

***APROXIMACIÓ A L'EXPERIÈNCIA
CONCENTRACIONÀRIA DES DE
LA LITERATURA I EL CINEMA***

ÍNDEX

Introducció	1
 FONAMENTS TEÒRICS	
1. Introducció teòrica a l'experiència concentracionària	4
1.1. Literatura concentracionària	5
1.2. La Literatura Moderna sobre els camps de concentració	9
1.3. Cinema	16
 TREBALL DE CAMP	
2. Anàlisi de les obres literàries	17
2.1. <i>K.L REICH</i> de Joaquim Amat- Piniella	17
2.2. <i>Si això és un home</i> de Primo Levi	32
2.3. <i>El nen del pijama de ratlles</i> de John Boyne	42
3. Anàlisi de les pel·lícules	44
3.1. <i>La llista de Schindler</i> de Steven Spielberg	46
3.2. <i>El nen del pijama de ratlles</i> de Mark Herman	52
4. Conclusions	58
 Bibliografia	63
Annex	

Introducció

D'entrada, cal dir que la idea del treball de recerca que duré a terme va sorgir de forma espontània; en realitat, en un principi no tenia gaire clar quin tema agafar, l'únic que m'interessava era fer un estudi relacionat amb la literatura. El meu tutor, el professor de Llengua i Literatura Catalanes, Domènec Garrido, em va començar a parlar d'un tipus de literatura que no havia rebut la consideració que sí que havien tingut d'altres gèneres literaris: l'anomenada *literatura concentracionària*. Me'n va estar comentant aspectes que em van semblar d'entrada molt interessants. Si he de ser sincera, cal dir que mai no havia sentit a parlar d'aquest tipus de literatura. Suposo que també em vaig sentir atreta per aquest tema perquè havia vist recentment una pel·lícula que tractava sobre l'experiència concentracionària i que havia estat un èxit de públic, "El nen del pijama de ratlles". Així doncs, volia saber més coses sobre un tipus de literatura força desconeguda i comparar-la amb la que s'havia escrit recentment.

Al començament, el títol del treball el tenia força clar: "La literatura concentracionària: una aproximació des de la literatura i el cinema", però ben aviat ens vam adonar que el terme de *literatura concentracionària* no s'adeia exactament amb les obres literàries i cinematogràfiques objecte d'estudi. En un principi, el terme pròpiament dit es refereix a aquelles obres literàries escrites per autors que van viure en primera persona la barbàrie que van representar els camps de concentració nazi. Doncs bé, una de les obres que teníem previst analitzar era la novel·la de John Boyne *El nen del pijama de ratlles*, a banda de pel·lícules com *La llista d'Schindler* i l'adaptació de la novel·la de l'autor irlandès, que s'apartaven d'aquesta definició. Per tant, calia ser, al nostre entendre, rigorosos a l'hora de la tria del títol del treball. És així com va sorgir el títol definitiu que reflecteix de forma més fidel el seu contingut: *Aproximació a l'experiència concentracionària des de la literatura i el cinema*.

Un altre dels problemes als quals m'he hagut d'enfrontar ha estat la tria de lectures i pel·lícules per al meu treball. Després de reflexionar-hi força, juntament amb el meu tutor, vam optar per tres obres que, després de llegir-les, serien analitzades, en un primer moment, detalladament de forma aïllada, i més tard, se'n faria una comparació. La tria de les obres no va ser feta a l'atzar, es tractava de tres novel·les d'autors de diferent nacionalitat, que abraçaven un període temporal força ampli- d'uns 50 anys- que ens havia de permetre de veure les diferències i les analogies entre les mirades a aquesta crua realitat que és l'experiència concentracionària. Cal recordar que la novel·la de Primo Levi *Si això és un home* va ser publicada als anys 40; Amat Piniella va publicar el seu *K.L Reich* als anys 60; i finalment la novel·la de John Boyne *El nen del pijama de ratlles* fou publicada ja en ple segle XXI. Val a dir que deixant de banda aquests criteris- els anys en què van ser publicades i la diferent llengua que van utilitzar-, les tres han estat reconegudes des del punt de vista literari.

Per una banda, si Primo Levi i Joaquim Amat ens expliquen unes històries amb la perspectiva de dins dels camps, ja que tant l'un com l'altre hi van ser durant uns quants anys de la seva vida, John Boyne, en canvi, no va estar internat en cap camp de concentració i això fa que la seva visió, a priori, hagi de ser força diferent.

Vam pensar que el treball no podia consistir només a comparar tres obres literàries. Calia ser una mica més ambiciosos i llavors vam pensar a afegir-hi també la visió que el cinema n'havia donat, de l'experiència concentracionària: vam triar dues pel·lícules, la d' Steven Spielberg- *La llista de Schindler*- i l'adaptació de la novel·la de John Boyne. La tria en aquest cas va ser més ràpida: la cinta d' Spielberg és un dels grans clàssics moderns sobre l'holocaust, mentre la segona ens permetia fer una comparació amb la novel·la.

Sóc plenament conscient que he deixat fora del meu treball autors amb una qualitat literària indiscutible pel que fa a aquest tipus de literatura, com ara el premi Nobel Imre Kertész, el poeta alemany Paul Celan, Jorge Semprún, i d'altres.

Calia, però, acotar l'àmbit d'estudi i crec que tant les lectures com les pel·lícules han estat triades atenent diversos criteris força coherents.

Un cop aclarits alguns aspectes del treball, m'agradaria explicitar que els meu principals objectius en aquest estudi són:

- donar a conèixer al gran públic un tipus de literatura que no ha gaudit de l'atenció que es mereix, tenint en compte la gran qualitat literària que té segons ha remarcat la crítica literària (cal destacar, pel que fa a aquest aspecte, que a la resta de països europeus aquesta atenció sí que ha estat donada a la literatura concentracionària).
- veure les diferències i semblances entre les visions que han donat els diferents autors, tant des del punt de vista literari com cinematogràfic.
- explicar per què els autors clàssics d'aquesta literatura (Kertész, Celan, Levi, etc) resten en el nostre país en la *invisibilitat*, d'altra banda, les aproximacions modernes –vegeu la novel·la *El nen del pijama de ratlles*– hagin gaudit d'un reconeixement notori, sobretot per part dels lectors.

Quant al poc interès que existeix en el nostre país per aquest tipus de literatura, només cal recordar, a tall d'exemple, que el Departament d'Ensenyament va fer un tímid esforç per donar a conèixer la literatura concentracionària. Concretament, fa set anys va incloure en la llista de lectures obligatòries de l'assignatura de Literatura Catalana de Batxillerat la novel·la de Joaquim Amat Piniella, *K.L. Reich*. Val a dir, però, que només es va fer llegir durant dos anys. David Serrano, autoritat reconeguda en l'estudi d'aquest tipus de literatura, remarca en l'entrevista que se li va fer que encara en desconeix els motius de la seva supressió. Fet, per tant, simptomàtic de la manca de voluntat en la divulgació de l'esmentada literatura.

També ens hem entretingut mirant en els llibres de text de l'ESO i de Batxillerat, i no hem trobat cap fragment d'aquest tipus de literatura, la qual cosa posa de manifest que no es tracta de cap casualitat.

Esperem, doncs, que aquest breu estudi ajudi al fet que aquest tipus de literatura sigui reconeguda literàriament com la resta. No oblidem que gèneres avui plenament consolidats, com per exemple la ciència-ficció, van ser menystinguts durant molt de temps i que només a partir de la dècada dels 90 van rebre l'atenció per part dels cercles més "erudits".

FONAMENTS TEÒRICS

1. INTRODUCCIÓ TEÒRICA A L'EXPERIÈNCIA CONCENTRACIONÀRI

Amb tot allò que implica posar la ciència al servei de la destrucció sistemàtica de persones (pensem en les cambres de gas, els forns crematoris, en la idea d'Auschwitz...), el fenomen de l'Holocaust és probablement – amb la bomba atòmica - el més atroç del segle XX. Per tant, és lògic que hagi generat rius de tinta des del mateix moment de la creació del primer camp, el 1933 a Dachau, i fins als nostres dies.

La literatura de l'Holocaust (que inclouria tot tipus de gèneres, tipologies textuais i focalitzacions especials: gueto, camp de concentració, front, rereguarda, etc.) se centra durant la segona meitat dels anys quaranta i els cinquanta en el testimoni del supervivent, un supervivent que té com a finalitat fer perviure la memòria dels qui han mort (considerats per la lectura canònica com els veritables testimonis) en les condicions més terribles que l'home ha estat capaç de ni a produir mai més. Atès que el poble jueu ha estat el més castigat, amb més de 6 milions de morts, és lògic que bona part d'aquesta literatura se centri a l'anàlisi de la Shoah, com és conegut en hebreu.

1.1. LITERATURA CONCENTRACIONÀRIA

La literatura concentracionària és aquella escrita per supervivents de camps de concentració nazis durant la Segona Guerra Mundial. En llengua catalana tenim un testimoni colpidor d'aquest gènere, es tracta de la novel·la *KL Reich* de l'autor manresà Joaquim Amat-Piniella. Altres escriptors d'arreu d' Europa han deixat el seu testimoni de l' Holocaust en obres escruixidores que són un record i un testimoniatge del que no s'hauria de repetir mai. Podem destacar *Si això és un home* de Primo Levi, *La escriptura o la vida* de Jorge Semprún, *Sense destí* d' Imre Kertész o *La nit* d' Elie Wiesel.

Joaquim Amat-Piniella (1913-1974), autor -entre d'altres obres- de la novel·la *K.L.Reich*, un testimoni serè però escruixidor de la seva estada al camp. Va ser un activista cultural de primer ordre de la Manresa dels anys 1930, un republicà i antifeixista convençut que treballà activament per aconseguir una societat més justa i -segons les seves mateixes paraules- "una Catalunya ben lliure de tuteles i de controls". Els articles que va escriure durant aquesta època evidencien la cultura vastíssima que tenia ja de ben jove.

El feixisme destruï els projectes i les il·lusions del jove Joaquim Amat i truncà el seu itinerari d'escriptor, d'intel·lectual i de dinamitzador cultural. Exiliat del seu país, durant quatre anys i mig va patir l'infern dels camps nazis. Escrivia sobre aquesta experiència: “A “la nova Europa” forjada amb sang innocent, devastacions i misèria, els espanyols antifranquistes no tenien altra plaça que la d’un pot de cendres ...”

Va sobreviure, però el seu retorn a Catalunya, el 1946, va convertir-se en un nou confinament. La repressió de la dictadura franquista el privà de viure a la seva ciutat i el condemnà al silenci.

Amat-Piniella és, doncs, un símbol d'aquells republicans i catalanistes, que lluitaren per uns ideals tan nobles com la llibertat, la democràcia o la promoció social i cultural de les classes populars; una generació "romàntica" -com la definí Montserrat Roig- que la Guerra Civil i el feixisme va aplacar i desactivar absolutament.

Tanmateix, el testimoni de la seva estada a Mauthausen s'ha convertit en un símbol de la deportació catalana als camps d'extermini, de la resistència republicana al feixisme, del combat de la dignitat contra la barbàrie i de la denúncia de l'horror nazi que assassinà milions de persones.

L'aportació d'Amat, sorgida prèviament o en paral·lel a les propostes literàries i morals dels Primo Levi, Imre Kertész, Robert Antelme, Jorge Semprún, Hannah Arendt o Elie Weisel, parteix d'un mateix handicap, encara que per motius diferents: les dificultats primerenques que troben els supervivents-escriptors per publicar les seves obres arreu d'Europa, però amb elements afegits: la seva adscripció republicana catalana (en el context d'un règim feixista des de 1939) i l'elecció de la ficció quan aquesta és una opció eminentment bandejada intel·lectualment per tractar la temàtica concentracionària. I encara amb més problemes afegits: a la constatació de la necessitat que plantejava Theodor Adorno – com Giorgio Agamben o Jean Améry– de trobar un nou llenguatge després d' Auschwitz per poder explicar allò incomprensible per a l'home, cosa que preocupa especialment Amat. Cal trobar també la seva adaptació a una llengua catalana sense massa referents en l'àmbit de la novel·la realista i al fet que – personalment – és la primera vegada que s'enfronta a la complexa feina del novel·lista.

Primo Levi, nascut a Torí i químic de professió, fou deportat al camp d'extermini d'Auschwitz a començament del 1944. Fou dels pocs que aconseguí sobreviure a la matança final quan els alemanys desallotjaren el camp perseguits per l'exèrcit soviètic. El llibre *Si això és un home* és la seva primera descripció del procés físic i psíquic de destrucció d'una persona. La vida quotidiana del *Lager* (camp) i les vivències del *Häftlinge* (presos) són vivament descrites: l'impacte del moment del tatuatge; els repetits moments de nuesa, treball, fam i fred; el definitiu moment de la *Selekcja* (selecció dels que havien d'anar a la cambra de gas);...

El 1987, gairebé cinquanta anys després de sortir del camp d'extermini, després d'haver donat testimoni en diferents llibres, en conferències i xerrades per a joves, Primo Levi se suïcidà. Són força els filòsofs que consideren Auschwitz (amb tot el que comporta) la mort de la cultura occidental; així Adorno afirmant "Auschwitz ha aprovat de manera irrefutable el fracàs de la cultura". Els que planificaren i els que executaren l'Holocaust o Shoah (catàstrofe) eren persones cultes que gaudien escoltant música clàssica.

Un altre autor que cal incloure a la llista dels més destacats és l'hongarès Imre Kertész, Premi Nobel de Literatura l'any 2002. Imre Kertész va néixer l'any 1929 a Budapest, en el si d'una família jueva. L'any 1944 (és a dir, quan tenia catorze anys) va ser deportat a Auschwitz i, posteriorment, a Buchenwald. La seva primera novel·la és el *Sense destí* (Sorstalanság, en hongarès) (1975), que descriu les seves experiències al camp de concentració per bé que, per diversos motius, no podem parlar d'autobiografia en un sentit estricte. Kertész, escriu, tal com ell mateix declara, amb *Sense destí*, l'única novel·la que li és possible d'escriure. El silenci va envoltar la publicació de *Sense destí* el 1975 a Hongria. Posteriorment, Kertész escriuria el llibre *Fiasco* sobre aquest silenci i el procés d'elaboració de la novel·la. *Sense destí*, *Fiasco* (1988) i *Kaddisch pel fill no nascut* (1990) són les tres obres que formen la Trilogia del destí de Kertész. Altres obres d'interès són *Diario de la galera* (1992), *La bandera inglesa* (1995), *Liquidació* (2003) i, recentment, *Dossier K* (2006). La seva obra més emblemàtica, *Sense destí*, no és

una descripció acurada de la realitat, sinó que Kertész ho veu tot des d'una certa perspectiva; és alhora protagonista i espectador de tot allò que li succeeix, l'obra és dins d'una atmosfera d'estranyament. Kertész va viure sempre a Hongria abans de la caiguda del mur de Berlín, i no fou fins el 1989, que la seva obra va obtenir el reconeixement que es mereixia. Així, el 1995, li van concedir el Premi de Literatura de Branderburg i, el 2002, li fou atorgat el Premi Nobel de Literatura. El 2005, a la Berlinale, es va estrenar una pel·lícula basada en *Sense destí* amb el mateix títol; es tracta d'una coproducció hongaresa, anglesa i alemanya i la va dirigir Lajos Koltai.

Per últim, esmentarem Jean Améry; en la seva obra trobem una altra vegada la necessitat d'escriure, i que serveixi per a alguna cosa. Jean Améry no és el nom de l'autor sinó un pseudònim de Hans Mayer. Va néixer el 1912 a Viena, on va estudiar Filosofia i Lletres; el 1938 fugí a Bèlgica i el 1943 fou deportat a Auschwitz, fins l'any 1945. El seu retorn a Bèlgica va significar la represa de la seva carrera d'escriptor; també col·laborà en programes de ràdio i altres mitjans. L'any 1978 se suïcidà a Salzburg. Són obres destacades d'Améry, *Charles Bovary, médico rural* (1978) *Rebelión y resignación* (1968), *Sobre el envejecer* (1968) i *Más allá del crimen y del castigo* (1969).

