

# Morituri te salutant: Una aproximación filosófica a las representaciones del mal en la literatura reciente

## *Morituri te salutant. A philosophical view of evil in modern literature*

Eduardo MAURA ZORITA

Recibido: 05/05/2008

Aceptado: 31/05/2008

### **Resumen**

Partiendo de la pregunta clásica por el origen del mal y sus determinaciones, se trataría aquí de analizar las representaciones del mal en la obra de aquellos escritores (Littell, Amis, Sebald) que, en nuestros días, mucho después de Adorno, recurren a la categoría filosófica del mal y a cierta estética del horror como motivos genuinos del impulso literario.

*Palabras clave:* Mal, estética del horror, memoria, testimonio, culpa.

### **Abstract**

Taking evil, its origins and classical features as starting point, the aim of these pages consists of analysing representations of evil in the work of those contemporary writers (Littell, Amis, Sebald) who, way after Adorno, use the philosophical category *evil* and certain aesthetics of the ugly as legitimate motifs of their literary work.

*Keywords:* Evil, aesthetics of the ugly, memory, proof, guilt.

## Introducción<sup>1</sup>

Es ya un descaro decir «yo»<sup>2</sup>

De esta manera se refiere Adorno a los sentimientos infantiles de culpa cuando, bajo el epígrafe «Monogramas», los aborda en sus *Minima Moralia*. Adolf Eichmann, en 1961, había certificado ya que el arrepentimiento es algo inútil y cosa de niños. Y mucho tiempo antes, Platón nos mostraba a Sócrates aguardando, inquieto, a que Céfalo terminara su parlamento sobre la vida buena y acorde consigo misma para comenzar su debate sobre la justicia, ya clásico, con Trasímaco. De alguna manera, *La República* inaugura el pensamiento filosófico sobre el poder tal y como lo conocemos. El sofista plantea que el poder ha de ser ilimitado o, en su defecto, ampliable a todos los recursos necesarios para que el poderoso se imponga a los débiles. No caben remordimientos en el ejercicio del poder. Pero Sócrates, más astuto, se da cuenta de la trampa mortal: en un orden tiránico, la enemistad entre dominadores y dominados se vuelve infinita. Y no se puede asimilar al dominador con el débil. Muchos dominados son potencialmente poderosos e, incluso, terribles enemigos. A la menor oportunidad, agujonearán al poder para incordiarlo, perturbarlo y, finalmente, hacerlo caer. No ha de vivir el tirano un solo día tranquilo y sin lucha. Sócrates entiende que esta guerra civil latente entre opresores y oprimidos hace insostenible la vida en la ciudad. Desde entonces, la reflexión sobre las cuestiones básicas del mal, ejercicio del poder, culpa, crimen, justicia y testimonio han tenido un papel siempre importante en el pensamiento filosófico, particularmente metafísico y político, así como en la literatura occidental.

En esta línea de pensamiento, se trataría aquí de interrogarse por la reciente aparición de numerosos libros, en casi todos los géneros, que plantean directamente estas cuestiones, muchos de ellos con la ambición de la primera vez, como si en nuestro 2008 volviera a ser necesario volver a ellos o, si cabe, replantear nuestra reflexión. No ha de ser casual que historiadores tan precisos en su narración de los

<sup>1</sup> Este trabajo ha contado con una ayuda a la investigación del Gobierno Vasco. Asimismo, me gustaría reconocer la deuda contraída, muy particularmente, con los trabajos de Reyes Mate y la conferencia de título *Cómplices del mal* que Aurelio Arteta pronunció en febrero de 2007 en el marco del seminario «La Filosofía después del Holocausto», así como las discusiones derivadas del mismo. Asimismo, agradezco la inestimable ayuda de Pablo López Álvarez, Jacobo Muñoz Veiga y, en general, los alumnos del seminario de postgrado «La evolución de la Teoría Crítica en el siglo XX» de la Universidad Complutense de Madrid. Sus críticas y sugerencias, conscientes o no, a lo largo de las sesiones sobre Benjamin, Habermas y Agamben han resultado decisivas para que este trabajo llegara a alguna parte. Por último, reconocer que estas páginas nacieron espontáneamente, mucho tiempo atrás, de numerosas e interminables discusiones con Luis de la Torre y Javier Fernández. En justicia, a ellos también les corresponde su autoría. Según la fórmula habitual, los aciertos aquí son obra suya. Los errores, sin duda, son responsabilidad mía.

<sup>2</sup> ADORNO, Th. W. (1973): *Gesammelte Schriften, IV*. Frankfurt: Suhrkamp, p. 217.

horrores bélicos como Antony Beevor destaquen como autores superventas, o que escritores consagrados como Norman Mailer<sup>3</sup> o Martin Amis, en momentos importantes de sus carreras, si bien por muy distintos motivos, hayan escogido a Hitler y Stalin como motivos principales de sus pulsiones literarias. Entre otros sucesos literarios destacados, podríamos citar también la publicación en castellano, por primera vez en su versión íntegra, de *Vida y Destino* de Vassili Grossmann, o los cánticos de *mea culpa* que el propio Günter Grass ha enfatizado, quizás a destiempo, en sus ya célebres memorias<sup>4</sup>. Pero, por encima de todo, reconociendo el carácter poco novedoso y la tenaz persistencia en el tiempo de la pregunta por el origen del mal y sus determinaciones, estas páginas tratan de abarcar las representaciones del mal en sus manifestaciones presentes, insistiendo precisamente su valor de actualidad. Una de ellas es particularmente llamativa: se trata de la novela en lengua francesa *Les Bienveillantes* del norteamericano Jonathan Littell<sup>5</sup> que, en última instancia, se inspira en la naturaleza del crimen de estado y aspira a ofrecer, desde una quirúrgica estética del horror, una suerte de explicación a la incapacidad de la cultura de evitar Auschwitz. Su repercusión ha sido enorme, siendo saludada como una de las más lúcidas miradas a los horrores de la guerra y el Holocausto. Sorprende, a primera vista, que hayan sido los propios lectores de Adorno, Jorge Semprún o W. G. Sebald los primeros en hacer tales afirmaciones. De alguna manera, los propios autores, por boca propia o de otros, que más profunda y activamente han analizado la cuestión del mal y sus ramificaciones éticas, políticas, jurídicas y estéticas son los primeros en saludar la revitalización del debate. Esto puede ser coherente con un interés tan específicamente personal, pero sigue sin explicar por qué, *hic et nunc*, los lectores franceses han comprado masivamente una obra incómoda, larga e indigesta como la de Littell. Mi aproximación a estos fenómenos, sin embargo, no ha de confundirse con algún tipo de crítica literaria de largo alcance, sino como una tentativa de *filosofía del tiempo literario presente* que, desde presupuestos filosóficos similares a los de sus autores, trate de esclarecer sus contenidos y formas, así como, en la medida de lo posible, sus lagunas e insuficiencias estéticas y políticas. No se trata, insisto, de hacer una enmienda a la totalidad del retorno de la necrofilia, el Holocausto y el Gulag a las librerías europeas, sino de someterlo a un juicio crítico que el asombro del lector y el crítico ante las sutilezas de la estética del horror ha retrasado más de lo debido.

---

<sup>3</sup> MAILER, N. (2007): *The castle in the forest*. Nueva York: Random House.

<sup>4</sup> GRASS, G. (2006): *Beim Häuten der Zwiebel*. Göttingen: Steidl [traducción de Miguel Sáenz (2007): *Pelando la cebolla*. Madrid: Alfaguara]. GROSSMANN, V. (2007): *Vida y destino*. Madrid: Galaxia Gutenberg.

<sup>5</sup> LITTELL, J. (2006): *Les Bienveillantes*. París: Gallimard [traducción de María Teresa Gallego Urrutia (2007): *Las benévolas*. Madrid: RBA]. Las citas pertenecen a la edición española. En adelante, *Benévolas*.

