

EUROPA EN LA FRONTERA: VISIONES RACIONALES E IRRACIONALES DE EUROPA EN LA NARRATIVA DEL SIGLO XX

*Europe on the border: rational and irrational visions
of Europe in the narrative of 20th Century*

Luis MARTÍNEZ-FALERO
Universidad Complutense de Madrid
lmartinezfalero@filol.ucm.es

Recibido: mayo de 2016; Aceptado: octubre de 2016;

Publicado: diciembre de 2016

Ref. Bibl. LUIS MARTÍNEZ-FALERO. EUROPA EN LA FRONTERA: VISIONES
RACIONALES E IRRACIONALES DE EUROPA EN LA NARRATIVA DEL SIGLO XX.
1616: *Anuario de Literatura Comparada*, 6 (2016), 45-57

RESUMEN: Este estudio plantea una perspectiva de Europa a través de la novela, como género más adecuado para mostrarnos las realidades de un continente que ha oscilado entre la racionalidad y la irracionalidad, entre el conocimiento y la violencia. Para ello, hemos determinado diferentes motivos literarios que corresponden al tema de Europa: el intelectual, la guerra, la violencia cotidiana o las visiones distópicas sobre el devenir de un continente se articulan aquí para ofrecer un prisma múltiple de nuestro pasado (el siglo XX) y nuestro presente. Un corpus tomado de la literatura francesa, inglesa, alemana, italiana, española y rusa nos permite trazar estas líneas que desembocan en una Europa plural, pero con un pasado, un presente y un futuro compartidos en la realidad y en la ficción literaria.

Palabras clave: Literatura Comparada; Europa; Novela Europea; Literatura Contemporánea.

ABSTRACT: This study sets up a European perspective though the novel, as the most appropriate gender to show us the realities of a continent which has ranged on the one hand, from rationality to violence. For this purpose we have chosen different literary motives which are related to the theme of Europe: the intellectual, the war, daily violence or the dystopian views about the evolution of a continent, articulated here to show a multiple prism of our past (20th Century) and our present. A corpus taken from the French, English, German, Italian, Spanish and Russian literature allows us to trace these lines which result in a plural Europe, but with a past, a present and a future shared both in the reality and in the literary fiction.

Key words: Comparative Literature; Europe; European Novel; Contemporary Literature.

¡Adiós! ¡Adiós! ¡Vivirás o te quedarás en el camino! Tienes pocas perspectivas; esa danza terrible a la que te has visto arrastrado durará todavía unos cuantos años, y no queremos apostar muy alto por que logres escapar. Francamente, no nos importa demasiado dejar abierta esta pregunta. Las aventuras del cuerpo y del espíritu que te elevaron por encima de tu naturaleza simple permitieron que tu espíritu sobreviviese lo que no habrá de sobrevivir tu cuerpo. Hubo momentos en que la muerte y el desenfreno del cuerpo, entre presentimientos y reflexiones, hicieron brotar en ti un sueño de amor. ¿Será posible que de esta bacanal de la muerte, que también de esta abominable fiebre sin medida que incendia el cielo lluvioso del crepúsculo, surja alguna vez el amor?

Thomas MANN, *La montaña mágica*.

De este modo se cierra el período de aprendizaje de Hans Castorp, combatiendo en la I Guerra Mundial, tras los años de estancia en el hospital antituberculoso, al que había llegado como visitante y en el que había conocido las disputas políticas (bajo el magisterio del liberal Settembrini y del marxista Naphta), la muerte (por ejemplo, la de su primo o la presentida al perderse en la nieve), el amor y el despecho; en definitiva, la vida material y espiritual en el microcosmos de un hospital en el cantón de los Grisones. Pero, además, podemos llevar a cabo una lectura alegórica de la novela: *La montaña mágica* es la representación de una Europa que se debate desde hace siglos entre el conocimiento y la acción, entre las pequeñas cosas de la vida cotidiana (en la que parece que no transcurre el tiempo, como en la novela de Mann), los viejos ideales y la violencia.

Es por ello por lo que he considerado que la novela es el ámbito literario propicio para hablar de Europa desde la literatura comparada, pues nos

ofrece una realidad que supera los actantes que configuran el cronotopo narrativo más allá de servir como marco de la enunciación, superando así unas coordenadas espacio-temporales determinadas al recoger, en la ficción realista del siglo XX, a través de la *Ley de máximos semánticos* (Albaladejo 1992, 52-58), tanto lo particular de cada espacio representado como lo supranacional y compartido, dotando al texto de un marcado cosmopolitismo. En este sentido, afirma César Domínguez:

Propongo llamar «lectura cosmopolita», en su variante regional europea, a aquella lectura preocupada por la Europa de la diferencia en la que los ciudadanos negocian constantemente el significado de la identidad europea entre sus otras identidades [...]