1.2. LA LITERATURA MODERNA SOBRE ELS CAMPS DE CONCENTRACIÓ

El dilema d'escriure sobre l'holocaust ja no es troba en el tabú d'allò sobre el que no es pot o no s'ha de parlar, sinó en la paràlisi provocada per una cultura saturada de mitjans de comunicació en la qual sembla que tot ja s'ha dit. Per als historiadors i investigadors de segona o tercera generació, l'accés al passat no pot ser directe, sinó que només pot produir-se mitjançant la memòria d'altres, el que alguns autors han anomenat el problema de la "memòria absent". En el treball de recuperació de la memòria, el temps s'acaba. Estem arribant a una hora crucial, perquè la majoria d'aquells que encara recorden i ens poden explicar el que va passar, els testimonis de primera mà, està desapareixent. Per això, l'esforç se centra en la paraula, en el record.

La immediatesa de la memòria postmoderna no ha disminuït la necessitat de refer el passat. Per contra, la necessitat de testificar ha guanyat una gran urgència, davant les vergonyoses crides de la negació de l'Holocaust i la desaparició dels supervivents, els únics que poden donar testimonis de primera mà. Els relators contemporanis de l'Holocaust van haver d'inventar un nou lèxic que unifiqués tant

la realitat d' Auschwitz com l' embolicat procés de redescobrir el passat que ens turmenta i ens evita. El llenguatge és un problema per pensar a Auschwitz.

D'una banda, el terror no es pot narrar, s'ha de viure. De l'altra, el llenguatge és convenció, moltes vegades la convenció no és el millor per parlar de situacions extremes.

Maria Àngels Anglada (Vic, 1930 - Figueres, 1999). Llicenciada en Filologia Clàssica per la Universitat de Barcelona i coneixedora del món clàssic, va traduir textos del llatí i del grec al català. Va conrear diversos gèneres com la poesia, la narrativa, la crítica literària i l'assaig literari. Va col·laborar en diverses publicacions periòdiques. De les seves obres, destaquen: *Les Closes*, novel·la guanyadora del premi Josep Pla 1978, *Sandàlies d'escuma*, premi Lletra d'Or 1985, *Columnes d'hores*, recull de tota la seva poesia fins l'any 1990, i, sobretot, *El violí d' Auschwitz*, novel·la elogiada tant per la crítica com pel públic, i *Quadern d'Aram*, a més d'un parell de llibres de relats sobre la mitologia grega adreçats als lectors joves. Fou sòcia de l'Associació d'Escriptors en Llengua Catalana.

Abans dels anys noranta, va fer diversos viatges a Grècia i concretament a l'illa grega de Mitilene, illa que serà la font d'inspiració d'*Artemísia*, novel·la que obre un període literari amb molta embranzida en el qual surten publicats llibres de contes i novel·les. Aquest període veurà la seva culminació l'any 1994 amb la publicació de la novel·la *El violí d' Auschwitz*, novel·la que la va convertir en una narradora elogiada tant pel públic com per la crítica.

A *El violí d' Auschwitz*, l'autora ens mostra una història corprenedora que commou el lector i que mostra la Maria Àngels Anglada més compromesa, humana i sensible en determinats temes com el record dels camps de concentració nazis. L'èxit d'aquesta novel·la va fer que el cinema s'interessés per l'obra i que fins i tot es pensés en un possible guió, escrit per Jorge Semprún, i parlés també que la

pel·lícula estaria produïda per Andrés Vicente Gómez. Però el projecte va quedar congelat.

Una de les facetes més desconegudes, i que, en els últims anys va afegir a la seva trajectòria va ser la de la literatura per a infants i joves. En aquest camp va publicar contes com *La grua Estontola*, *L'hipopòtam blau*, *Relats de mitologia*, *Els Déus i Relats de mitologia* i *Els herois*.

Una de les seves últimes obres publicades encara en vida, amb una bona acceptació del públic i la crítica, va ser la novel·la *Quadern d'Aram*. Una novel·la compromesa, sòbria i explicada amb una profunda sensibilitat a l'hora de parlar de la tragèdia del poble armeni.

En els últims anys, l'obra de Maria Àngels Anglada, escrita en plena maduresa, havia estat traduïda a diverses llengües, com per exemple *El violí d' Auschwitz*, i els seus poemes havien format part d'algunes de les antologies estrangeres sobre la literatura catalana. Havia rebut també la Creu de Sant Jordi de la Generalitat de Catalunya.

Després de viure més de trenta anys a Figueres, el 1996 va rebre un homenatge ciutadà i va ser distingida amb el títol de filla predilecte. Un dels seus últims escrits estava dedicat precisament a Figueres, en el volum Figueres, ciutat de les idees.

Figueres va ser també la ciutat dels seus últims dies de vida, reclosa al seu domicili, quan ja se li havia declarat un càncer de pulmó. La mort de Maria Àngels Anglada es va produir enmig del bullici d'un dia tan significatiu a Catalunya com el de Sant Jordi (23 abril 1999) lligat a la celebració del Dia Mundial del Llibre.

Montserrat Roig (Barcelona 1946-1991). Llicenciada en Filosofia i Lletres. Escriu novel·les i contes, que va alternant amb reportatges i articles periodístics, i presenta i dirigeix diversos programes de televisió, mitjà en el qual excel·leix com

a entrevistadora, sobretot d'escriptors de generacions precedents. El 1970 guanya el premi Víctor Català amb el recull de narracions *Molta roba i poc sabó... i tan neta que la volen*. La seva segona novel·la, *El temps de les cireres*, que reprèn el fil d'alguns dels personatges de la primera, *Ramona, adéu*, guanya el premi Sant Jordi de 1976. El 1977 obté un important ressò amb un rigorós llibre documental sobre *Els catalans als camps nazis*, que aporta dades inèdites sobre l'Holocaust i que és guardonat amb el premi de la Crítica Serra d'Or (1978). Publica *L'agulla daurada*, premi Nacional de Literatura Catalana (1986), després d'una estada de dos mesos, convidada per Edicions Progrés de Moscou per elaborar un ampli reportatge sobre el setge de Leningrad durant la Segona Guerra Mundial. Fa també de columnista de la premsa diària en diferents mitjans i es vincula públicament a la lluita per la condició de la dona.

Va ser membre de l'Associació d'Escriptors en Llengua Catalana i, del 1989 al 1990, va ser vicepresidenta de la Junta Territorial del Principat de Catalunya.

Els catalans als camps nazis, és sens dubte, el llibre més impactant de Montserrat Roig. A banda d'oferir una mostra excel·lent de la pràctica periodística de l'autora, constitueix un document pioner i de primer ordre per conèixer l'experiència dels republicans en els camps de concentració nazis durant la Segona Guerra Mundial. L'obra, publicada el 1977, recull tots els testimonis a què Roig va poder accedir i els ordena en un text escrit a favor de la memòria històrica i que aspira a un objectiu definit: començar a trencar el silenci imposat pel franquisme als qui, després de la derrota de 1939, van haver de patir l'infern de la deportació.

Montserrat Roig presenta *Els catalans als camps nazis* com la coordinació dels diversos testimonis dels ciutadans dels Països Catalans que van ser deportats a un camp de concentració entre 1939 i 1945. Impulsat per l'historiador Josep Benet i redactat per l'autora entre 1973 i 1976, el volum vol donar veu a tots aquells que, per motius polítics i històrics, es van quedar sense la possibilitat de veure ni tan sols reconegut el seu sofriment i de compartir una experiència de per si inenarrable. El compromís polític, social i cultural que caracteritza Roig com a

escriptora deriva, aquí, en l'elaboració d'un text certament documentat i que procura contrastar les dades, però que en cap moment no persegueix una suposada objectivitat històrica. Al contrari, es tracta d'un text ple de passió i que no amaga el posicionament ideològic, personal, de qui l'escriu: una Roig plenament identificada amb el dolor dels supervivents i profundament revoltada contra el nazisme i la injustícia posterior de les anomenades democràcies europees.

Els catalans als camps nazis s'estructura en tres parts que segueixen l'ordre cronològic dels fets, des del final de la Guerra Civil el 1939 i el pas a França dels republicans fins a l'alliberament dels camps per part de les tropes aliades i les dificultats i el desengany que van venir després; passant, naturalment, pel relat del dia a dia dels deportats (a Mauthausen sobretot, el seu nefast destí principal). Tanca l'obra un apèndix que inclou les llistes dels morts catalans, dels morts procedents d'altres territoris de l'Estat espanyol i d'aquells que, tot i no tenir la nacionalitat corresponent, s'havien establert a Catalunya. Un annex, aquest, utilíssim i esfereïdor, que també incorpora altres llistes de deportats (com les dels que van ser traslladats de Mauthausen a altres camps, per exemple).

La part central, dedicada a la vivència directa del terror nazi, resulta escruixidora, i imprescindible per a qualsevol persona interessada en el passat i la història recent d'Europa. Però també ho són, d'escruixidors i imprescindibles, el relat de l'èxode i el del final de l'experiència dels republicans als camps. En el primer cas, pel que va sumar-se a la duresa de la derrota de 1939. En el segon, perquè després de viure el malson concentracionari, els supervivents van haver de comprovar no només que Franco continuava al poder, sinó que el trauma de la seva experiència sovint generava, arreu, incredulitat, reticència, escepticisme, incomprensió... I acabava perdent-se, moltes vegades, en l'oblit. Excepte, és clar, per a ells, com en el cas de tots d'aquells que no se la podrien treure mai més del cap ni del cos.

Ja ho escriu Montserrat Roig al final del llibre: «Mentre que de la Guerra Civil ens han arribat notícies, falsejades o no, a les noves generacions, sobre els camps d'extermini nazis planava un silenci total. Semblava que no haguessin existit mai republicans víctimes del nazi-feixisme alemany. Fins al 1968 no hi ha cap nota oficial sobre els morts espanyols als camps nazis. Si algun deportat pregunta sobre la seva situació als organismes oficials, aquests li contesten que tot està en estudi. Fins al 1974, el govern espanyol no ha tramès cap certificat de mort al camp de Mauthausen». Vet aquí, doncs, el sentit d'aquesta obra horrorosa i simultàniament tan necessària, que va obrir camí en la recuperació d'una part terrible de la nostra història i que, tanmateix, es clou amb un missatge optimista: cal no renunciar a l'ideal d'un món lliure i just. Els deportats, malgrat el que havien viscut, no van deixar de creure mai que aquest món era possible. I aquesta és, segons l'autora, la seva gran lliçó per a les generacions posteriors. No podem estar-hi més d'acord.

Fred Uhlman(Stuttgart,1901 - Londres, 1985) fou un escriptor i pintor d'origen jueu. Va realitzar els seus estudis i va exercir la seva professió d'advocat a Alemanya fins que va haver d'abandonar el país de por de la persecució del règim Nazi, creuant la frontera amb França en 1933. Arriba A Paris on la seva titulació com advocat no li és d'utilitat i es dedica a la pintura per a sobreviure. Més tard fins i tot es dedicaria a diversos negocis de indole variada. Va ser un prestigiós pintor encara que va arribar la fama com escriptor. En 1936 passa un breu període de temps a Tossa de Mar on coneix a Diana, la qual serà la seva dona, una anglesa de vacances. Aquí el sorprengué l'esclat de la guerra civil. Aquest mateix any es trasllada a Anglaterra sense saber anglès, on a pesar de la seva condició permanent d'estranger s'enamora del camp anglès, pel record de la seva terra natal. Funda la Lliga "Lliure per a la cultura", per a ajudar als artistes i científics exiliats d'Alemanya que va intentar atreure a personatges tals com Einstein. A causa del seu origen alemany és reclòs en un camp de presoners durant 6 mesos per ser sospitós d'espionatge. La seva obra més aclamada va ser la novel·la *L'amic retrobat* en 1960, prologada per Arthur Koestler, la qual es va convertir en

un best-seller, escrita en un moment de la seva vida en el qual ell mateix reconeixia haver fracassat com pintor. La segona part d'aquesta novel·la es va dir *L'ànima valenta*.

L'amic retrobat tracta sobre un noi de setze anys, Hans Schwarz, i d'un noi aristòcrata, Konradin von Hohenfels. El segon arriba a l'escola més famosa de Württemberg i, amb la seva arribada sorgeix una gran amistat entre ell i en Hans. Però la seva amistat no durarà gaire, ja que la mare d'en Konradin està d'acord amb Hitler amb la idea que els jueus són una raça inferior. Com que en Hans és jueu se n'ha d'anar cap a Amèrica i oblidar allà el seu país nadiu i el seu gran amic. Al cap de trenta anys Hans rep una carta de la seva antiga escola d'Alemanya, demanant-li diners per poder fer estàtues dels alumnes morts durant la guerra. En la carta apareixien els noms dels alumnes morts. Entre ells apareix el nom del seu amic Konradin, executat en un complot per matar Hitler.

A banda d'aquestes obres, també trobem altres obres que recreen en la ficció d'aquestes vivències. És el cas de la novel·la que estem llegint *El noi del pijama de ratlles* de John Boyne.

Aquesta novel·la, gairebé una faula contemporània, incideix també en el mateix tema, ja que el petit Bruno, protagonista de la novel·la, ens transmet amb els seus ulls infantils una realitat que ell no sap interpretar, però que nosaltres reconeixem ràpidament. Des que abandona Berlín amb la seva família per anar a viure a un indret anomenat Out-with fins que coneix un estrany nen amb un pijama de ratlles, Bruno ens situa en un indret esfereïdor, els límits del qual ignora en la seva innocència.

1.3. CINEMA

En acabar la Segona Guerra Mundial el món va ser testimoni d'una de les barbàries més grans de la història moderna. Entre els anys 1941 i 1945 més de deu milions de persones de diferents races i nacionalitat havien estat exterminades per la maquinària nazi. Encara que el primer document gràfic que es va poder contemplar van ser els enregistraments del exèrcit aliat, molt aviat la indústria del cinema va decidir oferir la seva.

Els genocidis comesos per l' ésser humà al llarg de la història han estat un tema recurrent per al cinema. El que va succeir a Europa durant "La Segona Guerra

Mundial”, va marcar l’ inici del que seria un petit apartat dins del gènere bèl·lic. Plasmar en cel·luloide el que va suposar l’extermini de milions de persones mai ha estat cosa fàcil. Al llarg dels anys s’han realitzat multitud de pel·lícules i documentals que tracten d’explicar el que va succeir i sobretot el perquè.

Alguns mostren el sofriment dels primers que entraren en els camps, i com el ser humà s’aferria a la vida fins l’últim alè. Uns altres han aprofundit en la ment dels botxins, d’aquells polítics que van decidir deshumanitzar-se i van emprendre el seu particular descens als inferns. Fins i tot trobem produccions que intenten mostrar l’espurna de rebel·lia que hi va haver entre aquells que sabien que anaven a morir però que es negaven a acceptar-ho sense lluitar. Són moltes les pel·lícules que s’han fet, unes millors que d’altres, però la intenció és fer un repàs d’aquelles que per motius molt concrets són imprescindibles per poder comprendre el que va significar l’holocaust en l’aspecte social, polític i econòmic.

TREBALL DE CAMP

2. ANÀLISI DE LES OBRES LITERÀRIES

2.1. K.L. REICH - JOAQUIM AMAT PINIELLA

BIOGRAFIA

Joaquim Amat-Piniella (Manresa 1913-Barcelona 1974) és un jove intel·lectual d’esquerreres inquiet a la Manresa dels anys trenta, on col·labora en els diaris *El Pla de Bages* i *El dia*, i en la revista *Assaigs*. És un dels impulsors de la revista *Ara*, publicació que entronca amb les revistes d’avantguarda i satíriques de Barcelona.

Amb vint anys publica *Ombres al Calidoscopi*, llibre de semblances d'amics i personalitats de la capital del Bages, escrit amb una gran dosi d'ironia i un estil proper al periodisme.

Després de ser nomenat secretari de l'alcalde Francesc Marcet, participa activament en els fets d'octubre de 1934, motiu pel qual anirà a parar a la presó Model de Barcelona. Abans d'esclatar la guerra és el primer president de la JERC manresana.

