

UNIVERSITAT DE BARCELONA

MEMÒRIA I ESCRIPTURA EN LA FIGURA DEL TESTIMONI

*Primo Levi, Jorge Semprún i la reconstrucció
de la identitat*

Víctor Crespo Ribot

FILOSOFIA POLÍTICA II

Professora: Núria Sara Miras Boronat

Paraules: 4.469

Index

Text seleccionat:.....	p. 2
Introducció:.....	p. 2
Comentari ampliat del text:.....	p. 4
•La memòria com a lligam entre experiència i identitat.....	p. 4
•Temporalitat en la memòria.....	p. 6
•El relat com a veritat subjectiva.....	p. 8
Conclusió i autoinforme d'aprenentatge:.....	p. 11
Annexos:.....	p. 13
•Material seleccionat.....	p. 13
•Material descartat.....	p. 13
•Material reservat.....	p. 17

Text seleccionat

«La memòria, que es nodreix de l'experiència viscuda, és eminentment subjectiva. Resta lligada a fets als quals hem assistit, dels quals hem estat testimonis o fins i tot actors, i a les impressions que aquests fets han gravat al nostre esperit. És qualitativa, singular, escassament procliu a les comparacions, a la contextualització i a les generalitzacions. Per a qui n'és portador no té necessitat de proves. El relat del passat que lliura un testimoni —en el supòsit que aquest no siga un mentider conscient— serà sempre la seua veritat, és a dir, la imatge del seu passat dipositada en ell mateix. Pel seu caràcter subjectiu, la memòria mai no roman fixada per sempre; s'assembla més aviat a una obra oberta, en transformació permanent. No és tan sols que, seguint la metàfora de Benjamin, “el tapís de Penèlop” canvia cada dia a causa de l'oblit que ens sotja, per a reparèixer més tard, de vegades molt més tard, teixit d'una forma diferent a la del primer record. El temps no és l'únic que erosiona i afebleix el record. La memòria és una construcció, i resulta tothora filtrada per coneixements assolits posteriorment, per la reflexió que segueix a l'esdeveniment, per d'altres experiències que se sobreposen a la primera i en modifiquen el record.» (Traverso, 2006: 24-25)

Introducció¹

«L'horror! L'horror!» (Conrad, 2002: 179); «en silenci... en silenci» (Conrad, 2002: 185). La primera d'aquestes expressions —una de les més icòniques de la història de la literatura— és pronunciada a pocs instants de morir per Kurtz, personatge ficcional i misteriós sobre el qual s'articula *El cor de les tenebres*. La segona, en canvi, són les paraules de la seua promesa que posen de relleu quina ha estat la forma d'esperar el seu retorn. L'*horror*, per una banda; el *silenci*, per l'altra; i el *temps*, d'entremig. El fenomen d'Auschwitz, tanmateix, sembla recollir la naturalesa d'aquestes expressions, però no obstant això, amb una relació tensa que compromet a les mateixes. Com sabem, la singularitat històrica² de l'Holocaust provocà un trencament radical amb els vells preceptes ètics i civilitzadors d'arrel humanista. De sobte, la Humanitat es desperta de la ignorància de tal mode que ni la denúncia pessimista del *Càndid* de Voltaire havia aconseguit realitzar. Així les coses, el mal radical s'encarna en el millor dels mons possibles; la innocència perduda s'estén per tot arreu, en l'espai i en el temps, transformant les certes en dubtes; i, com a conseqüència, la societat de mitjans del segle

¹ Al llarg d'aquest escrit es farà servir «EV» per citar *La escritura o la vida* (2015) de Semprún, i «SH», «LT» i «ES» en referència als tres llibres que componen la *Trilogia d'Auschwitz* (2011) de Primo Levi: *Si això és un home*, *La treva* i *Els enfonsats i els salvats*.

² Reyes Mate, en *Memoria de Auschwitz* (2003), fa una reflexió política i moral sobre el paper de l'Holocaust en la construcció de la Humanitat. La singularitat de tal esdeveniment estaria marcada per l'extralimitació de tres aspectes principals: el moral, l'històric i l'epistemològic.

XX es fon en una crisi d'identitat: busca trobar el sentit d'aquest univers desballestat malgrat obtenir, com a resposta, el silenci irracional del món.

Molts són els que han defensat, i defensen, que ja no podem pensar sense tenir en compte el fenomen d'Auschwitz. I és precisament en aquesta línia cap on es desenvoluparà el present treball. Per això, s'ha de prendre esment en la centralitat que ocupa ací la figura del testimoni. Ja d'entrada, amb el fet d'armar-se de valor a prendre la ploma per combatre l'oblit, aquest ens recorda que l'*amnèsia* cultural és un perill religiós i polític, però que davant d'aquest risc cal l'*anamnesi* per tal que l'Holocaust —tal és l'imperatiu «ètic-polític» (Miras, 2013: 230) d'Adorno— no es torne a repetir. Aleshores, assumint aquesta com la finalitat principal, tractarà de veure's el pas que es dona entre la memòria i l'escriptura, com també els seus aspectes convergents. Per a dur a terme tal empresa, entrarem en diàleg amb un fragment de *Els usos del passat: història, memòria, política* (2006) d'Enzo Traverso. En aquest text —el de Traverso— es troben tres qüestions principals que s'entrellacen estretament amb la memòria: la primera d'elles remet a la relació amb el caràcter subjectiu de l'experiència, és a dir, el mode amb què les impressions s'allotgen en l'esperit; la segona, i atesa la sensibilitat temporal, faria referència a la seua fugacitat; mentre que la tercera, que no apareix de forma explícita però que, no obstant això, sembla vertebrar el sentit del text, seria l'afer particular del mateix testimoniatge.

Doncs, amb propòsit d'arranjar aquestes coordenades, i per tal de situar-nos en context, començaré explicant el fenomen d'Auschwitz com a *experiència*. Una experiència que, com veurem, tot i ser l'aliment bàsic de la memòria, acaba per desconstruir la identitat del propi subjecte. Tot seguit, s'analitzarà la *temporalitat*, és a dir, com el testimoni manté una relació tensa —o inclús ficcional— amb l'erosió i la feblesa del record. I per últim, arribarem al punt més exhaustiu: el problema formal del *relat*; la dificultat de la seua transferència; el paper excels de reconstruir la identitat; i, tanmateix, la seua finalitat allixonadora. A més a més, cal afegir que tant *La Trilogia d'Auschwitz* (2011), de Primo Levi, com *L'escriptura o la vida* (2015), de Jorge Semprún, són les obres seleccionades de què ens farem servir per assolir tals propòsits. Aquesta selecció respon, en última instància, al fet de compartir ambdues punts significativament comuns, però sobretot, al fet de trobar en cadascuna d'elles una resposta divergent per mitjà de l'expressió literària. Així doncs, queda tancada aquesta introducció per tal d'immergir-nos al que fou el regne de l'horror i del silenci: el *cor de les tenebres* de l'escabrós segle XX.