## 1. La estética del horror revisitada<sup>6</sup>

El punto de partida de toda reflexión filosófica sobre la representación de un pasado histórico como Auschwitz, la *Kristallnacht* o, en líneas generales, los regímenes de Hitler y Stalin, ha de ser la *estética del horror*. No se puede pensar en ello sin tomarlo como una cesura en la historia del proceso de emancipación humana auspiciado por la Ilustración. El dilema que plantea la representación del mal es claro: ¿basta con el rechazo a considerar estos acontecimientos como puntos oscuros del transcurso de la historia? ¿Ha de ser clausurado el arte post-Auschwitz por su innata e irrefrenable tendencia al placer y la reconciliación, o tiene derecho a seguir jugando su rol de elevada manifestación del espíritu humano? ¿No sigue siendo el arte ese caso límite de la expresión humana en el que lo conceptual y lo inefable caminan juntos? Adorno, con más prudencia de la que muestra su *adagio* sobre la poesía, ha puesto de manifiesto que la posición de la cultura después Auschwitz se ha vuelto incómoda: en última instancia, podemos asociarnos con la barbarie promoviendo una cultura ciega a los desastres de la guerra, o promover la barbarie directamente mediante la negación sistemática de la cultura. Pero el arte ha demostrado sobradamente su poder de resistencia y, en ocasiones, su buen hacer en la representación de la «naturaleza oprimida». Los límites del arte entran en juego cuando él mismo se cuestiona su papel y ofrece al lector-espectador sus sentimientos de culpa. Al mismo tiempo, con la coartada de la ruptura del quehacer mimético y el viejo realismo del objeto, corre el riesgo de estetizar su propia culpa. En otras palabras: el *riesgo de abstraer Auschwitz*. El propio Adorno, en sus *Minima Moralia*, pone de manifiesto que «cuanto más afanosamente se hermetiza el pensamiento a su ser condicionado en aras de lo incondicionado es cuando más inconsciente, y por ende, fatalmente sucumbe al mundo. Hasta su propia imposibilidad debe asumirla en aras de la posibilidad»<sup>7</sup>. Así, la pregunta por la estética del horror queda perfectamente delimitada: ¿qué hacer? ¿Cómo representar?

Partiré en mi respuesta del principio básico de la condición esencial de la víctima y de su muerte como destino. La víctima, no en vano, se apoya en numerosas ocasiones no ya en la posibilidad de salvarse, que descarta por ilusoria, sino en el testimonio, en la posibilidad y el anhelo de contar la palabra y, finalmente, relatar lo ocurrido. El arte, en tanto aspira a seguir representando el Holocausto o el Gulag, sigue teniendo aquí una tabla de salvación: el *testimonio*. La naturaleza del testimonio es la distancia entre la víctima y el verdugo. El testimonio de Auschwitz, dice Zamora, es indefectiblemente un testimonio quebrado. Hay un horror tan intenso

<sup>6</sup> Este capítulo debe mucho a ZAMORA, J. A. (2000): «Estética del horror. Negatividad y representación después de Auschwitz», en *Isegoría. Revista de Filosofía Moral y Política*, nº 23 (diciembre), pp. 183-196.

<sup>7</sup> ADORNO, Th. W. (2004): *Minima Moralia*. Madrid: Akal, p. 257.

por amortizar que no se puede cancelar en su totalidad. Hay tantas heridas que no se curan que el testigo y el artista terminan por compartir el temor al silencio, el miedo a que nunca comienza el juicio del lector, al que todo testigo aspira. Si consideramos las bajas acontecidas en los KL, lo que fluye desde Polonia o Hungría es una enorme corriente de silencio: primero porque, como escribe Vidal-Naquet, en Auschwitz «lo esencial es la negación del crimen dentro del propio crimen<sup>8</sup>», y no tanto la industrialización de la muerte por la IKL<sup>9</sup>. Los nazis comprendieron perfectamente el aliento que proporcionaba la posibilidad de la palabra a muchos prisioneros, y procedieron al exterminio no ya de seres humanos, sino de sus propias huellas. El tiempo del relato de Auschwitz, retorcido por el dolor, cambia completamente de posición: Primo Levi ha hablado de aquellos *salvados* que habían envejecido años en cuestión de días. En los campos, la forja de la experiencia de una vida era cuestión de semanas. No ha de ser fácil, por tanto, relatar una no-vida como esta. Además, todo testigo tiene, por definición, un enorme respeto por lo que no se puede contar. No es que éste no tenga afán de veracidad, sino que es consciente de la difícil que es encontrar en el público algo que no degenera en solidaridad o compasión. Hay miedo también a la incompreensión por parte de quienes no entienden que estos hechos superan ampliamente la imaginación conocida: en definitiva, hay en todo testigo un reconocimiento implícito de la cesura que supone su experiencia. En este sentido, cabe decir, con Reyes Mate, que lo sabemos todo sobre Auschwitz, pero seguimos sin percibir «el olor a carne quemada» con el que Jorge Semprún ha condensado sus vivencias.

La experiencia traumática no es siempre comunicable. Es conocido el juicio de Jean Améry por el cual las palabras no producen alivio, sino que acrecientan el problema. Auschwitz rebasa, de alguna manera, los límites de toda experiencia. No hay una secuencia de acontecimientos que podamos titular *La vida en Auschwitz contada por el testigo X*. Como en Benjamin, la imagen del testimonio se desliza veloz y peligra toda «imagen del pasado que corre el riesgo de desaparecer con cada presente que no se reconozca mentado en ella<sup>10</sup>». El final del relato del testigo no es

<sup>8</sup> Citado en MATE, R. (2003): *Memoria de Auschwitz. Actualidad moral y política*. Madrid: Trotta, p. 170.

<sup>9</sup> En alemán, *Inspektion der Konzentrationslager*: cuando, en junio de 1934, los campos ya existentes (Dachau, fundamentalmente) pasaron al control de las SS, se creó la IKL, bajo el mando de Theodor Eicke. Himmler quiso que él reorganizara todos los campos con un juego de instrumentos psicológicos que luego serían conocidos como el «sistema Eicke», y que pasaba por la aplicación de los trabajos forzados bajo el principio de tortura. En 1942, en un escenario bélico complejo y con nuevas necesidades, la IKL fue subordinada a la Oficina Central para la Economía y la Administración (WVHA). Muchos miembros de la SS fueron acusados de seguir inspirándose en el sistema Eicke en su rutina laboral. El protagonista de *Les Bienveillantes*, Max Aue, desempeña tareas de control y optimización de los recursos de los campos durante buena parte de la segunda mitad de la novela.

<sup>10</sup> Traducción de Reyes Mate en MATE, R. (2006): *Medianoche en la historia. Comentarios a las tesis de Walter Benjamin «Sobre el concepto de historia»*. Madrid: Trotta, p. 107. El original alemán dice:

nunca un final feliz. Aquí, con Zamora, surge otro problema, y consiste no ya en la incompreensión o el olvido, en ocasiones ahogados por montañas de literatura y estudios históricos, sino en la necesidad de Occidente de sobreponerse a la tragedia asumiéndola culturalmente: el camino más obvio ha sido la industria del ocio. Bajo criterios cinematográficos, las hambrunas de Stalin o Dachau han sido domesticados y producidos en serie para el consumo de masas. Magníficos productos culturales como *Schindler's List* reconstruyen con sentido la experiencia de los judíos en el *Lager* y, en oportunos cambios del blanco y negro al color, se invisten de actualidad moral. Arte, representación y testimonio se separan sin remisión en la obra de Spielberg, pero no por ello lo hacen para siempre. Adorno sigue ejerciendo de bisagra entre la representación propagandística de Auschwitz y artistas como Anselm Kiefer o poetas como Paul Celan. Ninguno puede curar Auschwitz, pero sí hacer recordar al público (burgués, en el caso de esta cita) que «ya no se indignan con lo radical, sino que se repliegan en la afirmación impudicamente modesta de que no entienden. Ésta suprime la oposición, última relación negativa con la verdad, y el objeto escandaloso es catalogado con una sonrisa entre los objetos más distantes de él [...] entre los cuales se puede elegir y rechazar sin cargar con ningún tipo de responsabilidad»<sup>11</sup>. La exigencia de que el arte siempre nos ofrezca algo a cambio escamotea el testimonio de Auschwitz. Es por eso que, antes de entrar en el análisis de *Les Bienveillantes*, cabe situar esta pregunta en el centro de la discusión: ¿hace lo propio Littell, en boca de su protagonista Max Aue? De otra manera, trataremos de decidir si nos encontramos ante un ejercicio de *Traurige Wissenschaft* o si, por el contrario, seguimos anclados en la vieja *fröliche Wissenschaft*.

## 2. Las edades de Max Aue: Mal cometido/Mal padecido/Mal consentido

Haré particular hincapié en *Les Bienveillantes* por tratarse de una novela singular en su estructura: con un corte dramático-documental y amparado en su enorme aparato histórico, Littell, contra la relativa simplicidad valorativa de la condena de Amis a la Unión Soviética en su *Koba the Dread*, describe un complejo entramado de motivaciones y variables ambientales que, aparentemente, vendrían a desvelar algunas de las claves de la corriente que conduce a Auschwitz. Al personalizar esta respuesta en su protagonista, el autor restringe más aún, si cabe, su horizonte: en *Les Bienveillantes* apenas hay resquicio para la libertad del lector. La identificación con el verdugo se convierte en *conditio sine qua non* para la lectura y el lenguaje de las SS en la única lengua posible de comunicación.