A finals d'estiu de 1936 ingressa voluntàriament a l'escola militar d'artilleria de Barcelona i amb el grau de tinent serà destinat al front d'Andalusia, enquadrat en la 4^a Bateria de Canons 7,5, de la 80 Brigada Mixta, 21 Divisió. Els tres anys de guerra (1936-1939) actua en tot el front mediterrani fins a la desfeta del gener de 1939, en què s'instal·la provisionalment a València primer i a Barcelona més tard, on es casa amb Maria Llaverias el juny. Alguns mesos més tard que la principal diàspora republicana, i tement la repressió franquista, Amat creua la frontera i passa pels camps de concentració francesos d'Argelers i Sant Cebrià de Rosselló fins que el desembre del 1939 és obligat a allistar-se a la 109 Companya de Treballadors Estrangers (CTE), destinada a tasques de suport i defensa de la Línia Maginot a la Lorena.

Amb l'ocupació alemanya de França el 1940, la CTE queda sense comandament i malgrat els intents d'obtenir asil polític en la Suïssa neutral, aquesta els retorna a França fins que queden a expenses de les noves autoritats alemanyes. Davant la negativa del govern feixista espanyol a admetre'ls –seran considerats “apàtrides” per la seva condició antifeixista–, les autoritats nazis els aniran agrupant primer en *stalags* i posteriorment, sobretot a partir de l'estiu de 1940, els enviaran en combois vers diversos camps de concentració, especialment Mauthausen, Gusen o Dachau. Amat arribarà al K.L. Mauthausen el 27 de gener de 1941 i després de passar pels Kommandos externs de Ternberg i Redl-Zipf, és alliberat el 6 de maig al d'Ebenesee.

En aquest període de més de quatre anys, Amat escriu fins a 71 poemes que guarda amagats en la roba que du, amb el perill de ser executat; canviant la seva dosi de pa diària per un fragment de llapis.

Amb l'alliberament i després del seu pas per París, s'instal·la entre el setembre de 1945 i l'abril de 1946 a Sant Julià de Lòria per fer una cura de repòs. Espera poder obtenir la documentació per retrobar-se amb la seva dona gairebé set anys més tard. Allí reescriu els poemes agrupats a *Les llunyanies, poemes de l'exili*(1940-1946), i es dedica a l'escriptura de K.L. Reich.

A partir de 1948 s'instal·la definitivament a Barcelona i malgrat els intents per editar la novel·la – alguns capítols de la qual es publicaran a *Per Catalunya* (1945), *Antologia* (1947) i *Por qué* (1963) i hi hagué contactes per fer-ho a Mèxic i a Portugal – i l'autocensura a què la va sometent per intentar evitar problemes amb el règim franquista, aquest mai no li ho permetrà fins disset anys més tard. Carles Barral, amic d'Amat presenta la versió que Amat ha confegit amb data de 1963 i després de passar censura es publicada per primera vegada en castellà el febrer de 1963. L'editor d' El Club Editor, Joan Sales, s'interessa per la novel·la i decideix publicar-la també en català el juny de 1963, amb canvis respecte a la versió que el mateix Amat havia traduït al castellà, entre altres raons perquè el grau d'intervenció de l'editor és remarcable.

L'octubre de 1965 el Consistori dels Jocs florals de la Llengua Catalana, amb seu a París, li concedeix el premi Fastenrath a la millor obra publicada en llengua catalana des de 1963.

Al llarg dels anys cinquanta Joaquim Amat- Piniella publicarà tres novel·les de caire i complexitat diversos:

El 1956 publica *El casino dels Senyors*, en què el paisatge físic i moral dels *lager* deixa pas al paisatge de la mediocritat de la vida provinciana i de la seva ciutat, Manresa. L'obra esdevé un pont entre l'escriptura com a plaer estilístic, i la literatura descarnada que havia arrencant amb K.L. Reich.

El 1957 publica *Roda de solitaris*. La novetat de l'obra rau en la seva estructura, que presenta simultàniament i de manera fragmentària les vides de cinc personatges que tenen en comú els llaços familiars i sentimentals i sobretot el fet de formar part dels perdedors de la guerra civil espanyola, amb tota la tragèdia moral i física que això suposarà.

Dos anys més tard, el 1959, publica *La pau a casa*, en la qual desapareix l'escenari bèl·lic de manera definitiva per centrar-se en l'altra gran preocupació del novel·lista: el tedi instal·lat en les relacions interpersonals com a conseqüència de la pèrdua dels ideals. Finalment, el 1966 publicarà la darrera novel·la, *La ribera deserta*.

EL GÈNERE

Novel·la d'educació

Cal situar *K.L. Reich* dintre de la tradició dels Bildungsroman (novel·la d'educació) perquè planteja la figura de l'heroi que aprèn i es transforma juntament amb el món que l'envolta, com així es caracteritza en teòrics com Mikhaïl M. Bakhtin (1982), segons la classificació tipològica de la novel·la realista en relació amb la creació de l'heroi. Aquest protagonista no se situa estrictament en una època sinó sobre el límit entre dues èpoques, en el punt just de transició entre les dues, en aquest cas entre l'abans i el després de l'Holocaust. Es tracta d'un itinerari dintre de l'home i a través de l'home, on l'heroi es veu obligat a ser un nou tipus d'Home, aquell que sorgeix de les cendres de l'horror, d'aquí la proposta esperançadora que construeix. En la novel·la, es parteix d'una experiència formativa individual i alhora col·lectiva que, en la mesura que es dona a conèixer i a mostrar els seus matisos, transforma també la percepció que en té el món. L'evolució educativa es construeix mitjançant la circularitat estructural i formativa on els esdeveniments, exposats en forma d'obstacles que cal anar superant mitjançant el sistema

d'encadenament , enclavament i agrupament, després del llarg procés traumàtic, retorn transformats i passats pel sedàs col·lectiu al punt de partida, que òbviament també s'ha vist transformat en una nova realitat, d'aquí i l'encavallament entre dues èpoques.

Novel·la de condició humana

La soledat, la llibertat, la responsabilitat humanes examinades amb rigor, com la voluntat de tancar l'home en l'home i sotmetre'l a una responsabilitat autònoma, són algunes de les claus de la temàtica de la literatura del segle XX, especialment en el període comprès entre els anys vint i la postguerra de la II Guerra Mundial. L'horror al tot i a la nuesa de l'home enfrontat al seu destí els trobem ja en obres d'inici de segle.

La seva formació afrancesada el vincula als moralistes del segle XVII (Montaigne, De La Bruyère), a Stendhal (quant a la preocupació per la dignitat de l'home), o llegint La Rochefoucauld des de la voluntat d'anàlisi de les conductes humanes per suggerir un sistema gràcies al qual poder ser jutjades. Pel que fa a la insistència en la justificació o no justificació dels actes, i al problema del seu valor en el marc d'una condició humana definida amb cruesa extrema, s'identifiquen les lectures de Blaise Pascal.

Amb aquestes premisses, el concepte del Bé i del Mal (partit del Mal radical kantianà) conformen realitats enteses dintre d'un conjunt de preceptes mutables, en què el que es produeix és una veritable vida moral en constant evolució, la qual cosa entronca tant amb la idea de "La zona grisa" que planteja Primo Levi a *Els Enfonsats i els salvats*, com K.L. Reich, on els protagonistes de la novel·la – com en Baroja o Hemingway -, neixen moralment en l'inici del seu camí ficcional en el moment d'entrada al camp, i és en funció de l'ús constant de la responsabilitat moral, el seu poder d'actuar i/o prendre decisions, que es configura la seva actuació i s'ha d'entendre el seu desenllaç tant físic com moral. La consciència del

Bé, en Amat va lligada, per tant, a la circumstància (res a veure amb el Bé teòric catòlic), una circumstància que va aparellada al concepte de responsabilitat estrictament des del punt de vista humà i laic, és a dir, al de la justícia.

Aquesta responsabilitat, que adquirirà finalment sentit moral, és sentida inicialment com horror o excitació, en el cas de l'Emili mitjançant la lluita per prendre sentit que simbolitza en “la sang i el llot” que derivarà més endavant en la necessitat de justificació i acceptació, que el duren a sentir “repugnància i fatiga” davant la constatació existencial d'arrels laiques en que “En fer-se carn i sang, l'Home intueix que viure és sofrir”. És així com pot emergir aquest nou “Home per damunt del que és accidental” una descoberta que ha de dur a la “pau interior” – individual i col·lectiva- que pren sentit per tal com trobarà la raó per comprometre la responsabilitat/libertat guanyada en un projecte determinat: el de la solidaritat humana naixent a partir de 1945. Una solidaritat entesa com un valor perquè Amat creu que hi hem de tendir, la qual cosa implica l'acceptació de la interdependència dels destins humans, sempre dintre de la mesura humana, i l'acompliment d'un paper en aquesta lluita constant i inacabable.

La via estroncada del realisme històric

Joaquim Molas és el responsable que *K.L. Reich*, que havia rebut fins llavors els qualificatius de la novel·la reportatge (Alfred Badia) o novel·la èpica (Montserrat Roig), quedi emmarcada, juntament amb *Tots tres surten per l' Ozama*, de Vicenç Riera Llorca (1946), dintre el corrent que anomenarà realisme històric. Aquesta via estroncada no donaria els primers fruits fins un decenni més tard. Les obres d'Amat i Riera Llorca, escrites a mitjan anys quaranta, haurien pogut esdevenir la punta de llança d'aquest nou tipus de literatura realista i moderna associada al compromís amb la realitat i amb l'adopció de tècniques objectivistes, pròpies de la literatura nord-americana d'entreguerres. L'assumpció d'aquestes noves tècniques que apunta Molas sintetitzades en el testimoniatge, el fragmentarisme, la manca de veritable protagonista, la simultaneïtat i interferència de les accions,

l'objectivisme o l'ús del recurs del *thecameraeye*, en el cas d'Amat o bé s'utilitzen parcialment quant al seu grau d'assumpció o es mostren sempre al servei d'un determinat discurs moral que se sustenta en les tècniques i els recursos de la novel·la del XIX i principis del XX.

LA PERSPECTIVA

Per a la major part de la novel·la, Amat ha escollit com a intermediari amb el lector la figura d'un narrador amb omnisciència selectiva, la qual cosa afavoreix un determinat tipus de lectura. En l'origen, la seva formació afrancesada i en la lectura entusiasta de William Faulkner, especialment de la primera novel·la que serà traduïda al castellà el 1934, *Santuario*. Aquesta obra manté, quant a l'aspecte o focalització, un paral·lelisme evident respecte a la solució general adoptada meditatament per Amat. *Santuario* adopta un tipus de narració omniscient, amb la inclusió de la transcripció directa dels diàlegs i la presentació de pensaments que recorren per la ment dels seus personatges (vegeu el cas de Popeye). Aquesta perspectiva compartida s'acompanya també dels punts de contacte respecte d'una estructura zigzaguejant com a resultat de la juxtaposició fragmentària de seqüències i, en part, d'un plantejament elusiu, com també de l'interès centrat en el comportament dels personatges i l'èmfasi posat en la seva angoixa moral, i d'una anàlisi temàtica de l'horror i la inevitabilitat.

Resulta evident el referent significatiu que suposarà per a l'Amat el Faulkner novel·lista, com ho serà també des del punt de vista del compromís polític des de la guerra civil, quan tindria coneixement de la seva defensa de la causa republicana, al costat dels Hemingway i Dos passos.

Quant a la construcció de l'omnisciència, a Amat li interessa confegir un ventall prou ampli i essencialitzador que pretén analitzar les diferents conductes humanes davant l'horror dels camps.

Atès que la novel·la es configura estructuralment al voltant de l'itinerari educatiu de l'Emili, és aquest qui rep essencialment la focalització interna. Mitjançant la seva figura es posen al descobert els neguits, els dubtes, les ambigüitats, els temors i les preses de decisions que, vistos alternativament des de dintre i des de fora, prenen valor genèric en tant que es tracta d'un itinerari físic i moral. Des del seu interior coneixerem els pensaments més primaris, la construcció com a subjecte pensant, l'adopció d'un cert sentit de l'humor, el planteig existencial, remet al passat a través del record, reflexiona sobre el mestratge dels referents morals. Finalment l'omnisciència depassa l'accés a la ment, per traslladar-nos pensaments verbalitzats, per mostrar-nos també estats, situacions, processos mentals, la qual cosa l'allunya en aquest cas de la perspectiva conductista.

La resta de personatges compta també amb determinades incursions omniscients, però molt més esparses, tret del cas del Vicenç, construït com a personatge sobretot a partir del coneixement dels seus pensaments. En el pol oposat, en Werner, personatge construït sobre la base exclusiva de la seva actuació externa.

En determinats casos, Amat utilitzarà una tècnica pròpia de la literatura behaviorista-conductista: la narració amb focalització externa. Amat recorre a l'ús del recurs de *thecameraeye*, que en les seqüències són presentades sota criteris estrictament cinematogràfics objectivistes - en l'obra hi ha referències explícites i implícites al setè art, cosa que passa sobretot en la transcripció dels diàlegs, amb una clara voluntat d'eliminar-ne les acotacions contextualitzadores.

Puntualment Amat recorre també a la tècnica del fotomuntatge, pròpia del *Newsreel*, en què complementa l'ambient o l'avenç narratiu mitjançant la introducció documental de diversos recursos. Es tracta de l'ús del document transcrit literalment, en la línia de Dos Passos, amb la voluntat de fer avançar les accions i transmetre les sensacions i/o activitats d'espais en què no se situa l'eix augmentatiu que segueix la trajectòria de l'Emili. També són rellevants els moments escollits per les referències a les notícies que van coneixent a través de

la ràdio, que configuren una progressió històrica externa de la guerra lligada al periple col·lectiu dels deportats. Aquestes referències s'intensifiquen i prenen major pes en els darrers tres capítols, on cada notícia externa és un pas endavant el compte enrere vers la llibertat.

Pel que fa a les funcions del discurs del narrador, a banda de l'escrita funció narrativa, compta també amb una clara funció d'organització; però en destaca també una clara funció ideològica, que consisteix en les intervencions o comentaris, abundants en la novel·la i que, a diferència de la literatura més conductista, restringeixen les possibilitats del lector quant a la reconstrucció del sentit, filtrant la informació mitjançant la seva pròpia veu.

ESTRUCTURA

L'obra està organitzada en 18 capítols que segueixen una estructura clàssica d'Introducció, Nus i Desenllaç i compta també amb un paratext inicial, la "Nota de L'Autor", on es justifiquen els objectius que persegueix la novel·la, l'elecció del gènere i la seva finalitat.

Rere aquesta divisió estructural podem intensificar amb precisió una construcció més precisa, la de la seixantena de seqüències que conformen la novel·la, enteses com a unitats espacio-temporals mínimes de significació (separades per doble espai blanc) compostes de tres funcions: obertura, conflicte i resolució o suspensió d'aquest. La seva distribució en els capítols fa ús de l'anacronia de la simultaneïtat seqüencial i la construcció paral·lelística de les línies d'acció, la qual cosa és una de les seves majors virtuts narratològiques. Aquesta disposició fa que, ben sovint, determinades seqüències es tanquin ultrapassant els límits propis de la seqüència i encara del seu referent estructural superior, el capítol. Així trobem unes constants que es van repetint en temps, escenaris i personatges diferents, la qual cosa incideix en la voluntat de travar de manera indissociable

seqüències i capítols, alhora que s'intenta mantenir la unitat estructural de cada una d'elles i adoptar el to objectivista de la simultaneïtat argumental.