*C*omentari ampliat del text

- La memòria com a lligam entre experiència i identitat.

Definir l'experiència de l'*horror* no resulta una tasca senzilla. Més aviat, en buscar l'exactitud, o, si cal, en recercar un apropament rigorós al terme, sorgeixen d'immediat dificultats que ens obliguen a serpentejar al voltant del seu significat. En canvi, amb la literatura —pel seu privilegi ficcional— trobem una via on especular sobre l'existència de l'infern no suposa cap barrera. Podem acudir al *Mite d'Er* platònic o a la *Divina Comèdia* de Dant, per emprar dos exemples, i denotar com a més de tenir una finalitat pedagògica, la pura literarietat desplaça l'infern de la faç de la Terra. El pecat, com sabem, correspon a la vida: aquest és possible i real. Però, en canvi, l'existència real de l'infern queda en un mer supòsit literari que ens plena d'incertesa: sols a través de la mort pot donar-se crèdit de la seua existència. Ara bé, ¿com podem estar segurs que la Terra no és l'infern d'un altre planeta? Resseguint a Aldous Huxley, que el nostre món siga un *món feliç* tal vegada indique que, de fet, hem ignorat durant massa temps l'anterior pregunta. Per aquest motiu, podríem pensar que l'experiència d'Auschwitz, donada sobre la Terra, ha superat la literatura. Doncs, si més no, ha fet de l'infern —un món impossible— la realitat mateixa³. Així ho expressa Levi:

Avui, als nostres dies, l'infern ha de ser així, una habitació gran i buida, i nosaltres, morts de cansament, hem d'estar drets, i hi ha una aixeta que goteja i l'aigua no es pot beure, i nosaltres esperem 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. (SH, 2011: 36)

L'explicació no pot ser més escatològica: el buit, el cansament, el pas lent del temps... la realitat última de l'ésser humà. I no obstant això, tot el pes del paràgraf recau sobre el «com si». És a dir, sabem que seguim vius, però vivim habitant la mort. Perquè, tanmateix, la destrucció d'un home és pràcticament impossible d'explicar⁴. Únicament una «gramàtica de l'inhumà» (Mèlich, 1998: 173) podria moure's en aquestes dimensions. L'aparició del Mal, tan quimèric fins al moment com el mateix infern, «sume a los supervivientes, que no saben a

³ Això explicaria que Semprún, per exemple, evite referir-se al Mal únicament sense fer ús de la paraula «horror». A l'igual que l'infern, el Mal no seria ben bé experimentable, sinó sols a través de l'horror.

⁴ «Ens hem adonat que la nostra llengua no té paraules per expressar aquesta ofensa, la destrucció d'un home» (SH, 2011: 40). Però, malgrat tot, per a Levi com per a Semprún, la mirada si que pot canalitzar la realitat inexpressable. Quan Levi es troba al despatx del doctor del Lager per comunicar-li els seus coneixements sobre química, escriu: «perquè aquella mirada no va ser entre home i home; i si jo sabés explicar a fons la naturalesa d'aquella mirada [...] també explicaria l'essència de la gran follia del Tercer Reich» (SH, 2011: 115).

qué han sobreviscut, en un abismo de reflexió» (EV, 2015: 144). La història, la literatura, la filosofia, no ens han preparat per a aquesta experiència, i cal un esforç abismal per no confondre realitat amb ficció. Però tant en el testimoni de Levi com en el de Semprún, sobreviu un component literari d'extrema necessitat: Levi donaria el dinar a canvi de recordar un vers de la *Divina Comèdia*; Semprún creu que sols és transmissible la veritat essencial de l'experiència mitjançant la creació literària (EV, 2015: 141). La literatura pot envigorir una identitat desconstruïda per l'experiència concentracionària. Com diu Levi en *Els enfonsats i els salvats*, tot reflexionant sobre el famós capítol d'El cant d'Ulisses, «em permetien restablir un lligam amb el passat, salvant-lo de l'oblit i enfortint la meua identitat» (ES, 2011: 492).

La identitat, la personalitat, les singularitats, la diferència, són el luxe inestimable dels camps de concentració. Quan no es mor des de la vida, sinó des de la mort, és perquè la mort no hi és. Perquè, ¿poden matar-se nombres, figures, o cadàvers? Sabem que els presoners en arribar al camp quedaven orfes de memòria. Aquesta —com diu Traverso— «es nodreix de l'experiència viscuda» (Traverso, 2006: 24), però a més, resta lligada «a les impressions que aquests fets han gravat en el nostre esperit» (Traverso, 2006: 24). És a dir, el conjunt d'experiències que hem tingut durant la vida queden recollides en la memòria, de mode que la identitat personal s'evoca a través del record. Totes les pertinences, el mode i la forma amb què estan disposades, formen part de la nostra extensió subjectiva. Cada objecte personal té al darrere una història, a l'igual que la roba, la seua combinació, el particular tall de cabells, el nom o els cognoms. Però res de tot això és possible en Auschwitz. El procés d'animalització, de degradació, de despersonalització —com vulga dir-se—, és necessari (des de la posició de l'homicida) per no suportar el pes de la culpa. Aquesta és, fet i fet, «l'única utilitat de la violència inútil» (ES, 2011: 482).

