



Aquest article és el primer d'una sèrie de «Tres biografies», corresponent a un cicle organitzat aquesta tardor conjuntament pels Cafès Literaris de la Casa Orlandai i *L'Avenç*. El text de Joan Todó explora la manera com l'escriptor francès Emmanuel Carrère aborda la biografia de l'escriptor i polític rus Eduard Limónov (1943-2020), un personatge amb un component llegendari, en un llibre titulat *Limónov* aparegut el 2011. El cicle el completen el comentari de *Vida de Samuel Johnson* de James Boswell i de *Contra tota esperança* de Nadejda Mandelstam, a càrrec respectivament de John Stone i de Xènia Dyakonova, els articles dels quals apareixeran en números successius de *L'Avenç*.

I

Diria que fa cinc anys, que me'n vaig adonar. En aquella època fumava més que no ara i dues vegades durant la jornada laboral sortia a fora de l'oficina per fer un cigar, moment que aprofitava, mòbil en mà, per posar-me al dia (a l'hora, més ben dit) dels batecs del temps, tal com circulen per la cambra dels mals endreços que són les xarxes socials, aquells Encants ideològics. Recordo l'hora, un migdia, i que feia bon temps; allà, arretrat a la porta d'un pàrquing, vaig adonar-me de sobte, en veure passar algun remuc puntual que ja no recordo, que la queixa pel predominí de l'autoficció ja havia esdevingut un clixé, una idea rebuda. Aquesta idea la resumiríem així: hi ha una tendència en boga, l'autoficció, tan hegemònica que ja fastigueja i que ja caldria anar deixant-la enrere, per recuperar la imaginació.

¿Què va passar, o què se'm va fer evident, aquella primavera del 2016? Hi ha una vida i una mort de les idees, una evolució des del naixement ignorat, passant pel procés d'anar escampant-se, d'anar esdevenint familiars, fins al moment que la seva pròpia difusió les fa inútils, lletra morta incapaç de donar compte de res. Quan s'arriba a aquest últim extrem, resulta força habitual que prengui força la idea contrària, que repetirà el mateix procés fins a acabar esdevenint, ella també, un tòpic a l'abast dels esperits poc subtils. I bé: la idea que l'autoficció és poc imaginativa, narcisista, mediocre, va esdevenir cap al 2016 un tòpic així.

Una pista d'aquesta putrefacció va ser sempre la vaguetat terminològica. La majoria de vegades que algú, en una declaració pública, protesta amargament perquè «avui dia tot és autoficció», no cal gratar gaire per adonar-se que es refereix, molt vagament, a la presència d'elements autobiogràfics en textos de ficció, a un vague confessionalisme tou que abastaria des de dietaris i llibres de memòries fins a novel·les amb un protagonista fictici que potser no tindria res a veure amb l'autor si no fos que, en plena era de l'extimitat, de la intimitat explicada allà mateix a les xarxes, ens adonem que massa detalls coincideixen amb la vida de l'autor o autora del llibre (la majoria de vegades, també, la declaració significa que l'autor no sap gaire de què va i que ja pots tancar l'enllaç i anar a llegir una altra cosa).

La situació demanava, si més no, i de fa cinc anys, un aclariment. Com que tampoc no és un problema nou en la història del fe-

nomen, resulta fins i tot habitual acudir a l'origen del mot per tal de circumscriure'l. De fet és una història que té la geometria d'una rondalla: el 1973, Philippe Lejeune publicà l'article «El pacte autobiogràfic», on postula l'existència d'un pacte de lectura que diferenciaria la novel·la autobiogràfica (aquella, com *David Copperfield*, en què un personatge fictici, en principi diferent de l'autor, explica la seva vida) de l'autobiografia: en aquesta última, l'autor del llibre, sigui Rousseau o Chateaubriand, n'és alhora el narrador i el protagonista i el text no és una ficció sinó un testimoni que reclama ser cregut. De fet, segons Lejeune, aquella identitat entre autor i personatge implicava *necessàriament* que el pacte de lectura no era ficcional: igual que no hi ha autobiografia allà on l'autor i el protagonista del llibre són diferents, no hi hauria novel·la allà on l'autor i el protagonista són idèntics.