RESUM DEL LLIBRE

La obra comença d'una manera molt dura perquè comporta un període d'adaptació dels presos al camp, una nova forma de viure amb un canvi de conducta en ells mateixos si volen sobreviure. Un tren arriba al camp ple de "nouvinguts", s'enfronten amb la figura dels que ja romanien allà des de feia temps, prims, vestits amb robes a ratlles plenes de polls - un problema insignificant comparat amb l'espectacle macabre que hi havia a dins. La incertesa d'entrar a un lloc nou, un lloc on mai havien estat, els feia estar inquiets i neguitosos per una part, i, per l'altra, sentien una falsa esperança que moments després d'entrar al camp s'esvairien. Només entrar van ser protagonistes de la primera llei marcada al camp: la llei del recompte. Files llarguíssimes preparades i hores interminables allà quiets, sense poder moure's esperant a ser tots comptats. Aquests van ser els primers records que tots els nouvinguts guardarien del camp i per si fos poc, si perdien el compte, tornaven a començar. Els van despullar, depilar, els hi van treure la seva identitat marcant-los com a bèsties amb números (allà dins no es podrien dir pel nom) i no els van deixar guardar cap de les seves pertinences. I pobre del que ho fes! Tot i així Francesc mantenia l'esperança que sortirien victoriosos d'aquella batalla que tot just acabava de començar.

Petits problemes com el fred començaven a fer efecte en uns cossos que demanaven ser cuidats. Gràcies a una simple calefacció i al seu bon cor, l'Emili, va sortir malferit d'avant l'intent fallit de defensar a en Vicenç, un pobre home mort de gana que portava dins el camp bastant més temps que ell. Arribà un dia en que Hans Gupper va aparèixer per allà i va començar a manar a tort i a dret, ell era una de les figures amb més poder sobre el camp. Volia un camp model i un camp pilot. Mentrestant en Francesc esperava amb ànsies la tornada de l'Emili que havia estat emportat per parlar a una oficina. D'allà va sortir "enxufat", un nou lloc

de treball amb condicions més dignes l'esperava. Havien passat dos mesos de l'entrada al camp, l'Emili sentia que el temps fugia de les seves mans. Volia sortir d'aquella tortura fos com fos. Tot i així, el seu cos s'anava aclimatant a les males condicions de vida que no li quedava més remei de viure i com a conseqüència, la pèrdua de consciència humana en forma de col·laboracionisme. De il·lusió ja no en tenia, havia de ser fort i suportar el ser coneixedor d'algunes morts al camp com les d'en Vicenç o la dels set jueus acabats d'entrar. Dies més endavant el barber d'en Gupper es guanya perdre el seu lloc de treball traficant amb perfums i massatges. Passa a ser-ho un espanyol molt treballador que responia amb el nom de Rubio. Per mala sort a un Kappo del crematori l'adormen amb somnífer i per la nit s'escapen dos presos, al dia següent va tocar fer files a fora dels Blocks i esperar fins a trobar-los. Sort que la nit no era massa freda i van poder aguantar més o menys bé.

Arribaven jueus, xecs.. Tots eren poc a poc exterminats. L'Emili no podia suportar aquesta manera de tractar als nouvinguts, tenia ganes d'explotar. Cap a la meitat de la estada al camp, Francesc, el millor amic de l'Emili mor i a aquest no li queda més remei que seguir endavant. Si abans mataven als presos mutilant-los, o penjant-los, ara es feia servir cada cop més les càmeres de gas, instrument perfecte per no deixar rastre dels cadàvers.

Un dia decideixen portar a uns quants homes a un altre camp on l'August treballava. Allà no hi havia fam i les persones eren tractades com a persones. Però tot comença i tot s'acaba i com era normal, acaben tornant al camp central. L'Emili intenta motivar als supervivents del camp i introdueix l'oficina de revelatge. Cada cop la figura de l'Emili es va fent més important, fins i tot participa en l'estratègia del Comitè Internacional davant la imminència de la convocatòria del comandant. Gupper i la seva família s'acaben suïcidant. La nostra història acaba quan els magatzems exteriors s'encenen en flames i l'Emili es troba amb totes les persones que han sobreviscut dins del camp. En la cadena humana que han fet tots junts s'adona que això no pot continuar així. Per què salvava del foc el que l'esclavitzava? Li va caure un paquet i no el va recollir, va marxar de la cadena i es

va asseure al terra del camp fora del magatzem davant d'un Home que no coneixia de res i que va decidir compartir una cigarreta amb ell. Feia molt temps que no se sentia tan a gust, fins i tot la fatiga desapareixia en aquell moment. L'únic que esperava era que sortís el sol, veure la llum del dia per cantar victòria definitivament.

ELS PERSONATGES

ELS REFERENTS MORALS

Francesc

És el personatge íntegre intel·lectualment, moralment, convertit des del distanciament i la ironia en pal de paller d'un món en el procés de descomposició vital i moral contra el qual es "revoltava del seu temperament meridional". Té des del principi una actitud activa per tal com "creia un final feliç". La seva sola presència, o el seu sol record, generen al seu voltant la sensació d'humanització enfront de la barbàrie, una mena de recer moral on l'Emili s'abeurarà per poder construir-se com a individu i com a consciència moral activa. En Francesc ofereix la presència d'una consciència lúcida, implicada i conseqüent, com quan s'afirma d'ell que "no necessitava cap substitutiu de vida, cap món artificial, cap paròdia de normalitat, com tants altres al camp. També quan, tenim davant per davant la doble possibilitat de sobreviure gràcies al "embrutiment moral o morir per tal de mantenir-se íntegre, veu clar el camí a seguir perquè " no l'abandonava la serenitat dels grans moments de la vida".

Werner

Tenia prop de cinquanta anys i era un mutilat de la 1a guerra europea. La seva afició per la Cultura Francesa i per la lectura el converteixen en un rellotger que té més d'intel·lectual sorgit de la Revolució Francesa que de la cultura germànica. Werner és víctima de les enveges quan va a parar al camp i és víctima innocent de la incomprensió i l'odi vers la cultura quant a la seva caiguda en desgràcia dintre el camp, que finalment serà coneguda de segona veu, a diferència del Francesc.

L'August

El personatge de l'August tracta de l'interpret, un egòlatra dotat d'una dosi considerable d'implicació i de rebel·lió, la d'un "aventurer que juga amb la sort" perquè "el risc era precisament el principal atractiu". Així concep el pas pel camp com una conjuntura que li permet "oportunitats per a recalcar la pròpia personalitat", un lloc on pot comptar com si es tractés d'un laboratori, "amb matèria d'observació". Disposat a escandalitzar, sorprendre, provocar, ser el centre del món on actua, l'August demostra que és el possible, mitjançant un "experiment", actuar des de dintre el sistema concentracionari per salvar vides, actuant des del pragmatisme, el possibilitisme i grans dosis de cinisme que mostra en les seves escenificacions dramàtiques davant les autoritats de les SS. Esdevé el contrapunt lliurepensador enfront de l'estructura jerarquitzadora que suposen els representants del partit comunista, essencialment Rubio, amb qui compartirà agres pugnes per mantenir quites de poder i capacitat de decisió.

ELS ENFONSATS

L'Ernest

Personatge que no només participa amb el sistema sinó que se l'arriba a fer seu. Es tracta però, igualment d'una víctima dèbil en tant que "Ell era l'escollit pel déu d'aquell soterrani i ningú no s'atrevia a dir-li res". Els espais subterranis associats físicament al crematori i el magatzem de l'Ernest, mantenen fidelment el paral·lelisme simbòlic amb els epicentres del mal tradicional: l'infern dantià especialment. L'actitud de l'Ernest no és en aquest cas comprensible ni justificable des de cap punt de vista. L'assoliment d'un estatus privilegiat a canvi de favors sexuals no és vist necessàriament com un acte de perversió, si no és que això no tan sols no significa utilitzar el sistema per aconseguir la pròpia millora i la dels altres, sinó al contrari, un cop absorbit pel sistema reverteix per administrar cruelment el poder aconseguit. Aquest cercle d'ascens social i embrutiment moral es tanca amb el càstig físic, amb tot el que té de simbòlic, de l'assassinat final, conseqüència directa de la seva actuació despòtica, injusta i col·laboracionista.

El Vicenç

És adult, amb família formada, que arriba amb la carcassa moral pràcticament fosa, síntesi d'una de les possibles actituds davant una situació límit. Conscient de la impossibilitat de cap ascens social o "enxufe", és el compendi de la vertadera víctima física i moral del camp. Aquesta pèrdua moral s'associa a dos elements, la seva progressiva bestialització i la substitució del seu nom pel sobrenom, el Valencià, com si així es buidés de contingut. La seva fi, anunciada des de l'inici, conseqüència directa del càstig per haver robat un pa, no per condemnable deixa de ser comprensible en el context d'un camp perquè com afirmarà l'Emili: "es pot censurar l'home que s'arrapa desesperadament a la vida?"

LA ZONA GRISA

L'Emili

Es tracta del personatge més complex tan des del punt de vista de la seva construcció com del seu itinerari formatiu.

L'Emili inicia el periple des de la inacció de qui es troba en estat de xoc i va iniciant el seu camí gràcies al contacte amb els dos referents morals, Francesc i Werner, i a l'ajut puntual d'altres personatges secundaris claus, com el cas de Heinrich. Aquests ajuts externs, atorgats a personatges eminentment positius, fan evolucionar el seu caràcter retret, negatiu i pessimista inicial vers un escepticisme que li permet anar adoptant un to distanciat a la realitat, espai necessari per permetre la seva comprensió i poder, així, tenir possibilitat d'intervenir-hi. El conjunt de proves a què serà sotmès l'aniran apropant vers l'actitud activa i compromesa final, cosa que tant és possible quan té una situació privilegiada com quan accepta el destí col·lectiu sigui el que sigui i sempre després d'haver sofert el descens al nucli de l'horror. El seu punt d'inflexió tant és la sortida física del camp com, sobretot, la desaparició dels seus dos referents, amb la qual cosa el pes de la responsabilitat recau inevitablement sobre les seves espatlles. Un cop assumida aquesta responsabilitat passarà per tots els dubtes existencials possibles: del fàstic a la nàusea, de la incomprensió a la indignació, del caos a la pau interior i la

possibilitat d'instaurar una pau universal, de la renúncia a la identificació del sorgiment de l'Home nou; tot per acabar reconeixent el valor formatiu del llarg periple quan retorna al camp central. L'Emili que ha entrat al camp i el que en surt gairebé 5 anys més tard poc tenen a veure. Ha sofert, ha madurat, m ha lluitat a la zona grisa i finalment s'ha compromès.

ELS BOTXINS

Hans Gupper, el Negre

Es tracta de la figura estereotipada que respondria a la definició de la banalització del mal de Hannah Arendt, la de l'home d'origen humil, funcionari al servei de la construcció de la mort industrial i asèptica que executa amb rigor sistemàtic que es permet certs actes de generositat vers aquells qui considera treballadors, cas d'alguns espanyols, alhora que es mostra bestialment pervers vers els enemics del règim al qual serveix amb fidelitat absoluta.

King- Kong

Anomenat així pel seu físic. Mantingué una actitud discreta vers els espanyols amb els quals no volia enfrontar-se per no complicar-se la vida.

Es tracta del segon graó en l'escala de delegació de les funcions disciplinàries rere el comandament i els SS. El seu final físic i moral apuntant indirectament quan s'afirma “ que no fos de creure que el seu ventre enorme pogués arribar gaire lluny” no té valor de càstig moral implacable que tindrà Popeye, atesa la seva discreta actuació al camp.

Popeye

Aquest personatge a l'estil de l'anterior, rep el seu sobrenom d'un dels *blockältester* del camp central on Amat el va conèixer.

El *Blockältester* és la figura que connecta els mons dels “botxins” amb el dels condemnats, d'aquí que sigui un element clau a l'hora de decidir la sort dels presos. No eren els SS els responsables de la major part de tortures a què se'ls

sotmetia, sinó els presos alemanys capritxosos i vesànics. Era l'encarregat d'aconseguir l'embrutiment moral del graó més baix a l'escala del camp: el pres.

REPUBLICANS CLANDESTINS

Rubio

La figura del líder comunista del camp. Home d'acció directa amb compromís per la seva gent, sense l'habilitat oratòria del seu oponent polític, l'August, però amb una gran dosi d'astúcia que demostra davant de l'Ernest. Esdevé l'arquetipus del possibilisme proselitista enfront del possibilisme utòpic de l'August.

Manuel

Personatge que serveix per matisar determinats aspectes dels altres sindicalistes del camp, Francesc i August, en Manuel representa l'arquetipus del sindicalista humil, intel·ligent i ple de sentit comú que no intenta imposar criteris ni fer prosèlits.

2.2. SI AIXÒ ÉS UN HOME - PRIMO LEVI

BIOGRAFIA

Va néixer el 31 de juliol de 1919 a Torí. Va participar en la resistència contra el feixisme, col·laborant amb un grup que actuava des de les muntanyes properes a Milà. Va ser arrestat l'any 1943, quan participava en la resistència, i conduït al camp de Fossoli. Des d'allà, els jueus de Fossoli varen ser deportats a Auschwitz. És particularment colpidora la història de la deportació que podem llegir en el primer capítol de *Si això és un home*.

Primo Levi era químic de professió; va acabar els seus estudis l'any 1941. La seva professió seria un factor determinant de la seva supervivència a Auschwitz, perquè en ser obligat a treballar al laboratori de la fàbrica Buna de Birkenau, va poder viure els darrers mesos de captivitat en condicions millors que la resta de jueus. La de químic és una professió que Levi estimà sempre; forma part de la seva manera de ser, d'entendre el món i d'escriure. La seva literatura analitza el que viu d'una manera que gairebé podríem qualificar de científica, la seva capacitat d'anàlisi és un altre factor que l'ajudà a superar la captivitat. Tanmateix, i pel que fa a la seva dedicació a la literatura, Levi sempre deia que mai no hauria estat escriptor si no hagués estat per la seva estada al *Lager*.

El període en què va ser presoner està magníficament descrit a *Si això és un home*. Levi comença descrivint la seva arribada, el procés de deshumanització que comporta, la metamorfosi que pateixen amb les practiques d'ingrés al camp d'extermini. És una constant en aquesta obra, la preocupació per la deshumanització que ja indica el títol: Si això és un home. No només es vol

exterminar els presoners físicament sinó que qualsevol traça d'humanitat o, per dir-ho d'alguna manera, de personalitat, els és arrabassada.

Tanmateix, Primo Levi, sobrevisqué a Auschwitz, com deia ell mateix “haver tornat d'Auschwitz no ha estat pas poca sort”. La seva vida al *Lager* està magistralment descrita a *Si això és un home*; després dels moments de gran astorament comença la lluita per sobreviure, cada feina que li encomanen la fa estalviant forces d'allà on pot, cada vegada ho fa una mica més a poc a poc, aprèn també a no deixar-se robar les poques pertinences que tenen els presoners (la cullera, el bol...) i, encara que no ho diu explícitament, també devia aprendre a “organitzar” (paraula que, en el argot dels *Lager* descriu el fet de robar menjar, estris o qualsevol bé que ajudés a sobreviure).

Dos fets van ser decisius perquè Levi es salvés: el fet de treballar en un laboratori els darrers mesos de captivitat i també la circumstància que quan els russos eren a les portes del camp, Levi estava malalt a la infermeria i no va ser evacuat amb els altres presoners, la major part dels quals moriren.

Mentre Levi està malalt a Auschwitz, els alemanys marxen i entren els russos a alliberar el camp. Després de l'alliberament, encara passarien molts mesos abans que Levi no tornés a trepitjar casa seva. L'alliberament del camp no va representar la tornada immediata a casa sinó que, després d'un pelegrinatge per mitja Europa, finalment Primo arribà a casa seva el dia 19 d'octubre de 1945. El segon llibre de la seva Trilogia d'Auschwitz descriu els viatges inacabables en tren per l'Europa de la postguerra a mans de les autoritats soviètiques. Es titula *La treva* i, per dir-ho de forma molt introductòria, el podríem comparar a una novel·la d'aventures, descriu els diferents companys que troba en el seu peregrinatge, la seva nacionalitat, el seu caràcter, la desorganització dels soviètics, tan diferent de la rígida disciplina alemanya. Finalment, Levi i els seus companys passen a “zona americana” des d'on retornen a casa seva. No és fins al final de *La treva* que Levi torna a sentir el pes dels esdeveniments viscuts a Auschwitz.