Després d'haver quedat diluït entre la massa uniforme, però a més, en un sentit radical, preguntem-nos: ¿quin sentit té la supervivència? Els presoners són conscients que l'experiència del camp no és en va. El ridícul, el patiment i la vergonya, menen a deixar-se morir per la xemeneia. Aquesta és, òbviament, una opció. L'altra és intentar sobreviure i condemnar-se als malsons, al record amarg de l'horror. Però no ja sota l'oportunitat de retrobar-se personalment com una mena *Bildungsroman*, sinó bàsicament per donar testimoni a tot el món: «Potser també em va ajudar el meu interès, que no va minvar mai, per l'ànima humana i la voluntat no sols de sobreviure, sinó de sobreviure amb la finalitat concreta d'explicar les coses que havíem presenciats i havíem suportat» (SH, 2011: 206). Pot notar-se

en aquesta cita que la possibilitat de testimoniar era, alhora, un intent de trobar la pau transcendint el present. Un incentiu per viure, però no suficient: per a esperar calia prendre consciència del fet d'estar envoltat d'homes a fi d'esdevenir una singularitat en un univers espiritualment naufragat. I per passar aquest tràngol no queda altra que resistir per decència humana, per marcar els límits que irreductiblement formen part de l'ésser humà: l'esquelet, la higiene, caminar dempeus... És a dir, «la facultat de negar el nostre consentiment [...] per no començar a morir» (SH, 2011: 54).

•Temporalitat en la memòria.

La fugacitat de la memòria és un component tan essencial en l'ésser humà com la seua facultat oblidadissa. ¿Podem dir de Funes⁵, *el memoriós*, per a qui el somni és l'amenaça de l'oblit, que és realment un home? Borges presenta amb aquest conte la metàfora de l'home aclaparat per la memòria infinita. Però, recordar-ho tot, tenir una memòria total, més aviat seria quelcom inhumà⁶. I encara més, si sota la pretensió d'immediatesa desapareix l'espai per a la reflexió⁷. En aquesta idea ressona de fons el plantejament nietzscheà de la *Genealogia de la moral* o de la *Segona consideració intempestiva*: l'oblit, facultat general de l'animal humà, «forma de salut *vigorosa*» (Nietzsche, 1983: 66), obri l'espai per a l'espontaneïtat i la llibertat creativa davant del constrenyiment anamnèsic de la memòria. Ara bé, ¿pot pensar-se talment la memòria després d'Auschwitz?

L'experiència concentracionària ressitua en la història el vell precepte herodotià: «preservar del olvido la gloria de los griegos y los bárbaros» (Ricoeur, 2004: 532). Ara bé, si parlar de «glòria» resulta dissonant després del segle XX, el missatge que subjau a sota és clar: l'anomenat «deure de la memòria». Deguem recordar els barracons, els forns crematoris, les cambres de gas... però no per glorificar a les víctimes, sinó perquè mai cap Holocaust es torne a repetir. Aquesta acció que s'evoca amb el passat ens mena a pensar la memòria com «un artefacte antropològic de primera magnitud» (Mèlich, 2001: 13). Amb independència de quina direcció històrica es defense, no pot negar-se que l'home és un ésser històric d'ençà que pensar la natura humana ens remet a una contextualització espai-temporal. Si la història és

⁵ Em referisc, ara, al conte de Borges recollit en *Ficciones* (1978) que s'anomena *Funes el memoriós*.

⁶ «El hombre está hecho de olvidos. Si nos acordáramos de todo, la vida sería imposible» (Aub, 2003: 95).

⁷ Aquesta sembla ser la conclusió a què arriba el relat. «Había aprendido sin esfuerzo el inglés, el francés, el portugués, el latín. Sospecho, sin embargo, que no era muy capaz de pensar. Pensar es olvidar diferencias, es generalizar, abstraer. En el abarrotado mundo de Funes no había sino detalles, casi inmediatos» (Borges, 1978: 130-131).

feta mercé d'un procés de relacions, la memòria ens aboca a una relació amb els avantpassats. Però, en canvi, aquesta segona passa a ser majorment reflexiva, perquè és una relació amb els morts, amb el temps, amb l'altre. I per tant, no podem dissipar la temporalitat de la memòria quan aquesta és purament efectiva. A més, esdevé pur lligam entre passat, present i futur: el record engega l'acció, l'ara instantani, amb una finalitat transcendent que es projecta al demà. Per aquest motiu, el fet de llegir una memòria i activar el record, produeix, en forma de descàrrega, una crítica sobre el present.

Ara bé, cal reflexionar sobre la versemblança de les nostres lectures. El mateix Primo Levi ens alerta de la importància de llegir les memòries dels supervivents «amb ull crític» (ES, 2011: 399). Doncs, tot i constituir el material més substancial per refer la veritat, estranyament els presoners podien tenir «una visió de conjunt del seu univers» (ES, 2011: 399), això és: molts es trobaven amb un caos lingüístic, desorientats geogràficament, i absorts davant l'absurditat dels fets. I cal afegir, a més, que a part d'aquesta qüestió d'arrel, el record s'erosiona i s'afebleix amb el temps. La naturalesa subjectiva de la memòria «s'assembla més aviat a una obra oberta, en transformació permanent [...] i resulta tothora filtrada per coneixements assolits posteriorment» (Traverso, 2006: 24-25). Per aquesta mateixa raó, cobra major sentit l'escriptura. Però, no obstant això, es presenta amb una relació tensa amb la vida.

Vist des d'aquesta perspectiva, amb tot el que implica, no sembla cap casualitat que Semprún titule el seu llibre *L'écriture ou la vie* (1994). El nexce de la conjunció disjuntiva posa en relleu com el temps pot ser una amenaça per a la memòria però també una necessitat per al record. Tanmateix, l'epígraf amb què obri el llibre és una cita de Blanchot que, en certa mesura, no deixa de ser simptomàtica: «Quien pretenda recordar ha de entregarse al olvido, a ese peligro que es el olvido absoluto y a ese hermoso azar en el que se transforma entonces el recuerdo». Semprún necessita viure per poder escriure. Cada relat arrencat de la memòria li devora la vida. El temps ha de passar per experimentar la intemporalitat de l'instant, de l'*amor fati* nietzscheà. El so de la trompeta de Louis Armstrong,⁸ o el mateix ball, esdevé un crit de retorn a la vida. I sols així, la memòria depurada per l'oblit, «la estratègia de la

⁸ Aquest —La trompeta de Louis Armstrong— és el títol del sext capítol de *La escritura o la vida* (2015). En ell trobem un passatge que expressa encara millor el que volem dir: «Nada indicaba a primera vista dónde había estado en los últimos años. Yo mismo callé al respecto por mucho tiempo. No con un silencio afectado, ni culpable, ni temeroso tampoco. Era, más bien, un silencio de supervivencia. Un silencio rumoroso de apetito de vivir. No es que me volviera mudo como una tumba. Sino mudo al estar deslumbrado por la hermosura del mundo, por sus riquezas, deseoso de vivir en ellas borrando las huellas de una agonía indeleble » (SH, 2015: 123)

amnesia voluntaria» (JS, 2015: 244), deixa pas a la creativitat literària. En canvi, per a Primo Levi, la temporalitat de la memòria l'impacienta: l'escriptura testimonial l'ajuda a sobreviure; alleujament equival a narració. Per tant, podem pensar que si la memòria fos estàtica, sense estar afectada pel temps, descriure escenes com les de *La trilogia* seria gairebé impossible. Però justament la seua impaciència posa de manifest que, en el fons, el temps en la memòria és com «el tapís de Penèlop»: «canvia cada dia a causa de l'oblit que ens sotja, per reparèixer més tard, teixit d'una forma diferent a la del primer record» (Traverso, 2006: 25).

