Capítulo

6

Literatura checa contemporánea

Alexandra Berendova.
Universidad Complutense de Madrid.

Al hacer un recorrido por la literatura checa de la última década, no podemos evitar recurrir a las dos anteriores, los años setenta y los ochenta. La producción literaria de esas dos décadas forma parte de la actual, los autores de los años noventa y del principio del nuevo milenio comparten las estanterías de las librerías y las páginas de las revistas literarias con sus compañeros de la generación anterior que por razones políticas no pudieron publicar sus obras en una época de la historia de nuestro país denominada ***la normalización***.

El término, algo engañoso porque de normalidad tuvo esta época muy poco, se refiere a la situación que experimentaba la antigua Checoslovaquia después de la retirada de los ejércitos ocupantes del Pacto de Varsovia hasta el año 1989, cuando se produjo la llamada "Revolución de terciopelo". En la cultura, tanto como en la vida social y política, la normalización se caracteriza por una influencia decisiva de la URSS. La Checoslovaquia de los años setenta y ochenta pasó a ser una república satélite de la Unión Soviética, un hecho que se reflejaba en todas las esferas sin excluir la literaria. La producción literaria se encontraba frenada por la privación de los derechos fundamentales del ciudadano, el de libertad de expresión, el de reunión etc. La palabra decisiva la tuvo la censura. Las personas políticamente no confiables estaban excluidas de la vida pública, no se les permitía publicar sus obras, no se les permitía realizar estudios superiores ni se les cedían cargos de importancia en las universidades, editoriales o en el periodismo. El escritor alemán Heinrich Böll caracterizó la situación cultural checoslovaca de aquellos años como un "cementerio cultural".

Esta situación originó la división de la producción literaria checa de los años setenta y ochenta en tres corrientes. La primera era la corriente oficial, grupo de

capitulos 6-9 10/11/05 14:01 Página 108

autores que no tuvieron problemas para publicar sus obras y que gracias a las becas y al apoyo de las editoriales pudieron dedicarse plenamente a la labor literaria. En este grupo figuraban los autores que abiertamente apoyaban al régimen e incluso en sus obras no dejaban de expresar su lealtad hacia las tendencias ideológicas dominantes. Sin embargo, esta producción no se puede descartar del todo, dado que también había autores de indiscutible valor artístico que simplemente tuvieron la suerte de no haberse metido en conflicto con el poder.

La segunda corriente es la de la literatura inédita o, mejor dicho, sin ediciones oficiales. En el ambiente de las repúblicas del ex-bloque soviético se utiliza el término de "samizdat" para significar este tipo de producción literaria. La palabra proviene del ruso "samostoia_e_noe izda_e_stvo" (editorial independiente), la práctica editorial clandestina la comparten todos los países que pasaron por la experiencia del régimen comunista, pero las samizdat checas destacan en su número y calidad junto con las polacas. El auge de las editoriales clandestinas iba mano a mano con un movimiento ciudadano importante, el de la ***Carta 77***. Esta proclamación de desobediencia ciudadana no violenta, uno de cuyos autores es el posterior presidente checoslovaco y checo Václav Havel, apareció como un intento de crear una cultura paralela, no de orientación política opuesta, sino apolítica. Un intento de situar la cultura paralela fuera de la influencia de las autoridades oficiales. "Solidaridad de los ciudadanos estremecidos que de manera voluntaria asumen el deber de no callar frente a la injusticia", ésta es la definición del filósofo y ensayista Jan Pato_ka, el primer portavoz de la Carta 77. Las editoriales samizdat no tenían una estrategia ni filosofía única, pero todas coincidían en la promoción de unos valores alternativos a los oficiales: los conservadores, los democráticos, los cristianos, los de la memoria histórica. Firmar esta proclamación significaba poner en peligro la vida profesional y hasta la vida personal de uno mismo y de su familia, sin embargo, la lista de los signatarios iba creciendo de manera considerable. La Carta 77 afectó por ejemplo de manera decisiva a la carrera literaria del famoso poeta Jaroslav Seifert, cuyos libros eran emblemáticos en la poesía de los años treinta y cuarenta. Tras firmar la C77, Seifert fue condenado al silencio del que lo rescató ya en los últimos momentos de su vida el Premio Nobel de literatura en el año 1984. La obra tardía de Seifert ***Morov_sloup*** (La columna de peste), fue publicada en samizdat.

Una de las editoriales samizdat más importantes llevaba el nombre de Expedice, aludiendo así a una de las primeras editoriales puramente checas establecidas al final del siglo XVIII. Ya antes de la proclamación de la Carta 77, en el año 1972, fue fundada otra, denominada Petlice (el pestillo), su nombre quería hacer paralelo a la editorial oficial Klí_ (la llave). A mediados de los setenta aparecieron

otras dos, Kvart y _eská expedice. Originalmente, las obras se copiaban a máquina, se encuadernaban y se dejaban circular, más tarde, la práctica editorial se hizo más rigurosa: para evitar que con un copiado posterior se produzcan erratas y que la obra se siga reproduciendo de manera incontrolada, las tiradas se limitaron a 24 ejemplares (dos series de 12 que cabían en una máquina de escribir mecánica) numerados, firmados por el autor y algunas veces también por el responsable de la editorial. En la literatura checa de samizdat tenemos un testimonio único de la reproducción y distribución de las obras de autores proscritos, es un libro de Ludvík Vaculík llamado ***_esk_ sná_*** (Clave de sueños checa). Esta novela-diario refleja con un humor amargo todo el ambiente de la cultura paralela checa de los años setenta, día a día, libro a libro, los registros policiales, las amistades amenazadas y el enorme esfuerzo con el que los editores de samizdat trataban de rescatar del olvido y del silencio una gran parte de nuestra cultura.

esk sná_ de Vaculík trazó una línea importante en la literatura checa actual, una línea que arrancó en los tiempos de samizdat, pero que siguió siendo muy frecuentada por los escritores y muy bien recibida por los lectores incluso a lo largo de los años noventa. Una línea de novelas-diario, de memorias y testimonios. A Vaculík se juntaron autores como Ivan Klíma con su libros ***Má veselá jitra*** (Mis madrugadas alegres) y ***Má zlatá _emesla*** (Mis oficios de oro), Pavel Kohout, autor del libro ***Kde je zakopán pes*** (Dónde está enterrado el perro), Josef Hir_al y Bohumila Grögerová que juntos publicaron sus memorias tituladas ***Let let*** (El vuelo de los años), en filología destacaron las memorias del profesor Václav _ern_ y recuerdos de los encuentros con personajes importantes de la vida literaria de los años treinta y cuarenta ***_trnáctero zastavení*** (Catorce citas) de Bed_ich Fu_ík. La novela samizdat tiene su representante por ejemplo en Ji_í Gru_a, cuya novela ***Dotazník*** (El cuestionario) es una narración inspirada por el cuestionario detallado y absurdo que el protagonista se ve obligado a llenar en uno se sus numerosos intentos de conseguir un puesto de trabajo.

La segunda vertiente de la literatura checa de la época de la normalización era la obra de los autores exiliados. La primera oleada de exilio surgió ya en el año 1948, cuando el Partido Comunista tomó el poder en Checoslovaquia, pero la segunda fase de emigración después de 1968 fue mucho más fuerte. Los destinos principales fueron Alemania, Francia, Estados Unidos y Canadá, Gran Bretaña, pero también Argentina o Israel. La pérdida del ambiente acostumbrado provocó en varios escritores varias reacciones, algunos de ellos dejaron de escribir por completo, otros cambiaron de orientación de su interés y se dedicaron a otras actividades (investigación, periodismo), otros cambiaron de idioma (es, por ejemplo, el caso de dos emigrantes en Francia, V_ra Linhartová y Milan Kunde-

capitulos 6-9 10/11/05 14:01 Página 110

ra, que empezaron a escribir exclusivamente en el idioma de su país de acogida.) Pero la mayoría de los escritores exiliados conservó tanto su interés por la escritura como su idioma, y estos fueron los que publicaban en las editoriales checas en el extranjero gestionadas por iniciativas privadas o por fundaciones que apoyaban a los intelectuales exiliados.

Una de las dos principales editoriales en el extranjero fue la Sixty-Eight Publishers de Toronto fundada por el escritor Josef _kvoreck_ y su esposa Zdena Salivarová. _kvoreck_ la fundó originalmente para poder publicar fuera de Checoslovaquia algunas de sus obras, pero luego las actividades editoriales se ampliaron y la editorial publicó durante la época de la normalización unos doscientos títulos. Otra editorial importante tenía su sede en Colonia y su nombre era Index, de allí salieron más de ciento setenta títulos.

El mismo Josef _kvoreck_ expresó la experiencia común de los emigrantes checos en uno de sus libros publicados en Sixty-Eight Publishers, ***P_íb_h in_en_ra lidsk_ch du_í*** (El ingeniero de almas). Con esta novela reanudó una serie seudo-autobiográfica que había inaugurado ya antes de su emigración. El protagonista de esta serie es el alter-ego de _kvoreck_, Daniel Smi_ick_: primero un estudiante de bachillerato y saxofonista de una banda de jazz adicto a los encantos de las muchachas de su ciudad provincial, luego tanquista, soldado involuntario del Ejército popular Checoslovaco, una serie de cuentos posteriores lo retrata como un periodista, todavía en Praga; y en ***P_íb_h in_en_ra lidsk_ch du_í*** ya es un escritor exiliado, profesor de literatura en la universidad de Toronto. La confrontación con el ambiente de un país que carece de la experiencia de un régimen totalitario y con la generación de sus estudiantes resulta, tanto para el protagonista como para el autor mismo, muy dolorosa. Se da cuenta de que la experiencia de su vida anterior es intransferible, que no es posible comunicarla ni directamente ni por medio de la escritura.

La producción de las generaciones de los años setenta y ochenta es un reto importante para los autores que inician su carrera ya en la Checoslovaquia, posteriormente República Checa, postcomunista. Tienen que confrontarse con una serie de obras muy logradas de las dos décadas anteriores y, por supuesto, con la creación posterior de los escritores exiliados o proscritos. Sin embargo, hay unas tentativas y corrientes nuevas impulsadas ante todo por la mayor posibilidad de contacto con las literaturas extranjeras que se abrió después de 1989.

Un fenómeno interesante de la producción literaria reciente se podría denominar sin exagerar “literatura cinematográfica”, el éxito de una novela ya no se mide

solamente por el número de ejemplares vendidos, sino también por el interés de otros medios, ante todo el cine. Michal Viehwegh, actualmente el autor checo más traducido publicó sus primeras novelas y cuentos ya a finales de los años ochenta sin embargo sus novelas ***V_chova dívek v _echách (La educación de la chicas de Bohemia***) y ***Báje_ná léta pod psa*** (Los malditos años fabulosos) y sus respectivas versiones filmadas lo convirtieron en una estrella. La misma tendencia que la últimamente mencionada novela de Viehwegh, es decir, un retro de los años de la normalización, la representa otro novelista, Petr _abach, su serie de novelas Jak potopit Atlantidu (Como hundir Atlántida), Hovno ho_í (La caca es inflamable), Opilé banány (Plátanos borrachos) y Babi_ky (Las abuelas) inspiró el guión de una película, ***Pelí_ky***, y de un musical, ***_akalí léta***. Un ejemplo extremo del poder del cine sobre la literatura es el caso de la escritora Kv_ta Legátová: su talento de cuentista fue descubierto tan sólo después del año 2000, cuando la escritora ya había pasado de sus setenta, sus cuentos olvidados se han publicado tan sólo a la par de su versión cinematográfica. La película ***_elary,*** basada en uno de sus cuentos compitió en el año 2003 por los Oscar.

Otra de las tendencias de la literatura checa contemporánea es la novela postmoderna, cuya representante, Daniela Hodrová, vamos a presentar a continuación.

En el ambiente literario checo ocupa Daniela Hodrová un puesto bastante especial. Es especial porque de hecho son dos puestos: uno de novelista de una exclusiva y minoritaria corriente postmoderna y otro de investigadora cuyos ensayos y artículos críticos representan una voz importante en la discusión sobre la orientación de la literatura de nuestro país a partir de los años noventa y sobre las aproximaciones al texto literario en general. En varias entrevistas y artículos confiesa la autora que estas dos vertientes de su personalidad creadora son inseparables y que no se sabe imaginar la existencia de la una sin la otra. Esta relación entre la investigación teórica y la práctica novelista, nada la ilustra mejor que la imagen del círculo hermenéutico, donde la totalidad y las partes se explican mutuamente.

La crítica literaria checa de los años de posguerra está decisivamente marcada por la influencia del estructuralismo elevado al nivel mundial por la Escuela Praguense que tuvo sus máximos exponentes en personajes como Felix Vodi_ka, Jan Muka_ovsk_ o el ruso Roman Osipovi_ Jakobson. Por más reconocida y fructífera que fuera esta corriente, llevó consigo un elemento poco provechoso: el monopolismo. La soberanía del estructuralismo en el campo de la crítica y la teoría literaria checa duró hasta finales de los años ochenta, cuando con un retraso respecto a los países occidentales empezó a desarrollarse una

capitulos 6-9 10/11/05 14:01 Página 112

corriente alternativa, la hermenéutica. Daniela Hodrová fue una de los primeros críticos que promovieron la estrategia más centrada en la tradición literaria, en su tipología, en la investigación diacrónica enfocada al tema de los géneros literarios, del ambiente y de los personajes como elementos cargados de significado.

Los temas predilectos de sus ensayos teóricos son los que con más intensidad se reflejan en sus novelas: la tipología del género y de los personajes y, ante todo, al poética de los lugares, lo que la autora denomina ***la topología literaria***. El lugar, el escenario, lo considera como un punto neurálgico de cada narración. El significado del lugar, ante todo en un texto novelesco, permite desarrollar todo un sistema de observaciones, toda una ***poética del lugar*** a la que Daniela Hodrová dedicó sus trabajos ***Poetika míst*** (Poética de los lugares) y ***Místa s tajemstvím*** (Lugares con secretos).

Tanto en sus ensayos teóricos como en sus novelas demuestra Hodrová que un lugar tiene dentro de la narración su propia vida que no depende del todo de la voluntad del autor. Los significados depositados durante siglos de la tradición literaria occidental en tópicos literarios como ciudad, cuarto (celda), prisión, bosque, o montaña, entre otros tantos, están enrollados en estos lugares como unos ovillos y se despliegan al ser introducidos en la narración. Cuando el argumento novelesco choca con uno de estos ovillos, desenrolla su hilo que lo lleva por sus propios caminos trazados por la tradición, por la fuerza de un arquetipo. De allí proviene también uno de motivos frecuentes en las prosas de Daniela Hodrová, la larva que dio nombre al último tomo de la trilogía ***Tr_znivé m_sto*** (***La ciudad doliente***).

La protagonista de esta trilogía es Praga, el país checo, su historia y su gente. Pero como en los relatos de Hodrová el macrocosmos se identifica con el microcosmos, la historia checa desde los primeros años de la República hasta finales de los años ochenta se desarrolla en un espacio tan reducido como rico en historias locales y personales que ilustran el transcurso de los acontecimientos históricos por el territorio de nuestro país.

El título del primer tomo de la mencionada trilogía, ***Podobojí*** (Cuerpo y sangre), concentra toda la fuerza del significado de esta expresión (en checo literalmente: bajo las dos especies) que ofrece tanto interpretaciones históricas, hermenéuticas, como locales, praguenses. La primera interpretación histórica que se ofrece al lector es la ambigüedad confesional que acompañaba nuestro país desde mediados del siglo quince, la convivencia del catolicismo y el luteranismo (bajo las dos especies) que en la historia ha causado muchas rupturas e incluso

mucha violencia. El exponente de la confesión protestante en la novela es el pastor Pascal, que incluso a principios del siglo veinte, cuando la controversia entre las dos confesiones ya había perdido su insistencia, sigue provocando desconfianza en sus vecinos.

Otra cara histórica de la ambigüedad histórica que se refleja en la novela es el bilingüismo checo-alemán, la centenaria convivencia de la etnia checa y alemana que a lo largo de nuestra historia experimentó sus momentos más turbulentos en la ocupación de la Segunda Guerra Mundial. El conflicto de las dos naciones, de las dos culturas, se desarrolla en la novela Cuerpo y sangre en el escenario reducido de un edificio, cuyos pisos comparten los inquilinos checos con una familia alemana. A lo largo de la historia de la ocupación varía el papel de Herr Hergesell y su esposa desde unos denunciadores temerarios hasta unos proscritos colaboradores con el nazismo castigados cruelmente por las tropas revolucionarias del mayo del 1945.

El conflicto de la segunda guerra mundial deja resaltar otra ambigüedad presente en el grupo de los personajes, vecinos de un barrio praguense, inquilinos de una casa: la convivencia de los judíos con el resto de la población. Una de las protagonistas de la novela, Alicia Davidovi_, una muchacha judía, introduce en el relato no sólo la ansiedad de las deportaciones hacia los campos de concentración, sino también todos los misterios de la cultura religiosa judía representados por sus abuelos ortodoxos, por el mantel de sabbat que la alemana señora Hergesell transforma en un vestido al “heredar” el piso de los judíos deportados.

Los personajes de Alicia Davidovi_ y sus abuelos revelan otro tipo de ambigüedad presente en la novela, esta vez ya no histórica, sino hermenéutica: el espacio de la novela es un espacio de convivencia de los vivos y los muertos. Tanto la misma Alicia como sus abuelos están muertos a lo largo del relato, sin embargo el pasado, que revive con insistencia en algunos lugares neurálgicos del escenario de la novela, borra las fronteras entre el mundo de los vivos y el de los muertos y convierte ***Cuerpo y sangre*** en uno de los raros exponentes del realismo mágico en la literatura checa.

La característica mágico-realista de la novela la subraya un elemento más, la cercanía absoluta del mundo del relato al mundo real. El escenario de ***Cuerpo y sangre*** es uno de los barrios casi céntricos de Praga, además un barrio donde la autora vive a lo largo de su vida y que conoce hasta el mínimo detalle. Daniela Hodrová no inventa nada, describe las calles, los portales de las casas, los adornos de las fachadas tal como las puede observar cada peatón praguense y cada visitante de la ciudad. Las vidas de los personajes transcurren en situaciones tan

capitulos 6-9 10/11/05 14:01 Página 114

parecidas a las nuestras cotidianas que la posibilidad de intersección del mundo novelesco con el nuestro resulta escalofriante. Daniela Hodrová no inventa, ni en sus ensayos teóricos ni en sus novelas. En los dos solamente nos ofrece una inquietante alternativa de lectura de nuestra propia historia a partir de la memoria de los lugares de los que nosotros formamos parte y no al revés.

