberament. *Anton*<sup>217</sup> el ficcionat bibliotecari, insinua la possibilitat de continuar en el seu lloc de treball després de l'alliberament. Perquè –assegura- caldrà *re-educar* als nazis per tot això que havien fet. Semprún se sorprèn i afirma que per a ell el millor que podria passar amb Buchenwald seria l'abandonament: “Me gustaría que el campo se abandonara a la erosión del tiempo, de la naturaleza... Que acabe sepultado por el bosque...”<sup>218</sup> És interessant comprovar el desig d'un deportat en el moment present de l'alliberament respecte del futur del camp. Ho diu recordant les seves pròpies paraules l'any 1992 –l'any de l'escriptura de l'obra- un cop ha fet una visita a les instal·lacions que queden del camp i, per tant, ja sabent que la història no ha anat ben bé com ell deia, que no va passar realment això. Potser per aquest motiu, en aquest moment, el relat de Semprún s'endinsa en el concepte de llibertat. La història –la història present del camp l'any 1945, la que ell viu i la història que serà futur a partir d'aquell any i que quan ho escriu ja és passat, i per tant, història-, sabent que va ser un camp de l'estalinisme o de les conseqüències de la seva política, permet o, fins i tot, reclama una reflexió sobre la llibertat. Ho farà recordant París. El París dels intel·lectuals, escriptors i artistes que van fer de la capital francesa simbòlicament el contrapunt del que representa Buchenwald. I ho fa sobretot des de la filosofia –vet aquí Schelling- i de la poesia -vet aquí René Char-. Comencem per Schelling:

Viéndole alejarse hacia el fondo de la biblioteca, enseguida perdido entre las estanterías, me pregunto si Nietzsche y Hegel están realmente en su sitio. ¿Y Schelling? El volumen suelto de sus obras que había en la biblioteca de Buchenwald contenía el ensayo sobre la libertad en el que Schelling explora el fundamento de lo humano. Un fundamento oscuro, problemático, pero, según escribe, “sin esa oscuridad previa, la criatura no tendría ninguna realidad: la tiniebla le corresponde necesariamente en suerte”.

Algunos domingos, de pie contra el camastro donde agonizaba Maurice Halbwachs, me había parecido, en efecto, que la tiniebla nos correspondía

---

<sup>217</sup> És el nom del bibliotecari. Semprún confirma que és inventat.

<sup>218</sup> EV, p. 77.

necesariamente en suerte. La tiniebla de la humanidad del hombre, consagrada a la libertad, tanto a la del Bien como a la del Mal: henchida en esta libertad. Miraba alejarse Antón y me preguntaba si esa idea de Schelling sería de alguna utilidad para reeducar a los antiguos nazis del futuro campo de Buchenwald.<sup>219</sup>

*La tiniebla le corresponde necesariamente en suerte* diu Semprún des de Schelling en referència al *fundamento de lo humano*. Aquesta tenebra consagrada “a la libertad, tanto a la del Bien como a la del Mal”<sup>220</sup> eren el destí d’ell i dels seus companys de deportació mentre serien allà al costat del llit del mestre Maurice Halbwachs. Però també després, en el cas de Semprún, quan s’hauria d’enfrontar, des de la clandestinitat, a la dictadura espanyola, o des de la crítica del partit comunista als paràmetres stalinistes.

La tenebra del misteri. La línia que separa el misteri de la llibertat en la seva distinció entre el bé i el mal. Schelling i René Char. Cultura per a interpretar l’essència de la condició humana en la vida del camp i les seves conseqüències. Jazz, llibres i París<sup>221</sup>. Tres símbols de la cultura de la llibertat feta des de la llibertat i per a la llibertat. Semprún vol contraposar el que representa Buchenwald amb la seva pròpia vida i amb el que li proposa Anton per al seu propi futur professional i col·lectiu de l’Alemanya posterior a la guerra. Perquè se sorprèn de no haver entès en aquell moment l’essència del pensament stalinista i del comunisme soviètic, i que, per tant, ell també podia caure en una etapa –com així reconeix l’any 1993- de glaciació del pensament crític. “Stalin no entró en mi vida hasta mucho más tarde. Sólo más adelante se producirán los años de glaciación parcial y partidista de mi pensamiento.”<sup>222</sup> I no va tenir la suficient intuïció precursora del seu posterior pensament crític perquè imperava a través de la cultura –jazz, llibre París- i de la joventut, l’esperança de l’esdevenidor, o el desig d’un futur millor. “Pero probablemente, en 1945, no se trataba de una cuestión de comprensión: sino, más bien, de una

---

<sup>219</sup> EV, p. 78.

<sup>220</sup> EV, p. 78.

<sup>221</sup> Quan arriba a París sembla que aquestes són les seves grans dedicacions i aficions. Fins i tot seguia la moda pròpia de l’època respecte de les tendències musicals.

<sup>222</sup> EV, p. 81.



cuestión de deseo. Probablemente la ilusión de un porvenir me impedía comprender. O mejor dicho, tener la voluntad de comprender, aun cuando hubiera tenido los medios para hacerlo. Probablemente no me confería el deseo de comprender, sino el de desear. Y no había nada que, tras tanta agonía, fuera más deseable que el porvenir.”<sup>223</sup>

Llibertat i esperança. Progrés i alliberació. Si el relat és fidedigne, és veritat que queda bé ara i aquí introduir el poema de René Char titulat “La liberté” i que el nostre autor diu recordar que va llegir per primer cop el dia 12 d’abril de 1945. L’endemà de l’alliberament. Poema que recita tot seguit, fins el final i cridant cada cop més al mig de la plaça de Buchenwald, sota la mirada d’un soldat americà col·locat a la torre de vigilància, perquè ja són els americans - portadors de la llibertat- qui controlen i vigilen el camp. És així, en aquest context, en aquest temps i espai viscuts –sempre segons el nostre narrador- quan apareix la preciosa i precisa –o no- metàfora de la línia blanca “...par cette ligne blanche...”<sup>224</sup> “Susurro el inicio de un poema que se llama “La liberté” ...Sin haberlo premeditado, mi voz se eleva, se refuerza, se hincha, mientras prosigo mi recitación.”<sup>225</sup> Perfecte. Si fos així, o si va ser així, era quasi perfecte. Recitar i recordar un poema titulat la llibertat i que parla del límit que representa l’albada i el crepuscle, del mateix límit que és en sí mateixa la llibertat. És així com tot pren sentit. La poesia, el record de la poesia –vertader o no- fa possible la comprensió de la realitat viscuda no només en aquell mateix moment individual i col·lectiu, personal i històric, sinó també del que la pròpia història proposarà a partir d’ara al nostre narrador i protagonista del relat -Jorge Semprún- i de la història de l’Europa del segle XX. La llibertat i el desig. L’esperança del futur prometedor i la lluita del present per aquesta llibertat que s’ha de conquerir dia a dia. El poema de René Char és això i molts més significants. Tots es despleguen al fil d’un relat de l’experiència il·luminant-lo i donant-li forma i contingut.

Perquè és així com el poema fa possible l’inici del relat. El record del poema de la llibertat i l’esperança permet i dona contingut al relat de l’experiència del

---

<sup>223</sup> EV, p.84.

<sup>224</sup> EV, p. 84.

<sup>225</sup> EV, p. 84.

camp encara que aquest sigui inversemblant, encara que sigui –perquè així ha de ser- un relat original, personal i inviolable del deportat Jorge Semprún. És això el que explica el jove oficial francès acompanyant dels altres oficials anglesos que fan el registre dels fitxers dels noms del camp que Semprún controla. És el relat que explica el jove oficial francès el que li ha permès llegir per primer cop la poesia de René Char. Un dels pocs autors que desconeixia de la literatura parisenca escrita en el transcurs de la seva estada a Buchenwald.

Le hablé de los domingos en Buchenwald.

Instintivamente, para propiciarme a los dioses de una narración creíble, para sortear las estridencias de un relato verídico, había tratado de introducir al joven oficial en el universo de la muerte por un camino dominical: el camino más largo, en cierto modo. Más apacible, en principio. Le había conducido al infierno del Mal radical, *das radical Böse*, por su acceso más banal. El menos alejado de la experiencia corriente de la vida, en todo caso.

Había evocado la belleza pálida y venenosa de Pola Negri en *Mazurca* para introducir al joven oficial en los misterios de los domingos en Buchenwald.<sup>226</sup>

Però l'inici del relat sembla que no és l'apropiat. Hi ha una reacció de sorpresa en l'oficial francès. No és el que s'esperava. "Se había sobresaltado, abriendo unos ojos desorbitados. Noté que estaba sorprendido.(...) Como si hubiera empezado este testimonio por el lado equivocado, al revés."<sup>227</sup>

*Al revés*, és a dir comença pel costat contrari, per on no es pot iniciar un relat sobre Buchenwald. Pel costat de la felicitat, dels plaers, d'aquells petits plaers que hi havia, també allà en el món del horror. "Comprendí en el acto que tomaba sus distancias. Sin duda yo no era un buen testigo, un testigo como Dios manda."<sup>228</sup> No és un bon testimoni perquè "cualquiera podría haberle narrado el crematorio, los muertos por agotamiento, los ahorcamientos

---

<sup>226</sup> EV, p. 86. Pola Negri: famosa actriu del cinema mut de Hollywood que posteriorment va tenir èxit a l'Alemanya nazi amb pel·lícules sonores. *Mazurca* és una d'elles, de l'any 1933. En el text queda reflectit que Semprún recorda perfectament el passí d'aquesta pel·lícula a Buchenwald.

<sup>227</sup> EV, p. 86.

<sup>228</sup> EV, p. 86.

públicos, la agonía de los judíos en el Campo Pequeño. (...) En cambio, con Pola Negri en *Mazurka*, estaba convencido de que a nadie se le habría ocurrido empezar su relato por ahí.”<sup>229</sup>

*La liberté*. La llibertat del relat. De fer-ho com un vol i des d'on vol. Des de la pròpia voluntat. Si el relat pot oferir una referència a la llibertat, a l'esperança i a la bellesa –la bellesa de la pel·lícula de Pola Negri, malgrat les seves contradiccions- el relat de l'horror podrà ser més eficient per explicar el que *realment passava*, també en la seva fase *del revés*, en la fase esperada des de l'inici, la de l'horror. I per això la cultura. La de René Char i el seu poema. La de Schelling i la seva reflexió sobre la llibertat, la de Hegel o Nietzsche i els llibres que no haurien d'haver tornat mai a la biblioteca de Buchenwald perquè cap reeducació sigui possible. La cultura del París de l'ocupació que l'oficial francès relata a Semprún i així recorden junts no només a Camus o Sartre o Malraux o Girandoux, sinó també la no-lectura encara impossible del poema de René Char sobre la llibertat que sí descobrirà el dia 12 d'abril i recitarà en veu alta a la plaça de Buchenwald davant el robòtic retrat d'Stalin.

Extrajo, de su portafolios de cuero, un ejemplar de *Seuls demeurent*, que apenas hacia unas semanas que se había publicado. Estaba entusiasmado, y más lo estuvo cuando constató que por fin me sorprendía, que no sabía nada de René Char...

Ese es el motivo por el que, unos días más tarde, en la plaza desierta de Buchenwald, puedo gritar a pleno pulmón el final del poema de René Char *La liberté*.

D'un pas à ne se mal guider que derrière l'absence, elle est venue, cygne sur la blessure, par cette ligne blanche...

Se acabó, le hago un gran gesto amistoso al soldado americano encaramado en su plataforma de vigilancia, con sus prismáticos dirigidos hacia a mí.<sup>230</sup>

---

<sup>229</sup> EV, p. 87.

<sup>230</sup> EV, pp. 91-92.

La línia blanca. La línia d'una cultura que, a través del poema, pot reflectir l'anvers i el revers d'una mateixa realitat. És aquí on rau la funció del relat. La seva necessitat. La seva màgia.

## El soldat il·lustrat

El soldat il·lustrat no és un soldat, és un tinent, el tinent Rosenfeld. El concepte l'utilitzem de forma genèrica en al·lusió a aquell vell tòpic del Renaixement dels anomenats homes d'armes i lletres. Perquè el compromís del tinent Rosenfeld, el nostre soldat, és amb la cultura, amb *les lletres*. Ho manifesta i ho demostra reiteradament Semprún en diversos moments del capítol. Però sobretot planteja el personatge com a símbol important d'algunes de les idees que ens presenta en el llibre. El tinent Rosenfeld -en la ficció de *La escritura o la vida*- serà l'encarregat de mostrar i explicar als habitants de la ciutat de Weimar, una de les capitals culturals i polítiques de l'Alemanya d'aquell temps, què va passar a Buchenwald. Cultura i horror a pocs centenars de metres de distància. La bellesa i la seva ombra units en un paisatge al centre de la nació alemanya. I els estrangers Semprún i Rosenfeld fent de guies filosòfics del que això representa per a Europa i el món.

En el recorregut paisatgístic i cultural la pregunta clau serà: què és l'essencial? El tinent Rosenfeld visita els arxius de l'administració del camp i per tant ha de parlar amb aquells que hi treballaven. Semprún narra obertament que ell formava part de la *Arbeitsstatistik*, és a dir "*el servicio donde se gestionaba el reparto de la mano de obra deportada*"<sup>231</sup>. I per això li explica -i també ens explica als lectors- allò que estem esperant i probablement també esperava el tinent: la narració de l'horror. Els detalls, la descripció de tot allò que ja sabem-nosaltres lectors d'un llibre sobre la deportació i el mateix tinent que és conscient d'on es troba- va significar la humiliació de tots aquells deportats que ho varen patir. Semprún hi dedica alguns paràgrafs, algunes pàgines, fins i tot,

---

<sup>231</sup> EV, p. 96. Ho citem de manera literal per aprofitar la nota per poder demostrar com Semprún -tal com fa en altres textos- no va amagar mai on treballava i què feia en els serveis d'administració del camp. En diverses ocasions s'ha criticat aquesta qüestió i s'ha aprofitat per dir quins eren els tractes de favor i els privilegis dels que va disposar. La polèmica més coneguda és la seu propi germà Carlos Semprún, qui va mantenir les seves acusacions i sospites entorn del seu germà durant molt temps.

però intuïm en la lectura que no es el que vol explicar-nos, que no ha fa com de passada –seria un menyspreu contraproductent- però sí sap que la violència, les tortures, les humiliacions, tot el procés, en definitiva, de la deshumanització que significava l'ingrés -és el passatge que més detalla- i l'estada al camp no són l'objecte principal del seu relat ni ha de ser-ho tampoc pel tinent Rosenfeld si vol entendre de debò el que va passar a Buchenwald i manifestar-ho així en el seu informe. Però, com dèiem, sap que no és l'essencial del seu relat. I per això quan el tinent Rosenfeld li diu que és un bon inici -referint-se a la possible narració del que succeïa- ell ho nega i s'hi adreça responent: “*Hay muchas clases de buenos principios –le digo-. Este es anecdótico. Habría que empezar por lo esencial de esta experiencia.....*”<sup>232</sup>

La pregunta per l'essencial: “-¿Ya sabe qué es lo esencial? (...) Creo saberlo, sí. Creo que empiezo a saberlo. Lo esencial es conseguir superar la evidencia del horror para tratar de alcanzar la raíz del Mal radical, *das radikal Böse.*”<sup>233</sup> És així com, amb la seva al·lusió a la frase de Kant, el nostre autor es permet poder fer l'entrada a la universalitat. És el que volia: passar de l'experiència a l'essencialitat; de la història dels fets del camp a l'anàlisi racional. Hi ho fa a partir de dos conceptes certament essencials: el mal i la llibertat.

El pas del concepte de l'horror al concepte del Mal li permet aquest accés a la universalitat. És com passar de l'anècdota a la categoria. De l'experiència fàctica a l'essència de la condició de l'ésser humà. És per aquest motiu que -estranyament a priori en aquesta situació- parla de la filosofia. La filosofia del Semprún estudiant i de la filosofia dels autors que dictaven el discurs imperant en aquells anys: Heidegger, Husserl, Levinás.... Estranyament perquè quan suposadament ha de descriure al tinent Rosenfeld què passava a Buchenwald, quins eren els fets que configuraven l'univers de l'horror, l'estudiant de la Sorbona aixeca el vol i comença a dissertar. L'anècdota personal també l'aprofita. Quan arriba al camp i un reclús encarregat d'inscriure els deportats omple la fitxa de la seva identitat<sup>234</sup> no posa *philosophiestudent* perquè :”Aquí

---

<sup>232</sup> EV, p. 102.

<sup>233</sup> EV, pp. 102- 103.

<sup>234</sup> Fem servir la mateixa expressió que Semprún a EV, p. 101. Ja sabem que el tema de la identitat és prou important.

más vale ser electricista, ajustador, albañil... ¡Obrero especializado, vamos!”<sup>235</sup>  
L’anèdota no la conclou. Ho farà més tard en el relat perquè encara no vol descobrir totes les claus immerses en aquest passatge de la narració. “Aquí para sobrevivir más vale tener una profesión de este tipo”<sup>236</sup>. Per sobreviure a Buchenwald cal ser un *Facharbeiter*, un obrer especialitzat, però per explicar què és l’essencial de Buchenwald cal ser un *philosophistudent* i haver llegit a Heidegger. Perquè el lector de Heidegger podrà entendre que la naturalesa d’aquest horror va més enllà. I que per fer l’informe que busca el tinent Rosenfeld qualsevol podria passar-se hores testimoniant sobre de la seva quotidianitat. Semprún en fa una llista fugaç quasi ridícula del que eren les condicions objectivables d’aquell horror: “*horarios, trabajo agobiante, hambre perpetua, falta permanente de sueño, las vejaciones de los kapos, las faenas en las letrinas, el Trabajo en cadena de las fábricas, las ejecuciones, los recuentos, el agotamiento, la muerte de los compañeros...el humo del crematorio...*”<sup>237</sup>

El *Facharbeiter* també podia haver fet aquest llistat. També les patia i per tant sabia de les condicions de l’horror. Semprún vol “*desvelar el misterio glacial de esta experiencia, su oscura verdad radiante: la tèrebre qui nous était éclue en partage*”<sup>238</sup> i afegeix: “*Que le ha tocado en suerte al hombre, desde toda la eternidad. O mejor dicho, desde toda su historicidad*”<sup>239</sup>

L’absoluta originalitat de Buchenwald –i dels altres camps, sobretot Auschwitz– és que aquesta historicitat del Mal que –“puede tenerse en todas partes. No hace falta los campos de concentración para conocer el Mal”-<sup>240</sup>, és que “aquí, esta experiencia habrá sido crucial, y masiva, lo habrá invadido todo, lo habrá devorado todo... Es la experiencia del Mal radical”<sup>241</sup>

---

<sup>235</sup> EV, p. 101.

<sup>236</sup> EV, p. 101.

<sup>237</sup> Hem volgut demostrar com Semprún, literalment, fa un llistat del que per a molts testimonis és el fonament del seu relat de la vida als camps de concentració .

<sup>238</sup> EV, p. 103.

<sup>239</sup> EV, p. 103.

<sup>240</sup> EV, p. 103.

<sup>241</sup> EV, p. 103. Els punts suspensius són propis del text original de Semprún.

El diàleg s'obre a tres bandes: Semprún, el tinent Rosenfeld i Kant –es evidente que ha captado la referencia a Kant<sup>242</sup> O potser millor dir a cinc bandes, doncs el record de les converses amb Halbwachs i Maspero també hi apareixen. El fragment que citem és un dels passatges essencials de la lectura hermenèutica que fem i de la que creiem que planteja Semprún:

El Mal no es lo inhumano, por supuesto... O entonces es lo inhumano en el hombre... La inhumanidad del hombre, en tanto que posibilidad vital, proyecto personal... En tanto que libertad... Resulta por eso irrisorio oponerse al Mal, tomar las distancias al respecto, a través de una mera referencia a lo humano, a la especie humana... El Mal es uno de los proyectos posibles de la libertad constitutiva de la humanidad del hombre... De la libertad en la que arraigan a la vez la humanidad y la inhumanidad del ser humano<sup>243</sup>

Algú lliurement, utilitzant la seva pròpia capacitat d'elecció lliure i voluntària va projectar i construir Buchenwald. Aquesta és la nostra condició, la que ens permet, des de la llibertat –conquerida o adjudicada-, dur a terme accions que poden ser posteriorment jutjades d'humanes o inhumanes. Nosaltres no estem fent una investigació sobre el com, el perquè, en quines condicions històriques, per quines causes, contextos, etc, va ser possible aquesta decisió col·lectivament i en alguns casos precisos individualment. La ingent bibliografia sobre el tema és a l'abast. Aquí només volem constatar que un escriptor que vol treure l'entrellat d'aquella experiència històrica que ell va viure arriba a la conclusió sobre l'essencialitat de la llibertat en les accions i l'esdevenir històric de la condició humana. El Mal, la llibertat i la mort. “Y luego, de esta experiencia del Mal, lo esencial es que habrá sido vívida como una experiencia de la muerte”<sup>244</sup> El Mal de Buchenwald és que els deportats han viscut la mort, malgrat la paradoxa. Per això repeteix la referència al tema dels *aparecidos*. “No somos supervivientes, sino aparecidos”.<sup>245</sup> L'estudiant de filosofia de

---

<sup>242</sup> EV, p. 104.

<sup>243</sup> EV, p. 104.

<sup>244</sup> EV, p. 104.

<sup>245</sup> EV, p. 104.

Buchenwald<sup>246</sup> l'hivern del 41 passa per davant d'una llibreria que "las autoridades de ocupación habían abierto una librería en la esquina del Boulevard y de la Place de la Sorbonne."<sup>247</sup> A l'aparador, un dels llibres triats és de manera destacada el *Sein und Zeeit* de Heidegger<sup>248</sup>. Aquell dia va acabar travessant el carrer i comprant l'exemplar de l'assaig de Heidegger. Les lectures es creuen. Apareix Levinás, apareix Husserl. "De ahí una curiosidad y un interés recién estrenados por la fenomenología y la filosofía de la existencia."<sup>249</sup> I així, el nostre autor, segueix aixecant de tant en tant el vol....

Esto, por supuesto, solo resulta decible de forma abstracta. O de soslayo, como quien no quiere la cosa... O entre risas, con otros aparecidos... Pues no es algo creíble, no es compartible, apenas comprensible, puesto que la muerte es, en el pensamiento racional, el único acontecimiento del cual jamás podremos tener una experiencia individual... Que sólo puede ser aprehendido bajo la forma de la angustia, del presentimiento o del deseo funesto... En el modo del futuro anterior, por lo tanto... Y no obstante, habremos vivido la experiencia de la muerte como una experiencia colectiva, fraterna además, fundiendo nuestro estar-juntos... Como un *Mit-sein-zum-Tode*.....<sup>250</sup>

L'hermenèutica que Semprún configura del seu propi text passa també per construir una filosofia existencial i una antropologia dels camps. Per a Semprún, aquest existencialisme manifestat en la realitat fàctica del camp, és l'assumpció de l'ésser humà com una realitat abocada a la mort, però des de la seva vessant col·lectiva i, per tant, fraterna. El cercle conceptual es va definint. Aquesta llibertat que possibilita la realització del Mal i de l'horror- i de la Mort viscuda com una experiència col·lectiva- en el camp es viu en el *estar-juntos* de la fraternitat. "Pasé, pues, largas y austeras veladas, aquel invierno, el invierno

---

<sup>246</sup> És el que era a l'hivern de 1944 Semprún; un estudiant de filosofia de la *Sorbona* que havia anat a caure en un camp de concentració de l'Alemanya hitleriana.

<sup>247</sup> EV, p. 105.

<sup>248</sup> Recordem de nou el coneixement de la llengua alemanya per part de Semprún.

<sup>249</sup> EV, p. 105.

<sup>250</sup> EV, pp. 104-105. Igualment, els punts suspensius són de l'autor.



del curso escolar 40-41, estudiando Sein und Zeit<sup>251</sup> Com és possible relatar al mateix temps en la mateixa narració i en la mateixa relació de fets les condicions materials i objectivables de la vida a Buchenwald i, ahora, les lectures juvenils de la filosofia existencial del filòsof per excel·lència del nazisme Martin Heidegger? Això explica Semprún. Perquè vol portar el text als límits del que es pot relatar en un tema tan escrupolós, i perquè fent-ho, provoca la lectura hermenèutica o la meta-lectura -és a dir la meta-narració-. I així pot, una vegada i una altra, tornar a les mateixes preguntes, als mateixos temes:

Lo esencial, no obstante, no estriba ahí. Lo esencial es que el cuestionamiento fundamental que subtiende la empresa de Heidegger me parece sencillamente insignificante. Por qué hay Ser y no más bien nada: este planteamiento siempre me ha parecido positivamente insensato. Es decir, no sólo carente de sentido, sino también de cualquier posibilidad de producirlo. El olvido del planteamiento del Ser es, en efecto, la condición misma del nacimiento de un pensamiento del mundo, de la historicidad del ser-en-el-mundo del hombre.

Si nos empeñamos absolutamente en iniciar la meditación filosófica con un planteamiento de esta índole, tan obtusamente radical, la única interrogación de sentido sería más o menos la siguiente: ¿por qué es el hombre un ser que experimenta –para existir, para saberse en el mundo- la necesidad vital, compulsiva, de plantearse la cuestión del No-Ser, la de su propia finitud? ¿La cuestión de la trascendencia, por lo tanto?<sup>252</sup>

La consciència de la finitud. No poder evitar estar abocats al misteri, a l'esfera del misteri, de la pregunta pel no-res, o a la pregunta pel *no-ser* que és la que ens condueix a construir el relat –i la poesia en el sentit heideggerià o a l'art en general-. A fer-ho de manera fàctica. Després hi reflexionarem sobre el perquè hem tingut la necessitat de narrar i en conseqüència sorgeix l'hermenèutica. El límit, doncs, és a la base de la condició de possibilitat de la filosofia hermenèutica.

---

<sup>251</sup> EV, p. 107.

<sup>252</sup> EV, pp. 108-109.

*Paraula-Món-Història*. En Heidegger i en Semprún. Llegint a Heidegger o precisament perquè l'ha llegit, podrà entendre i escriure, fer art. Filosofar fins i tot sobre la relació que pot haver-hi entre la realitat *Món* del camp, la seva història objectivable i les paraules que faran possible el relat definitiu del que va passar allà i faran possible -o no- la seva comprensió final. També la de les generacions posteriors.

Tornarem a aquest vincle conceptual en un dels nostres capítols concloents a partir de la lectura de Heidegger. Ara és la lectura que va fer el mateix Semprún del filòsof de Todtnauberg i és ella la que guia el relat.

