Literatura y totalitarismo (y II)

Posted on 28 de julio de 2014 by Manuel Arias Maldonado

No diga verano, diga novela de más de seiscientas páginas. Y en ésas estamos, comparando dos obras monumentales que comparten tema –la oscura simetría de los totalitarismos nazi y soviético–, pero no compartieron suerte: *Vida y destino* fue un éxito editorial, *Europa Central* pasó sin pena ni gloria por nuestras librerías. No en vano, la primera posee hechuras clásicas y la segunda, ínfulas modernistas; una es fácil de leer, la otra es más exigente. Precisamente de eso hablábamos la pasada semana, de los abundantes recursos de que echa mano William T. Vollmann para armar su aparato narrativo. Sigamos.

En *Vida y destino* concurre un único narrador omnisciente de raigambre clásica, mientras que Vollmann alterna distintas voces narrativas, fragmentando la voz clásica y prestándosela, por ejemplo, a comisarios políticos rusos y soldados alemanes. Esto permite, por un lado, introducir notas irónicas sin forzar el pie, cuando aquello que la historia ha revelado como abominación es sostenido como un ordinario propósito moral: así, hablando de Hilde Benjamin, la implacable juez de la República Democrática Alemana apodada «la guillotina roja», dice impasible un narrador aquiescente: «Anhelaba aplicar a Alemania la ciencia legal progresista de nuestra madre del Este, la Unión Soviética». Asimismo, Vollmann otorga a los miembros de la NKDV (el Comisariado Popular para Asuntos Internos de la Unión Soviética) una omnisciencia que, por la vía del espionaje, parece un comentario a la figura del narrador tradicional y constituye, a la vez, su deformación criminal. Como nos dice el camarada Alexandrov, relatando la vida de la poetisa Anna Ajmátova: «Yo lo sé todo, de verdad». ¡Igual que el narrador que ve llegar a la condesa a las cinco! La esencia misma del totalitarismo –el absoluto control estatal de los individuos– se expone aquí otorgando valor metafórico al relato de un espía. De manera que su ambigua polifonía narrativa ilustra bien la coherencia entre estilo y tema: las ínfulas modernistas tienen su razón de ser.

Ese brillante resorte narrativo tiene la misma eficacia, aunque quizá menos fuerza emocional, que la nada infrecuente aventura del comisario político Krímov en la novela de Vasili Grossman. Aquél, después de denunciar a los demás termina –naturalmente– siendo detenido y trasladado a la temible prisión de la Lubianka, donde apenas puede creer que el juez instructor lo sepa *todo* sobre su vida: siniestro conocimiento que confirma el temor que otros personajes manifiestan ante una frase inoportuna, un mal gesto, un desliz después fatal a causa de la delación ajena:

> Una observación maliciosa sobre un camarada, una broma sobre un libro leído, un

> brindis burlón en un cumpleaños, una conversación telefónica de tres minutos, una nota malintencionada que había dirigido al presidium durante una asamblea: todo estaba recopilado en aquella carpeta con lazos.

Esta comparación puede llevarse hasta sus últimas consecuencias. Observemos que el importante papel que el amor, en sus múltiples expresiones, desempeña en la novela de Grossman –como reducto puramente humano frente a la frialdad del aparato estatal– se convierte en Vollmann en amor *y* sexo, hasta el punto de que se sugiere la identificación entre el continente y ese eterno femenino que atraviesa toda su obra, la sensual Elena que obsesiona a Shostakóvich: «Sobre todo, Europa es Elena». La ironía, de hecho, afecta a la propia obra, dice Vollmann: «Esta historia, como el libro mismo, es derivativo». ¿Autoconciencia o pedantería?