Suplemento: títulos de la literatura checa de posguerra traducidos al español

HODROVÁ, Daniela, ***Cuerpo y sangre*** (Ciudad doliente), Barcelona: Seix Barral, 1993.
HOLAN, Vladimír, ***Antología***, Barcelona: Plaza y Janés, 1983.
HOLAN, Vladimír, ***Avanzando***, Madrid: Editorial Nacional, 1982.
HOLAN, Vladimír, ***Dolor***, Madrid: Hiperión, 1986.
HOLAN, Vladimír, ***Pero existe la música***, Barcelona: Icaria, 1996.
HOLUB, Miroslav, ***Poemas***, Madrid: Cátedra, 1990.
HRABAL, Bohumil, ***Anuncio una casa donde ya no quiero vivir***, Barcelona: Península, 1989.
HRABAL, Bohumil, ***Bodas en casa***, Barcelona: Destino, 1993.
HRABAL, Bohumil, ***La ciudad donde el tiempo se detuvo***, Barcelona: Destino, 1995.
HRABAL, Bohumil, ***Leyendas y romances de ciego***, Barcelona: Destino, 2000.
HRABAL, Bohumil, ***Trenes rigurosamente vigilados***, Madrid:Debate, 1992.
HRABAL, Bohumil, ***Una soledad demasiado ruidosa***, Barcelona: Destino, 1990.
HRABAL, Bohumil, ***Yo que he servido al rey de Inglaterra***, Barcelona: Destino, 1989.
KLÍMA, Ivan, ***Amor y basura***, Madrid: Debate, 1991.
KLÍMA, Ivan, ***El juez juzgado***, Madrid: Debate, 1993.
KOHOUT, Pavel, ***Dónde está enterrado el perro***, Barcelona: Plaza y Janés.
KOHOUT, Pavel, ***El beso de Clara***, Barcelona: Ultramar, 1982.
KOHOUT, Pavel, ***La hora estelar de los asesinos***, Madrid: Alianza, 2002.
KOHOUT, Pavel, ***La larga ola tras la quilla***, Madrid: Alianza, 2003.
KOHOUT, Pavel, ***La verduga***, Barcelona: Ultramar, 1979.
KUNDERA, Milan, ***El libro de la risa y del olvido***, Barcelona: Seix Barral, 1982.
KUNDERA, Milan, ***El libro de los amores ridículos***, Barcelona: Tusquets, 1987.
KUNDERA, Milan, ***La broma***, Barcelona: Seix Barral, 1984.
KUNDERA, Milan, ***La despedida***, Barcelona: Tusquets, 1986.
KUNDERA, Milan, ***La inmortalidad***, Barcelona: Tusquets, 1990.
KUNDERA, Milan, ***La insoportable levedad del ser***, Barcelona: Tusquets, 1985.

KUNDERA, Milan, ***La vida está en otra parte***, Barcelona, Seix Barral,
LUSTIG, Arno_t, , ***Sueños impúdicos***, Barcelona: Seix Barral, 1991.
PROCHÁZKA, Jan, ***El viejo y las palomas***, Madrid: Alfaguara, 1983.
PROCHÁZKA, Jan, ***La carpa***, Madrid: Alfaguara, 1985.
PROCHÁZKA, Jan, ***Lenka***, Madrid: Alfaguara, 1986.
PROCHÁZKA, Jan, ***Viva la República***, Madrid: Alfaguara, 1985.
SALIVAROVÁ, Zdena, ***Verano en Praga***, Barcelona: Aymá, 1976.
SEIFERT, Jaroslav, ***Breve antología***, Madrid: Hiperión, 1984.
KVORECK, Josef, ***El ingeniero de almas***, Barcelona: Circe, 1988.
KVORECK, Josef, ***El saxofón bajo***, Madrid: Alianza Editorial, 1989.
KVORECK, Josef, ***Los buenos tiempos***, Barcelona: Circe, 1991.
KVORECK, Josef, ***Los cobardes***, Madrid: Alianza Editorial, 1990.
VIEWEGH, Michal, ***La educación de las chicas en Bohemia***, Madrid: Metáfora, 2000.

(Bibliografía recopilada por Dr. Alejandro Hermida)

Capítulo

7

La novela contemporánea francesa

Brigitte Leguen
Universidad Nacional de Educación a Distancia (UNED).Madrid

Para entender la evolución de la novela del siglo XX y en particular de la segunda mitad, resulta ineludible recordar muy brevemente la existencia y el espléndido desarrollo de la misma a lo largo del siglo XIX y en particular durante su segunda mitad, período de la novela realista y naturalista. ¿Quién no recuerda a Balzac, Stendhal, Zola, Flaubert, Maupassant..? Quién no se ha leído alguna novela de la tan nombrada ***Comedia Humana .*** Walter Benjamín dijo que toda gran obra crea un género o acaba con él. No cabe duda que durante el siglo XIX la novela cobra un nuevo impulso gracias a una serie de factores y a una serie de grandes escritores.

El nuevo auge de la prensa periódica, la alfabetización de las clases sociales hasta entonces no escolarizadas y en particular el acceso a la lectura de las mujeres, la creación de los salones de lectura , la nueva conciencia política y social de los ciudadanos después de la Revolución así como la activa participación de todos los intelectuales en el seno de la sociedad francesa son algunos de los factores que favorecen el florecimiento del género y su gran triunfo.

A partir de allí arranca la novela moderna con las características que le conocemos: la voluntad por parte del novelista de imitar y representar la realidad que le rodea; el desarrollo de la descripción tanto del personaje como del paisaje y de la sociedad; el interés renovado por la Historia y su proyección en el presente lo que dio lugar al desarrollo de la novela histórica que tanto éxito vuelve a tener en la actualidad.

La novela histórica, impulsada en sus principios por las traducciones de Walter Scott en Francia hacia 1825 introduce una visión en la que domina el punto

de vista del sujeto como individuo singular y responde a una concepción igualitaria de la sociedad en la que los individuos se basan en el mérito propio ; el escritor se convierte en el portavoz del pueblo y concede protagonismo a héroes plebeyos que sobresalen por su capacidad, enmarcados en una visión histórica renovada en la que domina como horizonte de sentido la igualdad y la libertad nacidas de la Revolución.

Numerosos autores famosos del XIX se dedican a publicar novelas de esta índole, como Mérimée, Balzac, Víctor Hugo, o Alfred de Vigny. Otros como Alejandro Dumas utilizan la historia como telón de fondo para sus novelas de aventuras. Este tipo de novela se aproxima a la novela realista y ofrece pautas parecidas. Si hacemos caso de lo que nos proponen dos grandes autores como Stendhal y Balzac, vemos que su propósito es el de acercarse lo más posible a la realidad circundante: Para un autor como Stendhal, la novela será "un espejo paseado a lo largo de un camino" mientras que lo que pretende Balzac es "hacer la competencia al registro Civil". Se trata pues de realizar una descripción muy ideológica de la sociedad, de los personajes que la componen , donde tengan cabida todas las "especies sociales", todos los vicios y las virtudes, para establecer lo que Balzac llamará "la historia de las costumbres". A todas estas exigencias, aquella nueva visión sociológica de la vida, Flaubert añadirá el dogma de la impersonalidad, algo que reencontraremos muchos años después a mediados del siglo XX en el llamado "***Nouveau Roman*** . Flaubert pide que el novelista deje de introducir en su discurso toda emoción personal, toda intromisión ideológica y que cuide por encima de todo, la forma, el lenguaje. Claro está, por encima de tantas condiciones está el genio narrador, la capacidad inagotable de contar historias. Lo que verdaderamente aporta el realismo francés a la literatura universal es una nueva conciencia de la realidad que nos rodea y una nueva forma narrativa de trasladarla para traducir con palabras el mundo exterior y sus pasiones.

Esta transcripción fundamentalmente visual no va a dejar de influir en nuestra novela de forma variable según las épocas. El lenguaje cinematográfico "avant la lettre" que detectamos en Balzac o Flaubert , y que coincide con la invención de la fotografía, ha influido muchísimo en la percepción del mundo y en la renovación de los llamados puntos de vista.

La novela histórica que mencionaba anteriormente es otro hilo conductor de la novela del XX. Coincide , en sus albores , con una nueva conciencia política del pueblo francés después de la Revolución de 1789 y responde a la necesidad de reflexionar sobre el presente aprovechando acontecimientos significativos del pasado lejano o reciente (por ejemplo las guerras de Vendée en ***Les Chouans*** de

Balzac. Nos llama la atención el hecho de que también en el mismo período, la novela italiana y la alemana producen grandes novelas históricas que coinciden igualmente con importantes cambios políticos.

Pero volvamos a nuestro tema de hoy y centrémonos en la novela contemporánea. A lo largo de los dos últimos siglos y en particular durante todo el siglo XX, existe en la historia de la literatura francesa dos grandes ejes literarios refiriéndonos a la novela: una literatura de tradición que mantiene los esquemas del siglo XIX y de la novela realista, y una literatura de ruptura que introduce nuevos factores tanto en los aspectos formales como en los contenidos. Estas dos vías implican también un tipo de lectores diferentes . Mientras que unos leen para entretenerse y escapar de la vida cotidiana, otros buscan ideas y formas más rompedoras que les aporten un renovado placer estético. Por aquella misma razón crecen a la par la novela río de Roger Martín du Gard y los ensayos de Gide (por darles un ejemplo llamativo y característico) o la famosísima obra de Marcel Proust ***En busca del tiempo perdido***, y en paralelo la inmensa obra de Romain Rolland con sus diez volúmenes de ***Jean-Christophe.*** El primero desarrolla una gigantesca autoficción mientras que el otro escribe el primer gran fresco dedicado a la sociedad francesa del siglo XX. Proust ofrece una intriga transgresora que no duda en romper con antiguos tabúes y aporta a la narración nuevas modalidades de escritura en cuanto a la organización temporal del discurso y a su metadiscurso.

La preocupación por la Historia continua a lo largo de todo el siglo XX como una de las constantes de la novela. La primera Guerra Mundial de 1914 y luego la segunda de 1940, así como la descolonización y sus consecuencias en el tejido social generan nuevas preocupaciones y son temas de reflexión para los novelistas franceses tanto de derechas como de izquierdas: tanto unos como otros se enfrentan a la realidad de la guerra con un gran malestar y se sienten arrastrados hacia una decadencia generalizada: Louis-Ferdinand Céline y Pierre Drieu la Rochelle son hombres próximos al fascismo mientras que Louis Aragon milita toda su larga vida en el partido comunista al lado de su mujer rusa Elsa Triolet y que André Malraux defiende la causa de los pueblos oprimidos dando en su obra un amplio repaso a la revolución china y a la guerra civil española . Tanto unos como otros se ven implicados en la vida política francesa en mayor o menor grado. Drieu se suicida después de la victoria de los aliados mientras que Malraux y Aragon participan activamente en el debate político de la sociedad francesa. Malraux incluso se alista al lado de los republicanos españoles en calidad de piloto. Será también ministro en uno de los gobiernos formados por de Gaulle .

capitulos 6-9 10/11/05 14:01 Página 120

La guerra que tanto marcó a la sociedad francesa se convierte en una gran fuente de inspiración para los novelistas y para los directores de cine . El filón belicista está recogido por autores como Jules Roy o Robert Merle mientras que autores como Jean Cayrol , Jorge Semprun o Michel del Castillo recogen el horror de los campos de concentración.

Esta preocupación y casi fascinación por la guerra y sus consecuencias y en particular por el período de la Ocupación queda reflejada de forma obsesiva en toda la obra de Patrick Modiano , un novelista muy conocido en Francia, nacido en 1945 y que se inició en la narrativa con una novela titulada ***La place de l´étoi - le*** en 1968. Retoma en toda su obra el tema del nazismo y del judaísmo durante y después de la segunda Guerra Mundial e introduce en sus novelas aspectos de su vida personal aludiendo a su padre judío oriental y a su madre una actriz belga . En sus relatos mezcla sutilmente la autobiografía con la ficción pura y elabora lo que Doubrovsky llama una autoficción.

Los textos de Modiano son legibles y asequibles pero más complejos de lo que el lector medio percibe. Basa su escritura en una serie de parodias y pastiches ocultos para quien no conoce a los escritores que el novelista introduce y a menudo parafrasea. En su texto ***La ronde de nuit (La ronda de noche,*** Alfaguara, 1979) recuerda toda la literatura de la Ocupación y de la Resistencia, desde Maurice Sachs y Roger Vaillant hasta Drieu la Rochelle.

Conviene recalcar que toda esta visión alucinada dentro de un marco declaradamente “realista” y decididamente paródico, se integra muy bien al paisaje literario francés desde los años setenta hasta esta última década. Responde a la llamada “estética del patchwork” tal y como la define el crítico literario Guy Scarpetta. El procedimiento consiste en utilizar el pasado como un gran depósito de signos del que se puede sacar elementos fuera de su contexto sin que se imponga necesariamente la jerarquía inicial.

El juego de la memoria, la reflexión sobre el tiempo, la presencia del ***yo*** son temas recurrentes de la novela contemporánea , temas que volvemos a encontrar en numerosas obras y en autores consagrados. Nuevamente tenemos que dividir la escritura , en este caso la autobiografía, en dos grandes tendencias : una más clásica, como en el caso de Albert Cohen, Simone de Beauvoir, Jean-Paul Sartre o más recientemente como la obra póstuma de Albert Camus ***Le pre - mier homme (El primer hombre)***, o ***l´Ecriture ou La vie La escritura o La vida***) de Jorge Semprun ; o incluso como la obra de Annie Ernaux , una novelista que vuelve incansablemente a su niñez y a su vida personal con un estilo desnudo y apa-

rentemente neutro; u obras más rompedoras como la de Marguerite Duras (***El amante)***, o la de Georges Pérec con ***Je me souviens*** (Me acuerdo). En cualquier caso existe una constante fascinación por la escritura del yo y por la reconstrucción de las vidas ajenas Otro ejemplo curioso e interesante de tal recorrido es el escritor Pierre Michon autor de un texto traducido al español titulado ***Vidas minús - culas*** en el que el autor "resucita a los verdaderos muertos" y combina la realidad y la ficción.

Esta fascinación por contar la vida más oculta, más íntima está presente también de forma diferente, más provocativa en la obra de un joven novelista ya desaparecido, Hervé Guibert (muerto en 1991), uno de los representantes más dotados de la llamada "Literatura del sida". Entramos con Guibert en el ámbito de la literatura testimonio siempre desde la perspectiva del yo autobiográfico. Le podemos reprochar un cierto exhibicionismo pero no cabe duda que aquella implacable descripción de la enfermedad y la reflexión acerca de sus consecuencias aporta un testimonio sobre la sociedad de hoy y renueva el tema de la escritura como terapia o como recurso o incluso como exorcismo frente al dolor y a la muerte.

Aquello forma también parte de los temas transversales de nuestra literatura contemporánea. Escribir ya no es como en tiempos de los existencialistas, comprometerse políticamente y tomar partido en el circuito bipolar de las derechas y de las izquierdas. Sin embargo la literatura sigue siendo un foro de reflexión sobre la vida presente. Annie Ernaux nuevamente nos habla de ***La vie extérieure***, un texto en el que recoge los fragmentos de la actualidad que observa; otra escritora como Danielle Sallenave nos muestra con una aparente neutralidad la sociedad contemporánea con sus derrotas y sus contradicciones (les remito a textos como ***La vie fantôme o Conversations conjugales***).

La vida cotidiana, la parte anecdótica y banal de la existencia sirve de marco a otros muchos escritores como por ejemplo Christian Bobin, Anna Gabalda o Philippe Delerm que recogen escenas de la vida cotidiana en textos a menudo cortos . Otros cultivan dentro de un entorno radicalmente contemporáneo el escándalo y la provocación; es el caso de Nathalie Nothomb y de Michel Houellebecq .

Resulta curioso y a la vez interesante comprobar que coinciden en un mismo momento un fuerte egocentrismo literario y un renovado interés por la historia novelada. Por un lado el individuo y sus meandros y por otro el mundo y sus sacudidas.

capitulos 6-9 10/11/05 14:01 Página 122

Ya comentaba anteriormente la fuerte incidencia de la novela histórica en la literatura de hoy. Se inicia en el siglo XIX y responde como la autobiografía a una renovada conciencia del tiempo y una nueva percepción del ser en el mundo en un momento-el presente- en el que la supuesta racionalidad de la historia se ha evaporado.

El gran poeta Octavio paz en su discurso dirigido a la Academia sueca recogía esta idea del modo siguiente:

"Por primera vez en la historia los hombres viven en una suerte de intemperie espiritual y no, como antes, a la sombra de esos sistemas religiosos y políticos que, simultáneamente, nos reprimían y nos consolaban. Las sociedades son históricas pero todas han vivido guiadas e inspiradas por un conjunto de creencias e ideas metahistóricas. La nuestra es la primera que se apresta a vivir sin una doctrina metahistórica; nuestros absolutos- religiosos o filosóficos, éticos o estéticos- no son colectivos sino privados. La experiencia es arriesgada. Es imposible saber si las tensiones y conflictos de esta privatización de ideas, prácticas y creencias que tradicionalmente pertenecían a la vida pública no terminará por quebrantar la fábrica social....etc,etc..y concluye el poeta con esta admirable frase "pero los poetas saben algo: el presente es el manantial de las presencias".

De algún modo, y volviendo a la prosa y a la novela , podemos reconocer también en la ficción tal y como se escribe hoy esta búsqueda de las presencias que constituyen el presente, este presente algo errático y fugitivo que nos toca vivir.

Retomando también una frase de san Agustín podemos decir que existen tres tiempos: el presente del pasado, el presente del presente, el presente del futuro (Agustín, ***Confessions***, livre XI).

Hablando de historia y de memoria del tiempo no puedo obviar la obra de Marguerite Yourcenar que fue la primera mujer elegida Académica de la Lengua en Francia. Esta escritora, gran conocedora de las letras clásicas es sin lugar a duda la gran renovadora de la novela histórica francesa del siglo pasado, mucho antes del famoso "boum" de los últimos años. Pero su éxito público es tardío y tenemos que esperar ***Les mémoires d´Hadrien*** (1951), un libro traducido en 1984 por Edhasa y ***L´Oeuvre au noir (***19619 traducido como O***pus Nigrum*** por Alfaguara en 1994 para que se convierta en un autor verdaderamente popular.