Fidel a la moda del moment, l'estructuralista, Lejeune incloïa un quadre de possibilitats on les dues impossibilitats tot just mencionades eren caselles buides, per tot seguit preguntar-se:

L'heroi d'una novel·la que es presenta com a tal, pot tenir el mateix nom que l'autor? Res no impediria que això fos així, i és potser una contradicció interna de la qual se'n podrien extreure uns efectes interessants. Però, a la pràctica, no se'ns n'acut cap exemple.

Just en el moment que apareixia l'article, l'escriptor i professor universitari Serge Doubrovsky estava escrivint el seu llibre *Fils* i, com qui diu «Aguanta'm la copa», va decidir explorar aquella possibilitat «impossible», combinant la identitat entre autor i personatge amb el pacte ficcional, que no vol dir altra cosa que tot el que s'explicarà, encara que faci referència a fets o personatges externs al text, no serà veritat ni mentida, sinó una simple possibilitat, deslligada de la realitat i sense incidència directa en ella. I del resultat Doubrovsky en va dir «autoficció».

II

L'origen del terme «autoficció», dèiem, té la bella simetria d'una rondalla geomètrica: una taula amb una casella buida, l'escriptor que li esmena la plana al teòric creant una categoria inexistent (segurament perquè és una rondalla francesa, hom trigarà a recordar que el protagonista del relat fantàstic «El Aleph»

Collage de les cares d'Emmanuel Carrère i Eduard Limónov.

JOAN TODÓ (la Sénia, 1977) és escriptor. Enguany ha reunit tota la seva poesia en el volum titulat *La vista als dits* (LaBreu) i ha publicat *La verda és porta* (Godall edicions), sobre la vida i obra de l'escriptor Joaquim Soler. A L'Avenç, on manté mensualment la secció «Llegir escrivint», va publicar el llibre *L'horitzó primer* (2013).

es diu Borges). No deixo de veure-la molt semblant a una altra, al relat que fa Emmanuel Carrère de com la seva obra literària va desembocar en la no-ficció. Tot comença quan Carrère llegeix la notícia del cas del Jean-Claude Romand, un fals metge que havia assassinat tota la seva família, i se li acut que podria escriure un llibre al respecte, semblant a *A sang freda*, de Truman Capote.

En aquell moment de principis dels noranta, Carrère (nascut a París el 1957) ha escrit quatre novel·les fantàstiques (una d'elles, *El bigoti*, la trobareu publicada a LaBreu; segons el mateix Carrère, és pràcticament una imitació de Richard Matheson), un llibre sobre el cineasta Werner Herzog i, el 1993 mateix, una biografia del novel·lista Philip K. Dick. Va enviar una carta a Romand, que aquest no va respondre, i d'entrada va abandonar el tema, però va escriure una novel·la, *La Classe de neige*, que és i no és una versió fictícia dels fets: un nen se'n va de setmana blanca amb els altres nens, al llarg de la qual conta una mentida que precipitarà un seguit d'esdeveniments, provocant que el seu pare acabi acusat d'assassinat. Va ser la lectura d'aquest llibre que va decidir Jean-Claude Romand a reprendre la comunicació amb Carrère i aquest va tornar a treballar en el llibre.

Pel camí, però, Carrère va adonar-se que Truman Capote havia comès un error, en escriure *A sang freda*. Així, el relat que havia nascut com una rèplica de l'impuls de l'escriptor nord-americà va acabar sent una resposta, en detectar-hi Carrère una ingenuïtat fonamental. Capote presenta un lloc, un personatge, narra un fet criminal i una sentència; ell mateix, però, no apareix en el relat (tot i que en realitat va arribar a fer-se amic d'un dels condemnats). Amb la convicció de passejar un mirall pel mig del camí, Capote narra els fets com si el mirall no hi fos. Decidit a esborrar l'observador de l'experiment, tot ignorant que la presència de l'observador altera el fenomen observat, el falseja. *L'adversari*, la novel·la que Carrère extraurà del cas Romand, fa l'aposta contrària des de la primera frase:

El matí del dissabte 9 de gener de 1993, mentre Jean-Claude Romand matava la seva dona i els seus fills, jo era amb els meus en una reunió pedagògica a l'escola de Gabriel, el nostre fill gran.