---

«Denn es ist ein unwiederbringliches Bild der Vergangenheit, das mit jeder Gegenwart zu verschwinden droht, die sich nicht als in ihm gemeint erkannte», también en *Medianoche en la historia*, p. 108.

<sup>11</sup> ADORNO, Th. W. (2004): *Minima Moralia*. Madrid: Akal, p. 224.

La forma de representar el mal en una novela de estas características es esencialmente plural y exige una disciplina analítica. Pese a sus limitaciones, resulta muy fértil el esquema tripartito que propone Aurelio Arteta en «Cómplices del mal»<sup>12</sup>. Éste plantea una definición del término *mal* perfectamente coherente con nuestros propósitos: «infligir intencionalmente dolor y sufrimiento a otro ser humano contra su voluntad y causándole un daño serio y previsible»<sup>13</sup>. Así, hablamos de daño voluntario e inmerecido de tres clases diferentes, pero interconectadas:

2.1. *Mal cometido*: se trata del *locus* de la responsabilidad última. Es fundamental aquí la inspiración grecolatina: igual que Edipo no por su ignorancia deja de ser considerado legalmente un parricida, Littell parece querer evitar una *Weltanschauung* judeocristiana en la aproximación al problema. En *Les Bienveillantes* se juzgan actos, y no se distingue entre pecado *de facto* y pecado de conciencia: «No estoy arrepentido de nada; hice el trabajo que tenía que hacer y ya está [...] Quiero ser muy concreto, dentro de lo que esté en mi mano. Pese a mis fallos, que han sido muchos, no he dejado de ser de esos que opinan que las únicas cosas indispensables para la existencia humana son respirar, comer, beber, defecar y buscar la verdad. El resto es facultativo»<sup>14</sup>. O, más adelante: «Salí de la guerra como un hombre hueco, sólo con amargura [...] Quizá por eso estoy escribiendo estos recuerdos; para activar la sangre, para ver si puedo aún sentir algo, si todavía sé sufrir un poco»<sup>15</sup>. El mal cometido, que afecta sobre todo al soldado y no al empresario de telas padre y abuelo, juega aquí un rol eminente que lo lleva, incluso, elaborar refinadas estadísticas de mortalidad por minuto en el periodo bélico: las conclusiones, que parten del trabajo de Hilberg y los estimables cálculos de Eichmann sobre el alcance de la *Endlösung*, hablan de 2,5 judíos muertos por minuto, 1,47 alemanes y 9,8 rusos. Un total de 13,04 muertos por minuto entre el 22 de junio de 1941 y las 23:01 del 8 de mayo de 1945. Los niveles de mal cometido a los que nos enfrentamos son, de entrada, escalofriantes, pero no es menos cierto que Aue apenas comete asesinatos a lo largo de la novela. El puñado de muertos que constan en su expediente, si consideramos las labores que le fueron asignadas en el Cáucaso, Stalingrado y Polonia, no resulta excepcionalmente atroz en este contexto. Asimismo Aue, en el transcurso de la narración, siempre se muestra reacio a todas aquellas prácticas que considera estériles en la defensa del Reich y su econo-

<sup>12</sup> Me ha resultado de gran ayuda para la investigación sobre *Les Bienveillantes* esta conferencia, citada en la primera nota al pie, de Aurelio Arteta. Al tratarse de un texto no publicado pero sí fácilmente accesible a través de la página del Instituto de Filosofía del CSIC, he optado por citarlo siguiendo la paginación del propio autor.

<sup>13</sup> Vetlesen, A. (2005): *Evil and human agency*. Londres: Cambridge University Press, p. 2.

<sup>14</sup> *Benévolas*, p. 13.

<sup>15</sup> *Benévolas*, p. 20.

mía de guerra. Su labor como comandante y enlace de las SS en el desarrollo de la fase más activa de la *Judenfrage* pasa siempre por el control de la dieta, la mejora de la alimentación de los internos y la búsqueda, en obsesiva sintonía con Albert Speer, de capital humano para la industria y los servicios. Si bien es cierto que existe una censura clara de los métodos de Eicke, que todavía persistían en 1944 y 1945, la mentalidad del jurista y soldado prevalece sobre la del ciudadano culto lector de Sófocles y Schopenhauer y Aue, ya endurecido por los sucesos de Ucrania, se entrega sin reservas a la racionalización del mal con arreglo a fines.

La primera acción a la que asiste el protagonista es asombrosamente explícita en lo que al «conformismo de Estado» del narrador se refiere: «Una mañana Janssen me propuso que asistiera a una acción. Era algo que tenía que pasar antes o después, y yo lo sabía y había pensado en ello. Que sentía dudas en lo referido a nuestros métodos es algo que puedo decir con total sinceridad; no acababa de entender la lógica que pudieran tener [...] Pero con la desgracia hay que encararse; hay que estar siempre listo para mirar cara a cara lo inevitable y lo necesario, y percatarse de las consecuencias que de ellos se derivan; cerrar los ojos no es nunca una respuesta. Acepté el ofrecimiento de Janssen»<sup>16</sup>. El conformismo del Aue espectador, que Littell muestra como coherente con cierto sentido del deber, comete la falta de incurrir en el *paradigma de la conducta dañina*. Esto es, olvida el aspecto microfísico del mal y, en este caso, lo esencialmente terrible de su naturaleza pública<sup>17</sup>. Me parece tan relevante, en este pasaje, su condición expresa de invitado como la existencia de una equivalencia moral inequívoca entre acción y omisión. En el sistema de acciones que conforman el mal, la omisión es *ser deficiente*<sup>18</sup> y, en consecuencia, posee un valor efectivo inequívoco. Insuficiente en sí, la pasividad es condición necesaria para la comisión del mal: casi ningún agente es tan efectivo como ella. Los diferentes juicios a criminales de guerra (Nuremberg, Jerusalén y alrededores) son la muestra palmaria de que el paradigma de la acción dañina siguió y sigue vigente; esto es, la idea de Eichmann de que él sólo era culpable de ayudar y tolerar la comisión de delitos y que nunca jamás cometió un solo acto directamente encaminado a su consumación. Su declaración ante las autoridades de Israel incluía además, en flagrante paradoja argumentativa, la confesión de que ni siquiera odiaba a los judíos. Precisamente, la personalidad moral griega que inspira la figura de Aue nos enfrenta al problema: tanto en el personaje de ficción, a pesar de los intentos del autor, como en las palabras de Eichmann hay un defecto de pensamiento: el cumplimiento del deber profesional o su condición de funcionarios no es en absoluto incompatible con la comisión pasiva de acciones dañinas vinculantes. La condición de acto no desaparece con la obediencia a una orden: el acto es lo principal y

---

<sup>16</sup> *Benévolas*, p. 88.

<sup>17</sup> En el sentido de «mal de Estado».

<sup>18</sup> Arteta, p. 10.



siempre permanece. La inocencia culpable que muestran ambos no exime a ninguno de los dos de una responsabilidad que las palabras de Aue al final del primer capítulo de *Les Bienveillantes* tratan de obliterar. La persuasión ética que Littell adjudica a su protagonista se hace pedazos e impide una correcta valoración de los hechos. Provoca, si cabe, cierta confusión retórica en un lector desde el principio inclinado a simpatizar con el personaje  $\sqrt$ que no con sus acciones. La cuestión es si tal distinción analítica, sobre todo en un lector de Schopenhauer, es legítima: «Hay hombres para quienes la guerra, o incluso el asesinato, son una solución, pero yo no soy de éstos; para mí, como para la mayoría de las personas, la guerra y el asesinato son una pregunta, una pregunta sin respuesta [...] Pero no creo ser un demonio. Para lo que hice, siempre hubo razones, buenas o malas, no lo sé; en cualquier caso, razones humanas. Los que matan son hombres, como también lo son los muertos; eso es lo terrible»<sup>19</sup>. Razones humanas que, en cuestionable formulación, dan cobijo al deseo de supervivencia de Aue. Es por ello que el clímax moral de la narración llega en la penúltima página de la novela cuando, en un Berlín destruido por una guerra ya perdida, el jurista y funcionario culmina su carrera hacia el *perfeccionamiento de sí mismo* matando por la espalda a Thomas, su gran amigo y valedor en las SS, para hacerse con su pasaporte francés. Que Littell no pueda evitar un juicio moral desigualmente severo entre las acciones de guerra del personaje y este homicidio, en el que la baja moral sólo llega con la muerte del amigo, se contradice de nuevo con su intento de huir de un paradigma ético judeocristiano. Desde un punto de vista analítico, de nuevo, chirría la negatividad privada de esta última acción con la aparente normalidad burocrática de la aniquilación en masa. La coartada literaria de la identificación con el verdugo desaparece en cuestión de líneas para volver al paradigma de la conducta dañina. El fracaso de la novela de Littell no radicaría, por tanto, en la naturaleza del personaje y su lograda descripción, sino en su desarrollo privado a lo largo de la guerra, finalmente incompatible con los motivos que lo empujan, tanto tiempo después, a relatar sus recuerdos: Aue no relata porque padece de mal de archivo. La experiencia de la guerra, de forma creciente a lo largo de sus páginas, se vuelve secuencial y, cuanto más se intensifica el horror, más notoria es su *incapacidad para el testimonio*<sup>20</sup>.

