

Nuevas historias tras "la lucha final": la revisión del pasado en tres relatos post-soviéticos

CAROLINA SÁNCHEZ-PALENCIA / MANUEL ALMAGRO JIMÉNEZ
Universidad de Sevilla

ABSTRACT

The fall of the Berlin wall in 1989 is a symbolic moment signalling the disappearance in the Eastern part of Europe of a whole panoply of discourses defining the real. Among them, that of History as understood by Soviet ideology. After the fall, there grows the possibility of interpreting History in a different fashion, and specially of representing from a new perspective the voices that had been silenced up to now. By using three films which dramatize stories taking place in this new sociopolitical environment (*Everything is Illuminated*, *The Secret life of Words*, *The Life of Others*), our paper analyzes the way in which they address the representation of trauma and catastrophe (traditionally defined as the "unrepresentable" *per se*), the role of private, individual memory as archival repository, and the importance of material objects as documentary of historical events and as proponents of alternative, non-official revisions of the past.

Quando el 9 de noviembre de 1989 se abre en Berlín el punto de control de Bornholmerstrasse comienza la denominada "caída del muro," que es, en principio, la desaparición física de una barrera entre la RDA y la RFA, pero también la caída de un régimen, el comunista, con peculiaridades políticas y socioeconómicas que abarcaba toda la Europa del Este; es también el final de la Guerra Fría, saldada con la victoria indiscutible de los valores y costumbres de Occidente. Por decirlo de una manera trivial pero al mismo tiempo simbólica: los habitantes del antiguo imperio soviético ya no tendrían que comprar los pantalones vaqueros de forma clandestina en el mercado negro sino que los podrían adquirir en las tiendas de ropa.

A otro nivel, lo que en esa noche de noviembre comienza es también el colapso de un discurso que daba coherencia a esas peculiaridades, no sólo en el presente sino también en su análisis del pasado y del futuro.¹ Se trata del discurso de la Historia, con un marcado carácter teleológico, como se puede apreciar en ejemplos tan conocidos como “La Internacional” o el himno oficial de la URSS, que prometen la consumación de la utopía tras la “lucha final.”

En la conocida película *Goodbye, Lenin!* el paso de un régimen a otro se dramatiza como una especie de desvanecimiento y posterior despertar, que afecta a la protagonista, una comunista convencida. A diferencia de lo que ocurre en la película, para muchos efectivamente se produjo un despertar de ese sueño utópico (o pesadilla interminable), con ese sentido de la Historia, para encontrarse con que se hallaban atrapados en un inmenso engranaje y que éste se ha desmoronado. Pero las piezas no han desaparecido, ya que, al desguazar la maquinaria, reaparecen ahora las reliquias de los que fueron atrapados y destrozados en esos engranajes. Así, ese paisaje de estatuas arrinconadas, edificios semi-derruidos o fábricas abandonadas representa los restos visibles del naufragio, los desechos de una ideología que de alguna manera hay que reciclar.

Una estrategia de reciclaje es la mercantilización que, en ocasiones, adopta la forma de la atracción turística: fragmentos del muro, recreación semi-virtual de la vida en la antigua RDA, visita de lugares históricos y memorabilia de todo tipo. Y aún así, no todo puede ser “domesticado,” tal vez por su crudeza implícita o porque se quiera situar en el plano de lo inefable y por ende incomparable.

Nuestro análisis se centra en tres películas de origen muy diferente, que, en lo que podríamos denominar una realidad postsoviética, aprovechan el vacío que ese discurso totalizador de la Historia ha dejado para representar en su lugar lo que Javier Marías llama “la negra espalda del tiempo.”

La primera de las películas, *Everything is Illuminated* (2005), es una *road movie* en la que un joven judío americano, Jonathan, vuelve a los campos de Ucrania en busca de las huellas de una mujer que supuestamente ayudó a su abuelo a escapar de los nazis. Desde un primer momento la película focaliza

¹ Al hilo del debate en torno a la Ley de la Memoria Histórica, Javier Cercas se hacía eco de un chiste de la época soviética: “Un oyente llama a Radio Armenia preguntando si es posible predecir el futuro. ‘Sí, no hay problema: sabemos exactamente cómo será el futuro’, le contestan. ‘Nuestro problema es el pasado, siempre está cambiando.’”