Con ***Las memorias de Adriano*** la novelista restituye un mundo, una cultura y un personaje histórico a través de una voz, la del emperador del IIº siglo de nues-

tra era , Adriano, quien ya cercano a la muerte rememora su vida y la cuenta a su heredero Marco Aurelio. El tono es el del desencanto y la distancia y la novela adopta el ritmo de las memorias, especie de testamento profético de la humanidad. Recordemos de pasada que toda esta labor en la que se mezcla la divulgación de la historia y la ficción coincide con la reflexión sobre la Historia iniciada por G.Duby y su grupo.

El lenguaje de Yourcenar es de una enorme pureza , fruto de su formación clásica y de una idea casí flaubertiana de la escritura como superposición de versiones sucesivas hasta llegar al producto final que a veces es nuevamente reescrito al amparo de una reedición de la obra.

Esta escritora hace también una brillante incursión en el territorio autobiográfico con dos libros ***Souvenirs pieux (Recuerdos Piadosos, 1974)*** y ***Archives du Nord (Archivos del Norte)*** del año 1977.

La novela histórica, que inicia tan acertadamente Yourcenar , está muy practicada por numerosos escritores con mayor o menor talento. Citaré también a Jeanne Bourin y J.D´Ormesson a título de ejemplos ya que las lista es larga.

Dentro de la corriente que recoge la memoria del tiempo pasado está el joven escritor Jean Rouaud que recibió en 1990 el premio Goncourt, uno de los premios más prestigiosos en Francia, por su novela ***les Champs d´honneur*** (traducida en Anagrama en 1991 con el título ***Los campos con honor***). Sigue con ***Des hommes illustres*** y ***Le monde à peu près*** , en una especie de trilogía basada en los recuerdos familiares y en los acontecimientos que marcan el país. Les recomiendo mucho la lectura de ***Los campos con honor***, por su enfoque a la vez extremadamente regionalista e intimista ya que retrata la vida de una familia francesa durante la primera Guerra Mundial; el abuelo, una tía soltera, los sobrinos descubren este período de la historia de Francia a través del drama familiar. Rouaud tiene el mérito de retratar con minucia un mundo muy pequeño y localizado y reinicia por tanto la escritura realista . Se trata de contar una historia y de reconstruir un espacio convirtiendo la escritura en un recorrido iniciático .

Sigo intentando recoger las tendencias más estables de nuestra novela contemporánea francesa. Hablé de la historia, hablé de autobiografía y de la autoficción, hablé de la parodia y del pastiche en la obra de Modiano. Quiero insistir un poco en este último aspecto de la ficción contemporánea antes de alcanzar mi último punto.

capitulos 6-9 10/11/05 14:01 Página 124

La ficción es lenguaje, es escritura , es forma. No basta con contar historias , no basta con crear suspenses, esperas, desenlaces; hay que esmerarse en contar en relatar y asumir que la finalidad del lenguaje es el lenguaje mismo. Críticos y escritores como Maurice Blanchot quien explora los limites de la escritura, como Michel Leiris que considera la literatura como una tauromaquia, o anteriormente la experiencia surrealista encabezada por André Breton y benjamín Artaud que busca la "belleza convulsiva" de la literatura , todos ellos nos llevan hacia la otra vertiente del lenguaje literario que consiste en dar a la escritura la prioridad que Flaubert ya reclamaba .

Escritores como jean Echenoz cumplen en parte este doble manejo de la literatura: por un lado privilegiar una técnica novelesca que privilegie la descripción y la focalización que ofrezca un segundo grado en el que impere el pastiche y el juego con el lenguaje y la intertextualidad más barroca, y por otro lado el gusto por las mistificaciones con unas historias que entretienen y divierten.

Jean Echenoz se escapa de la vía realista y crea un universo novelesco extraño desbordante de fantasía . Se inicia con ***le méridien de Greenwich*** en 1979 (traducido en 1983 en Anagrama con el título ***El meridiano de Greenwich)*** y sigue con ***Cherokee*** en 1983 , novela que traduce también Anagrama en 1989. la misma editorial tradujo otros libros suyos como ***la aventura malaya, Lago..etc..***

No me quiero extender excesivamente pero si leemos la primera novela de Echenoz , ***El meridiano de Greenwich*** , nos llama la atención cómo el escritor reanuda con la novela de aventuras a la manera de Julio Verne y cómo ofrece al lector un enorme amontonamiento de objetos que constituyen el gran bazar de la vida contemporánea , un bazar en el que se multiplican los signos que definen una época como la nuestra.

Quiero cerrar este rápido repaso con la última tendencia que me parece representativa de este momento literario: algo que con cierto desprecio se consideró como ***paraliteratura*** entendida durante décadas como "sub-literatura" . Ahora bien, lo que llamamos hoy en día "paraliteratura" participa de un movimiento que se prevale de la contra-cultura y que reivindica el derecho a cuestionar la estética clásica para fomentar libremente el derecho a la imaginación y a todas las manifestaciones más contradictorias y creativas como puede ser por ejemplo el movimiento kitsch. Esta tendencia muy representada en la nueva novela policíaca , en el "polar" es obra de autores muy implicados en movimientos "gauchistes" del sesenta y ocho. La novela policíaca, el procedimiento de la encuesta para destapar crímenes y escándalos es también un instrumento al servicio de la

denuncia de los abusos políticos y sociales que se generan en el seno de la sociedad francesa contemporánea.

Jean-Patrick Manchette es hoy por hoy el mayor representante de este tipo de género. Su primer libro ***L´Affaire N´Gustro*** del año 1971 se inspira de la famosa "Affaire ben Barka" que hizo los titulares de toda la prensa francesa en aquel momento y que se refería al rapto del leader político marroquí en París ; otras dos novelas suyas como ***Nada*** y ***Le petit bleu de la côte ouest*** publicado en 1976 se centran en escándalos políticos cercanos.

Dentro del mismo registro podemos citar a otro escritor interesante autor también de novelas policíaca; se trata de Didier Daeninckx quien abarca todo tipo de temas conflictivos, desde los desertores durante la primera Guerra Mundial, en ***le Der des Ders***, en 1985 hasta la masacre de cuatrocientos manifestantes argelinos en París en 1961 en ***Meurtres pour mémoire***, publicado en 1984. Alude también a la situación de los inmigrados clandestinos en ***Lumière noire***, en 1987, y a las tretas que se urden en los medios del mundo del espectáculo y de la televisión en Francia en una novela titulada ***Zapping*** publicada en el año 1992. Finalmente denuncia el revisionismo de extrema derecha en una novela titulada ***Nazis dans le metro*** de 1996 parodiando el título de una texto de Raymond Queneau llamado ***Zazie dans le metro*** publicado en los años sesenta.

Concluiré aquí este breve repaso de la novela contemporánea y de sus tendencias más recurrentes. Toda selección es una traición tanto por los olvidos como por los silencios, la falta de tiempo y de espacio que nos lleva a pasar por alto textos magníficos y autores llenos de talento. Nos falta aún la distancia, la perspectiva suficiente, la frialdad y la capacidad crítica que se consigue con la reflexión y con el tiempo . la novela contemporánea francesa se renueva y se mueve con mucha vitalidad y dentro de un espíritu de ruptura y también de continuidad. Existen libros para todos los lectores .

Me estoy dirigiendo a un público de docentes y todos sabemos aquí que parte de nuestra labor consiste en fomentar la lectura y en favorecer a partir de este ejercicio la conciencia de la diversidad de ideas, creencias y culturas. Como decía Paul Ricoeur el texto acontece gracias a la lectura, a través de ella se convierte en una fuente de ideas y de acción.

Capítulo

8

Literatura alemana

M. Loreto Vilar.
Universidad de Barcelona.

El siglo XX ha visto reflejada en la literatura en lengua alemana la enorme transcendencia que los distintos avatares históricos tienen en la consciencia del artista. Las distintas generaciones de autores de Alemania, Austria y la zona germanoparlante de Suiza han vivido, muchas veces necesariamente alejados de sus respectivos marcos geográficos, momentos de graves crisis, como las dos Guerras Mundiales y la Guerra Fría, intentos de establecimiento de nuevos órdenes socio-políticos y el surgimiento y la caída tanto de figuras geniales como de personajes funestos. Y tan sólo con el inconmensurable poder de la palabra han sabido "literarizar" las emociones provocadas por el horror, la esperanza y el desengaño en su prosa, su teatro o sus creaciones líricas. A través de una brevísima selección de sus textos propongo un paseo literario que se iniciará con dos exponentes de la década expresionista (ca.1910-1925) y una sola creación, paradigmática quizá, del momento histórico y cultural de la República de Weimar (ca.1920-1933). Seguidamente, y después de un fragmento representativo de la producción en el exilio, nos detendremos particularmente en las tendencias de la literatura alemana desde 1945 hasta principios del siglo XXI. Aun cuando el viaje no puede llegar a dibujar una trayectoria circular, éste empezará y concluirá, de una manera sólo aparentemente trivial, con la excusa del poco común motivo de un resfriado.

1 El Expresionismo

La concepción positivista del mundo y el desarrollo de las ciencias naturales, la técnica y la industria en el siglo XIX suscitan en los artistas de los distintos movimientos de estética vanguardista a inicios del siglo XX, los conocidos

capitulos 6-9 10/11/05 14:01 Página 128

"ismos", una reacción de rechazo que culmina en creaciones en las que a la denuncia de la mecanización, la industrialización, el capitalismo y el militarismo, se contrapone la defensa de una organización socialista, comunista, pacifista o declaradamente anarquista. En este sentido el surgimiento del anhelado "hombre nuevo", tal como lo propugnan las vanguardias, sólo puede darse después de la aniquilación de la sociedad autocomplaciente, pequeñoburguesa y deshumanizante que se enfrenta en 1914 a la Primera Guerra Mundial. La conflagración aparece, pues, especialmente para los expresionistas, como la destrucción, el "fin del mundo", tal como lo evoca el berlinés Jakob van Hoddis (1887-1942) en su poema del mismo título, escrito en 1911:

Al burgués le vuela el sombrero de la cabeza puntiaguda
Por todos los aires se oye como griterío
Techadores caen y se quiebran,
Y en las costas –se dice– sube la marea.

Llega la tormenta, los mares salvajes brincan
A tierra para chafar gruesos diques
La mayoría de personas están resfriadas.
Los trenes caen de los puentes. (Siguan/Roetzer 1992: 404)[17]

Van Hoddis, cuya esquizofrenia se hace patente a partir de los veinticinco años y le mantiene recluido en sendos sanatorios para enfermos mentales durante más de la mitad de su vida, hasta ser deportado a un campo de exterminio en 1942, caricaturiza el horror de la catástrofe con imágenes anodinas, pero conservando la estructura formal y rítmica clásica: dos cuartetos de versos endecasílabos con pies yámbicos y rima abrazada, el primero, y encadenada o cruzada, el segundo. Ello hace aún más evidente si cabe el contraste entre la hecatombe anunciada en el epígrafe del poema y la serie de "sucesos" descritos en él. El sombrero que vuela de la cabeza del burgués, la mayoría de personas que están

[17] Trad. Marisa Siguan. Orig. ***Weltende***: Dem Bürger fliegt vom spitzen Kopf der Hut,/In allen Lüften hallt es wie Geschrei./Dachdecker stürzen ab und gehen entzwei,/Und an allen Küsten –liest man– steigt die Flut.//Der Sturm ist da, die wilden Meere Hupfen/An Land, um dicke Dämme zu zerdrücken./Die meisten Menschen haben einen Schnupfen./Die Eisenbahnen fallen von den Brücken. (Pinthus, ed., 1991 [1920]: 39). En el presente trabajo se incluyen únicamente los textos originales de las obras líricas citadas a fin de poder contrastar la sonoridad y el ritmo, más prescindibles en la prosa.

resfriadas, son acontecimientos inconexos, poco transcendentes y, además, referidos con un léxico incongruente: techadores que “se quiebran” como si fueran de cristal, mares salvajes que “brincan” para “chafar” diques cual puré. Es ciertamente al mundo del burgués de vida ordenada y menguada inteligencia –“cabeza puntiaguda”–, al que le sobreviene el fin. El poeta, sin embargo, no canta la muerte del hombre probo guillerminiano, sino sólo el inesperado y molesto desorden de su aspecto y el caos del universo de apariencias en el que se sustenta su existencia, escarnecida aquí al modo de la lírica cabaretística, de la que veremos un ejemplo en breve. La serie de frases desligadas del poema sugiere, por otra parte, la superposición casi convulsiva de cuadros en el cine mudo de la época. Finalmente, y con toda probabilidad, van Hoddis se hace eco además de un tema, el fin del mundo, que se hallaba en boca de todos coincidiendo con el momento de la aparición del cometa Halley en 1910.

El influjo filosófico de Friedrich Nietzsche (1844-1900), que había liberado al ser humano de cualquier condicionante ligado a la moral tradicional burguesa y/o cristiana, incluso en el ámbito del lenguaje y la expresión artística, así como del francés Henry Bergson (1859-1941), con su formulación del concepto de “élan vital” o impulso vital creativo, y del teólogo danés Sören Kierkegaard (1813-1855), impulsor de la idea de un existencialismo cristiano íntimo y subjetivo, confieren al pensamiento y la estética expresionista una multiplicidad de enfoques. Común a todos ellos es el hecho de que se sirven de la subversión de la forma poética tradicional para la tematización de experiencias emocionales extremas: a través de la destrucción del lenguaje hacia la destrucción del mundo, como dirá el poeta y médico Gottfried Benn (1886-1956) partiendo precisamente de Nietzsche. Así, mediante una expresión chocante, a veces orgiástica y barroca y otras minimalista o reduccionista, y una temática que abarca desde lo grotesco y macabro hasta lo intimista y delicado, se consigue, por otra parte, llamar la atención del público, de la masa que se deja llevar por el entorno –vid.e.g. el óleo ***El grito***, del pintor noruego Edward Munch (1863-1944)– y apelar a la imperiosa resurrección de las características humanas perdidas. Con estos parámetros es posible explicar el entusiasmo inicial de jóvenes poetas como el mismo Benn, Rudolf Leonhard (1889-1953), Alfred Lichtenstein (1889-1914), Ernst Wilhelm Lotz (1890-1914), Ernst Stadler (1883-1914), August Stramm (1874-1915), Georg Trakl (1887-1914) o Franz Werfel (1890-1945) por la Primera Guerra Mundial, un error éste que algunos de ellos pagan, siendo soldados, con la propia vida en el mismo primer año de guerra.

Éste es el caso de Stramm, caído en el frente ruso después de haber luchado en más de setenta batallas y combates. Su lírica, escrita en la propia vivencia de

capitulos 6-9 10/11/05 14:01 Página 130

la guerra, ofrece buenos ejemplos de su peculiar destrucción del lenguaje como reflejo de la realidad alienada y deshumanizada de la conflagración bélica. Veamos el ejemplo del brevísimo poema ***Ronda***, de 1915:

Las piedras enemistan
La ventana sonríe traición con sarcasmo
Las ramas estrangulan
Los arbustos de las montañas hojean crepitantemente
Gritan
Muerte. (Siguan/Roetzer 1992: 415)[18]

Aquí el poeta lleva las posibilidades de reducción de la lengua alemana al límite, prescindiendo casi totalmente de adjetivos, adverbios y artículos, e incluso limitando los signos de puntuación a un solo punto final. Un adverbio aislado, "crepitantemente", en el texto original alemán "raschlig", resulta en realidad de un compuesto inexistente con el adverbio "rasch" (rápidamente) y el verbo "rascheln" (crepitar) y se puede comprender –y traducir– sólo partiendo de esos significados. El único artículo que hay en el original, "las", en el primer verso, es a su vez la palabra que inicia la "ronda". De esta manera, mediante la arbitraria selección de determinadas categorías léxicas, sustantivos y formas verbales, la pieza es sustentada por los elementos dotados de una mayor carga semántica, ésta, además, impúdicamente violentada de la misma forma que lo son las relaciones sintácticas y morfológicas. Stramm crea un verbo que no existe, "feinden" (enemistar), en alemán "verfeinden", partiendo de manera directa del correspondiente sustantivo: "Feind" (enemigo). Seguidamente otorga al verbo "grinsen" (reírse sarcásticamente) una función transitiva de la que carece, con lo cual consigue, en primer lugar, resaltar el objeto directo añadido, "traición", y en segundo lugar, crear una personificación muy significativa: es la ventana quien sonríe maliciosamente. La serie de personificaciones, iniciada en realidad ya en el primer verso, se extiende a lo largo de todo el poema como intentando enmascarar a los verdaderos actantes, los soldados, los hombres. Así, son los distintos elementos de la naturaleza, "las piedras", "las ramas", "los arbustos", y un único producto de la creación humana, "la ventana", los portadores de toda la acción que se describe, y que bien puede reducirse a las dos palabras clave del poema: "traición" y "muerte", situadas además estratégicamente al principio y cerrando la composi-

[18] Trad. Marisa Siguan. Orig. ***Patrouille***: Die Steine feinden/Fenster grinst Verrat/Äste würgen/Berge Sträucher blättern raschlig/Gellen/Tod. (Pinthus, ed., 1991 [1920]: 87)

ción. Mediante esta condensación a lo más elemental, y transgrediendo los principios gramaticales de la lengua alemana, Stramm consigue transmitir la visión interna del caos y el horror de la destrucción de que es portadora la guerra.

En la obra de Franz Kafka (1883-1924), que configura probablemente la prosa narrativa más universal de la literatura en lengua alemana del siglo XX, superando cualquier intento de categorización dentro del movimiento expresionista, se refleja igualmente el sufrimiento metafísico del ser humano causado por las estructuras sociales de su entorno. Las parábolas realistas que se reflejan en novelas como ***La metamorfosis*** (1915), o ***La transformación***, ***El proceso*** (1914-1915) o ***El castillo*** (1926) han dado pie a muy diversas, y a veces encontradas, interpretaciones, desde la religiosa y la existencial hasta la psicoanalítica o la política. En la prosa del insignificante empleado de una aseguradora de Praga se hallan presentes, más que el "Weltschmerz", o "dolor del mundo" melancólico y decadente del cambio de siglo, los desengaños y las frustraciones, el pesimismo que lleva al artista, al ser humano, a estrellarse contra una realidad alienante y cruenta que no ha hecho más que empezar a mostrarse en toda su virulencia, y cuyo cénit se alcanzará con el advenimiento del Tercer Reich y la Segunda Guerra Mundial.