La lectura cosmopolita europeíza bien al hacer que nos interroguemos por el papel de las llamadas «obras maestras europeas» en la nueva identidad promovida por la UE, como también de las obras relegadas del «canon europeo» (Domínguez 2010, 193-194).

Así pues, nos hallamos ante una serie de narraciones de corte realista, cuya pretensión ha consistido básicamente en mostrarnos unas realidades reconocibles en el texto sobre las que se ha venido imbricando una sucesión de miradas particulares, superando el realismo tradicional (al insertar actantes tomados de las vanguardias o el expresionismo, e incluso integrando algunos elementos procedentes de la *novela de tesis*), hasta romper el prisma de la narrativa en una sucesión de reflejos, que nos ofrecen diversos motivos literarios respecto del tema de Europa. Si a ello le añadimos las diferencias introducidas por las variantes del imaginario de partida tanto desde la perspectiva antropológica (sociocultural) e individual (cómo el autor selecciona y modifica los materiales a través de su percepción de la realidad)¹, obtendríamos como resultado una visión múltiple que nos resultaría ajena en gran medida. Y, sin embargo, en torno a estas ficciones, que muchas veces nos ofrecen paisajes y épocas ya muy lejanas para nosotros, se genera una identificación que sólo puede ser entendida desde una identidad compartida en virtud de unas invariantes (en la conexión tema/género/forma) ya aventuradas por Étiemble (de manera muy general) en 1957 (Pageaux 1994, 20-21). Como indica Susana Reisz, al hablar del éxito de la comunicación literaria ficcional:

Éste sólo está garantizado cuando el receptor [...] está en condiciones de manejar una noción de realidad análoga a la del productor y dispone

1. Para una perspectiva cognitiva: VILLANUEVA 2004, 62 y ss.

de una competencia literaria que le permite reconocer la ficción como tal, así como la poética particular en que ella se sustenta y, consecuentemente, efectuar de modo cointencional las modificaciones intencionales realizadas por el productor exactamente en los términos por él propuestos (Reisz de Rivarola 1979, 144).

Por ello, se produce en su totalidad lo estipulado por Claudio Guillén al establecer los tres modelos de estudio en torno a las relaciones supranacionales entre textos y, desde la perspectiva de la recepción, entre los lectores, por cuanto existe una tradición común o queda establecida a través de un fuerte contacto cultural, partimos de unas condiciones sociohistóricas semejantes y de unos principios teóricos compatibles². Porque Europa ha sido una comunidad cultural, al menos, desde la Baja Edad Media hasta nuestros días, con una constante transmisión de saberes y obras de diversa índole, incluida la ficción literaria. En ese contexto de comunidad cultural, el eurocentrismo de la novela resulta evidente, como formuló Karlheinz Stierle en su trabajo del año 2000 «La novela, una dimensión de la Europa literaria», puesto que «aquello que engendró la novela fue una Europa plural y policéntrica, y que la novela, con su pluralidad interna, respondía a esta realidad» (Stierle 2013, 256).

Ahora bien: ¿Cuál es la realidad de Europa, mostrada a través de la ficción narrativa? Es más, ¿qué es Europa, más allá de la esposa de Cadmo, secuestrada por Zeus, según la mitología griega?

Me voy a centrar básicamente en dos de las propuestas efectuadas desde la literatura comparada, con alguna matización o puesta en énfasis sobre alguno de los aspectos considerados. La primera de estas propuestas pertenece a George Steiner («¿Qué es la literatura comparada?», 1994) y en ella se incide en la ruptura de los ideales nacidos tras la II Guerra Mundial, con un rebrote de los nacionalismos, que en muchas ocasiones han derivado en acciones terroristas o en guerras civiles, como la de los Balcanes. La causa, para Steiner, se encuentra en que una «burocracia rencorosa» ha tomado el poder, reduciendo la idea de Europa a un simple conglomerado

2. «Lo más corriente es el estudio de fenómenos y conjuntos supranacionales que implican *internacionalidad*, o bien contactos genéticos y otras relaciones entre autores y procesos pertenecientes a distintos ámbitos nacionales, o bien premisas culturales comunes [...] Si se estudian, reuniéndolos y conjuntándolos, fenómenos y procesos que son o han sido genéticamente independientes, o pertenecen a generaciones diferentes, cabe justificar y llevar a cabo tal estudio en la medida en que dichos procesos implican *condiciones sociobiológicas comunes* [...] Unos fenómenos genéticamente independientes componen conjuntos supranacionales de acuerdo con principios y propósitos derivados de la *teoría de la literatura*» (GUILLÉN 2005, 96-97).

