

LES BIENVEILLANTES DE JONATHAN LITTELL I LA TRADICIÓ MEDIEVAL

Marion CODERCH
Universitat de Barcelona

La novel·la *Les bienveillantes* (*Les benignes* en la traducció catalana de Pau Joan Hernández, publicada per Quaderns Crema l'any 2007), de l'autor nord-americà d'expressió francesa Jonathan Littell, s'ha convertit, des de la seva publicació el mes d'agost de 2006, en un dels fenòmens culturals més controvertits de la dècada. Al reconeixement de la crítica, ratificat per la concessió de dos dels premis més prestigiosos de França, el Goncourt i el de l'Académie Française, s'hi ha afegit la polèmica sobre la dimensió històrica i moral de l'obra. El relat narra en primera persona i de manera retrospectiva els esdeveniments que van tenir lloc durant una època determinada de la vida del protagonista, l'oficial nazi Maximilian Aue, des que es veu obligat a ingressar a les SS per evitar una condemna per homosexualitat fins que, al final del conflicte, aconsegueix escapar a França i s'hi instal·la amb una identitat falsa per forjar-se una vida convencional de burgès acomodat. Paral·lelament als esdeveniments històrics, que Littell narra amb fidelitat, la novel·la descriu la trajectòria personal del protagonista des de la seva infantesa. Així, al fil dels canvis que tenen lloc en la seva vida, Max va desgranant els ingredients que formen la seva identitat psíquica i emocional: per una banda, l'odi que sent per la seva mare, inspirat arran de la relació que aquesta va establir amb un home després que el seu marit, pare de Max i de la seva germana, desaparegués sense deixar rastre; per una altra banda, l'amor incondicional que sent per la seva germana bessona, correspost durant la infantesa i la pubertat, però impossible en l'edat adulta. Ens centrarem en aquest últim argument per analitzar els efectes del conflicte emocional que pateix el subjecte narratiu. Per fer-ho, hem dividit l'assaig en dues parts. La primera està destinada a traçar els paral·lèlismes que presenta la història d'amor impossible entre Max i la seva germana amb un dels mites sentimentals més recurrents de la nostra cultura: la llegenda de Tristany i Isolde. A la segona part veurem com Jonathan Littell supera els límits del mite per oferir-nos el retrat extrem d'una subjectivitat fragmentada per la impossibilitat de recuperar l'harmonia perduda amb la separació dels bessons. La lectura que proposem ens mostrarà la presència en el text d'una identitat sexual híbrida que, en una cerca desesperada de la unió amb l'altre, s'ha d'enfrontar repetidament a la frustració de les seves expectatives. Així mateix, comprovarem com el subjecte intenta buscar alternatives per franquejar les fronteres entre els

gèneres i trobar una solució al seu conflicte sexual i emocional. L'anàlisi que proposem ens permetrà observar com Littell pren un material clàssic del patrimoni cultural europeu i l'actualitza per descriure la vivència sentimental i l'angoixa de la subjectivitat dins d'un text narratiu del segle XXI.