la atención del espectador hacia la idea de conservación del pasado: la primera imagen que vemos es la de una pieza de ámbar dentro de la cual se ha fosilizado un saltamontes. Tras esta imagen, la cámara muestra diversas fotografías de antepasados junto con otros objetos, fruto de la privada obsesión de este joven judío por ir creando un extenso y variopinto catálogo de objetos pertenecientes a sus antepasados, y en el cual pervive la historia de su familia. No nos sorprende, pues, que Jonathan no se describa a sí mismo como un escritor sino como un coleccionista, y en cuanto tal no esté interesado tanto en la narración de los hechos como en crear una colección de objetos que los atestiguarían. En una acción que remeda la del ámbar, llega incluso al punto de intentar preservar esos objetos que recoge en bolsas asépticas de congelados (un trozo de patata, un puñado de arena, y hasta un saltamontes vivo, contrapunto actual del fosilizado en ámbar).

En su viaje por Ucrania le acompañan el guía y traductor Alex Perchov y su abuelo, que aunque se considera a sí mismo ciego y se hace acompañar de una perra lazarillo, paradójicamente es el centro de la iluminación final de la película. Alex, más que ir hacia el pasado está especialmente interesado en alejarse del mismo —“I was of the opinion that the past is past”— y remezullarse de pleno en la nueva cultura que viene de Occidente. Así canta y baila como John Travolta o Michael Jackson, y su identidad se construye a partir de estos iconos de la cultura popular a los que se añaden otros elementos propios de la americanización de Ucrania: Macdonalds, niños con skateboard o grandes anuncios publicitarios: en otras palabras, las imágenes más bien conocidas de la globalización post-caída del muro.

Y aun así, Alex tiene que lidiar con el pasado. Para empezar su padre tiene un intencionado parecido físico con Lenin, e intenta dominar a su familia de manera análoga; el negocio familiar es una empresa denominada “Odessa Heritage Tours;” y muy explícitamente el pasado soviético pervive en, por ejemplo, los restos de armamento de la guerra contra los nazis, las alusiones a la radioactividad de Chernobil, e incluso en las famosas escaleras de Odessa que protagonizan la inmortal escena de *El Acorazado Potemkin*. Pero como Alex le gustaría dedicarse a cuadrar las cuentas (su vocación es algo tan objetivo y desapasionado como la contabilidad), el interés de Jonathan es salir al día de su familia con el pasado, para lo cual se embarca en la búsqueda de un lugar denominado Trachimbrod, de cuya localización sólo tiene una vaga

idea, puesto que ya ni siquiera aparece en los mapas. Cuando finalmente lo encuentran se produce la primera iluminación, y es que éste ha dejado de ser un emplazamiento geográfico para convertirse en otra cosa: "Trachimbrod soy yo," dice Lista, la mujer que un día se convirtió en coleccionista para guardar los recuerdos y secretos de un lugar y un momento que han sido borrados del mapa y de la historia. Como guardiana de las reliquias y de la memoria de Trachimbrod, la anciana incluso ha llegado a perder la noción del presente y la conexión con lo real: cincuenta años después de la masacre que se produjo en la aldea aún no sabe si ha terminado la guerra. El catálogo de objetos guardados en cajas, "por si acaso" alguien las viene a buscar, se constituye así en memorial pero no en el sentido oficial (fechas, monumentos, museos, arcos de la victoria, etc) para conmemorar el conocido Holocausto de los campos de concentración, sino para recordar todos esos pequeños holocaustos apócrifos, los de tantos fusilamientos en pequeñas aldeas perdidas.

Lista tuvo suerte de sobrevivir a una de esas masacres, y su existencia genera una iluminación más relevante para el espectador: la del abuelo de Alex, que también es un superviviente de esa matanza y se halla ahora frente a frente con la persona que le ayudó a escapar. Si para otros la memoria puede llegar a ser una especie de atracción turística (recuérdese la "Odessa Heritage Tours"), para el abuelo Perchov la vuelta al pasado supone una iluminadora catarsis. Mientras que Lista se pasa la vida tratando de no olvidar, en el caso de él la vida ha estado marcada por un deseo incesante de olvidar, empezando por el momento en el que, tras sobrevivir a la masacre, se quita la chaqueta con la estrella amarilla, no sólo para dejar de ser judío a los ojos del mundo, sino porque la amnesia parece ser el precio de la supervivencia. A causa de esta inesperada iluminación llegamos a saber que el nombre real del abuelo es Baruch, que es judío, y que por tanto, también Alex lo es: de ahí que al final del viaje Jonathan le regale la cadena con la estrella de David perteneciente a su propio abuelo. Finalmente, a través de todos esos objetos depositarios de la memoria de la historia, el propio Alex tiene que admitir que "everything is illuminated in the light of the past."