Els diferents límits han acabat conduint-nos al límit fonamental; el que escindeix la vida i la mort. Estar vius o no estar-ho. "Vivir es resistir"<sup>253</sup> titula un dels seus últims llibres Semprún. Continuar vivint. El recurs shakesperia és massa fàcil: ser o no-ser. En el camp no era un monòleg teatral brillant, o una dissertació de pensament eloqüent plegat de piruetes lingüístiques per fer-ho intel·lectualment més ocurrent i una demostració de l'excel·lència de les capacitats del cervell humà. Era la realitat del món, d'aquell *Món*. Podies seguir vivint o no. Si ho feies, ho podries explicar. I aquesta realitat certament va ser viscuda de manera col·lectiva. Com diu Semprún "de manera fraternal". Es un *estar-juntos*, encara que fos per estar abocats a la mort, a l'experiència de la mort. De fet, és com estem sempre, encara que no volem adonar-nos-en perquè pensem –quotidianament- que allò que estem vivint no és tan important, tan radical –que sí que ho és- per ser relatat. I per això no hi ha meta-narració. No hi ha filosofia de l'existència mentre vivim la vida –només després alguns la faran per a nosaltres-. Al camp sí. Semprún, l'escriptor, serà allà per fer-nos possible el seu testimoni, per ser-ne conscient des del primer moment. Aquesta serà l'essència que en treu: La llibertat que permet el mal en una realitat de mort viscuda de manera fraternal. L'anàlisi microscòpic del camp permet l'ampliació en una espècie de zoom a tot allò que som, sempre, en tota situació històrica, en tota realitat que sigui qualificable d'humana.

---

<sup>253</sup> Llibre pòstum, editat l'any 2014 -vegeu bibliografia- i primer a França l'any 2013, dos anys després de la seva mort.

Sense la pregunta pel *no-res* no hi hauria patiment a Buchenwald. L'experiència de l'horror no s'hauria produït. No de la mateixa manera. La consciència del límit, saber-nos abocats a un final que, en definitiva, ho explica tot perquè és quan es pren perspectiva, fa possible la consciència de la pròpia experiència, la del horror de Buchenwald. Així es produeix la recerca del perquè i en conseqüència de la seva essència, del que realment va passar.

Les preguntes – i les possibles respostes- sobre el Mal, la llibertat i la fraternitat –“vivíamos la muerte de una forma colectiva”- són la conseqüència d'aquesta consciència del límit i de la seva necessitat. I ahora són el preàmbul, en el capítol sobre el tinent compromès, del darrer concepte clau: la responsabilitat. La individual i la col·lectiva. Heidegger i Alemanya. O Brecht i el seu poema sobre la nació que compartien.

O Deutschland, bleiche Mutter!<sup>254</sup>

Weimar és un símbol. Goethe, les seves converses amb Eckermann pels boscos adjacents, la casa-museu del poeta alemany, també. Evidentment. I Semprún només ens ha de recordar –no sabem amb quin grau de descripció de la realitat i quina confiança atorgar-li- el passeig que fan per la ciutat i els seus paratges ell i el tinent Rosenfeld, l'intel·lectual militar. S'esforça en les dades concretes: 19 d'abril, 23 d'abril, “día de mi santo”<sup>255</sup>.... Els detalls dels llocs, dels carrers, dels edificis, dels jardins. Desglossa de nou el repertori de referències culturals i intel·lectuals: Weimar, Goethe, però també Heidegger Brecht: Alemanya i la seva poesia.

El personatge del tinent compromès pren solidesa en la narració. Semprún ens el presenta. Ho necessita. És un soldat americà d'origen alemany. Jueu, més

---

<sup>254</sup> EV, p. 114. La cita prové, com diem, del relat de Semprún. Volem destacar que apareix així, sense cap altre afegit. Després continuarà, com fa tantes vegades, amb la resta del poema de Brecht utilitzant-lo com a referència temàtica del que diu. No sempre volem i tenim espai o intenció de destacar els recursos estilístics de l'escriptura de Semprún. Per exemple aquest: anades i vingudes en el temps, cites anunciades i després completades, referències constants a autors, lectures, etc.

<sup>255</sup> EV, p. 118. Incorporem la cita completa: “El teniente Rosenfeld me había recibido aquel día recordándome que estábamos a 23 de abril, día de san Jorge. Me obsequiaba con una visita a Weimar.”

concretament. Emigrant. Com tants d'altres del principi del règim nazi. L'any 1933 va emigrar a EEUU. Cita a altres intel·lectuals i artistes que van fer el mateix: Adorno, Marcuse, Horkeimer, Benjamin i Hanna Arendt... La definició clau del personatge arriba quan parla de la seva identitat nacional. És el que vol analitzar Semprún; les identitats individuals i col·lectives respecte dels països, les llengües i les cultures que han desenvolupat. De Walter Rosenfeld acaba dient: "Había optado por la nacionalidad estadounidense para poder llevar las armas, hacer la guerra contra el nazismo. Hacerle la guerra a su propio país. Volviéndose estadounidense, había elegido la universalidad de la causa democrática: la derrota de su país era la condición necesaria para que esa universalidad posible se volviera concreta."<sup>256</sup>.

Serà aquest tinent compromès amb la universalitat de la causa democràtica qui haurà de dir als habitants de la ciutat de Weimar, repetint les de Kaminski un cop va acabar el seu relat el supervivent d'Auschwitz: "¡no lo olvidéis jamás! Mi país es el culpable..."<sup>257</sup>

Qui és el culpable? On rau la responsabilitat? Si l'home és lliure d'escollir i, per tant, pot o no fer el Mal –radical-, l'horror, la destrucció, la mort que s'ha viscut de manera fraterna –també fruit de la condició de llibertat, al final del procés, o del raonament més lògic, però no fàctic- queda la pregunta per la responsabilitat. I aquesta només pot ser plantejada des de la dimensió de la cultura que tot país –la humanitat sencera- és i ha estat capaç de configurar. La cultura de Goethe, la de Heidegger, la de Brecht. Tots i cadascun d'aquells que l'han fet possible. També la dels personatges dialogants en el nostre capítol: Rosenfeld i Semprún, el deportat de Buchenwald i l'escriptor que ho acabarà relatant tot i analitzant tot.

El poema de Brecht –sempre l'èmfasi en la poesia<sup>258</sup>- és el tema de referència escollit:

---

<sup>256</sup> EV, p. 112. En un col·loqui emès a la televisió pública espanyola l'any 1986, discutint sobre el paper de l'intel·lectual en les nostres societats i del seu compromís, Semprún afirmava que el més important és el compromís amb la democràcia.

<sup>257</sup> EV, p. 113. Els punts suspensius segueixen sent de l'original.

<sup>258</sup> Recordem aquí la reflexió que vàrem fer sobre la poesia i la seva dimensió de veu del poble a través de les paraules d'Octavio Paz.

O Deutschland, bleiche Mutter!  
Wie haben deine Söhne dich zugerichtet  
Dass du unter den Völkern sitztest  
Ein Gespött oder eine Furcht!<sup>259</sup>

Els versos de Brecht recitats a la Rue Visconti l'any 1943. Temps de lluites clandestines antesala de la deportació. Ara són repetits pel tinent Rosenfeld. “Estamos sentados en la hierba tierna del prado que cae en suave declive hacia el agua del Ilm, ante la casita rústica de Goethe”<sup>260</sup> Un *locus amoenus* cultural i intel·lectual que és la llum de l'ombra de Buchenwald. Una llum que ha començat amb la visita de la casa-museu de Goethe a Weimar a la *Freuenplan*.<sup>261</sup>

Semprún visita Weimar. El lloc. Les distàncies amb Buchenwald. Els carrers. La casa de Goethe. La poesia de Brecht els acompanya. Els guia. La poesia que també ell recitava al pati de Buchenwald i que, a mode d'oratori, acaba sent la pregària necessària davant l'horror. La imatge de l'horror. El passatge del *Pare nostre* resat per un dels habitants civils de Weimar davant els cadàvers del camp certifiquen el significat de l'escena.

Poesia i cultura. Weimar i l'horror. Goethe i Brecht acompanyant dos soldats alliberadors –cadascun a la seva manera- de la ciutat i del camp de concentració. La lectura de Brecht, o el record dels seus versos, permet la reflexió final del capítol sobre la seva identitat. Ja no és aquell que fa dos anys llegia a París els versos del poeta alemany, ara és el deportat de Buchenwald a qui la mort *ha travessat*. S'ha fet present, encara que sigui de forma fraternal. Però és aquesta fraternitat la que farà possible la nova identitat, la del deportat

---

<sup>259</sup> EV, p. 116. ¡Oh Alemania, pálida Madre! ¿Qué han hecho tus hijos de ti/ para que entre todos los pueblos /provoques la risa o el espanto? Citem primer, en el text, l'original en alemany i aquí la traducció de l'edició castellana que estem utilitzant. En l'original francès, Semprún, primer exposa la seva traducció francesa, mentre relata els fets, i després l'original en alemany, ja al final del capítol. De nou, joc de llengües, de traduccions, en consonància amb el seus recursos habituals.

<sup>260</sup> EV, p. 115.

<sup>261</sup> Podríem comentar el privilegi que suposa la visita a aquest lloc emblemàtic. La utilització dramàtica dels llocs, dels espais, és més que acceptable. Tot Weimar tolera ser utilitzada literàriament. De fet, no només ho tolera.

de Buchenwald que és el lloc on vol tornar com si fos, encara que només eventualment, casa seva, *amb els seus*, com ell *aparecidos* d'una altra realitat, la que una cultura de la responsabilitat haurà de construir a partir d'ara, a partir del relat de Buchenwald, dels molts relats com el seu, per fer-nos conscients del seu significat, malgrat l'impossible.

L'altre jo, el de la joventut anterior, ja no hi és. La transmutació<sup>262</sup> final només serà possible quan com a escriptor, disset anys després, sigui capaç d'escriure'n el que per a ell n'era l'essencial:

Dos años de eternidad glacial, de intolerable muerte me separaban de mí mismo. ¿Volvería a mí, algún día? ¿A la inocencia, cualquiera que fuera el afán de vivir, de la presencia transparente a uno mismo? ¿Sería para siempre jamás ese otro ser que había atravesado la muerte, que se había alimentado de ella, que se había desecho en ella, evaporado, perdido?

-Es hora de volver –me dice el teniente Rosenfeld. (...)

Tengo ganas de volver a Buchenwald, entre los míos, entre mis compañeros, los aparecidos que regresan de una larga ausencia mortal<sup>263</sup>

## El costat del sol. Quan tornem a casa?

L'essencial -estarem d'acord com a mínim en això- és la vida i el mateix fet de viure-la. Sovint, per viure-la, per poder sobreviure, escollim el costat del sol, "*On the sunny side of the street*". La música de Louis Armstrong serà la referència en aquest capítol per poder fer esment a aquest desig de viure la vida, de –abans de res- continuar vius. Semprún situa el relat en l'etapa del suposat<sup>264</sup> retorn de Buchenwald. Ens trobem a "Eisenach, a finales del mes de abril, en un hotel de Eisenach utilizado por los estados mayores aliados como centro de repatriación de los prisioneros de guerra y de los deportados de la

---

<sup>262</sup> Parlarem més endavant de nou d'aquest concepte.

<sup>263</sup> EV, p. 121.

<sup>264</sup> Diem suposat perquè el mateix Semprún es qui qüestiona si ha tornat o no. Si ha tornat a la vida vertaderament i si ha tornat al lloc d'on és, d'on era.

región”.<sup>265</sup> Vol descriure els moments de diversió, o almenys els intents de tenir-ne: les noies que coneix, els plaers, els amors... De nou es troba amb les mirades. No són ni innocents ni indiferents. No ho poden ser. Són arbitràries i delatores. Totes ho són. Delaten que coneixen d'on acaba de sortir, el lloc d'on ha tornat. Perquè d'això es tracta; estava desaparegut i ha tornat. L'aspecte ja li ha canviat, és clar: cabells, vestits. La carn va trobant el seu camí, de retorn també, però no es pot ocultar. I la primera reacció habitual en el conuiu quotidià del transcurs dels primers dies en la relació social és el silenci. “Yo mismo callé por mucho tiempo. No con un silencio afectado, ni culpable, ni temeroso tampoco. Era más bien, un silencio de supervivencia”.<sup>266</sup> El silenci és la constatació del primer desig que s'imposa, el desig de viure. Callen per poder gaudir de la vida recuperada, de les opcions noves que el món nou – també recuperat- els pot permetre. “Un silencio rumoroso de apetito de vivir. No es que me volviera mudo como una tumba. Sino mudo al estar deslumbrado por la hermosura del mundo.”<sup>267</sup> Vol escollir *el costat del sol* i gaudir de la felicitat de la vida i dels seus regals. Vol negar Buchenwald perquè vol viure el present. La negació com a part d'un present. Procés habitual després d'una situació traumàtica. Negació per poder seguir endavant. Viure; viure i prou.

Evidentment no serà fàcil. La pròpia felicitat de la vivència dels plaers, dels nous amors, el porten a reviu la mort. La paradoxa interior apareix. L'oblit no és possible. La vida es vol imposar, però el record de la mort és persistent. “Cada una de ellas despertaba en mí la muerte que quería olvidar, pero cuya oscura radiación estaba en la raíz de estos placeres.”<sup>268</sup> El dilema, és a dir, la presentació del tema del relat es fa evident.

A lo largo de todo el verano del regreso, del otoño, hasta el día soleado, en Ascona, en el Tesino, cuando decidí abandonar el libro que trataba de escribir, las dos cosas que pensaba que me atarían a la vida –la escritura, el placer- me

---

<sup>265</sup> EV, p. 122. Hauríem de fer un mapa dels llocs i dels paisatges citats per Semprún en el seu relat. Europa, tal com ja hem dit, és motiu central de la reflexió global de la seva obra, i potser per això li agrada, com un vell Ulises, passejar-se per l'Europa que tant estima.

<sup>266</sup> EV, p. 123.

<sup>267</sup> EV, p. 123.

<sup>268</sup> EV, p. 124.

alejaron por el contario de ella, me remitieron sin cesar, día tras día, a la memoria de la muerte, me devolvieron a la asfixia de esta memoria.<sup>269</sup>

Semprún ha explicat diverses vegades que va ser a Ascona, en la regió suïssa del Tesino<sup>270</sup>, quan vivia a casa de la seva germana els primers mesos del retorn de París, després de la primera etapa del retorn de Buchenwald. És a finals de 1945 i primers mesos de 1946. I efectivament, pel que ens diu, deixa d'escriure el text que l'any 1963 serà publicat amb el títol de *El Largo viaje* i que rebrà el premi Formentor.

La paradoxa plantejada a la que al·ludíem serà la següent: hi ha dos desitjos que, en primera instància, haurien d'apropar-lo a la vida, a la continuïtat del desig de viure, el desig de l'escriptura –sempre va ser així des que era un infant- i els dels plaers dels amors i les relacions personals –perfectament assimilables com a prioritaris i fonamentals en un jove de 22 anys-. En canvi, és tot el contrari. Aquests dos desitjos, l'escriptura i l'amor, el remeten a “la memoria de la muerte”.<sup>271</sup> La pregunta sembla que s'imposa. Per què el que el fa gaudir, per què la felicitat, allò que li aporta plaer, benestar, el remeten al record de Buchenwald? El nostre text no és un tractat de psicologia, però semblaria que un cop més la nostra condició paradoxal s'esmuny de nou davant la negació de la possibilitat d'escriure i de gaudir del plaer que va viure Semprún aquells anys. L'ombra de la mort, l'ombra de Buchenwald no el deixa caminar pel costat del sol, no del tot, encara que sigui el que ell ha triat.

Potser és per això que necessita fer una revisió de qui és, començant pel seu propi cos. Frases com: “Mi cuerpo me llenaba de asombro, tengo que reconocerlo” o “Era un bálsamo para el alma esta alegría carnal”<sup>272</sup> Tal vegada

---

<sup>269</sup> EV, p. 125. Passatge important, com diem. Explicita clarament el moment i el lloc on deixa d'escriure. Tot prové d'aquí. Uns 48 anys més tard vol escriure un altre llibre –el que estem comentant- per analitzar perquè va deixar d'escriure aquell dia de 1946. Relat de pura hermenèutica. Amb mig segle d'el·lipsi narrativa.

<sup>270</sup> On vivia amb la seva germana i el seu cunyat, membre del grup *Esprit* que tant el va influenciar. Ell explica que són dies on tothom està pendent d'ell i del seu estat d'ànim. Hi ha alguna fotografia familiar que recull el llibre de la Soledad Fox –vegeu bibliografia- on es veu a Semprún escrivint, suposadament, *El largo viaje*, el llibre que no va publicar fins el 1963.

<sup>271</sup> EV, p. 125.

<sup>272</sup> EV, p. 125.



és veritat que seria sempre el millor per parlar de la nostra identitat començar fent una revisió de la relació que tenim amb el nostre propi cos. Al final és l'únic que realment tenim. O hi ha alguna cosa més? Semprún deixa frases inquietants sobre aquesta biografia i geografia del seu cos. "Estaba metido en él con toda mi alma, si se me permite ser tan categórico."<sup>273</sup> Però potser només ho fa per arribar al moment –biogràfic és clar- anterior a l'etapa del retorn de Buchenwald de la seva detenció per la Gestapo a Joigny, al centre de França<sup>274</sup> i la consegüent tortura que va haver de suportar. La descripció no arriba a una pàgina. Semprún es breu. No vol dedicar temps i atenció narrativa a la seqüència. No vol fer de la seva tortura massa exhibició però és evident que en la seva relació amb el seu cos, la seva relació amb la identitat i amb la seva biografia, l'experiència en un moment com el de la tortura no pot ser obviat. Però repetim, creiem que no vol fer-ne una exposició pública i no la fa. Seguirà explicant la relació amb el cos ara ja a Buchenwald i, per tant, durant i també després de la deportació. "Después de Buchenwald, mi cuerpo continuó existiendo por su cuenta."<sup>275</sup> Per això sospita que li poden quedar seqüeles. Però la conclusió és evident, taxativa: "Había llegado a sospechar que mi cuerpo quedaría marcado para siempre por los suplicios del hambre, los atrasos del sueño, el agotamiento perpetuo. En absoluto. Ni por asomo."<sup>276</sup>

L'anàlisi de la relació amb el cos, del jo físic, no és una constatació de la referència al límit que distingeix la matèria de la psique o de l'espiritualitat. És un preàmbul d'una nova al·lusió a un dels temes fonamentals del relat: el de la identitat. El cos és el jo, -evidentment-. Un jo maltractat, oblidat, recuperat, segons les etapes del transcurs de la seva vida, i un jo –el del cos- que el porta de nou a preguntar-se qui és. També –i potser és un moment clau- perquè és en el moment del suposat retorn. Retorn a on? A la pàtria? Al lloc d'on un és? A la llengua? A quina? La dissertació que fa en aquest capítol Semprún a partir dels conceptes; primer, de cos, i després, de repatriació o retorn, o "aparecidos" i "desaparecidos", es converteix en un relat de com va quedar

---

<sup>273</sup> EV, p. 126. En aquestes pàgines repassa els diferents moments de la seva jove vida respecte de com vivia i contemplava el seu cos.

<sup>274</sup> Ho hem recordat en altres moments del text.

<sup>275</sup> EV, pp. 126-127.

<sup>276</sup> EV, p. 127.

configurada la seva identitat fins al final de la seva vida. La identitat és un mirall, una ficció.<sup>277</sup> Una part d'aquell rostre que ens mira des del mirall i que sabem que és el nostre cos, però que es diferencia d'allò que som –no sabem si en essència o per pura intuïció- de l'escissió produïda pels anys. Semprún es mira a sí mateix, al seu cos maltractat, però també ara exuberant en la recerca del plaer i de la vida, i no sap quina definició aplicar-se, quina categoria conceptual fer servir. La repetició dels versos dels poemes preferits segueixen provocant la reflexió, el relat o el camí per on anar circulant mentrestant. Qui és realment? Un repatriat? Un espanyol a París? Un francès de la resistència que torna de l'Alemanya nazi? Quan i com es produeix en el seu cas, en les seves circumstàncies “la vuelta a casa”?<sup>278</sup> És aquest el punt clau del concepte de pàtria; tornar a casa? I el de la identitat? Què és realment *tornar a casa*?

Potser només es torna, som a casa, quan ens retrobem amb la bellesa. D'aquí el poema de René Char recuperat també de nou en el relat. Semprún, un cop és a París, ha de tornar el llibre al seu propietari<sup>279</sup> i és així com els versos de Char se li re-apareixen quan en obrir la porta del domicili de la direcció assignada contempla la bellesa de la jove amb qui es troba, amb qui parla. Ara sí, som davant d'uns dels límits essencials del relat, perquè la bellesa de la noia es contraposa al dolor de la pèrdua de l'oficial –de qui és parella- rebuda com a notícia nova el dia anterior. Bellesa i dol. Bellesa i mort. René Char:

Beauté, je me porte à ta rencontre dans la solitude du froid. Ta lampe est rose,  
le vent brille. Le seuil du soir se creuse...<sup>280</sup>

Tornar a casa és retrobar-.se amb la bellesa perduda, és anar al seu “*rencontre dans la solitude du froid*”. El fred de Buchenwald. El fred d'una ànima que

---

<sup>277</sup> És que el intentarem evidenciar en el següent capítol sobre la ficció.

<sup>278</sup> L'expressió la utilitza Semprún en diferents moments del capítol 5è.

<sup>279</sup> Recordem: l'oficial francès que li llegeix els versos de René Char per primer cop, i que li deixa el llibre a Buchenwald.

<sup>280</sup> EV, p. 132. Versos de René Char citats. La poesia, sempre la poesia: “Belleza, voy a tu encuentro en la soledad del frío. Es rosada tu lámpara, brilla el viento. El umbral de la noche se ahonda...”.

recupera el seu cos però que no pot –encara no- tornar a la pàtria física, literal o geogràfica, perquè no sap quina és.

Les reflexions prèvies a aquesta constatació produïda pel retrobament amb la Bellesa i de la referència del poema són transparents: no es pot parlar de repatriació. Ell no va lluitar per cap pàtria i menys en singular. Per tant, tampoc hi haurà autèntic retorn. Alguna cosa es va quedar de la seva identitat –com veurem més endavant- a Buchenwald.

Pensé en todo lo que cabría decir respecto a esas dos palabras: regreso, repatriación. La segunda, por supuesto, carecía de sentido para mí. En primer lugar, regresando a Francia, no había regresado a mi patria. Y luego, puestos a ir hasta el fondo de las cosas, estaba claro que ya nunca podría regresar a ninguna patria. Ya no habría patria para mí. Jamás la habría. O entonces habría varias, lo que a fin de cuentas vendría a ser lo mismo. (...) El envite jamás había sido la patria (...)

La certidumbre de que no se había producido realmente un regreso, de que realmente no había regresado, de que una parte de mí, esencial, no regresaría jamás, esta certidumbre se apoderaba a veces de mí, trastocando mi relación con el mundo, con mi propia vida.<sup>281</sup>

Serà la música de Louis Armstrong, la música que li diu per quin costat del carrer vol passar “*On the sunny side of the street*” escoltada per casualitat en l’instant de la contemplació de la bellesa de la Laurence<sup>282</sup>, la música de les felicitats efímeres però reals que podem viure i per aquest motiu les recordem, qui li fa sentir la vivència i el sentiment autèntics de tornar a casa: “Durante una fracción de segundo, un fragmento de eternidad, tuve la impresión de haber regresado realmente. De estar de vuelta realmente. De vuelta a casa”<sup>283</sup>

Potser és aquest el moment de re-conèixer –en el seu procés d’introspecció que la possibilitat d’escriure sobre Buchenwald implicava- quina és la seva

---

<sup>281</sup> EV, pp. 130-131. Aquí sí hem seleccionat nosaltres els fragments.

<sup>282</sup> És el nom de la noia parella de l’oficial francès que li deixa l’exemplar del llibre de R. Char.

<sup>283</sup> EV, p. 133.

identitat, la nova identitat. Quan recorda com les noies de la *Mission France*<sup>284</sup> recorren Buchenwald i se n'adona que, en el fons, no entenem res, que necessitem un procés ample i profund de comprensió per entendre què era allò, què era Buchenwald. L'anècdota sorgeix quan una de les noies confon el crematori amb la cuina del camp. És llavors quan Semprún –repetim, en el seu procés d'introspecció que és tot el relat- reconeix que ell forma part d'aquella memòria de la mort, que estant viu, no ho estarà mai del tot –aquest és el límit fonamental-. Que la seva identitat serà per sempre la del deportat de Buchenwald que participa solidàriament, fraternalment, de la memòria de la mort dels que no són ni poden ser ni repatriats, ni apareguts, perquè no hi són en cap dels sentits, en cap de les pàtries possibles:

Deseé estar muerto durante una fracción de segundo (...) Si yo no hubiera sido una parcela de la memoria colectiva de nuestra muerte, la pregunta no me habría irritado. En lo esencial, yo sólo era un residuo consciente de toda esta muerte. Una brizna individual del tejido impalpable de esta mortaja. Una partícula de polvo en la nube de ceniza de esta agonía. Una luz todavía palpitante del astro apagado de nuestros años muertos.

Y sin duda yo mismo sabía, desde el fondo más arcaico de un conocimiento visceral, que iba a revivir, a retomar el curso de una vida posible. Incluso lo estaba deseando, ansiando violentamente ese porvenir: las músicas, los soles, los libros, las noches en vela, las mujeres, la soledad. Sabía que era necesario y justo revivir, volver a la vida, que nada iba a impedírmelo. Pero este conocimiento impaciente, ávido, esta sabiduría del cuerpo, no me ocultaba la certidumbre fundamental de mi experiencia. De mis vínculos con la memoria de la muerte, para siempre jamás.<sup>285</sup>

Vol tornar a les músiques, als sols, a la vida, però sap que “En lo esencial, yo solo era un residuo consciente de toda esta muerte”. Ho dèiem; el límit fonamental que Semprún significa en el seu relat és el de la distinció entre la

---

<sup>284</sup> Tornem al passatge de la visita que fa el grup de noies al recinte de Buchenwald.

<sup>285</sup> EV, pp. 136-137.

vida i la mort. No hi ha, probablement, major complexitat, major densitat. El desig de viure, com no, desig dels petits plaers, de les músiques efímeres, però, alhora, la consciència tràgica de saber-se alguna cosa més, alguna cosa que va més enllà i que des d'aquesta consciència no li queda més remei que ser-ne testimoni igualment conscient i, en la mesura que sigui possible, prou savi com per poder-ho fer comprensible a les noies de la *Mission France* i els futurs lectors d'un text que haurà d'acabar escrivint, encara que ara -l'any 1946- la pulsó de vida li ho impedeix perquè s'imposa la consciència del testimoniatge fraternal de la mort. És així com apareixen les seves conviccions més profundes que haurà de desenvolupar al llarg de la seva vida:

Pensé que hacía falta haber vivido su muerte, como lo habíamos hecho nosotros, que habíamos sobrevivido a su muerte –pero que no sabíamos aún si habíamos sobrevivido a la nuestra- para posar sobre ellos una mirada pura y fraternal. (...)

