

abatido por la intensa culpabilidad de saberse instrumento del más inhumano plan hasta la fecha concebido y, en gran parte, llevado a cabo por los que se creyeron los mejores, *aristoi*. Y cuando el *monstruo*, perplejo ante la insólita demanda, comienza a evocar el drama del padre duro y autoritario, del hogar vivido como primera de las sucesivas cárceles por las que transcurre su oscura y temerosa vida, rompe a llorar desinhibidamente, como a quien un potente analgésico liberara momentáneamente de un dolor crónico. También Stangl, como los niños que nos muestra Haneke, parece hallar inhóspito el territorio de la infancia, liberado al fin de la necesidad constantemente vivida de esquivarlo, de ocultárselo a sí mismo; por eso llora, sin que sus evocaciones revelen ningún acontecimiento especialmente conmovedor. Aquí tiembla todo el edificio construido a base de racionalizar sus actos, sus justificaciones, ante la sociedad que lo juzga y ante su propia conciencia, su apelación a la *obediencia debida*... «Debería haber muerto; esa es mi mayor culpa, que sigo aquí», se auto-sentencia, con más severidad que los propios jueces.

Su interlocutora le deja deslizarse, sin apenas intervenir, por los años difíciles de su precoz juventud, su adscripción a la policía de Linz, interpretada por Stangl como alternativa no muy grata al duro trabajo textil. Como único mérito a destacar, su actuación contundente en la represión de una manifestación nacionalsocialista, en vísperas del asalto de estos últimos al poder tras el Anschluss, acción que le valió una condecoración, la cual pendió el resto de su vida cual espada de Damocles sobre sus escasas convicciones, hasta el extremo de cerrar los ojos al horror, si eso

apacaba su temor a ser considerado un tibio, cuando no un sospechoso desafecto al Reich.

Su oscura carrera de verdugo comenzará en Berlín, colaborando en el programa de eutanasia infantil. Le repugna; debe ocultárselo a su joven esposa, católica practicante, pero el miedo a ser depurado supera sus escrúpulos. Es un funcionario gris, disciplinado y pulcro cumplidor, de quien sus superiores raramente se sentirán insatisfechos. Acabará en Treblinka, a donde es enviado precisamente por su bien ganada fama a poner orden en tan siniestro menester. Y a ello dedicará su esfuerzo, empeñado en «humanizar» lo inhumano, en blanquear el sepulcro. Los escasos supervivientes de aquel carnaval de los horrores lo recordarán por su trato educado y distante, sin que nadie recuerde un solo acto suyo, personal, de violencia. Pulcro hasta en el vestir: chaqueta blanca para supervisar rutinariamente desde el caballo el correcto funcionamiento de la máquina de matar. Todo un modelo de eficacia, de la que aun parece envanecerse.

Además de contrastar, en sucesivas entrevistas con su esposa y demás personas de su entorno citadas por Stangl, la versión del protagonista, en un magnífico ejercicio de rigurosidad histórica, Gitta Sereny dedica un capítulo de peso a la responsabilidad de la Iglesia en el crimen de lesa humanidad, primeramente por su silencio, o por la tibieza de sus protestas y, tras la debacle del nazismo, su desinteresada colaboración en la huida de destacados responsables, entre otros de nuestro «héroe», quien gracias a altas instancias vaticanas pudo disfrutar de un «merecido» descanso de más de veinte años, primero en Siria y más tarde en Brasil, sin necesidad de ocultar su identidad.

¿Cuántos Stangls se esconden tras los rostros atemorizados de los infantes de Haneke?. El enmascaramiento del afecto, la rigurosa disciplina, rayana en sadismo, el sometimiento irreflexivo a la autoridad del padre, símbolo en el hogar del Estado, ¿crearon la materia moldeable con la que fabricar instrumentos que permitieran a un determinado grupo de poder llevar a cabo sus siniestros fines? Y una última reflexión, aplicando, como es debido, la lección de la Historia a nuestro presente y futuro, ¿de qué se nutre hoy, en nuestras sociedades eurococcidentales, ese territorio de la infancia, abierta como nunca a la información, endurecida por la cotidianeidad del espectáculo de los horrores, en casi continuo directo, al tiempo que disfruta, en la mayoría de los casos, de una casi ausencia de disciplina?