Val la pena citar aquesta frase, per la seva condició inaugural; a partir d'aquí, la carrera d'Emmanuel Carrère agafa un nou tombant.

Els temes són els mateixos de *La Classe de neige* (la destrucció del nucli familiar, la culpabilitat paterna, la mentida i les seves conseqüències) però el punt de vista ja no és el del protagonista; podem sospitar que en algun moment Carrère va imaginar que podia explicar els fets de *L'adversari* des del punt de vista de Romand, però que el descobriment crucial va ser que no podia fer-ho: la psicologia de Romand li resultava del tot opaca. La solució era mantenir-se al seu lloc, limitat a les pròpies ignoràncies, buidant el contorn de la impostura del criminal fins a traçar la sospita que dins d'aquest només hi havia, justament, el buit, la vulgar banalitat del mal.

III

A banda de la rondalla inaugural, l'èxit del mot «autoficció» ve, sospito, de la seva simplicitat: té dos components, un substantiu («ficció») prou naturalitzat, tot i que no necessàriament entès, i un prefix grec («auto-») breu i prou habitual. És potser per això que ha triomfat sobre altres denominacions que, com «heterografia» (proposat per Philippe Forest), des de la seva mateixa aparença ja indiquen que ens trobem en l'àmbit de la terminologia esotèrica. I malgrat tot, potser «heterografia» o «autonarració» (aquesta la proposa Philippe Gasparini) haurien pogut cobrir tot el camp de possibilitats a què es refereix la gent quan remuga, encara ara al 2021, per l'omnipresència de l'autoficció.

Perquè el tòpic, com diu el tòpic, té una part de veritat: força llibres, força pel·lícules, força relats de les últimes dècades es remeten a la realitat, començant per la de l'autor. Quan Jordi Amat, al pròleg de l'edició catalana de *L'adversari*, afirma que el llibre «és el primer clàssic del gènere narratiu més innovador de la literatura del segle XXI: la novel·la de fets reals» està fent el que fan sempre els prologuistes, exagerar. I no costa gaire abocar aigua al vi: quan *L'adversari* va aparèixer el 2000, ja feia set anys que Mercè Ibarz havia publicat *La terra retirada*, vuit anys que W. G. Sebald havia publicat *Els emigrants* i setze que, sense sortir de la literatura francesa, Pierre Michon havia debutat amb *Vides minúscules*. I no cal anar tan lluny de Carrère: ja feia dècades que Werner Herzog, el protagonista del seu primer llibre, produïa documentals de ficció, una mena de paradoxa paral·lela a l'autoficció de Doubrovsky.

Ara bé, allò que distingeix Carrère de Sebald o Michon és que ell en tot moment pretén no fer ficció. Set anys després de *L'ad-*

versari publica *Una novel·la russa*, un projecte paral·lel a *Retorn a Kotèlnitx*, un film documental de 2003 l'elaboració del qual és narrada al llibre, junt amb una crisi sentimental de l'autor. Tot comença quan Carrère va a Rússia a fer un reportatge sobre un presoner hongarès tancat en un manicomi i té la idea per fer un documental:

En la majoria de documentals, es fa com si l'equip no hi fos. Potser caldria fer exactament tot el contrari, el tema no seria la ciutat, sinó la nostra estada a la ciutat, les reaccions que suscitaria la nostra estada. Un equip estranger que es queda dos mesos a Kotèlnitx és un esdeveniment únic en els annals de la ciutat: filmem aquest esdeveniment, això pot ser formidable.