Más adelante, dentro de un mes, dentro de quince años, en otra vida, podré sin duda explicarle todo esto a cualquiera. Pero hoy, bajo el sol de abril, entre el rumor de las hayas, estos muertos horribles y fraternales no necesitaban ninguna explicación. Necesitaban que viviéramos, sencillamente con todas nuestras fuerzas con la memoria de su muerte: cualquier otra forma de vida nos separaría del arraigo en este exilio de cenizas.<sup>286</sup>

“El arraigo de un exilio de cenizas”. Aquest és Semprún, l'escriptor de Buchenwald. L'escriptor que fa literatura d'allò que sembla que no se'n pugui fer. D'allò que sembla que només en queda el silenci.

“El arraigo de un exilio de cenizas” és el que fa possible la reflexió sobre la necessitat de narrar a Buchenwald. Tal com ho relata Semprún, sembla que hi ha una conversa real entre els diferents deportats un cop són d'alt del comboi que els portarà a París. És a dir, la qüestió de com s'ha d'explicar allò que sorgeix -sembla natural- en el moment que s'acaba, un cop saben que almenys

---

<sup>286</sup> EV, p. 138.

alguns han pogut superar o si més no *traspasar* la situació traumàtica. I la qüestió, d'entrada, es planteja com des d'una impossibilitat, perquè tenen consciència de la seva excepcionalitat i, per tant, el temor és de no ser creïbles en els seus relats, perquè el que s'ha d'explicar sembla inimaginable. És en aquest context quan Semprún planteja una de les seves tesis. El relat, per ser creïble, i poder ser escoltat, han de ser històries “bien contadas”<sup>287</sup>, i per això cal l'artifici. L'artifici de l'art. El de la literatura.

-Contar bien significa: de manera que se sea escuchado. No lo conseguiremos sin algo de artificio. ¡El artificio suficiente para que se vuelva arte! (...)

-Estáis hablando de comprender... ¿Pero de qué tipo de comprensión se trata? (...) Todo se dirá, constará en ellas... Todo será verdad... salvo que faltará la verdad esencial, aquella que jamás ninguna reconstrucción histórica podrá alcanzar, por perfecta y omnicomprendiva que sea...

-El otro tipo de comprensión, la verdad esencial de la experiencia, no es transmisible... O mejor dicho, sólo lo es mediante la escritura literaria... (...)

Haría falta una ficción, ¿pero quién se atreverá? Lo mejor sería realizar una película de ficción hoy mismo, con la realidad de Buchenwald todavía visible... La muerte todavía visible, todavía presente. No, un documental no, ya lo digo bien: una ficción... Es impensable.<sup>288</sup>

Semprún ens acaba així de relatar a través d'una seqüència versemblant i fins i tot probable –una discussió entre diferents deportats sobre la necessitat d'explicar el que els hi ha passat- la tesi que vol defensar en el llibre, el llibre escrit 47 o 48 anys més tard. Nosaltres deixem l'anècdota aquí. L'anàlisi de la qüestió de fons és tota la nostra tesi. El relat de Semprún continua i potser en aquest període –en el moment de la narració que Semprún fa de la seva vida i de les seves suposades reflexions d'aquell temps- és més interessant constatar

---

<sup>287</sup> EV, p. 140. Recordem l'anècdota del deportat de Mauthausen del pis de Madrid on Semprún s'amagava i que en escoltar-lo explicar la seva vida a Mauthausen pensava que “lo contaba muy mal”.

<sup>288</sup> EV, pp. 140-143. Els punts suspensius són gairebé tots de Semprún. Tot i així, hem escollit els paràgrafs adequats per a demostrar la nostra argumentació.

l'instant en el qual ell va començar a narrar –a novel·lar?- la seva pròpia experiència de Buchenwald.

En el moment del retorn, parlant amb Pierre-Aimé Touchard<sup>289</sup> a qui no és veu capaç d'explicar res, troba l'actitud adequada: no preguntar, saber esperar el moment pertinent i deixar temps per a l'elecció entre el "hablar o callar".<sup>290</sup> Però llavors entra la promesa d'un dels deportats de Buchenwald que ell ja coneixia de París, i aquesta és la seva reacció quan el veu: "se quedó petrificada como si hubiera visto un aparecido" . I Pierre-Aimé diu: "¿Lo ves, Jeanine, lo ves como vuelven y reaparecen?".<sup>291</sup> És en aquest moment com s'allibera el silenci i, de sobte, desfrenant la repressió continguda per la necessitat de sobreviure i de poder tornar a respirar, sorgeix el relat, el torrent de paraules s'obre pas fins a l'extenuació:

Entonces, sin tenerlo premeditado, sin haberlo decidido por así decirlo –si decisión había, por mi parte, más bien era la de callar- empecé a hablar. Quizá porque nadie me pedía nada, porque nadie me hacía preguntas, porque nadie me exigía cuentas. Quizá porque Yann Dessau no regresaría y había que hablar en su nombre, en nombre de su silencio, de todos los silencios: miles de gritos ahogados. Quizá porque los aparecidos tienen que hablar en el lugar de los desaparecidos, a veces, los salvados en el lugar de los hundidos. (...)

Hable por primera y última vez, por lo menos en lo que a los dieciséis años siguientes se refiere. Por lo menos con tanta precisión en los detalles. Hablé hasta el alba...

No fue en vano, aparentemente. Yann Dessau finalmente volvió de Neuengamme. Sin duda a veces hay que hablar en nombre de los naufragos. Hablar en su nombre, en su silencio, para devolverles la palabra.<sup>292</sup>

---

<sup>289</sup> És un dels amics de l'etapa de la tornada a París.

<sup>290</sup> EV, p. 152.

<sup>291</sup> EV, p. 152.

<sup>292</sup> EV, p. 154.

Amb el primer relat de Buchenwald apareix l'angoixa. L'exercici terapèutic del parlar sobre el fet traumàtic ha possibilitat l'aparició del símptoma. No hi ha sentiment de culpa. És l'angoixa de viure, "la angustia de haber nacido, salido de la nada confusa debido a un azar irremediable"<sup>293</sup> Però a Semprún aquesta angoixa li sorgeix en aquest moment. Quan ja ha expulsat del seu cervell el primer relat de Buchenwald és quan apareix el *no-res* de l'angoixa existencial, el *no-res* com a expressió del nostre origen.

De repente (...) el mundo se borró a mi alrededor en una especie de vértigo. Las casas, la multitud, París, la primavera, las banderas, los cantos, las consignas coreadas: todo se borró. Comprendí de dónde provenía la tristeza que me afligía, a pesar de la impresión engañosa de estar ahí, vivo, en la Place de la Nation, aquel 1 de mayo. Y es que precisamente no estaba del todo seguro de estar ahí, de haber vuelto realmente.

Una especie de vértigo me arrastró consigo en el recuerdo de la nieve en el Ettersberg. La nieve y el humo en el Ettersberg. Un vértigo perfectamente sereno, lúcido hasta el desgarramiento. Me sentía flotar en el futuro de ese recuerdo. Siempre había ese recuerdo, esa soledad: esta nieve en todos los soles, este humo en todas las primaveras.<sup>294</sup>

La neu i el fum de Buchenwald. La neu de tots els sols, la que trobem sempre encara que vulguem caminar pel costat del sol, perquè sempre és aquí amb nosaltres, la portem interioritzada, és el que som. Però a Semprún li remet i li remetrà per sempre a Buchenwald, perquè va ser allà on, als seus vint anys, la va descobrir per primer cop, en tota la seva obscenitat, en tota cruel presència. És allà d'on prové la seva "memoria de la muerte", perquè allà és on la va viure, la mort, paradoxalment, encara que Wittgenstein –com ja veurem– no hi estigui d'acord, i, per aquest motiu, no pot tornar mai a casa del tot sense poder descobrir abans que la seva autèntica realitat serà la del "*reaparecido*" de Buchenwald, és a dir, un deportat de Buchenwald que ha de testimoniar el que

---

<sup>293</sup> EV, p. 155.

<sup>294</sup> EV, p. 156.



els “*no-aparecidos*” no poden relatar. Aquest és el seu destí. Haurà d’esperar disset anys, com a mínim, per poder començar a desxifrar la seva angoixa.

## El poder de l’alteritat

Quin és el poder de l’escriptura? L’escriptura en substantiu o en verb; escriure?<sup>295</sup> Potser el poder de l’escriptura és el poder de l’alteritat. De ser un altre mentre escrivim. Un altre que no sóc jo. Però també de ser una altre que encara sóc jo, un altre amb qui em transformo, en qui em transcendeixo perquè mentre escric he pogut accedir a un procés de metamorfosi que només a través de les paraules, del llenguatge, en la seva dimensió més creativa, puc obtenir. Ser *jo* i ser els *altres*. Ser *jo* i tornar a ser *jo*, però també un de diferent; un altre. En totes les dimensions, en totes les possibilitats. I si aquest *jo* és el dels que ja no hi són? I si és el dels que han desaparegut? Llavors, si han mort i no poden escriure, no poden fer el procés d’osmosi o d’ascesi i/o de metamorfosi i per tant *jo* en ser-ne el testimoni haig, encara més, de ser l’altre que ells no són i, en conseqüència, la meua escriptura és converteix en l’acte més fraternal possible, en el més solidari, perquè representa, simbolitza, el seu dolor que és un dolor no-representable, el de la seva experiència individual de la mort. Així el *ser-para-la-muerte de los otros*<sup>296</sup> la faig meua i més que mai mimitizo el seu *jo* per ser el seu altri. Ja tinc identitat. La del representant literari en el món de l’escriptura dels qui no poden narrar la seva experiència de dolor i de mort. Si ho faig, sóc ells, i fent-t’ho em faig més que mai *jo*, el meu *jo*, el que he escollit ser: un escriptor de Buchenwald.

Hauríem pogut titular el nostre apartat amb el nom de la protagonista del capítol corresponent a *La escritura o la vida*, perquè aquest és, en el fons, un

---

<sup>295</sup> De la diferència entre les dues paraules no volem ara establir-ne una argumentació. Però és evident que no és el mateix el procés a través del qual es manifesta l’escriptura que aquesta un cop acabada, feta. Per començar, el verb només l’executa qui fa l’acció, el seu resultat, l’escriptura també el gaudeix o el pateix qui llegeix el text. L’acció és puntual, contingent, la cosa escrita queda, a vegades pels segles dels segles. Podia Semprún fer l’acció d’escriure sense establir que estava fent l’escriptura sobre Buchenwald -en el sentit més definitiu d’un procés acabat- i sense que els seus efectes fossin els mateixos?

<sup>296</sup> Ev, p. 187. L’expressió la traiem del text de Semprún i evidentment ell la treu de Heidegger. Si ha jugat amb la poesia, ara jugarà amb la filosofia i les seves sentències més conegudes o determinants.

homenatge a la professora i escriptora francesa que va saber transmetre el *poder de l'escriptura* i els seus efectes col·laterals a Jorge Semprún: Claude-Edmonde Magny. Ella també és part d'aquesta alteritat sempruniana en la que el capítol indaga i on tots hem d'acabar remetent-nos; les nostres alteritats, les de cadascú de nosaltres. Semprún ho fa sobretot amb els seus principals altres; els deportats de Buchenwald i, per extensió, els de la resta del sistema concentracionari nazi.

L'alteritat recuperada de la narració del capítol sis, necessita, com sempre, de la memòria i, si pot ser, de la concreció fàctica d'aquesta memòria. Per això entenem que si bé tot el llibre és un petit homenatge a Proust<sup>297</sup>, aquest passatge ho és especialment. Per això recorda la lectura de la *Recherche au temps perdu*, o millor la no-lectura perquè reconeix que en aquell moment encara no l'havia llegit: "Yo no había leído realmente a Proust, a pesar de las apariencias de mi conversación. (...) Yo no había leído la *Recherche*, pero sí prácticamente todo lo que se refería a ella. En realidad, había empezado esta lectura en 1939, durante las vacaciones (...) pero no había seguido con ella. No acabaría de leer la *Recherche* hasta cuarenta años más tarde: lectura de toda una vida."<sup>298</sup>

Tot el passatge és una recerca, doncs, una *-Recherche-* més que mai de -com ell mateix va repetint- tota una vida. I comença per la concreció de la visita a l'apartament de la Claude a l'hora intempestiva i estranya de les sis del matí d'un dia de principis d'agost de 1945<sup>299</sup>, a la Rue Schoelcher, sabent que també ella estarà escrivint. I d'això parlen. De la possibilitat d'escriure i del que representa.

La memòria pren com sempre la paraula. El joc constant de salts en el temps, recurs habitual en la narrativa de Semprún, és més viu que mai. Apareixen el París de 1939, el Madrid de 1936, de nou París anys 1943 i 1945. Altre cop Madrid, ara l'any 1953, més tard el 1956. I com sempre Buchenwald, sempre

---

<sup>297</sup> Com anirem explicant, tot el relat de Semprún és una mena de reconversió de la *Recherche* proustiana. És un homenatge? És una reutilització variable de l'estructura narrativa pròpia del fil conductor de la reminiscència perpètua?

<sup>298</sup> EV, p. 162.

<sup>299</sup> Hem parlat d'aquesta seqüència que, com tantes vegades, Semprún primer anuncia i després va desenvolupant al llarg del relat. No repetirem les concrecions, només les imprescindibles per situar-nos.

Buchenwald. La memòria és la creadora del relat, de la ficció –eventualment-<sup>300</sup>. Proust ens farà de personatge secundari, mirant de reüll tot el que diu el nostre narrador Semprún, o el narrador que aquest va triar. I ho fa per reviure la conversa d'aquella matinada i del discurs de la Claude-Edmonde Magny sobre el poder de l'escriptura. Ella li havia escrit una carta, com sabem, dos anys abans, el 43. Carta referencial per a Semprún per sempre més. Però ara, el 1945 i 1946, la carta ha de ser motiu per entendre el perquè de la no-literatura, el perquè de l'elecció de l'oblit. La vida ha pres la paraula i designa el camí contrari, el camí oposat a l'elecció de l'individu Semprún: el desig de voler escriure. Ella, la vida, no ho pot permetre.

A través de l'exercici de la *Recherche* arriba a la descripció del moment precís, concret, de l'aparició de la culpable de la decisió de renunciar a escriure: l'angoixa. El record té a veure, com quasi sempre si ens endinsem en les profunditats dels nostres estadis emocionals més íntims, amb la infantesa. Semprún relata la relació amorosa que manté amb una noia aquells dies, -tot just fa algunes setmanes, pocs mesos, del seu retorn de Buchenwald-. Són, com explicàvem, dies de recerca del plaer, de felicitats efímeres, d'amors probablement no perdurables, de les músiques de Louis Armstrong i d'altres... Però, de sobte, el record d'una imatge infantil re-obra l'obscura sala on encara s'amagava l'angoixa, tan present de manera latent, tan amagada en aparença.

En aquel apartamento cerca de Durco, un malestar callado se había apoderado de mí al ver los sofás y las butacas cubiertos con fundas blancas. Me habían recordado, solapadamente, mi infancia, el apartamento de la calle Alfonso XI, en Madrid, a la vuelta del largo veraneo en las playas del Cantábrico. (...) Debería de haber estado tanta más atento cuanto que sabía perfectamente, pasados tres meses de experiencia, lo frágil que me resultaba la felicidad de vivir.<sup>301</sup>

---

<sup>300</sup> No hem parlat fins ara massa de la memòria –la nota anterior era un mínim apunt-. En aquest capítol ho farem, no com a recurs literari en sí mateix que, evidentment ho és, en la narrativa de Semprún, absolutament clau, sinó més aviat en el context de la nostra anàlisi de la metodologia de creació de ficció i del seu abast hermenèutic. I per tant filosòfic.

<sup>301</sup> EV, pp. 165-166.

El record infantil desperta el reconeixement de l'estat d'ànim actual i, per tant, el que determina com viu el retorn de Buchenwald i com això provoca la seva auto-identificació, la definició de la seva identitat.

Eran las señales del desarraigo. De golpe, no sólo resultaba evidente, claramente legible, que no estaba en mi casa, sino que tampoco estaba en parte alguna. O en cualquier sitio, lo que viene a ser lo mismo. Mis raíces, de ahora en adelante, siempre estarían en ninguna parte, o en cualquiera: en el desarraigo en todo caso.<sup>302</sup>

Ho expressa en diferents registres: exili, “desarraigo” “extrañamiento”. “mis raíces estarían en ninguna parte”. El deportat de Buchenwald a través de la *Recherche* de la memòria viscuda a Madrid, a través del record de l'exili, es reconeix en un estat d'ànim permanent de no saber qui és, on és, de no poder-se identificar definitivament en res, ni ningú ni cap lloc. Haurà de tornar – psicològicament- a Buchenwald per retrobar-se. I això és el que fa. I això explica, al final del seu procés introspectiu, el reconeixement de la necessitat de l'oblit. Ja sap qui és. Sap com se sent. Però no pot recordar-ho, no pot *retrobar-se* en aquest record perquè no ho suportaria. El dolor no pot ser elaborat. No encara. No pot haver-hi *ascesis*<sup>303</sup>. Haurem d'esperar.

Algunes pàgines d'aquests passatges són memorables en la narrativa de Semprún, perquè vol copsar de manera inequívoca allò que a la memòria se li escapa, i per això sovint l'escriptura es torna alhora metòdica i reflexiva, descriptiva i abstracta. El límit de la possibilitat de la introspecció també apareix: “A veces sucede que no consigo identificar estas imágenes. Me quedo entonces en el umbral de su legibilidad, turbado por una emoción indefinible: algo fuerte y verdadero se me oculta, se me escapa y se zafa. Algo se

---

<sup>302</sup> EV, p. 167.

<sup>303</sup>La paraula tan aviat la traduirem al català, com també la podem utilitzar en el nostre discurs d'exposició en la versió del mateix Semprún, i llavors seria considerada com una cita.

deshace, en cuanto surge, como un deseo sin saciar.”<sup>304</sup> Però, finalment, la *Recherche* troba el seu camí i orienta a l'individu cap a la veritat retrobada: la identitat personal.

Al contrario, me invadía primero una especie de serenidad, una especie de paz: como si recuperara una identidad, una transparencia para conmigo mismo en un lugar habitable. Como si –y sé que esta afirmación pueda parecer indecente, exagerada al menos, pero es verídica- como si la noche sobre el Ettersberg, las llamas del crematorio, el sueño agitado de los compañeros en los camastros, el débil estertor de los moribundos, fueran una especie de patria, el lugar designado de una plenitud, de una coherencia vital, pese a la voz autoritaria que repetía con tono irritado: “*Krematorium, ausmachen! Krematorium, ausmachen!*”<sup>305</sup>

Són paraules de certa complexitat comprensiva des d'un punt de vista emocional. Com pot ser la pàtria d'algú la nit sobre l'Ettersberg i les flames del crematori? El lloc d'una plenitud...? Tots acabem construint el que som a partir de l'impacte emocional que l'experiència ens aporta. Semprún també. Ho fa consolidant una anàlisi sobre els mecanismes d'acceptació de la realitat, la més íntima, la més personal. Per això, aquesta identitat, aquesta pàtria recuperada, sorgeix de la identificació de la vertadera realitat en la que viu el narrador. El relat, el procés introspectiu del que es forja, la *Recherche* de la memòria, permeten diferenciar el que és real del que no, establint, doncs, el límit del món on realment vivim, encara que aquesta definició de la realitat ens sorprengui. Per això haurem d'analitzar-la.

Toda esa vida no era más que un sueño, no era sino ilusión. Por mucho que acariciara el cuerpo de Odile, el perfil de sus caderas, la gracia de su nuca, sólo era un sueño. La vida, los árboles en la noche, las músicas del Petit

---

<sup>304</sup> EV, p. 168.

<sup>305</sup> EV, p. 170.

Schubert tan sólo eran un sueño. Todo era un sueño desde que había salido de Buchenwald, del bosque de hayas de Ettersberg, postrera realidad.<sup>306</sup>

Por fin me había despertado, otra vez –o todavía, o para siempre- en la realidad de Buchenwald: que jamás había salido de allí, a pesar de las apariencias, que jamás saldría de allí, a pesar de los simulacros y melindres de la existencia.<sup>307</sup>

Semprún, a través del relat conduit per la memòria, altera la definició de la realitat. Ho havíem dit anteriorment. Ho fa establint dos nivells fàcilment distingibles a priori. La realitat fàctica, la de les vivències, els fets de l'actualitat vital d'aquells anys, es descriu com el somni, les aparences, *el simulacres de l'existència*. En canvi, els records, les imatges de Buchenwald són la “postrera realidad”, perquè “jamás había salido de allí”. La inversió té plena vigència literària. La realitat psicològica que viu Semprún, la que configura el seu món.

En aquest procés d'introspecció, d'anàlisi dels mecanismes pels quals pot o no escriure, sembla que Semprún busca de manera meticulosa els moments i les seqüències en què el seu esperit vol superar l'angoixa i els moments en què això és fa impossible. I cercar-ne els motius... Infantesa. Madrid. L'exili. El sentiment d'“*extrañamiento*” també en això sembla prou hermenèutic. Cal saber quan i com interpretar-ho o no, en quines condicions, possibilitats, etcètera, es fa la interpretació.

Perquè Buchenwald ja no és la realitat física, però sí que és la psicològica. Físicament és a París amb l'Odile i la Claude-Edmonde Magny parlant de com escriure, de si pot escriure. Psicològicament és encara a Buchenwald. Enterrat allà, en la seva fraternal i compartida memòria de la mort. D'aquí l'angoixa. D'aquí la impossibilitat d'escriure. Podria vèncer la mort. Podria vèncer la no-vida i perdre l'Odile i el que ella representa.

Inverteix els termes somni i realitat per demostrar que en la seva realitat espiritual, és a dir, l'altre, l'interior, la que no veiem mai a ningú, encara que sí

---

<sup>306</sup> EV, p. 170.

<sup>307</sup> EV, p. 169. Hem alterat l'ordre d'aparició dels dos fragments per tal de fer possible la comprensió del que estem exposant.

sovint les conseqüències. Per això aquesta realitat amagada que també era a Buchenwald quan tots els deportats hi eren i també actuava allà com a motor de la realitat exterior, és la que l'escriptor Semprún ha de saber transmetre per a assolir la comprensió global i profunda del fenomen Buchenwald, del fenomen camps de concentració nazis.

Semprún aguditza el dualisme quan parla de les "apariencias" o dels "simulacros y melindres" per referir-se a la realitat. Físicament, literalment, és al revés. Però en el fons té raó. Vol explicar-nos que "ell" en el seu *ser* més profund –la seva identitat més personal, la seva psique més autèntica- ja no va sortir mai de Buchenwald. El jo autèntic -pot ser el jo literari, així doncs, el fals, l'inventat, el de la ficció, el de les novel·les, o els relats o els textos d'un jo narrador que és i no és Jorge Semprún- és el que es queda a Buchenwald.

El procés d'"*extrañamiento*" prové del contacte amb la realitat que ja no és Buchenwald. S'ha convertit en un estrany a la vida, a la vida real de París, de l'Odile, dels plaers, en definitiva, -per això li semblen un somni- perquè en viure la mort tan a prop, la mort dels altres, aquesta se li ha incorporat de manera tan eficaç que és el que més el defineix, el que més l'identifica. Enfrontar-s'hi literàriament té el perill de caure en el desig racionalment no volgut, però latent, de la pròpia mort, de "la muerte voluntaria": "Sólo la muerte voluntaria, deliberada, podría distraerme de mi dolor, librame de él."<sup>308</sup>

Aquesta realitat que viu en el seu interior està submergida en el dolor. Buchenwald és el record del dolor. I per evitar aquest dolor, no hi ha altra solució que la mort. La mort voluntària.

El dolor, doncs, fa la literatura impossible. El dolor que la hauria de permetre, ara –l'any 1946- l'impedeix. Semprún fa la *recherche* del procés creatiu de la seva obra literària. Pura hermenèutica. Ens relata com, quan i en quines circumstàncies pretenia escriure el seu text. Música d'Armstrong i de Mozart, els diumenges... Tot disposat pel relat, però aquest no sorgeix. La veritat de la vivència de Buchenwald no pot aparèixer, no pot ressorgir, no pot *ser desocultada*.

---

<sup>308</sup> EV, p. 172.

Pero mi proyecto resultaba irrealizable, por lo menos en lo inmediato y en su totalidad sistemática. El recuerdo de Buchenwald era demasiado denso, demasiado despiadado, para que yo pudiera alcanzar de entrada una forma literaria tan depurada, tan abstracta. Cuando me despertaba a las dos de la madrugada con voz del oficial S.S. en el oído, con la llama anaranjada del crematorio cegándome los ojos, la armonía sutil y sofisticada de mi proyecto se hacía añicos entre brutales disonancias. Sólo un grito que proviniera del fondo de las entrañas, sólo un silencio de muerte habría podido expresar el sufrimiento.<sup>309</sup>

Wittgenstein o Adorno ressonen en frases com aquestes.

## Del no-res la neu

En dues ocasions en el capítol titulat “El paraigües de Bakunin” la narració sembla que descriu un procés de ressorgiment o de renaixement, com si d’un *no-res* simbòlic se’n despregués una altra realitat, o una que ja hi era i que es trobava submergida, anorreada.

Semprún és a Locarno -regió del sud Suïssa propera a Itàlia-. Som al desembre de 1945. Continua apostant per la vida i els plaers. Els amors. Ara és la *Lorène* qui l’acompanya. La *Lorène* que coneix en el tren de Berna a Locarno, amb qui comparteix dinar, vins... La *Lorène* qui desperta la seducció en el jove Semprún a l’entrada d’un cinema. I en aquest cinema és on succeeix el primer ressorgiment. El provoquen les mateixes imatges del documental, és a dir, “el noticiero de actualidad que había precedido a la proyección de la película.”<sup>310</sup> Un reportatge de 3 o 4 minuts que submergeix al jove Jorge en un estat de xoc emocional. Les imatges sorgeixen d’un reproductor de cinema<sup>311</sup> que tot i que no provenen del no-res, fan possible que d’un simple fotograma

---

<sup>309</sup> EV, p. 175.

<sup>310</sup> EV, p. 215.

<sup>311</sup> No volem caure en el conegut recurs d’utilitzar metàfores platòniques per referir-nos a la projecció de la realitat del reproductor cinematogràfic.



aparegui la realitat visual que ha viscut el jove Semprún. La realitat filmada de Buchenwald.

En la narració, Semprún, s'obsessiona a parlar de la mirada i de l'ull de la càmera que filma. Com aquest ull de captació objectivable va recollint les imatges de la vida del camp. "El ojo de la cámara exploraba el interior de los barracones (...) el ojo de la cámara registraba el movimiento de las palas mecánicas del ejército americano arrastrando centenares de cadáveres..."<sup>312</sup>

Un ull que permet que les imatges de la seva intimitat, la seva vida i el seu record personal de Buchenwald "se me volvían ajenas" perquè s'objectiven en la pantalla. És per això que la realitat queda confirmada. La realitat de Buchenwald.