Si empleamos el sugerente antagonismo propuesto por Gabriel Josipovici, podríamos decir que Grossman escribe todavía con *confianza*, mientras que en Vollmann se ha instalado ya la *sospecha*: uno cree, el otro descreeVéase Gabriel Josipovici, *Confianza o sospecha. Una pregunta sobre el oficio de escribir*, trad. de José Adrián Vitier, Madrid, Turner/Fondo de Cultura Económica, 1999.. Esto es llamativo, porque, como veremos enseguida, si alguien tenía motivos para la decepción, era Grossman; a Vollmann se le ha concedido más distancia. Paradójicamente, Grossman deja un margen mayor a la esperanza, al futuro, mientras Vollmann no se pronuncia al respecto. Aunque, si se piensa bien, quizá no sea tan paradójico. Grossman cree porque *sólo puede creer*: necesita a la literatura, el testimonio, la redención personal. No olvidemos que el escritor judío ha perdido a toda su familia, corre el riesgo del ostracismo, acabará padeciéndolo. Aquí, el estilo es una elección *relativa*, aunque no faltan ejemplos históricos de lo contrario, es decir, de una escritura que busca en la oscuridad sortear la censura y la persecución, para a través de esa misma oscuridad llegar a quienes desea llegar (Leo Strauss teorizó, en el ámbito de la filosofía, sobre esta estrategia, que él llamaba «la escritura esotérica», de la que quizá *La broma* de Kundera sería un buen ejemplo, y un asunto sobre el que tiene escritas páginas de interés J. M. CoetzeeLeo Strauss, *Persecución y arte de escribir y otros ensayos de filosofía política*, trad. de Antonio Lastra, Valencia, Edicions Alfons el Magnànim, 1996. J. M. Coetzee, *Giving Offense. Essays on Censorship*, Chicago, The University of Chicago Press, 1996 (*Contra la cesura. Ensayos sobre la pasión por silenciar*, trad. de Ricard Martínez i Muntada, Barcelona, Debate, 2007).). Así que, mientras Vollmann vive en un bienestar tardomoderno que le permite *jugar* con lo esencial –sin dejar de mostrarlo–, Grossman padece una opresión totalitaria que le impele a olvidar todo juego para *narrar* sólo lo esencial. ¿No hace falta un punto de serenidad para recrear la locura?

A decir verdad, la novela de Grossman puede contemplarse, principalmente, como la novela

del profundo *desencanto* de un viejo revolucionario: desencanto que, a medida que se conoce la dimensión del terror estalinista, se convierte paulatinamente en horror. En ese sentido, el Gran Terror de 1937 es constantemente evocado en la novela, así como su impacto en personajes a veces inclementes, pero sobre todo incrédulos, a través de quienes *vemos* literalmente la resistencia que la ideología opone a los hechos: los simples, siniestros hechos. La evolución moral de los personajes es admirablemente retratada por Grossman, quien introduce gradualmente elementos de confusión, de duda, que apenas los estremecen un momento, pero no desaparecen ya. Aunque, como en una suerte de autorretrato, la más eficaz forma de descreimiento es padecer el destino que antes se reservaba a otros:

> En el hombre que le pisoteaba Krímov no había reconocido a un extraño, sino a sí mismo, a aquel niño que lloraba de felicidad cundo leía las extraordinarias palabras del *Manifiesto comunista*: «¡Proletarios del mundo, uníos!» Y aquella proximidad era realmente espantosa…

Nadie es inocente, porque nadie es libre. En la despiadada formulación del prisionero Katsenelenbogen:

> La inocencia personal es un vestigio de la Edad Media, es alquimia. Tolstói decía que en el mundo no existen hombres culpables, pero nosotros, los chequistas, hemos elaborado una tesis superior: en el mundo no existen hombres inocentes, no existen individuos que no estén sujetos a jurisdicción. Culpable es todo aquel contra el cual hay una orden de arresto, y ésta se puede emitir contra cualquiera, incluso contra los que se han pasado la vida firmando órdenes contra otros.

No deja de ser curioso que Lenin aparezca exonerado en el catálogo de horrores del régimen soviético, a diferencia de las referencias al mismo que encontramos en Vollmann; en fin de cuentas, él fue el primero en teorizar acerca de las hambrunas como instrumento de terror, descritas por Grossman en unos términos que –naturalmente– Jrushchov no pudo aceptar:

> El Estado puede construir una muralla que separe el trigo y el centeno de aquellos que lo sembraron, y con ello, provocar una terrible hambruna similar a la que mató a millones de leningradenses durante el sitio alemán, a la que segó la vida de millones de prisioneros de guerra en los campos de concentración hitlerianos.

Se insinúa aquí una contigüidad moral entre comunismo y nazismo a la que todavía hoy, en nuestra sociedad, no hemos dado el crédito que merece. Asombrosamente, el comunismo parece dotado de una inmunidad que sólo puede explicarse por los beneficios que procura a la conciencia la *idea* de una sociedad aparentemente perfecta. A una conclusión parecida