2.2. *Mal padecido*: *Les Bienveillantes* es una novela plagada de pasajes sobre los males que el protagonista sufre. La inmensa mayoría de los mismos son de origen fisiológico (diarreas, heridas de guerra), aunque los que ocupan la mayor parte de las páginas, en este sentido, son las terribles ensoñaciones que Littell rastrea en

<sup>19</sup> *Benévolas*, p. 32.

<sup>20</sup> Para una mejor aproximación a este concepto, véanse las conclusiones de este artículo o, en diferente terminología, el ejemplar capítulo 4 de MATE, R. (2003): *Memoria de Auschwitz. Actualidad moral y política*. Madrid: Trotta. En adelante, *Memoria de Auschwitz*.

los orígenes familiares y las tendencias incestuosas y homosexuales de Aue. Particularmente impactante es la salida del personaje de Stalingrado, que Littell omite recurriendo a un largo sueño en el que Aue camina por una llanura, entre otras peripecias, para finalmente dar con dos gemelos<sup>21</sup> a los que persigue infructuosamente, así como con su hermana, que es conducida por un séquito nupcial a los dominios de dos enanos con los que Aue, finalmente, juega una partida de cartas. Las reglas indican que ha de morir, gane o pierda, pero aun así se produce el duelo.

No es necesario hacer hincapié en el carácter simbólico de este juego, dado que Aue se enfrenta a esta situación en pleno frente oriental y gravemente herido. Finalmente, el sueño tiene un final agrio, en el que Una se acerca escoltada por varios jinetes y el propio Max, que ha vencido al enano finalmente, reclama infructuosamente su derecho a poseerla. Este recurso literario, altamente explotado por Littell, es relevante en la medida en que ofrece una visión privilegiada de la naturaleza del sufrimiento de Aue. Para él la guerra, con sus privaciones y tareas incómodas, es el detonante de un cuadro psicológico de enorme inestabilidad. El recuerdo de su hermana y su promesa de fidelidad, traicionada por ella al casarse con Üxküll, atormentan al funcionario mucho más que cualquiera de sus taras. El propio Littell, no sin ambigüedad, se cuida de resaltar el carácter crónico de las dolencias de su personaje, así como de no vincularlas explícitamente con determinadas acciones. Se podría argumentar que, en líneas generales, el sufrimiento de Aue durante la guerra no encaja con la idea de daño innecesario que daba pie a esta clasificación. La reducción biográfica que Littell lleva a cabo convierte a Aue en un extraño dentro del paradigma del sufrimiento y hace inconsistente su experiencia del mal padecido, precisamente aquél que hace buena la sentencia de Porée: «el único saber posible sobre el sufrimiento es el que el sufrimiento tiene de sí mismo»<sup>22</sup>. Con Aue siempre queda la duda sobre su dolor: si éste, en un periodo de paz o, incluso, de haber ganado la guerra, hubiera sufrido alguna clase de merma. Es por ello que procedemos con la figura del mal consentido, más acuciante que un análisis psico-literario allende las fronteras de la investigación filosófica.

2.3. *Mal consentido*: en la dialéctica del mal el mal consentido es la *mediación*: «Su influjo sobre cada una de esas figuras resulta indudable; por de pronto, en el

---

<sup>21</sup> Nótese la relevancia de uno de los personajes de la novela: Una Aue, la hermana de Max. Ambos mantienen en su infancia un romance prohibido que termina en separación. Más tarde, Una se convierte en Frau Von Üxküll. Su marido, un *Junker* de Pomerania, músico de profesión e ideológicamente distante del nacional-socialismo, ejerce de contrapunto a Aue en algunos pasajes de la novela. El recuerdo de su hermana es, asimismo, la principal fuente de dolor del protagonista, muy por encima de los desastres de la guerra. De nuevo, el mal privado se impone al público en el retrato moral del personaje. Cfr. *Benévolas*, pp. 419-441.

<sup>22</sup> PORÉE, J. (2001): «Mal, souffrance, douleur», en CANTO-SPERBER, M. (ed.): *Dictionnaire d'Ethique et Philosophie Morale*. París: PUF, p. 907. Citado en Arteta, p. 6.

mismo mal que se comete. Y es que ese mal del que nos hacemos cómplices al aceptarlo sin el menor esfuerzo crítico y la debida protesta puede jugar *un papel causal retroactivo o por adelantado*: sencillamente porque (y en la medida en que) la mera previsión de la negligencia impulsará al agente a emprender su detestable proyecto, aunque sólo fuera de manera negativa»<sup>23</sup>. No acierta Arteta, en mi opinión, con la muy comprometida imagen hegeliana. Mas bien, si buscamos una imagen clásica, es la *expresión* del eje que va del mal cometido al mal padecido o *superestructura*, en tanto que su eficacia causal es tan grande como sus ramificaciones. El consentidor no sólo deja de hacer «el bien», sino que libera al agente maligno de sus inhibiciones y conecta con una de las variables más importantes para el paciente del mal: el sentimiento de abandono. Son muchos los testimonios que abundan en la idea de que, para los *Häftlinge*, la impresión de que el mundo era una jungla inhóspita ya no desaparecería nunca. La negación por parte del consentidor de la esperanza de socorro permanece indeleble en la experiencia de las víctimas. No se puede esquivar el hecho de que, en todas las catástrofes de la historia, el grupo más numeroso es el de los espectadores. Es innegable que en una red de relaciones como la que Auschwitz o el Gulag exigen, éstos pueden condicionar gravemente la situación. Sin embargo, la potencia moral del *espectador* sólo se desata cuando éste acepta convertirse en *testigo*. Si tomamos en consideración el binomio que Agamben propone en su *Homo Sacer*<sup>24</sup>, habría dos modalidades de testigo: *testis*, que se asimilaría al término castellano *espectador* de la manera arriba expuesta, es también aquél que ejerce de tercera parte en un juicio o pleito. *Superstes* es el que hace un relato en primera persona y, lo que es más importante, certifica con su propio testimonio aquello que ha padecido o experimentado. Agamben se centra en esta segunda modalidad, como yo lo haré aquí, porque sólo bajo su rótulo podemos poner en cuestión sus límites y posibilidades.

Si Levi ya alertaba de la posibilidad de que los supervivientes no fueran los mejores testigos de Auschwitz, a efectos de *Les Bienveillantes*, la narración posterior a los hechos que se requiere del testigo exige un compromiso que no es otro que el de *no con-sentir*: el espectador que se niega a ser testigo es, desde este punto de vista, un culpable más. En virtud de la equivalencia moral de acción y omisión, todo espectador es potencial testigo pero, sin embargo, son escasísimos los testimonios que poseemos. Hannah Arendt, en su crónica del juicio de Adolf Eichmann<sup>25</sup>, escribe sin ambages acerca de la importancia del testimonio de Hoter-Yishai que, sencillamente, declaró que la consecuencia psicológica más importante de la *Shoah* fue que los llevó a desear emigrar a un lugar en el que no tuvieran que ver nunca más

<sup>23</sup> Arteta, p. 7.

<sup>24</sup> AGAMBEN, G. (2001): *Homo Sacer. El poder soberano y la vida desnuda*. Valencia: Pre-Textos, p. 200.

<sup>25</sup> ARENDT, H (2006): *Eichmann en Jerusalén*. Barcelona: Lumen/Debolsillo, pp. 339 y siguientes.

un rostro no-judío. Necesitaban *metafísicamente* ser bienvenidos en alguna parte<sup>26</sup>. En un juicio tan complejo como este, cobra especial relevancia no dejarse llevar por el lenguaje poético en las declaraciones. En el juicio de Eichmann se vio lo difícil que resulta contar lo ocurrido. La necesidad de actualizar el testimonio es fundamental: *sin testigos no hay palabra*. Si dejamos que el pasado se cierre podemos estar incurriendo en una peligrosa falta moral por omisión e, inconscientemente, simpatizando con los *hostis humani generis* que tratábamos de condenar.