El gest serà el mateix de *L'adversari*: enregistrar una realitat sense ocultar el propi enregistrament, incloent l'autor en l'obra, el mecanisme representacional en la història. Aquesta, per altra banda, restarà oberta: no és fins que es produeix una mort que la pel·lícula documental troba una forma, alguna cosa que explicar, alhora que l'estructura del llibre, aparentment improvisada, arrenca de la història del presoner hongarès, continua amb un avantpassat de Carrère, s'atura per incloure un relat eròtic, continua amb una crisi de parella devastadora i només al final torna a Kotèlnitx. En tot plegat, la ficció només apareix com el relat eròtic inserit just al centre del llibre i publicat a *Le Monde* en un dia concret per tal que la parella de l'autor el llegís just al tren en què té lloc el conte i així fer-li un regal amorós. Allà mateix, Carrère exposa:

M'agrada que la literatura sigui eficaç, idealment m'agradaria que fos performativa, l'exemple clàssic és la frase següent: «declaro la guerra», des de l'instant en què es pronuncia, la guerra queda declarada.

I bé: això és just el contrari de la ficció, que s'ha arribat a definir (potser no gaire encertadament, però això és un altre tema), per agafar la terminologia de la lingüística pragmàtica que aquí l'escriptor adopta momentàniament, com un acte lingüístic sense força il·locutiva, és a dir, sense capacitat per produir efectes en la realitat. El pacte de lectura no ficcional que proposa Carrère de *L'adversari* ençà vol mantenir-se al marge del que Siegfried J. Schmidt anomena la «regla F»: tots els participants en la comunicació estè-



Emmanuel Carrère al documental *Retour à Kotelnitch*, 2003.

tica segueixen la instrucció d'actuar sense jutjar els objectes de comunicació interpretables referencialment d'acord amb criteris de veritat o mentida.

Ara bé, el cas és que amb personatges com el Max Aurach de l'última part d'*Els emigrats* de Sebald o l'André Dufourneau de la primera de les *Vides minúscules* de Michon la nostra relació és exactament aquesta. Potser Dufourneau és un personatge real, per exemple; el fet mateix que la seva vida sigui minúscula i que la seva vida estigui tan plena de zones de foscor que Michon ha d'omplir les el·lipsis mitjançant una bateria de «M'imagino...», tanmateix, el situa a una distància de nosaltres que fa que la veritat o la mentida no tinguin aquí cap importància (una mica com quan llegim la vida del Dr. Johnson escrita per James Boswell, de fet: ho fem amb aquella manca d'interès immediat que hem convingut a anomenar «plaer estètic»).

Del pintor Max Aurach, Sebald ens en mostrarà, després d'explicar com el va conèixer a Manchester, la reproducció fotogràfica d'una de les seves obres; és una pintura, en realitat, de Frank Auerbach, pintor instal·lat a Manchester als anys quaranta. En realitat, la Sophie o l'Ània que apareixen a *Una novel·la russa*, igual que el Jérôme i la Delphine que al principi del llibre *D'autres vies que la mienne* perden una filla al tsunami del 2004, són això, personatges que només coneixerem a través del que Carrère ens explica d'ells, de tal manera que, en certa manera, és com si fossin ficticis. En altres casos no serà així. Hélène Carrère d'Encausse, la mare que a *Una novel·la russa* rep amb reticència la idea del seu fill d'investigar la història d'un avantpassat, i Hélène Devynck, la periodista que a *D'autres vies...* és la parella de l'escriptor (ho serà fins a *Ioga*, on el seu divorci no apareix a causa d'una sentència judicial), són personatges públics a França, una historiadora

i una periodista, igual que d'una altra manera ho és Jean-Claude Romand. O igual que ho era Philip K. Dick.

O Eduard Limónov. Eduard Limónov, decididament, no és un personatge fictici, encara que ho sembli.

IV

Fa vuit anys, quan Miquel Adam, entusiasmada, va deixar-me *Limónov* perquè el llegís, jo no sabia res del seu protagonista. Ni tan sols n'havia sentit a parlar. ¿En quin moment de la lectura devia córrer a comprovar que tot allò era veritat? No ho recordo amb precisió, però juraria que devia ser cap al moment que esdevé majordom d'un milionari



El jove Eduard Limónov.

de Nova York. O potser va ser quan se'n va a la guerra de Iugoslàvia. Avui dia, quan l'èxit del llibre de Carrère ha propiciat la reedició d'alguns dels llibres de Limónov i quan la mort del personatge, el 17 de març de 2020, l'ha retornat breument a les notícies, potser resulta més fàcil fer aquesta comprovació, o fins i tot estalviar-se-la. Limónov va ser un personatge real, un escriptor i polític rus nascut el 22 de febrer de 1943. Però el febrer del 2013, quan jo llegia per primer cop el llibre, això em va semblar impossible. No era versemblant. Al capdavall, potser Carrère va triar el personatge perquè, com que era real, no calia que fos versemblant.