Un cop acabada la guerra, i després del reingrés a la vida civil, Primo Levi comença a sentir una necessitat inesgotable d'explicar allò que ha viscut a Auschwitz. Ho explicava a tothom: al tren, quan anava a la feina, a qualsevol lloc on l'escoltessin. Quan anava a veure una amiga seva que s'estava recuperant d'una bronquitis li explicava les seves vivències d' Auschwitz; segons el biògraf de Levi, Ian Thomson, allò fou la gènesi de *Si això és un home*. Ho explicava d'una manera impersonal, estranyament freda; només s'emocionava quan recordava Vanda Maestro, deportada amb ell a Auschwitz i morta en una cambra de gas. Ian Thomson afirmava en la seva biografia que Levi i Vanda Maestro estaven enamorats. Es creu que és a ella a qui va dedicar el poema titulat *Febrer, 25, 1944*, data de la darrera nit en que varen estar junts al vagó de tren que els portava a Auschwitz. Més endavant, Primo Levi es va casar amb Lucia, i va treballar de químic durant tota la seva vida, encara que també feia d'escriptor. Altres obres seves són *La treva*(1963), *El sistema periòdic*(1975), *Si ara no, quan?*(1982), *A una hora incerta*(1984), *Els enfonsats i els salvats*(1986).

Al llarg de la seva vida, tot i la seva voluntat de testimoniatge, que el va dur a explicar la seva història per tota la geografia italiana i a obtenir reconeixement internacional per la seva obra, va patir diverses depressions. Així fou com el dia 11 d'abril de 1987, dia en què es commemorava l'aniversari de l'alliberament del camp de concentració de Buchenwald, va decidir posar fi a la seva vida llançant-se al buit des de dalt del replà del seu pis a Torí.

GÈNESI, ESTRUCTURA, PARAULES USADES, LLENGUATGE, REFERÈNCIES CULTURALS

Els efectes estructurals del llibre. Si no de fet, com a intenció i com a concepció va néixer els mateixos dies del *Lager*. La necessitat d'explicar als "altres", de fer els "altres" partícips, havia assumit entre nosaltres, abans de l'alliberament i després, el caràcter d'un impuls immediat i violent fins al punt que rivalitzava amb les altres necessitats més elementals: el llibre està escrit per satisfer aquesta necessitat; en

un primer lloc, doncs, com a alliberament interior. D'aquí el seu caràcter fragmentari: hi ha capítols no en una successió lògica sinó per ordre d'urgència. La feina d'ajustament i de fusió està feta seguint un pla i és posterior. Res del llibre no és inventat.

Si això és un home es va començar a escriure al *Lager*, al laboratori on va treballar Levi els darrers mesos de captivitat. És un llibre minuciós en les seves descripcions, cosa que no és obstacle per a la creació d'una gran obra literària. Levi sabia que havia de destruir de seguida tot allò que havia escrit al laboratori del *Lager* i que si l'haguessin trobat escrivint això li hauria suposat la mort, però alguna cosa en ell va ser més forta que la por.

L'obra té 206 pàgines i s'estructura en disset capítols, que no estan numerats sinó que cadascun té un títol. Tot seguit, comencem un petit recorregut pels capítols de *Si això és un home*, obra que descriu vivències molt dures, amb alguns paràgrafs certament colpidors... El resum està fet per capítols.

PREFACI

Primo Levi explica que l'obra va néixer els dies del *Lager*; demana perdó pels defectes d'estructura del llibre, l'ha escrit per proporcionar documents per a l'estudi de la condició humana.

EL VIATGE

Al començar el relat, Primo Levi és un partisà que s'amaga a les muntanyes al seu país natal. La milícia feixista el captura i el tanquen a un camp de presoners a Itàlia; des d'aquell camp, deporten tots els presoners jueus. El fan pujar a un tren de mercaderies i els condueixen a Auschwitz. És particularment colpidora l'escena en què es parla del que fan els presoners la nit abans de marxar; els nens tenen classe, però ja no els posen deures, les mares renten i preparen amorosament els fills, però després de sopar es lliuren a resar i al plor. El viatge és dur, pateixen fred, cops, molta set. Del seu vagó, de quaranta-cinc persones, en van tornar

quatre. Al cap de dies de viatge arriben a Auschwitz i els nazis trien les persones aptes per treballar; de les altres mai més no en tornen a saber res (nens, ancians..). Compara el soldat que els escorta dalt del camió amb Caront, guardià mitològic de l'infern.

AL FONTS

Descriu la metamorfosi de persones a simples personers. Primo Levi compara el lloc on han anat a parar amb l'Infern, comparació significativa, que apareix més vegades al llarg de la novel·la: *“Això és l'infern. Avui, als nostres dies, l'infern ha de ser això, 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 alguna 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”*. Descriu com els afaiten, com els fan dutxar; ningú no entén res, tothom fa preguntes, on són les dones, què els passarà, etc. Un altre cop l'autor reflexiona sobre la deshumanització que comporta tota aquest procés, el terme “camp d'extermini” té un altre significat, a banda del que tothom coneix. No només s'extermina un poble, sinó totes les restes d'humanitat dels presoners, se'ls situa fora de tot allò que els ubicava en el món (la família, la pàtria, la casa, els costums, els objectes personals, etc).

Primo Levi és, a partir d'aquest moment, un presoner, un *Häftling*, li han posat un tatuatge, igual que si formés part d'un ramat. Els números alts signifiquen que el *Häftling* és un nouvingut, els números baixos són els veterans. Després descriu la rutina del camp, les prohibicions, el menjar, l'horari de treball. Comença ja la metamorfosi des presoners; quan estan tres o quatre dies sense veure's, no es reconeixen entre ells. Quan van arribar al camp, en un primer moment els italians decideixen trobar-se cada diumenge a la tarda en un racó del *Lager*, però ho deixen de fer molt aviat perquè cada cop són menys, estan molt desmillorats i els costa reconèixer-se i, en definitiva, trobar-se requereix un esforç extraordinari en aquelles condicions.

INICIACIÓ

Descriu el repartiment del pa, les racions són minúscules, la higiene, que costa tant de mantenir però que, tanmateix, és important com a símptoma de vitalitat (“[...]una facultat que ens ha quedat i l’hem de defensar amb tota l’energia perquè és la darrera: la facultat de negar el nostre consentiment. Per tant, hem de rentar-nos [...] no perquè així ho digui el reglament, sinó per dignitat i per decència”).

KA-BE

El Ka-Be és la infermeria del camp. Primo Levi es fa mal en un peu, i hi ha d’estar ingressat un temps. Descriu el llarg procés de recompte, dutxa i espera que ha de seguir abans no l’ingressen. A la infermeria també fan seleccions, allà s’assabenta que molts jueus de la infermeria són seleccionats per a la mort. Pensa que potser mai no se’n sortirà, del camp. Amb més temps per pensar, el barracó de la infermeria està farcit d’humanitat, de records, de nostàlgia. Primo Levi pensa que, després de tot el que els ha passat, ningú no pot sortir del *Lager*, perquè podria ser testimoni de tot allò que l’home ha estat capaç de fer a l’home.

LES NOSTRES NITS

Primo Levi parla del seu amic Alberto, un home bo, que sap lluitar per ell mateix, però és ben vist dels altres presoners. L’amistat d’Alberto amb Primo Levi durarà fins als darrers dies del *Lager*. Després, el capítol descriu la cerimònia d’anar a dormir i explica els dos somnis més comuns dels presoners. En el primer somni, el presoner ha tornat a casa seva però quan explica la seves vivències, els seus éssers estimats no l’entenen o no l’escolten (es una figura, la impossibilitat de la comunicació de vivències extremes, que també trobarem en Imre Kertész). El segon somni, Primo Levi el refereix al mite de Tàntal, els presoners somien que tenen els aliments a tocar, però que el menjar no se’l poden arribar a posar a la boca. També parla del moment del *Wstawac*, el despertar, que és un moment especialment amarg, amb tot un dia duríssim que comença.

EL TREBALL

Descriu les jornades de treball, de duríssim treball, en condicions inhumanes. La pausa per al “dinar”, la curtíssima migdiada, la represa del treball. *“Ah si poguéssim plorar! Ah si poguéssim encarar el vent com fèiem abans, d’igual a igual, i no com aquí, com cucs sense ànima!”*.

UN BON DIA

Arriba la primavera, descripció de la Buna (la fàbrica on treballen), la compara amb una ciutat i la seva torre central, construïda pels presoners, amb la Torre de Babel. Es tracta d’una fàbrica de goma sintètica. És un bon dia perquè el grup de treball en què està Primo Levi ha aconseguit una olla extra de sopa. El fet d’estar tips durant unes hores, els permet de pensar en les seves dones, en les mares; *“podem ser desgraciats a la manera dels homes lliures”*.

MÉS ENLLÀ DEL BÉ I DEL MAL

És un títol que parla de la desaparició de fronteres entre allò “legal” i allò que no ho és. A l’hora de la supervivència al *Lager* no té gaire sentit tenir els mateixos escrúpols que a la vida civil. Primo descriu els mecanismes d’intercanvi d’objectes (menjar, escombres...) dels presoners del *Lager* amb els civils que reballen a la fàbrica de la Buna, moltes vegades a través de la infermeria. També parla dels robatoris que es cometien i que són inevitables; es tracta de qüestions de supervivència. L’autor pensa que , en les circumstàncies del *Lager*, paraules com just, injust, bé, mal, deixen de tenir el sentit que se’ls atorga al món exterior.

ELS ENFONSATS I ELS SALVATS

Ens parla de dues categories d’homes: els *musulmans* o enfonsats (*musulmans* és el nom que reben al camp aquells que s’han deixat anar pel pendent, que ja no tenen esma de res; és un terme procedent de l’argot concentracionari, i el torbem en tota mena de relats d’aquesta mena) i aquells que són supervivents nats. Descriu quatre personers que pertanyen a la categoria dels salvats. També son

supervivents o salvats els *kapos* i els prominents, és a dir, aquells que gaudeixen d'una certa posició de poder dins el camp.

EXAMEN DE QUÍMICA

Al *Lageres* constitueix un *Kommando* o grup de treball format per químics de professió. Fan un examen als “aspirants” per comprovar si realment és veritat que tenen coneixements de química... L'examinador és un *Doktor*, i, quan l'autor acaba de fer l'examen les seves mirades es troben; *aquella mirada*, ens diu l'escriptor, *no va ser entre home i home sinó entre dos éssers que viuen en medis diferents*. Quan després de l'examen Primo Levi torna a la feina, acompanyat pel seu vigilant Alex, aquest s'embruta la ma amb un greix llefiscós i se la frega a l'espatlla del seu presoner. És una humiliació que queda gravada en la memòria de Primo.

EL CANT D'ULISSES

Mentre van a buscar la sopa del dinar amb un company francès, Primo Levi li parla dels versos de la Divina Comedia de Dante. És un moment realment humà, poètic, de nostàlgia d'Itàlia, amb tot l'esforç de Levi adreçat a fer entendre al seu company els versos, traduint-los al francès com pot, perquè alguns no li vénen a la memòria...

ELS FETS DE L'ESTIU

La guerra comença a anar malament per als alemanys, el camp queda més desproveït d'allò que ja és habitual. Un civil italià de la Buna ajuda molt Primo Levi; escriu una postal per a casa seva a Itàlia, li porta pa, una samarreta. L'autor creu que si és viu és gràcies a Lorenzo. Lorenzo encara té humanitat, els *Kapos*, els personers, els SS pateixen de la mateixa desolació interna, ja no són homes.

OCTUBRE DE 1944

Fan una selecció de presoners, molts han de morir perquè esperen nous combois al *Lager* i no hi ha lloc per a tothom. Entre ells, se salva un presoner que es diu Kuhn i que al vespre resa en senyald'agraïment. Levi pensa que, veient tots els

que han condemnat, si ell fos Déu escopiria la pregària de Kuhn. Un dels condemnats reclama la ració doble de sopa que es concedeix a aquests que han de morir; se la menja i s'adorm, esperant l'endemà.

Per damunt de tot, plana la diferència amb què molts assisteixen a la selecció; ja deixats anar, ja sense asma.

KRAUS

Al mes de novembre treballen molts dies sota la pluja (sort que no fa vent, per negatiu que sigui tot, encara hi ha un pitjor). Kraus és un presoner hongarès nouvingut i maldestre que encara no ha adquirit consciència de les lleis que governen el *Lager*. Primo Levi li explica que ha somiat que era a casa seva a Itàlia i que Kraus el venia a visitar, a sopar.

“DIE DRIELEUTEVOM LABOR”

Títol que significa *Elstres del laboratori*. Comença un nou hivern que el nostre protagonista no sap si podrà aguantar, quan un dia l'envien, a ell i a dos companys més, a treballar al laboratori de química, cosa que multiplica les seves possibilitats de sobreviure. El seu amic Alberto n'està content. Al laboratori hi treballen unes noies civils que miren els presoners amb fàstic i menyspreu. Ells passen molta vergonya. Aquí Primo Levi disposa de llapis i paper i escriu les seves vivències, d'amagat, i llençant de seguida els papers. Una de les noies comenta un dia que “*aquest any ha passat de pressa*”, i l'autor reflexiona sobre els canvis de la seva vida.

L'ÚLTIM

Parla dels intercanvis d'objectes que fan Primo Levi i Alberto amb altres persones. Al final del capítol els SS pengen un presoner que havia participat en la revolta d'un Sonderkommando (*kommandos* que treballaven a les cambres de gas; eren presoners que s'encarregaven de destruir els cossos d'aquells que morien a la cambra de gas). Quan el pengen, crida “Companys, jo sóc l'últim” i, efectivament,

reflexiona l'escriptor, això és cert perquè ningú dels que han presenciat l'execució ha tingut esma de dir res; ell és l'últim, els espectadors només són subhombres.

HISTÒRIA DE DEU DIES

Primo Levi es posa malalt d'escarlatina i ha d'ingressar al *Ka-Be*. Mentre es troba allà, els arriba la notícia que l'endemà evacuen el camp. En primer lloc marxen els sans, entre ells Alberto, que s'acomiada d'ell al *Ka-Be*. Els sans moren gairebé tots durant l'evacuació (Alberto també mor). La notícia de l'evacuació no causa cap emoció al protagonista, per bé que reconeix que, en unes altres circumstàncies, li hauria representat una gran commoció. Es fa amic de Charles i Arthur, dos francesos civils amb qui està al mateix barracot del *Ka-Be*, i que fa poc que són al *Lager*. Per als qui queden al camp, la cuina i la calefacció aviat deixen de funcionar, però encara queden alemanys. Primo Levi va a buscar mantes; aquella nit bombardegen el camp, es cala foc a alguns barracots. Els alemanys es retiren.

Primo, Charles i Arthur organitzen la vida del barracot; van a buscar una estufa i menjar; els altres integrants del barracot estan d'acord a donar una ració del seu pa per a ells tres; un fet així hauria estat impossible uns dies abans, és el primer pas per tornar a esdevenir homes. Veuen els alemanys com es retiren, com passen per la carretera, mentre esperen que els russos entrin al camp. Durant aquests dies tenen lloc fets molt dramàtics, són molts els malalts, la brutícia s'escampa per tot el camp però per sort és hivern i el fred no deixa que les malalties s'escampin més. Hi ha morts per tot arreu. Mentre els russos estan entrant al camp, Charles i Primo Levi deixen el cadàver d'un company sobre la neu gelada.

Apèndix

Com a apèndix de l'obra, Primo Levi ens forneix les respostes que dóna a les preguntes que més sovint li adrecen sobre les seves vivències.