- El relat com a veritat subjectiva.

La informació que aporta un testimoni quan lliura un relat, com no pot ser d'altra manera, està condicionada per la subjectivitat de l'experiència viscuda. De mode que la informació que ens és transferida «sempre serà la seua veritat, és a dir, la imatge del passat dipositada en ell mateix» (Traverso, 2006: 24). L'eminent singularitat que caracteritza l'expressió de la memòria presenta, alhora, problemes de transferència quan la seua pretensió és revelar la realitat. Entre els presoners dels camps, la preocupació per fer creïble una atrocitat tant surrealista com la que se'ls obria al davant, posava en relleu la importància de la forma que hauria d'adoptar el relat. És a dir, ¿com o quina és la manera d'explicar tanta mort?, ¿és suficient amb una vida? (EV, 2015: 48)

Per a Semprún, l'escriptura no pot copsar tot el que una mirada és capaç d'expressar. A sota d'aquesta perspectiva s'amaguen bàsicament dues idees: per una banda, que l'evidència de l'horror és la màscara del Mal; i per altra banda, que sols aquell testimoni que s'articule amb major artífici com per a tornar-se art⁹, podrà transmetre la veritat essencial de l'experiència. Aleshores, sols els relats literaris que superen el mer testimoni, que facen imaginar, podran trencar la barrera amb què xoca l'escriptura. Doncs el repte no recau solament en la descripció de l'horror, sinó en l'exploració de l'ànima humana on es trobe l'arrel del Mal. Per a tal empresa, decidida a transcendir els lindars de la sensibilitat i del tacte, ironitza Semprún, «¡Necesitaríamos un Dostoievski!» (EV, 2015: 144).

En canvi, l'èmfasi de Primo Levi està en la tonalitat que ha d'adoptar el testimoni. En el mateix apèndix de *Si això és un home*, reconeix, per oposició al feixisme, la discussió i la

⁹ Per tant, al mot «escriptura» li hem d'afegir «literària» en el més pur sentit artístic. En la coneguda «era del testimoni» (Traverso, 2006: 18), en referència a A. Wiewiorka, tot serà cert i vertader, però mancarà la veritat essencial impossible de ser reproduïda en cap reconstrucció històrica. Aleshores, i des d'aquesta perspectiva, l'escriptura, com més literària, més s'aproximarà a la profunditat expressiva de la mirada.

raó com a vehicles de progrés. Davant d'aquesta perspectiva ètica, el llenguatge passa a ser deliberat, serè i sobri, no «el queixós de la víctima ni l'irat del vencedor» (SH, 2011: 183). Així estableix les línies de l'escriptura del testimoni: assolir una mena d'*objectivitat subjectiva* —les coses tal com han passat en primera persona, però en detriment de valoracions *a posteriori*—, per esdevenir creïble i «preparar el terreny al jutge» (SH, 2011: 183), és a dir, a nosaltres. Aquesta suspensió del judici, tanmateix, no equival al regal d'un perdó indiscriminat, sinó, més aviat, a una qüestió d'utilitat comunicativa. Sota aquesta pretensió, la trajectòria presentada per Traverso seria inversa a l'exemple de Levi: tot i no tenir el testimoni la necessitat de proves per la subjectivitat de la pròpia experiència (Traverso), ha d'abstenir-se de justificar la seua veritat per tal d'assolir l'intersubjectivitat de la memòria (nivell on es transmet allò essencial) i, així, brindar al lector el paper de jutge (Levi).

La tasca requereix filar prim. Com a principal característica destaca la neutralització de l'odi, que permet, entre altres coses, invertir els eufemismes del llenguatge oficial alemany. Utilitzar «extermini» i no pas «solució final», «deportació» en compte de «trasllat», o «tractament especial» a canvi de «mort amb gas» (SH, 2011: 185), ornamentava pretensiosament l'horror dels *Lagers*. Fet i fet, aquesta és l'empresa nazi, «una estratègia diabòlicament astuta» (SH, 2011: 190), que lingüísticament ha de combatre el testimoni. Una segona característica, que complementaria la primera a l'hora de testimoniar, és la limitació rigorosa de l'experiència directa (SH, 2011: 193). De mode que si s'aporta informació *extra subjectiva* com, per exemple, la realitat dels *Lagers* russos, les xifres dels morts, o detalls exhaustius sobre l'interior dels crematoris i de les cambres de gas, parlariem d'un treball de recerca històrica més que no pas d'un relat de testimoniatge. Per tant, podem afirmar que l'acte de testimoniar es basa amb evitar el reflex de les lectures que envolten un fet¹⁰ com també amb la transmissió de l'experiència subjectiva constituïda literàriament.

Aquesta constitució literària, tanmateix, respon a un gran nombre de motius. Un d'ells, i tal vegada el més important, és el fet de recuperar la identitat perduda per mitjà del relat. L'acció d'explicar, relatar, contar, narrar... produeix, si més no, un particular alleujament personal. En el cas dels supervivents esdevé un mitjà per expulsar del seu interior tanta mort

¹⁰ Si miràrem aquest punt des del text de Traverso, aquest ens diria que la memòria «resulta tothora filtrada per coneixements assolits posteriorment» (Traverso, 2006: 25). I precisament, contra aquesta facultat es reafirmaria la difícil tasca del testimoni: ser prudent (aquesta seria la principal limitació) a l'hora de narrar la pròpia experiència, de mode que el relat siga el més transparent possible.

acumulada. Però el que cal destacar ací és que, en la mateixa escriptura, el destinatari és qui possibilita l'alliberament intern del remitent. Establir una relació narrativa per mitjà del relat, expressar-se i ser escoltat, significa ser un subjecte dialògicament vàlid. És per tant que, a través de l'altre, l'escriptura s'emplena de sentit; s'és digne d'ésser llegit. I aleshores, en aquesta senda abrupta, l'enfonsat troba una mà que l'ajuda a coronar el cim.