2 Los "dorados años veinte"

Después de la derrota sufrida por Alemania en la Primera Guerra Mundial, la abdicación de Guillermo II y la proclamación de la República el 9 de noviembre de 1918, la propagada visión de los "dorados años veinte" no es sino un espejismo. En sus inicios hay que situar el hundimiento político y militar del Imperio alemán y el subsiguiente cuestionamiento de los valores tradicionales, así como el descontento con los acuerdos del Tratado de Versalles de 1919, considerado desproporcionado e injusto, e inspirador del primer golpe de Estado de la derecha, el "Kapp-Putsch" en marzo de 1920, que fracasó gracias a la llamada de los sindicatos a la huelga general. Y al final cabe considerar las nefastas repercusiones de la crisis económica de 1929 y, en 1933, la instauración del régimen nacionalsocialista y el consiguiente desmoronamiento del incipiente sistema democrático. Así, la fase de relativa estabilización entre 1924 y 1929, cuando se acuñó la anteriormente citada acepción de los "dorados años veinte", representa en realidad un intermedio esperanzador que, sin embargo, no llegó a materializarse. En el ámbito artístico y literario esta breve etapa de prosperidad quedó reflejada en el rechazo del patetismo expresionista y el redescubrimiento del realismo en la corriente que vendría a denominarse "Nuevo Objetivismo". Paralelamente, y auspiciado por el triunfo de la

capitulos 6-9 10/11/05 14:01 Página 132

Revolución rusa en 1917, hay que considerar el giro hacia una estética al servicio del programa político socialista. Para los autores comunistas y socialistas que en 1928 se agrupan en la Liga de Escritores Proletarios Revolucionarios –los más prominentes son Erich Weinert (1890-1953), Johannes R. Becher (1891-1958), Anna Seghers (1900-1983) y Willi Bredel (1901-1964)–, la literatura debe no sólo retratar una realidad concreta, sino también intervenir en los procesos sociales. La obra teatral de Bertolt Brecht (1898-1956) merece en este sentido una mención especial, pues él nunca llegó a ser miembro del Partido Comunista, a pesar del didactismo en la línea del partido que destilan sus piezas, llamadas precisamente "Lehrstücke" (piezas didácticas), representadas después de 1949 por su propia compañía teatral, el Berliner Ensemble, en el Teatro del Schiffbauerdamm en Berlín Este.

Por otra parte, y según los presupuestos de los escritores procedentes de familias burguesas, de entre los que destacan Alfred Döblin (1878-1957), Robert Musil (1880-1942) y muy especialmente Thomas Mann (1875-1955), se acentúa la tendencia a una visión escéptica, sino desencantada, de la realidad, tematizando –igual que lo haría Kafka– el intento del ser humano de integrarse en su entorno o su desengaño ante un mundo sin sentido en el que el individuo se halla sujeto a una serie de condicionantes arbitrariamente poderosos e ineludibles. Así pueden interpretarse por ejemplo las novelas ***Berlin Alexanderplatz*** (1929), de Döblin, ***El hombre sin atributos*** (1930, 1932, 1952), de Musil, o ***La montaña mágica*** (1924), de Mann, todas ellas exponentes de las reflexiones más diversas sobre la propia esencia de lo humano en un mundo que oscila entre la gran metrópolis –Berlín–, en la primera obra mencionada, y un aislado sanatorio pulmonar en Davos, en la última. Entre la literatura socialista y la existencialista mencionadas se encuentra el retorno a la temática histórico-biográfica, ejemplificado en la obra de Franz Werfel (1890-1945), Lion Feuchtwanger (1884-1958), Joseph Roth (1894-1939) o Elias Canetti (1905-1994). A este ámbito pertenecen igualmente la crítica directa a la Primera Guerra Mundial, cuyo mayor exponente es sin duda la novela ***Sin novedad en el oeste*** (1929, preimpresión de 1923), de Erich Maria Remarque (1898-1970), o el reflejo de las circunstancias sociales provocadas por acontecimientos como la gran crisis económica, desarrollado en ***Hombrecillo, ¿y ahora qué?*** (1932), de Hans Fallada (pseud. de Rudolf Ditzen, 1983-1947).

La rica vida cultural y literaria de los años veinte se ve truncada con la publicación de la "Lista negra" de autores en abril de 1933 y, de manera brutalmente represora, a partir de la quema de libros del 10 de mayo de ese mismo año promovida por el Partido Nacionalsocialista Alemán de los Trabajadores, ya único en el gobierno, con el fin de aniquilar el oficialmente etiquetado como "arte degenerado" y "antialemán". A él pertenece por ejemplo no sólo la obra de Brecht, Döblin, Heinrich

Mann (1871-1950) y Remarque, entre otros muchos, sino también la de autores de épocas anteriores, como Heinrich Heine (1797-1856), la filosófica de Karl Marx (1818-1883) o la científica del fundador del psicoanálisis, Sigmund Freud (1956-1939). Como muestra de la literatura que desaparece con el inicio del Tercer Reich, propongo a continuación un exponente de la producción cabaretística floreciente en los años veinte, de texto particularmente elocuente y sustancioso y transmisor de toda la ironía y el descaro, pero sobretodo de la enorme capacidad creadora imperante en el Berlín prehitleriano. Oscilando entre la diversión y el cinismo, se trataban temas como el político, el social o el más conocido y "decadente", el sexual, desde el striptease y la figura de la vampiresa hasta el homoerotismo, ilegal en aquella época. En el caso de la canción ***Cuando la mejor amiga*** (1928) el compositor de la partitura, Mischa Spoliansky (1898-1985), se vale de la letra del escritor satírico Marcellus Schiffer (1892-1932) para parodiar y mofarse de la moral burguesa del público que, a su vez, es capaz de reírse de sus propios vicios delirando en locales como el "Wilde Bühne" (Escena salvaje) o el "Größenwahn" (Megalomanía).

Cuando la mejor amiga
sale con su mejor amiga,
para ir de compras,
para ir de compras,
para estirar las piernas,
garbearse por la calle,
y contarse los últimos chismes,
así habla la mejor amiga
a su mejor amiga:
Eres mi mejor amiga.

Oh, eres mi mejor amiga,
mi amiga guapa,
mi amiga fiel,
¡mi dulce amiga!

Cuando la mejor amiga
sale con su mejor amiga,
así habla la mejor amiga
a su mejor amiga:
Eres mi mejor, mi mejor amiga.

— Sí, ¿y qué dice mi mejor amiga de esto? Dime de una vez lo primero que te venga a la cabeza.

capitulos 6-9 10/11/05 14:01 Página 134

— Bueno, sólo puedo decirte una cosa, si no te tuviera, nos llevamos tan bien...
— Sí, nos llevamos de lo mejorcito.
— ¡Nos llevamos de lo mejorcito, las dos!
— No se puede aguantar, lo bien que nos llevamos, sólo hay otro con quien me lleve tan bien, con mi dulce maridito.
— Sí, con tu dulce maridito.

Sí, ¡mi marido es todo un hombre!
¡Qué hombre, mi marido!
¡Como debe ser el marido de una mujer,
como debe ser el marido de una mujer!
¡Antes teníamos al amante,
pero eso ya no se lleva!
¡Ahora en lugar del amante
tenemos a la amiga!

— ¡Pero tu maridito es un pelmazo!
— ¿Ah sí?
— Sí.
— ¿Por qué?
— Pues encuentro...
— Venga ya ¿y por qué?
— ¿Que por qué encuentro...?
— Sí, ¿cómo es que encuentras...?
— Es que hace unas cosas...
— ¡Por ahí no paso!
— Bueno, bueno... ¡llevémonos bien! ***(Besos)***
— Sí, ¡llevémonos bien! ***(Besos)***

Antes teníamos al amante, etc.

Cuando la mejor amiga
sale con su mejor amiga,
así habla la mejor amiga
a su mejor amiga:
Eres mi mejor, mi mejor amiga.[19]

[19] Orig. ***Wenn die beste Freundin***: Wenn die beste Freundin/mit der besten Freundin,/um was einzukaufen,/um was einzukaufen,/um sich auszulaufen,/durch die Straßen latschen,/um sich auszuquatschen,/spricht die beste Freundin/zu der besten Freundin:/Meine beste Freundin.//O meine

De hecho, tanto la homosexualidad masculina como el lesbianismo son tratados en un tono más desenfadado o ligero que por ejemplo el tema político, con lo cual se evidencia ciertamente la simpatía, tanto del compositor como del escritor, hacia esta forma de intercambio sexual. Según se informa en el librito que acompaña el disco compacto ***Berlin Cabaret Songs***, del cual procede la audición propuesta, la primera interpretación de esta canción en 1928 corrió a cargo de Marlene Dietrich y de la esposa del mismo Marcellus Schiffer, Margo Lion. Posteriormente la delgadísima y mundana Margo Lion, nacida en Francia, y la robusta y pelirroja Claire Waldoff, de voz estridente y pose proletaria, encarnarán con un éxito rotundo los dos extremos de la sociedad burguesa caricaturizada. Consecuencia de ello fue la adopción de la canción, por parte del movimiento de las lesbianas alemanas, como himno no oficial.

3 La literatura en el exilio

A partir de 1933 y hasta 1945, en algunos casos incluso hasta principios de los años cincuenta, y en otros para no regresar jamás, escritores y personalidades

---

beste Freundin,/o meine schöne Freundin,/o meine treue Freundin,/o meine süße Freundin!//Geht die beste Freundin/mit der besten Freundin,/spricht die beste Freundin/zu der besten Freundin:/Meine beste, meine beste Freundin.//— Ja, was sagt denn da die beste Freundin? Sag mir doch mal, was dir so gerade einfällt!/— Also, ich kann dir nur eins sagen, wenn ich dich nicht hätte, wir vertragen uns beide so gut…/— Ja, wir vertragen uns so furchtbar gut./— Wie wir uns beide gut zusammen vertragen!/— Es ist kaum noch auszuhalten, wie gut wir beide uns vertragen, nur mit einem vertrage ich mich noch so gut, mit meinem süßen kleinen Mann./— Ja, mit deinem süßen kleinen Mann!//Ja, mein Mann ist ein Mann!/So ein Mann, wie mein Mann!/Wie der Mann von der Frau,/wie der Mann von der Frau!/Früher gab's noch Hausfreund,/doch das schwand dahin!/Heute statt des Hausfreunds/gibt's die Hausfreundin!//— Dein kleiner Mann ist aber aufdringlich!/— So?/— Ja./— Warum?/— Na, ich finde…/— Na, wieso?/— Warum ich finde…?/— Wieso findest du?/— Er macht solche Sachen…/— Das paßt mir aber gar nicht!/— Nanu… Na gut, vertragen wir uns! ***(Küsse)***/— Na gut, vertragen wir uns! ***(Küsse)***/Früher gab's noch Hausfreund, usw./Wenn die beste Freundin/mit der besten Freundin,/spricht die beste Freundin/zu der besten Freundin:/Meine beste, meine beste Freundin. (Voz: Ute Lemper en: ***Berlin Cabaret Songs, Entartete Musik, Music suppressed by the Third Reich***, 1996, Matrix Ensemble, piano: Jeff Cohen, arreglos: Robert Ziegler, Decca. Trad. L.V., realizada, como las demás, para esta conferencia y con la única pretensión de ofrecer una versión lo más literal posible, en la cual desgraciadamente se pierden, si no la ironía, el ritmo y algunos brillantes juegos con el doble sentido de algunas palabras, como es el caso de algunas repeticiones no conservables, por ejemplo de „Mann“, que en el original alemán significa „hombre“ y también „marido“, o de „Hausfreund“ y „Hausfreundin“, literalmente „amigo de la casa“ y „amiga de la casa“, aquí traducidos como „amante“ y „amiga“).

capitulos 6-9 10/11/05 14:01 Página 136

del mundo de la cultura y la ciencia emprenden el penoso camino del exilio, huyendo en primer lugar por su desacuerdo ideológico con la dictadura nacional-socialista, y después simplemente intentando escapar de la violencia y la sinrazón destructora extendida por el Ministro de Propaganda Joseph Goebbels. Con el inicio de la Segunda Guerra Mundial en 1939 Europa, a excepción de Suecia, se convierte en un lugar inseguro, con lo cual a los intelectuales alemanes exiliados en países como Checoslovaquia, Holanda o Francia sólo les queda la esperanza de ser acogidos al otro lado del océano. Los Estados Unidos de América, sin embargo, no aceptan sin reservas la entrada y permanencia en el país de intelectuales comunistas, por lo que es en México, cuyo presidente, el socialista Lázaro Cárdenas, ya había refugiado a un nutrido grupo de republicanos españoles tras la Guerra Civil, donde se forma una importante "colonia" de emigrantes alemanes. Entre ellos está Anna Seghers (pseud. de Netty Radvanyi, nac. Reiling, 1900-1983), la autora, entre otras, de las dos novelas que aún hoy son sus obras más conocidas, ***En tránsito*** (1944) y ***La séptima cruz*** (1942), aparecidas primero en sendas traducciones al inglés y, en el caso de la primera, también al español, antes que en el original alemán. En la primera de ellas se relatan, sin obviar la intervención de la casualidad y la suerte, los avatares que deben superar los exiliados que malviven en la ciudad portuaria de Marsella, luchando para conseguir un visado de tránsito hacia la salvación en América. ***La séptima cruz*** fue la novela que se entregó a los soldados aliados en forma de cómic para que se familiarizaran con la dramática realidad del pueblo "enemigo". La trama parte de la huida de siete prisioneros políticos del campo de concentración de Westhofen en octubre de 1937 –el modelo real lo proporciona el campo de Osthofen, cerca de Worms, al sur de Maguncia, la ciudad natal de la escritora. De estos siete fugitivos, que a lo largo de la obra van siendo capturados, torturados y ejecutados, muriendo colgados en sendos plátanos podados en forma de cruz, sólo conseguirá escapar uno, el que hubiera debido perecer colgado en "la séptima cruz". De esta novela propongo a continuación un fragmento que se encuentra casi al final, y que describe el momento en que el comandante del campo de concentración, Fahrenberg, toma consciencia de su fracaso.

El comandante del campo de concentración, Fahrenberg, había dado órdenes aquella noche, como en las anteriores, para que le despertaran si llegaba una noticia sobre el fugitivo. La orden era superflua, pues Fahrenberg tampoco durmió un instante en aquella noche. Ponía el oído atento a todos los ruidos que pudieran relacionarse con la noticia que esperaba. Y si las últimas noches le habían torturado con su silencio, la noche del domingo al lunes le martirizó con los bocinazos incesantes, los ladridos de perros y las voces de labriegos borrachos.

Pero al fin todo recobró la calma. El campo se sumergió en profundo sueño entre la medianoche y la madrugada. Fahrenberg, sin dejar de aguzar el oído, intentó imaginar todos aquellos pueblos, las carreteras y los caminos, una red triangular en la que el hombre tenía que ser cazado, de no ser el diablo en persona; no podía evaporarse en el aire. Tenía que haber dejado huellas de sus zapatos en la húmeda tierra de otoño, y alguien tenía que haberle procurado los zapatos. Alguna mano debió alargarle el pan y ofrecerle un vaso. Alguna casa debió de haberle albergado. Fahrenberg contempló por primera vez la posibilidad de que Heisler se hubiera puesto a salvo. Pero esta posibilidad era inimaginable, imposible. ¿No se dijo que sus amigos le rechazaron, que su mujer tenía un amante, que su hermano participaba en su búsqueda? Fahrenberg respiró, aliviado. La explicación de todo era, probablemente, que Heisler ya no vivía. «Tal vez se haya arrojado al Rin o al Meno; mañana le sacarán a flote.» Imaginó de improviso a Heisler tras su último interrogatorio, con los labios hendidos y la mirada insolente. Fahrenberg tuvo de pronto la certeza de que su esperanza era vana. Ni el Rin ni el Meno escupirían su cadáver, pues aquel hombre estaba vivo y vivo seguiría estando. Fahrenberg sintió desde el día de la fuga que no tenía que habérselas con un individuo de datos personales conocidos, de fuerzas limitadas, sino con un poder sin rostro, inaprehensible. Mas no podía soportar esa idea más allá de algunos minutos. (Seghers 1983: 366s)[20]

La mano que alarga el pan y ofrece un vaso a Georg Heisler, el evadido, es un ejemplo para Seghers de la humanidad de la gente sencilla, de “los débiles” a quienes ella quiere ensalzar con su obra. Son en este caso aquellos compatriotas –y no siempre correligionarios– suyos quienes, arriesgando la propia vida y la de los seres queridos, osan desafiar con su acción al régimen de terror que les somete, ofreciendo con ello una muestra de la caridad humana y el sentido de justicia del pueblo alemán que la escritora se niega a creer perdidos. El final del fragmento escogido recoge en este sentido la que podríamos denominar “moral” de la historia: sólo multiplicando tales actuaciones en sí mismas insignificantes se conseguirá atemorizar al criminal, haciéndole ver su incapacidad para derrotar definitivamente a ese poder sin rostro ni datos personales, de fuerzas ilimitadas y, por tanto, inaprehensible. Al final de ***La séptima cruz*** ya no es Heisler el enemigo de Fahrenberg, sino todos aquellos que han facilitado el éxito de su huida. De esta manera Seghers, doblemente perseguida por su origen judío y su con-

[20] Trad. Manuel Olasagasti.

capitulos 6-9 10/11/05 14:01 Página 138

vicción comunista, identifica el régimen hitleriano ante todo como aniquilador de su propio pueblo, el alemán.

4 Después de 1945

La alienante situación de desolación tanto externa como interna al final de la Segunda Guerra Mundial en Alemania queda reflejada en el poema que Günter Eich (1907-1972), soldado y prisionero de guerra, escribe en 1945 y al que da el elocuente título de ***Inventario***:

Ésta es mi gorra,
éste es mi abrigo,
aquí mis cosas de afeitar
en la bolsa de tela.

La lata de conserva:
Mi plato, mi pote,
en la hojalata
he rayado el nombre.

Lo he rayado con este
valioso clavo,
que pongo a salvo
de ojos codiciosos.

En la bolsa del pan hay
un par de calcetines de lana
y otras cosas que
no revelo a nadie,

que le sirven de almohada
por la noche a mi cabeza.
Este cartón está
entre mí y la tierra.

La mina de lápiz
es lo que más quiero:
De día me escribe versos,
que he concebido de noche.