En nuestra segunda película, *La vida secreta de las palabras* (2005), el pasado traumático también se manifiesta mediante un proceso de anagnórisis, es decir, a través del reconocimiento, el descubrimiento o la catástrofe. La película cuenta la historia de Hanna, una mujer solitaria que es puntualmente

contratada para cuidar de Joseph, herido en un incendio en una plataforma petrolífera del mar del Norte.

Pero las limitaciones impuestas por este contexto espacio-temporal —trabajadores desplazados, aislados y sujetos a un futuro laboral incierto— no son las únicas que afectan a los protagonistas, pues hay que considerar además sus limitaciones físicas: Hanna es casi sorda y necesita de un audífono, mientras que Joseph ha quedado provisionalmente ciego al quemarse las córneas en el accidente. Una condición común, la de la soledad y el aislamiento, que va generando una simpatía mutua, pero que, sin embargo, está llena de secretos y verdades a medias. Así, mientras le niega a Joseph información sobre sí misma (cuando él le pregunta sobre su acento, su origen, su nombre o sobre el color de su pelo), Hanna se va enterando de un secreto de él de manera indiscreta: Joseph, ha resultado gravemente herido en un accidente laboral tratando de salvar a un compañero que quería suicidarse al sentirse traicionado por su esposa. Una traición de la que Joseph es parte fundamental, por lo que, al dolor físico y al aislamiento provocado por la ceguera, se añade el sentimiento de culpa.

Aunque los dos protagonistas son supervivientes de un pasado traumático, el de él se revela nimio ante la tragedia de ella, quien, en la escena climática de la película, se confiesa víctima de la tortura y la violación en la guerra de los Balcanes. Frente a la locuacidad de Joseph, la relación de Hanna con su pasado se realiza mediante el silencio y la mentira, lo que explica el hecho de que en la narración del escenario traumático necesite inventar una ficción en la que ella misma es un personaje: una amiga imaginaria a la que torturaron hasta el punto de hacerle desear la muerte. Se trata de un mecanismo de transferencia del dolor para, una vez ubicado en otro cuerpo, en otro pueblo, poder asumirlo y representarlo. De hecho, cuando relata el estallido del conflicto en Dubrovnik, Hanna recuerda haberse resistido a la evidencia al pensar que “las guerras siempre suceden en otro lugar.”

Si la de Joseph es una historia absolutamente privada y tiene el glamour de lo heroico y sentimental en el imaginario de Occidente, la de ella es representativa de una comunidad, es sólo el fruto de un azar en una guerra ya olvidada en los márgenes de Europa, pues como señala Inge, la psicóloga encargada de la rehabilitación de Hanna, cuando le muestra a Joseph el archivo de las víctimas, “aquí hay miles de Hannas.”

Ella arrastra la culpa y la vergüenza del superviviente (un tema que también se plantea en *Everything is Illuminated*) que constantemente trata de borrar las trazas de ese pasado humillante (de ahí, por ejemplo, su obsesión por la limpieza). Pero, muy explícitamente, el pasado permanece en el presente, preservado en el cuerpo lacerado de la protagonista, quien se ha convertido en documento viviente de esos sucesos históricos. Las cicatrices de Hanna ocupan la revelación central de la película, aunque, en una especie de juego irónico, esta iluminación no se realiza a través de la vista (Joseph está ciego) sino del tacto, porque es justamente cuando Joseph las acaricia cuando se produce el descubrimiento de la "vida secreta de Hanna."

Una vez más, frente a la historia narrada, la materialidad real de los objetos (en forma de cicatrices o del archivo que custodia Inge en Copenhague) funciona como prueba ineludible y testimonio perenne de los conflictos cuando éstos ya se han olvidado.