Se presenta de esta guisa una amenaza importante a la integridad de *Les Bienveillantes*: ¿incapacita el consentimiento de Aue su propio relato? ¿Podríamos hablar de la *imposibilidad moral* de una identificación genuina, por oposición a otra analítica, con el verdugo? Lamentablemente, la novela deja la puerta abierta a estas y otras preguntas. Por una parte, Aue permanece fiel al modelo clásico de la coartada nazi (la triada responsabilidad-jerarquía-obediencia); por el otro, Littell parece ambicionar alguna suerte de responsabilidad como escritor: por ejemplo, cuando «normaliza» las bases culturales del régimen en boca de sus miembros destacados (Voss, el propio Aue, Thomas, son todos ellos hombres cultos, políglotas y refinados) como si quisiera llamar la atención sobre el auténtico peligro: el olvido del enemigo y su degradación bajo la forma de reducción a la barbarie. Sin embargo, la supuesta afinidad entre fascismo y modernidad es ya un tópico para los lectores de Adorno o Benjamin. El problema del consentimiento atraviesa toda la novela, desde la primera ejecución que Aue presencia hasta sus últimas andanzas berlinesas. No hay relato del sufrimiento si existe tal consentimiento, pero tampoco crónica del daño realizado. El testimonio de Max Aue se viene abajo en tanto que no hay un reconocimiento claro del papel que los agentes activos (bien asesinos bien consentidores) desempeñaron durante la guerra: unas veces opositor privado, otras incluso acusador, pero siempre encerrado en sus recuerdos y traumas psico-sexuales, Aue pierde de vista su potencial condición de testigo por la incapacidad de Littell de dar consistencia a su personaje: ni verdugo ni funcionario obediente, Aue oscila entre su egoísta sentido del deber y una singular sensibilidad para el espectáculo horrible de la guerra que, finalmente, termina por incapacitarlo para la palabra. No ha de ser casual que, al final de la novela, la figura de Flaubert aparezca en forma de novela de bolsillo del protagonista y que, por asimilación estética, Flaubert se convierta en su gran consuelo. Al igual que Gautier cuando escribe que «en el sufrimiento e infortunio de la humanidad hay algo que no me desagrade», Flaubert cargó durante buena parte de su vida con lúgubres obsesiones por mundos perdidos en los que, con oscura normalidad, el vino era un veneno más y los pueblos se destruían entre sí. Cuando escribe a Louise Colet que, mientras pudo darle forma artística, su cuerpo a cuerpo con el mal lo preservó de cosas peores, Flaubert prefigura la críti-

---

<sup>26</sup> Obviamente, se refería entonces a Palestina.

ca a *Les Bienveillantes*: Aue, como personaje integral, no posee las formas como lo hace el artista y, sobre todo, Littell no alcanza a constituirlo estéticamente. Que el arte proteja al carácter saturnino de sí mismo es algo digno de interrogación pero no lo es, por su parte, que Max Aue, a salvo de la crítica intuitiva del lector en virtud del exceso de acción bélica en que incurre la novela, es un personaje sin la *capacidad de experimentar* que requiere el auténtico testimonio. Al negarse Littell a reconocer la «dignidad de la impotencia»<sup>27</sup> de sus personajes, incapacita sus esfuerzos filosóficos por presentar el mal desde el punto de vista del verdugo. Aue se ve, desde esta posición, reducido a mero espectador, a *testis* de unos sucesos que lo desbordan por ambos lados: su amigo Thomas por el lado del poderoso y Zindel Grynspan<sup>28</sup> por su contrario.

### 3. Historia natural y archivística de la destrucción: Martin Amis y W. G. Sebald

Aprenden los hombres de la catástrofe lo que el conejillo de Indias sobre biología  
Bertolt Brecht

La aproximación filosófica a *Les Bienveillantes* que he emprendido no concluye con su última página. Mas bien al contrario, necesita un interlocutor o absolutamente otro en el que encontrarse. He considerado los más apropiados, por contenido y tono, la falsa novela de Martin Amis, *Koba the Dread. Laughter and the twenty million* y el *opus* de W. G. Sebald, particularmente sus micro-ensayos sobre la destrucción de Alemania y sus consecuencias psicológicas para la población y la cultura.

*Koba the Dread*, en una constante genérica de la literatura reciente, se mueve entre el ensayo y la novela: planteada como una revisión de la relación del propio Amis y su padre, el también novelista Kingsley Amis, con el comunismo, termina por convertirse en una tentativa de cursillo sobre Stalin y el mal superlativo que su régimen representa. En ella, Amis desarrolla todo un tratado sobre Koba, lo desmenuza bien a golpe de denuncia bien a golpe de recopilación bibliográfica. En las antípodas estilísticas de Littell, va construyendo una red de datos que inciden, sin paliativos, en la locura soviética, su negación y manipulación de las necesidades del

<sup>27</sup> La expresión es, naturalmente, de Adorno. Cfr. ADORNO, Th. W. (2004): *Teoría estética*. Madrid: Akal.

<sup>28</sup> Zindel Grynspan fue el primer testigo de la acusación en el juicio de Eichmann. Padre de Herschel Grynspan quien en 1938, durante los preparativos para la *Kristallnacht* y probablemente persuadido por agentes de la GESTAPO en París, acribilló en su despacho de la Embajada alemana en Francia al tercer secretario Ernst Vom Rath. Hannah Arendt se detiene en ambos personajes en el capítulo 14 de su *Eichmann en Jerusalén*.

pueblo al que aparentemente estaban liberando y el empleo sistemático de métodos de tortura para obtener confesiones. No hay en la obra de Amis un resquicio para la esperanza en un régimen tal. La posición del verdugo es, desde este punto de vista, intocable por malignamente sagrada. En la Unión Soviética, las palabras y los hechos se distancian como nunca antes en la historia o, al menos, hasta las once franjas horarias que alcanzaba su mirada. Stalin, como el último Hitler, toma la realidad como adversario más poderoso: el terror psicológico y el afán de dominio chocan violentamente para juntos alcanzar la perfección negativa. La distancia con *Les Bienveillantes* es importante: Amis se ampara en fuentes explícitas, hila los desastres de Koba pero no construye un escenario sirviéndose, como Littell, de ese mismo aparato bibliográfico. Su representación del mal no es intelectual en tanto que éste no es inteligible: sencillamente, está en Stalin y su régimen. Se puede mostrar pero no es posible comprenderlo. Un ser como Stalin, que conoce y dice «no», que intuye la experiencia de la nada, puede también, en su horizonte de posibilidades, optar por el camino de la aniquilación. De alguna manera, padece de «falta de ser». El mal no es ningún concepto, sino más bien el *nombre de lo amenazador*, algo con lo que topa la conciencia libre y que ésta puede realizar. El mal, por tanto, no es algo a lo que podamos poner solución. Podemos caminar hacia él en función de cómo organicemos nuestras sociedades o planteemos nuestras relaciones de necesidad; podemos incluso abandonarnos a él en una estética del horror o una indagación de la nada, pero no podemos remediarlo. Stalin es único en su encarnación de esta falta de ser. En su *Koba*, Amis equipara la posibilidad de la reflexión sobre el horror con una *antropología del mal*, como en la referencia a Bujarin, el cual escribió a Stalin decenas de peticiones de clemencia. Murió finalmente por voluntad del mismo hombre al que, en dichas cartas, decía abrazar en sueños y profesar profunda amistad. La manipulación integral de la vida, que determina el calibre de la derrota moral soviética, llega cuando los propios crímenes son asumidos con palabras afectuosas en la boca.

Pese a lo relativamente modesto de su planteamiento estético, la obra de Amis supone una reivindicación extraordinaria de la figura del *superstes*. Si bien el libro de Amis es (muy) personalmente programático e interpela constantemente a personas de su entorno como su padre o Christopher Hitchens, intentando dar sentido a su relación y, parcialmente, explicarse su militancia comunista inicial, sí hay un esfuerzo por privilegiar la figura del testigo. Su problema es que sus fuentes son todas pasadas y secundarias, nunca presentes. Situado en algún lugar entre el *testis* y el *superstes*, Amis olvida que el pasado del dolor dura eternamente, omitiendo esto a favor de una política de la libertad por la cual los hombres valiosos, que han registrado los abusos de la URSS desde una «preferencia espiritual» por la libertad antes que por el tazón diario de caldo del Gulag, componen la superficie ideal sobre la que se eleva el edificio del testimonio. Una modalidad fragmentaria de testimo-

nio, en la que toda información es valiosa en la causa contra Stalin y sus campañas de psico-terror. Por ejemplo, recurre a una anécdota de Ehrenburg y Pasternak: topan los espíritus libres del régimen en Moscú, en pleno Gran Terror, y comentan cómo puede estar ocurriendo esto y, he aquí la risa que adorna el título, se preguntan si Stalin estará informado y si acaso podrá hacer algo al respecto. Alguien tendría que hacerlo, concluyen. La estrategia indirecta de Amis funciona como descriptor del afán de dominio de Koba y su triunfal enfrentamiento con la realidad. Contra el recurso de Claude Lanzmann a los testigos directos pero, asimismo, también de espaldas a la exuberancia de Aue o Thomas, Amis explicita sus lecturas y recoge sus fuentes de la archivística moderna. Es tal la magnitud inicial de la condena que la acumulación de anécdotas y testimonios indirectos apenas necesita estructura. En su *Koba*, los hechos hablan por sí solos. Incluso, de alguna manera, Amis comete el error de omitir la reflexión sobre el mismo testimonio que reivindica y del que se sirve. Hablar es doloroso, pero él sólo reconoce este dolor encarnado en las personas que escribieron, no lo eleva a eje del testimonio: si el Gulag o Auschwitz son incommunicables, entonces el silencio del testigo no es siempre cómplice. Así como para él la *risa* es el núcleo de la denuncia de la falta de realismo, altamente paradójico, del régimen estalinista, Amis olvida el idéntico potencial del silencio: «Moscú no cree en las lágrimas»<sup>29</sup> pero tampoco, necesariamente, lo hace la víctima.