1. REFLEXOS D'UN MITE MEDIEVAL AL SEGLE XXI

Les referències a la llegenda de Tristany i Isolda que identifiquem al llarg de *Les Bienveillantes* no són pas les úniques mostres de la presència de la tradició medieval en el desenvolupament de la novel·la: en diversos moments, el protagonista declara que llegeix traduccions dels versos del primer trobador d'obra coneguda, Guilhem de Peitieu, VII comte de Poitiers i IX duc d'Aquitània (1071-1126), i manifesta que «de vegades em feien riure ben fort per la sorpresa» (Littell, 2007: 1056; també 1062 i 1081). Però la transcendència d'aquestes al·lusions dins de l'arquitectura del relat és molt inferior a la que assolixen les referències, implícites i explícites, a la llegenda de Tristany i Isolda. Les similituds que anem identificant al llarg de la novel·la entre la història d'amor de Max i la seva germana i la llegenda medieval fan pensar en la intriga amorosa de *Les Benignes* com una reinterpretació moderna del vell mite. Recordem breument l'argument de la història de Tristany i Isolda tal com la van reflectir els diversos autors que van contribuir a la formació de la llegenda ja des de la segona meitat del segle XII¹: Tristany, fill del rei de Leonís i nebot del rei Marc de Cornualla, viatja a Irlanda per anar a buscar Isolda, filla del rei de l'illa, i portar-se-la al seu oncle perquè hi contragui matrimoni. Durant el viatge en vaixell d'Irlanda a Cornualla, Tristany i Isolda prenen per error un beuratge màgic que fa que s'enamorin perdudament. A partir d'aquell moment, la vida dels amants esdevé una successió d'episodis agredolços en què intenten gaudir del seu amor furtiu a l'abric de les mirades dels altres. Les coincidències entre el relat medieval i la història d'amor entre Max i la seva germana són evidents des de les primeres referències que el narrador fa al seu passat. Per exemple, quan Max es disposa a relatar el moment en què la relació amb Una, la seva germana, va superar els límits de l'amor fraternal per convertir-se en amor entre home i dona —no encara sexual, però sí apassionat i inevitable—, afirma²: «Com Tristany i Isolda, tot havia començat en un vaixell» (Littell, 2007: 240). Tot seguit, descriu l'escena amb més detall i explica: «Al principi em vaig marejar, però em va passar de seguida; ella, aquella de qui parlo, no es marejava» (2007: 241). El lector modern es pot plantejar quin interès té aquest detall en el conjunt del relat. El text original ens dóna una pista per respondre aquesta pregunta. En francès, la mateixa frase és formulada de la manera següent: «Au début, j'avais le mal de mer, mais cela passa vite; elle, celle dont je parle, elle n'avait

1. Per a la història del mite i els aspectes generals del desenvolupament de la llegenda, vegeu la introducció d'Isabel de Riquer al volum *Tristán e Iseo* (*Tristany*, 2001).

2. Per als antecedents literaris de la relació incestuosa entre germans bessons, vegeu Perrot (1996: 1141-1142).

pas le mal de mer» (Littell, 2006: 190). Es tracta d'una referència implícita al joc de paraules que fan servir, primer, Isolda i, després, Tristany, en una de les versions de la seva història, per declarar-se el seu amor: el diàleg està basat en la confusió entre *l'amer* (l'acció d'amar / el que és amarg), *la mer* (el mar) i *amer* (amar / amarg). Els amants parlen d'un malestar que senten i diuen que no es tracta d'un mareig, sinó d'un altre mal que, encara que comença en aquell viatge en vaixell, no té el seu origen al mar (*la mer*), sinó que prové del fet d'amar (*l'amer*), és a dir, de l'amor:

[Isolda] Merveille est k'om *la mer* ne het
qui si *amer* mal en mer set,
e qui l'anguisse est si *amere*!
[...]

[És sorprenent que no odii *la mar* qui hi coneix un mal tan *amarg* i hi sent una angoixa tan *amarga*!]

[Tristany] L'anguisse mon cuer *amer* fait,
si ne sent pas le mal *amer*;
n'il ne revient pas de *la mer*,
mes d'*amer* ay ceste d'olur,
E en *la mer* m'est pris l'amur. (vv. 41-43 i 66-70; Ciriot, 2005: 128-129)

[L'angoixa em fa tornar el cor *amarg*, però no sento que aquest mal sigui *amarg*; no ve pas de *la mar*, sinó d'*amar*, i és a *la mar* on he començat a sentir amor.]

El moment en què Tristany i Isolda es confessen el seu amor emmiralla la revelació que experimenten Max i Una al vaixell: «[...] després ens miràvem l'un a l'altre, i a través d'aquella mirada, per obra de *l'amargor* de la nostra infantesa i del brogit sobirà *del mar*, va passar alguna cosa, alguna cosa irremeiable: *l'amor*, agredolç fins a la mort» (Littell, 2007: 241)³.