Finalmente, en nuestra tercera película, *La vida de los otros* (2006), se cuenta la relación entre un oficial de la Stasi y dos artistas sometidos a vigilancia por su amistad con disidentes y su supuesta oposición al régimen comunista de la RDA. Lo que el capitán aprenderá a lo largo de ese espionaje, tanto sobre los espiados como sobre los métodos del régimen del que ha sido fiel defensor, le lleva a un despertar de su conciencia (de nuevo una "iluminación") que cambia radicalmente su vida.

Esa atmósfera policial en que todos los ciudadanos se vigilan nos remite claramente a la novela de George Orwell *1984* (significativamente el año en que transcurre la acción de la película), y donde la figura de Winston Smith se ofrece como referente intertextual dada su función de manipulador de documentos para crear determinadas versiones de la Historia.² En el caso de Wiesler, el capitán de la Stasi, el ámbito de la manipulación es lo cotidiano o trivial, es decir, todo aquello que pueda ser utilizado para doblegar la voluntad de ciudadanos sospechosos. En ambos textos se cumpliría la máxima de Walter Benjamin sobre cómo el archivo encapsula un recuerdo de la civilización, pero al mismo tiempo sirve para revelar la barbarie implícita en deter-

² Winston Smith tiene un interesante comentario sobre la materialidad de la Historia que sería también relevante en este análisis: "Do you realize that the past, starting from yesterday, has been actually abolished? If it survives anywhere, it's in a few solid objects with no words attached to them, like that lump of glass there" (126).

minados procesos históricos. Concretamente, en la película los métodos de espionaje son la prueba de la eficacia policial al servicio de la causa (él es un oficial ejemplar que instruye a futuros agentes), pero, por otro lado, los documentos que el régimen de la RDA utiliza para ejercer la tortura psicológica y sustentar su poder se convierten, tras la caída del muro, en los principales testigos de cargo de su infamia. En este sistema donde 100.000 agentes y 300.000 informantes vigilan cada día la vida de sus conciudadanos, ésta, “la vida de los otros,” se materializa en fichas policiales, listas negras, cintas con confesiones, interrogatorios, escuchas, informes, nombres en clave, muestras de olor o anotaciones, hasta el punto de que estos elementos llegan a legitimarse como lo real. Por ejemplo, en la película, las relaciones sexuales de la pareja no son mostradas, sino narradas en un informe que no pasa por alto ningún detalle íntimo. El propio Wiesler que al final pasa de ser investigador a investigado, será víctima de esta obsesión documental en la que ha participado tan fervorosamente, porque es a través del informe falso que redacta y firma para proteger a los espionados y de la huella de tinta roja de la máquina de escribir, cómo el dramaturgo descubre la identidad escondida tras la nomenclatura “HGW XX/7,” el nombre en clave de Wiesler en la Stasi.

Pero frente a este exceso de información, también está la historia mutilada por el régimen. Si, como apunta el dramaturgo en su artículo clandestino, todo los aspectos de la RDA se miden con cifras y estadísticas minuciosas, las tasas de suicidios (las más altas en la Europa de aquellos años) se silencian y falsean. La impostura y el juego entre realidad y ficción son de hecho una constante en una película donde la metáfora del teatro lo abarca todo: si, al principio son los artistas los que se especializan en actuar y simular, mientras que la Stasi se ocupa de averiguar la verdad sobre sus vidas, poco a poco se van invirtiendo los roles y el policía acaba redactando informes falsos para proteger a los artistas y hasta inventando una obra de teatro para ocultar un artículo subversivo.³ El desafecto de Wiesler se inicia cuando descubre que lo ideológico es reemplazado por las ambiciones y miserias personales que acaban condicionando la Historia (con mayúsculas): así, al ministro lo mueve

³ El falseamiento de lo real también es el tema central de *Goodbye, Lenin!*, que revisa la reciente historia de la RDA, aunque no desde el trauma sino desde la nostalgia. En ese sentido se la vincula con el movimiento Ostalgie o “nostalgia del Este,” que reivindica los valores éticos y estéticos de la RDA liquidados tras la reunificación.

su deseo carnal por Christa, la novia actriz del dramaturgo; al jefe de la Stasi sus expectativas de promoción dentro del partido; y a Christa su necesidad de conseguir medicamentos en el mercado negro. En definitiva, como resume el superior de Wiesler: "¿Qué es el partido sino sus miembros?" Un argumento que, aunque indicativo de cierta deriva hacia el sentimentalismo, resume el desengaño de Wiesler con el régimen al constatar que su aparato represivo es usado para satisfacer los intereses personales de sus dirigentes.