Al mismo tiempo, este mismo carácter empírico no necesita, para engordar el potencial de la obra, de una estructura narrativa (coherente) que otorgue sentido a la experiencia soviética: en ella, el terror y la cesura van indisolublemente unidos; no hay *sentido* inherente a la historia. No hay un bien oculto tras las bambalinas del mal. A Amis le sobra la narración: le bastan sus testigos. Podría decirse que no hay distintas tonalidades en *Koba the Dread*: la inocencia valorativa de Amis, según la cual la naturaleza de la conducta dañina es un misterio humano y la pregunta por la posición de la cultura post-Auschwitz un artificio lingüístico, puede no ser el camino de la reflexión, pero es, definitivamente, un camino ético: «la literatura nos avisa de los acontecimientos, pero no reconocemos sus avisos hasta que estos han venido y posteriormente partido»<sup>30</sup>. Si tomamos sus palabras como advertencia, Amis padece de *mal de archivo* o si cabe, de mediación por la teoría, pero no de la *incapacidad para el testimonio* de Littell.

Sin embargo, la literatura reciente sí ha contado con un autor generoso en imágenes dialécticas de la catástrofe. La obra de W. G. Sebald aúna elementos procedentes de ambos polos de la representación del mal, esto es, su vertiente *psico-esté-*

<sup>29</sup> AMIS, M. (2005): *Koba the Dread. Laughter and the twenty million*. Londres: Jonathan Cape [traducción de Antonio-Prometeo Moya (2007): *Koba el Temible. La risa y los veinte millones*. Barcelona: Quinteto, p. 109]. Las citas pertenecen a la edición española. En adelante, *Koba*.

<sup>30</sup> *Koba*, p. 261.

*tica*, a un lado y *archivística*, al otro. Sebald, en la práctica totalidad de su obra en prosa y verso, reivindica la importancia de una topografía de la destrucción contra los intentos de estetización -como si de un acontecimiento trans-real se tratase. Es, en última instancia, la pseudo-épica lo que arruina las pretensiones de veracidad: el ideal de lo verdadero como genuino impulso de todo esfuerzo literario. Muy llamativo es un pasaje de *Die Ausgewanderten* en el que el Sebald hace viajar a su personaje Max Ferber a ver un retablo de Grünewald, inmediatamente antes de que aquél se asiente para siempre en la ciudad de Manchester. Más tarde Sebald plasma las impresiones del visitante e, iniciando una de sus habituales cadenas metonímicas, testifica por Grünewald recalcando «la monstruosidad de todo aquel sufrimiento que, emanando de las figuras representadas, se extiende a toda la Naturaleza sólo para fluir de nuevo desde la naturaleza inerte a los seres humanos marcados por la muerte»<sup>31</sup>. No hay en nuestra naturaleza y nuestra forma de habitar un equilibrio mínimo. La historia natural es esencialmente ambigua: nuestra presencia sobre la tierra, sugiere Sebald, lo desequilibra todo. Los personajes de Sebald siempre sienten un rechazo genuino, un momento de asco y asfixia que proviene siempre de una cadena de recuerdos que un objeto o lugar inician, como en el caso de Ferber que, más adelante, recuerda un agudísimo dolor discal juvenil a partir de la visita a Isenheim, y cómo su dolorosa posición, retorcido (*krumme Stellung*), le recordaba invariablemente a una foto que su padre tomó de él en la escuela<sup>32</sup>. De esta manera aborda Sebald los recuerdos de una guerra que él ha estudiado siempre desde un punto de vista histórico-natural de honda inspiración adorniana, muy particularmente en sus novelas, pero también en sus investigaciones: *Campo Santo* reúne algunos de sus textos sobre las representaciones de la guerra y es, quizás, el *locus* privilegiado de su pensamiento, no tanto estético sino acerca de la *forma literaria de la catástrofe*.

En el primero de sus artículos, Sebald aborda el problema de la descripción literaria de la destrucción a propósito del bombardeo de las ciudades alemanas en la fase final de la segunda Guerra Mundial. La conclusión es clara: «El escenario teatral monumental de una ciudad en ruinas, como se abría allí al observador que pasara, refleja algo de lo que Elias Canetti escribió luego sobre los proyectos arquitectónicos de Speer: que, a pesar de su tendencia a la eternidad y de su enormidad, habían contenido en su disposición, la idea de un estilo arquitectónico que sólo desarrollaba toda su grandeza en un estado de destrucción»<sup>33</sup>. Al mismo tiempo, Nossack se confiesa culpable del hundimiento de su ciudad, como si de una nueva forma de vergüenza, constitutiva a la postre de la conciencia literaria alemana de

<sup>31</sup> SEBALD, W. G. (1996): *Die Ausgewanderten*. Frankfurt: Fischer, p. 253. En adelante, *Die Ausgewanderten*.

<sup>32</sup> *Die Ausgewanderten*, pp. 254-255.

<sup>33</sup> SEBALD, W. G. (2007): *Campo Santo*. Barcelona: Anagrama, p. 71. En adelante, *Campo Santo*.



posguerra, se tratase: la *vergüenza de no-ser-parte-de-las-víctimas*. ¿Es tal estado de conciencia legítimo? ¿O acaso, como ocurre con la actitud de Aue, no abunda en la sordera ante el testigo? Sebald niega la compasión inmediata, no sólo por su imposibilidad psicológica en el tiempo, sino porque siempre se testimonia para alguien y, pretendiendo ser otra víctima, se recurre a la identificación conformista negando, en última instancia, la palabra y su potencial de remembranza.

He aquí el motivo último de su interés por la destrucción de Alemania y su contradictoria posición en el imaginario de la generación que la padeció: finalmente, los aliados no bombardearon por moral; bombardearon la moral. La destrucción se asimila a una catástrofe natural. El que huye se lleva consigo todo lo que puede soportar, maletas llenas de enseres pero, según demuestran los testimonios literarios, las imágenes no se desplazan: las deja allí, no las lleva consigo. «Esas y muchas otras historias que integran el texto muestran cómo los individuos y grupos afectados son incapaces aún, en medio de una catástrofe, de evaluar el grado real de una amenaza y de apartarse de sus papeles socialmente prescritos. Dado que en la catástrofe, como subraya Kluge, el tiempo normal y ‘la experiencia sensorial del tiempo’ se separan, sólo con ‘cerebros de mañana’ hubiera sido posible para los afectados ‘pensar en aquel cuarto de hora medidas de emergencia practicables’»<sup>34</sup>. La indudable valía de Sebald como escritor se ve reforzada por su aguda comprensión de la experiencia del mal, aquí destrucción y emigración, en forma de dialéctica crítica entre antigüedad y pasado. Las claves, a propósito de su propia noción de *remembranza*, se las ofrece Benjamin cuando la asocia con la contemplación de las injusticias pasadas que cada generación, inspirada por una débil fuerza mesiánica, debe intentar reparar: «el despertar es la revolución copernicana, es decir, dialéctica de la rememoración»<sup>35</sup>. Pero el caso alemán muestra cómo esta naturalidad de la destrucción, precisamente, provoca enormes secuelas en otra dirección: la primera es la *incapacidad psíquica de recordar*. Podríamos incluso analizar la novela de Littell desde un punto de vista similar, la *incapacidad psíquica de reflexionar*: los personajes de Littell, pese a sus remordimientos, hacen gala de una excelente voluntad. Carecen de ese olfato canino que Benjamin describió como el animal heráldico de la melancolía. No meditan, sólo sufren las consecuencias fisiológicas de sus acciones: «quien utiliza la bilis negra como medio para un trabajo creativo corre el riesgo de heredar el abatimiento de aquellos a los que aplica su consuelo»<sup>36</sup>.