Carrère mateix ho resumeix al pròleg del llibre, que en bona mesura reescriu un article aparegut a la revista *XXI* el gener de 2008, «Le dernier des Possédés» («Possédés», 'posseïts', és el mot amb què s'ha traduït al francès *Dimonis*, la novel·la de Dostoievski sobre

el jove revolucionari i nihilista de la seva època): just quan acabava de rodar *Retorn a Kotèlnitx*, Carrère va rebre l'encàrrec de fer un reportatge sobre la periodista assassinada Anna Politkóvskaia i, en una manifestació, va retrobar Eduard Limónov, un personatge a qui havia conegut quan començava la seva carrera literària, al París dels vuitanta. Entre l'article de 2008 i la novel·la de 2011, això sí, hi ha un canvi d'estil: «Le dernier des Possédés» comença repassant la trajectòria de Limónov, explica com va anar a fer l'article sobre Politkóvskaia i va començar a sentir parlar d'ell, com finalment va aconseguir concertar-hi una entrevista. Al principi de *Limónov*, trobem Carrère en una de les cerimònies commemoratives de la massacre del Teatre Dubrovka; veu algú que li sona, «un homme vêtu d'un manteau noir, tenant comme les autres une bougie, entouré de plusieurs personnes avec qui il parlait à mi-voix». Aquesta figura encara innominada li recorda, d'entrada, «un chef de gang assistant avec sa garde rapprochée à l'enterrement d'un de ses hommes». De sobte, algú indica que es diu Eduard, l'home es gira i Carrère reconeix Limónov, tancant un capítol abans de passar a indicar que l'havia conegut quan començava la seva carrera literària, al París dels vuitanta. És un inici de novel·la d'aventures.

Ja en aquest article inicial, o també en un altre del mateix 2008, «Un projet de film russe», Carrère exposa diversos motius per fer un llibre sobre Limónov. Un d'ells serà la dificultat, d'entrada, per fer-se'n una opinió; segons Paul Klebnikov, el periodista i historiador que tenia la particularitat de ser cosí de Carrère, Limónov era alhora un escriptor brillant i un malfactor feixista. Un altre motiu serà la seva representativitat com a habitant d'un país, Rússia, que en si mateix ja fascina Carrère:

Je suis d'autant plus fasciné par les destins qui couvrent un spectre large, traversant des univers très variés, pas contigus, a priori étanches. Et la Russie, où depuis vingt ans tout change incroyablement vite, où des fortunes colossales s'édifient à partir de rien et où du même coup se creusent des gouffres sociaux vertigineux, la Russie où l'Histoire bouge encore est le pays de tels destins.

A partir de Limónov, Carrère podrà escriure, sense sortir de la no-ficció, una novel·la d'aventures que serà alhora un llibre d'his-

tòria i un estudi sobre el feixisme. Perquè el cas és que el llibre, tant en la versió original francesa com per exemple en l'espanyola o l'anglesa, apareix en col·leccions de narrativa, com si fos una novel·la. En canvi, *Je suis vivant et vous êtes morts*, el seu llibre sobre Philip K. Dick, amb què en bona mesura comparteix registre i estratègies (i passatges relatius a la miopia infantil o a la tortura segons George Orwell), apareixerà en col·leccions dedicades a biografies i textos memorialístics. Cosa que ens recorda que, acarat a la dificultat de distingir text ficcional i factual, el crític i teòric de la literatura Gérard Genette acabava admetent que de vegades tan sols indicacions paratextuals, a la coberta o a la portada, permetran decidir què és una novel·la.