«comercial, fiscal o mercantil» (Steiner 1997, 161; 2005, 61-62). Esta violencia que menciona Steiner es una cuestión destacada por Gian Mario Anselmi, quien aún guarda la esperanza de una Europa unida tanto en el plano económico como en el cultural, a pesar de que «los conflictos han marcado la historia de Europa y del Mediterráneo» (Anselmi 2002, 7). Por tanto, la guerra y otras formas de violencia parecen constituir una (quizá *la*) característica esencial de la Historia europea, que sólo en el siglo xx ha conocido dos Guerras Mundiales, la Guerra Civil española (que sirvió como prólogo a la II Guerra Mundial) o la Guerra de los Balcanes, aventurando un futuro no demasiado distinto, con el actual enfrentamiento entre Ucrania y Rusia, ya en la segunda década del siglo xxi; junto a la proliferación de grupos terroristas en los años 60' y 70' y la instauración de regímenes totalitarios a lo largo del siglo xx, cuya caída no se ha completado hasta prácticamente la última década de ese siglo.

La segunda cuestión sobre Europa nos la ofrece Claudio Guillén y su texto de 1997 «Europa: ciencia e inconsciencia». Guillén parte de una Europa entendida como unidad cultural y de las profundas interconexiones entre autores y obras adscritos al ámbito europeo. La duda la plantea Guillén al trazar los límites de una Europa literaria o cultural, por cuanto «Europa es un conjunto movedizo, de perfil cambiante, pero que sin embargo se reconoce a sí misma, física e históricamente. ¿Se reconoce pero no se conoce? Digamos por ahora que su deslinde es problemático, móvil y muchas veces indefinido» (Guillén 1998, 371). La fijación de unos estrictos límites culturales de Europa no es una cuestión sencilla, puesto que sería necesario tener en cuenta otros pueblos mediterráneos o de Oriente Próximo de tradición virtualmente distinta, pero cuyos préstamos e intercambios han sido habituales a lo largo de la Historia, sin contar (siguiendo a Guillén) que parece que la civilización se ha ido extendiendo de Oriente a Occidente, al ser China la cultura más antigua. No obstante, aquí me interesa sobre todo una frontera bien distinta.

Muchos han sido los intelectuales que no sólo se han planteado Europa como problema, sino también su propio papel en la sociedad europea. Cristina Naupert recoge en su estudio sobre las transiciones políticas y literarias de España y Alemania Oriental el juicio de Werner Mittenzwei sobre el papel desempeñado por los intelectuales bajo el totalitarismo comunista; juicio que sirve para definir ese papel bajo cualquier otra forma de dictadura, de cualquier signo:

Apenas existe otro grupo social que haya sido caracterizado de un modo tan contradictorio como los intelectuales. Fueron aupados a las más altas esferas, considerados dioses sin que lo fueran, sus mejores representantes fueron alabados como la conciencia de Europa o, por el contrario, se

les hizo cargar con todas las culpas y vergüenzas de la nación (Naupert 2010, 21)³.

Este papel, sin embargo, fue definido por Maurice Blanchot en 1984 en un extenso artículo en la revista *Le Débat*, en el que consideraba que el intelectual europeo se había caracterizado por su compromiso, pero que su función en la sociedad había desaparecido después de Mayo del 68'. El intelectual, según Blanchot, debía recuperar su función como conciencia de la sociedad, en una época marcada por la «reacomodación de los fascismos», siempre y cuando fuera capaz de mantenerse al margen de las ideologías, encarnando unos valores de universalidad tales que lo puedan legitimar ante el poder. Por ello excluye de esa intelectualidad a quienes se han situado al servicio del poder, a uno y otro lado del espectro político, como los escritores, filósofos o artistas que han apoyado las sucesivas encarnaciones del totalitarismo en general, fuera en la órbita soviética o en sus antípodas ideológicas (Blanchot 2001). No obstante, cabe objetar que el papel del intelectual ha sido muy desigual en el territorio europeo, máxime en aquellos países en que el totalitarismo ha sido la forma de gobierno hasta casi el final del siglo: Portugal, España o los países del Este de Europa han conocido la figura del intelectual domesticado o la del intelectual excluido e incluso encarcelado. Porque a lo largo del siglo XX, bajo los regímenes totalitarios el intelectual generalmente ha terminado en el exilio, se trate de escritores (Thomas Mann, Piero Gobetti o los poetas del 27 español), filósofos (Adorno o Marías) o científicos (Albert Einstein o Severo Ochoa). Bien es cierto que Francia ha sido un buen modelo en cuanto al respeto al intelectual como guía y conciencia de la sociedad, con las figuras de Jean-Paul Sartre o Blanchot, o con Simone de Beauvoir y la defensa del papel de la mujer en la sociedad contemporánea (con el antecedente ya conocido de Virginia Woolf). Pero sabemos que este papel del intelectual ha sido básicamente testimonial. La decadencia iniciada por la crisis del 29', cuya conclusión fue otra Guerra, así lo confirma. Como lo confirma la nota de suicidio redactada por Stefan Zweig, al declarar: «El mundo de mi propia lengua se hundió y se perdió para mí, y mi patria espiritual, Europa, se destruyó a sí misma» (Zweig 1942). En una línea semejante, la muerte de Europa es, para Hermann Broch, *La muerte de Virgilio* (1945), cuyo final se representa como una espiral de sensaciones y lenguaje, de paisajes y palabras que se pierden en la noche.