Ésta es mi libreta,
ésta mi hoja de tienda,
ésta es mi toalla,
éste es mi torzal.[21]

De esta manera se presenta uno de los más conocidos ejemplos de la "Trümmerliteratur" o "literatura de escombros", a su vez reflejo del ineludible proceso de inventarización de cada una de las posesiones que le han quedado al ser humano después de la gran destrucción. Así, prescindiendo de cualquier condicionante ideológico, el poeta va enumerando cada uno de los objetos cotidianos que no le permiten más que la mera supervivencia, objetos aparentemente anodinos, que representan, en principio, una vuelta a la elementalidad: la lata de conserva a modo de plato, el cartón como colchón. A medida que avanzan las estrofas, sin embargo, y precisamente a través del posicionamiento afectivo del yo poético respecto a los objetos enumerados, éste va retomando aquella individualidad que la conflagración bélica le había arrebatado: el "clavo" es para su dueño "valioso", las "otras cosas" son igualmente preciadas y por ello mantenidas "a salvo de ojos codiciosos", y "la mina de lápiz" es, finalmente, lo que más quiere. Abundando en el aspecto más puramente formal, cabe señalar asimismo que son precisamente el "clavo", las "otras cosas" y los "versos" los antecedentes de las tres únicas frases de relativo del poema en el original alemán, detalle sintáctico que la transcripción a otra lengua no siempre puede conservar. La creciente emotividad de la enumeración refleja, por otra parte, la progresiva toma de consciencia del "yo" en tanto que poeta: si el clavo sólo le permitía "rayar" su nombre en la hojalata, es decir, una afirmación de su identidad, la mina de lápiz posibilita la transcripción de la creación literaria, sus versos, en la libreta, su libreta. Ambos objetos, la mina de lápiz y la libreta, abren significativamente las dos últimas estrofas. Son, respectivamente, el objeto que materializa la producción de la mente del poeta y el que permite su fijación y recepción. Éste será el punto de partida de la literatura de una nueva era.

---

[21] Orig. ***inventur***: Dies ist meine Mütze./dies ist mein Mantel,/hier mein Rasierzeug/im Beutel aus Leinen.//Konservenbüchse:/Mein Teller, mein Becher,/ich hab in das Weißblech/den Namen geritzt.//Geritzt hier mit diesem/kostbaren Nagel,/den vor begehrlichen/Augen ich berge.//Im Brotbeutel sind/ein Paar wollene Socken/und einiges, was ich/niemand verrate,//so dient es als Kissen/nachts meinem Kopf./Die Pappe hier liegt/zwischen mir und der Erde.//Die Bleistiftmine/lieb ich am meisten:/Tags schreibt sie mir Verse,/die nachts ich erdacht.//Dies ist mein Notizbuch,/dies meine Zeltbahn,/dies ist mein Handtuch,/dies ist mein Zwirn. (Hoffmann 1998: 14s. Trad. L.V.)

capitulos 6-9 10/11/05 14:01 Página 140

Con todo, el año 1945 no representa una "hora cero" para la literatura en lengua alemana, pues ésta parte de los presupuestos de la literatura del Expresionismo y la República de Weimar. Está fundamentada asimismo en la producción de los autores del denominado "exilio interior", es decir de aquellos autores que permanecieron en Alemania durante el Tercer Reich, entre otros Elisabeth Langgässer (1899-1950), Hans Carossa (1878-1956), Ernst Jünger (1895-1998) y Ernst Wiechert (1887-1950). Y descubre al mismo tiempo la producción contemporánea extranjera de autores como Albert Camus, Jean-Paul Sartre, Jean Anouilh, Ernest Hemingway o Thornton Wilder, y la de los escritores alemanes aún exiliados o que van regresando paulatinamente a Alemania, muchos de ellos a la zona de ocupación soviética, a partir de 1949 la República Democrática Alemana. Excepcionalmente polémico es, en este particular contexto histórico y cultural, el discurso que Thomas Mann (1875-1955) pronuncia desde California en mayo de 1945, ***Sobre la culpa alemana***, publicado inmediatamente por la prensa en Alemania. La controversia desatada por la invectiva de Mann, excelso representante de la intelectualidad alemana en el exilio, no hace sino agudizarse con la aparición de su novela ***Doctor Fausto*** en 1948 en Estocolmo. De alguna manera se inicia con ello la división –ideológica y política– que caractizará la literatura en lengua alemana a lo largo de la segunda mitad del siglo XX: el exilio comunista se convierte en patrimonio de la RDA, mientras que en la República Federal, fundada también en 1949, se lee esencialmente a los autores del exilio interior. Mann, cuyo posicionamiento no es identificable como socialista, permanecerá en el exilio, abandonando los Estados Unidos del senador McCarthy para instalarse definitivamente en Suiza en 1952, donde morirá tres años más tarde.

5 Una literatura dividida

En la RDA se instaura un régimen socialista dictatorial bajo la irradiación del estalinismo de la Unión Soviética, que pretende –y consigue– subyugar la producción artística y literaria al control estatal. Se insta a los autores a escribir según las pautas del "realismo socialista", un método sin fundamento artístico, concebido por ideólogos del partido. Además, se les conmina a tomar parte activa en el adoctrinamiento de la población trabajadora, con el objetivo final de incentivar así el necesario aumento de producción de las fábricas nacionalizadas. La literatura de este país se configura, de hecho, según la aceptación por parte de los escritores de las imposiciones políticas del gobierno del Partido Socialista Unificado, o su posicionamiento crítico. Viene determinada asimismo por las distintas etapas de mayor o menor represión. A la ilusión del antifascismo de finales de los años cuarenta le sigue el levantamiento de trabajadores del 17 de junio de

1953, novelado por Stefan Heym (pseud. de Helmut Flieg, 1913-2002) en ***5 días en junio*** (1974).[22] Este primer desengaño ideológico culminará en los últimos años cincuenta cuando, obviando la denuncia de los crímenes estalinistas hecha por Kruschov en el XX Congreso del Partido Comunista de la Unión Soviética (1956), se orquesta en la RDA una serie de juicios sumarísimos contra intelectuales. Este período de coerción culmina en las Conferencias de Bitterfeld de 1958 y 1964. En estos encuentros de autores y funcionarios del partido se formula el "programa" que estos últimos pretenden imponer, llegando a ponderar la literatura producida por los propios obreros por encima de la de los escritores que aún se resisten a acatar las directrices políticas y aplicarlas en sus obras. La consigna: "Compañero, toma la pluma; la cultura nacional socialista te necesita!", resume a la perfección la requerida funcionalidad de la literatura en la RDA. El drama del constante flujo de intelectuales hacia el oeste, donde las obras censuradas en su país se publican rápidamente,[23] refleja a su vez la incapacidad de muchos de ellos de adecuarse a las directrices del régimen autoproclamado socialista. A pesar de ello, quizá el detonante del movimiento de protesta que lleva a finales de los ochenta a la desaparición de la RDA, sea el caso concreto de la expatriación del cantautor Wolf Biermann (n.1936) a finales de 1976, cuando se encontraba de gira en la República Federal. Fue ésta una drástica medida que ciertamente consiguió alejar a Biermann, comunista convencido, pero especialmente crítico con el "socialismo real" de su país, si bien inició una diáspora de jóvenes autores hacia el oeste.[24]

Mientras tanto, la literatura de la RFA, Austria y la zona germanoparlante de Suiza se caracteriza en los años cincuenta por la experimentación con el lenguaje y el redescubrimiento de la lengua alemana, deformada por el Tercer Reich en el sentido que se ha visto en el poema de Günter Eich, o a la manera del austríaco Ernst Jandl (1925-2000) en su ***schtzngrmm***, escrito en 1957 pero publicado en 1966. La pieza se constituye a base de onomatopeyas que dramatizan una escena bélica, con tanques, ametralladoras y proyectiles, y cuyo final es la muerte.

---

[22] Esta novela se publicó por primera vez veintiún años después de los acontecimientos que en ella se relatan, en 1974, en Munich. En la RDAno aparecería hasta 1989.

[23] Tal es el caso de las obras de autores como el anteriormente mencionado Stefan Heym, u otros como Uwe Johnson (1934-1984), Günter Kunert (n. 1929), Reiner Kunze (n. 1933), Peter Huchel (1903-1881), Christa Reinig (n. 1926) y Helga Maria Novak (n. 1935), entre otros.

[24] En 1977, poco después de la expatriación de Biermann, se trasladaron a la RFA Reiner Kunze, Thomas Brasch (n. 1945), Hans Joachim Schädlich (n. 1935) y Sarah Kirsch (n. 1935), entre otros. Posteriormente les seguirían Günter Kunert y Kurt Bartsch (n. 1937), en 1979, y Erich Loest (n. 1926), en 1981, entre otros.

capitulos 6-9 10/11/05 14:01 Página 142

schtzngrmm
schtzngrmm
t-t-t-t
t-t-t-t
grrrmmmmm
t-t-t-t
s——c——h
tzngrmm
tzngrmm
tzngrmm
grrrmmmmm
schtzn
schtzn
t-t-t-t
t-t-t-t
schtzngrmm
schtzngrmm
tsssssssssssss
grrt
grrrrrt
grrrrrrrrrt
scht
scht
t-t-t-t-t-t-t-t-t-t
scht
tzngrmm
tzngrmm
t-t-t-t-t-t-t-t-t-t
scht
scht
scht
scht
scht
grrrrrrrrrrrrrrrrrrrrrrrrrrrr
t-tt (Kaiser, ed. 2000a: 103s)[25]

[25] Las únicas onomatopeyas del poema identificables con términos existentes son “schtzngrmm” (Schützengraben), trinchera, y “t-tt” (tot), muerto.

Los dos géneros que, sin embargo, gozan de mayor popularidad son el drama radiofónico[26] y la narración breve,[27] una adaptación alemana del modelo de la "short story" americana. En estas formas menores el autor consigue transmitir su compromiso de manera inmediata.

Cuando en 1947 la censura de los aliados prohibe la publicación de la revista ***La llamada*** por su marcado tono nihilista, se institucionaliza el ***Grupo 47***, una reunión de escritores y críticos literarios, a fin de facilitar el diálogo sobre la nueva literatura. En una de las reuniones del ***Grupo 47*** a finales de 1958, un joven Günter Grass (n.1927) lee fragmentos de su novela ***El tambor de hojalata*** (1959) que obtiene el premio otorgado por esta institución literaria y se convierte poco después en un éxito sin parangón. En la figura de Óscar Matzerath el hoy laureado con el Nobel consigue crear un pícaro moderno, un narrador que juega con las distintas perspectivas posibles desde la óptica de un hombre que consigue dejar de crecer a la edad de tres años, para así no tener que llegar nunca a formar parte del mundo pequeñoburgués de los "adultos" que, por otra parte, se encargará de desenmascarar. Relatando su vida de forma retrospectiva, como paciente de una institución sanitaria, Óscar Matzerath/Günter Grass ofrece un panorama crítico de los últimos cincuenta años de la historia alemana. El fragmento escogido, del episodio titulado ***La tribuna***, ofrece una muestra soberbia –e hilarante– del uso que hace el joven Matzerath de las ventajas de su corta estatura y de su aspecto infantil e inofensivo para, con su ingenio y su tesón, ridiculizar y derrotar a la maquinaria adoctrinante nacionalsocialista.

¿Qué cosa es una tribuna? Da enteramente igual para quién y ante quién se levante una tribuna, el caso es que ha de ser simétrica. Así, también la tribuna de nuestro Campo de Mayo junto al Salón de Deportes era una tribuna marcada-

---

[26] El autor más conocido de obras radiofónicas fue Günter Eich, vid.e.g. ***Sueños*** (1950), ***El otro y yo*** (1951), ***Las muchachas de Viterbo*** (1952) o ***El oleaje ante Setúbal*** (1957). Vid. además: ***Fuera, ante la puerta*** (1947), de Wolfgang Borchert (1921-1947); ***Botones*** (1953), de Ilse Aichinger (n. 1921); ***Balance*** (1957), de Heinrich Böll (1917-1985); ***El buen Dios de Manhattan*** (1958), de Ingeborg Bachmann (1926-1973); o ***Los cuervos del señor Walser*** (1960), de Wolfgang Hildesheimer (1916-1991).

[27] Vid.e.g. el primer texto leído ante el Grupo 47, ***El entierro*** (1947), de Wolfdietrich Schnurre (1920-1989); ***Inicio de temporada*** (1947), de Elisabeth Langgässer (1899-1950); ***Caminante, si llegas a Spa...*** (1950) y ***Las ovejas negras*** (1951), de Heinrich Böll; ***Historia de un espejo*** (1952), de Ilse Aichinger; o ***El gato rojo*** (1948, 1956), de Luise Rinser (1911-2002).

capitulos 6-9 10/11/05 14:01 Página 144

mente simétrica. De arriba abajo: seis cruces gamadas, una al lado de la otra. Luego, banderas, banderolas y estandartes. Luego, una hilera de negros SS con los barbuquejos bajo la barbilla. Luego, dos hileras de SA que, mientras se cantaba y discursaba, permanecían con las manos puestas en la hebilla del cinturón. Luego, sentados, varias hileras de camaradas del Partido en uniforme; detrás del atril del orador, más camaradas, jefas de las Organizaciones femeninas con caras de mamás, representantes del Senado, de paisano, invitados del Reich y el prefecto de policía o su delegado.

El pedestal de la tribuna se veía rejuvenecido por la Juventud hitleriana o, más exactamente, por la charanga regional de los Muchachos y la banda de tambores y cornetas de la JH. En algunas manifestaciones se encomendaba a un coro mixto, asimismo dispuesto siempre simétricamente a derecha e izquierda, la tarea de recitar consignas o bien de cantar el Viento del Este, tan popular, y que, a voz en cuello, es el más apto de todos los vientos para el despliegue de los trapos de las banderas.

[...]

¿Han visto ustedes alguna vez una tribuna por detrás? Antes de congregarla ante una tribuna –lo digo sólo a título de proposición–, habría que familiarizar a toda la gente con la visita posterior de la misma. El que una vez haya contemplado una tribuna por detrás estará en adelante inmunizado, si la contempló bien, contra cualquier brujería de las que, en una forma u otra, tienen lugar en las tribunas. Lo propio se aplica a la visión posterior de los altares de las iglesias: pero esto irá en otro capítulo.

Óscar, sin embargo, que siempre había sido propenso a ir hasta el fondo de las cosas, no se detuvo en la contemplación del andamiaje desnudo y, en su fealdad, poderosamente real, sino que, acordándose de las palabras de su mentor Bebra, se acercó por detrás a la tarima destinada a ser vista de frente, colóse con su tambor, sin el que no salía nunca, entre los palos, se dio con la cabeza en una lata de filo, se desgarró la rodilla con un clavo que salía alevosamente de la madera, oyó escabarbar sobre él las botas de los camaradas del Partido y luego los zapatos de las organizaciones femeninas, llegando finalmente hasta el lugar más sofocante y más propio de aquel mes de agosto: bajo la tribuna, por dentro, detrás de una placa de madera, encontró lugar y abrigo suficiente para poder saborear con toda tranquilidad el encanto acústico de una manifestación política, sin que lo distrajeran las banderas ni los uniformes le ofendieran la vista.

Me acurruqué bajo el atril de los oradores. Por encima de mí, a derecha e izquierda, se mantenían de pie, según ya lo sabía, con las piernas separadas,

cerrando los ojos cegados por la luz del sol, los jóvenes tambores de la banda juvenil y sus mayores de la Juventud Hitleriana. Y luego la muchedumbre. Olíala yo a través de las grietas del revestimiento. Allí estaba, de pie, apretujándose los codos y los trajes domingueros; había venido a pie o en tranvía; había asistido en parte a misa temprana, sin hallar en ella satisfacción; había venido llevando a la novia del brazo, para ofrecerle a ésta un espectáculo; quería estar presente cuando se hace la historia, aunque en ello perdiera la mañana.

No, se dijo Óscar, no habrán hecho el camino en vano. Aplicó un ojo al agujero de un nudo del revestimiento y obsevó la agitación procedente de la Avenida Hindenburg. ¡Ahí venían! Sobre su cabeza se oyeron voces de mando, el jefe de la banda de tambores agitó su bastón, los de la charanga empezaron a soplar como probando sus instrumentos, se los aplicaron definitivamente a la boca y ¡allá va!: como una horrible colección de lansquenetes atacaron su metal deslumbrante de sidol hasta hacer a Óscar sentir náuseas y decirse: – ¡Pobre SA Brandt, pobre joven hitleriano Quex, caísteis en vano!

Y como para confirmar esta evocación póstuma de los mártires del movimiento, mezclóse acto seguido a la trompetería un redoble sordo de tambores hechos de piel tensa de ternero. Aquel callejón que entre la muchedumbre conducía hasta la tribuna hizo presentir de lejos la proximidad de los uniformes, y Óscar anunció: – ¡Ahora, pueblo mío, atención, pueblo mío!

El tambor ya lo tenía yo en posición. Con celestial soltura hice moverse los palillos en mis manos e, irradiando ternura desde las muñecas, imprimí a la lámina un alegre y cadencioso ritmo de vals, cada vez más fuerte, evocando Viena y el Danubio, hasta que el primero y el segundo tambor lansquenetes se entusiasmaron con mi vals, y también los tambores planos de los muchachos mayores empezaron como Dios les dio a entender a adoptar mi preludio. Claro que entre ellos no dejaba de haber unos cuantos brutos, carentes de oído musical, que seguían haciendo bumbum, bumbumbum, cuando lo que yo quería era el compás de tres por cuatro, que tanto le gusta al pueblo. Ya casi estaba Óscar a punto de desesperar, cuando de repente cayó sobre la charanga la inspiración, y los pífanos empezaron, ¡oh Danubio!, a silbar azul. Sólo el jefe de la charanga y el de la banda de tambores seguían sin creer en el rey del vals y con sus inoportunas voces de mando; pero ya los había yo destituído; no había ya más que mi música. Y el pueblo me lo agradecía. Empezaron a oírse risotadas delante de la tribuna, y ya algunos me acompañaban entonando el Danubio, y por toda la plaza, hasta la Avenida Hindenburg, azul, y hasta el Parque Steffen, azul, iba extendiéndose mi ritmo retozón, reforzado por el micrófono puesto a todo volumen

capitulos 6-9 10/11/05 14:01 Página 146

sobre mi cabeza. Y al espiar por el agujero del nudo hacia fuera, sin por ello dejar de tocar mi tambor con entusiasmo, pude apreciar que el pueblo gozaba con mi vals, brincaba alegremente, se le subía por las piernas: había ya nueve parejas, y una más, bailando, aparejadas por el rey del vals. Sólo Löbsack, que, rodeado de altos jefes y de jefes de secciones de asalto, de Forster, Greiser y Rauschning, y con una larga cola parda de elementos del estado mayor, hervía entre la multitud, y ante el cual la callejuela frente a la tribuna amenazaba con cerrarse, sólo a él parecía no gustarle, inexplicablemente, mi ritmo de vals. Estaba acostumbrado, en efecto, a que se le promoviera hacia la tribuna al son de alguna marcha rectilínea, y hete aquí que ahora unos sonidos insinuantes venían a quitarle su fe en el pueblo. A través del agujero veía yo sus cuitas. Entraba el aire a través del agujero, y a pesar de que por poco hubiera yo pillado una conjuntivitis, me dio lástima, y pasé a un chárleston, a ***Jimmy the Tiger***, aquel ritmo que el payaso Bebra tocaba en el circo con botellas vacías de agua de seltz. Pero los jóvenes que estaban frente a la tribuna no entraban al chárleston, y es que se trataba de otra generación; no tenían, naturalmente, noción alguna del chárleston ni de ***Jimmy the Tiger***. No tocaban –¡oh amigo Bebra!– ni Jimmy ni el Tiger, sino que golpeaban como locos, soplaban en la charanga Sodoma y Gomorra. Y en esto se dijeron los pífanos: es igual brincar que saltar. Y el director de la charanga echaba pestes contra fulano y mengano, pese a lo cual los jóvenes de la charanga y de la banda seguían redoblando, silbando y trompeteando con un entusiasmo de todos los diablos, y Jimmy extasiábase en pleno día tigre-canicular de agosto, hasta que, por fin, los miles y miles de camaradas que se apretujaban ante la tribuna comprendieron y exclamaron: ¡es ***Jimmy the Tiger***, que llama al pueblo al chárleston!