(Jo això ho he fet, per altra banda, i en aquesta mateixa casa. En la situació de publicar un llibre en què apareixerien tot de fets històrics vinculats al meu poble natal, a banda d'un narrador protagonista que vivia al mateix lloc que jo però no era jo perquè ell feia un pregó de festes, vam posar-li «Novel·la» com a subtítol. I aleshores algú, en un club de lectura, va indicar-me que, si aquell llibre fos una novel·la, no hauria calgut indicar-ho a la portada. Per això quan anys després em van publicar un llibre de viatges en què a l'últim capítol el narrador volta pel Delta de l'Ebre el dia 30 de setembre de 2017, just en el mateix dia que jo, en la vida real, havia anat a un casament, ja no m'hi vaig escarrassar gaire.)

V

Convindrem que la solució de suposar que és novel·la el que surt en una col·lecció de novel·les és una solució trista. Duchampiana, de fet: és obra d'art allò que un artista ens proposa com a tal, encara que sigui un urinari.

VI

Carrère estableix paral·lelismes i contrastos entre la seva vida i la del protagonista, però també hi ha dos cops al llarg del llibre (estricteament simètrics: ho fa al final de la segona part i al principi de la penúltima) en què posa en paral·lel la vida de Soljenitsin i la de Limónov. Tots dos, ens diu, van marxar de l'URSS la primavera de 1974. El lector avisat, però, aquí s'atura sorprès: Aleksandr Soljenitsin va ser expulsat del país, en realitat, el 12 de febrer de 1974. La reunió del Politburó en què això es va decidir no va tenir lloc dos dies abans, el 10 de febrer, com diu Carrère, sinó ja feia un mes, el 7 de gener; tampoc el llibre

que ho va motivar tot, *Arxipèlag Gulag*, s'havia publicat ben bé el 1974, sinó el 28 de desembre de 1973. Pàgines després, el lector avisat se sorprendrà novament, en saber que Andrei Sàkharov segons Carrère, va haver d'exiliar-se quinze anys a Gorki. En realitat, hi va ser de 1980 a 1986.

Esclar que el lector avisat potser ja fa moltes pàgines que ha saltat: Limónov, ens diu Carrère, va néixer el 2 de febrer de 1943, «vingt jours avant que capitule la sixième armée du Reich et que le sort des armes se renverse». En realitat (ho hem dit més amunt), Eduard Veniamínovitx Savenko, conegut com Eduard Limónov, va néixer el 22 de febrer de 1943, vint dies *després* del final del setge de Stalingrad, que va acabar el 2 de febrer de 1943. Una data, aquesta última, que dubtem molt que el fill d'una prestigiosa historiadora especialitzada en el món soviètic no tingui una mica més present. En un article a *The New York Review of Books*, on desenvolupa aquesta i altres imprecisions, Masha Gessen ha arribat a indicar que, allà on Carrère menciona una dada, el més probable és que sigui incorrecta.

Esclar que potser Emmanuel Carrère, educat en una casa (insistim-hi) on la història russa i soviètica probablement s'esmorzava i es dinava, i segur que encara reapareixia a l'hora de sopar, ens indicaria que tot plegat és la seva manera *evident* d'indicar que *ceci n'est pas une biographie*. Una indicació, però, que no ha reblat en cap entrevista, de tal manera que, d'acord amb el pacte de no ficció que ell mateix estableix, tot plegat són com a mínim inexactituds (la «regla F» que mencionàvem més amunt permet, entre altres coses, treure's de sobre la responsabilitat sobre determinades afirmacions; l'afirmació de no ficció de Carrère és més propera, en realitat, a la banya de toro de Michel Leiris). Al cap i a la fi parlem d'un text que, sense ocultar el feixisme del protagonista, acaba proclamant-ne la decència fonamental (la *common decency* d'Orwell, concretament), un punt que possiblement va quedar en entredit quan, dos anys després de l'aparició de la novel·la, Eduard Limónov va fer un últim viratge i es va declarar partidari de Putin.

És tot, definitivament, molt més complicat.