3. El texto original en: MITTENZWEI, Werner. *Die Intellektuellen. Litteratur und Politik in Ostdeutschland 1945-2000*. Leipzig: Faber & Faber, 2001, p. 9.

Frente a la violencia que arrasó Europa en sendas Guerras Mundiales se alzaron diversas voces, que de poco sirvieron. El pacifismo que se desprende de un importante número de novelas que gozaron de notable éxito tras la I Guerra Mundial quedó en un simple juego de lenguaje frente a los intereses de la Alemania nazi. Esta ascensión y paroxismo del nazismo fueron retratados magistralmente en el teatro por Bertold Brecht en *La evitable ascensión de Arturo Ui* (1941); su ceguera obsesiva por la conquista, por Stefan Zweig en su *Novela de ajedrez* (1943); su extensión como una plaga en *La peste* (1947) de Albert Camus; y sus falsos brillos y ostentaciones, satirizados por Günter Grass en *El tambor de hojalata* (1959)⁴. No obstante, novelistas como Georges Duhamel (*Vida de los mártires*, 1917), Jaroslav Hašek (*Las aventuras del valeroso soldado Schwejk*, 1924), Erich Maria Remarque (*Sin novedad en el frente*, 1929) o Louis-Ferdinand Céline (*Viaje al fin de la noche*, 1932) mostraron la crudeza y el sinsentido de la guerra no sólo como recuerdo de los hechos pasados, sino también como advertencia de futuro. En el caso de Hašek, se trata de una novela cercana a la picaresca, en la que el tabernero Palivec y Schwejk son enviados a la guerra tras ser detenidos: el primero, por tener el retrato del emperador Francisco José lleno de caca de mosca; el segundo, por su irrefrenable locuacidad, cargada de relatos de casos conocidos más o menos similares a la situación que se está produciendo. Así le describe la disciplina militar a Schwejk un sargento de su batallón:

Los soldados son difíciles de educar –dijo bostezando el sargento Waněk–. Un soldado que no ha sido castigado no es un soldado. Eso tal vez servía en tiempos de paz: un soldado que cumplía su servicio sin que lo castigaran, luego, como civil, tenía preferencia. Hoy en día los peores soldados,

4. Así, por ejemplo, el protagonista (Oscar Matzerath) revienta un acto nazi de homenaje a sus mártires, modificando con su tambor la música militar y solemne hasta desembarcar en un vals: «Sólo el jefe de la charanga y el de la banda seguían sin creer en el rey del vals y con sus inoportunas voces de mando; pero ya los había yo destituido; 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 sobre mi cabeza. Y al espigar por el agujero del nudo hacia afuera, 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 jefes de secciones de asalto, de Forster, Greiser y Rauschnig, y con una larga cola parda de elementos del estado mayor, hervía entre la multitud, y ante el cual la callejuela ante la tribuna amenazaba con cerrarse, sólo a él parecía no gustarle, inexplicablemente, mi ritmo de vals» (GRASS 1999, 136).

los que cuando había paz no salieron del arresto, en la guerra son los mejores. Me acuerdo del soldado Sylvanus de la octava compañía. Antes lo castigaba sin parar y ¡vaya castigos! No se avergonzaba de robarle a un compañero el último cruzado y en el combate fue el primero que cortó las alambradas, apresó a tres tipos y a uno de ellos lo fusiló allí mismo porque no se había fiado de él. Le dieron la gran medalla de plata, le cosieron dos estrellitas y si más adelante no lo hubieran colgado junto al Dukla ya hace tiempo que sería jefe de pelotón, pero tuvieron que colgarlo porque después de un combate se presentó para la exploración y una patrulla de otro regimiento lo pilló desenterrando cadáveres. Le encontraron unos ocho relojes y muchos anillos. Entonces lo colgaron en el estado mayor de la brigada (Hašek 2010, 360).