2.3. EL NEN DEL PIJAMA DE RATLLES - JOHN BOYNE

BIOGRAFIA

John Boyne va néixer el 30 d'abril de 1971 a Dublín, Irlanda. Va anar al col·legi dels *Carmelitas Terenure College* abans de començar a estudiar Literatura Anglesa en el *Trinity College* de Dublín, i escriptura creativa a la Universitat de East Anglia, Norwich, on va ser guardonat amb el premi *Curtis Brown*. Les seves primeres històries eren principalment contes que ell mateix s'encarregava de publicar. La seva primera història, *The Entertainments Jar*, es va publicar al diari *The Sunday Tribune* el 1992 com a part de les noves pàgines mensuals de literatura irlandesa. Va ser finalista del *Premi Literari Hennessy*, a Irlanda. En total, ha publicat uns 70 llibres curts. Va debutar com a novel·lista amb *El Ladrón De Tiempo* (2000), història iniciada al segle XVIII amb un protagonista, Matthieu Zeia, que atura el seu procés d'envelliment. Un any després Boyne va publicar *The Congress Of Rough Riders* (2001), llibre narrat per un descendent del cèlebre Buffalo Bill que abandona Londres per viure a Japó. En *Crippen* (2004) explicava una intriga criminal centrada en la figura real del doctor Hawley Crippen, mentres

que en *Next Of Kin* (2006) seguia les aventures de Owen Montignac, un aristòcrata que pot solucionar els seus deutes de joc gràcies al testament del seu tiet. Però realment, el seu èxit va arribar a escala internacional gràcies a “El nen del pijama de ratlles”, al 2006, un llibre sobre l’holocaust nazi, que fins i tot es va convertir en una pel·lícula premiada per Miramax. La novel·la va guanyar dos IrishBookAwards, TheBistoBook of theYear i molts premis internacionals. Entre altres reconeixements, va estar més de 80 setmanes en el n ° 1 a Irlanda, al capdavant en la llista de best sellers del New York Times, i va ser el llibre més venut a Espanya entre 2007 i 2008. A nivell mundial, ha venut més de cinc milions de còpies.

Més tard van aparèixer *El Motín De La Bounty* (2008), títol amb el protagonista del dèspota capità Bligh, i *La Casa Del Propósito Especial* (2009), sobre la vida dels Romanov des de la perspectiva d’un guàrdia personal de Alexis Romanov, fill del zar Nicolás II. En la novel·la curta *El Asedio* (2009) narrava el neguit d’una família després d’un succés tràgic accidental. En la novel·la juvenil *En El Corazón Del Bosque* (2010), text inspirat en el conte de Pinocho, narrava la relació entre un nen que s’havia escapat de casa i un ancià jogueter. Les seves novel·les s’han publicat en 45 idiomes diferents. L’última novel·la més recent per als adults, *El absolutista*, va ser publicada al 2011 i un llibre nou per als nens, THE TERRIBLE THING THAT HAPPENED TO BARNABY BROCKET, acaba de ser publicat als Estats Units. En la actualitat està programat para ser publicat en 21 idiomes.

GÈNERE

Ficció històrica

Resum del llibre

Ens ubiquem a l’època nazi. La novel·la és narrada des del punt de vista de Bruno, un nen de nou anys que es diverteix jugant pels carrers de Berlín amb els seus tres millors amics de per vida. És fill d’un oficial de la SS, té una germana més gran que ell, Gretel, amb la que al principi, no s’hi avenen massa bé però que més endavant, s’acaben entenent. Bruno i la seva família vivien a Berlín però, al

començar a construir-se els camps d'extermini, el pare, que tenia una feina molt important, havia de traslladar-se a Out-With per poder realitzar el seu treball. De manera que tota la família de Bruno, inclosa Maria, la criada, van marxar amb el seu pare a el que seria per a Bruno, Gretel i la mare de tots dos, un lloc molt trist i avorrit. Abans però, van decidir fer una festa de comiat a la gran casa de Berlín; aquesta tenia cinc pisos i una barana mol llarga amb la qual podia lliscar des del pis més alt fins al més baix de la casa i en canvi, Bruno a la casa nova de Out-With només trobaria una caseta de tres pisos i a més a més, sense barana.

Tot i el trasllat, la família no estava d'acord amb el canvi; la mare no creia un bon lloc per veure com creixien els seus nens i Bruno i Gretel no volien separar-se dels seus amics. Per sort o per desgràcia, en el cap de Bruno, que mai havia entès sobre què tractava la feina del seu pare, (només sabia que la seva feina era molt important i que el Fúria tenia grans projectes per a ell) només hi havia una cosa: - Viurem aquí de manera temporal- Pensava. I per a ell això volia dir que, abans d'un mes tornarien a Berlín.

A la casa nova Bruno puja a la seva habitació i des d'allà dalt descobreix que molt a prop d'ell hi ha moltíssimes persones vestides amb un pijama de ratlles, cosa que li estranya molt, però que el fa feliç ja que allà no hi havia nens com ell per jugar i així podria dedicar el temps lliure a explorar, el seu hobby preferit. L'únic que, a part de portar pijames de ratlles, hi havia una altra cosa que a Bruno li estranyava molt, estaven tots tancats, com si fos una ciutat a part. Tot i el nou descobriment Bruno està trist, té totalment prohibit sortir pels voltants a explorar, l'únic que podia fer per allà perquè no hi havia ningú amb qui jugar. Decideix que visitarà a la seva germana Gretel, que tampoc s'hi trobava a gust a Out-With però que ho acceptava perquè sap que per al pare, la seva feina és molt important.

Un dia Bruno li va dir a Gretel el que podia veure des de la seva finestra i aquesta, que no en sabia res, es va començar a fer preguntes en veure'ls com: Perquè tot el dia van amb pijama de ratlles? I les dones i els nens petits, on son? Perquè van amb el cap rapat? Perquè el papa ens ha dit que no hi havia més nens aquí quan

sí que n'hi ha? Mil preguntes que per més que li donés voltes, ella sola no podria resoldre.

Bruno, que seguia tan trist per viure allà, de veure tantes persones a l'altra costat i no poder parlar amb ells, fins i tot li va preguntar a Maria, la criada de la casa, que què li semblava tot allò. Si li agradava on vivien. Maria, que es va sentir molt bé després que algú s'interessés per la seva opinió, havia de ser fidel amb el pare i li va explicar una història molt bonica a Bruno. Tractava de com havia aconseguit treballar per a aquella família, la de Bruno.

Va passar episodis com el de caure d'una roda que s'havia fabricat com a gronxador fins que el seu pare va decidir que ja era hora que els nens estudiessin una mica. Herr Litz seria el nou professor de geografia i història. Va ser per aquells dies que Bruno va decidir aprofitar les estones lliures per explorar. Caminant caminant al costat de la valla, el lloc que tenia totalment prohibit, va trobar-se amb un vailet vestit com tots els del seu costat de la tanca. Semblava de la mateixa edat que Bruno i, efectivament, eren de la mateixa edat. Van néixer el mateix dia. Shmuel, que era com es deia el noi, li va explicar la història de la seva deportació i de les males condicions que hi havia dins el camp. Era de Polònia, la seva mare era professora, el seu pare rellotger... la dada que més li va agradar a Bruno és que tenia molts amics! Bruno es sentia enfadat, Shmuel tenia molts amics i ell en canvi, estava sol amb el Cas desesperat(Gretel).

El nostre protagonista li va explicar que era de Berlín, que Alemanya era superior. (La seva innocència li impedia adonar-se'n que el que deia no era bo, només ho deia perquè el seu pare li havia ensenyat. També li va dir que li encantava explorar.

Es van fer mol amics i l'anava a veure molt sovint portant-li de menjar ja que Shmuel estava massa prim. Es van fer íntims però de sobte... Polls! Bruno i Gretel estaven plens de polls i el pare de Bruno va decidir rapar-lo.

Un dia la mare de Bruno, que al igual que els seus fills ja estava cansada de estar sola i de no ser feliç, va decidir marxar amb els seus nens a Berlín novament. Allò no era un bon lloc per educar. Dit i fet. Marxaven però abans, Bruno, que ja no

estava tan convençut de marxar, s'havia d'acomiar del seu millor amic. I així ho va fer.

Va caminar fins a la part de la tanca on es trobaven sempre i van dur a terme el pla que tenien pensat ja feia uns quants dies: buscar al pare de Shmuel. Ell li va portar un pijama igual que el que portava a Bruno. Se'l va posar i va entrar per sota de la tanca on estava Shmuel. Al arribar a les barraques, Bruno es va decebre molt. No hi havia gent prenent el té, ni botigues, ni gent feliç. Tots estaven tristos, dividits en grups i mirant al terra. El nostre petit volia marxar d'allà però no ho podia fer, li havia fet a Shmuel la promesa de trobar al seu pare. Plovia. De sobte, es va veure immers en un gran grup de presoners que l'empenyien contra la seva voluntat al que seria "un lloc sec i calent per esperar a que parés de ploure". Bruno estava molt content al veure que no hi entrava ni una gota d'aire fred. Es van apagar els llums, va tenir por. Va agafar la mà a Shmuel a esperar que parés de ploure i poder sortir d'allà i anar cap a casa. Però aquell moment malauradament mai va arribar ni arribarà mai.

3. ANÀLISI DE LES PEL·LÍCULES

3.1. La llista de Schindler - STEVEN SPIELBERG

LA LLISTA DE SCHINDLER: FORÇANT ELS LÍMITS DE LA REPRESENTACIÓ

Quinze anys després de l'estrena de la sèrie de la NBC, la indústria audiovisual nord-americana torna a llançar al món una versió de l'Holocaust: *La Llista de Schindler* de Steven Spielberg. Què havia passat en aquests 15 anys? Els anys 80

es van caracteritzar a Europa per un intens debat entorn al passat. A Alemanya es commemora el 40 aniversari del final de la guerra i al 1989 el 50 de la *Nit dels Vidres Trencats*. Cau el mur de Berlín i es divideix la URSS pocs anys després. L'holocaust comença a configurar-se com a un referent simbòlic, com una tragèdia comuna de l'Europa reunificada. Els supervivents comencen a explicar les seves històries, en conferències, en estudis de televisió, en projectes d'història oral. En el debat intel·lectual sobre la plasmació visual de l'holocaust, Lanzmann fixa amb el seu monumental documental *Shoah* (1982) un criteri i un cànon que prescriu, amb l'autoritat d'una obra extraordinària, els límits i prohibicions entorn a la representació del genocidi.

La Llista de Schindler, de nou un èxit d'audiència sense precedents, torna a obrir el debat entorn a la plasmació de la Shoah al cinema. Un director que s'havia consagrat en el cine d'aventures (la saga *Indiana Jones*), terror (*Tauró*) i ciència ficció (*E.T.*) s'endinsa en l'espínol camí de la representació audiovisual de la Shoah. La Llista planteja tres debats centrals: en primer lloc, el dels límits del realisme cinematogràfic davant l'horror i la pregunta sobre la veritat en el cine de ficció sobre l'Holocaust. Un segon debat que ha elevat el film de Spielberg és el de la memòria fotogràfica i documental de l'Holocaust i com 50 anys després, el referent del cine de la Shoah és tant el propi esdeveniment històric com les representacions audiovisuals prèvies del mateix que han quedat ancorades a la memòria visual de les audiències. Per últim, la *Llista de Schindler* planteja també interrogants, compartits amb altres gèneres, entorn al relat escollit per a representar la tragèdia. La seva obra proposa una narrativa que balla sobre el prim fil de la transgressió interpretativa i les sempre qüestionables teologies de la Shoah.

MOSTRAR LA VERITAT O ESTETITZAR L'HORROR?

Què és l'obsenitat en el cinema sobre l'Holocaust? On hi ha la frontera entre el que pot i ha de ser ensenyat i el que no? Per a Claude Lanzmann o Elie Wiesel l'

obscè és recrear massa (aquella va ser la seva crítica a la sèrie *Holocaust*): figurants i 8 extres fent de deportats del camp de concentració, actors que encarnen a comandants nazis disparant sobre les seves innocents víctimes, escenaris que fidelment reproduïen els llocs del crim. En resum, la ficció de la realitat, però d'una realitat que no pot ser ensenyada de forma directa, que és d'una naturalesa extraordinària i singular. La perspectiva de Spielberg és molt diferent. Per al director nord-americà els límits de la representació no existeixen o són uns altres. L'obscè, per a Spielberg, és la violència i obscè és alhora no dir-ne la veritat. Spielberg vol capturar l'obscenitat i l'horror de l'Holocaust, però aquest desig culmina en una paradoxal difuminació de la línia entre cinema i història, entre la simulació i la realitat. L'horror mostrat en la seva forma més crua i realista es justifica en la intenció esclaridora atribuïda al metge: convertir l'audiència en testimoni de la història.

Per a Spielberg, l'holocaust no és alguna cosa inimaginable cercat per límits representacionals, sinó que pot ser minuciosament reconstruït visualment en una simulació històrica. Els llocs i les accions que s'hi van esdevenir són reconstruïts i reproduïts amb tot detall: l'acumulació de persones en el gueto de Cracòvia, els atestats trens que rodaven direcció als camps d'extermini, les execucions, fins i tot les xemeneies fumejants d'Auschwitz. Spielberg defensa el fet de mostrar-ho tot amb una trucada a la veritat. El que va passar ha de ser mostrat. En aquest sentit, el grau de *shock* i de realisme és una mida de l'autenticitat del film. D'aquí també es desprèn la voluntat del director de filmar escenes en els mateixos entorns físics en què, mig segle enrere, van passar els fets. Només la negativa de les organitzacions jueves a la seva insòlita sol·licitud va impedir que Spielberg filmés algunes escenes de la pel·lícula en el propi camp d'Auschwitz. Llavors, va decidir recrear fidelment alguns exteriors, com l'emblemàtica entrada de trens.

En aquesta premeditada confusió entre el recreat i la realitat resideix el nucli problemàtic de la pel·lícula en el debat entorn a la representació. La dramatització

d'escenes d'una cruesa descomunal situen l'espectador en una perspectiva de visió, que no és altra que la posició del perpetrador o del còmplice.

Però no tots comparteixen aquesta apreciació sobre el film de Spielberg. La supervivent jueva i escriptora Ruth Klüger (1995) ens ofereix una interpretació alternativa. La recreació realista i els dilemes de la perspectiva nazi no son problematitzades. Considera *La llista de Schindler* l'obra cinematogràfica més impactant sobre la catàstrofe jueva que jo conegui". La pel·lícula ofereix "dinamisme, vitalitat, tensió i possibilitat d'identificació. Klüger coincideix amb Spielberg en el fet que no es podria prescindir de les escenes de gran cruesa perquè no es faria justícia a l'Holocaust. Quant a l'escena comentada de la càmera-dutxes, l'escriptora no només rebutja la imputació de transgressió, sinó que també hi troba la solució d'un dilema, ja que substitueix les càmeres de gas per la por a les càmeres. Permet, va afirmar Klüger "referir-se a elles sense cometre l'error de representar-les". A diferència d'altres supervivents, es mostra receptiva al cine del Holocaust i molt crítica davant dels qui recelen de les pel·lícules de ficció sobre aquest tema, que segons la seva opinió porten la memòria a la seva guetització amb falsos presagis morals.