VII

Una constatació ràpida sobre el ritme del llibre de Carrère: de 488 pàgines, 256 arriben fins al 1989, mentre les 232 restants arribaran fins al 2009. 46 anys ocupen més o menys

el mateix que 20. Són anys, per altra banda, respecte als quals la font principal és el mateix Limónov, que té la particularitat de ser, ell mateix, un escriptor autobiogràfic. Els seus escrits esdevenen la base del relat de Carrère, alternant-nos amb explicacions històriques que ho contextualitzen tot. El ritme té una qualitat nerviosa, com una mena d'energia mal reprimida. Per a les escenes narratives confia en el present, un temps verbal semblant al de les novel·les de Jean Echenoz; quan contextualitza, ho fa en pretèrit, i tenint molt en compte un lector francès (afiliar-se al Partit és semblant, per a un soviètic, a matricular-se a l'École Nationale d'Administration per a un francès; acudir al seminari d'Arseni Tarkovski, anàleg a anar a les classes de Gilles Deleuze).

Una altra, sense anar sortir de l'índex: de nou parts, la del mig és la situada el desembre del 1989. És com una mena d'eix de simetria, de centre del llibre. És, també, una de les parts més decididament narratives: a finals de 1989, Eduard Limónov torna al seu país, després de 15 anys d'exili, i el troba transfigurat per la Perestroika. Abans no arriba a cal·les seus pares, va tenint alhora una sèrie d'encontres que van donant cos a un grapat de dilemes: Antoine Vitez, un director teatral francès, li planteja de manera gairebé paròdica la visió dels intel·lectuals francesos, la del mateix Carrère:

ici c'est la vraie vie: grave, adulte, pesant son vrai poids. Les visages, dit-il, sont de vrais visages, labourés, laminés, alors qu'en Occident on ne voit que des faces de bébés. En Occident tout est permis et rien n'a d'importance, ici c'est le contraire: rien n'est permis, tout est important.

Limónov, davant d'això, pensarà que es tracta d'una postura fàcil: desitjar la vida autèntica als altres, des de la comoditat de l'estat liberal. Un passatger en un tren ho resumirà d'una altra manera: «Soixante-dix ans d'efforts et de sacrifices nous ont menés là: dans la merde jusqu'au cou». És un viatge de descoberta, col·locat just al centre del llibre, que explica la gran transformació de Limónov: el procés pel qual un escriptor controvertit esdevé una figura política que iniciarà la seva carrera, ni més ni menys, a la guerra de Iugoslàvia.

Val a dir que Carrère amb prou feines tracta Limónov com a escriptor: no cita passatges dels seus poemes de joventut, només molt de passada va mencionant la seva carrera

literària, tot i que aquesta és, alhora, la seva font bàsica. Els termes de la seva visió estan definits molt aviat, just en el moment en què inicia un dels motius bàsics del llibre, la comparació i contraposició entre el protagonista i ell mateix: tots dos, ens diu, havien gaudit de petits amb la lectura d'Alexandre Dumas i Jules Verne. D'aquest últim un títol concret (adaptat al cinema), *Vint mil llegües de viatge submarí*, fornirà un esquema mental, l'oposició entre el savi (el professor Aronnax), el rebel (el capità Nemo) i l'home d'acció d'extracció popular (l'arponer Ned Land encarnat per Kirk Douglas), dels quals Carrère hauria volgut assemblar-se al tercer però s'ha hagut de conformar, a causa de la miopia, amb ser un savi. Aquest és l'esquema que projecta sobre Limónov: l'oposició entre el savi (burgès, irònic, parisenc) i l'home d'acció (proletari, ingenu, rus) i la fascinació que el primer sent pel segon. El contrast entra la vida confortable i la vida autèntica.

Són els termes mateixos en què apareix Werner Herzog prop de la meitat del llibre, just en el moment en què, quan Limónov fa cap a París, a principis dels vuitanta, Carrère fa un incís per explicar què estava fent ell en aquell moment, com era aquell món que, de fet, és el seu: «un milieu qui, ayant enterré à la fois la ferveur politique et la naïveté baba, ne jurait plus que par le cynisme, le désenchantement, la frivolité glacée». Contra aquest món, la figura d'Herzog presenta un contrast molt semblant al que plantejarà l'escriptor rus:

Puissant, physique, intense, totalement étranger à l'esprit de frivolité et de second degré qui était notre lot, à nous autres Parisiens du début des années quatre-vingt, il traçait son chemin dans des conditions extrêmes, défiant la nature, maltraitant au besoin les naturels, ne se laissant arrêter par les prudences ou les scrupules de ceux qui le suivaient à grand-peine. [...] Bref, j'admirais Herzog comme un surhomme.