En el caso de la trilogía de Céline encabezada por *Viaje al fin de la noche* (y continuada por *Muerte a crédito*, 1936, y *Guignol's band*, 1943-1964) nos hallamos ante una autobiografía ficticia, manteniendo asimismo notables rasgos del género picaresco: cambios de trabajo, vida errante, estafas del protagonista y de quienes le rodean en la miseria, etc. Tanto en la primera como en la tercera novela de las que conforman este ciclo aparecen las dos Guerras Mundiales como punto de partida. Pero es quizá en la primera donde podemos leer un alegato más claro contra la guerra:

No muy lejos de nosotros, a menos de cien kilómetros, millones de hombres, valientes, bien armados, bien adiestrados, me esperaban para ajustarme las cuentas y franceses también que me esperaban para despellarme si me negaba a que los de enfrente la hicieran jirones sangrientos.

Existen en este mundo para el pobre dos grandes formas de palmar, sea por la indiferencia absoluta de tus semejantes en tiempos de paz, o por la pasión homicida de los mismos en cuanto llega la guerra. Si se ponen a pensar en ti, es tu tortura lo que sueñan al instante los otros, y nada más que eso. ¡No les interesas más que sangrando, a los muy canallas! Princhard tuvo mucha razón a este respecto. En la inminencia del matadero, ya no especulas demasiado con las cosas del porvenir, sólo se piensa en amar durante los días que quedan, porque es el único medio de olvidar el cuerpo un poco, olvidar que pronto te van a desollar de arriba a abajo (Céline 2013, 82).

Esta misma brutalidad alcanzó su máxima expresión en el desarrollo de la II Guerra Mundial, con el Holocausto, como muestra la producción testimonial de Primo Levi (*Si esto es un hombre*, 1958) o la novela *Sin destino* (1975) de Imre Kertész, o más recientemente, recién inaugurado el siglo XXI, y alternando ensayo y ficción, *Sefarad* (2001) de Antonio Muñoz Molina. O el holocausto soviético descrito por Alexandr Solzhenitzyn en *Archipiélago Gulag* (1973). Frente al sufrimiento, podemos situar la actitud

de parte de la intelectualidad europea, alentadora del nazismo o del fascismo, como Heidegger, o, en el terreno de la literatura, Concha Espina en España o, en Francia, Drieu La Rochelle o el propio Céline, quien fue condenado en Dinamarca, tras huir de Francia, por colaboracionismo y por su antisemitismo, al haber publicado antes y durante la Guerra tres panfletos contra los judíos (*Bagatelles pour un massacre*, 1937; *L'École des cadavres*, 1938; y *Les Beaux draps*, 1941).

Junto a la violencia institucionalizada, tras la contienda, aparece la violencia en los ambientes más pobres como un ingrediente fundamental de la vida cotidiana, según se desprende de *Tiempo de silencio* (1961) de Luis Martín-Santos, donde la miseria alcanza no sólo el ambiente en donde se desenvuelve el médico protagonista en busca de ratones para sus cultivos. Porque en este tipo de literatura, la miseria que se nos muestra no es sólo económica, sino social, es decir, de lo que se habla es de una sociedad enferma y asfixiante, como hallamos en *La familia de Pascual Duarte* (1942) de Camilo José Cela o en esa colección de relatos que componen *En tierras bajas* (1984) de Herta Müller, narración formada por un mosaico de escenas de una pequeña comunidad de la Suabia del Danubio, vistas a través de la mirada de una niña:

La ternera jadeaba moribunda ya, fue a incrustarse de cabeza contra un árbol. La sangre manaba de sus ollares. Yo tenía sangre en los dedos del pie, en mis preciosos zapatos de verano, sobre mi vestido. La tierra estaba cubierta de sangre a mis pies cuando se desplomó la ternera.

[...] La vaca se pasó varios días mugiendo entre la paja vacía. No tocaba el pienso [...]

Mamá traía cada mediodía leche caliente a la cocina, leche caliente de vaca. Un día le pregunté si ella también se pondría triste si alguien me alejara de su lado y me matara. Fui a dar contra la puerta del armario y acabé con un chichón azul en la frente, el labio superior hinchado y una mancha morada en el brazo. Todo producto del bofetón.