JESÚS REY-JOLY ■

Die Kinder von Wien

ROBERT NEUMANN, *Los niños de Viena*. Madrid: Siruela, 2008, traducción de María Cándor y epílogo de Erich Weinzierl, 216 páginas

Una bellísima edición española, en pasta dura y con fotografías de la Viena de la posguerra, por fin concede la atención que merece a Robert Neumann, uno de los autores que injustamente han quedado fuera del canon y que, desde luego, deben recuperarse. Su *Children of Vienna* se publicó por primera vez en 1946 en inglés... o en algo parecido al inglés: en un «lenguaje desnaturalizado» en las propias palabras del es-

critor, que se exilió en 1933, recibió la ciudadanía británica después de la guerra y nunca quiso regresar a su patria. La obra cosechó grandes alabanzas de autores como Lion Feuchtwanger pero no fue bien acogida por el público. Es más, cuando se tradujo al alemán en 1948, escandalizó a la sociedad austríaca hasta el punto de que Neumann, que en los años veinte se había contado entre los escritores más vendidos del país, recibió los peores epítetos y después cayó en el olvido. En 1974, un año antes de su muerte, él mismo autotradujo la novela al alemán (o más bien la reescribió) y, si bien no volvió al lugar que le corresponde dentro de la literatura en lengua alemana, sí marcó el inicio de un camino que en Alemania y Austria sí está resultando exitoso.

Los niños de Viena constituye uno de los más conmovedores y sutiles ejemplos de *Trümmerliteratur* y, aunque es una obra mucho menos elaborada literariamente, en sensibilidad, inteligencia y compromiso con las miserias de su tiempo no queda a la zaga de *Palomas en la hierba* de W. Koepfen, otra novela que escandalizó en su momento por decir las cosas con demasiada claridad. Su crudeza recuerda también a películas como *Alemania. Año cero* de Rossellini y, por su estilo y construcción, está muy próxima al teatro naturalista.

La acción transcurre en la posguerra más inmediata, con la ciudad todavía dividida en cuatro sectores a cargo de los respectivos gobiernos de ocupación aliados, y se desarrolla prácticamente en tiempo real con algunas elipsis. Como en el teatro clásico, la obra está dividida en tres partes de igual extensión, con varios capítulos cortos cada una, como actos y es-

cenas, y se mantiene siempre el mismo decorado: el sótano de una casa en ruinas, cercana a la catedral de San Esteban. Allí convive un grupo de niños harapientos, desnutridos, medio enfermos y dispuestos a cualquier cosa por salir adelante. Casi como en el Expresionismo, sus nombres son simbólicos y representan todos los posibles tipos de víctimas de la guerra sin diferenciaciones de edad, sexo, origen judío o nazi: Yid, es un judío superviviente de un campo de concentración, tan raquítico como pícaro y hace las veces de líder del grupo; Curls es hijo de los desaparecidos dueños de la casa, en tiempos muy lujosa, y cuida de Tiny, una niña pequeña tan débil que ha de ser transportada en una carretilla, cubierta con periódicos; Eve es ya adolescente y se gana la vida comerciando con lo único que tiene, su cuerpo; Goy, personificación de la fuerza bruta, ha llegado desde un campo de las Juventudes Hitlerianas al igual que Ate, una rubia y sonrosada «máquina de obedecer» que denunció a sus propios padres a la Gestapo pero que no es consciente ni de su pasado ni de su presente («...en ella hay algo que no encaja... alguien le ha hecho algo a sus ojos. Alguien se ha llevado esos ojos azules lavados a fondo y ha tirado cada uno a un agujero, son como dos agujeros con repentinosharcos dentro. Ahora flotan en uncharco desombra (36)»).

A esta casa, tan codiciada por los oportunistas como por la policía y donde, además, aún yacen también los cadáveres de otros cinco o seis niños más, llega casualmente el reverendo Smith, ingenuo suboficial norteamericano de color, encargado de supervisar la moral de las tropas en Viena y llevar la palabra del Señor (y las consabidas Biblias) a los ciudadanos... Sin embargo, a me-

didada que va ganándose la confianza y algo parecido al cariño de los niños, su propio concepto de «moral» se tambalea, consciente de que la espiritualidad pasa a un muy segundo plano cuando cualquiera sería capaz de matar por un bocadillo. Ante las circunstancias, Smith comienza a urdir un plan para sacar a los niños de ese mundo y salvarlos físicamente, el espíritu llegará después, pero pronto sus ilusiones de norteamericano idealista habrán de toparse con el muro de la realidad de la posguerra en el antiguo territorio nazi. Y más no se puede contar, hay que leer la obra.



