

---

M A R I A C A M P I L L O

---

UN VIATGE A L'INFERN: *NIT I BOIRA*, DE MERCÈ RODOREDÀ

---

*El que cal no és sobreviure  
sense sobreviure del tot  
sinó que cal no sobreviure.*

(Hans Magnus Enzensberger, *Els àngels exterminadors*)

*Nit i boira*, publicat per primera vegada el juny de 1947 a *La Nostra Revista* de Mèxic, formava part d'una sèrie unitària de contes sobre l'exili, inspirada en els refugiats a França durant l'ocupació. El cinc de juny de 1946, Rodoreda escriu a Anna Murià comunicant que li enviarà cinc títols que, diu, «probablement» il·lustrarà Grau Sala i que haurien d'anunciar-se amb el títol d'*Adéus* (*Cartes...*, 1985: 73). Aquesta sèrie o recull mai no va publicar-se com a tal, i la unitat temàtica va quedar definitivament disgregada en passar després les peces a diferents llibres: *Nocturn* i *Mort de Lisa Sperling* van formar part de *Vint-i-dos contes* (1958); *Nit i boira*, *Orleans, 3 quilòmetres* i *El bitllet de mil*, de *Semblava de seda i altres contes* (1978). I, encara, sobre l'ambient dels refugiats n'hauríem d'afegir d'altres, com *Cop de lluna* (de *Vint-i-dos contes*); o el magistral *Rom Negrita*, inclòs a *Els set pecats capitals vistos per 21 contistes* (1960) i que incardina, al motiu-pretext del pecat que toca (la luxúria), dos dels temes fonamentals de la literatura d'exili de tots els temps: la pèrdua i la inanitat. Sobre la inanitat del viure a l'exili s'han escrit pocs textos tan ben resolts com *Rom Negrita*, que hauria de formar part d'un imaginari cànon sobre aquest tema, de la mateixa manera que *Mort de Lisa Sperling* hauria de ser a les antologies entorn de la persecució dels jueus.

Però és clar, Rodoreda no és jueva ni tampoc va ser internada en cap camp de concentració. I, en canvi, *Nit i boira*, un conte que no arriba a vuit pàgines impreses, és un compendi dels motius que han poblat l'anomenat «univers concentracionari».<sup>1</sup> Constitueix, al meu entendre, una resposta avançada a molts dels debats sobre la funció de l'escriptura, i en concret de l'escriptura literària, en la representació de la realitat dels *Lager* alemanys.<sup>2</sup> Una realitat «indicible» no només a causa del conegut aforisme d'Adorno («Escriure un poema després d'Auschwitz és un acte de barbàrie»), prou contestat per la mateixa pràctica dels supervivents,<sup>3</sup> sinó sobretot per la dificultat d'expressar en paraules allò que ni tan sols es pot imaginar.

#### SOBRE LES FORMES DE REPRESENTACIÓ DELS *LAGER*

Més enllà, però, de les diferents formes d'expressar l'inexpressable<sup>4</sup> (l'«enigma fosc» de Jean Améry, el «forat negre» de Primo Levi, l'«esperit del Camp» de Joaquim Amat-Piniella o «El Mal radical», de Jorge Semprún), el més significatiu és que, en tots ells, el testimoni és indestriable d'una reflexió sobre la condició humana als *Lager* i a partir dels *Lager*, i sobre el seu caràcter singular i irreductible: la certesa de «sentir-se impugnats com a homes», segons l'expressió de Robert Antelme (*L'Espèce humaine*, 1947) o d'haver viscut un estat de suspensió de la dignitat humana. En definitiva, uns fets i unes conseqüències que semblen determinar l'abolició de la cultura humanística, edificada a Europa des del Renaixement a partir de la consideració de la centralitat de la categoria humana, de la seva elevada posició dins l'univers i de la seva dignitat intrínseca.<sup>5</sup> Així, «escriure després d'Auschwitz», per fer servir una expressió prestada de la resposta de Günter Grass a la qüestió de la viabilitat de la paraula, significa contribuir

1. L'expressió prové del llibre de David Rousset, *L'Univers Concentrationnaire* (1946).

2. Uso el terme *Lager* per descriure una realitat específica, la dels *Konzentrationslager*, o camps nazis, que respon a un sistema únic, encara que inclogui diferents tipologies de camps i distintes classes de deportats, i per evitar confusions amb d'altres tipus de formes concentracionàries, com els camps de refugiats republicans a França o els camps espanyols franquistes. Per a la vida dels republicans als camps nazis vegeu Montserrat Roig (1977) i Rosa Toran (2002).

3. L'esmentat imperatiu categòric va ser formulat el 1949 per Theodor W. Adorno i ha estat objectat des de molts fronts i matisat pel mateix autor. Per a un resum de la qüestió vegeu Enzo Traverso (1997: capítol V).

4. Faig algunes consideracions sobre els gèneres en prosa, aplicades al cànon català, a *Memoria literaria y ficción del universo concentracionario* (2003), d'on parteix el present treball.

5. D'ací la dicotomia entre «humà» i «inhumà». Vegeu Catherine Coquío, ed. (1999: II) i James Young (1988).

a l'inici de la refundació d'un nou ordre ètic a partir d'aquesta ruptura de la civilització. És, segons la prou compartida formulació de Levi, una necessitat dels «salvats», gairebé una obligació envers els «enfonsats»,<sup>6</sup> tot i que qualsevol forma de relat dels supervivents pressuposi el conflicte entre la «necessitat» i la «impossibilitat» del testimoni.