Mamá me dijo ya has berreado bastante. Y tuve que dejar de llorar en el acto y ponerme a hablar amistosamente con ella (Müller 2009, 75-76).

Tal vez a causa de ese ambiente asfixiante en una sociedad sometida a los totalitarismos (antes y después de la Guerra Mundial), aparecieron dos grandes líneas temáticas en la narrativa europea, aunque con precedentes o formulaciones anteriores.

La primera de ellas es la existencialista, basada en la producción filosófica y literaria de Jean-Paul Sartre. Con *La náusea* (1938) se abrió una profunda reflexión sobre el ser humano, sobre su existencia sórdida en

un mundo vacío. Tras la Guerra, esta línea se verá ampliada y ligeramente modificada con las producciones de Samuel Beckett (su obra narrativa) o Albert Camus (*L'étranger*, 1952), cuyo protagonista se mantiene al margen de los hechos, sea la muerte de su madre («Hoy mamá ha muerto. O quizá ayer, no sé» [Camus 1992, 9]), sea tras matar a un árabe, sea durante el juicio, lo que lo conducirá a su ejecución; es entonces cuando descubre su soledad, que rechaza: «Para que todo esté consumado, para que me sienta menos solo, me quedaría desear que haya muchos espectadores el día de mi ejecución y que me acogieran con gritos de odio» (Camus 1992, 186). Mención aparte merece Maurice Blanchot y *La sentencia de muerte* (1948), donde el narrador-enunciador reflexiona sobre la existencia humana, mientras aguarda la muerte de una amiga; texto complementario de su ensayo *El paso (no) más allá* (1973).

La otra línea temática es la determinada por la creación de mundos distópicos, principalmente en la literatura inglesa y en la alemana. Junto a los textos más antiguos (como *En la colonia penitenciaria* [1919] de Franz Kafka o *Mario y los magos* [1930] de Thomas Mann, en la literatura alemana; y *Un mundo feliz* [1932] de Aldous Huxley y *Oscuridad a mediodía* [1940] de Arthur Koestler en la literatura inglesa⁵), tras la Guerra reaparece, por una parte, la imagen de una sociedad totalitaria (*Rebelión en la granja* [1945] y *1984* [1949] de Georges Orwell o *El señor de las moscas* [1954] de William Golding); por otra, la aparición de la patria como lugar ajeno (*Helada* [1963] de Thomas Bernhard); o, finalmente, la sociedad como corruptora del ser humano, una sociedad creada sobre la brutalidad, como en *La naranja mecánica* (1963) de Anthony Burgess.

Además, frente a la violencia, los intelectuales mantuvieron su crítica hacia un poder que había olvidado sus proyectos de reforma al acabar la contienda. En este sentido, Carlo Levi nos ofrece en *El reloj* (1950) uno de tantos episodios de *déjà vu* político, con la derrota de la izquierda liberal (caída del gobierno de Ferruccio Parri) y la llegada al poder de la democracia cristiana de Alcide Gasperi, que encarnaba algunas de las ideas aparentemente superadas con la derrota del fascismo. En realidad, esta novela neorrealista nos da pie para reflexionar si realmente los cambios en Italia o en Europa han sido tales o más bien se ha tratado, como en las palabras de Tancredi a su tío Fabrizio en *El Gatopardo*: «Si queremos que todo siga como está, es preciso que todo cambie» («Se vogliamo che tutto rimanga

5. Koestler es autor, además, de un texto antifascista, recuerdo de su paso como combatiente en la Guerra Civil española: *Diálogo con la muerte (un testamento español)*. Madrid: Amaranta, 2004.

come è, bisogna che tutto cambi») (Tomasi di Lampedusa 1980, 20). Así lo formula Carlo Levi, poniendo en boca de un expartisano una extensa adquisición política, de la que extraigo el siguiente fragmento:

Nuestro Estado está basado en la caridad, es un estado de Caridad. Naturalmente, esa caridad estatal tiene ciertas características especiales propias: es una caridad que se dirige a sí misma, que concierne ante todo y únicamente a los componentes del Estado que en ella se basa. El Estado es la encarnación de la Caridad y su dispensador y la derrama sobre sus propios miembros, los funcionarios, los parientes, los amigos, sobre los que de ella viven directa o indirectamente [...] El sistema es antiguo: es aún el borbónico, pero perfeccionado con el tiempo y, por último, vuelto legal y plenamente jurídico con el fascismo. Nosotros pensábamos darle la vuelta, pero no lo hemos conseguido y ahora a la caridad laica del Estado italiano vamos a sumar el último toque: el crisma de la caridad cristiana (Levi 2007, 247-248).