llega Martin Amis en su exploración del estalinismo, a la vez dolorida reflexión sobre la aberrante connivencia de la intelectualidad occidental durante la Guerra Fría. Su residuo contemporáneo es la escandalosa diferencia de trato entre los distintos fascismos y el comunismo: «Todo el mundo conoce Auschwitz y Belsen. Nadie conoce Vorkuta y Solovetsky»Martin Amis, *Koba the Dread. Laughter and the Twenty Million*, Londres, Jonathan Cape, 2002, p. 257 (*Koba el Temible. La risa y los veinte millones*, trad. de Antonio Prometeo Moya, Barcelona, Anagrama, 2002).. En parte, esto se debe a la diferencia en el *trabajo de memoria* realizado por Alemania y Rusia: la expiación documental de la primera contrasta con la indiferencia moral de la segunda. No hay imágenes, no hay contrición, no hay conciencia. Pero refleja también la negativa de muchos viejos *comprometidos* a poner en cuestión un elemento esencial de su identidad biográfica, irremediablemente ligada a la fe ideológica. Por último, como sugería Félix de Azúa, podríamos achacar esa pervivencia del léxico revolucionario al mayor atractivo plástico del lenguaje utópico comunista, frente a la más rancia retórica del nazismo y el fascismo, por lo demás derrotados en la contienda mundial.

En Vollmann, esta equivalencia es una tesis central, expresada ya en la metáfora inicial del teléfono negro cuyas líneas atraviesan toda Europa; en Grossman, una atrevida conclusión que confirma su despedida de la revolución y tiene su expresión más clara en la conversación entre un teniente nazi y un preso político en el *Lager*. Dice el teniente: «Cuando nos miramos el uno al otro, no sólo vemos un rostro que odiamos, contemplamos un espejo». Es el viaje del desencanto a la lucidez; viaje que, sin embargo, no cura del desencanto. Y, por cierto, que este mismo tema, en un contexto tan diferente como los años finales de la guerra en las ciudades de Alejandría, El Cairo y Jerusalén, es abordado magistralmente por el novelista griego Stratis Tsircas en *Ciudades a la deriva*Stratís Tsircas, *Ciudades a la deriva*, trad. de Vicente Fernández González, Leandro García Ramírez, María López Villalba y Ioanna Nicolaidou, Madrid, Cátedra, 2011., traducida no hace mucho a nuestra lengua, donde se nos muestra el proceso mediante el cual un soldado comunista empieza a percibir el despiadado rostro del estalinismo dentro de su partido.

Ahora bien, ¿qué pueden hacer el hombre frente al Estado, el individuo frente a la Historia? Tal es el sentido de la contraposición de la *vida* y el *destino*. Ambos autores responden al unísono: resistir moralmente. Escribe Grossman: «El destino conduce al hombre, pero el hombre lo sigue porque quiere y es libre de no querer seguirlo». Naturalmente, no es tan sencillo; pero tampoco tan difícilVéanse, respectivamente, *Pelando la cebolla*, trad. de Miguel Sáenz, Madrid, Alfaguara, 2007; y *Yo no*, trad. de Belén Bas, Madrid, Taurus, 2007.. Así lo demuestran los testimonios contrapuestos de Günter Grass y Joachim Fest: el primero confiesa su pertenencia juvenil a las SS, pero no aclara el sentido de su prolongado silencio

posterior, y el segundo pone a su padre como ejemplo de la *posibilidad* de la resistencia civil ante la tiranía. Esta encrucijada moral está soberbiamente expresada en la peripecia vital de un Dimitri Shostakóvich –héroe confeso para Vollmann– cuya lucha por la libertad adopta la forma de la lucha por la libertad artística, a pesar de su posible inutilidad: «¿Puede la música combatir el mal?» Es una angustia comprensible: el Chernetsov de Grossman, prisionero político, se pregunta: «¿Acaso la vida es el mal?» También contesta que no: quizá no exista el bien, pero sí la bondad.

Vollmann expresa inmejorablemente, a través de Shostakóvich, la delirante situación en que se encontraba el arte bajo los auspicios del materialismo histórico, en la pragmática versión del mismo aplicada por los servicios secretos. Acusado de *formalismo* por no servir a los intereses del realismo socialista oficial, Shostakóvich llega a titular su Quinta Sinfonía «La respuesta creativa de un artista soviético a una crítica justa». Meyerhold, afamado dramaturgo –naturalmente– represaliado, salió en su defensa arguyendo que «la experimentación no debe confundirse con la patología». Sólo al final de una larga resistencia, Shostakóvich se uniría al Partido Comunista y sería rehabilitado tras la muerte de Stalin. En una espléndida reflexión final, que demuestra la futilidad última de una vida que el mismo Vollmann ha contado con detalle, el narrador nos cuenta que, en una encuesta entre trabajadores industriales de los Urales, Shostakóvich ni siquiera es mencionado entre los músicos. Y concluye: «Después de todo, ningún individuo es indispensable en nuestra Unión de Repúblicas Socialistas Soviéticas, el más grande y perfecto de los países, cuyas fronteras tocan una docena de mares».