Littell da pie a la posibilidad para sus personajes de una legitimidad perversa por la cual, en la distancia, el narrador se aparta de la vida real y ésta se vuelve cen-

<sup>34</sup> *Campo Santo*, p. 72.

<sup>35</sup> BENJAMIN, W. (2005): *Libro de los Pasajes*. Madrid: Akal, p. 473.

<sup>36</sup> *Campo Santo*, p. 106.

<sup>37</sup> Ya avisaba Adorno, en su *Teoría estética*, de que el ideal de negrura ha sido siempre uno de los impulsos más profundos de la abstracción.

tro de la dialéctica de la narración<sup>37</sup>. La obra de Littell es el ideal de la falta de luz. Sus personajes, como dice Sebald de los de Kafka, aunque aquí sin ánimo de comparación, avanzan hacia un país desconocido y se detienen ante él como en una última parada en el camino hacia el fin del mundo. En el caso de *Les Bienveillantes*, la legitimidad de Aue se la confiere su estancia en el frente, como si de un enorme y melancólico cuartel de otoño se tratase. Lo que diferencia a Sebald de Littell es que el primero siempre es consciente de que recordar es algo doloroso y, en consecuencia, tiene algo de acción contra uno mismo. Por el contrario, Littell nunca se queda sin habla. No encuentra límites en su *declaración* porque ésta no tiene jamás carácter de *testimonio*. En este sentido, si *Les Bienveillantes* es la obra que aparentemente mejor encarna la reaparición del mal entre los motivos estéticos de la literatura reciente, quizás sea necesario dirimir si no ha de ser, en tal caso, confrontada con la irreparable condición de esas víctimas cuya imposibilidad de olvidar se mezcla con la de recordar. Muchas víctimas tratan de desterrar lo que les ha sucedido, pero apenas han de conformarse con islas de amnesia. Pero la víctima siempre lo es. Sigue siéndolo. Forma parte de su estado anímico como víctima que nadie pueda compensar su sufrimiento.

Si Améry tiene razón y el mundo imaginado por el fascismo alemán es un mundo de tortura en el que *el hombre es, luego destruye al que está frente a él*, entonces Littell fracasa en su descripción literaria de la destrucción. No brilla en *Les Bienveillantes* el metal de la totalidad. Haciendo caso omiso de la advertencia de Sebald de que la poesía rechaza toda realidad que pese más que ella, Aue nos es presentado como el portavoz interesado de un estado de ruinas que, sin embargo, se pierde en la traducción al lenguaje privilegiado de las víctimas. La memoria infinita de Aue no se acerca, ni en sus momentos espirituales más bajos, a la vida que, en palabras de Cioran, sólo sigue siendo posible por las deficiencias de nuestra imaginación y memoria. Es capaz de narrar pero sufre, otra vez, de *mal de testimonio*.

### **Conclusiones (o sobre la incapacidad para el testimonio de la literatura reciente)**

En las páginas precedentes he tratado de analizar el potencial expresivo de la experiencia del mal y sus diferentes representaciones en la literatura reciente. Es por ello que, en lo que a autores relevantes como Littell se refiere (Amis y Sebald salvarían este escollo a su manera), la ya mencionada *incapacidad para el testimonio* es el diagnóstico más acuciante y su indagación la tarea final de las mismas. Intentaré, por tanto, explicar la naturaleza de esta incapacidad y, sobre todo, delimitar el alcance de su imputación de responsabilidades. El término, en el sentido de estas páginas, procede naturalmente de la *Unfähigkeit zu trauern* que los críticos han detectado en la literatura alemana de posguerra. La misma incapacidad psíqui-

ca de asumir la destrucción de Alemania y la naturaleza dialéctica de los remordimientos de toda una generación son el campo en el que germina la incapacidad para el testimonio de la literatura que, décadas después, revitaliza el discurso sobre la destrucción y la catástrofe.

Siendo precisamente el testigo una de las figuras imprescindibles del análisis literario de *Les Bienveillantes* y, de manera análoga a la crítica benjaminiana de Kant, la novela expresa perfectamente, sobre el terreno, cómo la necesidad de hacerse cargo de la experiencia del mal padecido es incompatible con una forma de experiencia reducida al punto cero del experimento. Al otro lado, en la experiencia benjaminiana se despliega el conocimiento desde dentro o, de otra manera, experiencia y conocimiento se sienten ajenos entre sí; así como, por analogía, aquellos que testifican ante nosotros están atrapados entre la prohibición de callar y la imposibilidad de hablar, nosotros los espectadores, por nuestra parte, lo estamos entre la necesidad de escuchar y la imposibilidad de saber. Como se ha insistido antes, nada horroriza tanto al testigo como perder la memoria. Muchos vivieron sólo con la esperanza de hablar. Sin embargo, hemos ignorado siempre como filósofos el papel del testigo. El hecho de que la verdad no pueda ser verdad para alguien sino sólo algo objetivo o intersubjetivo ha escorado al testigo hacia los márgenes del pensamiento filosófico. Este testigo, el *superstes* de Agamben, ha vivido su experiencia hasta el final, culminándola en la posibilidad de referirla a los demás. Si el testigo es una voz en primera persona que habla en nombre de la tercera, el veredicto es que el narrador de Littell queda fuera de dicha categoría. La tercera persona la conforman, en principio, todos los co-vivientes en los sucesos narrados. Aue no testifica ni representa a nadie salvo a sí mismo pero, en cuanto nacional-socialista de oficio, tampoco es imparcial. No testifica por motivo de sus ideas, a saber, *no crea experiencia*. Su experiencia es también mínima: experimental, homogénea y vacía. Si seguimos a Benjamin, la narración se alimenta de la experiencia. La pérdida de experiencia -la propia del narrador y la que él, por definición, toma de los demás- tiene dos motivos:

1. *La ocultación de la muerte*: la privatización de la muerte por parte de la burguesía implica una «pérdida de ejemplaridad»<sup>38</sup>. Con ella se pierde la vida *vivida* y sólo quedan los conocimientos. Se pierden las experiencias.

2. *La condición del tiempo*: el tiempo largo del relato es sustituido por el tiempo corto de la información. El relato siempre deja la puerta abierta, permitiendo que en su seno el oyente devenga narrador que completa los esfuerzos del testigo. El testigo y el narrador, por tanto, comparten la *fuerza de la experiencia*: los dos se ali-

<sup>38</sup> BENJAMIN, W. (1985): *Gesammelte Schriften, II/2*, p. 449.

mentan de ella. Pero al testigo le está servida la experiencia de la muerte y al narrador no. Por eso el narrador siempre está sujeto a la posibilidad de perder experiencia. Ambos están continuamente haciendo preguntas.

Preguntas que son las ruinas del silencio al, necesariamente, atravesar todo testimonio: el relato nunca demuestra, sólo muestra: «¿No se puedo observar ya por entonces que la gente volvía enmudecida del frente? No más rica en experiencia comunicable, sino mucho más pobre [...] Pero eso no era extraño. Pues ninguna experiencia fue desmentida con más rotundidad que las experiencias estratégicas a través de la guerra de trincheras, o las experiencias económicas mediante la inflación; las experiencias corporales por el hambre; las experiencias morales por los que ejercían el gobierno»<sup>39</sup>. El sentido del relato, siguiendo a Reyes Mate, sería convertir al oyente en testigo<sup>40</sup> o aquí, si se quiere, epi-testigo. En líneas generales, tomando la referencia de Max Aue, la constelación de elementos que resultan irrenunciables para la figura del testigo no se aprecia con claridad. En la obra de Littell no se presta la suficiente atención a la *relación del testigo con la verdad*: si bien el testimonio es condición necesaria para la verdad pero nunca suficiente, el relato de Aue carece de toda veracidad o, en otras palabras, de espíritu verdadero más allá de los hechos. Además, el testimonio remite siempre a algún lugar más allá del lenguaje. En este caso, el *silencio*. La palabra del testigo certifica la verdad, invistiéndola de veracidad, pero siempre con la mirada vuelta hacia el silencio. Su incapacidad de nombrar la sostiene. El hablar por mor y en nombre de los que no tienen voz es la tarea común del testigo y el *narrador* genuino: *su palabra*, contra el verbo omnipotente de Littell y su cadencia expansiva, *es el aval del silencio*.