Una figura, però, la del narrador-supervivent en qualitat de testimoni, que no és exclusiva, entre els que prenen la paraula, ni tampoc mimètica. Paul Celan, autor de l'impressionant *Todesfuge*, un poema que condensa i essencialitza l'experiència de la mort en el llenguatge i que ha estat considerat el *Guernika* de la literatura europea de la postguerra (Felstiner 2002), no va presenciar mai directament el pretext que és a la seva base: la cerimònia del «tango de la mort», de la qual hauria tingut notícia més tard.<sup>7</sup> Però la sensació d'experiència directa que causa el poema (tot i l'hermetisme que caracteritza tota la producció celaniana) i el fet que el títol («Fuga de mort») és una manipulació significativa (la «fuga» és una forma musical eminentment alemanya) de l'esmentat fet real, va suscitar una confusió reveladora entre la realitat del poema i la del poeta, fins al punt que va ser divulgada, reiteradament, la informació que el poema havia estat escrit «en un camp de concentració».

No va ser així (ni tampoc Picasso, el 1937, va pintar a Guernika mateix, sota les bombes, la representació més emblemàtica de la guerra d'Espanya) i, en canvi, hi ha un acord generalitzat sobre l'efectivitat irresistible de *Todesfuge*, que prové de la densitat semàntica del poema,<sup>8</sup> de la seva cadència, de la duresa expressiva i de l'ús radical del

6. *I sommersi e i salvati* (1986) tanca la trilogia iniciada el 1947 amb *Se questo è un uomo* i continuada amb *La tregua* (1958). Hi ha traduccions dels tres llibres, a càrrec de Francesc Miravittles: *Si això és un home; La treva; Els enfonsats i els salvats* (1996, 1997, 2000).

7. El «Tango de la mort», que és com es va dir el poema en primera instància, era una composició musical, de la qual existeix registre fonogràfic, basada (amb una nova lletra) en un gran èxit de la preguerra de l'argentí Eduardo Bianco. En el camp de Janowska era interpretat per violinistes jueus durant les marxades, l'excavació de tombes, les tortures i les execucions. Abans de liquidar-se el camp, l'orquestra va ser afusellada en bloc. A Auschwitz l'orquestra també tocava tangos i a d'altres camps l'expressió «tango de la mort» s'usava per a qualsevol tipus de música que es toqués durant les execucions (Felstiner 2002: 56 i ss.).

8. Per a Felstiner (2002: 55-56), el perllongat efecte del poema es deu a l'amalgama de senyals històrics i culturals que conté, directes o ocults, que evidencien una mena d'acusació contra la cultura judeocristiana. El material verbal, originari del món trastornat que el poema representa, procediria de la música, de la literatura, la religió i els camps de concentració. Així, s'hi troba el Gènesi, Bach, Wagner, el tango, Henrich Heine, Goethe (la Margarida del Faust, que estableix un paral·lelisme amb Sulamita del *Càntic dels Càntics*), etc. Pel que fa a la recepció en l'actualitat, podem aduir a tall d'exemple i com a mostra de la significació emblemàtica del poema, que en el darrer film de Jean-Luc Godard (*Éloge de l'amour*, 2001), que constitueix, entre d'altres coses, una reflexió sobre la dificultat de construir la identitat històrica en el món contemporani,

llenguatge, que sembla forçat a comunicar alguna cosa inaudita fins aleshores, i que és enunciativa en veu col·lectiva:

*Schwarze Milk der Frühe wir trinken sie abends  
wir trinken sie mittags und morgens wir trinken sie nachts  
wir trinken und trinken  
wir schaufeln ein Grab in den Lüften da liegt man nicht eng (...)*

(«Negra llet de l'alba la bevem a la tarda  
la bevem al migdia i al matí la bevem a la nit  
bevem i bevem  
obrim una tomba en els aires no s'hi jeu estret (...)»<sup>9</sup>)

El cas Celan il·lumina de forma eloqüent el fet que l'equació entre els termes «vivència/ memòria/ escriptura» no és sempre mimètica ni s'estableix, en termes d'efectivitat i per entendre'ns, de forma directament proporcional. Com no són tampoc mimètiques les relacions entre voluntat literària i ficció novel·lística, ni antagònics els propòsits testimonials i els literaris, com mostren, entre d'altres, Levi o Amat. En conseqüència, el segon problema derivat del propòsit de la paraula és la seva forma d'ús. És a dir, quina mena de relació s'estableix entre llenguatge i realitat, en el cas d'aquesta mena de realitat «indicible» i poc creïble.

Un dels autors que ha plantejat amb més continuïtat, i dintre del propi corpus narratiu, distintes qüestions entorn de les formes de relatar l'experiència dels *Lager* és Jorge Semprún. La seva obra, que es troba al pol oposat de l'estricta voluntat testimonial, ha girat entorn de la dicotomia que explicita el títol *L'écriture ou la vie*,<sup>10</sup> un llibre orientat a la reflexió sobre les relacions entre la vida, la memòria de la mort i la viabilitat d'escriure des de la condició d'exdeportat. En aquest text, el problema de contar («¿Pero se puede contar? ¿Podrá contarse alguna vez?») no apareix tan lligat a la «indicibilitat» com a la possibilitat d'atènyer el nucli i la densitat de l'experiència, potser únicament assolible, afirma, des de l'espai de la recreació literària: «únicamente el

---

apareix una supervivent de Ravensbrück que escolta un disc de vinil. Se senten només unes paraules «*dein goldenes Haar Margarete*», que corresponen a un vers de *Todesfuge* («el teu cabell daurat, Margarida, / el teu cabell de cendra, Sulamita»), i la veu és la de Celan (se'n conserva la gravació).