Esta suerte de defensa humanista de lo humano –defensa de lo *mejor* frente a lo *peor* del hombre– adopta en Grossman múltiples formas. Así, la familia, como célula impermeable al control estatal del pensamiento; el amor, como impredecible esfera de sentimientos que se oponen a la frialdad administrativa; la camaradería de los soldados en Stalingrado; el desgarro íntimo de los judíos deportados y los condenados a morir en la cámara de gas, un episodio en el que la maestría literaria roza los confines del horror, pero acierta a contenerse. Para Grossman, en fin, nada puede acabar con el hombre, aunque ese mismo hombre sea capaz de las mayores atrocidades. Y el hombre no puede confundirse con las categorías abstractas que sirven para degradarlo o manipularlo: obrero, camarada, pueblo, raza, nación. No: el hombre es el hombre. Y ninguna abstracción social, ninguna forma de totalitarismo, podrá eliminarlo: «La aspiración innata del hombre a la libertad es invencible; puede ser aplastada, pero no aniquilada». Este *pathos* recorre toda la novela, beneficiándose de la asombrosa capacidad de Grossman para transitar de lo abstracto a lo tangible, de la reflexión al detalle, dando así lugar a personajes cuya complejidad *refuta* cualquier proyecto de ingeniería social. Eso que, a falta de mejor palabra, podemos llamar sabiduría, se pone de

manifiesto –por ejemplo– en un breve capítulo, donde vemos cómo Krímov pasa del dolor por el abandono de Zhenia, su exmujer, al recuerdo de una noche de verano pasada con una joven cosaca: porque nadie es de una sola pieza y la vida nunca es de un solo tono. Sin duda, hay algo admirable en quien es capaz de encontrar fuerzas para seguir creyendo cuando las condiciones que hacen posible la vida del espíritu han sido por completo removidas.

Hay muchos otros aspectos de esta atroz realidad histórica que estas novelas iluminan también: la vida en los campos de concentración, la experiencia de la guerra, la omnipresencia del Partido. Así, en Grossman, la descripción del *Lager* es prodigiosa y pareciera haber influido en Danilo Kiš, si no fuera porque esa lectura nunca se produjo. Y contiene pasajes de tintes jüngerianos, como aquel en que un prisionero fantasea con un sistema perfecto de campos, destinados a fundirse con la vida del exterior y a confundirse con ella: un *feliz* fin de la libertad. La guerra, en cambio, está presente por igual en los dos autores: si Grossman demuestra un conocimiento íntimo que proviene de la experiencia personal, Vollmann emplea recurrentemente el lenguaje militar para caracterizar a sus personajes y traza semblanzas extraordinarias de los generales Vlasov y Paulus, desertores circunstanciales ambos: «Primero Hitler, después Stalin». Por su parte, la silenciosa amenaza del Partido atraviesa por entero la novela de Grossman, atenaza a sus personajes, lo permea todo: es el terror de Dios, en una nueva forma. Fallecido Stalin, los aires de renovación merecen la ironía de Vollmann, cuando relata la presión sobre Shostakóvich: «Era el *deseo personal* del Camarada Jrushchov que se uniese al Partido, decían. Se habían hecho muchos cambios. Se daría cuenta de que ahora era un Partido estupendo, un Partido realmente encantador». ¡Shostakóvich no estaba tan seguro!

Naturalmente, podría discutirse la ventaja que posee el novelista que narra acontecimientos cuya sustancia dramática lleva adherida la capacidad de fascinación de aquello que ha acaecido históricamente, aunque la proliferación de la llamada *novela histórica* demuestra que con ese barro puede también darse forma a cascarones vacíos. Pero no hay aquí nada parecido a la sujeción genérica, ni limitaciones de ninguna otra clase: es gran literatura, libre de ataduras, cuya poderosa fuerza plástica no depende siquiera de la verosimilitud histórica que, en todo caso, poseen. Sólo los lectores pueden ya honrar, por ejemplo este verano, la magnificencia de dos novelas únicas que, con tanto dolor como esfuerzo, se introducen en la ciénaga del totalitarismo para extraer –simultáneamente– una suprema belleza y una terrible verdad: la gloriosa impotencia de la literatura frente al incesante vendaval de la Historia.

En un plano temporal mucho más modesto, este blog se despide hasta septiembre.

Felices vacaciones.