Durant les seves trobades clandestines, Tristany i Isolda són assetjats pels barons de la cort del rei Marc, que, envejosos de la deferència amb que el rei tracta el seu nebot, acaben denunciant els amants. Per la seva banda, Max i Una viuen, des dels deu o onze anys, una relació secreta que els permet conèixer els secrets de la sexualitat experimentant amb els seus cossos, fins que la seva mare i el marit d'aquesta descobreixen el tipus de vincle que hi ha entre els bessons i els separen per enviar-los a sengles internats. A partir d'aleshores, les seves trobades durant els períodes de vacances estaran sotmeses a la vigilància més estricta. Uns quants anys després de la separació, Max rep la notícia del casament de la seva germana amb Berndt von Üxküll, un aristòcrata paralític més gran que ella que ha aconseguit una certa fama com a compositor de música moderna. Max accepta amb dificultat el que anomena «l'estrany casament» de la seva germana amb «el seu estrany ma-

3. «[...] puis nous nous regardions l'un l'autre, et à travers ce regard, par *l'amertume* de notre enfance et le grondement souverain de *la mer*, il se passa quelque chose, quelque chose d'irrémissible: l'amour, doux-*amer*, jusqu'à la mort» (Littell, 2006: 190).

rit» (Littell, 2007: 582), i el viu com una traïció. Per a Max, Una —que, en l'època en què transcorre l'acció de la novel·la, quan els germans s'acosten a la trentena, nega la importància del que hi va haver entre ells i ho qualifica de «jocs de criatures» (2007: 575)— ha trencat una promesa que es van fer abans de separar-se. Max no entén com la seva germana es pot casar amb un home tolit, i es pregunta si l'estima de debò i si el que va passar entre els germans realment ha deixat de tenir importància per a ella. Els dubtes del protagonista pel que fa a aquesta qüestió semblen quedar aclarits per una revelació torbadora. Mentre fulleja un volum del *Tristany* de Thomas que havia pertangut a la seva germana, Max descobreix «amb [...] terror» (2007: 1062) que ella hi ha marcat els versos següents:

Quand fait que faire ne desire
 Pur sun buen qu'il ne puet aveir,
 Encontre desir fait voleir; (vv. 359-361; *Tristany*, 1989: 356)

[Quan hom fa el que no desitja fer perquè no pot obtenir allò que desitja, la voluntat es mostra contrària al desig.]⁴

Max interpreta aquests versos marcats com la confirmació de les seves sospites: Una es va casar amb von Üxküll a contracor, només per fugir d'una relació inacceptable als ulls de la societat.

Aprofitant un permís, Max fa una estada a la casa que la seva germana i el seu cunyat tenen a Pomerània. Ells no hi són, i Max, en un deliri atiat per la gelosia i per la soledat, es lliura a la fantasia d'una realitat paral·lela en què la relació amb la seva germana es consuma de nou: «com que el cos tendre i càlid que desitjava es negava a mi, aleshores em servia de la seva casa com m'hauria servit d'ell, li feia l'amor a la seva casa» (2007: 1066). Vagarejant pels boscos que envolten l'edifici, torna a recórrer a un episodi de la història de *Tristany* i *Isolda* com a mirall de la seva pròpia experiència, encara que aquesta vegada es tracta d'un mirall invers:

Hauria volgut tallar branques, construir una cabana que hauria entapissat de molsa i passar-hi la nit, nu; però feia massa fred, i a més no hi havia cap *Isolda* per compartir-la amb mi, ni tampoc cap *Marc* per foragitar-nos del castell. (2007: 1068)

En efecte, mentre *Tristany* i *Isolda* es refugien al bosc de *Morois* i hi viuen com a exiliats, Max i Una semblen destinats a fer vides separades.