Y el que en el Campo de Mayo hasta ahí no bailara, echó ahora mano rápidamente, antes de que fuera demasiado tarde, de las últimas damas disponibles. Sólo al pobre Löbsack le tocó bailar con su joroba, porque todo lo que allí llevaba faldas estaba ya tomado, y las damas de las organizaciones femeninas, que hubieran podido ayudarlo, escabullíanse lejos del Löbsack solitario por los bancos de la tribuna. Pero de todos modos también él bailaba, sacando tal vez la inspiración de su joroba, decidido a ponerle buena cara a la alevosa música de Jimmy y a salvar lo que pudiera salvarse.

Pero ya no quedaba nada por salvar. El pueblo se fue bailando del Campo de Mayo, después de dejarlo bien pisoteado aunque verde aún y, desde luego, completamente vacío. [...] yo no aflojé hasta que, con el concurso de los bravos muchachos del pie de la tribuna y del tigre suelto de Jimmy, logramos vaciar el Campo de Mayo, en el que no quedaron ni las margaritas.

Y aun después que hube concedido a mi tambor su bien merecido descanso, los muchachos de los tambores se negaron a poner fin a la fiesta: se requería algún tiempo antes de que mi influencia musical dejara de actuar.

Hay que añadir, por otra parte, que Óscar no pudo abandonar el interior de la tribuna inmediatamente, porque, por espacio de más de una hora, delegaciones de los SA y de los SS golpearon con sus botas la tablas, buscando al parecer algo entre los palos que sostenían la tribuna –algún socialista, acaso, o algún grupo de agentes provocadores comunistas– y desgarrándose la indumentaria parda y negra. Sin entrar a enumerar aquí las fintas y estratagemas de Óscar, baste decir escuetamente que a Óscar no lo encontraron, porque no estaban a la altura de Óscar. (Grass ^{2}1994:151-157)[28]

En los años cincuenta y sesenta la escena teatral alemana se hace eco del éxito de dos dramaturgos suizos, Max Frisch (1911-1991) y Friedrich Dürrenmatt (1921-1989), ambos inscribibles dentro de la tradición brechtiana en cuanto al carácter parabólico de sus piezas, pero separándose de ella en lo que respecta a su moral social. No se trata, para Frisch y Dürrenmatt, de apelar al público a actuar de manera que la injusticia del mundo pueda llegar a desaparecer. Conscientes de que es imposible mover al espectador a la razón y la actuación responsable, los autores suizos pretenden simplemente mostrar la absurdidad, lo grotesco, de tal injusticia.[29] El compromiso social y político del escritor, del dramaturgo en este caso, se retoma partiendo del denominado “teatro documental” de autores como Rolf Hochhuth (n. 1931), Heinar Kipphardt (1922-1982) o Peter Weiß (1916-1982). Se trata de dramas de tesis dialogados, de forma poco cuidada, basados en procesos históricos y frecuentemente puestos en escena por el director artístico Erwin Piscator (1893-1966), padre del teatro de agitación popular de los años veinte. Los tres exponentes más conocidos y a la vez controvertidos son sin duda: ***El vicario*** (1963), de Hochhuth, sobre el silencio del Papa Pío XII ante el holocausto, ***El caso J. Robert Oppenheimer*** (1964), de Kipphardt, sobre el conflicto de consciencia de un científico ante la investigación militar, y ***El sumario*** (1965), de Weiß, sobre el proceso de Francfort contra dieciocho acu-

[28] Trad. de Carlos Gerhard. Vid. también la escena correspondiente de la película homónima basada en la novela de Günter Grass ***El tambor de hojalata***, protagonizada por David Bennent y dirigida por Völker Schlöndorff en 1978, con música de Maurice Jarre.

[29] Vid.e.g. ***La visita de la vieja dama*** (1956), de F. Dürrenmatt, o ***Biedermann y los incendiarios*** (1958), de M. Frisch.

capitulos 6-9 10/11/05 14:01 Página 148

sados de los crímenes de los campos de exterminio nazis. A este giro hacia el documentarismo o neorrealismo se le opone, en los años setenta y ochenta, una dramaturgia en la que priman la deconstrucción y la normalidad de la locura como diagnóstico epocal. De hecho, ya Peter Handke (n.1942), el autor que propiciará el final del ***Grupo 47*** en 1968, consigue en ***Insultos al público*** (1966), su obra hablada más famosa –Handke es también autor de obras carentes de palabras–, invertir la relación tradicional entre el escenario y el patio de butacas: los insultos que recibe el público que está en el teatro no forman parte de una puesta en escena, sino que obedecen al deseo de utilizar el lenguaje para desenmascarar las relaciones sociales preestablecidas y violentarlas. Su teatro se presenta pues como teatro, como arte, no debe ser confundido con la realidad, como sucede en el teatro ilusionista. Y el lenguaje, o su ausencia, es el protagonista principal de la escena.

6 Literatura de mujeres

Como escritora eminentemente teatral es conocida también la austríaca Elfriede Jelinek (n. 1946), si bien como muestra de su obra propongo a continuación una mirada a su novela ***La pianista*** (1983), encasillable por su temática dentro de la denominada "literatura de mujeres". Este subgénero aparece paralelamente en la RDA y en la RFA, en Austria y Suiza, y no sólo como contrapunto literario a la revitalización del movimiento feminista en los años setenta.[30] La pianista de Jelinek es Erika Kohut, profesora de piano del conservatorio vienés, ciudad de la música por antonomasia, que vive, a sus treinta y ocho años, bajo el dominio absoluto y aniquilante de su anciana madre. Ella es en realidad quien ha ido modelando el carácter de la hija, su "obra", quien ha elegido para Erika una profesión emparentada con el arte y, aunque la hija no haya conseguido hacer realidad el sueño de la madre convirtiéndose en una concertista internacional, al menos tiene el porvenir asegurado en el entorno pequeñoburgués de la escuela superior. Pero no el futuro como ser humano, ni como mujer. En el personaje de la pianista Jelinek ofrece un catálogo de perversiones sexuales. El masoquismo,

[30] Vid.e.g. ***Amor de clase*** (1973), de Karin Struck (n. 1947); ***Karen W.*** (1974), de Gerti Tetzner (n. 1936); ***Franziska Linkerhand*** (1974), de Brigitte Reimann (1933-1973); ***Vida y aventuras de la trobadora Beatriz según testimonios de su juglaresa Laura*** (1974), de Irmtraud Morgner (1933-1990); ***Mudas*** (1975), de Verena Stefan (n. 1947); ***Castración*** (1976), de Christa Reinig (n. 1926); ***Buenos días, hermosa*** (1977), de Maxie Wander (1933-1977).

el sadismo, el voyeurismo y el exhibicionismo son desviaciones que se han ido forjando a través de los años, siempre condicionadas por la interacción anormal de Erika primero con su madre, y después con los hombres que en algún momento han rozado su trayectoria vital. El último de esos "intrusos" es un apuesto alumno de piano que se propone seducir a su profesora como reto, para darle una oportunidad de diversión a la solterona y, más interesadamente, adquirir él mismo conocimientos que puedan ser posteriormente aplicables a amores más placenteros –y jóvenes. En el desarrollo del falso enamoramiento Jelinek caricaturiza a una sociedad vienesa hipócrita hasta la inhumanidad, al mismo tiempo que denuncia la monstruosidad de los paradigmas de comportamiento determinados por la especificidad sexual. Todo ello con un lenguaje tomado tanto del discurso sobre el sexo, como del económico, político, religioso, ideológico e incluso cultural. Veamos, por ejemplo, un fragmento que se encuentra casi al final de la novela, justo después de la violación de Erika por parte de su alumno Walter Klemmer:

El maestro del deporte ha cumplido con su tarea. Enseguida se limpia rápidamente con un pañuelo de papel y lo tira al suelo junto a Erika. Le advierte que no debe comentarlo con nadie. Por su propio bien. Se excusa por su comportamiento. Se justifica diciendo que algo se apoderó de él. Cosas que le ocurren a uno. Le promete cualquier cosa a Erika, que sigue tirada en el suelo. Y ahora, lamentablemente, tengo prisa; a su manera, el hombre exige que lo perdone. Ahora, lamentablemente, me tengo que ir; el hombre, nuevamente a su manera, le jura admiración y amor a la mujer. Si tan sólo tuviera una rosa roja se la regalaría a Erika, sin más. Se despide algo confuso, bueno pues, adiós, y en la mesita de la antesala busca el manojo de llaves donde está la llave del portal. No es bueno que dos mujeres vivan solas, le dice finalmente a manera de auxilio. Y una vez más tensa las riendas. ¡Que medite con tranquilidad lo de la distancia generacional! Klemmer le sugiere a Erika que se junte con gente; si no sale con él, al menos que salga sola. Se ofrece para acompañarla a asistir a espectáculos, pero sabe que jamás iría con Erika. Y agrega: muy bien, lo dicho. Acaso volvería a intentar lo mismo con otro hombre, le pregunta interesado. Él mismo se da una respuesta lógica: no, gracias. En palabras de Goethe, dibuja la silueta del diablo sobre el muro; una vez que se invoca a los espíritus, ya no es posible desprenderse de ellos, y se ríe. Sólo puede reírse: ya ves, así son las cosas. Y le aconseja: ¡cuidado! Que ponga un disco y se tranquilice. Él no se despide a la francesa, y ya se ha despedido varias veces en voz alta. Le pregunta si necesita algo y él mismo se responde: ¡ya pasará! Hasta que te cases, todo estará bien, mirando al futuro con sabiduría popular. También esta vez ha de irse a casa sin recibir un beso, pero en cambio ***él*** ha besado. No se va sin premio. Se lo ha tomado con

capitulos 6-9 10/11/05 14:01 Página 150

sus propias manos. Y también la mujer ha recibido su merecido. El que no quiere es porque ya tiene; de esa forma reacciona Klemmer frente a Erika en vista de que ella no ha mostrado ninguna reacción física frente a él. Baja las escaleras a saltos, abre el portal y tira el manojo de llaves hacia el interior. Los inquilinos quedan a la buena de Dios en un edificio sin cerrar. (Jelinek 1993: 276s)[31]

El juego entre la perspectiva del narrador omnisciente y la del personaje de Klemmer es constante, y evidenciado gramaticalmente en la mezcla de la tercera y la primera persona. De ello se sirve la autora para retratar la incongruencia entre la moral pequeñoburguesa con la que sus figuras parecen comulgar y sus actuaciones. En este sentido no dejan de sorprender los consejos que Klemmer aventura: "No es bueno que dos mujeres vivan solas" y "¡Que medite con tranquilidad lo de la distancia generacional!, cuando él mismo ha abusado tanto de la indefensión física de madre e hija, como de la avanzada soltería de esta última. Incluso se muestra el trasfondo de crueldad de la sabiduría popular: "¡ya pasará! Hasta que te cases, todo estará bien", es la frase que suele decirse a una niña pequeña que se ha hecho daño, mientras que la sentencia: "El que no quiere es porque ya tiene", le sirve al agresor, además, para justificar cínicamente la frigidez de su víctima. Con todo, lo más chocante para el lector de la novela de Jelinek es su osadía al trivializar la "gran tradición cultural", Goethe y su ***Fausto*** en este fragmento, utilizándola en un contexto perverso. Klemmer es, más que un diablo como el que pierde al Fausto goethiano, un desalmado violento y vanidoso, alguien que sólo busca reafirmarse en lo que concierne a su sexualidad masculina. Y Erika, cuyo pensamiento no sólo Klemmer sino también el lector acierta a descubrir, es ya un ser humano incapaz de canalizar su emotividad a favor propio. Su feminidad es para la profesora de piano una fuente más de desgracia, y de destrucción.

Dentro de las múltiples facetas y particularidades de la literatura femenina, o identificable con ciertos posicionamientos feministas a partir de los años setenta, cabe hacer especial mención de la obra de Christa Wolf (n. 1929), una autora de la RDAque en sus novelas de tema mitológico, ***Casandra*** (1983) y ***Medea*** (1996), ha unido a la temática propiamente femenina, la política. Si Casandra es la vidente escarnecida que va con pleno conocimiento al sacrificio, Medea es la curandera que amenaza al poder con su sabiduría y es por ello vilipendiada. Centré-

[31] Trad. de Pablo Diener Ojeda. Cf. la escena correspondiente de la película homónima basada en la novela de Elfriede Jelinek ***La pianista***, protagonizada por Isabelle Huppert y dirigida por Michael Haneke en 2001.

monos en esta última. En la figura de la infanticida Medea Wolf consigue retratar la inhumanidad de la vivencia del perdedor, superando, a mi modo de ver, la posible identificación de este perdedor consigo misma o con la extinta RDA. En un intento que podría interpretarse desde la óptica reivindicativa feminista, Medea no es en esta obra la mujer enloquecida por los celos, ni la madre que ha matado a sus hijos de la tragedia euripidea. De la misma manera, y justificando su propia actuación en el entorno político de los años cincuenta y sesenta en la RDA, Wolf se defiende de las acusaciones de colaboracionismo con el régimen: si bien durante un tiempo actuó de informante para los servicios secretos, las informaciones facilitadas jamás tuvieron ninguna relevancia –su acta de la Stasi ha sido publicada (Vinke, ed. 1993) y así lo confirma. Mucho más controvertida es en la novela la cuestión de si detrás de la Cólquida, la patria de Medea a orillas del Mar Negro en el Cáucaso, se esconde la RDA, como detrás de Corinto, en Grecia, la nueva patria que ha acogido a Medea y Jasón, se puede descubrir a la RFA. Veamos unos fragmentos de sendos monólogos de Medea interpretables en este sentido:

Corinto está obsesionada por el ansia de oro. Puedes imaginarte, madre, que fabrican de oro no sólo los instrumentos del culto y las joyas, sino también utensilios corrientes, platos, cuencos, jarros, incluso esculturas, y que esos objetos se venden a alto precio alrededor de todo su Mediterráneo, y que incluso están dispuestos a cambiar cereales, bueyes, caballos y armas por oro sin labrar, por simples lingotes. Y lo que más nos extrañaba: miden el valor de un ciudadano de Corinto por la cantidad de oro que posee, y calculan en consonancia los tributos que debe pagar al palacio. Cohortes enteras de funcionarios se ocupan de esos cálculos, Corinto se enorgullece de esos expertos, y Acamante, astrónomo supremo y consejero del rey, al que un día confié mi asombro por la multitud de escribas y calculadores inútiles y arrogantes, me explicó su eminente utilidad para distribuir a los corintios en varias capas sociales, lo que hace gobernable un país. Pero porqué precisamente el oro, le pregunté. Tendrías que saber, me dijo Acamante, que son nuestras ansias o deseos los que dan un valor a un material y a otro no. El padre de nuestro rey Creonte era un hombre inteligente. Le bastó una sola prohibición para hacer del oro en Corinto algo codiciado: una ley que dispuso que los corintios cuyos tributos al palacio no alcanzasen cierto nivel no podrían llevar joyas de oro. También tú eres un hombre inteligente, Acamante, dije. Esa clase de inteligencia tuya no se da en la Cólquida. Porque no la necesitáis, dijo, otra vez con aquella sonrisa que al principio me molestaba. Y, sin duda, tenía razón. [...]

[...] En la Cólquida, todos nos sentíamos inspirados por nuestras antiquísimas leyendas, en las que nuestro país era gobernado por reinas y reyes justos, habi-

capitulos 6-9 10/11/05 14:01 Página 152

tado por personas que vivían en armonía y entre las que la propiedad estaba repartida tan equitativamente que nadie envidiaba a otro ni atentaba contra sus bienes ni, mucho menos, contra su vida. Cuando yo, todavía mal informada en mis primeros tiempos en Corinto, hablaba de ese sueño de los colquidenses, en los rostros de mis oyentes se pintaba siempre la misma expresión: incredulidad mezclada con compasión y finalmente fastidio y rechazo, de forma que renuncié a explicar que para nosotros, los colquidenses, ese ideal estaba tan a nuestro alcance que por él medíamos nuestra vida. Veíamos que nos alejábamos de él de año en año, y que el mayor obstáculo era nuestro rey anciano y anquilosado. Era natural pensar que un nuevo rey podría lograr un cambio. (Wolf 1998: 37s, 93)[32]

Medea es una mujer entre dos mundos. Tuvo que huir de su Cólquida natal por su enfrentamiento con el rey, su padre, después de que éste hubiera sacrificado a su hijo y heredero, la única esperanza de democratización del país, para reafirmarse en el poder autocrático. Y en Corinto no sólo es la extranjera que incomoda con su sabiduría y sus preguntas, sino que pronto se convierte en el chivo expiatorio que hay que sacrificar en el altar de la difamación para poder seguir viviendo en la hipocresía. En los fragmentos citados son evidentes los paralelismos entre el sistema colquidense y el socialista de la antigua RDA, entre el corintio y el capitalista de la RFA. En la actitud de los corintios al escuchar los devaneos nostálgicos de los colquidenses emigrados bien puede, por otra parte, reconocerse el menosprecio de los ciudadanos del oeste de Alemania, quienes siguen llamando despectivamente a sus conciudadanos del este “ossies”. En este orden de cosas podría parecer que Wolf quisiera, a través de su Medea, erigir un monumento literario a la RDAque ella misma ha perdido, idealizando un Estado dictatorial, corrupto y económicamente inviable. La posición de Medea respecto a su patria perdida, la Cólquida, no es, sin embargo, de añoranza e idealización, sino altamente crítica, lo cual se observa claramente en las últimas frases citadas y, quizá con mayor amargura, en el fragmento siguiente, en el que Medea reflexiona sobre el sacrificio de su hermano Apsirto a manos de su propio padre, el rey de la Cólquida:

Si ambas cosas hubieran sido posibles, mantenerse en el poder y guardarte, hermano, de buena gana [Eetes, el rey de la Cólquida, padre de Apsirto y Medea] hubiera hecho las dos. El instante en que comprendió que las dos no eran posibles debió de enseñarle el horror. Pero luego, como correspondía a su forma de ser, eligió el poder. Y como medio, la intimidación. (Wolf, 1998: 95)[33]

32 Trad. de Miguel Sáenz.
33 Trad. de Miguel Sáenz.

La patria que Medea/Christa Wolf añora es una patria soñada, la utopía socialista. Y a esa patria, que no pudo materializarse en la extinta RDA, pero que tampoco se realizará en la Alemania unificada después de 1990, la escritora no quiere renunciar.