Como si, paradójicamente a primera vista, la dimensión de irrealidad, el contenido de ficción inherentes a toda imagen cinematográfica, incluso la más documental lastraran con un peso de realidad incontestable mis recuerdos más íntimos. Por un lado, indudablemente, me veía desposeído de ellos; por el otro veía confirmada su realidad: no había soñado Buchenwald.<sup>313</sup>

El joc de ficció-realitat que provoca la pel·lícula -encara que sigui un documental- permet un canvi de perspectiva. La distància respecte de la realitat viscuda a Buchenwald -i ara record- torna a ser percebuda com a real -mitjançant la distància que provoca el propi aparell de filmació i el de reproducció- a través dels sentits d'un present que ja viu fora de Buchenwald, el present del món de la vida plena -o del seu intent-, de l'amor, de la plausible felicitat.

Aquesta distància és la que possibilita l'anàlisi, la reflexió. I amb elles el canvi de perspectiva. Aquesta experiència meva, -podria pensar Semprún- la que jo he vist i viscut, són també i seran a posteriori; primer: una realitat objectivable, i per tant, captada per l'ull d'una càmera de filmació. Segon: una realitat

---

<sup>312</sup> EV, p. 215.

<sup>313</sup> EV, p. 217.

col·lectiva. En el sentit més ampli. De fet, ja pertany a tota Europa i a tota la humanitat. Això és el que hauria de passar a partir d'ara. Tercer: una realitat històrica. Un esdeveniment històric. Així haurà de ser analitzat i estudiat. La meva experiència també disposarà a partir d'ara d'aquestes altres dimensions.

Però les imatges del documental són insuficients. Aquestes imatges que sembla que sorgeixen del no-res de la pantalla en blanc –encara que aquesta no sigui del tot un no-res- necessiten context. Necessiten un relat. Necessiten una veu. Moltes veus:

Se tendría que haber trabajado la película a fondo, en su propia materia fílmica, que detener a veces su desarrollo: que fijar la imagen para agrandar unos detalles determinados; que reanudar la proyección en cámara lenta, en unos casos, que acelerar el ritmo, en otros momentos. Sobre todo se habría que comentar las imágenes, para descifrarlas, inscribirlas no sólo en un contexto histórico, sino en una continuidad de sentimientos y de emociones. Y en este comentario, para acercarse lo más posible a la verdad vivida, tendría que haber sido pronunciado por los propios supervivientes: los aparecidos de esta larga ausencia, los Lázarus de esta larga muerte.

En resumen, se tendría que a ver tratado la realidad documental como una materia de ficción.<sup>314</sup>

El document fa possible l'objectivització parcial del fenomen *Buchenwald*, del fenomen *campes de concentració*. Però la comprensió encara no és possible. La narració, el relat, ha de continuar per poder entendre com i perquè es produeix la decisió de no escriure. Potser precisament perquè aquesta realitat que hauria de passar al paper ja està confirmada -o ha començat a ser-ho- per la col·lectivitat, el seu relat pot esperar. Buchenwald ja existeix fora de mi. Fora del meu record. Pensa Semprún probablement. Deixem que es consolidi com a realitat objectiva i així jo mentrestant podré viure.

---

<sup>314</sup> EV, p. 218.

En aquest context apareix l'anècdota del capítol; el *paraigües de Bakunin*, anècdota sense més importància. La tindrà la neu. Perquè la neu<sup>315</sup> es converteix a partir d'aquest moment del relat en una metàfora continuada de multiplicitat lèxica. La neu és la representació poètica del procés de fixació d'una decisió. De com aquesta s'erigeix. És la *recherche* d'una evolució psicològica de com una decisió es configura, tal com la neu fa amb les seves diferents formes: "A cuajar, pues, como se dice del hielo; a cristalizar, como se dice de un sentimiento que arraiga"<sup>316</sup>.

El cos de la *Lorène*, la seva escalfor. La seva bellesa permet que la neu prengui la forma necessària, la que calia en aquell moment: "La vida todavía era vivible. Bastaba con olvidar, con decidirlo firme, brutalmente. La elección era sencilla: la escritura o la vida. ¿Iba a tener el valor –la crueldad para conmigo mismo- de pagar este precio"<sup>317</sup>. Però la decisió la coneixem. El relat ara -en el capítol set- ens possibilita la comprensió de com va sorgir. Aquesta és la vertadera metàfora que representa la neu. L'episodi l'ha estat suggerint Semprún en la narració. L'agost de 1945 va caure d'un tren. Ho recordarem tot seguit.

Un passeig amb cotxe amb la *Lorène* per una carretera del Tesino és l'instant en què aquesta *recherche* que meticulosament ens narra consolida el moment que sap que s'ha de despendre de Buchenwald. Aquest és l'instant:

Estoy en estado de beatitud ante este paisaje de Ascona bajo el sol de diciembre y pienso en algo completamente distinto.

En la carretera de Brissago, el parabrisas de un coche en movimiento captura un rayo de sol y lo reverbera, cegador. Cierro los ojos: lentejuelas blancas, brillantes, se arremolinan detrás de mis párpados cerrados. Como sucede a menudo, con cualquier motivo.

-La nieve –susurré al abrir de nuevo los ojos.

---

<sup>315</sup> La neu ja havia aparegut en el relat anteriorment, però no amb aquesta força. És a partir d'ara –el capítol 7- quan comença a adquirir un significat polivalent i sobretot transcendental en el relat. Nosaltres també anirem intensificant la seva referència.

<sup>316</sup> EV, p. 224.

<sup>317</sup> EV, p. 226.

La nieve nocturna en el haz luminoso de los reflectores. Rí, no puedo evitar reírme. Pues se trata de una señal de despedida, lo adivino. ¡Adiós a las nieves de antaño!<sup>318</sup>

L'instat de la decisió és la conseqüència d'una altra que també li explica a la *Lorène* perquè el seu cos -la ferida a l'orella- és el testimoni d'un intent de suïcidi. Ja ho dèiem: L'agost de 1945 va caure d'un tren de rodalies de París. El dubte s'explicita: "¿Pero me había caído de aquel tren de cercanías, atestado, vulgar, o bien me había tirado voluntariamente a la vía? Las opiniones eran divergentes, ni yo mismo tenía una opinión definitiva... Pero tal vez la muerte voluntaria no sea más que una especie de vértigo, nada más"<sup>319</sup>

L'accident és fruit del vertigen. Apareix el buit: "Pero yo no despertaba del sueño, salía de la nada"<sup>320</sup> La caiguda del tren és la conseqüència del procés psicològic que ha viscut des del seu retorn a Buchenwald. Semprún es troba immers -en la narració- en el joc dels límits que separen el somni de la realitat, la consciència de la inconsciència, el record i l'oblit. La neu n'és el símbol. La neu, visió blanca d'algú que, en veure el blanc, el llampec del sol en les partícules de la neu, desperta a la realitat.

El "desvanecimiento" provocat per l'accident del tren de París és viscut i narrat com un re-naixement, un ressorgiment que implica el re-descobriment del món -i dels seus objectes- i, en segon terme, un retrobament amb el jo. Són unes pàgines excel·lents on no fa una *recherche* de la memòria, sinó la descripció de l'inici d'aquesta possibilitat de recordar, de l'inici d'una consciència pensant que comença a conèixer els objectes del voltant encara sense paraules que les identifiquin: "Había, sencillamente, unos objetos no identificados, no nombrados todavía, tal vez innombrables"<sup>321</sup> I, per tant, una consciència pensant que haurà de tornar a re-conèixer el seu propi jo: "No había ninguna posibilidad de decir "yo", en aquel momento, originario en cierto modo. Yo no existía: él, este "yo", este sujeto que habría mirado, no existía todavía. Estaba el mundo, un

---

<sup>318</sup> EV, p. 228.

<sup>319</sup> EV, p. 227.

<sup>320</sup> EV, p. 231.

<sup>321</sup> EV, p. 231.

fragmento ínfimo del mundo que se volvía visible, eso era todo”<sup>322</sup>. El jo i el món que es van retrobant de nou. Com en l’inici d’una nova existència: “En ese preciso instante empecé a existir”<sup>323</sup>.

El despertar de la consciència, d’aquesta suposada nova consciència, va adquirint els estats d’ànim que li donen forma. Primer; l’alegria de viure. Saber que existeix, que està viu, una alegria sense fonament perquè encara no s’ha adquirit, però que reconeixem en el mateix fet de viure l’esplendor de la seva felicitat. Però els records van prenent estructura. També el llenguatge i les paraules. Què és primer? I amb elles noves expressions d’estat d’ànim, noves situacions emocionals, també les negatives.

Quan recupera la consciència, quan el món comença a tenir nou sentit, quan les paraules comencen a reconèixer els objectes, la paraula -originària- que sorgeix com una constatació de la identitat pròpia és la paraula “nieve”. No en francès, en espanyol.<sup>324</sup>

De repente, en efecto, había aparecido la palabra “nieve”. En este caso, no fue en primer lugar la palabra *neige*, que después se habría desdoblado, para adquirir la forma “nieve”. No, esta última forma fue la primera: *nieve*, precisamente en español. Respecto a la cual asimismo albergaba la sospecha de que se trataba de la palabra originaria, de que no era únicamente la traducción de la palabra *neige*, sino su significado más antiguo. El más primitivo, quizás. ¿A caso por esta razón la palabra “nieve” resultaba inquietante? ¿Porque era originaria?<sup>325</sup>

És així com la neu de Buchenwald serà l’originària i definitiva del re-sorgiment de la seva nova identitat. I, per això, ara el record de l’accident del tren de París

---

<sup>322</sup> EV, p. 231.

<sup>323</sup> EV, p. 232.

<sup>324</sup> Si el diàleg era amb el farmacèutic francès —és la persona que l’ajuda a recuperar-se- hauria d’haver dit “neige” i no “nieve”. “El lenguaje és mi patria”; recordem-ho. O les diferents llengües que parlava i que sorgien en funció de les circumstàncies i que són la condició de possibilitat d’aquesta identitat que s’està configurant.

<sup>325</sup> EV, pp. 235-236.

es confon i alhora es diferencia i pren forma tot recordant un altre tren, el tren que arriba a l'estació de Buchenwald. No reproduïrem les paraules. No cal. Un cop torna la memòria, tota la memòria: "La memoria que llegó de golpe" aquella que ja havia escrit a *El largo viaje*<sup>326</sup>, torna la identitat, o el seu renaixement. Ja sap qui és. Ja tenim un jo i un món complert: "De este modo, en el resplandor de este recuerdo resurgido brutalmente, supe quién era, de dónde venía, adónde me dirigía realmente."<sup>327</sup>

Del no-res del blanc de la pantalla d'un cinema de Locarno, i del no-res del blanc de la neu de Buchenwald i del seu record, en sorgeix la realitat nova del Semprún nou que haurà d'oblidar qui és i ser un altre, un altre que de moment no escriurà per poder sobreviure. És la seva nova identitat. Aquesta encara trànsfuga, passatgera, no definitiva. L'altra, la definitiva, la del deportat de Buchenwald i escriptor, podrà començar a caminar quan el record del no-res de la neu sigui més suportable, quan en el seu llenguatge simbòlic s'hi incorpori el que també és aquella neu: la bellesa.

Quan sabem per fi que existeix la bellesa –en quin moment de la nostra biografia personal devem descobrir aquest concepte, aquesta experiència?- és quan sabem –o intuïm- que també existeix la mort. La condició del sinistre és aquesta. S'evidencia que només això, l'experiència del bell, no és possible. Hi ha d'haver un revers, malgrat tot.

El misteri és l'aparició d'aquesta doble condició de bellesa i mort. Bellesa i horror. Simultàniament, com a oxímorons constituents d'una naturalesa que no sabem tampoc com i perquè s'ha originat així.

És evident que només a través del relat, d'una ficció, o millor, del llenguatge poètic –el blanc de la pantalla, el blanc de la neu, el blanc del no-res- podem expressar això: com algú comença una nova vida des de l'acceptació del buit

---

<sup>326</sup> Vegeu: Semprún, Jorge. *El largo viaje*, Tusquets, Barcelona, 2004, -traducció de Jacqueline i Rafael Conte- i la seqüència de l'arribada en tren a Buchenwald.

<sup>327</sup> EV, p. 236.

que ha d'assumir un cop ha superat la vivència de Buchenwald, del buit d'un suposat "desvanecimiento" que el fa caure d'un tren en marxa.<sup>328</sup>

La neu de Buchenwald és el mateix misteri. Està aquí a tocar. La veiem, la sentim, però desconeixem el seu vertader significat. Ens sobrepassa. La neu és la constatació del límit. Del límit en el què vivim. De la condició ambigua, fronterera i contradictòria que ens defineix. La que estableix el que som.

## Primo Levi ens mira

La *recherche* de la vida o la *recerca* de l'escriptura. També l'escriptura té memòria. També l'escriptura la necessita. El títol no podia ser "*La escritura y la muerte*"<sup>329</sup>, no era adient, no tenia tanta profunditat literària. No hi havia oxímoron. Primo Levi n'hagués pogut ser igualment un personatge convidat, això sí. És el que fa Semprún en el seu capítol "*El día de la muerte de Primo Levi*", convidar a Levi com a alteritat d'escriptor que s'enfronta de manera oposada a la mort, de manera oposada a l'escriptura. Per això diem que ens mira. A Semprún mentre escriu. A nosaltres lectors mentre llegim el text escrit per Semprún.

Hi ha dos personatges més convidats en el capítol; un d'abstracte: l'angoixa. La "nada"<sup>330</sup>, el no-res. L'altre; un deportat de Mauthausen que es converteix per atzar en un primer mal relator de l'experiència dels camps. Anem per parts.

Els salts en el temps, els continus *flashback* ens situen ara –aquest ara és el del relat de Semprún- a l'abril de 1987. Concretament els dies 11 i 12 d'abril<sup>331</sup>. "Años más tarde -toda una vida, varias vidas más tarde-"<sup>332</sup>

Semprún està escrivint la novel·la *Netchaiev ha vuelto*, però amb qui es troba, a qui realment vol fer tornar, com anunciàvem, és a Primo Levi. El dia de la

---

<sup>328</sup> Volem destacar, encara que sigui a través d'una nota, les paraules que dedica al seu company Diego Morales a EV, pp. 237-238. Sobretot per demostrar que també amb amics anònims, és a dir, els no coneguts, Semprún va voler demostrar allò de la fraternitat que va repetint.

<sup>329</sup> Veurem més endavant perquè ho diem.

<sup>330</sup> Així ho diu Semprún. Ho hem recordat en la nostra introducció. Vegeu EV, p. 344.

<sup>331</sup> Sempre tindrem el dubte de fins a quin punt Semprún fa ficció dels fets i de les seves suposades dates que expliciten els atzars que va imprimint el decurs del temps.

<sup>332</sup> EV, p. 241.

seva mort, -la de Levi- l'11 d'abril de 1987, és el dia que Semprún està escrivint la seva nova novel·la sobre un activista que suposadament és assassinat pels seus companys de lluita armada i que torna per passar comptes, torna, doncs, d'una suposada mort no efectiva, no real.

El relat el porta a Buchenwald. Però no té pensat escriure més de 2 o 3 pàgines sobre el tema. La memòria ja sabem que juga males passades i la recerca, l'evocació, inexorablement, el condueixen a territoris que no s'esperava. Sobretot tenint en compte que el personatge que se li apareix en el seu relat de ficció és ell mateix: Jorge Semprún. La *mirada* de Jorge Semprún, personatge de ficció en una novel·la de l'escriptor Jorge Semprún. Mirada amb qui es topa Roger Marroux el personatge principal de la nova novel·la que està escrivint:

Marroux se sintió aprisionado por la frialdad devastada de esa mirada, brillante en el rostro huesudo y demacrado. Tuvo la impresión de ser observado, sopesado, por unos ojos enclavados más allá o más acá de la vida. Como si el destello neutro, plano, de esa mirada le llegase de una estrella muerta, de una existencia ya desaparecida.<sup>333</sup>

Amb l'evocació, és a dir, amb l'escriptura de ficció que no ho és del tot, torna l'angoixa, l'angoixa que semblava que tenia més o menys oblidada durant els disset anys de silenci transcorreguts abans d'escriure *El largo viaje*, l'any 1963. Però encara no volem parlar del segon convidat del capítol, encara estàvem en el primer: Primo Levi. Introduint-se a sí mateix com a possible personatge d'un relat de ficció, el que fa és continuar la *recherche*, però ja no de la seva vida, sinó de la seva escriptura. Del procés de l'escriptura. I, curiosament, de l'escriptura del mateix llibre que estem llegint.

És així que ens fa partícips de com es va iniciar el relat –La escritura o la vida- de les primeres paraules, de la metàfora de la mirada de l'altre, la dels oficials britànics... Semprún repeteix el seu propi inici del text: “Están delante de mí, abriendo los ojos enormemente, y yo me veo de golpe en esa mirada de

---

<sup>333</sup> EV, p. 246.



espanto: en su pavor.”<sup>334</sup> L'autoreferencialitat és total. La *recherche* del procés d'escriptura, evident. O millor dit, així com en el joc de nines russes; escriptura dins l'escriptura. Literatura de la literatura. Ficció de la no-ficció; o a la inversa? No importa. El que importa és com i per què sorgeix aquesta mirada d'un text - un text nou, un relat nou, qualsevol text ben escrit que pugui ser qualificat de literatura- que acabi fent possible la comprensió-. I la bellesa.

El text és auto-referencial perquè a qui està buscant és a ell mateix. I només ell mateix pot fer el procés d'ascendi de saber-se qui és a través de l'escriptura. Ja ho vèiem. Només ell pot cercar el seu lloc, el lloc d'on prové -i on s'origina la seva escriptura- i el lloc on s'acabarà quedant:

Nadie puede ponerse en tu lugar, pensaba yo, ni siquiera imaginar tu lugar, tu arraigo en la nada, tu mortaja en el cielo, tu singularidad mortífera. Nadie puede imaginar hasta qué punto esta singularidad gobierna solapadamente tu vida: tu cansancio de la vida, tu avidez de vivir; tu sorpresa infinitamente renovada ante la gratuidad de la existencia; tu alegría violenta por haber regresado de la muerte para aspirar el aire yodado de algunas mañanas oceánicas, para hojear libros, para acariciar la cadera de las mujeres, sus párpados adormecidos, para descubrir la inmensidad del porvenir<sup>335</sup>

El resultat és evident: “Otro libro acababa de nacer, lo sabía. De empezar a nacer, por lo menos.”<sup>336</sup> Però també, potser, és la constatació que tota la literatura de Semprún és una celebració del retorn del no-res. Del retorn a la possibilitat de viure oblidant l'horror per després aglutinar forces per poder-lo escriure i així expressar el límit de les realitats en les que ens toca viure.

Ell mateix pot fer el procés de la *recherche* de l'escriptura ajudat per algú amb qui comparteix activitat, origen i destí: Primo Levi. “É un sogno entro un altro

---

<sup>334</sup> EV, p. 248. Semprún té el coratge de repetir l'inici del seu propi relat. Memòria, repeticions, temps recurrents, anades i vingudes... com dèiem; recursos d'estil, poètica narrativa, que com en el flux de la consciència, necessitem tornar moltes vegades als mateixos llocs.

<sup>335</sup> EV, p. 248.

<sup>336</sup> EV, p. 249.

sogno”.<sup>337</sup> “Un sueño dentro de otro sueño, que varía en sus detalles pero cuya substancia permanece idéntica.”<sup>338</sup> La lectura de l’altre escriptor, de l’escriptor científic, li permet reconèixer el territori que els ocupa i fer així reaparèixer el segon personatge convidat en el capítol: l’angoixa.

Es verdad que todo se vuelve caótico cuando esta angustia reaparece. Uno se encuentra en el centro de un torbellino de la nada, de una nebulosa de vacío, grisácea y turbia. Uno sabe a partir de ese momento qué significa. Sabe que siempre lo ha sabido. Siempre, bajo la superficie tornasolada de la vida cotidiana, ese conocimiento terrible. Al alcance de la mano, esta certidumbre: nada es verdad sino el campo, todo lo demás tan sólo habrá sido un sueño, desde entonces. Nada es verdad sino el humo del crematorio de Buchenwald, el olor a carne quemada, el hambre, las filas en formación bajo la nieve, los bastonazos, la muerte de Maurice Halbwachs y de Diego Morales, la fetidez fraternal de las letrinas del Campo Pequeño.

Leí *La tregua*, de Primo Levi, en 1963.<sup>339</sup>

Apareix l’angoixa i apareix de nou la neu. Ho va repetint: “Había nevado aquella noche sobre mi sueño.(...) Nieve, en mi sueño, al cabo de tantos años. (...) La nieve de antaño(...) Desde hacía quince años, ya nunca más había caído la nieve sobre mi sueño. La tenía olvidada, reprimida, censurada. Controlaba mis sueños, había expulsado de ellos la nieve y el humo sobre el Ettersberg”.<sup>340</sup>

Del període 1947-1962 són els anys que *la tenia olvidada* . Però retorna perquè escolta el relat d’un deportat de Mauthausen. És la seva època clandestina a Madrid. No pot sortir del pis del carrer Concepción Bahamonde -ho repeteix com sempre molts cops per anar-nos permetent la ubicació temporal i espacial

---

<sup>337</sup> EV, p. 253. Diu Primo Levi i ho confirma Semprún.

<sup>338</sup> EV, p. 253.

<sup>339</sup> EV, p. 254.

<sup>340</sup> EV, pp.255, 259. Hem anat citant les paraules inicials de diferents paràgrafs del text al llarg de les pàgines anotades. Semprún –ho hem anat anunciant- fa servir la neu com a recurs de manera més reiterada i constant. El recurs que acabarem explicant, doncs, va prenent forma a mesura que avança el relat. Les seves significacions –els de la paraula neu, volem dir- són variades i poden acabar sent un univers simbòlic complex en sí mateix.

del relat- i el seu company de pis, el “camarada” que li lloga l’habitació clandestina cada nit li explica la seva peripècia de Mauthausen. “Pero yo no reconocía nada, no me identificaba.”<sup>341</sup> Tal com hem recordat el deportat *Manuel* de Mauthausen no ho feia bé. El seu relat no convenia, tot i la seva versemblança, potser precisament per una excessiva versemblança. És llavors quan Semprún, -durant aquells dies de confinament obligat- preveu la possibilitat d’iniciar el seu relat, el llibre que havia quedat submergit en la memòria avortat per donar pas a la supervivència. L’hermenèutica del procés de l’origen d’un llibre apareix de nou a *La escritura o la vida*, és a dir, la *recherche* de la creativitat es fa explícita:

Ocurría en Madrid, en la calle Concepción Bahamonde, en 1961. (...) Pero no era la angustia lo que me despertaba, tampoco el desasosiego. Me encontraba curiosamente tranquilo, sereno. Todo me parecía claro, a partir de ahora. Sabía cómo escribir el libro que había tenido que abandonar quince años antes. Mejor dicho: sabía que podía escribirlo, a partir de ahora. Pues siempre había sabido cómo escribirlo: me había faltado valor para hacerlo. Valor para afrontar la muerte a través de la escritura. Pero ya no tenía necesidad de este valor.<sup>342</sup>

El relat del deportat de Mauthausen li provoca l’evocació de la neu. La seva angoixa recurrent. L’oblidada abans de l’escriptura de *El largo viaje* i la recuperada durant el relat del deportat espanyol a Mauthausen, recuperada però ja des del valor de poder escriure. Potser la mateixa angoixa que patia Juan Larrea<sup>343</sup> a “La montaña blanca “ que sí que el portar al suïcidi. I d’un suïcidi a un altre, de la literatura a la realitat. Perquè ara en el relat de *La escritura o la vida* el que apareix és el suïcidi de Primo Levi. Aquí volia arribar Semprún:

---

<sup>341</sup> EV, p. 258.

<sup>342</sup> EV, pp.259- 260.

<sup>343</sup> Juan Larrea personatge principal de *La montaña blanca*, vegeu bibliografia.

El 11 de abril de 1987, en cualquier caso, aquél sábado durante el cual, a la vuelta de una frase, de improviso, el fantasma del joven deportado que yo había sido surgía en una novela donde no estaba previsto, ni se le esperaba, sembrando la confusión, echando una mirada llena de incertidumbre, Primo Levi escogía la muerte tirándose por el hueco de la escalera de su casa de Turín.<sup>344</sup>

Hi volia arribar perquè Levi és la contra-figura que necessita. El tercer personatge convidat del capítol. El personatge definitiu. Contra-figura de l'escriptura i de la vida, o millor dit, de la mort. De la manera i, sobretot, del perquè de la mort, si aquesta pot tenir mai un perquè. L'11 d'abril de 1987, quan inicia el relat de *La escritura o la vida* coneix la notícia de la mort -possible suïcidi- de Primo Levi, el més important escriptor de la literatura del *Lager*, de l'escriptura de l'Holocaust.

La literatura -inici del relat- i la vida real -coneixement de la notícia de la mort de Levi- semblen posar-se d'acord per fer possible la construcció de la metàfora del límit. "Primo Levi ha hablado en varias ocasiones de sus sentimientos de aquella época, de los severos goces de la escritura. Se sintió entonces volver a la vida, literalmente, gracias a ella."<sup>345</sup> La contra-figura de Levi perquè reconeix en l'escriptura la fórmula terapèutica necessària per passar l'experiència d'Auschwitz. "Me parecía que me purificaría narrando..."<sup>346</sup>

Qualsevol manual de terapeuta psicoanalític parlaria dels beneficis –o miracles- de la paraula, de posar *en paraula*<sup>347</sup> l'experiència traumàtica. Qualsevol, també suposadament una de tan radical com la que es va viure a Auschwitz. En tota contra-figura també s'expressen mimetismes. "Me sentía más cerca de los muertos que de los vivos". I potser aquesta és la clau. Tots dos, des

---

<sup>344</sup> EV, p. 265.

<sup>345</sup> EV, p. 267.

<sup>346</sup> EV, p. 267.