Per contra, Herzog menysprea el jove Carrère que intenta entrevistar-lo al festival de Cannes amb el seu primer llibre sota el braç. I en aquest menyspreu, el Carrère madur hi veu «el nervi del feixisme», el mateix que actuarà en el Limónov que quan fa un partit polític hi barreja símbols nazis i comunistes: una visió pseudonietzschiana sobre la jerarquia entre superhomes i homes inferiors a la qual l'escriptor francès oposa la visió cristiana del

Regne, aquella segons la qual tota persona té un dignitat, enllà de tot judici.

El camí per condicions extremes, desafiant la natura, serà el que marcarà els capítols finals, allà on Limónov, finalment, esdevé una mena de novel·la d'aventures, a mig camí entre *Dersu Uzala* i *El comte de Montecristo* (no és una comparació que em tregui jo de la màniga: ho diu el llibre mateix), quan Limónov intenta imitar la història del baró Ungern von Sternberg, una figura, se'ns diu, semblant a l'Aguirre d'Herzog o al Kurtz de Conrad, potser també al D'Annunzio que va regnar a Fiume. Hom arriba a sospitar que, si a *Limónov* no li cal la ficció, és perquè la peripècia real del seu protagonista ja estava modelada sobre ficcions. Contra l'efecte de realitat de Roland Barthes, la narració de Carrère abunda en gestos que produeixen un «efecte de ficció».

Tot condueix, però, al moment en què Limónov surt de la presó gràcies a un atzar favorable de la política (és allò que, si això fos una ficció, anomenaríem *deus ex machina* i

ens semblaria un recurs barat; aquí és un dels últims casos en què el llibre sembla dir-nos: «com que no és versemblant, és real»): Limónov surt de la presó gràcies a la seva condició d'escriptor, d'intel·lectual, però això el marca com algú diferent d'aquella colla de companys de presó amb qui ha trobat una mena de comunitat, de manera que, si segueix prenent que ell és un pres com els altres, ha de romandre a la presó. El dilema té un plec afegit: els altres presos no perceben aquesta diferència com un fet vergonyós, la vergonya de Limónov per ser una mena de turista carcerari els és aliena. Per a ells, ser escriptor és un prestigi, just en la mateixa mesura que per a Limónov el prestigi seria ser un pres, un criminal, un home d'acció, una mena de Ned Land i no un intel·lectual. I tanmateix, és justament per aquest desig que Limónov no és res més que un intel·lectual, algú dominat per la nostàlgia de l'acció.

¿No serà aquesta nostàlgia, també, un altre nervi del feixisme? ■

L'ENIGMA IBER

Arqueologia d'una civilització

Qui eren i d'on sorgiren els ibers? Com s'organitzaven territorialment i socialment? Com vivien? Quina llengua o llengües parlaven? Com es relacionaven amb altres grans civilitzacions contemporànies de l'Europa i la Mediterrània de l'època i quines influències van rebre d'elles? Quin patrimoni arqueològic i cultural d'origen iber ha perdurat fins als nostres dies?

Fins al 16 de gener de 2022 podeu visitar al MAC a Barcelona l'exposició dedicada a la cultura i la història dels pobles ibers, a partir de les noves recerques de destacats equips de recerca nacionals i internacionals. Vora 500 objectes de 38 museus d'arreu configuren un gran fresc històric per endinsar-se en la descoberta d'una de les civilitzacions mediterrànies més originals de la segona edat del ferro (segles VI-I aC) i respondre a les grans qüestions que defineixen la cultura iber.

La imatge de l'exposició és un exvot de la col·lecció del Museu que procedeix del Santuario de la Cueva de la Lobera, Castellar, Jaen.