L'exemple de Semprún és radicalment contraposat al de Levi, ja ho hem dit. La necessitat d'un és diferent a la de l'altre, i això respon, fet i fet, a la natura personal de cada individu. Els 18 anys de silenci que separen l'alliberament de Semprún de Buchenwald (1945), del seu primer llibre, *El llarg viatge* (1963), són els anys que justifiquen la tesi de *L'escriptura o la vida: viure per poder escriure*¹¹. Al darrere, però, hi ha els consells de Claude-Edmonde Magny o la *Carta sobre el poder de la escriptura* (2015). Entre ells, davant del bloqueig o vertigen que suposava evocar el record, «sereno y lúcido hasta el desgarramiento» (EV, 2015: 156), l'escriptura del text no ha de ser recent per no caure amb un excés emocional, però tampoc ha d'existir un distanciament temporal ampli per evitar l'elaboració excessivament intel·lectual. S'ha de trobar, per tant, un punt intermedi d'ascesi en què, assimilant el dolor, puga ser transformat en literatura i reconstruir-se alhora la personalitat¹².

En el cas de Levi, trobem que l'impuls per escriure, la necessitat d'explicar, naix en el mateix laboratori del *Lager*. Malgrat haver de llançar les notes que prenia per tal de continuar amb vida, són un precedent del llibre que escriuria pocs mesos després de ser alliberat. De mode que l'escriptura esdevé un acte de resistència a l'animalització i al silenci al qual foren sotmesos. Així mateix, escriure el nom propi en la portada i expressar deliberadament uns fets, és un exercici per reviscolar de la mort les accions més simples i senzilles que ens indiquen que seguim sent humans. Inclús, el caràcter fragmentari del text explicaria un alliberament interior que permet a l'autor, a poc a poc, retrobar la identitat. Açò justifica que Levi, de no haver existit Auschwitz, possiblement mai hauria escrit cap llibre. Però l'existència d'un deure moral, excusar-se de la vergonya per haver-se adaptat millor que altres

¹¹ Cal destacar que, tot i respondre a una necessitat personal, s'ha de tenir en compte que Semprún és conscient que ja hi ha una obra capital com *Si això és un home*, a part de molta més literatura escrita. Aquest factor podria haver estat determinant a l'hora de postergar la seua tasca literària. I inclús, arran de l'extensiva documentació històrica, la seua forma creativa.

¹² «la literatura sólo es posible tras una primera ascesis y como resultado de este ejercicio mediante el cual el individuo transforma y asimila sus recuerdos dolorosos, al mismo tiempo que construye su identidad» (EV, 2015: 178).

al Mal, i donar a conèixer l'incomprensible odi irracional del feixisme, constitueixen la necessitat o «l'impuls fort i persistent» (ES, 2011: 451) que palesa l'acte de testimoniar. Altrament dit, i amb paraules del propi Levi, no deixa de ser una resposta a l'anhel o «el turment de recordar, la vella i ferotge pruija de sentir-se home, que m'escomet com un gos en el moment en què la consciència surt de la foscor» (SH, 2011: 147). I tot seguit afegeix unes paraules que no poden passar desapercibudes, i que, tal vegada, justifiquen el sentit literari de tota la seua producció: «Aleshores, agafe el llapis i la llibreta i escriu allò que no sabria dir a ningú» (SH, 2011: 147).

*C*onclusió i autoinforme d'aprenentatge

Trobar-me amb el famós manament *estètic* d'Adorno (Miras, 2013: 230), de vetar l'expressió poètica un cop passat Auschwitz, i tot després d'haver llegit el poema amb què Levi obri *Si això és un home* l'any 1947, em semblava quelcom disbaratat, més aviat, com si algú, «atribuyendose funciones de Dios-Padre, hubiera prohibido a los pájaros cantar» (Grass, 1999: 20). Però, d'algun mode, va constituir l'estímul necessari per a articular, com a refús, la tesi principal d'aquest comentari: que davant de la *necessitat* narrativa que possibilita la reconstrucció de la identitat del supervivent, qualsevol forma de literatura esdevé inquestionable. Per aquest motiu, s'ha parat especial esment amb la relació que guarden l'escriptura i la memòria, com també amb la seua manifestació en la figura del testimoni. A més, he d'afegir que l'elaboració d'aquest escrit m'ha despertat la curiositat d'aprofundir, en especial, sobre dos temes: per una banda, amb la dissolució del subjecte en la literatura moderna (i la qüestió de la circularitat, o tancament del relat, de fons) i, per altra banda, amb el silenci o la mort de la tragèdia a partir l'absència de Déu. En certa mesura, el segle XX, i més en concret Auschwitz, obliga a replantejar fins i tot aspectes que cobreix la teoria literària. Un clar exemple, doncs, seria si després dels relats de testimoniatge, com els que hem estudiat en aquest treball, podem seguir parlant de literatura en el sentit tradicional del terme; inclús cap on es dirigeix una escriptura del desastre i de la mudesa, si cap a la seua essència, cap a la seua desaparició, o si més bé es tracta d'un interrogant obert i perpetu. Cavil·lar al voltant d'aquest fenomen i meditar sobre el seu destí, m'instiga a pensar que la literatura, si més no, s'encamina cap on va la vida.

Ara bé, el fet d'haver repensat aquesta *necessitat* literària, m'ha permès descobrir un aspecte, a parer meu summament significatiu, del qual mai havia prestat atenció: atènyer-me a la lectura dels silencis d'un text. Això significa, no solament, apreciar la victòria de la paraula i la manifestació del retrobament d'un mateix davant del silenci de Déu i dels homes (el testimoni esdevé un portador de secrets, un revelador de veritats ocultes que es constituïrien en forma de lliçó: en posar sobre el paper l'experiència directa es pretendria l'assoliment de l'eternitat), sinó, també, reconèixer el silenci dels morts, el que produeix insomni, el del fracàs de la nostra intenció comprensiva. Per això mateix, una bona lectura sempre serà la dels silencis de l'escriptura. És a dir, la que entén la inexistència d'un sentit complet perquè ens movem en un entramat interpretatiu. De mode que, perquè hi ha silencis en el text, no hi ha totalitat ni adoctrinament, sinó infinitud: múltiples formes d'emplenar els buits. Alhora, l'absència pronunciada de Déu s'il·lustraria simptomàticament sobre la literatura: el caràcter fragmentari dels textos reflecteix la manca d'unitat i la subordinació a la vida (ja no hi ha tancament sinó espargiment perquè, siga com siga, un tret vital és el desconeixement de la dada de la nostra mort). Per tant, ara s'entendria que quan el testimoni escriu, ho fa per recuperar la identitat, perduda en el camp, i, alhora, per provocar un replantejament ètic en la identitat del lector (la finalitat ja no seria estètica sinó política: provocar un trencament que manifeste el caràcter dispers de la vida). Per això, la lliçó deu ser alhora la d'aprendre a guardar silenci, evitar els sorolls per escoltar la veu interna del text, allò que s'escriu com a refugi perquè no es pot dir, i tanmateix, fer possible la seua transcendència al més a dintre de la nostra intimitat:

Voces, voces. Escucha corazón mío, como antaño sólo
escuchaban los santos: que la enorme llamada
los levantaba del suelo; ellos, no obstante, seguían,
imposibles, de rodillas y no se daban cuenta:
Así estaban escuchando. No es que tu pudieras soportar la voz
de Dios, ni mucho menos. Pero escucha lo que sopla,
la ininterrumpida noticia que se forma con el silencio.
(Rilke, 2015: vv. 53-59)

Annexos

- Material seleccionat.

- Aub, M. (2003): *Nuevos diarios inéditos [1939-1972]*. Sevilla: Editorial Renacimiento
- Borges, J. L. (1978): *Ficciones*. “Funes el memorioso”. Madrid: Alianza.
- Conrad, J. (2002): *El cor de les tenebres*. Barcelona: Edicions 62
- Grass, G. (1999): *Escribir después de Auschwitz*. Barcelona: Paidós.
- Levi, P. (2011): *Trilogia d’Auschwitz*. Barcelona: Edicions 62.
- Magny, C. E. (2016): *Carta sobre el poder de la escritura*. Cáceres: Editorial Periférica.
- Mate, R. (2003): *Memoria de Auschwitz*. Madrid: Trotta.
- Mèlich, J. C. (1997): El silencio y la memoria. “Cómo se puede tocar a Schubert por la noche, leer a Rilke por la mañana y torturar al mediodía?”. *Ars Brevis* (3), 171-189. Consultat en març de 2017, des de <http://www.raco.cat/index.php/ArsBrevis/article/view/93814/142191>
- (1998): La disolución del sujeto en las novelas de deformación. *Ars Brevis* (4), 171-183. Consultat en març de 2017, des de <http://www.raco.cat/index.php/ArsBrevis/article/view/93729>
- (2001): *La lliçó d’Auschwitz*. Barcelona: Publicacions de l’Abadia de Montserrat.
- Miras, N. S. (2013): Testigos que desaparecen en la noche y se desvanecen en la niebla: Resnais y la memoria del Holocausto. *Sesión no numerada: revista de letras y ficción audiovisual* (3), 226-246. Consultat en març de 2017, des de <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4193087>
- Nietzsche, F. (1983): *La genealogía de la moral*. Madrid: Alianza.
- Rilke, R. M. (2015): *Elegías de Duino; Los sonetos a Orfeo*. Madrid: Cátedra.
- Semprún, J. (2015): *La escritura o la vida*. Barcelona: Tusquets Editores.
- Traverso, E. (2006): *Els usos del passat: història, memòria, política*. València: PUV
- Todorov, T. (2013): *Frente al límite*. Mèxic: Siglo XXI.

- Material descartat.

El material que apareix ací és tot aquell que vaig consultar en març quan buscava informació per trobar una idea sobre la qual elaborar el treball. Totes aquestes referències són les que he descartat una vegada clar quina era la línia que volia seguir. En un primer moment vaig pensar en utilitzar el material filosòfic i literari d’Albert Camus. El que pretenia era

reprendre per mitjà de Nietzsche (la qüestió de la mort de Déu) i Dostoievski (el «tot hi és permés») com l'individu esdevé guia de si mateix. En aquest punt, hauria tractat el context de la Primera i Segona Guerra Mundial per justificar l'experiència del Mal des de l'absurd, és a dir, com una experiència sense sentit o incomprendible per als afectats. Davant d'aquesta perspectiva, Camús seria útil, sobretot amb *La pesta* o *L'home rebel* com a fons, per palesar com el simple fet d'existir ja és rebel·lar-se contra l'absurd. La mort i el patiment xoquen amb l'anhel de felicitat i el goig de viure, per tant es trobaria escindit entre el desig i la realitat disbaratada del món. De mode que el seu imperatiu seria el de configurar-se, construir una moral i donar-se sentit a si mateix (aquesta qüestió la vaig pensar arran d'unes anotacions que tenia guardades de quan vaig llegir, fa anys, *La pesta*, on, quasi al final del llibre, un dels personatges s'interessa per saber com es pot arribar a ser sant. L'altre, amb el qual dialoga, li recrimina, però, que justament és ell mateix qui no creu amb Déu, a la qual cosa li contesta que, justament per això, es pot arribar a ser un sant sense creure en Déu). El rerefons humanista de l'ètica camusiana podria ser una bona guia per a qui, en el camp, ha quedat despersonalitzat: ara s'ha de rebel·lar, sobreviure per existir davant del silenci irracional del món, del què li ocorre i no compren, i per tant, passar a ser un creador de valors enfortint la seua identitat. Però hi havien coses que no m'acabaven de quadrar. Per exemple, que en Camus trobem fortes nocions de solidaritat com a resistència davant l'absurd. En els *Lager*, en canvi, la solidaritat que caracteritza als protagonistes de *La pesta* era quasi bé impossible; les condicions pèssimes abocaven als presoners a l'instint últim de supervivència. A més, un aspecte tan recurrent entre els testimonis com és la de la vergonya, justificaria la manca d'esperit solidari que es respirava en el camp. No obstant queda oberta una qüestió interessant, això és, la de si perdre la solidaritat significa haver perdut per complet la nostra humanitat (recordem que el pensament de Camús, en el fons, seria una espècie d'individualisme altruista).