9. La traducció catalana es troba en el recull antològic de Feliu Formosa i Artur Quintana (1966) *A la paret, escrit amb guix. Poesia alemanya de combat*, pp. 83-85.

10. Ha estat traduït al castellà per Thomas Kauf, *La escritura o la vida* (1995). Cito per aquesta edició.

artificio de un relato dominado conseguirá transmitir parcialmente la verdad del testimonio. Cosa que no tiene nada de excepcional: sucede lo mismo con todas las grandes experiencias históricas».<sup>11</sup>

Així, la dificultat i el sentit últim del testimoniatge resideixen, per a ell, a superar l'evidència de l'horror (l'acumulació detallada de formes de tortura i de mort que, amb tot, mai no podrà servir-se amb una objectivitat omnipresent, vedada per definició al testimoni individual) per tractar d'arribar a la rel de l'experiència; a l'allò que, fent servir la terminologia kantiana, anomena *das radikal Böse*, el «Mal radical», allò que rau al fons de l'horror, atès que l'horror només és el seu embolcall. Aquesta classe d'indagació té molts nivells, des del pensament a l'escriptura creativa o a la ficcionalització i, en aquest sentit, *La escritura o la vida* constitueix un tractat sobre el metallenguatge concentracionari, amb una predilecció molt destacada pels significats simbòlics i amb moltes il·lustracions del propi procés creatiu.

Jorge Semprún s'arreglera, doncs, amb un tipus de pensament entorn de la memòria dels *Lager* que té en compte la reflexió sobre fins a quin punt la ficció, o la recreació ficcional de l'experiència, serveix amb més fidelitat els propòsits ontològics. En la mateixa direcció, per bé que des d'una altra perspectiva, Imre Kertész afirma que sobre el pensament de l'holocaust hi ha un problema d'«imaginació receptiva», sense la qual és impossible que passi a formar part de la cultura ètica moderna. Per a l'hongarès, es tractaria de saber si la literatura hi té algun paper rellevant en el fet que es pugui imaginar l'holocaust, i en el fet que aquesta imaginació s'arrel en la consciència i en la civilització fins a convertir-se en un element imprescindible dins les categories mítiques occidentals. A propòsit d'aquesta qüestió, escriu (Kertész 1999):

Supongo que la pregunta planteada ya incluye la respuesta: mientras el ser humano sueñe –sea cosas terribles, sea cosas buenas–, mientras el ser humano posea historias fundamentales, relatos universales y mitos, habrá también literatura, por mucho que se hable de su crisis [...]. Por otra parte, sin embargo, no es fácil escribir poesía sobre Auschwitz. Existe aquí una contradicción indeciblemente grave: sólo con la ayuda de la imaginación estética somos capaces de crear una imaginación real del holocausto, de esa realidad inconcebible e inextricable. En montones, las imágenes del asesinato agotan y desalientan: no inspiran la imaginación. ¿Cómo puede el horror ser objeto de la estética si no contiene nada original? A diferencia de la muerte ejemplar, los meros hechos sólo pueden ofrecer montañas de cadáveres.

---

11. *La escritura...*, pp. 25 i 26. Vegeu també tot el capítol 6 (converses amb Claude-Edmonde Magny) i la discussió entorn a la superioritat del cinema de ficció davant del documental (p. 143).

Hemos visto, pues, que sólo la facultad imaginativa estética nos permite imaginar el holocausto. Para ser más preciso: aquello que imaginamos ya no es el holocausto, sino la consecuencia ética del holocausto reflejada en la conciencia universal, esa negra celebración fúnebre cuyo resplandor oscuro ya arde de manera impagable, según parece, en esa civilización universal que consideramos nuestra y a la cual pertenecemos.

Ara bé, alguns d'aquests problemes sobre quin tipus de recreació literària convé al testimoniatge concentracionari se'ls havien ja plantejat, en la immediata postguerra, tant Primo Levi com Joaquim Amat-Piniella, que escriuen sobre Auschwitz i Mauthausen, respectivament i paral·lelament. Tots dos comencen al final del 1945, Amat acaba *K.L Reich* el 1946; *Se questo è un uomo*, de Primo Levi, està datat entre desembre de 1945 i gener de 1947. Tots dos comparteixen la voluntat de documentar una experiència extrema (voluntat que és anterior a l'alliberament en els dos casos) i d'oferir una reflexió sobre el comportament humà en condicions excepcionals. Tots dos, a més, deixen constància del tipus d'operació a què sotmeten el material i, doncs, de les relacions entre memòria, referencialitat, imaginació i escriptura.

Així, al pròleg de la seva primera obra, Levi justifica el «caràcter fragmentari» que pot atribuir-se a l'escriptura dels capítols per unitats, «per ordre d'urgència», i no en una successió lògica; explica que la feina d'ajustament i de fusió és posterior i se subjecta a una elaboració planificada, i afirma excloure'n del procés la invenció («em sembla superflu afegir que cap dels fets no és inventat»).<sup>12</sup> El resultat d'aquesta operació és un llibre esplèndid, que sempre ha aparegut com a genèricament controvertit, a cavall entre el gènere de l'anomenada «literatura del jo» i la novel·la. En qualsevol cas, el separa del simple testimoni notarial la deliberada consciència amb què l'autor va elaborar el material de la memòria, i va combinar-hi la referencialitat, la reflexió, l'emotivitat, l'observació psicològica i el judici, per extreure de l'experiència tota la seva significació. En aquest sentit, a la darrera de les propostes hermenèutiques sobre *Si això és un home*, Cesare Segre (2001: 30-66) analitza la incardinació entre motivacions de l'escriptura, formes de l'enunciació, temàtica, models i fonts; i, per exemple, explica la construcció d'una de les categoritzacions simbòliques de Levi, el camp com a infern, d'extensa implantació (Traverso 1997).