7 Los años noventa y el cambio de siglo

La literatura en lengua alemana de los años noventa está decididamente marcada por el condicionante histórico de la unificación de Alemania. Al género de las llamadas "novelas del cambio",[34] que tematizan el momento singular de la desaparición de la frontera entre las dos Alemanias, hay que añadir en la actualidad el subgénero de las "novelas de después del cambio",[35] en las que el argumento de la unificación aparece como un trasfondo ya lejano, que determina el presente relatado pero no forma parte de él. Especialmente interesante en este ámbito es el renovado intento, por parte de autores de la denominada "generación de los nietos", de superar el pasado nacionalsocialista en novelas como ***El técnico de sonido*** (1995) y ***Espías*** (2000), de Marcel Beyer (n. 1965). En la primera de ellas se narran los últimos años de la Segunda Guerra Mundial desde la perspectiva de un criminal de guerra y de la hija mayor de Goebbels. En la segunda son los nietos de un aviador de la Legión Cóndor quienes rastrean el pasado de su abuelo.

Otro fenómeno de la literatura de los últimos años del siglo XX es la aceptación y el éxito de autores de origen extranjero que viven en Alemania y escriben en alemán. Dentro de la primera generación de "emigrantes" hay que nombrar a la rumana Herta Müller (n. 1953), la turca Emine Sevgi Özdamar (n. 1946), el sirio Rafik Schami (n. 1946), el italiano Franco Biondi (n. 1947) y la checa Libu_e Moníková (1945-1998). A la segunda generación de escritores nacidos en los años sesenta pertenecen la japonesa Yoko Tawada (n. 1960), la húngara Zsuzsa Bánk (n. 1965) y el moscovita Wladimir Kaminer (n.1967). Este último, por ejemplo, escribe unos dos o tres libros superventas al año y es además un genial comunicador que tiene su propio programa de radio, ***El mundo de Wladimir***, y ha organizado la llamada ***Discoteca de los rusos*** en el Café Burger de Berlín. Atodos ellos es común la refle-

[34] Vid.e.g. ***Yo*** (1993), de Wolfgang Hilbig (n. 1941), ***Una larga historia*** (1995), de Günter Grass, ***Héroes como nosotros*** (1995), de Thomas Brussig (n. 1965), o ***Animal triste*** (1996), de Monika Maron (n. 1941).

[35] Uno de los más exitosos ejemplos es ***Simple Storys*** (1998), de Ingo Schulze (n. 1962).

capitulos 6-9 10/11/05 14:01 Página 154

xión sobre el enorme valor del lenguaje para reflejar la emotividad del ser humano en tanto que ser individual en una sociedad de masas y de medios, multicultural y móvil. Y valiéndose de la ironía o del desasosiego, en sus obras se relatan los encuentros y desencuentros que configuran nuestra actualidad.

Si la temática que caracteriza la literatura alemana más contemporánea es la redescubierta subjetividad, la forma que quizá pueda considerarse como la más novedosa es la del "microrrelato", a modo de aforismo, pero de carácter ficticio, a modo de anécdota, pero sin tratar de ningún personaje histórico, a modo de creación lírica, pero carente de su ritmo. Característica esencial del microrrelato es su laconismo, que le confiere la agudeza que lo hace tan efectivo. Propongo a continuación como exponente el relato titulado ***Aventura*** (1993), del suizo Peter Bichsel (n. 1935):

Una vez en la vida –ya tenía 47 años– tropezó en pleno día, en el centro de la ciudad. De alguna manera subestimó la altura del canto de la acera. Al principio, existió la sospecha de que se hubiera roto el hueso metacarpiano.[36]

El protagonista de este microrrelato es un hombre que se define por la palabra "centro", y es justo en ese centro, incluso vital –tiene cuarenta y siete años–, que se situa su "aventura". Sucede, además, en pleno día y en el centro de la ciudad. Con "aventura" se asocia, por otra parte, lo que es más bien un accidente, un accidente fortuito. Y la consecuencia, probable, no definitiva, es también relacionable con ese centro, con esa mediocridad y a la vez con esa indecisión, que parecen regir su existencia: la rotura de un hueso que ocupa una posición intermedia en la palma de la mano.

Esta "aventura" que describe Bichsel ciertamente nos recuerda a aquel "fin del mundo" expresionista de Van Hoddis con el que abríamos este paseo literario. Había anunciado, sin embargo, que el viaje iba a concluir con el anodino motivo de un resfriado. El de los pequeñoburgueses de principios del siglo XX era, como quedó dicho, un indicador de la hecatombe esperada por el poeta, el fin del hombre guillerminiano. El tema de la canción de Meret Becker (n. 1969), con la que concluimos, es la imposibilidad de comunicación, de transmisión de aquellas emociones de las que, no obstante, depende la propia existencia del ser huma-

[36] Orig. en: Kaiser, ed. 2000b: 183. Trad. L.V. En el original se repite varias veces el sujeto masculino, no recogido en la traducción.

no. Así, con la historia de la muerte de la golondrina portadora de un mensaje de amor, y de la joven enamorada a quien éste va dirigido, vemos a su vez un ejemplo del cabaret berlinés de los primeros años del siglo XXI.[37] Probablemente pueda incluirse a Becker dentro del "milagro de las señoritas", un movimiento literario llamado así por reunir a escritoras que rondan los treinta años[38] y por analogía al "milagro económico" de los años cincuenta en la República Federal Alemana. En todo caso, el interés de la literatura en lengua alemana de principios del siglo XXI ha dejado de ser eminentemente político o de carácter reivindicativo en el sentido, por ejemplo, de los planteamientos feministas de la escritura de mujeres de los años setenta y ochenta. El enfoque es ahora hacia la sensibilidad, la fragilidad y la subjetividad del individuo y su experiencia en un entorno que sigue siendo alienante.

sentada en la cornisa de la ventana de la chica
había una pequeña golondrina empapada
que tenía en el piquito
un mensaje no – sólo medio
la lluvia se había llevado
el nombre del enamorado y también la palabra amor
y así la chica murió al partírsele el corazón
y la golondrina de un resfriado[39]

[37] Meret Becker es una polifacética escritora y compositora que canta y actúa habitualmente en el café-teatro ***Bar Jeder Vernunft*** (Bar del sentido común) de Berlín.

[38] Al "milagro de las señoritas" pertenecen autoras como Jenny Erpenbeck (n. 1967), Judith Hermann (n.1970), Alexa Henning von Lange (n. 1973), Zoë Jenny (n. 1974), o Sibylle Berg (n. 1962).

[39] Orig. ***schwalbé (vogellied)***: es saß auf dem fenstersims des mädchens/eine kleine durchnäßte schwalbe/die hatte in ihrem schnäbelein/eine nachricht nein – nur eine halbe/der name des liebsten und auch das wort liebe/sind vom regen weggeschwemmt worden/so ist das mädchen an gebrochenem herz/und die schwalbe am schnupfen gestorben (voz: Meret Becker, música: Ulrike Haage en: ***fragiles***, Philips/Decca, 2001, trad. L.V.)

capitulos 6-9 10/11/05 14:01 Página 156

Bibliografía básica: manuales

Barck, Joachim et al. (2002) ***Von 1945 bis zur Gegenwart***. Vol.6 de ***Geschichte der deutschen Literatur***. Leipzig/Stuttgart/Düsseldorf: Klett.
Beutin, Wolfgang et al. (^{6}2001) ***Deutsche Literaturgeschichte. Von den Anfängen bis zur Gegenwart***. Stuttgart/Weimar: Metzler.
Frenzel, Herbert A./Frenzel, Elisabeth (^{25}1990) ***Daten deutscher Dichtung. Chro - nologischer Abriß der deutschen Literaturgeschichte***. Múnich: dtv.
Roetzer, Hans Gerd/Siguan, Marisa (1992) ***El siglo XX: de 1890 a 1990***. Vol.2 de ***Historia de la literatura alemana***. Barcelona: Ariel.

Bibliografía citada

Grass, Günter (^{2}1994) ***El tambor de hojalata***. Trad. Carlos Gerhard. Barcelona: Círculo de Lectores.
Hoffmann, Dieter (1998) ***Arbeitsbuch Deutschsprachige Lyrik seit 1945***. Tubinga/Basilea: Francke.
Jelinek, Elfriede (1993) ***La pianista***. Trad. Pablo Diener Ojeda. Barcelona: Mondadori.
Kaiser, Gerhard R. (ed.) (2000a) ***Gegenwart I***. Vol.16 de ***Die deutsche Literatur in Text und Darstellung***. Stuttgart: Philipp Reclam jun.
Kaiser, Gerhard R. (ed.) (2000b) ***Gegenwart II***. Vol.17 de ***Die deutsche Literatur in Text und Darstellung***. Stuttgart: Philipp Reclam jun.
Pinthus, Kurt (ed.) (1991 [1920]) ***Menschheitsdämmerung. Ein Dokument des Expressionismus***. Berlín: Rowohlt.
Seghers, Anna (1983) ***La séptima cruz***. Trad. Manuel Olasagasti. Madrid: Alfaguara.
Vinke, Hermann (ed.) (1993) ***Akteneinsicht Christa Wolf. Zerrspiegel und Dialog. Eine Dokumentation***. Hamburgo: Luchterhand.
Wolf, Christa (1998) ***Medea***. Trad. Miguel Sáenz. Madrid: Debate.

Capítulo

9

El mundo pluricultural visto por las mujeres en la literatura italiana de hoy

Pedro Luis Ladrón de Guevara Mellado.
Presidente de la Dante Alighieri.
Universidad de Murcia.

"Hay otros mundos, pero todos están en éste." Simples y sencillas palabras para que nos quitemos la venda de los ojos y sepamos que nuestra sociedad se compone de algo más que el mundo acomodaticio, consumista, universitario y profesional que nos rodea. Podemos ser marginales sin salir de nuestras ciudades, y podemos enriquecernos con una atenta mirada a los barrios que forman los lugares donde vivimos.

Leer a las escritoras italianas de hoy –aunque sean de diferentes generaciones- para ver de qué mundos nos hablan. Ciertamente imposible ser exhaustivo. Autoras elegidas por su diversidad temática: Margaret Mazzantini (Premio Selezione Campiello y Premio Strega), Giuliana Morandini, (Premios Prato, Viareggio, Selezione Campiello), la irónica Rossana Campo, autora de "In principio erano le mutande" llevada al cine por Ada Negri; Marisa Madieri o Melania Mazzucco (Premio Strega). Muchas las escritoras ausentes, sobre todo entre las grandes escritoras, pero he dejado hablar, sobre todo, a las jóvenes que tienen mayor responsabilidad de recoger la sociedad en que viven.

Margaret Mazzantini, nacida en Dublín aunque vive en Roma, publicó su primera obra en 1994. "Il catino di zinco" con el que ganó el Premio Selezione Campiello. Obtuvo también el premio Strega 2002 con su obra "No te muevas ("Non ti muovere", Mondadori, 2001) de la que Sergio Castellino ha rodado e interpretado la película y por la que Penélope Cruz ha recibido el Donatello este año por su papel de la mujer marginal, que lleva el nombre de Italia. Mazzini nos habla de ese cruce

capitulos 6-9 10/11/05 14:01 Página 158

de mundos, en la sociedad que nos circunda, donde se tejen las vidas de personajes de mundos diversos: Timoteo es cirujano, casado con Elsa, brillante periodista, con una hija adolescente a la que se le permite comprarse la motocicleta de pequeña cilindrada, pese a la inicial oposición de los padres (ya se sabe: "se subirá de todas formas a la de los amigos", "promete llevar siempre el casco"...). El asfalto húmedo, una maniobra arriesgada y la niña –que no se abrochó el casco- cae al suelo y sufre un gravísimo golpe en la cabeza que la mantiene en coma, a las puertas de la muerte. Mientras un colega del padre la opera –él no se atreve a hacerlo, porque para un cirujano el amor hacia el paciente que ha de operar "está contraindicado"- llega el momento de rendir cuentas, de confesar a una hija, que no puede escuchar, los hechos que pudieron cambiar sus vidas. Son personajes que, como dice Timoteo para referirse a su mujer, periodista y de clase alta, no conocen el dolor: "ha imparato tutto, ma non conosce il dolore, crede di conocerlo, ma non sa. È lassù in cielo –vuelve en avión- e ancora non sa cos'è questo quaggiù." Sin embargo Italia, la amante del padre a la que éste vio por primera vez en los suburbios de la ciudad un día que se le estropeó el coche, lo conoce bastante bien, o mejor, desconoce el dolor al igual que desconoce la felicidad, así cuando su amante le dice que la ama ella confiesa que, pese a haber tenido relaciones sexuales desde casi una niña, es la primera vez que alguien se lo dice.

Son mundos alejados entre sí, como el del propio protagonista cuya madre, tras casarse, se ve obligada a vivir en un barrio más mísero del que está acostumbrado: "ma tua nonna –dice Timoteo en su ficticia conversación con la hija- si rifiutava di guardare fuori dalle finestre, per lei quel quartiere non era triste, la tristezza sapeva bene come soportarla, no, era molto peggio, era un gradino al di sopra la miseria".

Es el sutil hilo que separa el racismo como tal, -desprecio por quien es de otra raza, de otra cultura-, de ese racismo encubierto hacia quien está por debajo de nosotros económicamente, en los límites de la miseria. Aceptar al extranjero rico, de buena posición, es "ser cosmopolita", "abierto de ideas"; aceptar al pobre que convive unas manzanas más allá es mucho más difícil. Si el pobre es extranjero al desprecio lo llamaremos "racismo", pero si es de nuestra propia raza, ¿cómo definir ese desprecio, esa actitud a la defensiva, ese miedo interno bajo la excusa de que pueden robarnos o asaltarnos? Algo así siente Timoteo cuando por primera vez entra en la casa de Italia para hablar por teléfono. Es el miedo a una miseria que espera no le salpique.

En aquélla casucha bajo el acueducto, las primeras relaciones sexuales son forzadas, violentas, hasta el punto de que Timoteo lo asume como una violación

("Ho violentato una donna- gridai" p.45). Italia nada nos dice, aunque tenemos la certeza de que su sexualidad está en manos de los otros, los cuales la usan según su conveniencia (desde el padre que la estupra, hasta Timoteo que la asalta sin darle espacio para la negativa). Inútilmente esperará el protagonista que vengan los carabinieri a arrestarle por violación -a Italia sería lo último que se le ocurriría-, en su mundo no hay sitio para la justicia ni para la voluntad propia. Pero Timoteo siente el remordimiento ("Perché non sono andato indietro a farle una carezza, a convincerla che non era suceso nulla?" p.51) aunque a veces trata de justificarse ("No, non avevo fatto tutto da solo. Lei aveva voluto, quanto me. Più di me... Lei faceva l'amore così, non io" p.59).

Timoteo ve quizás en ella el lado contrario de la vida que él lleva: "Lei non bella, era scialba, deprimente. La sua pochezza mi sembrava una tutela, nessuno poteva imaginarla quando diventava un'altra e il suo corpo spento si accendeva di vita" (p.81). Ella sufre cuando Timoteo llega a dejarle dinero: "Lei accettò, come si accetta il dolore". Todo lo contrario ocurre -su cara se llena de felicidad- el día que Timoteo tiene hambre y consiente que Italia le prepare un plato de pasta ("Non era solo allegra, era qualcosa di più, era felice" (p.92). Con la comida la relación entre ambos trasciende el mundo de las relaciones sexuales para convertirse en convivencia cotidiana; Italia mira mientras él come y en esa sencilla escena ambos amplían su mundo común: "Gli spaghetti erano davvero buoni, Angela. Gli spaghetti più buoni della mia vita. Mangiavo sotto lo sguardo vigile di Italia che non si perdeva un solo moto del mio apetito, lo assecondava con gli occhi, con piccoli assestamenti delle spalle, delle braccia. Sembrava che mangiasse a sua volta, che assaporasse con me ogni boccone" (p.92), "Aveva smesso di temermi. Era bastato un piatto di spaghetti" (p.95).

Y el amor surge irracional entre dos personas de mundos distintos, sin aparentemente nada en común, sólo la necesidad de estar uno junto al otro: "Non c'era una sola cosa in lei che corrispondesse ai miei gusti. Eppure era lei, Italia, e mi piaceva tutto da lei. Senza saperne la ragione. In quella notte lei era tutto ciò che desideravo" (p.108).

Pero no son sólo dos personas que se han amado, son también dos mundos diferentes que nada tienen que ver el uno con el otro. Por eso Timoteo piensa en Elsa, su mujer, y en las palabras que nunca le dirá: "Ho desiderio di una donna ma forse mi vergogno di lei, mi vergogno di desiderarla. Ho paura di perderti, ma forso sto facendo di tutto per essere lasciato. Sì, mi piacerebbe vederti preparare una valigia e scomparire nel cuore della notte. Correrei da Italia e forse lì scoprirei che mi manchi" (p.147).

capitulos 6-9 10/11/05 14:01 Página 160

Italia queda embarazada, el hijo que espera es excusa y motivo para que Timoteo decida abandonar a Elsa, pero ésta, después de más de doce años sin querer tener hijos, también lo está. Italia se da cuenta el día que desde la acera de enfrente espía la casa de Timoteo. Al verle salir con su mujer, a Italia le basta verla a ella agarrándose el vientre por abajo, para comprender que también la esposa espera un hijo. Es entonces cuando decide llevar a cabo la idea que ambos habían rechazado a la puerta misma de la clínica privada a la que Timoteo había llevado a Italia: abortar. Lo hará como las mujeres del mundo al que pertenece Italia, a manos de una gitana y lejos del Hospital desinfectado y limpio.