Davant de la impossibilitat d'assolir l'objecte de l'amor, tant *Tristany* com Max posen les seves expectatives en dones diferents de les estimades. Així, *Tristany* es casa amb *Isolda* la de les *Blanques Mans* perquè el nom i la bellesa d'aquesta jove li fan recordar els atributs de la *Isolda* que ell estima: «No hauria acceptat prendre-la pel seu nom ni per la seva bellesa si no hagués portat el nom d'*Isolda*. Si ella no s'hagués dit *Isolda*, *Tristany* no l'hauria estimada mai. Si no hagués tingut la bellesa d'*Isolda*, *Tristany* tampoc no l'hauria pogut estimar» (vv. 224-229; *Tristany*, 1989: 350). Per la seva part, Max inicia una amis-

4. La traducció és nostra, igual que per a la resta de fragments citats del mateix volum.

tat amb Héléne Anders, una jove amb qui coincideix en diverses ocasions a Berlin. Comencen a sortir junts i, mentre que Max admet que potser ho fa «perquè no tenia gaire gent amb qui parlar» (2007: 987) i es nega a plantejar-se una relació més seriosa, Héléne troba a faltar una actitud més decidida per part del seu amic. Max explica que un dia, passejant per Berlin, va tenir lloc l'escena següent:

[...] un cotxe que passava va trepitjar un bassal al nostre costat: l'esquitxada va saltar sota la faldilla d'Héléne i la va mullar fins a la cuixa. Ella va llançar una riallada folla, incongruent, gairebé aspra. «¿Què té, que riu així, què és tan graciós?» «Vostè, és vostè», em va deixar anar ella, a través del seu riure. «Mai no m'ha tocat tan amunt». (2007: 986)

Aquesta escena, que revela el caràcter cast de la relació entre Max i Héléne, té un antecedent en un episodi molt semblant del *Tristany* de Thomas. Isolda la de les Blanques Mans, ja casada amb Tristany, cavalca al costat de Kaherdin, el seu germà. El palafrè d'Isolda fa un salt i cau dins d'un bassal d'aigua:

Quan l'esclop del cavall va caure dins del bassal, l'aigua va saltar i va esquitxar les cuixes d'Isolda, que les havia separades per esperonar el cavall. L'aigua gelada la va fer estremir. Va fer un crit; no va dir res, però li va venir un riure foll tan irresistible que ni quaranta dies de penitència l'haurien pogut calmar.

[Kaherdin, en veure la seva germana riure així, li pregunta per què ho fa, i ella li respon:]

«[...] L'aigua que m'ha esquitxat ha pujat més amunt que no ho ha fet mai la mà d'un home. Ni tan sols Tristany no ha arribat tan amunt». (vv. 204-256; *Tristany*, 1989: 390-392)

De nou, la ficció moderna recorre al mite antic per reflectir la complexitat d'un amor que les circumstàncies fan impossible. Però la llegenda medieval de Tristany, Isolda i el rei Marc no només serveix com a mirall del triangle amorós entre Max, Una i von Üxküll, sinó que també és objecte d'una reinterpretació en la qual el material del mite s'adapta a l'època convulsa en què es desenvolupa l'acció i, alhora, serveix com a inspiració per retratar l'angoixa d'un subjecte turmentat.

2. MÉS ENLLÀ DEL MITE: LA FRAGMENTACIÓ DEL SUBJECTE

Com ja hem avançat més amunt, la separació de Max i Una quan encara no han arribat a l'adolescència s'anirà revelant com una circumstància definitiva que marcarà les seves vides. A partir d'aquell moment, Max s'ha d'aconcentrar amb el record dels anys viscuts en companyia de la seva germana. Evoca amb nostàlgia la força del vincle que els unia quan encara se'ls permetia jugar plegats: «[...] els nostres cossos nus indissociables, ni l'un ni l'altre específicament la noia o el noi, sinó una parella de serps entrelaçades» (2007: 481). Però, més enllà de la complicitat entre els bessons, el que Max enyora és la indistinció

entre els gèneres. L'absència dels trets que marquen la diferència sexual permet la unió absoluta entre la noia i el noi, i fa possible que els dos cossos es confonguin en un gènere únic, híbrid, que conté en potència els òrgans sexuals femenins i masculins, però que, mentre aquests no es desenvolupen, uneix els cossos en la indefinició. Així, més tard, Max constata amb disgust com el cos de la seva germana comença a diferenciar-se del seu:

Passat l'hivern, jo estava tot pàl·lid, i encara sense cap pèl; pel que fa a ella, entre les cames se li insinuava ja una ombra de borrissol, i unes sines minúscules començaven a deformar-li aquell pit que m'agradava tan pla i llis. [...] un filet de sang li corria per l'interior de les cuixes. Plorava: «Ja comença, ja comença la pèrdua.» Vaig agafar-la entre els meus braços magres i vaig plorar amb ella. Encara no teníem tretze anys. No era just, jo volia ser com ella: ¿per què no podia sagnar jo també, compartir allò amb ella? ¿Per què no podíem ser iguals? (2007: 566-567)

La diferenciació sexual que es va imposant entre Max i Una fa que comencin a observar-se com a estranys. Una mínima distància es va imposant entre ells, però continuen gaudint del seu amor fins que arriba el moment de la separació definitiva. Tot i així, la dissociació entre els gèneres marcarà el final de l'època daurada de la relació entre els bessons: «Érem entre l'Edat d'Or i la Caiguda», afirma Max (2007: 567).

Per a Max, el distanciament de la seva germana representa una ruptura interior. És la desintegració del subjecte, que, fins a aleshores, havia experimentat la plenitud. A partir d'aquell moment, la seva vida interior esdevé una cerca de la unitat perduda, una unitat que només pot ser restituïda al subjecte fragmentat a través de la unió amb la seva germana. Però els obstacles de la vida pràctica impedeixen que la unió s'arribi a consumir de manera permanent. Ja que la via de la unió es revela com a intransitable, Max opta per aproximar-se a l'objecte del desig per un camí alternatiu: el de la identificació. En aquest sentit, és significatiu el fet que Max es revelés, ja des de ben jove, incapaç de sentir per cap altra dona una mínima part de l'interès que li inspirava la seva germana. Recorda que, quan era adolescent, s'esforçava per imaginar escenes sexuals amb noies, però no hi trobava sentit, perquè «no és ella ni ho serà mai. Més val, doncs, que jo mateix sigui ella i tots els altres, jo» (2007: 243-244). Així, quan, a l'internat on el van ingressar la seva mare i el marit d'aquesta, pateix les provocacions sexuals dels altres nois, decideix oferir-se com a receptor de la penetració anal, que ja havia practicat amb la seva germana: «[...] i si a ella li havia proporcionat plaer, ¿per què no me l'havia de proporcionar a mi?» (2007: 243). Per a Max, l'experiència de les mateixes sensacions que ha viscut la seva germana es converteix en un camí secundari per acostar-s'hi, tot i que, com ell mateix reconeix, «el meu gaudi era una cosa pobra limitada al costat del seu, el seu gaudi oceànic, ja de dona» (2007: 243).

El que Max anomena «el plaer insaciable de les dones» (2007: 1040) és un motiu recurrent que apareix en diversos moments de la novel·la. El protagonista és plenament conscient del que ell considera la inferioritat de condicions dels homes davant de les dones, i creu que «els homes no controlen res, no dominen res, que són tots com criatures o com joguines posades allà per a plaer de les dones, un plaer insaciable, i tant més sobirà com més els homes creuen que controlen les coses» (2007: 198). El lector podria pensar

que és aquesta consciència de les pròpies limitacions el que li fa desitjar ser una dona, «una dona nua, estirada de cara amunt, amb les cames obertes, esclafada sota el pes d'un home, arrapada a ell i perforada per ell» (2007: 30). Però, a més, la fantasia de ser dona representa per a Max una altra via d'acostament a la seva germana: «És versemblant de pensar que, quan somiava que era una dona, quan em somiava un cos de dona, en realitat l'estava cercant encara, volia acostar-me a ella, ser com ella, volia ser ella» (2007: 31). I, en aquest camí cap a la identificació amb Una, els dos gèneres es tornen a confondre en la imaginació de Max, com en el passat: quan, durant l'estada a la casa de la seva germana, s'afaita les cames i el sexe (2007: 1068); quan, davant del mirall, es posa per sobre un dels vestits d'ella i n'imita els gestos (2007: 1050), o quan, també davant del mirall, es fa penetrar per un home i intenta veure la cara d'Una reflectida en el seu propi rostre (2007: 608), o quan, en un deliri sexual, s'imagina que s'intercanvien la roba, i ella el pentina i el maquilla per acabar penetrant-lo amb un penis artificial:

[...] en acabar intercanviàvem també brutalment els nostres papers, ella es proveïa d'un fallus de banús i em prenia com un home, davant el seu gran mirall que reflectia impassiblement els nostres cossos entrellaçats com serps [...], fins que tota distinció s'esborrava i li deïa: «Sóc la teva germana i tu ets el meu germà», i ella: «Ets la meva germana i jo sóc el teu germà». (2007: 1052)⁵

En la realitat, lluny de les seves fantasies, Max manté relacions sexuals amb diversos amants masculins amb els quals mai no arriba a implicar-se emocionalment (2007: 31). En ocasions viu aquestes trobades, sòrdides i amb un punt de violència, com una resposta al rebuig de la seva germana («me la incorporava tant si ella ho acceptava com si no»; 2007: 593). Però ni els amants ni les fantasies aconseguixen reintegrar a Max la unitat dels gèneres que es va començar a trencar amb el desenvolupament de les característiques que els definien, a ell i a la seva germana, com a home i com a dona.

El tractament del motiu de l'amor impossible que es fa a *Les Benignes* ens ofereix un exemple de la font d'inspiració que encara representa un dels mites amorosos més fèrtils de la nostra cultura per a la narrativa del segle XXI. Però també ens mostra que, més enllà de tornar a elaborar un material tradicional, Jonathan Littell ha estat capaç d'actualitzar el mite i d'ultrapassar-ne els límits per retratar l'angoixa d'un subjecte fracturat que fuig de les determinacions convencionals dels gèneres en una cerca desesperada de la unitat perduda. La història d'amor de *Les Benignes* no és només la reivindicació de l'actualitat d'un clàssic, sinó també el retrat d'un subjecte torturat pel desig d'absolut. És aquesta dimensió universal de la novel·la, palesa en aquest i en altres aspectes, la que farà que esdevingui, al seu torn, una obra clàssica per mèrits propis.

5. Compareu les paraules que s'intercanvien els germans en aquesta escena amb les que pronuncien els personatges de Tristany i Isolda en un moment de l'acte segon de l'òpera de Richard Wagner: [Isolda]: «Tu, Isolde, / Tristan jo, / mai més Isolde. » [Tristany]: «Tristan, tu, / jo, Isolde. / Mai més Tristan.» (Wagner 1955: 84). Thomas Mann glossa l'escena de l'òpera a la novel·la *Tristany*: «Tu, Isolda, i jo, Tristany, mai més Tristany, mai més Isolda...» (Mann 1985: 66).

REFERÈNCIES BIBLIOGRÀFIQUES

- CIRLOT, Victoria (2005): *Figuras del destino: mitos y símbolos de la Europa medieval*, Madrid: Siruela.
- LITTELL, Jonathan (2007): *Les Benignes*. Traducció de Pau Joan Hernández, Barcelona: Quaderns Crema.
- LITTELL, Jonathan (2006): *Les Bienveillantes*, Paris: Gallimard.
- MANN, Thomas (1985): *Tristany*. Traducció de Feliu Formosa, Barcelona: Edicions del Mall.
- PERROT, Jean (1996): «Twins: Quadratures and Syzygies». Brunel, Pierre (ed.), *Companion to Literary Myths, Heroes and Archetypes*. London / New York: Routledge, p. 1136-1144.
- TRISTANY (1989): *Tristan et Iseut: Les poèmes français; la saga norroise*. Edició de Daniel Lacroix i Philippe Walter, Paris: Livre de Poche.
- TRISTANY (2001): *Tristán e Iseo*. Edició d'Isabel de Riquer, Madrid: Siruela.
- WAGNER, Ricard (1955): *Tristan i Isolde. Drama líric en tres actes*. Traducció d'Anna d'Ax, Barcelona: [s. ed.].