En efecte, potser la característica més remarcable de l'escriptura sobre la realitat concentracionària és l'ús al·legòric de l'infern. Des d'Eugen Kogon (*L'enfer organisé*)

---

12. Primo Levi, «Prefaci» a *Si això és un home*, p. 14. Ara i endavant cito per la traducció (1996).

en la immediata postguerra, a David Rousset, Robert Antelme o Hanna Arendt, entre d'altres, la naturalesa «infernàl» dels *Lager* ha suscitat un paradigma semàntic, dirigit a suplir les mancances del llenguatge o la «indicibilitat» a través d'una noció cultural fortament implantada en l'imaginari col·lectiu. Així, Segre relaciona l'esquema concèntric del llibre amb la *Commedia* de Dante, i en concret amb la part de l'*Inferno*, de la qual hi ha moltes cites, explícites o no, al llarg del llibre. En aquest sentit, des del moment de l'arribada al *Lager*, al capítol II («Al fons»), es desprèn que el viatge dels deportats és realment un viatge als inferns, on s'arriba després d'una «selecció»:

Això és l'infern. Avui, als nostres dies, l'infern ha de ser així, una habitació gran i buida, i nosaltres, morts de cansament, hem d'estar drets, i hi ha una aixeta que goteja i l'aigua no es pot beure, i nosaltres esperem una cosa certament terrible i no passa res i continua no passant res. Com pensar? Ja no es pot pensar, és com si ja fóssim morts. Algú s'asseu a terra. El temps passa gota a gota. (Levi 1996: 26)

Poden apuntar-se d'altres referiments dantescos esparsos, per exemple el capítol nou, «Els enfonsats i els salvats», que després donarà títol al tercer volum de la trilogia i que remet a la idea de «salvació» i de «condemna». Però sobretot és rellevant el capítol onze («El cant d'Ulisses»), l'episodi on el narrador-protagonista vol ensenyar italià a *Pikolo*, que és un estudiant alsacià i, per iniciar la lliçó fa, ja no com faria qualsevol italià cultivat, com és Levi, sinó com faria qualsevol italià *tout court* de fa mig segle: comença per la *Divina Comèdia*, és a dir per la poesia, l'estadi superior de la veu humana, i en concret pel cant d'Ulisses (*Inferno*, XXVI), que el narrador-protagonista sap de memòria, amb algunes llacunes per l'abolició de les quals, afirma, donaria fins i tot el plat de sopa. S'esforça, però, a refer els versos i procura d'explicar-los i de traduir-los al seu company d'infern, per recordar-li i recordar-se ell mateix que encara són homes, i per fer comprendre al seu interlocutor (i al lector, en darrer terme) l'infinit horitzó i la llibertat de l'«alto mare aperto», o el deure de ser digne de la nobilitat humana:

Considerate la vostra semenza:  
Fatti non foste a viver come bruti,  
ma per seguir virtute e conoscenza.<sup>13</sup>

---

13. La traducció catalana de Francesc Miravittles (1996:135) conserva el text original i dóna, en nota al peu, la traducció de Josep M. de Sagarra: «Consideredu si us plau vostra sement:/ no sou pas bèsties, i heu d'omplir la vida/ amb la virtut i amb el coneixement». El ressò d'aquests versos és extens en la poesia que vol expressar redreçaments morals en situacions desplaçades (l'elegia IX de Carles Riba, per exemple).

La declaració d'autenticitat manifestada en el «Prefaci» (l'episodi del cant d'Ulisses fins i tot va ser verificat anys després pel mateix Levi, atès que l'interlocutor va sobreviure)<sup>14</sup> no vol dir, doncs, la renúncia a l'escriptura literària, a l'elaboració de l'experiència individual en un sentit simbòlic i «significatiu», capaç d'expressar valors de caràcter universal. Un sentit com el que, per la seva banda, pretén Amat-Piniella en afirmar, també al prefaci de la seva novel·la:

Hem preferit la forma novel·lada perquè ens ha semblat la més fidel a la veritat íntima dels qui hem viscut l'aventura. Després de tot el que s'ha escrit sobre els camps amb l'eloqüència freda de les xifres i de les informacions periodístiques, creiem que amb actes, observacions, converses i estats d'esperit d'uns personatges, reals o no, podem donar una impressió més justa i més vivent que limitant-nos a una exposició objectiva.

Diferentment de Levi, doncs, Amat admet la invenció («reals o no») però, de fet, invenció voldrà dir la reinterpretació sintètica i significativa d'una experiència força extensa, una reinterpretació que prioritzi la veritat literària sobre la tautologia de la veritat objectiva i, doncs, que possibiliti una millor captació de l'essència, el que anomena «veritat íntima», de les vivències dels camps. Així, d'alguna forma conscient, com també és conscient Levi, que «a diferencia de la muerte ejemplar, los meros hechos sólo pueden ofrecer montañas de cadáveres» (per dir-ho amb Kertész), l'autor no fa la història d'un camp determinat sinó, com diu, «una composició d'escenes, de situacions i de personatges, trobats als quatre camps coneguts en quatre anys i mig». I no exclou, com no exclou Levi, «la muerte ejemplar».