Nos hallamos, pues, ante el triunfo de esa «burocracia rencorosa» hacia la que apuntaba George Steiner en su reflexión sobre Europa. Esta pervivencia de los lastres del pasado la hallamos también en las novelas en lengua alemana del período de entreguerras, por ejemplo, con Robert Musil (en *El hombre sin atributos*, 1930) o con Joseph Roth (en *La marcha Radetzky*, 1932). En esta línea temática, destaca, tras la II Guerra Mundial, la contribución de Heinrich Böll y sus *Confesiones de un payaso* (1973). Este tipo de novela de revisión histórica, como *Opus nigrum* (1965), de Marguerite Yourcenar (sobre la intolerancia religiosa en el Renacimiento europeo), posee un paralelo en aquellas producciones literarias en las que se recoge una crítica actualizada de la sociedad de un país determinado, sí, pero extensible a otros períodos de otros países europeos, de las que resultan paradigmáticas las novelas sobre el Thatcherismo, como *Niños en el tiempo* (1987) de Ian McEwan o *Kitchen Venom* (1996) de Philip Hensher.

Si este recorrido por la novela europea del siglo XX nos ha devuelto al mundo de los totalitarismos y de la impunidad, de la vigilancia extrema a los ciudadanos y de la tierra propia como territorio hostil, tal vez debamos reflexionar sobre qué novela cabe imaginar en la Europa actual. Nos gustaría, sin duda, que el argumento fuera distinto del que presentimos, puesto que esa «reacomodación de los fascismos» de la que hablaba Blanchot va ganando terreno con la proliferación de los extremismos. Pero ya se han quemado demasiados libros (e incluso a algunos de sus autores) y se han acallado demasiadas voces a lo largo de nuestra Historia. Europa se debate aún en la frontera entre la cultura y la barbarie, entre un conocimiento compartido en continuo avance y la ceguera ante ese mismo conocimiento. Si la Europa económica aplasta a la Europa como patrimonio cultural

común, Europa no será más que una tierra baldía y seremos extranjeros en nuestro propio país. A un lado de la frontera está nuestra tradición y nuestra actualidad creativa y erudita; al otro, sólo está el vacío.

BIBLIOGRAFÍA

- ALBALADEJO, Tomás. *Semántica de la narración: la ficción realista*. Madrid: Taurus, 1992.
- ALONSO, Santos. *La novela española en el fin de siglo*. Madrid: Marenostun, 2003.
- ANSELMÍ, Gian Mario. «Prefacio». En ANSELMÍ, Gian Mario (coord.). *Mapas de la literatura europea y mediterránea*. Barcelona: Crítica 2002, pp. 7-9.
- ARONICA, Daniela. *El Neorealismo italiano*. Madrid: Síntesis, 2004.
- BERNHARD, Thomas. *Helada*. Madrid: Alianza Editorial, 2011.
- BLANCHOT, Maurice. *El paso (no) más allá*. Barcelona: Paidós, 1994.
- BLANCHOT, Maurice. *Los intelectuales en cuestión*. Madrid: Tecnos, 2001.
- BLANCHOT, Maurice. *La sentencia de muerte*. Valencia: Pre-Textos, 2002.
- BÖLL, Heinrich. *Opiniones de un payaso*. Barcelona: Seix Barral, 2006.
- BROCH, Hermann. *La muerte de Virgilio*. Madrid: Alianza Editorial, 2003.
- BURGESS, Anthony. *La naranja mecánica*. Barcelona: Minotauro, 2001.
- CAMUS, Albert. *L'étranger*. Paris: Gallimard, 1982.
- CAMUS, Albert. *La peste*. Barcelona: Edhasa, 2005.
- CELA, Camilo José. *La familia de Pascual Duarte*. Barcelona: Destino, 2012.
- CÉLINE, Louis-Ferdinand. *Guignol's band I y II*. Barcelona: Random House Mondadori, 2012.
- CÉLINE, Louis-Ferdinand. *Muerte a crédito*. Barcelona: Random House Mondadori, 2012.
- CÉLINE, Louis-Ferdinand. *Voyage au bout de la nuit*. Paris: Gallimard, 2013.
- DOMÍNGUEZ, César. «Novela, cosmopolitismo e integración europea». *Oibenart*, 2010, 25, pp. 189-198.
- DUHAMEL, Georges. *Vie des martyres. 1914-1916*. Paris: Mercure de France, 1917.
- GOLDING, William. *El señor de las moscas*. Madrid: Alianza Editorial, 1983.
- GONZÁLEZ SALVADOR, Ana. «La narración». En DEL PRADO, Javier (coord.). *Historia de la literatura francesa*. Madrid: Cátedra, 1994, pp. 1111-1168.
- GRASS, Günter. *El tambor de bojalata*. Madrid: Alfaguara, 1999.
- GUILLÉN, Claudio. *Múltiples moradas. Ensayos de Literatura Comparada*. Barcelona: Tusquets, 1998.
- GUILLÉN, Claudio. *Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la Literatura Comparada (Ayer y hoy)*. Barcelona: Tusquets, 2005.
- HAŠEK, Jaroslav. *Las aventuras del valeroso soldado Schwejk*. Barcelona: Destino, 2010.
- HEAD, Dominic. *Modern British Fiction, 1950-2000*. Cambridge (MA): Cambridge University Press, 2002.
- HENSHER, Philip. *Kitchen Venom*. Fulham: Harper Collins, 2009.