Caballero, J. M. (2005, 28 de març). *El desolado porvenir*. Consultat en març de 2017, des de <http://www.solidaridad.net/solidaridadnet/noticia/2758/la-pesto-albert-camus>

Carvajal, A. (2008, 6 de juny): *La verguenza después del Holocausto*. Consultat en març de 2017, des de <http://biblioteca.unedteruel.org/images/img/LaVerguenzadelHolocausto.pdf>

Duarte, R. (n. d.): *El absurdo de la existencia en Albert Camus*. Consultat en març de 2017, des de <http://www.monografias.com/trabajos104/absurdo-existencia-albert-camus/absurdo-existencia-albert-camus.shtml>

Durán, J. L. (2009, 8 de març): Albert Camus: la alegoría política de La peste. *Opera mundi*. Consultat en març de 2017, des de <http://www.operamundi-magazine.com/2009/09/albert-camus-la-alegoria-politica-de-la-pestes.html>

Zielinski, M. (n. d.): *Albert Camus a través de "La peste"*. Consultat en març de 2017, des de <https://digitum.um.es/xmlui/bitstream/10201/21725/1/03%20Albert%20Camus%20a%20traves%20de%20La%20Peste.pdf>

Narbona, R. (2013, 8 de març): *Jean Amery: más allá de la culpa y la expiación*. Consultat en març de 2017, des de <http://rafaelnarbona.es/?p=23>

Quan vaig començar a aclarir la línia que més o menys hauria de seguir, això és, el pas entre la memòria del testimoni i la seua plasmació al paper, vaig consultar la següent informació sobre l'acte d'escriure després d'Auschwitz per situar-me i conèixer els casos. Això em va servir a l'hora d'elegir a Primo Levi i a Semprún, ja que si el primer era l'exemple paradigmàtic d'aquesta literatura, el segon aportava un punt de vista contraposat que dotava de major dinamisme el procés que volia analitzar: la reconstrucció de la identitat en el testimoni mitjançant l'escriptura. Una vegada havia realitzat tot aquest procés de selecció, la frase que encapçala *La escritura o la vida* (2015) de Maurice Blanchot, em va portar a buscar més informació sobre l'autor, en qualsevol cas, de cara a la conclusió. Jo coneixia *El espacio literario*, però tal vegada *La escritura del desastre* hauria complementat millor el treball. El primer dels llibres expressa l'espai d'on sorgeix l'escriptura. La soledat, pensa Blanchot, és un element indispensable de la creativitat. De mode que l'escriptor, quan es reconeix a si mateix com a tal, en eixe moment quasi místic on és ell *únicament* i en soledat, escriu i s'aboca a l'obra. Això la dota d'un cert caràcter d'infinitud: l'escriptor mai sap quan la seua obra està acabada, perquè sols acaba amb la mort. Doncs hi ha un centre, un espai, que busca i no pot trobar. És com la impaciència d'Orfeu per tenir a Eurídice. Com una mirada al no-res. En canvi, qui dona testimoni d'Auschwitz no pot ignorar aquest centre. Més bé, escriu perquè, precisament, el centre del què parla Blanchot és la mateixa experiència gravada a foc en la memòria. L'Orfeu de Levi es giraria a consciència i no despistadament, perquè sobretot, després d'Auschwitz Eurídice no desapareix, sinó que persegueix al

supervivent com un espectre. A més, també hi ha en Blanchot una qüestió important que tímidament he apuntat en la conclusió del treball: ell pensa que la tendència de l'escriptura és el seu esgotament, la volatilització de la paraula, de mode que el caràcter fragmentari o aforístic de la majoria dels textos seria un efecte simptomàtic del caràcter dispers que la literatura sempre ha tractat de domar. Jo pense que l'espai obert de moltes obres és el resultat d'estrènyer el nucli que el lliga amb la vida. La força unitària de l'antiga literatura era la força de la divinitat. Tal com avancem cap a la Modernitat, Déu comença a perdre protagonisme permetent els silencis intertextuals que són, fet i fet, la presència de la vida en el paper. Per això, tal vegada es tracte d'una acció política més que no pas estètica. Malgrat tot, no vaig aprofundir més amb Blanchot perquè considerava que tenia suficient informació i que en el fons responia a una curiositat personal que tal vegada es desplaçava de l'objectiu del treball.

Abad, H. (2008, setembre 28): ¿Por qué se mata un escritor? *El País*. Consultat en març de 2017, des de: http://elpais.com/diario/2008/09/28/eps/1222583213_850215.html

Azancot, N.; López-Vega, M. (2005): Escribir después de Auschwitz. *El cultural*. Consultat en març de 2017, des de: <http://www.elcultural.com/revista/letras/Escribir-despues-de-Auschwitz/11220>

Delbo, C. (2004): *Auschwitz y después I. Ninguno de nosotros volverá*. Madrid: Ediciones Turpial.

Fuentes, C. (1996, 30 de gener): La escritura o la vida. *El país*. Consultat en març de 2017, des de http://elpais.com/diario/1996/01/30/opinion/822956410_850215.html

Grierson, K. (2003): *Discours d'Auschwitz. Littérarité, représentation, symbolisation*. París: Éditions Champion.

Mesnard, P. (n. d.): *Écritures d'après d'Auschwitz*. Consultat en març de 2017, des de <http://www.vox-poetica.org/t/articles/mesnard.html>

Mora, A. (n. d.): *El "después de Auschwitz" de Maurice Blanchot*. Consultat en març de 2017, des de <http://perso.wanadoo.es/juangregorio/invitados/Mora/Auschwitz.htm>

Pellerin, M. (2014): *Ecrire et philosopher après Auschwitz: Blanchot lecteur de Antelme*. Consultat en març de 2017, des de http://www.academia.edu/6332846/Ecrire_et_philosopher_apr%C3%A8s_Auschwitz_Blanchot_lecteur_de_Antelme

Sánchez, J. (n. d.): *Escribir después de Auschwitz: la teoría literaria ante la inefabilidad del horror*. Consultat en març de 2017, des de http://www.academia.edu/10588683/Escribir_despu%C3%A9s_de_Auschwitz_la_teor%C3%ADa_literaria_ante_la_inefabilidad_del_horror

Sánchez, V. (2001): *Representar lo irrepresentable: los abusos de la memoria*. Consultat en març de 2017, des de <http://roderic.uv.es/bitstream/handle/10550/29918/representar%20lo%20irrepresentable%20%28version%20tambien%20en%20frances%29.pdf?sequence=1&isAllowed=y>

Vitores, R. F. (2010): *Séneca en Auschwitz. La escritura culpable*. Madrid: Páginas de espuma.