L'objectiu testimonial del llibre és transcendent, també, per un propòsit de caràcter ontològic, adreçat a expressar la victòria (no definitiva, però) de l'home com a ésser moral actiu damunt l'esperit dels camps nacionalsocialistes. Així, la vida al *Lager* és narrada a través d'un enfrontament entre un «jo» lliure que definiria la condició humana per excel·lència (l'Home amb majúscula) i el que el narrador anomena «l'esperit del Camp», que constitueix la negació, i la consegüent anul·lació sistemàtica, d'allò pròpiament humà; el resultat d'una força que, si no és exactament el «Mal radical», s'hi relaciona prou.

Per servir aquest propòsit, la forma novel·lada ofereix més possibilitats, atès que, entre d'altres coses, i per exemple, pot multiplicar els punts de vista, a través de la

---

14. I Levi afegeix que no mentia ni exagerava en dir que hauria donat el plat de sopa per saber unir els versos (*Els enfonsats i els salvats*, p. 138).



focalització de diferents personatges que representen la tipologia general de la societat concentracionària; o és capaç de simular (a través de la mimesi del moviment mental) l'accés a l'última instància de la indicibilitat: a la consciència dels *sommersi*, de les víctimes de testimoni impossible. Al capdavall, només l'omnisciència novel·lística permet accedir a la consciència del personatge «Francesc» mentre li estan injectant benzina al cor.

#### LA VEU I LA CONSCIÈNCIA D'UN MORT-VIVENT

Per la mateixa època en què Primo Levi i Amat-Piniella enllestien els llibres esmentats, Mercè Rodoreda escrivia *Nit i boira*, un conte que, segons la data de la carta a Murià abans esmentada, havia de ser redactat entre el final de 1945 i els primers mesos de 1946. En relació amb els termes de gradació entre experiència i escriptura, aquesta peça és al pol oposat de l'egodocument i del testimoniatge, atès que es tracta d'un text presidit per la voluntat literària, produït per algú que no ha viscut directament els *Lager*, ni els camps francesos; encara que, com a exiliada, Rodoreda va conèixer de prop persones que hi havien estat (en uns i en altres). A banda de la informació sobre els *stalags* i sobre les detencions de persones «suspectes» en territori ocupat que pogués obtenir d'Armand Obiols, ell mateix detingut i obligat a treballar per als alemanys a Bordeus, crec probable que fos Pierre-Louis Berthaud, nascut també a Bordeus i supervivent de Dachau, la persona que va proporcionar a l'autora informacions precises de les condicions de la vida als *Lager*. Aquest escriptor, membre de la Societat d'Estudis Occitans i del *Centre d'Aide aux Intellectuels d'Espagne* i administrador-gerent de la Fundació Ramon Llull de París, havia fet amistat amb Mercè Rodoreda i Armand Obiols quan aquests treballaven a la *Revista de Catalunya* i, com se sap, van fugir junts de París en el moment de l'ocupació.<sup>15</sup> En una carta a Anna Murià datada a Bordeus el 19 de desembre de 1945 (*Cartes...*, 1985: 65), Rodoreda explica la situació de Berthaud, que s'ha instal·lat a París «després de setze mesos de camp de concentració a Alemanya», i afegeix: «li dono records vostres» (de Murià i d'Agustí Bartra), fent constar així que hi havia entre ells una comunicació habitual i fluida. L'exactitud d'algunes situacions o episodis que apareixen al relat (la dutxa, l'uniforme, l'amuntegament, les plagues de polls, la sopa, els crits en alemany, el carretó dels

15. Vegeu l'explicació de l'episodi pel mateix Berthaud a Josep Massot i Muntaner (2000: 189-225).

cadàvers, etc.), que esdevindrien més endavant motius recurrents en la memòria dels camps, revelen un coneixement de cau-sa que pot tenir aquesta font, entre d'altres obtingudes dels supervivents. Per exemple, un testimoniatge publicat als *Quaderns* de Perpinyà tot just després de l'alliberament<sup>16</sup> podria fornir detalls concrets a la narració, com el fet de dormir amb un cadàver per aprofitar la ració de menjar: «Quan Meier morí vaig guardar-lo dos dies al llit. Els feia veure que encara estava malalt i així em podia menjar la seva sopa» (p. 44).<sup>17</sup>

Es tracta, doncs, d'una construcció imaginada, però imaginada sobre la base d'una realitat molt recent i que l'autora sent com a pròxima en l'espai i en el temps, a diferència de les construccions imaginàries posteriors, encara que siguin fetes amb l'ajut de documents.<sup>18</sup> Perquè el cas és que, dins la seva brevetat, condensa una sèrie de temes i motius que formaran part del paradigma concentracionari (i no podia conèixer-lo, òbviament, perquè les primeres novel·les s'estan escrivint al mateix temps); com també, i principalment, constitueix un exemple d'unes determinades formes de metaforització de la mort.

El primer que hem de tenir en compte és el títol (*nit i boira*,) que remet directament (és la seva traducció literal) al decret anomenat NN, és a dir «*Nacht und Nebel*», establert per Hitler el 12 de desembre de 1941 per designar la categoria de presoners destinats a «desaparèixer», i que va comportar, entre 1941 i 1944, una gran quantitat de «transports» de persones suspectes d'activitats antialemanyes, que eren deportades des de presons i camps francesos als camps d'extermini (Díaz Esculies 1993:183); persones que així es fonien sense deixar rastre, «entre la nit i la boira».