<sup>347</sup> En català tenim una manera meravellosa i perfecte per esmentar-ho: emparaular. No hem insistit prou en els aspectes terapèutics o psicoanalítics del que suposa emparaular un fet traumàtic com el que viuen Semprún i els deportats. No és el centre de la nostra atenció. Però és evident que forma part de l'univers de continguts que el relat i la seva anàlisi impliquen.

d'angles diferents -evidentment- però també compartits, necessiten la paraula per expressar l'origen del seu propi relat -immediat o pospost- perquè aquest és el mateix origen, el mateix lloc d'on prové qualsevol relat fet de les entranyes del que som. La condició finita, limítrof que acaba sent sempre una expressió de la mort, la nostra i la dels altres. Perquè, en el fons, tots dos construeixen des del no- res d'una angoixa que ja s'ha convertit en territori propi, en el lloc des d'on operar. Es l'angoixa que recupera Semprún escoltant el relat del company de Mauthausen, és l'angoixa que li fa entendre que "volvía a ser mortal" perquè torna a tenir com a horitzó aquesta mort que coneixia del passat de Budchenwald. L'angoixa que fa possible a tots dos saber quina és la realitat en que es viu -més enllà del somni- , de quina és la veritat fonamental -i per tant la concreció d'un dels límits fonamentals-Per això Semprún acaba el capítol del seu relat hermenèutic sobre l'origen del seu propi relat que es va iniciar el dia del suïcidi -possible o no- de Primo Levi citant les paraules d'aquest: "*Nulla era vero all'infuori del Lager. Il resto era breve vacanza o inganno dei sensi, sogno...*"<sup>348</sup>

L'escriptura immediata o postergada acaba fixant els límits de la realitat. Ja saben qui són. Ja sabem -o no- qui som.

## El temps i l'espai d'un relat

Quin és el temps i l'espai d'un relat? La doble referència del títol del capítol – *Oh estaciones, oh Castillos...*<sup>349</sup> recau sobre aquests dos conceptes. Zurich, 1956, Salzburg, 1964, París, Madrid... Finalment, Praga. Per a Semprún a "*La escritura o la vida*" el temps i l'espai són la seva memòria -que no vol dir el temps que ha viscut- i Europa. La memòria de la vida i de l'escriptura. La memòria i l'oblit<sup>350</sup>. O el temps viscut que no pot ser narrat però que, com a

---

<sup>348</sup> EV, p. 269. El mateix Semprún ens ho tradueix en el seu text i ho incorpora com si fossin les seves pròpies paraules: *Nada era verdad fuera del campo, sencillamente. Lo demás tan sólo habrá sido breve vacación, ilusión de los sentidos, sueño incierto: eso es.*

<sup>349</sup> Ens atrevirem a dir-ho: *Oh temps! OH espai!*

<sup>350</sup> Hem parlat poc de l'oblit. Caldria fer un esbós de la necessitat psicològica d'oblidar per poder refer les circumstàncies més difícils i superar etapes de la nostra vida. Semprún sembla un exemple. Seria un dels molts aspectes temàtics que necessitaríem ampliar.

substrat latent, sembla que dicta les paraules que la memòria permet remetre sobre els fets viscuts. L'espai: Europa. Europa de les ciutats. Europa de la política. Europa de la cultura. Es podria configurar un itinerari dels llocs, indrets i paisatges que Semprún va presentant a través del relat de la memòria a *La escritura o la vida*. Seria interessant, perquè també és un mapa de la geopolítica de la segona meitat del segle XX. Un mapa dels discursos ideològics i de les seves inèrcies. És aquest, potser, el propòsit del capítol *Oh estaciones, oh castillos...* Fer-nos una continuïtat del seu itinerari temporal i espacial europeu per passar comptes parcials amb determinats moments de la seva biografia i amb les propostes polítiques que va compartir i després denigrar. Per fer-ho, la ficció o literatura -com sempre- és una aliada. En concret la lectura -poc-menys- de Kafka i la seves *Cartes a Milena*.<sup>351</sup>

Es la lectura on s'immergeix mentre viatja en el tren de Zurich a Praga. El propòsit inicial i funcional del viatge és polític. Ha d'entrevistar-se amb Dolores Ibárruri, *la Pasionaria*. L'ha de convèncer dels postulats que proposen el propi Semprún, Fernando Claudín -amb qui compartirà posteriorment el succés de l'expulsió del partit-, i Santiago Carrillo. La seva -la dels tres citats- és una proposta d'obertura de mires del plantejament tradicional -i ofuscat - del partit, més pendent de seguir les premisses imposades per Moscou i que no tenen -o ells ho veuen així- correspondència amb la realitat interior del país; amb la realitat que viu la població espanyola. L'astut Carrillo envia a l'intel·lectual i jove Semprún a intentar convèncer la matriarca del clan. Semprún entén la seva estratègia i és conscient de la dificultat.<sup>352</sup> Llegir a Kafka en aquest context, i en concret les *Cartes a Milena*, és un símbol dels rerefons polític i ideològic - cultural en definitiva- del periple de l'Europa del moment.

Però la memòria de Semprún -com sempre- permet un relat farcit d'anades i vingudes, i el viatge a Praga des de Zurich es combina -curiosament- amb el viatge a Salzburg, l'any 1964, per rebre el premi Formentor del seu primer llibre publicat *El largo viaje*. "Estoy viajando, pues, en mi memoria entre el mes de mayo de 1964, en Salzburgo, y el mes de enero de 1956, en Zúrich: el vínculo

---

<sup>351</sup> *Les Cartes a Milena* no són ficció, però es poden llegir com una mena de novel·la sentimental.

<sup>352</sup> EV, p. 277.

entre ambas fechas lo establece la imagen de Milena Jesenskà, la evocación que Kafka hace de ella en las cartas que le remitió”.<sup>353</sup>

La lectura de les cartes prové de la compra de l'exemplar en una llibreria de Zurich mentre espera un tren un cop ha canviat de nou d'identitat, una de les múltiples identitats obligades de la clandestinitat.

El relat desplega un mapa de l'Europa central, de l'Europa dividida en aquell moment pel teló d'acer. A Salzburg, el premi que recull va acompanyat de l'entrega de les 12 edicions en les diferents llengües en que es publicarà el text. Semprún juga amb la falla de la silueta suggerida de la Milena del record de Kafka amb qui també relaciona la contemplació d'una altra bellesa femenina present en l'acte. El joc continua fins a congelar en el relat a l'editor espanyol, Carlos Barral.<sup>354</sup> La metàfora és perfecte, com veurem.

Dos viatges per l'Europa central, dos viatges complementaris i a l'hora oposats. Dos viatges i dos discursos. El discurs tancat del comitè del Partit Comunista, el discurs tancat d'una política obtusa....? El discurs obert de la literatura. La de Kafka i la del primer llibre publicat per Semprún, finalment. És com si el viatge iniciat a les portes de Buchenwald davant la mirada d'uns espantats oficials acabés en dos destins diferents i separats però simultanis: Praga 1956, Salzburg 1964. Són els anys de la transició personal sempruniana. De la lluita política clandestina defensant els postulats d'un discurs ideològic en decadència i en que ell mateix haurà de postular-se com a crític dels seus efectes totalitaris a l'inici d'una vida pública d'home de lletres que anirà configurant la figura de l'intel·lectual crític amb els discursos totalitaris i com a representant del relat dels supervivents de la deportació.

Entre aquests anys, Semprún canvia de rol. No d'identitat. La identitat segueix en construcció en cada text. I per tant segueix obert fins al final. És el que vol expressar-nos. També en aquest capítol. Per això la lectura triada també és Kafka, figura suprema de la literatura que metaforitza l'individu sotmès a una societat i a un sistema tancats que aliena la seva condició més alliberadora.

---

<sup>353</sup> EV, p. 275.

<sup>354</sup> Ens hi hem referit en la nostra introducció. Vegeu EV, p. 287 inota 351.

Milena era una periodista liberal, amb qui Kafka va tenir una mena d'amor a distància, que va acabar morint a Rabensbruck, un dels pitjors camps de la deportació femenina.

Llegir en un tren camí del Castell de de Praga les *Cartes a Milena* de Kafka on la Dolores Ibárruri l'espera per rebre la resposta de *los intelectuales cabeza de chorlito*<sup>355</sup> és tota una metàfora del canvi que el mateix segle XX va haver de fabricar-se prenent per fer-ho els referents intel·lectuals i cultures -com Kafka- necessaris i declinant els que eren portadors de les llavors més destructores dels totalitarismes més menyspreables.

Potser per això el llibre que li entrega –el durant unes pàgines congelat Carlos Barral-<sup>356</sup> és un llibre en blanc. El blanc metafòric de la neu. El blanc metafòric de la no-res. O el de l'obertura a un text inacabat que sempre s'haurà de seguir escrivint. L'edició espanyola no va poder ser impresa a punt per l'acte de Salzburg del 1964. Barral li entrega un llibre amb la portada corresponent, però amb les pàgines en blanc. La dictadura va impedir l'execució a temps de l'edició i només la col·laboració d'un editor mexicà va possibilitar la seva edició final, però a destemps pel premi de Salzburg.

Com és evident, les pàgines en blanc de l'edició en la seva llengua original i materna provoquen en Semprún tot un seguit de simbologies, d'interpretacions. Per fi ha passat el límit que separa els discursos que mobilitzen la seva vida i ara sap que aquesta edició en blanc representa la d'una identitat exiliada, la d'una vida que estarà en construcció fins a l'infinit de la darrera paraula proposada en la seva escriptura, de la darrera paraula pensada en la darrera lectura possible.

El blanc d'una pàgina de la interpretació oberta i possible de l'esdevenidor. De l'hermenèutica plausible que ningú potser farà mai. El blanc repetit d'una neu que acaba convertint-se en la metàfora suprema del llibre i del relat:

---

<sup>355</sup> És l'expressió que va utilitzar la mateixa Dolores Ibárruri per a qualificar a Jorge Semprún i Fernando Claudín i el seu discurs crític.

<sup>356</sup> En el moment que Carlos Barral està apunt d'entregar-li l'esmentat llibre blanc de l'edició espanyola, el narrador, Semprún, comparat en el seu propi text amb el *Déu narrador* del relat, es permet el luxe de tenir unes pàgines *congelat* el gest i la figura de l'editor. Evitarem fer interpretacions sobre l'escena.



En aquel instante, aquel primer día de la vida recuperada, la nieve que revoloteaba parecía recordarme que iba a ser, para siempre, la presencia de la muerte.

Diecinueve años más tarde, el tiempo de una generación, el 1 de mayo de 1964, en Salzburgo, la nieve de antaño había vuelto a caer sobre mi vida. Había borrado las huellas impresas del libro escrito de un tirón, sin recuperar el aliento, en Madrid, en un apartamento clandestino de la calle Concepción Bahamonde. La nieve de antaño recubría las páginas de mi libro, las sepultaba, en una mortaja algodonosa. La nieve borraba mi libro, por lo menos en su versión española.

El signo no era difícil de interpretar, no costaba sacar la lección: nada era definitivo todavía. Este libro, que había tardado casi veinte años en poder escribir, se desvanecía de nuevo, apenas concluido. Tendría que empezarlo otra vez: una tarea interminable, sin duda, la de transcribir la experiencia de la muerte.<sup>357</sup>

Certament, és una tasca interminable transcriure l'experiència de la mort, -i la de la vida també-. Tota lectura i tota escriptura "Se desvanecía de nuevo, apenas concluida"<sup>358</sup> com passa amb tota lectura i tota escriptura, un cop fetes cal tornar-les a repetir i recomençar en una tasca que mentre hi siguem no té fi ni en la seva execució ni en la possibilitats de comprensió i de generació de nous significats que pugui tenir. Talment com un llibre inacabat. Com qualsevol obra clàssica que segueix mostrar-nos el que som. Per això Semprún volia ser l'escriptor de Buchenwald, per deixar-nos el llibre que tant va tardar a escriure per sempre inacabat en la seva dimensió autèntica; la simbòlica, i per això n'escriu un altre encara millor de qualitat literària per relatar-nos com va sorgir el primer i com va sorgir la vida que va permetre que fos escrit.

Aquest és el temps i l'espai que vol deixar-nos en herència Semprún. El d'una Europa en construcció, democràtica, no lligada a discursos tancats, unívocs, excloents i que des dels paràmetres de la millor cultura que ha construït sàpiga

---

<sup>357</sup> EV, pp. 291-292.

<sup>358</sup> Ens hem permès la llicència de canviar el gènere per fer-ho coincidir amb el que estem dient.

edificar la convivència lliure, justa i democràtica per la que va lluitar també en la seva vida del compromís polític directe.

El temps i l'espai d'un relat inacabat, d'un llibre inacabat, en constant escriptura i interpretació i que farà possible, en la dimensió que puguem, entendre la vida i la mort que compartim. En cada lloc, en cada moment. Aquest és el llegat d'un intel·lectual. No el d'un polític. Per això aquest capítol dels castells i de les estacions d'una Europa del futur i la seva inclusió en el seu relat. Capítol que perfectament podria haver evitat, però que potser per a ell era una mena de tancament d'una seqüència vital intel·lectual i política que necessitava reconstruir.

Tal vegada, per això pretén escriure un conte dedicat a la seva neta Cécilia Landman on expliqui que va trobar un nen jueu a qui van poder rescatar i salvar de Buchenwald . El text seria l'exemple i el testimoni que la literatura li ha permès passar la frontera de la frase de Malraux. La literatura l'ha ressuscitat. Li ha permès passar de la mort –i de l'oblit com a necessitat- a la vida i a la literatura possible gràcies a la memòria.

Recitaba a la chiquilla los versos que eran una incitación al viaje de la vida i me parecía que el rostro de Halbwachs se distendía. En mi recuerdo, una gran paz parecía iluminar su rostro aquel domingo de antaño. Sostenía entre mis brazos a Cécilia Landman (...) Escribiré para ella, en las páginas en blanco de *El largo viaje*, la historia de Jerzy Zweig, el niño judío al que salvamos, y que volví a encontrar en Viena, años más tarde, en otra vida: la vida.<sup>359</sup>

## Weimar

La primera neu no era la de Buchenwald. La primera neu hauria de ser sempre la de Weimar. Caldrà sempre tornar a Weimar, a visitar la casa de Goethe, a passejar pels seus carrers símbols d'una cultura, a trepitjar la seva neu. És el

---

<sup>359</sup> EV, pp. 295- 296.

que fa Semprún acompanyat dels seus nets la primavera de 1992. L'excusa és un documental sobre Buchenwald que fan uns periodistes de la televisió alemanya i on ell participa com a convidat i entrevistat. No havia visitat el camp des de la seva sortida l'abril de 1945. El que veu, el que pensa, el que sent, és el relat del darrer capítol de *La escritura o la vida*.

L'anècdota que embasta el relat és el descobriment del testimoni solidari d'un convidat inesperat a la visita i que es presenta com un dels funcionaris de l'etapa de l'administració de la Alemanya Oriental. Quan Semprún va entrar al camp i cal omplir la fitxa amb les seves dades, el deportat que li pregunta per l'ofici canvia la paraula alemanya corresponent a la dedicació professional - sempre les paraules- de fonètica i ortografia similars *Student* per *Stukateur*.. Hem descrit la situació en pàgines anteriors<sup>360</sup>. Sembla que el fet és real. És a dir, és autèntica l'experiència que viu Semprún en la seva visita al camp l'any 1992 amb els seus nets en la qual va descobrir per primera vegada aquesta causalitat que facilita la possibilitat de la seva supervivència. Com veiem, l'atzar i altres factors van fer possible que l'existència o no tingués la continuïtat anhelada a Buchenwald.

L'estança a l'Hotel Elephant on es va estatjar en el seu moment el mateix Hitler i les lectures<sup>361</sup> que l'acompanyen són els referent del relat. Però Semprún sembla que vol arribar a conclusions impossibles en un text com el seu. I per això anirà conduint la narració a partir de les imatges que estructuren tot el capítol. I així, inevitablement, apareix de manera reiterada la neu i el record del final del relat del supervivent d'Auschwitz. Nosaltres volem deixar l'anàlisi d'aquesta seqüència per la part final del següent capítol. Les conclusions impossibles sempre solen quedar pel final.

---

<sup>360</sup> Ens remetem al que hem dit en el tercer capítol.

<sup>361</sup> Vegeu igualment tercer capítol. Recordem que les lectures són: Thomas Mann, Jaspers i Celan. Una visita a Weimar permet constatar l'existència en l'actualitat de l'Hotel Elephant molt proper a la casa-museu de Goethe. En aquest darrer capítol les apel·lacions a la poesia alemanya i el que representa en la configuració de la nació germànica tornen a ser cabdals.

## 6. FICCIONS

**Com si deixés als qui vindran després signes de signes.**<sup>362</sup>

**Umberto Eco**

Davant la pregunta que planteja el dilema entre la necessitat del relat, de la paraula per explicar i explicar-nos, o el silenci, no hi ha resposta possible. La resposta és la nostra conducta quotidiana, la nostra conducta històrica. Probablement, com reconeix George Steiner en el seu estudi sobre Heidegger, tot i que gran part del pensament occidental s'instaura en l'expulsió dels poetes de la ciutat platònica, seria irreparable, "al menos para nuestra época (...) la ruptura entre la música del pensamiento que es filosofía y la del ser que es poesía".<sup>363</sup> Possiblement per evitar aquesta ruptura —malgrat Plató, i dit amb tota la humilitat—, els poetes no poden ser expulsats de la ciutat. Tot al contrari.

---

<sup>362</sup> Eco, Umberto. *El nom de la rosa*, Llibres a mà, Destino, Barcelona, 1985, p. 15. Tot i no ser lectors assidus de les novel·les d'Umberto Eco —sí grans admiradors de la seva obra com a crític—, la casualitat ha fet possible la relectura de la frase que pot ser un autèntic compendi de l'anàlisi que fem i que hem volgut titular de manera oberta o ambigua amb *Ficcions* en plural. Probablement Eco va fer de la seva ficció un exemple del que ell mateix vol expressar amb la frase triada.

<sup>363</sup> Steiner, George. *Heidegger*, Fondo Cultura Económica, Madrid, 1999, p. 41. Trad. De Jorge Aguilar Mora. La consideració que fem, anterior a la cita literal, sobre la instauració de gran part del pensament occidental, també és original de Steiner.

## La distància de la veritat

Primo Levi va morir l'abril de 1987. Els seus familiars i amics més propers no entenen la seva mort com un suïcidi. No hi veuen motius ni proves en els fets ni en les actituds dels darrers dies de la seva vida que justifiquin un acció així. Però també és el que sembla. Un final tràgic per a l'autor que va fer possible el testimoniatge escrit més valuós de l'experiència de l'Holocaust.

Del seu prefaci a *Si això és un home* destaquem tres idees. Primer, la seva finalitat és el coneixement de l'ànima humana: "No l'he escrit amb la finalitat de formular nous càrrecs; més aviat podrà proporcionar documents per a un estudi asserenat d'alguns aspectes de l'ànima humana". Segon, la necessitat d'escriure: "El llibre l'he escrit per satisfer aquesta necessitat; en primer lloc, doncs, com a alliberament interior". Tercer, la manca d'artifici. Memòria i res més: "Em sembla superflu afegir que cap dels fets no és inventat".<sup>364</sup> Podem entendre, doncs, que les dues primeres consideracions que afecten l'objectiu final i els motius del text coincideixen plenament amb les de Semprún. La tercera, no.

Jorge Luis Borges va morir el 14 de juny 1986, a Ginebra, Suïssa. Només uns mesos abans de la mort de Levi. Això és tan sols un fet casual que ens permet presentar la nostra argumentació. Borges està considerat un dels escriptors que més va allunyar la seva literatura respecte de la seva vida, dels seus fets. Sembla, en això, paradigmàtic. Al principi del nostre tercer capítol hem situat una cita del conte *Tlön, Uqbar, Orbis Tertius*. És l'inici del relat que ens permetia suggerir, a través de la metàfora dels miralls, la capacitat de representació i, per tant, de construcció de la realitat que té la cultura. El conegut conte explica com una sèrie d'acadèmics i especialistes —entre ells el seu estimat amic i també escriptor Adolfo Bioy Casares—, savis en diferents matèries, troben en les pàgines d'una enciclopèdia el món perdut de *Tlön*, el món perdut que acabarà substituint l'autèntica realitat.

---

<sup>364</sup> Levi, Primo. *Si això és un home*, Edicions 62, Barcelona, 1996. Traducció de Francesc Miravittles, pp. 13-14.

El conte relata gairebé un destí monstruós, delirant. Davant d'aquesta descripció, inventada —és clar—, l'autor-narrador se'ns presenta amb aquesta actitud que serveix de conclusió final del relat després de constatar la sentència confirmatòria de la substitució de la realitat per la de l'escriptura enciclopèdica:

El mundo será Tlön. Yo no hago caso, yo sigo revisando en los quietos días del hotel de Adrogué una indecisa traducción quevediana (que no pienso dar a la imprenta) del *Urn Buriul* de Browne.<sup>365</sup>

Dos textos. Dues *literatures*. Però no dues ficcions. Levi afirma que li sembla superflu dir que cap dels fets és inventat. També seria superflu dir del conte de Borges que el que explica *no* és inventat. No dues ficcions, però sí dues necessitats provinents d'experiències tan diferents que semblen oposades. Dues necessitats de conseqüències també gairebé oposades. Un text fet des de la —aparentment—memòria *pura*. Un altre, des de la ficció plena.

Borges sempre ha explicat la seva passió, ja des de petit, per la lectura. La vinculació de la seva figura literària a la imatge d'una biblioteca forma part de les referències clàssiques de la literatura contemporània. Borges és la literatura. Com a lector —sembla que ho llegia tot i en múltiples llengües— i com a escriptor. La vida personal, l'experiència viscuda, no són la font principal dels seus textos —no a priori i en primera conseqüència. Però Borges necessitava escriure com el que més. No s'entén la seva vida sense la literatura. Sense la ficció. Les ficcions.

Levi ho diu en el seu prefaci. Necessitava escriure l'experiència d'Auschwitz. Ja ho feia mentre treballava en el laboratori del camp com a ajudant de medicina, però els textos no es van poder preservar, per raons evidents. Un cop a Torí, escriu de cop: "...em semblava que ja el tenia tot sencer dins el cap, que només l'havia de deixar sortir i davallar al paper". Per a ell, escriure tenia "el caràcter d'un impuls immediat i violent, fins al punt que rivalitzava amb les altres

---

<sup>365</sup> Borges, Jorge Luis. *Ficciones*, Planeta de Agostini, 1985, p. 36.

necessitats més elementals”.<sup>366</sup> Tal com confessa a l’apèndix de l’edició de 1976 de *Si això és un home*, no hauria escrit mai sense l’experiència del *Lager*.

Hem reconegut a l’inici del nostre cinquè capítol que potser tot el nostre text és un intent d’explicitar el sentit de la frase de Vila-Matas sobre la consciència moderna que considera que tota literatura és la negació de sí mateixa. Però, evidentment, també és el revers d’aquesta mateixa frase, és a dir, l’expressió d’una afirmació, de la voluntat d’escriure allò que necessitem escriure. És a dir: la vida. Talment sigui a la manera de Levi —absolutament lligada als mateixos fets d’aquesta vida o d’una part d’ella sense cap distància del que va passar o del que sentim, pensem, recordem o anhelem que va passar— o a la manera d’un Borges que tot i la distància respecte de la biografia sap que tot allò que escriu no pot ser res més que la conseqüència —lògica— del transcurs dels seus dies, encara que també haguem d’incloure els dies llegits. Borges i Levi: dues distàncies contradictòries, oposades, respecte de la literatura i respecte de la vida. Són també dues distàncies respecte de la veritat?

Tornem a Semprún. Als textos de Semprún i de *La escritura o la vida*, concretament al text que provoca part de la seva reflexió sobre la necessitat — o la negació— de la literatura. Bona part dels arguments de la *Lettre sur le pouvoir d’écrire* descansa sobre el concepte de transmutació. Segons les definicions del diccionari, una transmutació sempre és la conseqüència del procés de convertir-se en una altra cosa. Quan la definició és més explícita, ens diu que és transformar una cosa en una altra de “naturalment completament distinta”.<sup>367</sup> La transmutació a què assistim en Semprún a *La escritura o la vida* s’executaria en dos nivells i dues intensitats o consideracions diferents. En un primer nivell, és la transformació del que podríem anomenar *primer Semprún*, és a dir, el jove que arriba a Buchenwald abans de l’experiència de la vida al camp nazi i de les seves conseqüències. Després hi ha el *segon Semprún*, el que sí que ha viscut a Buchenwald i ha conegut l’experiència de la mort dels altres, la que ell anomena “la muerte fraternal”. En aquesta transmutació no es

---

<sup>366</sup> Levi, Op. Cit., pp. 14 i 233. Ens hem permès la llicència de seleccionar dues frases separades entre el prefaci i l’apèndix de la nostra edició catalana d’Ed. 62.

<sup>367</sup> Fabra, Pompeu, *Diccionari General de la Llengua Catalana*, Edhasa- Institut d’Estudis Catalans, Barcelona, 1991, p. 1665.

compliria el requisit de la segona part de la definició del Fabra; convertir-se en una cosa de naturalesa distinta. És, doncs, una transmutació psicològica, d'aquí que a través del recorregut de l'experiència en aquest cas traumàtica, dolorosa, sap processar-la —encara que tardi disset anys— i assimilar-la per tal de, si més no, intentar fer-ne un aprenentatge vital i intel·lectual, del qual la pròpia escriptura que en sorgeix és una prova. Aquesta transmutació té una dimensió ètica: Semprún ha entès que la seva experiència és o ha de ser la identificació de l'experiència de l'altre, de la mort de l'altre, i per tant, l'aprehensió de l'alteritat en totes les seves dimensions.

En un segon nivell sí que es compleix la condició de convertir-se en una cosa de naturalesa distinta, perquè és el procés pel qual l'experiència de Buchenwald viscuda per l'home Jorge Semprún es converteix en relat, en escriptura. És el trànsit del fet a la paraula.

Per què passem de la cosa a la paraula? Per què passem de l'experiència viscuda al relat? Per què ho fa Semprún? La pregunta, evidentment, és una pregunta hermenèutica i la possible resposta és, necessàriament, hermenèutica. Per això, qualsevol pregunta sobre la condició del que som és una pregunta hermenèutica. Si allò essencial del procés d'humanització és un procés cultural, i aquest es determina pel trànsit que varem fer —evolutivament— i que encara fem —en la nostra vida quotidiana—, i que va de la cosa a la paraula i de l'experiència al seu relat, allò essencial també es determina com un procés de naturalesa hermenèutica. És per això que l'art i l'experiència estètica que el defineix —en la seva creació i en la seva reproducció i recepció— es converteixen en un mecanisme essencial del que som i de la manifestació de les nostres possibilitats en tots els sentits i direccions.

“Hay que ascender o perderse”,<sup>368</sup> li diu Claude-Edmonde Magny en la carta que l'acompanyarà tota la vida segons el testimoni de Semprún.<sup>369</sup> Perquè “una

---

<sup>368</sup> Magny, Claude-Edmonde, *Carta sobre el poder de la escritura*, Periférica, Cáceres, 2016, p. 51, trad. de María V. Jaua. La nova edició en castellà inclou un pròleg de Jorge Semprún escrit el setembre de 1993, és a dir, mentre redactava *La escritura o la vida*, o poc temps després d'acabar-la.