LA MEMÒRIA DE LES IMATGES

Des de la seva estrena el 1994, l'obra de Spielberg ha obtingut èxits molt més enllà de l'àmbit cinematogràfic. La legitimitat i autoritat de *La llista de Schindler* es va basar precisament en el fet que va ser discursivament extreta de l'àmbit de la ficció i la indústria de Hollywood, i situada en el camp del reportatge, el documental i la història. No només el mateix Spielberg, qui va dir haver fet una pel·lícula "per explicar la veritat", sinó també la crítica va considerar que aquesta pel·lícula era un "document". Què era la "realitat" en el treball de Spielberg? La veracitat i autenticitat reposaven en les convencions del realisme documental (moviments de càmera de reportatge televisiu, seqüències rodades amb càmera a l'espatlla, estètica de la imperfecció, etc.), en la renúncia al color i la preferència

pell blanc i negre, en ocasions granulat com en les imatges rodades en l'època. Tots aquests elements són evocadors d'una sòlida cultura visual de l'Holocaust. Les fotografies i el metratge d'arxiu ressonen en el record fílmic de l'audiència i situen així la recreació en un espai discursiu diferent, més real, més creïble. Spielberg també decideix incorporar la recreació dramatitzada de conegudes escenes de documentals que pertanyen ja a la iconografia del holocaust. Per exemple, escenes del gueto, els trens de deportats en les estacions ferroviàries, o una coneguda imatge de la Shoah. En una escena de *La llista*, un nen polonès es passa el dit pel coll al pas d'un vagó de deportats. Es tracta d'una burla a Lanzamann, el qual en el seu documental filma el conductor d'un tren arribant al baixador de l'antic camp d'extermini de Treblinka fent el mateix macabre gest. En reciclar recognoscibles icones de la història de l'Holocaust en una obra de ficció, Spielberg aconsegueix un efecte de realitat de força extraordinària. Apel·la a la memòria visual (documental i fotografia) de l'esdeveniment i a la seva vegada contribueix a consolidar-la. Potser un film només pot optar a ser un film històric quan l'espectador en veu les imatges com a "històriques", com a imatges que ha vist prèviament i reconeix. La iconografia del nazisme i l'Holocaust és omnipresent i no solament retorna en els documentals i pel·lícules específicament dedicats a aquest passat. Esvàstiques, desfilades i camps de concentració són el transfons dramàtic d'una interminable sèrie de pel·lícules, novel·les, obres de teatre i fins i tot còmics. Les imatges es multipliquen, repeteixen i reciclen. La cultura de la imatge és una cultura del simulacre, ens va dir Baudrillard, i en ella les imatges tindrien a perdre, o almenys a desdibuixar el seu referent. La realitat és absorbida en la simulació. En el nostre cas, el referent històric ja no és l'esdeveniment, sinó la seva representació, és a dir les fotografies, els documentals i el cine sobre l'Holocaust. Tot és un *déjàvu*. Però vist no en la realitat, sinó en la imatge. La televisió i el cine serien, com afirma Geoffrey Hartman en un provocador joc de paraules, "la solució final de la historicitat de tot esdeveniment". També Lanzamann es fa eco d'aquesta problemàtica quan adverteix que reconstruir cinematogràficament –amb simulacions i actors– és fabricar arxius". Insòlits

arxius, sens dubte, que alberguen documents de ficció i que evocuen el record de les representacions.

EL TANCAMENT NARRATIU I EL FINAL FELIÇ

La Llista de Schindler, com a pel·lícula que aspira a ser representant de la *Shoah* en la seva complexitat i extensió, també entra inevitablement en el relliscós terreny de la interpretació històrica. Tot relat cinematogràfic implica una perspectiva sobre la història, una proposta d'identificació a l'audiència, així com un conjunt de significats adherits al relat en forma d'ensenyança o lliçons. Tots aquests elements han sigut motiu de controvèrsia en *La Llista de Schindler*. Spielberg fa una pel·lícula sobre la *Shoah* en què explica la història de la salvació de 1200 jueus. La llista explica l'excepció, la supervivència, no la regla. Aquesta ja seria una primera objecció, ja que des d'aquest particular angle el film distorsionaria la veritat històrica, sent un reflex irrefrenable d'optimisme nord-americà. Mentre que la *Shoah* de Lanzmann és una pel·lícula centrada en els assassinats, la *Llista* se centra en el salvador i els supervivents. Davant del que el mateix Lanzmann va definir com un "sol negre", en la ficció de Spielberg s'emfasitzen les qualitats de coratge, fortalesa d'esperit i el poder de l'individu per superar l'adversitat. També va ser molt debatuda l'elecció com a protagonista d'una pel·lícula sobre la *Shoah* del personatge històric d'Oscar Schindler, un "just", però de gran ambivalència moral. No és un just més, sinó un Alemany i membre del partit nacionalsocialista i, per tant, potser no sigui el personatge més indicat per al paper d'heroi. Hi ha opinions contràries que troben en l'elecció del protagonista i en la metàfora de la llista la plasmació narrativa d'una poderosa ensenyança del Holocaust. Schindler simbolitzaria l'elecció que té l'individu en situacions en què impera el mal: escollir el bé assumint els riscos que allò implica. Aquesta és l'elecció del mateix Schindler. En termes morals, Spielberg oferiria un relat sobre l'Holocaust com un camp de forces en què impera la barbàrie, però en el qual l'acció del bé queda oberta a l'elecció humana. En el seu estudi crític sobre aquest film Arturo Lozano troba aquesta ambivalència en la pròpia llista, una metàfora central en tot el relat.

La Llista és el primer símbol de la burocràcia assassina nazi, per després encarnar el bé, aquells que podran salvar-se gràcies a l'acció del seu protector. “*La llista de Schindler* no solament és un bé absolut”, escriu Lozano, “sinó que simbòlicament és capaç de fer front i vèncer al que ha estat considerat com la instal·lació del mal absolut en la terra, Auschwitz”.

El final, el tancament narratiu de la pel·lícula, també ha estat font d'enceses polèmiques. El film de Spielberg té un desenllaç feliç, amb la salvació dels SchindlerJuden. És llavors una història de l'Holocaust amb *Happyend*? Certament, l'obra acaba amb una sèrie d'escenes catàrtiques de reconciliació, consol i rendició. En primer lloc, fa referència al fet que els supervivents de la llista de l'empresari alemany i els seus descendents sumen 6.000 persones; més que l'actual població jueva de Polònia. En segon lloc, el final titllat de “sionista”, que indudablement connecta amb la narrativa històrica israeliana, que mostra els supervivents caminant de la mà sobre turons mentre escoltem de fons la cançó de “Jerusalem d'or”. Per últim, una escena en color en què els supervivents reals i els actors que els han encarnat en la pel·lícula dipositen una pedra sobre la tomba de Schindler a Israel. Es tracta de diversos finals, una cataracta de catarsis. Amb la catarsi s'implica emocionalment l'espectador i a la vegada es produeix la clausura, el tancament narratiu, la comprensió del mite. El tancament optimista i afirmatiu seria per a Rosenfeld un component de la religió civil nord-americà. També la individualització, l'heroisme, la idealització i la universalització constituïrien per aquest autor un obligat tamís cognitiu per tota recreació de l'Holocaust per part de les produccions nord-americanes. El mite sionista present en *La llista*, que vincula de la Shoah a la cadena causal de la història moderna del poble jueu encaixaria en aquesta narrativa de final feliç nord-americà. Destrucció però renaixement, i rendició en el naixent Estat jueu. A aquesta acusació d'haver produït una pel·lícula sobre l'Holocaust amb *happyend*, potser una sobreinterpretació fruit de la hipersensibilitat europea davant del cine nord-americà, se li suma la condemna implacable de Lanzmann. Ho hi ha consol possible. Lanzmann es defineix com a sionista, però insisteix que Israel no és la rendició de l'Holocaust i que no pot

haver-hi un final feliç. “un plora quan veu La llista de Schindler” afirma Lanzamann, “però plorar és una sensació de desig. És un plaer, una catarsi. Molta gent m’ha dit: no puc veure la seva pel·lícula perquè en *Shoah* no hi ha possibilitat de plorar”. *Shoah* acaba amb un tren en funcionament. Una forma de representar –en els antípodes del tancament catàrtic spielbergià– la inconclusió o la pervivència de l’Holocaust.

3.2.EL NEN DEL PIJAMA DE RATLLES - MARK HERMAN

El nen del pijama de ratlles és l’adaptació cinematogràfica d’una faula que ens parla del mal que poden arribar a fer els prejudicis, del perill que poden arribar a tenir aquestes idees preconcebudes, molt sovint engendrades per la por vers allò desconegut.

A partir de l’experiència d’en Bruno, un nen de 8 anys, tant la pel·lícula com la novel·la en què es basa aconsegueixen fer-nos plantejar aquells interrogants més ingenus, més propis d’una mirada infantil i innocent, així com subratllar cap a on porta l’estigma de les diferències, la xenofòbia i l’abús de poder.

A través de la veu d’aquest nen se’ns explica una història de secrets i mentides, d’enganys i prejudicis. Tot un procés de pèrdua de la innocència que destapa la crueltat darrere dels conflictes, especialment envers els més petits, encara buits de qualsevol posicionament o ideologia.

Un cant a l’amistat i a la diferència centrat en el si de la Segona Guerra Mundial i desenvolupat entre els llindars d’un camp d’extermini nazi i la casa adjacent del comandant al càrrec. Un conte amb un missatge que transcendeix espai i temps, i

que esdevé una crítica que ben bé podria fer-se a qualsevol dels conflictes latents avui.

LA MIRADA DE LA INNOCÈNCIA I EL DESENVOLUPAMENT DELS PREJUDICIS

El nen del pijama de ratlles és una pel·lícula basada en la recent novel·la homònima escrita per l'irlandès John Boyne, en què la segregació i l'extermini de la població jueva durant la II Guerra Mundial són el teló de fons d'un conte a favor de l'amistat i les diferències.

Un context històric que és viscut des de l'experiència d'en Bruno, un nen de 8 anys, fill d'un comandant de les SS. Un punt de vista, per tant, molt particular i especialment interessant que serveix de punt de partida per a descodificar la construcció social dels prejudicis i les desigualtats. Perquè, si alguna cosa s'ha de destacar d'aquest relat són, precisament, els motius pels quals John Boyne, l'autor de la novel·la original en què es basa el film, va decidir explicar aquesta faula partint d'una mirada i experiència infantils.

Hem de tenir present que, d'entrada, se'ns suposa desconexedors i desconexedores del context sociopolític del moment i, sobretot, de les raons que han conduït a tal situació. Així doncs, si no fos per les imatges que ho delaten, en un primer moment ignorem la feina del pare del Bruno, així com les raons per les quals tota la família s'ha de traslladar als afores de Berlín. Com a espectadors i espectadores, de paraula només se'ns explica allò que coneix en Bruno, en ulls i oïdes de qui ens fem partícips de la realitat que se'ns presenta.

Quan el nostre protagonista rep la notícia de la precipitada mudança només pot respondre amb descontentament. A Berlín viu en una gran casa plena de racons interessants per jugar als exploradors, hi té els seus amics, l'escola i, sobretot, hi ha els seus avis. La nova casa, en canvi, està aïllada enmig del no-res i no hi té ningú amb qui jugar. Només de lluny divisa un tancat similar al d'una granja on hi

ha força gent uniformada que ell creu afortunada pel simple fet d'estar en companyia.

La visió desoladora de la situació presentada per Bruno ben bé podria ser la reacció de qualsevol infant de la seva edat. Se sent sol i no comprèn la situació. I, com dèiem, nosaltres només la comprenem gràcies a les imatges que l'acompanyen, que delaten personatges uniformats de les SS, un camp de concentració i el vestuari i l'escenografia de l'Alemanya dels anys 40.

L'elecció de la mirada infantil, descrita amb innocència i plena de perplexitat, permet a l'autor qüestionar-se els fets des d'uns ulls encara buits de prejudicis i, d'aquesta manera, obliga lectors i lectores, espectadors i espectadores, a observar els fets des d'una mirada no preconcebuda. Només uns ulls de criatura poden descriure la cruesa d'una realitat tan injusta i irracional com aquella i fer-nos-en preguntes.

Així, tot i que la història que viurà Bruno, el descobriment d'un camp de concentració a tocar de casa seva, l'amistat que establirà amb en Shmuel, el nen del pijama de ralles de l'altre costat de la tanca, i les dificultats per entendre allò que està passant, no són més que part d'un relat de ficció, el missatge que se'n desprèn és una crítica real que transcendeix el context històric en què se centra i el lloc en què s'ubica.

Des d'aquesta mirada de nen de 8 anys, es busca una postura més humana i poètica, renunciant potser a un discurs més històric. Però és que, com ja s'avançava, aquest no és l'objectiu del relat. El que el relat pretén recollir és la perplexitat i la confusió d'un nen que no entén per què hi ha un tancat prop d'on ell viu; ni per què hi ha gent a l'altra banda amb qui ell no pot jugar (mentre ell es veu sol). I, així, reflectir també l'horror d'allò que va passar als camps de concentració de l'Alemanya nazi. És, per tant, una estratègia de l'autor de la novel·la per qüestionar les arrels infundades d'allò que va succeir. I ho fa despertant les preguntes més bàsiques, i aparentment gairebé massa senzilles, com "Què hi feia aquella gent darrere la tanca? Com era possible que allò passés? Com podia

haver-hi gent que en formés part?”. Preguntes, al cap i a la fi, que encara avui ens plantegem.

Així doncs, tant film com novel·la aconseguen fer una clara crítica a la violència exercida contra persones innocents, especialment contra les criatures en temps de guerra. I, sobretot, un clar qüestionament sobre les raons per les quals es duen a terme tals injustícies. Contrastant la visió, l'actitud i les accions de les persones adultes amb les de les criatures, en Bruno i en Shmuel aconseguen treure a la llum unes raons socialment construïdes, apreses i transmeses de grans a petits. Només la mirada innocent d'una criatura és capaç de destapar la insensatesa dels prejudicis que van donar lloc a l'extermini de la població jueva i que, encara avui, donen lloc a guerres, genocidis i tot tipus de violacions dels drets humans contra població innocent jutjada des d'un punt de vista concret.

El nen del pijama de ratlles és, doncs, un cant a l'amistat. Una amistat despresada de qualsevol prejudici i que, per tant, pot veure més enllà de les diferències. Entre Bruno i Shmuel, el nen a l'altra banda del tancat, l'important és allò que poden fer junts, no pas allò que els separa. Per a ells, les seves diferències, estigmatitzades i portades fins a l'extrem de la discriminació i l'extermini, són una curiositat, un món ric i ple de coses per descobrir. El joc d'exploradors que porta en Bruno a descobrir aquest món tancat l'ajuda a descobrir allò que realment s'amaga darrere de les coses. Tot un procés de pèrdua de la innocència amb un tràgic desenllaç: l'equivocada mort d'en Bruno dins el camp d'extermini.

LA DETERMINACIÓ DEL CONTEXT HISTÒRIC

Tot i que la pel·lícula de *El nen del pijama de ratlles* és una adaptació cinematogràfica molt respectuosa amb el relat literari original, les diferències interposades pel que fa al llenguatge conviden a noves reflexions, especialment respecte a la descripció del context històric en què es desenvolupa l'acció.

L'acció se centra en el Berlín de 1942, en plena Segona Guerra Mundial. Un moment, doncs, de gran transcendència històrica i extensament conegut per

tothom. Tanmateix, altre cop cal remarcar que s'ha de tenir sempre present que ni la voluntat de la pel·lícula, ni la de la novel·la, no és la de fer un retrat documental de la realitat del moment, sinó la d'explicar l'experiència d'en Bruno i, de retruc, de la seva família, durant aquell període. Evidentment, la referència històrica és deliberada i, per tant, influeix en el que volen transmetre llibre i pel·lícula, però és important recordar que l'Holocaust és només la base a partir de la qual es fa una reflexió a un altre nivell, més poètic i humà.

Així, tot i que l'objectiu final de la història és fer una mirada crítica envers les conseqüències que poden tenir els prejudicis, l'odi i la violència exercida sobre les persones innocents, film i llibre no deixen de ser una forma de recuperació de la memòria històrica a voluntat expressa dels seus autors. I és que, tal com afirma John Boyne, la seva obligació com a escriptor és assegurar-se que encara avui recordem allò que va passar i que ens continuem preguntant-nos com va ser possible. D'aquesta manera, tot i ser conscient de la dificultat i fins i tot la controvèrsia que representa escriure històries sobre aquell període, i encara més centrar una història de ficció en l'holocaust, Boyne ho considera necessari i ho pren com una oportunitat. Una oportunitat per recordar a les noves generacions les barbaritats comeses, clares violacions contra els drets humans, i fer-nos-en així conscients perquè això no es torni a repetir.