Este juego de espejos e inversiones afecta también a la iluminación final de la película, pues el dramaturgo, al revisar su propio expediente tras la caída del muro, no sólo descubre que era espiado sino que el agente que le vigilaba fue cambiando su visión a raíz de lo que aprendió mientras espiaba, convirtiéndose en un héroe anónimo y un represaliado en los últimos años del régimen.

Como conclusión podemos resaltar algunos aspectos que estos tres relatos tienen en común. En primer lugar, en todos ellos la articulación del pasado se hace desde la experiencia del trauma, un ámbito que, al exceder todos los límites y marcos de referencia, se asocia frecuentemente a lo inexpresable: si aceptamos que, como señaló T.S. Eliot en su famosa frase, "human kind cannot bear too much reality," entonces también debemos aceptar que el deseo de comunicar ese exceso plantea el problema de su propia representación.

Por otro lado, resulta llamativo que las tres películas enfaticen la literalidad del testimonio traumático, en forma de cicatrices, objetos, documentos y descripciones detalladas para enfrentarnos al hecho mismo, y no a su re-creación simbólica, metafórica o abstracta. Esta aparente paradoja se explica si consideramos que la materialidad de lo real viene precisamente a dar forma a lo que, por su condición de inconmensurable e incomparable, no la tiene. Así, mediante los vestigios materiales de ese pasado traumático que se revelan como sustento y depositario de la historia "real," el trauma se constituye en un criterio de autenticidad y legitimidad, y, por ello, deja de ser inefable para convertirse en tangible, constatable.⁴

Esa materialidad de lo real, encarnada en objetos aparentemente triviales, produce un valor añadido de inmediatez y frescura que hace que la represen-

⁴ Aquí se recurre a la fisicalidad de los objetos para representar el pasado traumático, pero esto no es la única posibilidad. En *Beloved*, por ejemplo, una novela que revisa el pasado trágico de los afro-americanos, Toni Morrison, recurre a lo inmaterial, al mundo gótico de los fantasmas y los espíritus como el único lenguaje capaz de articular los horrores de la esclavitud.

ción del pasado en las tres películas se aleje de los estereotipos presentes en similares historias. Así, llama la atención el contraste entre Trachimbrod y, por ejemplo, la versión oficial, heroica, grandiosa de la película *Exodo*; o, de forma similar, entre la épica del género de espionaje, desde James Bond o Alfred Hitchcock a las novelas de John Le Carré, y por otro lado, las miserias de la vida cotidiana reflejadas en los informes de la Stasi.

De esta manera, en línea con la nueva historiografía, y como otra variante de la dicotomía *story vs History*, se puede apreciar una preponderancia de la memoria frente a la Historia, y cómo proliferan una serie de narrativas más atentas a peripecias personales, como índice de la fragmentación de un discurso totalizador ya obsoleto. Al igual que el imperio soviético se acaba disgregando en nuevos países con sus nuevas narrativas nacionales, igualmente la gran metanarrativa de la Historia con su discurso de heroica lucha colectiva y negación de lo privado se dispersa en una miríada de diferentes relatos de individuos anónimos que, si antes estaban llamados a ser (parafraseando a Lenin) sólo unos tornillos en la gran maquinaria de la Historia, ahora se erigen como verdaderos sujetos históricos.

OBRAS CITADAS

- BENJAMIN, Walter. "Theses on the Philosophy of History." *Illuminations: Essays and Reflections*. New York: Schocken Books, 1988. 253-264.
- CERCAS, Javier. "Revisar la revisión." *El País* 31 mayo 2007 www.elpais.com.
- ELIOT, T.S. "Burnt Norton." *Four Quartets*. London: Faber, 1986.
- Everything is Illuminated*. Dir. Liev Schreiber. Warner Independent Films, 2005.
- Goodbye, Lenin!* Dir. Wolfgang Becker. X-Filme Creative Pool, 2003.
- La vida de los otros*. Dir. Florian Henckel-Donnersmarck. Wiedemann & Berg Filmproduktion, 2006.
- La vida secreta de las palabras*. Dir. Isabel Coixet. El Deseo SA, 2005.
- MORRISON, Toni. *Beloved*. London: Vintage, 1997.
- ORWELL, George. *Nineteen Eighty-Four*. Harmondsworth: Penguin, 1973.