<sup>369</sup> Ho confessa en el pròleg que acabem de citar. Segons ell, sempre i a tot arreu on anava l'acompanyava el petit exemplar del llibre de Magny.



vez asumido el compromiso con ese camino,<sup>370</sup> no es posible volver atrás, — como tampoco lo es cuando se está comprometido con una evolución espiritual”.<sup>371</sup> La transformació del fet a la paraula exigeix un sacrifici, un compromís irrevocable de què cal assumir les conseqüències. Aquesta és l'ascesi, la transformació. Magny li posa l'exemple de Keats, qui sabent que “No hay para el hombre salvación en el mundo y está aterrado. Pero ese terror deviene cósmico (y) logra ser la transposición serena de una experiencia que fue atroz, es cierto, pero una vez superada el poeta la abandonará, dejándola tras de sí. Y esta superación es la condición misma del poema. En el límite, la experiencia subjetiva se ha transmutado tan bien que el hombre desaparece tras su creación (...) y esta ausencia incluso demuestra, tal vez con más fuerza que cualquier presencia, su existencia”.<sup>372</sup> És a dir, l'absència de l'home Jorge Semprún abans del relat i la presència de l'autor transmutat pel relat en un altre i en el mateix text que ja no és ell.

La conclusió de Magny és la frase que destaca el mateix Semprún en el pròleg i que nosaltres ja havíem recordat: “Nadie puede escribir si no tiene el corazón puro, es decir, si no se ha desprendido lo suficiente de sí mismo”.<sup>373</sup> El text queda. L'home desapareix. El Semprún transmutat pel procés de l'escriptura és el que coneixem a *La escritura o la vida*. Aquest també ha desaparegut, però de nou el text queda. I amb ell la comprensió. La possible comprensió d'una mort fraternal que el lector no pot ni remotament imaginar-se, però sí que pot llegir, i per tant fer l'esforç d'intentar-ho. Aquests són els límits preestablerts per la creació literària i que en la creació mateixa intentem escindir.

Levi necessitava escriure immediatament després de l'experiència del *Lager*. De fet, sense aquesta experiència no seria escriptor. El Levi d'abans de l'escriptura del text no és el mateix que el que queda després. Hi ha una evolució. L'experiència ha estat transferida als altres a qui tant necessitava comunicar el que ha passat perquè la comprensió tingui alguna possibilitat. Però Levi no vol fer art. No vol ser escriptor —ho és com a conseqüència de la

---

<sup>370</sup> El camí de l'escriptura, com és evident.

<sup>371</sup> Magny, Op. Cit., p. 51.

<sup>372</sup> Ibid., pp. 33-34.

<sup>373</sup> Ibid., p. 39.

necessitat d'explicar un sol fet. "Els problemes d'estil em semblaven ridículs",<sup>374</sup> diu. Dona per fet que tot el que explica no és inventat. La transmutació existeix encara que no sigui buscada. Les seves conseqüències també. Són el motiu del seu posterior suïcidi? L'excel·lència en la descripció de l'ànima humana el condueix a un carreró sense sortida perquè no té la consciència dels perills del procés espiritual que tota escriptura provoca i que ell tant va aconseguir.

Semprún se salva perquè no escriu. I després ens explica per què no va poder escriure i per què la transmutació només va ser possible disset anys més tard. *La escritura o la vida* és el relat de la consciència de l'escriptura, de la consciència de la transmutació que aquesta demana, que obliga —si no es volen fer més que focs d'artifici formals, lingüístics. És el que li diu el text de Magny cada cop que el rellegeix. No hi ha volta enrere. Cal assumir-ho. Evidentment, no cal preguntar-se qui aconsegueix millor ser *el Dostoievski*<sup>375</sup> de l'experiència del camp. Tots dos assumeixen aquest objectiu: el coneixement de l'ànima humana. Només que un ho fa amb el material adquirit pel coneixement científic d'una anàlisi precisa, minuciosa, quasi exacta, i l'altre, des d'una doble consciència. Així, el seu relat no és sobre el que va passar a Buchenwald, sinó sobre el que implica fer-ne el relat. La consciència de l'experiència viscuda a Buchenwald i la consciència derivada del procés d'escriure sobre l'experiència de Buchenwald. Com faig el relat? D'aquí la pregunta sobre si cal o no la ficció. Si faig el relat, què passa després? Perquè serà el relat el que quedarà i no jo, ni el *jo* —el subjecte—<sup>376</sup> de Buchenwald ni el *jo* de l'escriptor que va escriure sobre l'experiència de Buchenwald.

Si Semprún és la consciència del relat de Buchenwald, Borges és la consciència plena de la literatura mateixa. La seva transmutació en l'altre que no és ell es produeix des del primer moment, el de cada lectura, el de cada pàgina escrita o llegida. La biblioteca és la seva pàtria, la seva gran metàfora: Borges home, Borges lector, Borges escriptor. No hi ha diferència. Per això la

---

<sup>374</sup> Levi, Op. Cit., p. 14.

<sup>375</sup> Ho diem respecte de l'afirmació que fa Semprún en el seu relat sobre la necessitat de trobar un Dostoievski que sàpiga explicar el que passa a Buchenwald.

<sup>376</sup> Podríem utilitzar gairebé tota l'estona aquesta terminologia potser més propera a l'anàlisi filosòfic. La idea que ens motiva és que mai no hem volgut convertir la lectura del text de Semprún en un tractat de la matèria; només en fem una *lectura* filosòfica. Creiem que no és, naturalment, el mateix.

seva literatura no cal que versi sobre la seva vida. Tot i que, evidentment, també ho fa. Com? Potser amb la distància conscient que sap que dir la mentida és la manera més exacta d'expressar la veritat. Un cop assumida la ficció, un cop assumida la transmutació —convertir-se en una altra cosa—, cal jugar amb els mecanismes del procés de transformació de la realitat per configurar la veritat nova, la de l'ésser humà, la de la nostra condició que necessita, per poder afirmar qualsevol cosa de la realitat, aquesta transformació del fet a la paraula, de l'experiència al relat. Puc parlar d'un món fictici, d'una anècdota inventada, irreal, on gairebé des de l'horror acabaré explicant l'evolució cultural que ha fet la humanitat. I després me'n desentendré. Perquè soc la consciència feta escriptor de la consciència que implica el fet literari, el fet creatiu de l'art. "Yo no hago caso..."

En el text de Levi no hi ha quasi distància entre el fet explicat i la paraula escrita. En el de Borges, tota la possible. Els dos acaben configurant una veritat que ens guia i ens acompanya en el transcurs del que haurem de seguir aprenent, en el decurs del procés cultural necessari per a tots. Dues distàncies —o dos nivells diferents de distància—, dues veritats. O una sola, l'única possible, la de produir un constructe interpretatiu del que som. És aquesta la clau del relat de Semprún. Entendre que cal no només explicar l'experiència, sinó també analitzar com es fabrica aquest constructe. Serà això el que es convertirà en cultura, en el relat que coneixeran les generacions del futur, aquelles que donaran sentit al testimoniatge de qui va ser a Buchenwald —i per això en parlava amb els companys el dia del retorn, tot just dalt dels camions— o a Auschwitz —i per això necessita escriure'l gairebé el primer dia de la seva arribada a Torí.

Levi acabarà sent també escriptor. Acabarà fent literatura.<sup>377</sup> No li importen les qüestions d'estil, però fa literatura. El conegut poema que inicia *Si això és un home* n'és un exemple.<sup>378</sup> El seu autor pretén aconseguir alguns dels propòsits de les creacions literàries; entre altres, provocar una emoció que implica un

---

<sup>377</sup> Recordem que a part de la seva trilogia dedicada a Auschwitz, Levi va escriure també sobre altres temes i, per tant, la seva producció literària és inqüestionable.

<sup>378</sup> El poema permet, com és evident, les valoracions pròpies de qualsevol producte artístic, però en tot cas, cal reconèixer que cerca els propòsits de tota creació literària, tal com diem en el text.

canvi de captament respecte del tema en els seus lectors coetanis: “Penseu que això ha passat: us confio aquestes paraules. Graveu-les al vostre cor.”<sup>379</sup> El que pretén és combatre la concepció del món que va fer possible el *Lager*. “El Lager és el producte d’una concepció del món portada a les últimes conseqüències amb coherència rigorosa: mentre la concepció subsisteix, les conseqüències ens amenacen.”<sup>380</sup> Cal, doncs, provocar els canvis pertinents sobre els fonaments d’aquesta concepció del món. Per això us escric el poema —devia pensar Levi—, per això us escric un informe —literari— escrupolós de com funcionava aquell món, i així, des de la vostra comprensió —lectors del futur— farem possible el rebuig de les conseqüències que ens amenacen. El que escriu no és inventat, però fa literatura. Amb els paràmetres de qualsevol escriptor. Vol canviar les coses. Vol impedir la repetició del *Mal radical* —com si ho hagués escrit Jorge Semprún. Com confessa Vicenç Villatoro en el pròleg de la nostra edició en català, la memòria dels camps suporta malament la ficció i la retòrica perquè “tot això fa la sensació de trampa”,<sup>381</sup> però acaba la seva presentació considerant que no són evidentment novel·les, però tampoc no són ben bé memòries... “Són grans monuments escrits a la memòria i intents de donar al futur vacunes contra el Mal.”<sup>382</sup> Nosaltres aquí, de moment, en direm *grans monuments literaris*, perquè els textos de Levi i Borges<sup>383</sup> són això, partint de premisses molt diferents. Ho són perquè són una excel·lent prova del que ha de ser la literatura: “una representación de realidades”.<sup>384</sup>

## Representació de realitats

És molt conegut l’assaig de Mario Vargas Llosa titulat *La verdad de las mentiras*. Per completar l’expressió que li hem robat, donarem extensió a la seva paraula quan diu: “La irrealidad de la literatura fantástica se vuelve, para el lector, símbolo o alegoría, es decir, *representación de realidades*, de

---

<sup>379</sup> Levi, Op. Cit., p. 11.

<sup>380</sup> Ibid., p. 13.

<sup>381</sup> Ibid., p. 7.

<sup>382</sup> Ibid., p. 8.

<sup>383</sup> Hem fet, evidentment, una comparativa incompleta dels dos autors. Només pretenem considerar-los al tall de les qüestions exposades.

<sup>384</sup> Vargas Llosa, Mario. *La verdad de las mentiras*, Alfaguara, Madrid, 2002, p. 18. Farem més referències al conegut tex de Mario Vargas Llosa

experiencias que sí puede identificar en la vida. Lo importante es esto: no el carácter “realista” o “fantástico” de una anécdota lo que traza la línea fronteriza entre verdad y mentira en la ficción”.<sup>385</sup>

Creiem que és el moment d’anar a l’origen, és a dir, a la definició literal de *ficció*. Sempre calen les definicions per començar. Diu el diccionari que *ficció* és “l’acció de fingir, o allò que és fingit o imaginat”, i acaba afegint: “la invenció poètica”.<sup>386</sup> La darrera menció és perfecta per a nosaltres: *una invenció poètica*. Arribats aquí, el diccionari —com sempre— ens provoca la necessitat de saber què és fingir: “simular, fer veure que és (una cosa que no és); donar com a certa una cosa imaginada; donar existència mental a una cosa no real”.<sup>387</sup> Encara millor.

“Fer veure que és una cosa que no és. Donar existència mental a una cosa no real”, però que acabarà sent-ho si es converteix en “existència mental”, si més no, en *la realitat* del nostre psique. En el que podem anomenar “la nostra realitat interior”. Però Semprún o Levi no fan literatura d’una cosa no real. Tot al contrari. Es tracta de verificar, de donar testimoni de la seva realitat. Però com? Com es transforma aquí la realitat? Com es “refà” segons les paraules de Vargas Llosa?

El perill de la literatura dels escriptors de l’Holocaust és precisament aquest, fer-ne un “producte mental” tan allunyat de la realitat que sigui difícil de creure. Però alhora convertir-ho en invenció poètica. Perquè això sí que ho fan, precisament és el que necessitem per combatre Auschwitz o Buchenwald. El que hauran de fer és utilitzar, d’una manera molt subtil i molt acurada, en la justa mesura —diríem—, els mecanismes de construcció de la invenció poètica, de la literatura. Sense trair-ne “la realitat” o fent-ho *molt poc*.

Al final, però, estaran bastint un constructe mental que acabarà sent l’autèntica realitat de l’Holocaust. El seu relat.

---

<sup>385</sup> Ibid., 18. La cursiva és nostra per destacar l’expressió del títol de l’apartat. Sobre l’assaig de Vargas Llosa tenim més continguts a considerar, el temps dirà si ho podem incloure o no.

<sup>386</sup> Fabra, Op. Cit., p. 850.

<sup>387</sup> Ibid., p. 857.

Podem posar un exemple del que anomenem Joseph Conrad. El capità Marlow, el protagonista d'*El cor de les tenebres*, el meravellós text que ens permet viatjar a la regió que simbolitza l'origen de la civilització —el lloc on encara no sembla que s'hagi travessat el llindar d'allò que diem cultura o educació— menteix al final del relat a la novia del misteriós i enigmàtic Kurtz, un dels personatges més mítics d'ençà de la literatura del segle passat. I ho fa perquè es nega a dir el que aquest li va repetir en el moment de la seva mort. La frase ens la recorda Vargas Llosa en el text que estem citant, i acaba afegint: “¡Ah, el horror! ¡El horror!. ¿Fue una mentira piadosa para consolar a una mujer que sufría? Sí, también. Pero fue, sobre todo, la aceptación de que hay verdades tan intolerables en la vida que justifican las mentiras. Es decir, las ficciones; es decir, la literatura”.<sup>388</sup>

Certament, davant l'horror no sempre som capaços d'acceptar la seva realitat. I, inevitablement, en construïm una altra. El crit de dolor i de mort d'Auschwitz i de Buchenwald no és representable. No ho serà mai. És impossible. Si més no, perquè tal com diu Semprún a *La escritura y la vida* —recordant les idees de Wittgenstein-- la pròpia mort no la pot representar ningú. El seu horror tampoc. Què ens queda, llavors? El que fan Levi o Semprún —i els altres autors de la literatura concentracionària que mereixin aquesta apel·lació—, cadascú des de la seva perspectiva, cadascú donant sortida cabal a les seves necessitats. Totes igualment respectables, dignes. Tant se val si un no pretén afegir-hi gens de ficció i l'altre sí. Ja arribaran els textos on la ficció hi serà del tot o quasi del tot i ho acceptarem perquè no tindrem altre remei i perquè la distància temporal ajudarà a possibilitar la distància de la veritat acceptada. Al final, cadascú executa el constructe simbòlic que permet i possibilita la comprensió en gairebé tots els límits infranquejables que hi van incorporats.

El més important és la qualitat del producte final. Igualment en *Si això és un home* com en *La escritura o la vida*, és evident que en tenen suficient per

---

<sup>388</sup> Vargas Llosa, Op. Cit., pp. 45-46.

considerar-los *grans monuments escrits i/o grans monuments literaris*.<sup>389</sup>  
Perquè Levi també acaba fent literatura —ja ho havíem enunciat.<sup>390</sup>

La dinàmica de la reflexió sobre el límit fa possible la profunditat de l'anàlisi de l'ànima humana que ens presenta Semprún en el seu llibre. Diríem que l'acosta a ser una obra mestra. És com si sabés —i ell se situés— en la dinàmica de la dificultat de discernir entre el que és bell i el que és la destrucció, entre el que és veritat o mentida —o constatació empírica d'una experiència o d'una invenció de la ment humana— o entre el bé i el mal. I, sobretot, entre sentir-se mort estant viu i viu sabent que comparteix aquesta “memoria colectiva de la muerte”.<sup>391</sup>

És quan *som en el límit*,<sup>392</sup> quan som en l'impossibilitat de comprendre, quan apareix l'art. Quan es tracta d'explicar —d'intentar entendre i comprendre— les situacions més complexes de l'experiència humana que deriven en circumstàncies psicològiques, socials, etc., no podem triar una altra fórmula per intentar-ho que la de l'art —o l'artifici, com diu Semprún—, i això implica endinsar-nos en la vasta regió del que anomenem món de la ficció.

Hem volgut utilitzar el concepte de límit com a metàfora d'aquestes situacions complexes on la delimitació —concreció conceptual, definició... — es fa difícil i, per tant, ens trobem immersos en la zona profunda i fosca on el coneixement, la gramaticalització del que hi ha, és gairebé impossible. No sabem del cert què separa el bé del mal; la veritat de la mentida; la bellesa de l'horror. I encara que conceptualment —o a nivell fàctic i biològic— sigui més fàcil, les implicacions humanes de la separació entre el que anomenem existencialment la vida i la mort també són causa del que podem anomenar *regne del misteri* de la nostra condició.

La tesi seria que l'artifici —i per tant, en alguna mesura, una certa dosi de ficció— és consubstancial al fet d'escriure si es tracta de reflectir una

---

<sup>389</sup> Recordem la distinció que hem fet ajudats per l'aportació de Vicens Villatoro.

<sup>390</sup> Vegeu notes anteriors: 375-376.

<sup>391</sup> EV, pp. 136-138.

<sup>392</sup> Hauríem d'explicar què vol dir *ser en el límit*. La referència que més hem tingut en compte, com ja veurem, és la d'Eugenio Trías, però és evident que caldrien moltes excursions descriptives i conceptuals per presentar l'expressió. No ho farem. Queda per a noves formulacions.

complexitat tan desmesurada i monumental com la de la realitat d'una experiència a Auschwitz o a Buchenwald.

Estaríem immersos en allò que diu Heidegger sobre la poesia de Hölderlin. El poeta funda la realitat novament en el moment en què l'escriu. Semprún ho fa des d'una consciència i una perspectiva. Fonamentalment la de ser escriptor i artista. Levi no. Però des de la seva perspectiva, en el moment en què es posa a escriure, inevitablement haurà de fer servir mecanismes de l'artifici. No vol ser escriptor, no vol ser artista. Però encara que no en tingui la intenció, ho acabarà sent. Escriptor, segur, i artista potser també. I això no vol dir que en cap cas hagi banalitzat el que va passar, potser tot el contrari; ens permet als altres entendre-ho millor, des de l'enorme complexitat que va suposar. I justament això és el que ha de fer tot artista. Si és honest i s'enfronta a la seva feina cercant la radicalitat del seu treball, del nucli dur del que representa fer art —i oblidant tots els seus embolcalls—, el que ha de pretendre fonamentalment és expressar la seva complexitat humana interior i així referir-se i expressar la de tota condició i tota experiència humana.

Semprún i Levi no són tan diferents, ja que des d'objectius i paràmetres inicials distints, acaben aconseguint resultats parcialment similars. Tots dos ens emocionen. Tots dos ens empenyen a la comprensió. Per això l'hermenèutica és a la base de l'exercici literari —testimonial o no, fictici o no— de la seva experiència d'escriptors. Perquè l'hermenèutica sap que en tot exercici de coneixement del món es posen en marxa mecanismes semblants als de l'experiència estètica, tant en el constructor com en el receptor.

Per això Semprún escriu el llibre, per fer-ne un tractat d'hermenèutica en si mateix. Vol discutir sobre si es pot o no fer servir la ficció. Ho vol demostrar fent-ho des de la seva posició d'escriptor que també vol ser fidel als fets, però sabent d'entrada que si no fa servir determinades tècniques i recursos no aconseguirà reflectir l'ànima humana, que —com sabem— també citava Levi com a objectiu, “més aviat podrà proporcionar documents per a un estudi asserenat d'alguns aspectes de l'ànima humana”.<sup>393</sup>

---

<sup>393</sup> Levi, Op. Cit., p. 13.



Semprún té un punt d'avantatge sobre Levi, perquè ja d'entrada se situa en un nivell de consciència més clar i més important. Vol escriure sobre el fet de Buchenwald, però també sobre el fet de narrar sobre el fet de Buchenwald. I això li aporta, ja des de la mateixa perspectiva inicial de la seva voluntat d'escriptor, una dinàmica hermenèutica.

Fa hermenèutica perquè vol reflexionar i fer literatura sobre la dinàmica creada entre el fet viscut i la necessitat —o no— d'escriure sobre aquest fet. I ho fa des de la consciència de voler ser escriptor i reflexionant sobre la tasca i la naturalesa de ser escriptor i de l'escriptura. Levi, probablement, no és tan conscient de la dimensió del llenguatge en l'esser humà, així com tampoc no ho és de la dimensió simbòlica que aporta el signe lingüístic. Quan passem del fet a la paraula, s'obre una dimensió infinita de possibilitats que ens aporta l'opció de crear un món nou, un món produït pel llenguatge que sense el símbol o la paraula no tenia. L'escriptor italià era químic, era un científic que volia reflectir a través de la paraula, de la manera més fidel, el fet d'Auschwitz. Semprún vol reflectir Buchenwald, però, sobretot, vol explicar-nos què implica aquesta possibilitat de narrar el fet, de convertir-lo en llenguatge, en relat. I en el seu cas, explicar-ho —escriure-ho— fins que no passés el temps —els anys— sembla que implicava la mort. Curiosament, per a Levi, si no ho escrivia de manera immediata potser també tenia la mateixa conseqüència. La possibilitat —la negació o afirmació— del suïcidi —dels dos escriptors com a hipòtesi— potser té molt a veure amb com van afrontar la necessitat del relat de les seves respectives experiències als camps nazis.

Potser sí que Semprún escriu sobre Buchenwald perquè no vol acceptar la seva veritat, perquè li és tan intolerable que n'ha d'escriure una de diferent, ficcionada parcialment, o en tot cas, on hi càpiga alguna cosa més que no només el seu horror, és a dir, que hi tingui alguna possibilitat la inclusió de la bellesa. El Buchenwald que descriu Semprún inclou la felicitat que ell sentia, la que vivia en el seu interior mentre era allà, mentre recitava els poemes o compartia amb els companys la militància política, la lluita per la justícia, la solidaritat.

Seria, en conseqüència, un bon exemple del que diu Vargas Llosa i demostraria que tota literatura és l'expressió de la inconformitat davant del món, davant d'una realitat que no ens agrada, que no compleix les nostres expectatives.<sup>394</sup> De l'inconformisme intel·lectual i polític de Semprún va sortir un relat que va més enllà de l'experiència de l'horror. És a través de la literatura, que ell —i nosaltres com a lectors— es col·loca en la regió de la cultura com un espai on serà més plausible que aquest horror no es repeteixi i on serà més fàcil que la nostra conducta estigui guiada per la fraternitat.

És així com aconsegueix travessar el llindar que la frase del seu mestre Malraux li havia plantejat. Potser aquesta va ser la seva intenció i el sentit de tota la seva vida i de tota la seva obra. Primo Levi només veu l'horror. Només fa l'anàlisi del que hi ha. No dona cabuda a la possibilitat de la construcció d'una realitat on la bellesa i la felicitat siguin possibles. Immers en aquest cercle d'haver de testimoniar l'horror sense obrir-se a altres esferes; no ho podia suportar. La literatura no va ser un alliberament —o només parcial, momentani.

El científic no construeix res nou.<sup>395</sup> Només constata els fets. El vol imaginatiu de Semprún el salva, però alhora li permet retratar una condició humana també real, aquella que, en no conformar-se amb la realitat tal com és, en construeix una altra on la possibilitat de canvi, de transformació, és possible, i així fa factible la llibertat que tan anhelava per a ell com a creador i per a l'ésser humà en la seva dimensió col·lectiva i en el seu horitzó de futur. Aquesta humanitat també és real. La mirada hermenèutica de l'autor Jorge Semprún sobre la possibilitat d'escriure i de quins mecanismes utilitzar per fer-ho sobre l'experiència de Buchenwald, permet la construcció d'un relat que demostra la possibilitat de l'esperança.

Aquest és el testimoni doble del Semprún deportat real de Buchenwald i del Semprún escriptor. És per això, en aquesta doble dimensió, que només es pot tenir des d'una perspectiva hermenèutica de la consciència del fet i de la consciència del relat, com *La escritura o la vida* esdevé una obra mestra.

---

<sup>394</sup> Com dèiem sobre l'assaig de Vargas Llosa queden apunts a completar i analitzar.

<sup>395</sup> No ens referim a qualsevol científic, ens referim al científic Primo Levi en la seva dinàmica d'escriptor. És evident que la ciència és la base de moltes *construccions humanes*.

Quan Semprún pot construir la metàfora de la neu és quan ja està salvat. Pot re-presentar el món de destrucció viscut a Buchenwald d'una altra manera que no només sigui el crit de dolor i de mort —el de Halbwachs i Diego Morales, per exemple—, perquè en la metàfora de la neu hi pot col·locar la distància suficient per fer-ne literatura, per fer-ne un relat. La neu no només és el símbol del record de la mort de Buchenwald, també ho és de la bellesa d'un paisatge que, paradoxalment, va acollir aquell horror. D'aquesta manera, Semprún ja ha travessat el límit, ja és a l'esfera del llenguatge amb totes les opcions multívocues que provoca, no té només davant seu el record de la destrucció, l'alè del patiment —el seu i el dels companys. Un cop és a l'esfera del llenguatge, pot analitzar, reflexionar i, fins i tot, celebrar els bons moments viscuts. És a l'esfera de la cultura. Aquella altra realitat construïda i des d'on podem triar en llibertat els valors des dels quals aquesta cultura ha d'esdevenir l'antídote de la violència i la destrucció. Tot perquè pot metaforitzar la neu. L'ha convertit en una altra cosa. La seva cosa. La que li permeten les paraules. “La meva pàtria és el llenguatge”<sup>396</sup> —ens ha deixat dit en una entrevista. Seria com dir, més poèticament: *la meva casa són les paraules*, i per tant, *ja sé qui soc, ja he tornat a casa.*<sup>397</sup>

Hem constatat, finalment, que Semprún és la consciència del relat i amb ella de les seves limitacions. És conscient, doncs, que l'horror absolut no és representable. Com podem re-presentar el crit de les càmeres de gas? Com podem transmetre aquella experiència empírica, fàctica, però també psicològica i subjectiva? Davant d'aquest impossible, sembla que Semprún aposti per l'opció de re-presentar el que som: la dicotomia d'una doble condició que sorgeix de l'experiència del que és bell i de l'experiència de l'horror i, per tant, del sinistre.

Des de la filosofia del límit que hem volgut esbossar en el capítol anterior, tindria sentit incloure el plantejament que va presentar Eugenio Trías a partir

---

<sup>396</sup> Semprún, *Vivir es resistir*, p. 85. La frase és literal i nosaltres ens voldríem permetre l'opció de modificar-la dient que la seva identitat és el llenguatge.