De totes maneres, no és en va que esculli una mirada infantil per al desenvolupament del seu relat, ja que, segons afirma, aquesta semblava la manera més respectuosa de tractar un tema tan delicat com aquest. A més, els dilemes, qüestionaments i crítiques que es desprenen del relat literari i cinematogràfic acaben per transcendir la realitat de l'holocaust. Com dèiem, el genocidi dut a terme durant la Segona Guerra Mundial construeix l'entorn perfecte per a la creació d'un relat de ficció que expliqui i tregui a la llum les injustícies realitzades en aquells anys: la mirada innocent d'en Bruno, el punt de vista idoni per fer aflorar la ridícula de uns prejudicis construïts sobre idees infundades, i el mur que separa la casa d'en Bruno del camp de concentració on viu en Shmuel, la

representació física d'un abús de poder basat en una prèvia separació ideològica. Tanmateix, les temàtiques tractades per novel·la i pel·lícula van molt més enllà, fins al punt de no tenir ni lloc ni època. Ben bé aquesta història podria estar centrada en qualsevol dels conflictes latents avui: Rwanda, Somàlia, Palestina, Darfur, Zimbabwe o l'Iraq, per exemple. I és que, malauradament, els murs divisoris, els genocidis, els conflictes armats, i tot tipus de violacions dels drets humans més fonamentals, encara continuen existint i, per tant, el qüestionament dels prejudicis que tan sovint els fonamenten segueix sent un tema rellevant ara i aquí o en qualsevol moment i lloc del món.

CONTRASTANT ELS RELATS: EL PODER DE LES IMATGES

Tot i tractar-se d'una adaptació cinematogràfica de gran semblança al relat literari de John Boyne, cal destacar algunes diferències d'allò que es desprèn entre film i novel·la, conseqüència del llenguatge que és propi a cada àmbit.

Mentre que en el llibre la informació amb què es compta es redueix a les paraules relatades pel Bruno, el protagonista, a la pel·lícula les imatges se sumen a la paraula, parlant per elles mateixes. Unes imatges que, a més, carreguen un pes històric important i engloben tres moments històrics diferents: el moment que representen, el moment en què van ser enregistrades i, en aquest cas coincidint, el moment en què són visionades.

El relat se situa a l'any 1942, en plena Segona Guerra Mundial. Però, com dèiem, allò que se'ns vol ressaltar no és tant el fet històric com la innocència d'una mirada infantil d'aquest Bruno de tan sols 8 anys que no acaba de saber què passa i ni molt menys per què passa. És a partir dels seus petits descobriments com anem coneixent l'entorn i tots els esdeveniments que hi ocorren. De fet, durant la lectura de la novel·la no es menciona ni el camp de concentració ni específicament el conflicte. Però en el film no calen paraules per exemplificar quelcom que com a espectadors i espectadores del s. XXI hem vist tantes i tantes vegades. La nostra mirada carrega un coneixement extra que costa d'encaixar amb la innocència que subratlla el film. Tot i no haver viscut l'holocaust en pròpia pell, avui tenim una

concepció, una idea d'allò que va passar i de com eren els camps de concentració. I ens costa acceptar que els personatges no sàpiguen què està passant, especialment en el cas del personatge de la mare, ja adult.

Així, allò que en la novel·la s'insinuava, però com que no es veia s'anava endevinant, en el film pren una evidència molt més clara per la força i el poder de les imatges. Ja que tot i que en els diàlegs tampoc no es mencioni, la construcció escenogràfica de l'entorn on passen els fets vols ser autèntica i tan propera a la realitat com sigui possible. Així, tot i que mirem la pel·lícula des dels ulls d'una criatura de 8 anys, perplex i desconexedor d'allò que veu, nosaltres, com a espectadors i espectadores, no ens podem desprendre del coneixement que ja tenim dels fets i ens és impossible sorprendre'ns com ho fa ell.

4. CONCLUSIONS

Moltes vegades recorrem a la literatura per poder expressar les experiències més traumàtiques de la nostra història. Un exemple seria la barbàrie de l'holocaust nazi. Podríem dir que la literatura s'ha convertit en una mena de filtre per evitar els problemes que ens provoca l'horror de l'acte en si. En aquest sentit, la literatura es converteix en un intent de traspasar els límits del llenguatge i com una forma d'aconseguir representar aquest horror en tota la seva amplitud.

Alguns autors, generalment supervivents de l'horror, han desafiat tots els límits de l'escriptura per transmetre'ns així les seves experiències i convertir-se en testimonis de la seva pròpia supervivència.

És interessant assenyalar que no són tants els llibres que sobre aquest tema- l'holocaust- s'han publicat al nostre país, fins fa relativament pocs anys.

Dels diferents models de la representació de l'horror dels camps de concentració, destaquen aspectes com ara la literatura autobiogràfica (Primo Levi, Elie Wiesel),

l'autobiografia novel·lada (Imre Kertész, Wladyslaw Szpilman), l'elaboració literària (Ruth Krüger, Paul Steinberg), la investigació històrica (Erich Hackl), el llenguatge cinematogràfic (Claude Lanzmann), etc.

Primo Levi va aconseguir condensar en els seus escrits el màxim de pensament amb el mínim estil, en un exercici d'austeritat, malgrat el qual l'horror no deixa de fer acte de presència en tots nosaltres.. Considera que la supervivència no va ser la regla dels camps, sinó l'excepció: d'aquí que parli de la vergonya i la culpa que sentien els que se salvaven (*Els enfonsats i els salvats*). Gràcies a molts supervivents es van exposar els crims comesos des de 1933. Levi i desenes de supervivents han sentit la necessitat d'explicar-nos el que va passar durant aquests anys.

D'altra banda, autors com ara Paul Celan ens exposen la incapacitat d'assumir com a pròpia la llengua dels seus botxins. Robert Antelme mostra com els homes es destruïen, sense poder fer res excepte morir en silenci, mostrant la seva condició humana. Imre Kertész ens ha explicat les seves experiències de nen supervivent a Auschwitz. Tots ells, i molts més, han volgut donar testimoni del que va passar amb diferents mitjans, però tots volien que es recordés. Però no havien de ser recordats com a herois, sinó com a personatges anònims que van sobreviure a l'*infern* i que havien llegat a la humanitat evidències dels fets. Alguns han relatat les seves experiències en els *guetos* o, com Viktor Klemperer, la reclusió a casa.

Gràcies a l'esforç de tots ells, avui tenim, a més de les evidències arxivístiques detallades, fonts orals, gràfiques i escrites que ens poden aclarir els fets en aquells llocs.

Per a molts pensadors, com per exemple el filòsof Teodor Adorno, la matança de milions d'éssers humans constata que les condicions a partir de les quals era possible pensar han estat completament destruïdes. No han estat només persones físiques les que han patit l'extermini sinó també la mateixa idea de la humanitat

..Molts dels que van sobreviure als camps han assenyalat l'important que era per a ells transmetre les seves vivències de manera literària. Als seus ulls, es pot apropar la realitat dels camps de concentració a aquells que no els han experimentat en pròpia pell, sense necessitat de fer-ho només a través d'investigacions sobre els fets: l'estètica no disminueix l'autenticitat. Els fets no es poden integrar en una imatge "normal" del món: el coneixement de l'Holocaust no explica res, mentre que la literatura pot obrir i fer accessible una realitat que sembla incomprendible (Ruth Kluger, *Weiterleben*, 1992).

L'escriptura literària també exposa els processos que en les investigacions històriques es donen per evidents. En el camp de concentració també hi havia una vida quotidiana, una "normalitat" que no apareix en aquestes investigacions, mentre que per al text literari gairebé tot és digne d'esment, fins i tot aquells detalls que poden semblar més insignificants: els sofriments, les impressions físiques (fam, set, fred, dolor) són transmissibles literàriament, de manera aproximada.

Un altre element que sovint es passa per alt, i que també es reflecteix en el relat literari, és que alguns supervivents (Ruth Kluger, Jorge Semprun, Robert Antelme), assenyalen repetidament la necessitat de mantenir viva la seva voluntat de sobreviure a través del record literari (poesia, lectura de llibres, etc.). Aquesta forma de mantenir viva l'escriptura equivalia a un "exorcisme" de la situació del camp, però també posteriorment, quan es van haver d'enfrontar de nou a la vida fora de l' camp, encara que alguns d'ells (Jean Améry, Primo Levi) van optar, finalment, pel suïcidi. D'entre la multitud de narracions i testimonis personals, en destaquen alguns la qualitat literària dels quals *atrapa* el lector, ja sigui en forma d'autobiografia, novel·la, assaig literari o altres formes mixtes. En general, els seus autors han deixat una obra global que no es limita a les seves vivències al camp de concentració.

Algunes van ser escrites poc després dels fets viscuts, com les primeres obres de Primo Levi (*Es questo è 1 uomo*, 1946) o de Robert Antelme (*L'espèce humaine*,

1946-1947). Però la majoria van fer balanç dels seus relats al cap de vint o trenta anys, com Jorge Semprún (*Le grand voyage*, 1960), Jean Améry (*Jenseits von Schuld und Sühne*, 1964-1966), Imre Kertész (*Sztoralanság, Sense destí*, 1961 - 1975), etc. En aquests manuscrits tardans s'aprecia la distància temporal amb allò viscut, perquè la distància afegeix a l'experiència personal dels diferents autors dimensions de memòria, reflexió i presa de consciència. I fins i tot de maduresa. La manera com el temps entrellaça els records amb l'actualitat es posa especialment de manifest en autors com Levi o Semprún, quan tornen sobre aquests temes amb la distància d'uns quants anys. En les obres de Semprún, el passat i el present estan entrellaçats per una xarxa de complexes referències, amb constants retrocessos temporals i anticipacions al moment passat. En gairebé tots els autors, la reflexió sobre allò viscut desemboca en síntesis molt similars, sovint literàriament idèntiques. Primo Levi parla de la lluita per la vida, reduïda a les seves formes més primitives; Paul Steinberg esbossa la maquinària de la deshumanització i admet que s'havien convertit en animals. Un altre punt de connexió són les descripcions dels contactes amb els civils, fora del camp: els presos no eren éssers humans com ells, i alguns no els dedicaven ni una sola mirada, com si la seva existència pogués ser obviada.

Els memorials històrics dels camps de concentració han passat a formar part del nostre patrimoni cultural col·lectiu a través dels testimonis d'aquells que, sent víctimes, van voler també ser testimonis i narradors de les seves experiències. És indispensable tornar als vells relats, als episodis que ens han explicat els supervivents, perquè mai siguin oblidats per les generacions futures. Aquests relats han de ser incorporats als manuals que s'acosten al tema dels camps de concentració, perquè són relats sense ombra de ficció, que reflecteixen l'infern dantesco amb més realisme a l'hora de mostrar l'horror que qualsevol manual històric.

Un element comú en tots els relats sobre l'infern nazi és la trilogia del viatge, el lloc i la transformació dels personatges, tot i que la perspectiva de cadascun dels

autors sigui diferent. A partir de 1933, l'home construeix de forma literària el més terrible infern de la història, el camp d'extermini.

Per acabar, crec que és totalment necessari assenyalar que si un dels objectius del present treball de recerca era el de difondre un tipus de literatura que no havia rebut el reconeixement que li pertocava, aquest objectiu crec que s'ha complert a bastament.

Si en l'àmbit europeu, la literatura concentracionària és una literatura plenament consolidada dins de les seves societats- només cal veure com algunes obres són lectures obligatòries a l'ensenyament d'aquests països-, en l'àmbit espanyol encara cal esmerçar esforços per donar a conèixer aquesta literatura i que arribi a estar plenament integrada dins del nostre sistema educatiu. Com ha dit el professor David Serrano, l'anormalitat patida en el nostre país a causa de la llarga dictadura podria ser una de les causes d'aquesta poca presència.

També crec haver demostrat suficientment la gran diferència que separa aquells relats inclosos dins del concepte de "literatura concentracionària" i aquells altres que s'apropen a la barbàrie de l'holocaust sense haver-ne viscut els fets. En aquest sentit, és evident la gran diferència entre, posem per cas, un Levi o un Amat Pinella i l'obra ja més propera en el temps de *El nen del pijama de ratlles*. L'obra dels primers ens acostava a la problemàtica essencial de l'ésser humà, a l'horror i la barbàrie que suposà l'holocaust. La segona, per la seva banda, tan sols ens mostra la superfície de les ferides, i per tant no ens deixa veure el veritable patiment de l'ésser humà.

No és estrany, doncs, la diferent recepció que han tingut els clàssics d'aquesta literatura en comparació amb aquestes obres més modernes.

No és d'estranyar, doncs, l'èxit de què ha gaudit la proposta literària de John Boyne si tenim en compte aquesta manca de reflexió profunda sobre la condició humana. És clar que la banalització del mal i la superficialitat amb què és tractat aquest tema han contribuït a una més gran difusió entre el gran públic.

D'altra banda, i ja per acabar, cal esperar que a poc a poc es realitzin prou esforços per part de les institucions educatives per superar aquest buit en el nostre país. Creiem que els valors democràtics ja estan plenament instaurats després de més de trenta anys de democràcia, la qual cosa també ajudarà a contribuir a difondre aquells relats que entronquen amb el més íntim de l'ésser humà. Desitgem que en un futur no massa llunyà ens puguem situar, en aquest aspecte, a l'alçada d'altres països amb una llarga tradició democràtica, com França, Itàlia, etc, on la literatura concentracionària és de lectura obligatòria.

BIBLIOGRAFIA

Llibres llegits:

- Amat, Joaquim. *K.L.Reich*. 1a ed. Barcelona, 2005.
- Levi, Primo. *Si això fos un Home*. 2a ed. Barcelona, 2009.
- Boyne, John. *El nen del pijama de Ratlles*. 3a ed. Barcelona, 2008.

Pel·lícules vistes:

- *La llista de Schindler* [CD] Dirigida per Steven Spielberg. Estats Units: 1993. 195 min.

- *El nen del pijama de ratlles* [CD] Dirigida per Mark Herman. Irlanda, Estats Units, Regne Unit: 2008. 96 min.

Estudis crítics del llibre:

SERRANO, DAVID “Biografia” a K.L. Reich. Barcelona: Edicions 62, 2a ed., 2005, pàg.7-12

SERRANO, DAVID “Gènere” a K.L. Reich. Barcelona: Edicions 62, 2a ed., 2005, pàg.13-24

SERRANO, DAVID “Personatges” a K.L. Reich. Barcelona: Edicions 62, 2a ed., 2005, pàg. 53-66

BIBLIOGRAFIA WEB

Serrano Blanquer, David. La literatura concentracionària europea: Joaquim Amat Pinella [tesi doctoral en línia]. 2003. <http://www.tdx.cat/bitstream/handle/10803/4843/dsb1de2.pdf?sequence=1>; [Consulta: 18 de agost del 2013)

Topografía de la memòria: El infierno nazi en la literatura. [en línia]. http://www.memoriales.net/lite_infierno.htm; [Consulta: 21 de setembre de 2012]

Grau Sánchez, Vanessa. Xoà. Literatura i cinema. Perspectives i aproximacions de la

literatura i el cinema sobre l’holocaust. [treball de final de carrera en la llicenciatura en Filologia Catalana a la UOC , en línia]. 2009-2010. <http://openaccess.uoc.edu/webapps/o2/bitstream/10609/6442/1/vagrauTFC012010.pdf>; [Consulta. 28 d’octubre del 2012]

El niño con el pijama de Rayas, Teatro la Granja [En línia] Mayo 13, 2009 por Tinerguia [<http://www.tinerguia.com/2009/05/13/el-nino-con-el-pijama-de-rayas-teatro-la-granja.html>] [Consulta: 15 d’agost del 2012]

Biography [En línia] <http://www.johnboyne.com/about/> [Consulta: 23 d'agost del 2012]

Auschwitz: tres autors per a la memòria. [En línia][<http://openaccess.uoc.edu/webapps/o2/bitstream/10609/1195/1/42275tfc.pdf>] [Consulta: 30 de Juliol]

Auschwitz en el cine y la televisión [En línia][<http://www.proyectos.cchs.csic.es/fdh/sites/proyectos.cchs.csic.es.fdh/files/cine.pdf>] [Consulta: 7 de setembre]

Maria Àngels Anglada[En línia]
http://www.escriptors.cat/autors/angladama/pagina.php?id_sec=234#top [Consulta: 8 de Juliol]

Els catalans als camps nazis (1977)[En línia] Per Neus Real
[<http://www.visat.cat/traduuccions-literatura-catalana/cat/articles/59/11/0/2/prosa/montserrat-roig.html>] [Consulta: 14 de Juliol]