Su propia salvación accidental al final de la novela, propia incluso de cierto «cine de acción», y el origen malsano de su relato nos alertan ya de la incapacidad para el testimonio de la novela: su testimonio, de serlo, lo sería de campo. La prolijidad y minuciosidad en la descripción de la acción militar que exhibe Littell carecen del impacto ante el lector-espectador que tiene, por ejemplo, la secuencia de la

<sup>39</sup> BENJAMIN, W. (2007): «Experiencia y pobreza», en *Obras II/1*. Madrid: Abada, p. 217.

<sup>40</sup> Para esta sección final y una caracterización adecuada de la figura del testigo, *Memoria de Auschwitz*, pp. 178 y siguientes.

<sup>41</sup> Sobre el largometraje *Shoah* dice una enciclopedia libre: «es una película documental del realizador francés Claude Lanzmann, estrenada en 1985, y de aproximadamente nueve horas de duración. Los subtítulos y testimonios filmados para el documental se publicaron por escrito en un libro con el mismo nombre, que fue traducido al castellano en el año 2003. El filme de Claude Lanzmann es un documental de historia oral, filmado a lo largo de cerca de diez años en diferentes continentes. Reúne testimonios, en primera persona, de víctimas, testigos y verdugos del exterminio de las comunidades judías durante la Segunda Guerra Mundial. Cada uno de los invitados a participar en el documental narra su personal vivencia de los sucesos relacionados con el Holocausto judío. El formato de las intervenciones fue concebido por Lanzmann como una entrevista. El director interviene para evocar los recuerdos de cada invitado, en ocasiones preguntando por detalles técnicos (por ejemplo, sobre el número de vagones de cierto tren, o la capacidad de cierto horno crematorio), o por emociones y sen-

película *Shoah*<sup>41</sup> en la que apenas dos palabras convierten la apariencia de un bosque en campo de exterminio. En *Shoah*, el *testimonio es reconstrucción de la realidad* en la que el bosque se eleva sobre la ausencia del campo. En la memoria de Aue quedan, la mayor parte de las veces, los detalles más insignificantes, y la idea del punto de vista del verdugo no justifica, en sí misma, esta forma de crueldad narrativa: Littell ha dejado centenares de páginas muy fértiles para los estudiosos de la organización militar del Reich, pero no ha puesto siquiera la primera piedra de la reconstrucción que su protagonista requiere en el primer capítulo. El testigo busca siempre *complicidad*: pero no hay que confundirla con la solidaridad; el orden que reúne a testigos y oyentes es el orden de la justicia. El testigo convoca al lector para que juzgue, no para que compadezca. El papel del oyente será el de constituir un eslabón más en la cadena del espíritu de la narración, la categoría que en la modernidad corresponde al testimonio. Aue se desmarca de la cadena y viaja en solitario. De esta manera pierde la pretensión de veracidad que indefectiblemente hay en todo testigo: si al conocimiento, al contrario que a la ciencia, le basta con un campo de concentración<sup>42</sup>, Littell ha optado por el camino de la estadística. Olvidando el poderoso eco de ese «Era aquí» que inauguraba *Shoah*, Littell no sólo no justifica su recurso a la visión atrofiada del verdugo profesional, sino que omite el debate sobre el lugar epistemológico del testigo.

«Era aquí» quiere decir que los ojos del testigo ven más allá de los nuestros. Aue no puede decir lo mismo: sólo ve destrucción empírica en un relato cuya experiencia se ha empobrecido hasta la destrucción final. «Era aquí», como era en Port Bou en 1940 o Tel-Aviv en 1957. La pregunta sigue siendo: ¿dónde estaban entonces las Benévolas?

---

timientos, e incluso sobre detalles relativamente anodinos, pareciendo tener su papel una mera función fática. Sin embargo, no es difícil interpretarlo como una falsa entrevista, en la que el director solamente pregunta u observa cuando el entrevistado no puede, o no quiere, seguir hablando. Es frecuente que los testigos se detengan a causa de un desmoronamiento psicológico. En esas ocasiones, Lanzmann insiste en el deber del invitado de seguir hablando. Es importante subrayar, para destacar la peculiar naturaleza documental del filme, que la película no contiene imágenes de archivo ni banda musical. Toda la obra se estructura en entrevistas individuales o colectivas, en tiempo presente y en los más variados escenarios, o en visitas a los lugares donde ocurrieron los hechos tal y como se conservan en el momento de la grabación, estando presentes o no los testigos. El hecho de que no haya *voz en off*, salvo breves intervenciones para aclarar lugares o hechos obviamente desconocidos para el espectador, recalca, por otro lado, que el filme se concibió bajo los planteamientos de la historia oral». Cfr. [http://es.wikipedia.org/w/index.php?title=Shoah\\_%28pel%C3%ADcula%29&oldid=14991418](http://es.wikipedia.org/w/index.php?title=Shoah_%28pel%C3%ADcula%29&oldid=14991418)

<sup>42</sup> Respuesta de Horkheimer a la sugerencia de Paul Tillich de iniciar una investigación rigurosa sobre el Holocausto. Citado en *Memoria de Auschwitz*, p. 184.

## Bibliografía esencial

- AMIS, M. (2005): *Koba the Dread. Laughter and the twenty million*. Londres: Jonathan Cape [traducción de Antonio-Prometeo Moya (2007): *Koba el Temible. La risa y los veinte millones*. Barcelona: Quinteto].
- LITTELL, J. (2006): *Les bienveillantes*. París: Gallimard [traducción de María Teresa Gallego Urrutia (2007): *Las benévolas*. Madrid: RBA].
- SEBALD, W. G. (1996): *Die Ausgewanderten: Vier lange Erzählungen*. Frankfurt: Fischer.
- SEBALD, W. G. (2007): *Campo Santo*. Barcelona: Anagrama.

### Bibliografía escogida

- ADORNO, Th. W. y Benjamin, W. (1994): *Briefwechsel 1928-1940*. Frankfurt: Suhrkamp [traducción de Jacobo Muñoz y Vicente Gómez (1998): *Correspondencia 1928-1940*. Madrid: Trotta].
- ADORNO, Th. W. (2004): *Minima Moralia*. Madrid: Akal.
- AGAMBEN, G. (2001): *Homo Sacer. El poder soberano y la vida desnuda*. Valencia: Pre-Textos.
- AGAMBEN, G. (2007): *Infancia e historia*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- ARENDT, H. (2006): *Sobre la violencia*. Madrid: Alianza.
- ARENDT, H. (2006): *Eichmann en Jerusalén*. Barcelona: Lumen/Debolsillo.
- BENJAMIN, W. (1985): *Gesammelte Schriften II/2*. Frankfurt: Suhrkamp.
- BENJAMIN, W. (2007): «Experiencia», en *Obras II/1*. Madrid: Abada, pp. 54-57.
- BENJAMIN, W. (2007): «Experiencia y pobreza», en *Obras II/1*. Madrid: Abada, pp. 216-222.
- BLOCH, E. (1965): «Kann Hoffnung enttäuscht werden?», en *Werkausgabe, vol. 9*. Frankfurt: Suhrkamp, pp. 385-392.
- LÓPEZ ÁLVAREZ, P. (2000): *Espacios de negación. El legado crítico de Adorno y Horkheimer*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- MAILER, N. (2007): *The castle in the forest*. Nueva York: Random House [traducción de Jesús Zulaika (2007): *El castillo en el bosque*. Barcelona: Anagrama].
- MATE, R. (2003): *Memoria de Auschwitz. Actualidad moral y política*. Madrid: Trotta.
- MATE, R. (2006): *Medianoche en la historia. Comentarios a las tesis de Walter Benjamin «Sobre el concepto de historia»*. Madrid: Trotta.
- MUÑOZ, J. (2002): *Figuras del desasosiego moderno*. Madrid: Antonio Machado.
- SAFRANSKI, R. (1997): *Das Böse oder das Drama der Freiheit*. Munich: Carl Hanser [traducción de Raúl Gabás (2005): *El mal o el drama de la libertad*. Barcelona: Tusquets].

- SANTNER, E. L. (2006): *On creaturely life*. Chicago: The University Of Chicago Press.
- SEBALD, W. G. (2001): *Nach der Natur (Ein Elementargedicht)*. Nördlingen: Greno [traducción de Miguel Sáenz (2001): *Del natural (Un poema rudimentario)*. Barcelona: Anagrama].
- SEBALD, W. G. (2005): *Sobre la historia natural de la destrucción*. Barcelona: Anagrama.
- ZAMORA, J. A. (2000): «Estética del horror. Negatividad y representación después de Auschwitz», en *Isegoría. Revista de Filosofía Moral y Política*, nº 23 (diciembre), pp. 183-196.

Eduardo Maura Zorita  
Departamento de Filosofía IV  
Universidad Complutense de Madrid  
emauraz81@hotmail.com