<sup>397</sup> Ho hem destacat en cursiva pel llenguatge poètic i perquè ens recordi l'apartat sisè del capítol anterior on anàvem explicant la dificultat que tenia Semprún de poder dir que torna a casa un cop va sortir del camp. Potser sí que va saber fer del llenguatge la seva casa. I amb això ens està dient que és la de tots.

del que ell anomenava “potencias ontológicas conjuntivas i disyuntivas”<sup>398</sup> i que li permeten definir un criteri estètic. Aquestes potències ontològiques tindrien raó de ser a partir de la inclusió des del Romanticisme i posteriorment des de la psicoanàlisi de l’inconscient.<sup>399</sup>

He esbozado, pues, un posible criterio estético, que es de hecho una definición de lo que es una obra artística. Esta consiste en una obra (en el más amplio sentido del término) que exhibe, en la forma sensible misma en que se implanta en el mundo, esa *lucha* entre la potencia disyuntiva y la potencia conjuntiva que tiene, en última instancia, relevancia ontológica. Se expone y exhibe el *ser*, un ser que defino como ser del límite, y que se halla determinado esencialmente por esas dos potencias en lucha; y lo hace a través de una forma sensible.<sup>400</sup>

L’obra d’art, doncs, és una forma sensible on s’exhibeix la lluita entre aquestes potències disjuntives i conjuntives. Perquè “La vida está hermanada a la muerte; *eros a thanatos*. Freud habla, con razón y profundidad, de una *lucha* entre el principio de sobrevivencia y las oscuras tendencias de desintegración que operan en todos los seres vivientes. (...) En toda verdadera obra de arte se da *exposición sensible* a esta lucha. Y se hace a través de la *forma* en la cual tal exposición se produce. Ha de mostrarse el combate por el predominio, en la obra, de estas dos grandes potencias”.<sup>401</sup>

A *La escritura o la vida*, Semprún dona forma a aquesta lluita, i ho fa, com hem dit, des de la doble consciència de la pròpia experiència narrada —al límit de l’horror— i la consciència fronterera que comporta narrar-la o no. Aquest és el seu dilema des de l’any 1945 fins al 1963 i que resol, parcialment, escrivint *La escritura o la vida* l’any 1992. Aquestes són les dues forces en lluita constant

---

<sup>398</sup> Trías, Eugenio. *Vértigo y pasión*, Taurus, Madrid, 1997, p. 211. Ho ampliem així: “Esas potencias ontológicas que en un escrito en preparación, titulado *La razón fronteriza*, llamo potencias conjuntivas y disyuntivas; que por supuesto operan en el ámbito de la estética, proporcionándole la sugerencia de su propio, y postulado, criterio de artisticidad”.

<sup>399</sup> Ibid., p. 214. Diu Trías: “Eso significa que, en cierto modo, la obra de arte se escapa de las manos de su propio progenitor; plasma, en todo caso, fuerzas i dinamismos de este sepultados en lo que el Romanticismo, y luego el psicoanálisis, definieron como “lo inconsciente”.

<sup>400</sup> Ibid., p. 217.

<sup>401</sup> Ibid., p. 211.

en el seu procés de supervivència i en el seu procés de creació artística; les forces *d'eros i thanatos*, en constant combat i que tant poden conduir a l'abisme final com a la plasmació conscient del propi procés psicològic i creatiu. És el que acaba passant. La lluita pren forma a *El largo viaje*, però sobretot a *La escritura o la vida*: la presència inconscient de l'abisme s'ha cosificat en les pàgines del llibre. I en les seves paraules —que no només són coses, poca materialitat en les paraules. Per això Trías reblat el clau quan parla de la forma simbòlica: “Tal forma es, en suma, una forma *simbólica* preñada de significaciones múltiples, en la que la lucha entre las dos potencias, conjuntiva y disyuntiva queda expuesta de modo sensible, y queda asimismo esa lucha trans-figurada en *juego*. Esas significaciones complejas, presentes en la obra de arte, son las que su forma simbólica revela y muestra”.<sup>402</sup>

La *forma simbòlica prenyada de significacions* en què es converteix el relat. El de l'experiència mateixa i el de l'experiència de la possibilitat de l'escriptura o de la seva negació, és a dir, de la pròpia construcció de la forma simbòlica. És així com aquesta forma simbòlica constitutiva de l'obra d'art acaba sent “La configuración o conformación de un auténtico microcosmos, resumen y compendio del mundo propio, y de la época propia”<sup>403</sup> que no pot ser més que el resultat d'una determinada perspectiva, la pròpia, que és al mateix temps resultat de la interpretació del subjecte que la produeix —tant en la vivència com en la seva intel·lectualització— i provocadora de la interpretació que produeix l'espectador de la forma simbòlica convertida en art —que, recordem, està prenyada de múltiples significacions. El llibre *blanc* de l'edició espanyola, certament, encara estava per concloure, si és que aquesta conclusió podria arribar mai.

## Tornem al símbol

“En el símbolo, como dijo Kant, se exponen sensiblemente lo que este pensador llamó *ideas estéticas*. El lenguaje y la escritura en que la obra de arte

---

<sup>402</sup> Ibid., p. 218.

<sup>403</sup> Ibid., p. 218.

se implanta en el mundo y en su época es, pues, un lenguaje y una escritura de naturaleza simbólica.”<sup>404</sup> L’obra d’art s’implanta en un llenguatge i en una escriptura de naturalesa simbòlica. L’art, des de la seva naturalesa simbòlica — per exemple, la metaforització de la neu— pot, per la nova dimensió, anomenar allò inanomenable. La seva condició d’expressió de la condició fronterera de l’ésser humà és, possiblement, l’única possibilitat d’al·ludir a l’abisme del qual brolla el conflicte dual de les forces ontològiques que el llenguatge no simbòlic, no artístic, només pot insinuar.

És probablement per això que Heidegger afirmava: “Poesía es, pues, fundación del ser por la palabra”.<sup>405</sup> Perquè:

La Palabra de poeta es fundación, no tan solo en el sentido de donación libérrima, sino a la vez en el de firme fundamentación de nuestra realidad de verdad sobre su fundamento.(...) Poesía es dar nombres, fundadores del Ser y de la esencia de las cosas, y no un decir cualquiera, sino precisamente aquel que por primigenia manera saque a la luz pública todo aquello de lo que después, en el lenguaje diario, hablaremos nosotros con redichas y manoseadas palabras. De aquí que la Poesía no teme jamás al lenguaje cual si fuera material que está ahí para que se lo trabaje; es, por el contrario, la Poesía misma la que, por sí misma, hace hacedero el lenguaje.<sup>406</sup>

Semprún sap que la seva poesia —paraula que utilitzem en referència general al text i a la seva literatura—, la seva creació artística o invenció poètica — recordem la definició de fingir i de ficció— funda una realitat distinta de la que ell mateix va viure a Buchenwald. Aquesta és la consciència de la consciència. És en aquesta nova realitat on es configurarà la dimensió ètica que buscava i la

---

<sup>404</sup> Ibid., p. 219.

<sup>405</sup> Heidegger, Martin. *Hölderlin y la esencia de la poesía*, Anthropos, Madrid, 1989, p. 30. La traducció és del professor Juan David García Bacca, que nosaltres hem respectat, també en les possibles variacions que pugui tenir.

<sup>406</sup> Ibid., pp. 30-32.

possibilitat de transformació i de recerca d'una vida millor<sup>407</sup> que l'art proclama i que ell va cercar en tot moment.

La doble dimensió que ell representa —home que viu Buchenwald i escriptor que escriu Buchenwald— han permès aquesta re-fundació d'una nova realitat. Només la capacitat que tinguem d'aprofitar les opcions d'aquesta realitat nova que és per essència una realitat cultural farà possible la comprensió parcial del trauma col·lectiu. Tal com diu Imre Kertész, potser només podrem fer cultura i no davallar en la neurosi quan es fa la pregunta fonamental sobre el llegat de l'Holocaust i, sobretot, quan es fa la pregunta sobre la seva herència espiritual: “¿Qué deja? ¿Qué herencia espiritual? ¿Ha enriquecido el conocimiento humano con la historia de su sufrimiento o solamente ha dado testimonio de la inconcebible humillación del ser humano, que no guarda enseñanza alguna...?”.<sup>408</sup> La seva resposta és clara, però potser no del tot optimista:

No lo creo. Sigo pensando que el Holocausto es el trauma de la civilización europea y que la pregunta existencial de esta civilización consistirá en si este trauma continúa en forma de cultura o de neurosis, de creación o de destrucción en la sociedad europea.<sup>409</sup>

És evident que Semprún té la voluntat i contribueix —en alguna mesura— a construir aquesta cultura i a evitar la neurosi que impedeixi l'autodestrucció. I, com anem repetint, sembla que en sigui plenament conscient, també d'aquesta possibilitat d'anihilament de l'espai espiritual europeu de què parla Kertész.<sup>410</sup> L'espai Europa<sup>411</sup> que ajuda a edificar és aquest espai de cultura, de literatura,

---

<sup>407</sup> Recordem que aquesta és una de les idees principals de Vargas Llosa en el seu assaig *La verdad de las mentiras*.

<sup>408</sup> Kertész, Imre. *La lengua exiliada*, Taurus, Madrid, 2007, p. 107. Trad: Adan Kovacsics.

<sup>409</sup> *Ibid.*, p.107.

<sup>410</sup> Els textos d'I. Kertész recollits a *La lengua exiliada* són coetanis de *La escritura o la vida*. Són conferències, articles i reflexions paral·lels en el temps.

<sup>411</sup> Recordem l'assaig *Pensar en Europa* publicat per Semprún l'any 2006 (vegeu bibliografia), on recull bona part de les seves reflexions sobre el tema europeu.

d'esperit crític que quan deixa de pensar sobre si mateixa davalla cap a l'extermini.<sup>412</sup>

Esperit crític que sempre va demostrar Semprún. Tant sobre la seva pròpia classe social —l'alta burgesia elitista espanyola— com amb el seu país. L'Espanya republicana que ell reclamava va ser impossible en l'Espanya real posterior a la Segona Guerra Mundial. Igualment va ser-ho amb el partit polític que codirigia. El seu és un exercici permanent d'autoanàlisi, de crítica racional, que el converteix en un exiliat perpetu perquè el que no desitja és exiliar-se d'aquesta cultura, d'aquesta llengua literària que són diverses llengües a Europa i que, en el seu cas particular, és la tasca de l'intel·lectual que pensa i repensa l'Europa democràtica, l'Europa de la diversitat que acull la diferència, la multiplicitat de veus, de discursos, de perspectives; la de l'alteritat —o alteritats—, com la seva literatura que per això sempre s'autoanalitza, perquè sap del valor d'aquest bagatge espiritual i crític que serà al final el que impedirà l'anihilament d'Europa. Literatura de la literatura. Cultura de la cultura. Tot és autoreferencialitat en Semprún,<sup>413</sup> autoconsciència per poder implementar els ideals que varen orientar la seva vida. Realment —tal com plantejàvem en la seva biografia a l'inici del nostre treball— es pot contestar afirmativament a la pregunta per la coherència de la seva trajectòria, la trajectòria que va del jove de vint anys que arriba a Buchewald i del ja vell escriptor que visita el camp de nou per poder redactar el text que demostra aquesta coherència.

Borges, en una conferència titulada *¿Qué es poesía?*<sup>414</sup> emmarcada en un cicle de conferències pronunciades entre els mesos de juny i agost de l'any 1977 a Buenos Aires, recordava els versos d'uns remers fenicis que cantaven, en el seu retorn a casa, i que metaforitzaven la seva mort com el moment de *deixar el rem*. “El destino del hombre es ser navegante”, recorda Borges, i sobre

---

<sup>412</sup> La frase és del professor i assagista Antoni Martí Monterde. La referència l'hem extret de l'entrevista feta el en programa *Més 3/24* a propòsit de la presentació del seu llibre *Stefan Zweig i els suïcidis d'Europa*, on parla de dos moments clau en la configuració d'aquest esperit europeu del segle XX, que són la conferència que va pronunciar Paul Valéry a la universitat de Zurich, el novembre de 1922, titulada *Note ou l'Européen*, i la d'Edmund Husserl titulada *La crisi de la Humanitat europea i la filosofia* a Viena, de l'any 1935.

<sup>413</sup> En podríem dir autoficció, concepte del qual no parlem literalment perquè sempre n'hem estat parlant.

<sup>414</sup> Borges, Jorge Luis, *¿Qué es poesía?*, Buenos Aires, 1977. En el cicle de 7 conferències que va pronunciar al Teatro Coliseum de la capital argentina. Vegeu bibliografia.



aquestes pregàries —ja que aquest era el sentit dels versos fenicis, convertir-se en oració— deia que “en ellas siento la presencia de la poesía”. A partir d’aquests versos elegíacs, Borges planteja dues opcions. Poden ser pregàries autèntiques de mariners fenicis reals que s’han anant traduït a diferents llengües fins arribar a l’anglès de Rudyard Kipling.<sup>415</sup> O bé és el mateix Kipling qui inventa els versos. La seva imaginació els va crear, res més. I és llavors quan Borges diu: “Rudyard Kipling se imagina a los marineros fenicios; de algún modo, está cerca de ellos, de algún modo, es ellos. Concibe la vida como la vida del mar y lleva puesta en su boca esas plegarias. Todo ocurrió en el pasado: los anónimos marineros fenicios han muerto. Kipling ha muerto. ¿Qué importa cuál de esos fantasmas ha escrito esos versos? Los versos quedan, perdurables”.<sup>416</sup>

### La neu de Buchenwald<sup>417</sup>

Com la neu de Buchenwald. Semprún ha mort. Els deportats han mort. La neu queda, si més no la neu metaforitzada per Semprún. I també “la belleza nocturna” que va copsar i escriure la seva veu literària. És aquesta *belleza* que permet la doble consciència a què ens hem referit en el nostre text. L’experiència viscuda que va permetre l’experiència de la seva escriptura.

Tal com hem deixat indicat en el darrer apartat del capítol anterior,<sup>418</sup> és al final del text quan la neu adquireix de manera plena la seva significació literària i potser també la seva plena significació hermenèutica. Semprún utilitza la imatge de la neu, la seva repetició a manera d’una anàfora en prosa com si cada paràgraf s’equiparés a l’inici d’un nou vers del poema que està escrivint. “Pero la nieve había caído otra vez sobre mi sueño...”<sup>419</sup> La neu com a recurs

---

<sup>415</sup> Els versos dels remers fenicis són citats per Kipling en el seu relat. És on els llegeix Borges.

<sup>416</sup> Borges, Op. Cit., Vegeu Bibliografia.

<sup>417</sup> Si el nostre fos un assaig d’expressió més lliure i menys acadèmic, el titularíem així.

<sup>418</sup> Ens referim a l’apartat 10 del capítol anterior. En aquell moment, només hem suggerit el que ara volem expressar. Les anècdotes del capítol queden prou referenciades amb el que hem dit en dos moments diferents del text. Ara el que volem és significar el sentit metafòric i hermenèutic de la neu com a recurs literari i poètic.

<sup>419</sup> Ho diu moltes vegades. Gairebé sempre amb paraules idèntiques. La neu cau sobre el somni. La neu que descobreix quina és l’autèntica realitat. La viscuda, però també la somiada, la que ja no

narratiu i poètic. Catalitzador del temps viscut a Buchenwald i del temps narrat de Buchenwald. Que no són el mateix temps. O ho són en sentit contrari. El de la immediatesa de la vida real, de l'instant viscut, sense trampes, sense artificis, sense invencions ni distàncies. I el temps sense temps de la ficció. O de la poesia, i per això aquesta queda. I amb ella la realitat que representa. Aquesta sí, amb artifici, amb distàncies, perquè l'hauem elaborat nosaltres. Una realitat conscient d'ella mateixa, perquè ja ha estat contada, relatada. Ja és paraula.

Com les paraules de les frases magistrals que conclouen el relat de *La escritura o la vida*:

Tenía que volver a mi bloque a toda prisa.

Fuera, la noche era clara, la tormenta de nieve se había acabado. Las estrellas resplandecían en el cielo de Turingia. Caminé con paso rápido por la nieve crujiente, entre los árboles del bosquecillo que había alrededor de los barracones de la enfermería. Pese al sonido estridente de los pitidos, a lo lejos, la noche era hermosa, apacible, serena. El mundo se ofrecía a mí en el misterio radiante de una oscura claridad lunar. Tuve que detenerme para recuperar el aliento. El corazón me latía muy fuerte. Me acordaré toda mi vida de esta felicidad insensata, me dije para mis adentros. De esta belleza nocturna.

Alcé la mirada.

En la cresta del Ettersberg, unas llamas anaranjadas sobresalían de lo alto de la maciza chimenea del crematorio.<sup>420</sup>

És el que Semprún va experimentar aquella nit, un cop escoltat el relat del supervivent d'Auschwitz. I llavors s'adona que, malgrat tot, és capaç de captar el moment en tota la seva complexitat. Tal com diu Borges a partir d'uns versos sobre l'Himàlaia definint l'experiència estètica, el moment de la captació de la

---

tornarà a ser, la dels vint anys que tenia llavors i la dels 79 que té quan ho escriu, sabent que vindran més neus a Buchenwald i a Alemanya, i a tot Europa. Que de nou les barbàries seran possibles i que de nou hi haurà algun Semprún disposat a aplicar la dosi suficient de racionalitat literària i així convertir el relat que escriurà en l'antídot del mal. O en la llavor de la nova fraternitat.

<sup>420</sup> EV, p. 330.

Bellesa: “Es una sensación física, es algo que sentimos con todo el cuerpo. No es el resultado de un juicio. No llegamos a ella por reglas. Sentimos la belleza o no la sentimos. La rosa es sin porqué. Florece porque florece”.<sup>421</sup>

Aquesta és la *bellesa nocturna* de Buchenwald. Aquest és el seu dualisme; el de la pròpia bellesa que genera la *felicitat insensata* i el de l'ombra, l'obscuritat de la nit que l'envolta, l'horror que el defineix. El dualisme de la condició fronterera, limítrofa, que des del primer moment del text s'expressa en la mirada dels oficials i que simbolitza el límit de la separació entre el *jo mirat* i el *jo que mira*, entre la meva identitat i la de l'altre. O el dualisme de l'experiència conjunta mateixa de la bellesa i de l'horror.

Probablement només des d'aquesta experiència estètica, des d'aquesta captació de la bellesa i de la seva ombra, podem i haurem de fer cultura. Cultura de l'autoreferencialitat, en el sentit de ser conscients de l'escissió entre el *ser* i la consciència; o la realitat que compartim i la consciència originada en el pla simbòlic del llenguatge. És la cultura que van fer Borges o Cervantes en el seu *Quijote*, o Semprún a *La escritura o la vida*. Només des d'aquesta perspectiva de la consciència de la nostra escissió original del moment del naixement del procés cultural que sorgeix de la consciència estètica, de la consciència de saber que la neu és i serà a partir d'aquell moment la metàfora d'una doble condició; la de la bellesa i la de l'horror, la del bé i del mal, de la realitat i de la veritat construïda per l'ésser humà que és una altra veritat distinta —però que és la nostra—, podem contribuir a la curació de la neurosi, a evitar l'autodestrucció o el Mal radical de la frase de Malraux que encapçala el llibre que hem volgut analitzar des de l'esperit crític d'una possible lectura hermenèutica, perquè és la lectura que permet la consciència fonamental que possibilita la comprensió de la nostra escissió essencial entre el fet viscut i la paraula escrita, entre l'escriptura i/o la vida.

---

<sup>421</sup> Borges, Op. Cit. Vegeu bibliografia..

## 7. CONCLUSIONS

Si en un principi ens formulàvem la pregunta per la necessitat de l'art i de la ficció per entendre què som i per entendre'ns en tant que humanitat que recerca la comprensió mútua i la comprensió del món, la resposta provisionalment afirmativa l'hem cercada considerant la pregunta sota el marc de la lectura de l'obra *La escritura o la vida* de Jorge Semprún com una de les fites cabdals de la literatura concentracionària i per tant, del relat de l'Holocaust. La lectura l'hem conceptualitzada a partir dels referents de la filosofia hermenèutica de Gadamer, per això la plantejarem com una lectura hermenèutica que se sosté -per la pròpia naturalesa dels continguts temàtics i de les referències del relat- en el que hem anomenat una visió limítrof o fronterera de l'ésser humà, és a dir, a partir dels dualismes que una filosofia del límit podia aportar-nos.

La conceptualització hermenèutica l'hem volgut condensar en l'expressió "tot és símbol" en la qual hem sintetitzat alguns dels fonaments hermenèutics que poden quedar fixats així:

1. Existeix una referencialitat de l'ésser que ha de ser descoberta per l'ésser humà en una tasca que es farà a través de l'art i que el portarà al llenguatge.
2. Aquesta referencialitat descoberta en l'art significa una obertura de sentit que ens situa en la comprensió de l'ambigüitat i en la multivocitat.

3. L'obra d'art es presenta en una obertura de sentit sempre inesgotable que es postula en la conquesta d'una actualitat il·limitadament oberta que abraça tant com la seva pròpia declaració de sentit.

Jorge Semprún a *La escritura o la vida* literaturitza aquesta conceptualització filosòfico-hermenèutica a partir d'un relat que es construeix en la dinàmica conceptual del que anomenem condició fronterera de l'ésser humà i, per tant, d'una filosofia dels límits que es concentra en la plasmació narrativa d'uns dualismes fonamentals explicats: subjecte/alteritat, veritat/mentida, bé/mal, realitat/somni, i que té com a punt de partença narratiu i filosòfic la distinció, en darrer terme estètica, de la diferència entre la bellesa i l'horror. El text, doncs, es podria determinar organitzat per horitzons temàtics que coincideixen en aspectes o dimensions fonamentals de l'ésser humà: psicològic, epistemològic, ontològic, ètic i finalment, estètic que són els àmbits propis de l'anàlisi filosòfic.

Aquest plantejament –que com veiem fusiona els territoris literari i el filosòfic– permet, en la realització de la lectura hermenèutica que diem poder fer, l'obertura de diferents espais de significat que l'obra postula de manera oberta al lector i que poden considerar-se la tesi o plantejament més profund del propi text i que nosaltres redefinim i sintetitzem així:

1. El dualisme fonamental sobre el que descansa el relat és el de la distinció entre la vida i la mort. Sense la constatació d'aquest límit i de la seva consciència la resta de reflexions no existirien. Semprún vol fer literatura de l'experiència de la pròpia mort i davant d'aquest impossible narra la mort de l'altre com a pròpia. Fent-ho accentua la dimensió ètica presentada en el text. La mort del company és l'experiència de la pròpia mort. L'expressió de la fraternitat portada al límit. Una segona frontera ha quedat visualitzada en el relat: la separació del *jo* i de l'*altre*. El subjecte que som es configura a partir dels subjectes que són els altres i per tant aquesta dimensió ètica que apareixia en el relat es profunditza i permet al lector entrar en aquesta dimensió fent-se les preguntes oportunes. Qui sóc? Qui som? Autonomia i heteronomia desplegadas literàriament. El tema de la identitat –la de l'autor, la del narrador, la dels

- personatges, la dels lectors- es configura així com una de les perspectives de sentit del text.
2. La captació de sentir-nos abocats al misteri, a l'abisme, que prové fonamentalment del dualisme presentat en el primer punt, el de la distinció vida/mort. La nostra és una condició limítrof que se sap en el límit d'una zona obscura, fosca, on la racionalitat no pot imperar però que condiciona i determina part del nostre captament i del nostre destí. En el relat l'abisme fonamental més assenyalat és el de la mort, -tal com dèiem- però també la naturalesa del propi entorn i del fet històric que l'ha determinat: el camp de concentració, l'experiència de l'Holocaust: Auschwitz i Buchenwald. L'horror com a abisme real, present, fàctic. Aquesta experiència permet la possibilitat de la recerca d'una redempció -o potser només es tracta d'un alleujament o d'una alliberació- que fonamentalment pot succeir a través de l'experiència estètica: és a dir, la captació de la bellesa i la seva concreció en l'art.
  3. La gènesi i la culminació que aporta l'experiència estètica. És l'expressió *borgiana* ja citada; la bellesa la sentim o no la sentim. Semprun capta la bellesa en mig de l'horror i l'experiència li permet l'obertura de sentit que es desplega en tot el relat. Amb totes les seves complexitats. Amb totes les seves contradiccions. La resta de dualismes de la condició fronterera són la manifestació d'aquest desplegament conceptual i filosòfic -que es duu a terme en la narració lideraria- i, per tant, l'experiència estètica es converteix en gènesi del propi exercici narratiu i literari, i de la possibilitat de conceptualització filosòfica de la reflexió pertinent per entendre què implica en la visió psicològica, antropològica i humana que s'hi manifesta. A partir d'aquí; tota filosofia és una conseqüència de la nostra dimensió estètica. L'estètica, doncs, presentada com a origen del pensar i com a destí final del seu objectiu.
  4. La cultura com a *consciència de...* Un cop som capaços de saber que estem i podem estar en els dos costats del mirall -recordem el fragment inicial del conte de Borges- és quan la resta és possible. És la condició de possibilitat. La consciència de l'existència i de la correlació dels dos territoris, el de la bellesa i el de l'horror o la destrucció -el sinistre, en

terminologia freudiana-, però també el de la vida i el de la seva construcció simbòlica. Quan Benjamin ens apunta que no hi ha *document de cultura que no ho sigui al mateix temps de barbàrie*<sup>422</sup>, entenem que també està assenyalant que podem i haurem de triar, com el mateix Semprún indica en el seu relat, sobre la relació entre el mal i la fraternitat. Aquesta capacitat d'elecció mostra que la vessant de la cultura que haurem de d'aprofundir es converteix en condició de possibilitat de la mateixa llibertat i del bé comú i individual.

Paradoxalment, segons quina definició de cultura utilitzem, Auschwitz és cultura, igualment com ho són l'*Odíssea* d'Homer o *Las Meninas* de Velázquez, encara que sigui en accepcions diferents. O el *Guernica* de Picasso. La simbiosi de bellesa i horror és manifesta. És la referència a la llum i l'ombra que hem expressat en el nostre text. Es tracta d'escollir *el costat del sol* també respecte de la cultura. Però no asèpticament. Potser encara haurem d'anar més enllà en el camí de la introspecció necessària per furgar en el territori de la comprensió.

Perquè la *consciència de...* és la consciència de la pròpia condició limítrof, de saber-nos ubicats, no només en l'ambigüitat i en la complexitat dels dualismes que indicàvem, sinó també en la dificultat o impossibilitat de la seva comprensió per poder situar-nos en l'exercici de la llibertat i de l'acció humana. El relat de Semprún és la narració d'aquesta consciència de l'ambigüitat en la comprensió de l'experiència humana en el context d'un dels moments més tràgics de la nostra història.

Si volem evitar el suïcidi –els individuals i els col·lectius en referència a la cultura europea- haurem de fer impossible la neurosi que la frase d'Imre Kertész ens assenyalava. Aquesta també és la consciència de la cultura que Semprún ens apunta.