- HERNÁNDEZ, Isabel y Dolors SABATÉ. *Narrativa alemana de los siglos XIX y XX*. Madrid: Síntesis, 2005.
- HUXLEY, Aldous. *Un mundo feliz*. Barcelona: Bruguera, 1982.
- KAFKA, Franz. *La transformación y otros relatos*. Madrid: Cátedra, 2010.
- KERTÉZS, Imre. *Sin destino*. Barcelona: Acantilado, 2001.
- KOESTLER, Arthur. *Darkness at Noon*. New York: Macmillan, 1978.
- LEVI, Carlo. *El reloj*. Madrid: Gadir, 2007.
- LEVI, Primo. *Si esto es un hombre*. Barcelona: Muchnik Editores, 2002.
- MANN, Thomas. *La muerte en Venecia y Mario y el mago*. Barcelona: Edhasa, 2006.
- MANN, Thomas. *La montaña mágica*. Barcelona: Edhasa, 2011.
- MARTÍN-SANTOS, Luis. *Tiempo de silencio*. Barcelona: Seix Barral, 1989.
- MCÉWAN, Ian. *Niños en el tiempo*. Barcelona: Anagrama, 2009.
- MÜLLER, Herta. *En tierras bajas*. Madrid: Siruela, 2009.
- MUÑOZ MOLINA, Antonio. *Sefarad*. Madrid: Alfaguara, 2001.
- MUSIL, Robert. *El hombre sin atributos*. Barcelona: Seix Barral, 2004.
- NAUPERT, Cristina. *Narrar en libertad. Transiciones literarias en España y Alemania Oriental*. Madrid: Editorial Pliegos, 2010.
- ORWELL, George. *1984*. Barcelona: Destino, 1977.
- ORWELL, George. *Rebelión en la granja*. Barcelona: Destino, 1977.
- PAGEAUX, Daniel-Henri. *La littérature générale et comparée*. Paris: Armand Colin, 1994.
- REISZ DE RIVAROLA, Susana. «Ficcionalidad, referencia, tipos de ficción literaria». *Lexis*, 1979, 3, 2, pp. 99-170.
- REMARQUE, Erich Maria. *Sin novedad en el frente*. Barcelona: Círculo de Lectores, 1968.
- ROTH, Joseph. *La marcha Radetzky*. Barcelona: Edhasa, 2007.
- SARTRE, Jean-Paul. *La náusea*. Buenos Aires: Losada, 2003.
- SOLZHENITSYN, Aleksandr. *Archipiélago Gulag*. Barcelona: Tusquets, 1998, 3 vols.
- STEINER, George. *Pasión intacta*. Madrid: Siruela, 1997.
- STEINER, George. *La idea de Europa*. Madrid: Siruela, 2005.
- STIERLE, Karlheinz. «La novela, una dimensión de la Europa literaria». En DOMÍNGUEZ, César (comp.). *Literatura europea comparada*. Madrid: Arco Libros, 2013, pp. 235-256.
- TOMASI DI LAMPEDUSA, Giuseppe. *El gatopardo*. Barcelona: Argos Vergara, 1980.
- VILLANUEVA, Darío. *Teorías del realismo literario*. Madrid: Biblioteca Nueva, 2004.
- YOURCENAR, Marguerite. *Opus nigrum*. Madrid: Alfaguara, 1985.
- ZWEIG, Stefan. «Declaração», 1942 (ARC. Sra. Var. 305 4182 Stefan Zweig Colection). Addenda, הספרייה הלאומית (Biblioteca Nacional de Israel).
- ZWEIG, Stefan. *Novela de ajedrez*. Barcelona: Acantilado, 2011.