Yébenes, Z. (2007): El caso Maurice Blanchot: negatividad, muerte y errancia del lenguaje. *Tópicos del seminario* (18), 113-137. Consultat en març de 2017, des de <http://www.redalyc.org/pdf/594/59401806.pdf>

- Material reservat.

La qüestió del silenci en la literatura m'interessa d'ençà que vaig llegir el *Mecanoscrit del segon origen* de Pedrolo fa uns anys. En segon de carrera, aleshores, vaig fer un treball d'antropologia impressionat per com el silenci, que passava desapercebut en aquesta novel·la, esdevenia un factor determinant per a la convivència de l'Alba i el Dídac. Si el silenci representava l'absència humana a costa de l'anihilació efectuada per extraterrestres sobre el planeta Terra, els dos supervivents alhora s'obligaven a callar si volien trobar un tercer subjecte. Però el silenci absolut es feia insuportable, inhumà, i sovint cridaven a pares, mares, coneguts i companys malgrat obtenir l'eco de la seua pròpia veu a canvi. D'alguna manera s'entreveu com el silenci, el fet de callar, és necessari per a escoltar el silenci. Aquesta idea és la que ressona, més o menys de fons, en la conclusió d'aquest treball. En la mesura que el testimoni, com Dídac i Alba, sobreviu a la catàstrofe, té l'obligació de crear una nova humanitat (plasmar l'experiència en la societat a tall d'escarment). Aquesta es fonamenta sobre els silencis que hem de saber llegir, sobre el que hom ha escrit perquè no ha sabut dir (Levi). Igualment la ficció, el cas del *Mecanoscrit*, és una eixida literària per treballar aspectes de la realitat que en l'obra han superat els límits d'allò possible, però que malgrat tot ens fan reflexionar. Aquesta reflexió és la que surt quan emplenem amb la nostra perspectiva els silencis del text. Adonar-nos d'aquesta característica ens pot ajudar a veure, com a lliçó, que la lectura s'ha de realitzar des del respecte, des de l'emmudir captador de silencis, i que

sols així, cada vegada que tornem sobre el text ho farem de forma diferent (fent una interpretació diferent), perquè la vida avança, és pura temporalitat. Això ens pot ensenyar a evitar els dogmatismes, lectures irrespectuoses que no escolten, que no coneixen els silencis, i que emplenen els buits de manera irrevocable. Si desapareix la capacitat de diàleg, mai sentirem parlar la veu interna del text. Aquesta és la mancança a destacar dels totalitarismes. Per això, en aquest treball he tractat mínimament, al final, de donar compte d'aquesta qüestió. En part queda oberta als temps que vindran, i en el fons me n'alegre d'haver caigut amb el detall. Reconec a Mèlich el fet d'haver-me obert les portes amb els seus articles al crític literari George Steiner, el qual em pot ser d'utilitat per aprofundir amb el tema. Llibres que he consultat arran d'aquest qüestió i que quedarien com a «material reservat» per al dia de demà serien *Los libros que nunca he escrito* (2008), *Gramáticas de la creación* (2011), *En el castillo Barba Azul* (2013), *El silencio de los libros. Ese vacío todavía impune* (2015), o *Lenguaje y silencio* (2013). Però també *La muerte de la tragedia* (2011), *El silencio de la tragedia* (2009) o *El Héroe y el Único* (2008). Aquests tres darrers també queden reservats a la següent qüestió: si la tragèdia és una forma d'art en què la presència determinant d'una força divina, bé siga un Déu o la mateixa força del destí, és necessària per al desenllaç fatídic de l'heroi, amb el racionalisme científic s'inicia un procés de secularització que es completarà amb la concepció històrica i antitràgica del marxisme. És interessant el singular exemple de Lunacharski quan portà a juí a Déu per crims contra la humanitat. Els fusells dispararen contra el cel de Moscou una vegada signada la sentència de mort. Per tant, l'optimisme, la fe en el progrés, i coincidint amb la concepció nietzscheana de la mort de la tragèdia, justificarien la censura del teatre tràgic en la Unió Soviètica. Però jo no pense que aquesta siga la principal causa (Brecht, en ocasions, seria un contraexemple dins del conjunt de la literatura marxista). És clar que Nietzsche no va conèixer l'Holocaust i que, tal vegada, d'haver conegut tal fenomen, s'hauria replantejat la tesi. Per a mi, la tragèdia mor amb Auschwitz quan definitivament el silenci impossibilita la paraula. Perquè ja no estem davant d'una representació teatral, estem davant de la vida, de la possibilitat de l'horror espontani, lliure de la preconcepció escrita. Ara l'infern és real, l'horror supera la tragèdia, o més aviat és el nom de la tragèdia en la vida real. ¿Podríem dir, aleshores, que la tragèdia acaba amb la tragèdia?, ¿que s'anihila a si mateixa? Tota la literatura posterior de l'absurd, però més en concret Beckett, sobretot la trilogia formada per *Molloy*, *Malone muere*, i *El innombrable*, pren un to nihilista i desesperat que fa evident la dissolució del subjecte per mitjà de la

paraula. A més, les històries perden la circularitat que caracteritza l'Odissea: ara se surt de casa sense fi, no hi ha un retorn de formació, sinó, més bé de «deformació». L'home ja no té atributs (Musil), la pèrdua de la subjectivitat palesa la insuportable lleugeresa del ser (Kundera). Tal vegada, no ho sé, si no mor del tot la tragèdia després d'Auschwitz, almenys queden les seues cendres en forma de deformació literària, on l'heroi tràgic passa a ser un antiheroi, de tal manera que el seu protagonisme ja no és ni màscara: directament, ha perdut un rostre que es dissol davant l'abisme (de la forma més semblant als personatges que caracteritzen els quadres de C. D. Friedrich).

Argullol, R. (2008): *El Héroe y el Único*. Madrid: Acantilado.

Hertmans, S. (2009): *El silencio de la tragedia*. València: Pre-textos.

Kaufmann, W. (1978): *Tragedia y Filosofía*. Barcelona: Seix Barral

Steiner, G. (2008): *Los libros que nunca he escrito*. Madrid: Siruela

—(2011): *Gramáticas de la creación*. Madrid: Siruela.

—(2011): *La muerte de la tragedia*. Madrid: Siruela.

—(2013): *En el castillo de Barba Azul*. Barcelona: Gedisa.

—(2013): *Lenguaje y silencio*. Barcelona: Gedisa.

—(2015): *El silencio de los libros. Ese vacío todavía impune*. Madrid: Siruela.