No pretenem discernir sobre quina de les tesis fonamentals és la prioritària o la dominant, la conclusió final quedarà oberta com en el relat queda oberta la metàfora de la neu de Buchenwald, convertint-la així en una part substancial de

---

<sup>422</sup> Vegeu el capítol 4t, Holocaust i Cultura.

d'un espai mental, d'un espai simbòlic, l'espai on acabarà residint-habitant la memòria individual de l'autor i la memòria col·lectiva dels lectors del text, i que constituirà la realitat última i definitiva de la vida viscuda a Buchenwald i a la resta del sistema concentracionari nazi.

Aquesta és la metàfora del relat, perquè tota gran literatura acaba forjant una realitat substitutòria de la primera i així li dóna sentit i per això necessitem del seu artifici i de la seva ficció, perquè la ficció permet *significar* la realitat, permet la seva revelació.

L'escriptura del relat de Buchenwald, negada o avortada en un principi per poder sobreviure, acaba donant pas, un cop és executada, a aquest espai que dona sentit a l'experiència viscuda i li atorga la llibertat. Semprún demostra així narrar, no només l'experiència real sinó també l'experiència de l'escriptura, fent un desdoblament genial que permet obrir aquest espai que acaba sent una afirmació de la vida i de la llibertat individual que el totalitarisme havia anorreat a totes les seves víctimes. Es converteix, així, en una victòria enfront la negació que el nazisme havia intentat dur a terme. Amb l'escriptura del relat el triomf es fa innegable. En la dimensió del temps present i en la del futur. També, per tant, en la dimensió del relat històric que s'acabarà forjant.

És la victòria de la literatura, de la ficció. De l'art. Per això, tal com va haver de reconèixer finalment Adorno, no només no podem prohibir la poesia després d'Auschwitz, sinó que probablement és la millor eina per a la seva derrota. No ens deuen quedar gaires opcions més.

Per això, en el títol de Semprún no hi ha finalment dualisme a escollir, cal afirmar-se en totes dues dimensions, el de l'escriptura i el de la vida. Quan Gadamer defineix el símbol com allò on re-coneixem alguna cosa diu que reconèixer no és tornar a veure –la cosa-, sinó que és re-conèixer-la com allò que ja es coneix, perquè en aquest re-coneixement s'ha després de la contingència de la primera presentació i s'ha elevat a l'ideal. I afegeix: el re-conèixer és captar la permanència en allò fugisser<sup>423</sup>. La paraula pren cos, pren forma, allibera la vida i retorna a les víctimes la seva dignitat que quedarà restituïda

---

<sup>423</sup> Gadamer, *La actualidad de lo bello*, Op. Cit., pp. 113-114. La traducció catalana és nostra.



per sempre. L'ordre imposat pel discurs obtús, tancat i unívoc del feixisme s'ha invertit. Probablement és el que va intuir Semprún i és el que desitjava aconseguir amb la seva paraula, i per això va narrar l'experiència i el procés de l'escriptura de l'experiència. Sense dualismes. L'escriptura i la vida.

## 8. BIBLIOGRAFIA

### OBRES DE JORGE SEMPRÚN

SEMPRÚN, JORGE, *Le grand voyage*, Gallimard, 1963.

---- *El largo viaje*, trad. de Jacqueline i Rafael Conte, Tusquets, Barcelona, 2011.

---- *L'évanouissement*, Gallimard, París 1967.

---- *La deuxième mort de Ramón Mercader*, Gallimard, París, 1969.

---- *La segunda muerte de Ramón Mercader*, Planeta, Barcelona, 1978.

---- *Autobiografía de Federico Sánchez*, Planeta, Barcelona, 1977.

---- *Quel beau dimanche!* Grasset, París, 1980.

---- *Aquel domingo*, trad. de Javier Albiñana, Tusquets, Barcelona, 1999.

---- *Montand la vie continue*, Gallimard, París, 1983.

---- *La montagne blanche*, Gallimard, París, 1986.

---- *La montaña Blanca*, Alfaguara, Madrid, 1987.

---- *Netchaïev est de retour*, Gallimard, París, 1987.

---- *Netchaïev ha vuelto*, trad. de Thomas Kauf, Tusquets, Barcelona, 2011.

---- *L'écriture ou la vie*, Gallimard, París, 1994.

---- *La escritura o la vida*, trad. de Thomas Kauf, Tusquets, Barcelona, 1995.

- *Adieu, vive clarté...*, Gallimard, París, 1998.
- *Adiós, luz de veranos...*, trad. de Javier Albiñana, Tusquets, Barcelona, 1998.
- *Le mort qu'il faut*, Gallimard, París, 2001.
- *Viviré con su nombre, morirá con el mío*, trad. de Carlos Pujol, Tusquets, Barcelona, 2001.
- *Pensar en Europa*, Tusquets, Barcelona, 2006.
- "Memoria del mal", Isegoría. Revista de Filosofía Moral y Política. 44, Madrid, 2011.
- *Exercices de suivre*, Gallimard, París, 2012.
- *Ejercicios de supervivencia*, trad. de Javier Albiñana, Tusquets, Barcelona, 2016.
- *Federico Sánchez se despide de ustedes*, Tusquets, Barcelona, 2014.
- *Le Métier d'homme. Husserl, Bloch, Orwell, Morales de résistance*, Climats, departement of Flammarion, París, 2013.
- *Le langage est ma patrie. Entretiens avec Franck Appréderis*, Libella, París 2013.
- *Vivir es resistir*, trad. de Javier Albiñana, Tusquets, Barcelona, 2014.
- WIESEL, ELIE I SEMPRÚN, JORGE, *Se taire est impossible*, Ediciones Arte, Paris, 1995.
- VILLEPIN, DOMINIQUE, I SEMPRÚN, JORGE *L'homme européen*, Plon, París, 2005.

## OBRES SOBRE JORGE SEMPRÚN

ANTICH, XAVIER. *La necesidad de la memoria: Coloquio entorno a veinte años y un día*, Letras libres, 2003.

BARGEL, ANTOIN, *Jorge Semprún, le roman de l'histoire*, Lyon Université, 2010.

CESPEDES GALLEGO, JAIME. *La obra de Jorge Semprún. Claves de interpretación Volumen I: Autobiografía y novela*, Perspectivas hispánicas, Peter Lang, 2012.

DUPREY, JENNIFER, *Jorge Semprún: La escritura, la vida y la representación del Holocausto*,

FACUNDO, TOMÁS, *Gian Piero Dell'Acqua. La biblioteca di Buchenwald. Storia di Jorge Semprún, Intellettuale europeo*. Imola: La mandrágora, 2001.

FUNDACIÓN AMIGOS DEL MUSEO DEL PRADO, *Homenaje a Jorge Semprún (28-junio 2011)*, Fundación amigos del museo del Prado, Madrid, 2011.

HERNÁNDEZ, MARCOS, *Imprescindibles*, RTVE, 2015. Vegeu: <https://www.rtve.es/alacarta/videos/imprescindibles/imprescindibles-semprun-sin-semprun/3065961/>

JERSONSKY, EVA, *La reconstrucción de la memoria en dos novelas de Jorge Semprún: un juego de muñecas rusas*, CELEHIS. *Revista del centro de letras hispanoamericanas*. N.32, Mar del Plata Argentina 2016.

LEUZINGER, MIRJAM, *Jorge Semprún. Memoria cultural y escritura. Vida virtual y texto vital*, Verbum, Madrid, 2016.

---- I LÓPEZ ABIADA, JOSÉ MANUEL, "Jorge Semprún, escritor con vida e historias europeas, figura señera en las controversias político-culturales, ideológicas y literarias de su tiempo", *Iberoamericana* n.45, 2012.

MEDINA, CELSO, “Jorge Semprún y Lewis Carrol: Un diálogo a través de la metáfora”, *Espéculo*, n 44, 2010.

NIETO, FELIPE, “Experiencias y reflexiones de Jorge Semprún”, *Claves de Razón Práctica* 228, pp. 122-131, 2013.

---- *La aventura comunista de Jorge Semprún: Exilio, clandestinidad y ruptura*, Tusquets, Barcelona, 2014.

PLA, XAVIER, “(ed.), *Jorge Semprún o las espirales de la memoria*, Reichenberger, Kassel, 2010.

RIDAO, JOSÉ MARÍA. *¿Quién es Jorge Semprún?*, *El País*, Madrid, 2011.

SEMILLA DURÁN, MARÍA ANGÉLICA, *Le masque et le masqué : Jorge Semprún et les abîmes de la mémoire*, Presses universitaires du Mirail, Toulouse, 2005.

RNW, *Jorge Semprún y los campos de concentración*, 2008. Vegeu: [https://www.youtube.com/watch?v=7\\_QmLezLoy8](https://www.youtube.com/watch?v=7_QmLezLoy8)

TVE, Informe Semanal, *Jorge Semprún*, 2011. Vegeu: <https://www.youtube.com/watch?v=FCLhKtAbyPU>

## BIBLIOGRAFIA GENERAL

ADORNO, THEODOR W., I HORKHEIMER, MAX, *Dialéctica de la ilustración. Fragmentos filosóficos*, Trotta, Madrid, 2004.

---- *Minima moralia*, Taurus, Madrid, 2003.

AMAT-PINIELLA, JOAQUIM, *K. L. Reich*, Edicions 62, Barcelona, 2007.

- AMÉRY, JEAN, *Años de andanzas nada magistrales*, Editorial Pre-Textos, Valencia, 2006.
- ANDERS, GÜNTHER, *Nosotros, los hijos de Eichmann. Carta abierta a Klaus Eichmann*, Paidós, Barcelona, 2001.
- ARENDT, HANNAH, *Los orígenes del totalitarismo*, Taurus, Madrid, 1998.
- *¿Qué es política?*, Paidós, Barcelona, 1997.
- ARGULLOL, RAFAEL I TRÍAS EUGENIO, *El cansancio de Occidente*, Destino, Barcelona, 1992.
- ASTURGÓ, JOAN, "Memòria i Drets Humans", *El Punt-Avui*, Barcelona, 2008.
- i TORÁN, ROSA, *L'Amical de Mauthausen, avui: lluitar i recordar*, *L'Avenç*, n. 340, Barcelona, 2008.
- AUGSTEIN, FRANZISKA, *Lealtad y traición. Jorge Semprún y su siglo*. Tusquets, Barcelona, 2010.
- BALAKIAN, ANNA, *El movimiento simbolista*, Guadarrama, Madrid, 1969.
- BAUMAN, ZYGMUNT, *Modernidad y Holocausto*, Sequitur, Madrid, 1997.
- BENEDICTO, BENJAMÍ i TRESSERRAS, FRANCESC, *Joan Escuer. Biografia d'un deportat a Dachau*, Viena, Barcelona, 2003.
- BENGOA RUIZ de AZÚA, JAVIER, *De Heidegger a Habermas. Hermenéutica y fundamentación última en la filosofía contemporánea*, Herder, Barcelona, 1992.
- BLUMENBERG, HANS, *Las realidades en que vivimos*, Paidós, Barcelona, 1999.
- BOIX, FRANCESC, *El fotògraf de Mauthausen*, La Magrana, Barcelona, 2002.
- BORGES, JORGE LUIS, *Ficciones*, Planeta Agostini, Madrid, 1985.
- *Historia universal de la infamia*, El País, Madrid, 2002

- *Siete noches. ¿Qué es la poesía?* (conferencias), 1977. Vegeu:  
<https://www.youtube.com/watch?v=xN7FkLIHAsM>
- BUSTOS, EDUARDO de, *La metáfora. Ensayos transdisciplinarios*, Fondo de cultura económica, Madrid, 2000.
- CAMPS, VICTORIA, *La imaginación ética*, Ariel, Barcelona, 1991.
- *Historia de la ética*, Editorial Crítica, Barcelona, 1989.
- CELAN, PAUL, *Reixes de llengua*, La breu edicions, Barcelona, 2018.
- CERCAS, JAVIER, *El impostor*, Literatura Random House, Barcelona, 2014.
- *El monarca de las sombras*, Literatura Random House, Barcelona, 2016.
- CHOMSKY, NOAM, *Lingüística cartesiana. Un capítulo de la historia del pensamiento racionalista*, Gredos, Madrid, 1984.
- CONRAD, JOSEP, *El corazón de las tinieblas*, Alianza Editorial, Madrid, 1988.
- COSSÉ BRISSAC, MARIE-PIERRE de, DUMAS, ROLAND, GIROUD, FRANÇOISE Y OTROS, *¿Conoce usted a Lacan?* Paidós, Barcelona, 1995.
- DANTO, ARTHUR C., *La transfiguración del lugar común. Una filosofía del arte*, Paidós, Barcelona, 2002.
- DILTHEY, WILHELM, *Hermenèutica, filosofía, cosmovisió*, Edicions 62, Barcelona, 1997.
- ECKERMANN, JOHANN PETER, *Conversaciones con Goethe*, Acantilado, Barcelona, 2005.
- ECO, UMBERTO, *Historia de la belleza*, Lumen, Barcelona, 2005.
- EILENBERGER, WOLFRAM, *Tiempo de magos. La gran década de la filosofía 1919-1929*, Taurus, Barcelona, 2019.
- ELIAS, NORBERT, *Teoría del símbolo. Un ensayo de antropología cultural*, Península, Barcelona, 2000.

- ESCUER GOMIS, JOAN, *Memorias de un republicano español deportado al campo de Dachau*, Ed. Amical de Mauthausen, Barcelona, 2007.
- ETTINGER, ELZBIETA, *Hannah Arendt y Martin Heidegger*, Tusquets, Barcelona, 1996.
- FERNÁNDEZ LÓPEZ, JOSÉ ANTONIO, *Ética y fracaso. Identidad, judaísmo y literatura en Imre Kertész*, Hebraica Ediciones, Madrid, 2008.
- FERNÁNDEZ VÍTORES, RAÚL, *Séneca en Auschwitz. La escritura culpable*, Páginas de Espuma, Madrid, 2010.
- FERRARIS, MAURIZIO, *Nietzsche y el nihilismo*, Akal, Madrid, 2000.
- FEST, JOACHIM, *El rechazo del nazismo como actitud moral*, Taurus, Madrid, 2007.
- FINK, EUGEN, *La filosofía de Nietzsche*, Alianza, Madrid, 1994.
- FOX MAURA, SOLEDAD, *Ida y vuelta. La vida de Jorge Semprún*, Penguin Random House, Barcelona, 2016.
- FRANKL, VIKTOR, E., *L'home a la recerca de sentit*, Edicions 62, Barcelona, 2007.
- FREUD, SIGMUND, *La interpretación de los sueños*, Alianza editorial, Madrid, 1996.
- *Psicoanálisis del arte*, Alianza editorial, Madrid, 1991.
- GADAMER, HANS-GEORG, *Verdad y método. Fundamentos de una hermenéutica filosófica*, vol. I y II. Sígueme, Salamanca, 1996.
- *Estética y hermenéutica*, Tecnos, Madrid, 1996.
- *El giro hermenéutico*, Cátedra, Madrid, 1998.
- *La actualidad de lo bello*, Introducción de Rafael Argullol, Paidós, ICE-UAB, Barcelona, 1991.
- GENER, RAMON, *This is art. odi*, TV3, 2019. Vegeu:  
<https://www.ccma.cat/tv3/alacarta/this-is-art/odi/video/5888471/>



GÓMEZ PIN, VÍCTOR, *El hombre un animal singular*, La esfera de los libros, Madrid, 2005.

GRASS, GÜNTER, *Escribir después de Auschwitz*, Paidós, Rubí (Barcelona), 1999.

HAFFNER, SABASTIAN, *La revolución Alemana de 1918-1919*, Inedita editores, Barcelona, 2008.

---- *Historia de un alemán. Memorias 1914-1933*, Destino, Barcelona, 2001.

HEGEL, GEORG WILHELM FRIERDRICH, *Fenomenología del espíritu*, Alhambra, Madrid, 1987.

---- *Diferencia entre el sistema de filosofía de Fichte y el de Schelling*, Alianza, Madrid, 1989

HEIDEGGER, MARTIN, *Hölderlin y la esencia de la poesía*, Anthropos, Barcelona, 1994.

---- *El ser y el tiempo*, Fondo de cultura económica, Madrid, 1996.

---- *Carta sobre el Humanismo*, Alianza editorial, Madrid, 2001.

HUSSERL, EDMUND, *La crisis de las ciencias europeas y la fenomenología transcendental*, Editorial Crítica, Barcelona, 1990.

HUSSERL, EDMUND, *La idea de la fenología*, Fondo de cultura económica, Madrid, 1989.

---- *Ideas. Relativas a una fenomenología pura y una filosofía fenomenológica*, Fondo de cultura económica, Madrid, 1993.

---- *Meditaciones cartesianas*, Fondo de cultura económica, Madrid, 1985.

JIMÉNEZ, JUAN RAMÓN, *Antología poética*, Catedra, Madrid, 1987.

KAFKA, FRANZ, *El proceso*, Ediciones B, Barcelona, 1995.

KANT, IMMANUEL, *Sobre la paz perpetua*, Tecnos, Madrid, 1994.

KERTÉSZ, IMRE, *Un instante de silencio en el paredón*. El holocausto como cultura, Herder, Barcelona, 2002.

---- *Dossier K.*, Acantilado, Barcelona, 2007.

---- *Kaddish por el hijo no nacido*, Acantilado, Barcelona, 2001.

---- *La lengua exiliada*, Taurus, Madrid, 2007.

---- *Un relato policíaco*, Acantilado, Barcelona, 2007.

---- *Yo, otro. Crónica del cambio*, Acantilado, Barcelona, 2002.

---- *Liquidación*, Alfaguara, Madrid, 2004.

KOGON, EUGEN, *El estado de la SS, El sistema de los campos de concentración alemanes*, Alba, Barcelona, 2005.

LEUZINGER, MIRJAM, *Jorge Semprún. Memoria cultural y escritura. Vida virtual y texto vital*, Verbum, Madrid, 2016.

LEVI, PRIMO, *Si això és un home*, Edicions 62, Barcelona, 1996.

LITTELL, JONATHAN, *Las benévolas*, RBA, Barcelona, 2007.

LLOVET, JORDI, *La literatura admirable*, Pasado & presente, Barcelona, 2018.

LURIA, A.R., *Lenguaje y pensamiento*, Martínez Roca, Barcelona, 1985.

MACHADO, ANTONIO, *Poesías completas*, Espasa Calpe, Madrid, 1982.

MANN, THOMAS, *Doktor Faustus*, Edhasa, Barcelona, 1984.

MANN, THOMAS, *Hermano Hitler y otros escritos sobre la cuestión judía*. Global rhythm, Barcelona, 2007.

MÁRAI, SÁNDOR, *¡Tierra, tierra!*, Salamandra, Barcelona, 2006.

MARCUSE, HERBERT, *La dimensió estètica*, Edicions 62, Barcelona, 1982.

MARÍAS, JAVIER, *Negra espalda del tiempo*, Alfaguara, Madrid, 1998.

MARTÍN CASAS, JULIO, I CARVAJAL URQUIJO, PEDRO, *Exilio español (1936-1978)*, Planeta, Barcelona 2002.

MARTÍNEZ, JULIO, PERROTIN, CATHERINE I TPRRALBA, FRANCESC, *Repensar la dignitat humana*, Pagès editors, Lleida, 2005.

MATE, REYES, *Memoria de occidente. Actualidad de pensadores judíos olvidados*, Anthropos, Barcelona, 1997.

---- *La razón de los vencidos*, Anthropos, Barcelona, 1991.

---- *Por los campos de exterminio*, Anthropos, Rubí (Barcelona), 2003.

---- i MARDONES, JOSÉ MARÍA, *La ética ante las víctimas*, Anthropos, Rubí (Barcelona), 2003.

MÈLICH, JOAN CARLES, *La lección de Auschwitz*, Herder, Barcelona, 2004.

---- *Antropología simbólica y acción educativa*, Paidós, Barcelona, 1996.

---- *Filosofía de la finitud*, Herder, Barcelona, 2003.

---- *Els reptes de l'educació en la modernitat líquida*, Arcadia, Barcelona, 2007.

---- i BÁRCENA, FERNANDO, *La educación como acontecimiento ético*, Paidós, Barcelona, 2000.

MENÉNDEZ SALMÓN, RICARDO, *La ofensa*, Seix Barral, Barcelona, 2006.

MONTERDE, ANTONI MARTÍ, *Stefan Zweig i els suïcidis d'Europa*, Leonard Muntaner, Palma (Mallorca), 2020.

MURAKAMI, HARUKI, *De què parlo quan parlo d'escriure*, Empúries, Barcelona, 2017.

NIETZSCHE, FRIEDRICH, *La genealogía de la moral*, Edicions 62, Barcelona, 2009.

---- *Estética y teoría de las artes*, Tecnos, Madrid, 1999.

OZ, AMOS, *Contra el fanatisme, La Magrana, Barcelona, 2007.*

- PÀMIES, SERGI, *L'art de portar gavardina*, Quaderns crema, Barcelona, 2020.
- PÁNIKER, SALVADOR, *Aproximación al origen*, Kairós, Barcelona, 1989.
- PANOFSKY, ERWIN, *Idea*, Catedra, Madrid, 1989.
- PAZ, OCTAVIO, *El arco y la lira*, Fondo de cultura económica, México, 1983.
- PEÑALVER, PATRICIO, *La desconstrucción. Escritura y filosofía*, Montesinos, Barcelona, 1990.
- PLATÓN, *Apología de Sócrates. Critón o el deber del ciudadano*, Espasa Calve, Austral, Madrid, 1983.
- *El banquete, Fedón y Fedro*, Labor, Barcelona, 1985.
- PRUJA, JEAN-CLAUDE, *Premiers camps de l'exil espagnol. Prats-de-Mollo, 1939, Alan Sutton, Saint-Cyr-sur-Loire, 2003.*
- RAMONEDA, JOSEP, *Contra la indiferencia*, Galaxia Gutenberg, Barcelona, 2010.
- RICOEUR, PAUL, *La memoria, la historia, el olvido*, Trotta, Madrid, 2003.
- *La metáfora viva*, Trotta, Madrid, 2001.
- ROIG, MONTSERRAT, *Els catalans als camps nazis*,
- ROSEMAN, MARK, *La vil·la, el llac, la reunió*, La Magrana, Barcelona, 2002.
- ROSENZWEIG, FRANZ, *La estrella de la rendición*, Sígueme, Salamanca, 1997.
- SAFRANSKI, RÜDIGER, *Heidegger y el comenzar*, Ediciones Pensamiento, Círculo de Bellas Artes, Madrid, 2006.
- SAFRANSKI, RÜDIGER, *Nietzsche. Biografía de su pensamiento*, Tusquets, Barcelona, 2001.
- SALA ROSE, ROSA, *Diccionario crítico de mitos y símbolos del nazismo*, Acantilado, Barcelona, 2003.

SCHILLER, FRIEDRICH, *Cartes sobre l'educació estètica de l'home*, Editorial Laia, Barcelona, 1983.

SEBALD, W. G., *Los anillos de Saturno*, Debate, Barcelona, 2003.

---- *Austerlitz*, Edicions 62, Barcelona, 2003.

---- *Campo Santo*, Anagrama, Barcelona, 2007.

---- *Los emigrados*, Anagrama, Barcelona, 2006.

---- *Sobre la historia natural de la destrucción*, Anagrama, Barcelona, 2003.

SONTAG, SUSAN, *Davant els dolor dels altres*, Proa, Barcelona, 2003.

STEIN, HARRY, (Ed.) *Buchenwald Concentration Camp 1937-1945. A guide to the permanent historical exhibition*, Gedenkstätte Buchenwald, Wallstein, Göttingen, 2004.

STEINER, GEORGE, *Deu raons (possibles) de la tristesa del pensament*, Arcadia, Barcelona, 2006.

---- *Lecciones de los maestros*, Siruela, Madrid, 2004.

---- *Heidegger*, Fondo de cultura económica, Madrid, 2001.

---- *La poesía del pensamiento. Del helenismo a Celan*, Siruela, Madrid, 2012.

SULLA, ENRIC, *Poètica de la narració*, Empúries, Barcelona, 1985.

TODOROV, TZVETAN, *Memoria del mal, tentación del bien*, Península, Barcelona, 2002.

TORAN, ROSA. *Vida i mort dels republicans als camps nazis*, Proa, Barcelona, 2002.

---- *Joan de Diego. Tercer secretari a Mauthausen*, Edicions 62, Barcelona, 2007.

---- i SALA, MARGARIDA, *Mauthausen. Crònica gràfica d'un camp de concentració*, Viena Edicions, Barcelona, 2002.

- TORNER, CARLES, *Shoah. Una pedagogia de la memòria*, Proa, Barcelona, 2002.
- TRÍAS, EUGENIO, *Vértigo y pasión. Un ensayo sobre la película Vértigo de Alfred Hitchcock*, Taurus, Madrid, 1997.
- *Filosofía del futuro*, Destino Libro, Barcelona, 1995.
- *Filosofía y carnaval y otros textos afines*, Anagrama, Barcelona, 1984.
- *La edad del espíritu*, Destino, Barcelona, 2000.
- *Lo bello y lo siniestro*, Ariel, Barcelona, 1992.
- *Lógica del límite*, Destino, Barcelona, 1991.
- *Tratado de la pasión*, Taurus, Madrid, 1997.
- *Ética y condición humana*, Península, Barcelona, 2000.
- *El hilo de la verdad*, Destino, Barcelona, 2004.
- VALLEJO, CESAR, *Obra poética completa*, Alianza Editorial, Madrid, 1982.
- VALVERDE, JOSÉ MARÍA, *Breve historia y antología de la estética*, Ariel, Barcelona, 1995.
- VARGAS LLOSA, MARIO, *La verdad de las mentiras*, Alfaguara, Madrid, 2002.
- *La tentación de lo imposible*, Alfaguara, Madrid, 2004.
- VILA-MATAS, ENRIQUE, *Bartleby y compañía*, Anagrama, Barcelona, 2000.
- VILAR, GERARD, *El desorden estético*, Idea Books, Barcelona, 2000.
- *La razón insatisfecha*, Crítica, Barcelona, 1999.
- *Precariedad, estética y política*, Círculo Rojo, 2017.
- *Jean-François Lyotard: Estética i política*, Gedisa, Barcelona, 2019.
- VV, AA, *Diálogo y deconstrucción. Los límites del encuentro entre Gadamer y Derrida*, Cuaderno Gris, Madrid, 1997

VV.AA., *Crónica del Holocausto*, Libsa, Madrid, 2002.

WALTER, BENJAMIN, *Iluminaciones*, Taurus, Barcelona, 2019.

WIESEL, ELIE, *La noche*, El Aleph, Barcelona, 2002.

WINGEATE PIKE, DAVID, *Españoles en el Holocausto. Vida i muerte de los republicanos en Mauthausen*, Mondadori, Barcelona, 2003.

YOUNG-BRUEHL, ELISABETH, *Hannah Arendt. Una biografía*, Paidós, Barcelona, 2006.

ZWEIG, STEFAN, *El món d'ahir. Memòries d'un europeu*, Quaderns crema. Barcelona, 2001.