Angela, con su accidente, es causa de la confesión del padre, pero también motivo principal del cambio de destino de Italia, Timoteo y Elsa: "Sei apparsa in questa casa la stessa sera in cui io avevo deciso di lasciarla e ti sei inghiotttita il mio destino" (p.166) –le dice Timoteo a la hija-. Pero Timoteo desea ir al otro lado, a ese mundo diferente al que pertenece Italia: "Cercavo il contagio, Angela, che mi spingesse definitivamente dall'altra parte, in quella palude tra il mare e la città dove habitaba l'unica persona che amavo veramente" (p.187).

La cadena se rompe por su eslabón más débil: el mundo precario de Italia. Y Timoteo, con el paso del tiempo (Angela tiene ya quince años) volverá a amar a Elsa con la pasión tranquila de la convivencia, tal y como le confiesa a la hija: "Io la amo, Angela. La amo per come è stata, e per come siamo. Due vecchi podisti in marcia verso un traguardo di polvere" (p.294).

Pero en la literatura actual italiana también están presente otros mundos, aunque quizás no los que esperábamos, se trata de mundos entre las diferentes regiones de Italia: el conflicto del Mezzogiorno entre las regiones del Norte y del Sur, el de zonas limítrofes como el Friuli (detengámonos en Marisa Madieri, o Giuliana Morandini) O bien las diferencias con otros países de Europa: la frontera que existió entre las dos Alemanias (Morandini), la estancia de jóvenes italianas en los barrios de París (Rossana Campo).

La obra narrativa de Giuliana Morandini, nacida en Pavía de Udine, está estrechamente ligada a su doble condición de mujer y de friuliana: por una parte mujer que reivindica la igualdad, y al mismo tiempo un mundo interior femenino propio; y por otro, su pertenencia al Friuli, a un mundo fronterizo, de ciudades con un fuerte sentido de la Historia y la Cultura (a Trieste le dedicará dos de sus libros).

Su obra narrativa la constituyen principalmente las trilogía de las ciudades formada por las novelas Cristal de Viena (I cristalli di Viena, Bompiani, 1978)

que aquí presentamos y por el que recibió el Premio Prato, Caffé Specchi (Bompiani, 1983) por el que se le concedió el prestigioso Premio Viareggio, y Ángel en Berlín (Angelo a Berlino, Bompiani, 1987) Selezione Premio Campiello. En estas novelas la presencia de las ciudades centroeuropeas Viena, Trieste y Berlín no es casual, pues la ciudad con su pasado se convierte en un personaje más de la obra.

Café Specchi (1983) toma el título de un conocido café de Trieste, ciudad a donde la protagonista Katharina Pollaczek llega para tratar infructuosamente de que le sea concedida la custodia de su hijo. Hay en Katharina un sentido de maternidad frustrada, no vivida plenamente. La protagonista busca desde el primer momento a su abogado, Osermann, del que espera noticias; el encuentro no se producirá hasta las últimas páginas del libro cuando le comunica "qué lejos estamos de la solución" y de cómo la documentación judicial es un muro sobre el que se estrella los deseos íntimos de esa mujer a la que le prohíben ver a su hijo a causa de la oposición del padre de éste, que usa todo su poder de familia aristocrática y toda su excentricidad de hombre obsesivo para retenerlo. Nuevamente en Morandini aparece sus rasgos feministas que muestran a la mujer como el eslabón más débil de la cadena, pero cuya condición femenina le lleva precisamente a defender su maternidad truncada que busca y desea al niño nacido de sus entrañas.

La variedad lingüística, que ya existe en toda la obra de Morandini, se amplía. Aparecen conversaciones en inglés, eslavo, alemán, italiano, e incluso en árabe en el último capítulo; porque la variedad lingüística es para Morandini síntoma de la variedad cultural y racial del mundo de frontera en el que vive; la protagonista usa una lengua determinada según la relación que quiera establecer con su interlocutor. Catharina, la protagonista, habla inglés en el hotel o con el médico serbio, y duda qué lengua utilizar con el marido. La lengua se convierte en parapeto tras el que defenderse de la agresión externa.

Dentro de esa descripción de los límites que separan diferentes mundos, encontramos la figura de Marisa Madieri (autora de tres libros, "Verde agua" 1987, "El claro del bosque" 1992, "La concha y otros cuentos" 1998). En su libro "***Verde agua***" nos cuenta el éxodo de aquellos italianos que después de la Segunda Guerra Mundial se ven obligados a abandonar las zonas asignadas a la exYugoslavia. Italianos para los que les expulsan, y casi yugoslavos para los que los reciben al otro lado de la frontera. Son vistos con desconfianza por ambos mundos. Sin casa ni posesiones, son confinados en hangares y silos convertidos en albergues de acogida. Emigración forzada dentro del propio país, que se contra-

capitulos 6-9 10/11/05 14:01 Página 162

pone al conocimiento –y es fácil que así fuera- de que dentro de la propia sangre hay también ancestros eslavos, pertenecientes a ese otro lado que les expulsa por considerarlos extranjeros.

Pero no todas las fronteras son internas –dentro de Italia- o externas –entre Oriente y Occidente—. Otras escritoras han mostrado la diversidad dentro de la propia Europa. Así Morandini en ***Ángel en Berlín*** (***Angelo a Berlino***, 1987) se centrará en la división artificialmente creada dentro de la propia Europa. La autora toma el nombre de la una cita de Walter Benjamín, de "Ángelus Novus", colocada al inicio: "El ángel de la historia tiene el rostro dirigido al pasado..." Nuevamente una mujer en movimiento, Erika, la protagonista, pasa de la antigua Alemania del Este a Berlín Oeste para estudiar los proyectos de las nuevas construcciones y documentarse sobre la historia del tejido de la ciudad", el estudio de la estructura arquitectónica pasada servirá para comprender cómo programar la reconstrucción de la ciudad. Sus personajes son mujeres solas que vagan su ansiedad, dolor, vacío y desasosiego por ciudades queridas al encuentro de personajes o cosas (edificios, calles...), acompañadas más por sus pesadillas y miedos que por personas. Existe en todas ellas una carencia afectiva, una necesidad de amar que no puede ser colmada. Pero Erika encontrará el amor y la compañía en un arquitecto de Berlín que trabaja fuera del sistema y con libertad, y ese amor será su revancha sobre el pasado que la atenaza.

Encuentros con personas de la ciudad, pertenecientes a otros mundos suburbanos y extraños: el encuentro casi fantasmal con la viuda que le alquila una habitación, o con la "belleza antigua" de la joven Malina por la que Erika se siente atraída, Malina desaparecerá sin que nadie parezca haberla conocido, por lo que la posible relación entre ambas queda en algún que otro gesto. La presencia de lo multicultural en los personajes de Morandini: Malina se considera tan alemana como Erika, pues aunque de padres turcos nació en Alemania: "La Turquia de Malina estaba lejos, y también la Prusia de Erika."

En el pasado de Erika hay una víctima cubierta de sangre –la hermana muerta al tratar de cruzar el muro- que le crea una especial desazón, además de la locura de la madre ya desaparecida. En ella está presente la herida de la separación, al igual que la sufrida por Alemania, que históricamente ha padecido guerras de religión y luchas entre pequeños estados celosos cada uno de ellos del propio orden; la herida del país se concreta en la herida mortal padecida por su hermana. Y para curar la herida nada como la paciencia. Cuatro años más tarde de escrito el libro, el muro de Berlín caía y la reunificación de Alemania se producía dentro de una Europa Unida.

Pero la literatura italiana escrita por mujeres presta también atención al problema de la emigración, aunque no es la actual sino la que sufrió el pueblo italiano a principios del siglo XX. Melania G. Mazzucco (1966), publica su primera novela, "La balsa de la medusa" en 1996, obteniendo un gran éxito internacional, finalista de los premios Strega y Viareggio; en el 2000 publica "Lei così amata" sobre la vida de Annemarie Schwarzenbach. Ganó el premio Strega 2003 con "Vita", que tiene como telón de fondo el tema de la emigración que llevó a tantos italianos a la ciudad de los rascacielos en la primera década del siglo pasado. No obstante las circunstancias sean diferentes de las de la emigración actual, la escasez, el robo y la miseria son los mismos. Ciertamente el paso del océano no permite pateras, pero las condiciones que impulsaron a aquellos hombres y mujeres fueron las mismas que se dan hoy. Así nos cuenta Mazzucco las condiciones del viaje: "In quei dormitori –è cosa risaputa- nelle interminabili dodici notti di viaggio sparrisce di tutto –dai risparmi al formaggio, dalle teste d'aglio alla verginità- e niente si ritrova" (p.15). La emigración conlleva no solo la esperanza ante nuevas oportunidades y descubrimientos, sino también, y principalmente, el miedo a un mundo desconocido, a un viaje al "corazón de la noche" parafraseando a Conrad: "Un intero mondo sconosciuto gli viene incontro nel cuore della notte, aggredendolo mentre è così indifeso –con i sussurri, le ombre e il buio" (p.18), para en algunos casos dar paso a la desilusión, como la que invade a la jovencísima Vita al comprobar que las hormigas son iguales a las de su pueblo ("Ne lasciò salire una sul palmo de la mano. Poi la uccise, delusa. Disse che era identica alle nostre" (p.32).

También presente la mentira implícita que conlleva la emigración –como ayer y como hoy-. Paradójicamente en aquel entonces no podían decir que tenían contrato de trabajo, hoy se ven obligados a decir que visitan nuestros países como turistas: "La maggior parte ha anche un contratto di lavoro. Ma tutti lo hanno negato. Così bisognava (...) L'interprete ti spiega che devi dire la verità, solo la verità, perché in America la menzogna è il peccato più grave, peggio del furto. Ma purtroppo la verità non serve a loro e non serve a te" (p.21).

Y es que efectivamente la literatura italiana se detiene más fácilmente en la emigración histórica de los italianos hacia el exterior (especialmente la dirigida a América del Norte y a Argentina), o en la de los movimientos de población provenientes del Sur de Italia, dirigidos al Norte Septentrional, durante los años cincuenta, sesenta y setenta, que no en la emigración que en estos momentos recibimos en nuestra sociedad, esto es, la que viene del África Subsahariana, la del Magreb, o la de los antiguos países del Este. Enfrentamiento de mundos diferentes pero que no son homogéneos, pues algunos de estos grupos tienen diferen-

capitulos 6-9 10/11/05 14:01 Página 164

te color de piel, diversa religión, lo que les hace más ostensiblemente foráneos ante una sociedad que siempre teme a lo desconocido.

Pero prosigamos con la obra de Melania Mazzucco. A la pobreza de la emigración pronto se une la extorsión que una minoría ejercita sobre aquella: "Prima sono venuti due loschi figuri alla frutteria, hanno annusato con aria proterva i suoi pomodori riarsi dal gelo e gli hanno detto di preparare duecento dollari altrimenti gli bruciavano il negozio (...) O pagi o muori. E Agnello non vuole né pagare né morire" (p.27). Pero para algunos el miedo es un lujo "que no se pueden permitir."

Los emigrantes quedan subdivididos ya desde el momento que emprenden el viaje, según sea la nave inglesa o italiana: "sul piroscafo aveva mangiato a sazietà –non per niente era un piroscafo inglese, solo gli sprovveduti viaggiano con le bagnarole italiane" (p.32). Después se irá creando una jerarquía de acuerdo al trabajo o la fortuna que se tenga. En 1997 Mazzucco viaja a New York y, tras la conversación con un doctor de un psiquiátrico, llega a la siguiente conclusión: "Negli anni Quaranta, mi spiegò un giovane dottore, la maggior parte dei ricoverati erano italiani. Gli italiani erano la minoranza etnica più miserabile della città. Più miserabili degli ebrei, dei polacchi, dei rumeni e perfino dei negri. Erano negri –mi disse- che non parlavano nemmeno l'inglese" (p.42). Y esto tiene sus consecuencias en el mundo laboral ya que el contratante "vuole prendere i negri del Sud al posto degli italiani" (p.54).

Aunque el libro se refiere a hechos ocurridos hace un siglo, no podemos dejar de pensar que la escritora tiene en mente las circunstancias actuales de la emigración, pues en el capítulo titulado "Welcome America" recoge algunos artículos que ponen el grito en el cielo contra la emigración, y que hoy un siglo más tarde siguen utilizando algunos de los críticos más conservadores de nuestra sociedad. Así Samuel Conkey, en su artículo "Immigrazione sgradita" del 28 de abril de 1903, firmado en Brooklyn: "Ma le nostre leggi per l'immigrazione sono troppo lassiste. Guardate le nostre prigioni, negli istituti di pena, guardate il numero di omicidi e crimini quotidiani. Sono tutti commessi da stranieri. E perché questi stranieri selvaggi e col sangue caldo sono sempre armati di stiletti o revolver?" Nelle nostre strade sono tutti armati. Non molto tempo fa ho visto un ambulante italiano che spingeva un carretto a mano minacciare con un coltelllo un bambinetto americano che lo aveva provocato prendendolo in giro in modo innocuo (...) Non ho trovato un poliziotto e il poténciale assassino è scappato" (p.46) Curioso que don Samuel no reproche nada al niño maleducado pero no dude en definir al hombre del carrito como "potencial asesino". No dudo que dichos documentos hayan sido

colocados en el libro por la autora para hacernos reflexionar sobre la actitud que algunas personas mantienen respecto al foráneo. Otro texto de Eugene B. Willard, del 1 de julio de 1903, relaciona emigración y delincuencia: "non può esservi dubbio che un'immigrazione straniera senza regole e senza restrizioni ha molto a che vedere con il pericolo aumento del crimene in questo paese. Le nostre prigioni, i nostri manicomi e le case di correzione per minorenni sono la prova di questa tendenza" (p.47).

El emigrante es incomprendido y sufre la pérdida de su paisaje, de sus gentes. Es el miedo a olvidarse de todo lo que se dejó atrás, terror que atenaza a Diamante, el otro niño que acompaña a Vita: "A volte Diamante temeva di diventare come lei, un giorno. Di dimenticare da dove fosse venuto, chi era stato, quale fosse la sua gente" (p.154). Mas para aquellos que vienen solos, de países más lejanos, pierden algo que puede ser más traumático, la propia lengua: "Lena viene da una montagna del Caucaso (...) la lingua sua se l'è dimenticata, e questo l'affligge enormemente" (p.50). Diamante, sin embargo, a fuerza de vender periódicos en italiano por las calles de la ciudad, sabrá valorar con posterioridad el don precioso de la propia lengua: "Quel lavoro –del quale fu defraudato tanto presto- gli avrebbe lasciato una tenace venerazione per i giornali. Gli avevano insegnato ciò che non sapeva, e furono le sue scuole superiori. Gli avevano offerto un dono che sul momento gli sembrò inutile: la lingua italiana" (p.87). El amor por la palabra y el enriquecimiento que ello supone está presente en los dos protagonistas, Vita e Diamante, así "la piccola Vita piatta come una frittata e inesorabilmente bambina aveva qualcosa che mancava a tutte le altre femmine del quartiere: le parole. La prima cosa è dare un nome alle cose. Così sai dove sono. Se non lo sai, non puoi cercarle" (p.112). Efectivamente, los hombres van a trabajar fuera de casa y, aunque con dificultad, aprenden un inglés básico, pero las mujeres que permanecen en las casas sólo saben hablar la lengua de origen, el italiano, lo que les imposibilitará salir en un futuro del barrio, convertido casi en un ghetto.

Pero a qué iban esos jóvenes a América, realmente pensaban no volver a su patria, para la escritora "comincio a pensare che per un'intera generazione di ragazzi l'America non fosse una meta né un sogno. Era un luogo favoloso e insieme familiare –dove si compiva, con il consenso degli adulti, un rito di passaggio, un rito d'niziazione. Altre generazioni ebbero il servizio militare, la guerra in trincea, le bande partigiane, la contestazione. I ragazzi nati negli ultimi decenni dell'Ottocento ebbero l'America" (p.135). Posiblemente ni siquiera se lo planteasen, simplemente no tenían otra posibilidad ni otra escapatoria.

capitulos 6-9 10/11/05 14:01 Página 166

Marginalidad, emigración, diversidad cultural: en Rossana Campo la presencia de negros indica la marginalidad del barrio en el que vive la protagonista ("c'è tutta la puzza del vicolo che sale si espande e di diffonde, poi vedo una con qualcosa attacata alla schiena che si sbraccia e (...) essedo io molto abituata alle donne africane mie vicine di casa qui nel vicolo mi pare di riconoscere Akofa" p.11). Campo, que pasa parte de su tiempo en París, es más proclive a introducir algún personaje subsahariano ("la storia d'amore grande della sua vita –di Filiberto- era durata 14 anni con una ragazza africana di Abidján nella Costa d'Avorio" p.47).

Aunque, insisto, que nada más lejos de mi intención en esta intervención que ser exhaustivo sobre la literatura italiana actual escrita por mujeres, se tiene la impresión de que no se ha profundizado todavía en la incorporación de esos otros mundos –subsahariano, sudamericano, oriental- en nuestra sociedad. Sin embargo hemos de reconocer que no toda nuestra cultura se comporta de igual modo, el cine y la televisión –más atentos a la actualidad – han comenzado a hablar sobre el fenómeno de la emigración y el contraste de mundos diversos–, recordemos la película "Lamerica" de Gianni Amendola y otras de un cine menos comercial, así como reportajes televisivos con fuerte sentido cinematográfico nos hablan de las nuevas culturas que irrumpen en una sociedad necesitada de nuevos ciudadanos que sin embargo se han formado fuera de ella. Esperemos que, como ya ocurriera en Francia e Inglaterra, con flujos de emigración recibidos en décadas anteriores a los que han llegado a los países del sur de Europa, no haya que esperar muchos años –quizás una o dos décadas- para que, como hiciera Melania G.Mazzucco con su familia, cuenten la experiencia que supone el choque de unos mundos a los que habrá que acostumbrarse y, al mismo tiempo, auspiciar una convivencia pacífica dentro de una sociedad que comienza a establecer otros parámetros de permisividad y tolerancia.

*Las obras traducidas a nuestra lengua de las escritoras citadas son las siguientes: Rossana Campo, ***Nunca me he sentido tan*** bien, Murcia, Diego Marín, 1999; Marisa Madieri, ***Verde agua***, Barcelona, Minúscula, postfacio de Claudio-Magris, 2000, ***El claro del bosque***, Barcelona, Minúscula, estudio de Ernestina Pellegrini, 2002; Margaret Mazzantini, No te muevas, Salamandra 2003, Círculo de Lectores 2004; Melania G.Mazzucco, ***El beso de la medusa***, Seix Barral, 1997, ***La cámara de Baltus***, Seix Barral, 1998, ***El golf de los tiempos***, Seix Barral, 2002, Vida, Barcelona Anagrama, 2004; Giuliana Morandini, ***Cristal de Viena***, Madrid, Huerga & Fierro, 2003.