L'expressió prové de l'òpera *L'Or del Rin*, de Wagner, on el personatge Fafner increpa els nans (Nibelungs) perquè desapareguin dient-los: «*Seit Nacht und Nebel gleich!*» («Sigueu com la nit i la boira!»), i doncs, forma part dels eufemismes que operen per impedir l'existència en el llenguatge de certes realitats. Todorov (2002:141-142) ha estudiat aquestes construccions semàntiques en relació amb el nazisme, que en té

16. Es tracta, concretament, d'una descripció de Dachau. Vegeu Pere Fort, «El que diu el tinent coronel García Miranda», *Quaderns d'Estudis polítics, Econòmics i Socials*, juny de 1945 (pp. 25-26). La probabilitat d'aquesta font em sembla alta, atès que es tracta d'una publicació que Rodoreda coneixia i en la qual col·labora Armand Obiols.

17. *Nit i boira*, dins Mercè Rodoreda, *Semblava de seda i altres contes* (1978) Barcelona, Edicions 62, pp. 40-47. Cito per aquesta primera edició en recull.

18. Com serien, per exemple, dins la producció en llengua catalana, *El violí d'Auschwitz*, de M. Àngels Anglada (1994) o *Memòria del traïdor*, de Vicenç Villatoro (1996).

moltes: «solució final», «tractament especial», «evacuació dels jueus», «transport», etc. El contrast d'aquestes locucions amb allò que designen, i especialment de «*Nacht und Nebel*», no ha passat desapercebut. El 1955 Alain Resnais va dirigir el film que duia per títol l'adaptació francesa que es va fer servir durant l'ocupació, *Nuit et brouillard* i, a partir d'ací, s'ha difós com a motiu recurrent de les deportacions. Tísner, per exemple, el posa com a lema al capítol de *La diàspora republicana* dedicat a Mauthausen.<sup>19</sup> I una supervivent de Ravensbrück, Mercè Núñez, escriuria encara, gairebé quaranta anys més tard dels fets, a les seves memòries titulades *El carretó dels gossos*: «Els blocs roses! Nit i boira! Els nazis tenien l'art d'embolcallar el crim en frases poètiques».<sup>20</sup>

El títol, doncs, sintetitza la història d'un deportat innominat, del qual no arribem a saber gran cosa: que l'han agafat a Bordeus el març de 1943 i que ha passat de les pallisses de la presó francesa a un lloc amb aspecte de fortalesa, de portalada ampla i torres de guaita (el castell d'escenografia de cartró-pedra del qual han parlat la majoria dels deportats, entre ells Amat-Piniella). Un home qualsevol, que ha arribat a qualsevol dels camps per un dels procediments habituals. La veu narrativa és la del mateix protagonista, un monòleg en temps actual i dins del camp. Com passa amb el personatge «Francesc» de *K.L. Reich*, la convenció literària permet al lector l'accés figurat a la consciència d'un *sommerso*, en aquest cas, també, atès que es tracta d'un monòleg, a la «veu» d'un dels que altrament mai no tindrien veu. Un «enfonsat» que, de forma premonitòria, estableix la diferència entre ell, que vol morir, i els «salvats»: «N'hi ha que volen salvar-se, i això els salva. N'hi ha que pensen que un dia en sortiran i això els salva també. Sortir d'ací, per què?» (p. 46).

Al llarg del discurs, emès en un estat de semideliri i que alterna el temps actual amb el passat recent (la detenció i les tortures a França) i el passat remot, aflora la trajectòria d'un jo sotmès a un procés de degradació física (palès en la pèrdua de la higiene o del pudor) i moral, representat per la incapacitat emocional: la pèrdua fins

19. Tísner (1994: 275-321) reconeix el deute amb la pel·lícula de Resnais, i també comenta l'eufemisme: «hi ha un fet aterridor que cal consignar: Hitler és l'inventor d'allò que va batejar d'«operació final» –en altres paraules, l'anihilació total del poble jueu– que es perdria en una poètica capa de nit i boira, *Nacht und Nebel*. Tota aquella immensitat de jueus, un poble sencer de milions d'habitants, desapareixeria íntegrament en l'espessor d'aquella nit i boira, sinistre invent d'Adolf Hitler. Però Hitler ignorava que amb la immersió d'aquell poble en la tenebra no solament atacava aquella gent, sinó el món sencer, i obria el període més aberrant de la Història».

20. Núñez Targa (1980: 56). Al camp de dones de Ravensbrück s'anomenaven «blocs roses» els barracons destinats a les candidates al gas.

i tot del sentiment primitiu de l'odi, substituït per la mera supervivència animal i la indignitat que en deriva. Un procés de regressió progressiu i imparabile, en el qual la identitat primera es transforma sense que el subjecte albiri cap justificació («Res no justifica que m'hagin convertit en ombra», p. 41) per allò que, de primer, va semblar-li un «enorme malentès». Malentès perquè si bé és un refugiat (ho sabem perquè ha visitat el Servei d'Estrangers) no és «resistent o comunista» (p. 46), a diferència d'altres internats més entestats a «salvar-se» perquè tenen una causa; ni és tampoc jueu, com el personatge Staub, que udola, «crispat i nu, apocalíptic», sense que el seu Jahvè faci ni un signe (p. 45); o com la «noia del retrat» que li ensenyen a la Prefectura francesa i que no pot identificar. És a propòsit de la noia jueva («aquella cara que és la darrera cosa humana que he vist», p. 44) que, a través d'un episodi de la infantesa, s'aborda el motiu de l'«estigma», el qual, a més, apareix vinculat a un tema que, a partir dels escrits d'Hannah Arendt sobre el judici del tinent coronel de les SS Eichmann, seria molt debatut, el de la «banalitat del mal».<sup>21</sup> Així, el protagonista recorda un dia que, de nen, va agafar d'una peixera el peix «estigmatitzat» per experimentar amb la mort:

Una tarda em vaig quedar sol: el pare era a treballar; la meua mare havia anat a l'hospital a veure una amiga seva que tenia un àntrax a l'esquena. Em vaig acostar a la peixera i vaig agafar un peix. Es debatia frenèticament dintre la meua mà. Obria la boca, els ulls li fugien del cap, brillants i rodons. Tenia una taca blanca a un costat del llom: els altres dos eren tots vermells. Vaig tornar-lo a l'aigua. Quan em va semblar que estava refet, vaig tornar-lo a treure. El vaig tornar a l'aigua. El vaig tornar a agafar i vaig continuar l'experiència fins que va morir. Vaig fer-ho per joc, perquè volia veure què faria, no pas desitjant que morís. (p. 42)

El tema central de la peça, formulat per la veu narrativa en termes directes o figurats, és el desig de la mort, d'una mort total i absoluta: de la mort dels altres i de la pròpia mort, atès que si la vida es defineix com un trajecte previ a la mort, no té sentit continuar viu si ja s'està mort:

Ahir ens van fer formar cinc vegades. Se'n van endur molts. Tornar a començar en aquell món de coses grasses, emmelades, peremptòries, començar què? No. Quan vaig arribar, els primers mesos de ser ací, pensava en el dia que en sortiria, en el dia que s'acabaria el malentès. No pas per desig de sortir-ne, me'n vaig adonar després. Era per instint automàtic de posar-me un terme al davant. Sempre havia viscut amb un horitzó a la vora: els exàmens, la fi del servei

21. Per a una visió de caràcter general sobre el concepte, encunyat per Hannah Arendt a propòsit del judici d'aquest sinistre personatge a Jerusalem, i per les seves repercussions posteriors, vegeu Traverso (1977: capítol III).

militar, les oposicions, l'acabament de la guerra. Ací m'he anat enfonsant en aquest maresme il·limitat, serè. Potser la mort s'instal·la dintre els éssers molt abans d'acabar-los. Com si els ferís. Ser invisible. Invisible com una cosa. Els ulls hi rellisquen només, la dibuixen. Ser quasi una cosa. (pp. 46-47)

Aquest desig primer d'invisibilitat, després de «cosificació», es resol en la voluntat de «Tornar dintre un ventre, plegat, abaltit, voltat d'una tebior molla». Però aquesta regressió a l'úter matern, el retorn a l'origen, no implica cap protecció de la vida, sinó al contrari, s'identifica amb la confiança en la mort, en la mort física que ha d'acabar amb aquest estadi d'«ombra» que comporta la mort moral. En efecte, l'espai des del qual es produeix l'enunciació és, precisament, un racó del camp on «el sol és una mica tebi» i on el protagonista-narrador s'ha replegat perquè sap que allà el vindran a cercar i el mataran amb total seguretat. Arraconat, espera els seus assassins i, si de cas, es peneix de no haver-hi recorregut abans, a aquest espai uterí «calent i fosc i clos» («Un ventre és calent i fosc i clos...», p. 41) on creu que tothom, no només ell, voldria tornar-hi:

Tornar dintre un ventre, plegat, abaltit, voltat d'una tebior molla. Ací, en aquest racó, el sol és una mica tebi. Fa uns quants dies dos guardians hi van trobar un home amagat i el van matar a cops de pala. Em van fer venir amb el carretó a buscar-lo. Se m'obria el pit; el pes semblava que m'havia d'arrencar els braços. Ni el vaig conèixer. Tenia la cara agrumollada de sang. Un fang negre. Amagar la cara. Ara cada dia vénen dos o tres cops a veure si hi troben algú. Però, què esperen avui? Què esperen? (...) Potser he trigat massa a venir, a decidir-me. Potser havia d'haver vingut el mateix dia, a la tarda, o l'endemà. Però no sabia que fossin tan a la vora. Els dos primers cops són els més dolorosos. Abaixar el cap. Amagar la cara. Després, tant se val... (p. 47)

A més, la imatge del ventre matern que en lloc de vida produeix mort té un paral·lelisme en la formulació de la impossibilitat, per al narrador, de continuar la vida o de perpetuar-la, perquè en endavant, qualsevol forma d'existència només seria una prolongació de la mort:

Si surto d'ací viu, com seré? Sempre em semblarà que duc a passejar un riu de cadàvers. Que només puc engendrar fills amb aquells ulls immensos dels famèlics, amb els sexes monstruosos penjats dintre l'arc prim de les cuixes.» (p. 45)<sup>22</sup>

---

22. S'ha conservat una aquarel·la de Mercè Rodoreda, sense títol ni data, que representa un personatge esquemàtic d'aquestes característiques sobre fons gris.

Aquesta formulació de l'experiència concentracionària remet a un nou origen de la humanitat,<sup>23</sup> a un nou Gènesi segons el qual els pares són el principi i la perpetuació no pas de la vida sinó de la mort; i doncs, suposa l'abolició del mite del paradís com a espai inicial de la raça humana. Així, en la veu i en la consciència del narrador, la transició entre present i passat, entre l'esmentada impossibilitat de paternitat futura i l'evocació d'allò que la infància i la mare tenien de protector («Vine a dinar, fill meu: corre que la sopa serà feda...») Canvia't les sabates, fill meu: la humitat és dolenta i quan seràs gran tindràs dolor «Renta't les dents...») es produeix a través d'una frase: «*L'amor che move il sole e l'altre stelle...*», que és també, com en Levi, una referència a la *Commedia* de Dante. Però no és un text de l'*Inferno*, sinó del *Paradiso*.<sup>24</sup> Concretament, és el darrer vers del *Paradís*. És a dir el final, allò que es perd per a deixar pas a l'element contrari, a l'infern.