Uno de los grandes logros de *Los niños de Viena* es que, mediante pinceladas muy sutiles, se nos permite inferir una gran cantidad de información y una fuerte carga emotiva, un recurso muy propio de la literatura de posguerra que Neumann maneja de forma magistral, igual que, por ejemplo, Wolfgang Borchert. A la estremeceadora penuria económica de la posguerra corresponde la parquedad del decorado, y la estrechez material y mental está perfectamente simbolizada, por ejemplo, en que no se ve nada más que los pies de los que pasan, pues las ventanas del sótano

quedan a ras del suelo. Los niños están en pleno centro de una ciudad tan espectacular como Viena y ni siquiera lo saben, sólo escuchan de lejos un organillo y el vals del Danubio Azul.

También es conmovedora la forma en que se recrea la ingenuidad de los pequeños, a pesar de haber «perdido» la infancia, a través de los diálogos y de pequeños detalles, por ejemplo, en los sueños que tiene cada uno para su nueva vida, en las preguntas que hacen al reverendo Smith, en lo que cada uno cree que es «un poema», etc. De hecho, el texto resulta casi menos convincente cuando su discurso es más complejo y el autor quiere expresar un mensaje espiritual más directo, como es el caso de ciertas reflexiones de Yid (quien, al fin y al cabo, no deja de tener trece años) y en «monólogo-oración» final de Smith.

La confusión y miseria mental de esta generación más joven que no ha tenido tiempo de recibir educación alguna y ni siquiera se da cuenta de que ellos mismos representan los polos opuestos de la época nazi, se refleja en su lenguaje parco, mezcla de distintos idiomas y plagado de muletillas procedentes de la propaganda nazi (por ejemplo, *Gewalt*, se usa como una especie de superlativo aplicable a todo). A esto se suma que el inglés de Neumann no es el de un angloparlante nativo, y de alguna manera suena forzado, a veces poco «flexible» e incluso incluye algunos giros que un nativo no utilizaría de esa forma. Esto no quiere decir en absoluto que la obra esté mal escrita, sino que del mismo modo que toda la situación es «extraña, forzada», aquí hay que «apañarse con lo que está disponible». El inglés no es todo lo rico y bonito ni fluye con

la misma soltura que, por ejemplo, una novela de Dickens (por coincidir con cierta temática), pero por otra parte, también la literatura de posguerra en inglés utiliza esos recursos (como la alemana en alemán). La lectura es muy ágil, las frases son muy cortas y abundan las repeticiones, tanto las estructurales en las descripciones en tercera persona como en los diálogos de los niños (y como el organillo que suena), y es, en el fondo, una «traducción» perfecta de la situación de los personajes, de la sociedad de la «hora cero» y del propio autor exiliado. No hay que olvidar aquí la nada fácil labor de verter después la obra al castellano, problema que la traductora resuelve con verdadera brillantez.

Si algo caracteriza, en suma, *Los niños de Viena* es su universalidad. Por desgracia, el tema de los niños víctimas de las guerras y posguerras no es en absoluto circunstancial ni queda reducido a la Viena o Alemania de 1945, y, frente al retrato de los personajes-tipo, todas las referencias locales o temporales de la novela pueden extrapolarse a la actualidad o a otros lugares en situaciones similares. El propio autor comentó en su versión alemana de 1974 que llamaba a su escenario «Viena» pero que podría ser cualquier lugar al este del «Meridiano de la Desesperación». El hecho de que la lectura deje verdadero «mal cuerpo» no debería entenderse, pues, sino como muestra de la eficacia del relato y de las intenciones del autor, como una medida más que recomendable para concienciar a los lectores de que toda esa miseria material y moral no está tan lejos, ni en el tiempo ni en el espacio.

ISABEL GARCÍA ADÁNEZ ■