Però si aquest ús literari de la *Commedia* ens porta a Levi, la imatge del ventre matern com a generador de mort universal, és a dir la figuració del *Lager* com a antimare que assegura la mort als seus fills, ens porta també, inevitablement, a Paul Celan i a la metàfora de la «llet negra de l'alba», és a dir, a la invalidació de l'aliment vital per a la humanitat. Que també té, en el ritme i la cadència repetitiva de *Todesfuge*, un efecte de perpetuïtat: «Negra llet de l'alba la bevem a la tarda/ la bevem al migdia i al matí la bevem a la nit/ bevem i bevem [...]»

És força improbable que Mercè Rodoreda conegués el poema de Paul Celan quan va escriure *Nit i boira*;<sup>25</sup> i és completament segur, per estricta cronologia, que tampoc no pot conèixer aleshores *Si això és un home*, de Primo Levi. Els tres textos pertanyen a tres gèneres diferents que estableixen modes diferents d'escriptura, provenen de diferents relacions de proximitat amb la realitat concentracionària i estan escrits en llengües distintes: alemany, italià i català. L'únic punt de contacte que hi ha entre els seus autors és la immediatesa de la resposta literària, la creença en les possibilitats del llenguatge figuratiu i el fet d'encarar-lo pel cantó dels «mites fonamentals», els de l'origen i el destí de l'espècie humana. I, doncs, la creença compartida que el fet concentracionari representa una ruptura de la civilització, un primer i enorme resultat

23. És un altre «paradís», segons li sembla al narrador a causa de l'escenogràfica entrada: «Quan vaig arribar al camp em va semblar un paradís» (p. 45).

24. Ho ha vist ja Lluís Meseguer a *Pragmàtica de la cita en l'escriptura breu de Mercè Rodoreda*, dins Alonso, V., Bernal, A., i Gregori, C., eds. (1998: 428).

25. La primera versió editada és la traducció romanesa, i no aparegué en alemany fins al 1948, a Viena.

de la tendència denunciada per Walter Benjamin pocs anys abans a *Tesis sobre filosofia de la història*: l'evolució de la humanitat no pas en el sentit del progrés sinó en el de la catàstrofe.

MARIA CAMPILLO  
*Universitat Autònoma de Barcelona*

#### REFERÈNCIES BIBLIOGRÀFIQUES

- ALONSO, V., BERNAL, A., GREGORI, C., eds. (1998) *Actes del Primer Simposi Internacional de Narrativa Breu*, València/ Barcelona, IIFV/ PAM.
- AMAT-PINIELLA, J. (1963) *K.L. Reich*, Barcelona, Club Editor; versió de 1946 (2001), Barcelona, Edicions 62.
- BENJAMIN, W. (1983) *Thèses sur la philosophie de l'histoire*, dins *Essais 1935-1940*, París, Denoël-Gonthier.
- CAMPILLO, M. (2003) «Memoria literaria y ficción del universo concentracionario», dins DD.AA., *Una inmensa prisión. Los campos de concentración y las prisiones durante la guerra civil y el franquismo*, Barcelona, Crítica, pp. 231-249; 332-338.
- COQUIO, C., ed. (1999) *Parler des champs, penser les génocides*, París, Albin Michel.
- DÍAZ ESCULIES, D. (1993) *Entre filferrades. Un aspecte de l'emigració republicana dels Països Catalans (1939-1945)*, Barcelona, La Magrana.
- FELSTINER, J. (2002) *Paul Celan. Poeta, superviviente, judío*, Madrid, Trotta.
- FORMOSA, F. I QUINTANA, A. (1966) *A la paret, escrit amb guix. Poesia alemanya de combat*, Barcelona, Proa.

- KERTÉSZ, I. (1998) *Un instante de silencio en el paredón. El holocausto como cultura*, Barcelona, Herder, 1999.
- LEVI, P. (1996) *Si això és un home*, Barcelona, Edicions 62.
- (2000) *Els enfonsats i els salvats*, Barcelona, Edicions 62.
- MASSOT I MUNTANER, J. (2000) *De la guerra i de l'exili*, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat.
- NÚÑEZ TARGA, M. (1980) *El carretó dels gossos. Una catalana a Ravensbrück*, Barcelona, Edicions 62.
- RODOREDA, M. (1985) *Cartes a l'Anna Murià, 1939-1956*, Barcelona, La Sal. Edicions de les dones.
- (1978) *Semblava de seda i altres contes*, Barcelona, Edicions 62.
- ROIG, M. (1977) *Els catalans als camps nazis*, Barcelona, Edicions 62.
- ROUSSET, D. (1946) *L'Univers Concentrationnaire*, París, Éditions du Pavois.
- SEGRE, C. (2001) «Se questo è un uomo di Primo Levi», dins *Ritorno a la crítica*, Torí, Einaudi, pp. 30-66.
- SEMPRÚN, J. (1995) *La escritura o la vida*, Barcelona, Tusquets.
- TÍSNER (1994) *La diàspora republicana. Quarta part*, dins *Obres Completes, vol V. Narrativa testimonial, I*, Barcelona, Pòrtic, 1994.
- TODOROV, T. (2002) *Memoria del mal, tentación del bien. Indagación sobre el siglo veinte*, Barcelona, Península.
- TORAN, R. (2002) *Vida i mort dels republicans als camps nazis*, Barcelona, Proa.
- TRAVERSO, E., (1997) *L'histoire déchirée*, París, Éditions du Cerf.
- YOUNG, J. E. (1988) *Writing and Rewriting the Holocaust. Narrative and the Consequences of Interpretations*, Indiana University Press.