



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

PROGRAMA DE POSGRADO EN CIENCIAS POLÍTICAS Y SOCIALES

FACULTAD DE CIENCIAS POLÍTICAS Y SOCIALES
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES SOCIALES
CENTRO REGIONAL DE INVESTIGACIONES MULTIDISCIPLINARIAS
CENTRO DE INVESTIGACIONES SOBRE AMÉRICA DEL NORTE
FACULTAD DE ESTUDIOS SUPERIORES ACATLÁN

Imágenes de la memoria. La representación del totalitarismo en la novela *La broma* de Milan Kundera

TESIS

Que para optar por el grado de Maestra en Comunicación

Presenta:

Laura Martínez Abarca

Tutor

Jorge Olvera Vázquez

FES Acatlán

Santa Cruz Acatlán, Naucalpan, Estado de México

2017



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

Índice

INTRODUCCIÓN	3
CAPÍTULO 1. LA RAZÓN ILUSTRADA Y EL ADVENIMIENTO DE LOS TOTALITARISMOS	7
1.1. El proyecto moderno ilustrado	10
1.1.1. El sujeto y los totalitarismos	15
1.2. Hacia una definición de totalitarismo	19
1.3. Totalitarismo soviético	23
1.3.1. Albores revolucionarios	24
1.3.2. La dictadura del proletariado. El inicio de la censura	27
1.3.3. Estalinismo. El panfleto canónico: el realismo socialista	29
CAPÍTULO 2. NOVELA Y MODERNIDAD	36
2.1. Novela contra el totalitarismo	38
2.2. La imagen del totalitarismo	42
2.2.1. La constelación checa: Kafka, Weil, Škvorecký, Hrabal, Kundera	43
2.2.1.1. De los mundos juveniles en el totalitarismo: Danny y Ludvik	44
2.2.1.2. La inevitable alusión a Kafka: De Joseph K., Jan Fisher y Ludvik Jahn	50
2.2.1.3. Emma y Ri, un diálogo en el tiempo	55
CAPÍTULO 3. LA BROMA: UNA VISIÓN DEL TOTALITARISMO	60
3.1. Ludvik y Kundera	63
3.2. Ludvik y el totalitarismo	71
3.2.1. El regreso a Moravia	75
3.2.2. La postal/El proceso	84
3.2.3. La Cabalgata de los Reyes	94
3.2.4. La venganza/El proceso	101
3.2.5. La reconciliación	108
CONCLUSIONES	121
REFERENCIAS	125

INTRODUCCIÓN

Es probable que todos los gobiernos del mundo sean más o menos enteramente totalitarios.

ALDOUS HUXLEY

La investigación académica en ciencias sociales, aquel promontorio desde el cual podemos contemplar la realidad y al mismo tiempo hablar de ella, intenta ser un dialogo entre las diversas visiones del mundo. Pequeña trinchera que defiende la universalidad en un mundo fragmentado por los nacionalismos, por las abrumadoras diferencias entre los países ricos y pobres, por el terrorismo y otras más situaciones que pese a la reflexión en torno a las sociedades y los sujetos dentro de éstas, no se resuelven. Tal como en la Fundación de Asimov, la historia sigue su implacable camino sin que las voluntades independientes puedan lograr cambios radicales; en nuestro caso, nos toca, como a los enciclopedistas, – aunque a veces nos resulte poco y sin grandes consecuencias– dejar asentada la realidad, o mejor dicho, nuestra concepción de la realidad, pero no como copistas dedicados a la recolección de datos y a la documentación, sino como intérpretes.

En lo que concierne a esta investigación, las reflexiones que ha despertado, las preguntas, las no respuestas, no pueden dissociarse de lo que acontece en el mundo: los brotes nacionalistas avivados por el perenne temor y rechazo al otro en sociedades que se consideran a sí mismas abiertas a la multiculturalidad, y que como en el caso de la sociedad europea ha visto amenazada su seguridad no sólo desde afuera con los ataques terroristas perpetrados por el fundamentalismo islámico, sino, también, por el nacionalismo xenófobo latente entre sus ciudadanos, haciendo que la discusión sobre el totalitarismo tenga pertinencia actual.

Así, en lo que toca a esta investigación, resulta conveniente comenzar en el principio: en la explicación que algunos pensadores dieron al totalitarismo. En ese sentido, al ser éste un fenómeno inédito hasta hace poco menos de un siglo y por ello ser un término de reciente cuño, utilizado para designar al fascismo, al nacionalsocialismo alemán y al comunismo soviético, se rastreará su raíz en el seno del proyecto moderno ilustrado –no hacerlo de esta forma sería *deshistorizarlo* y no comprender el proceso denominado modernidad– poniendo especial énfasis en la categoría de sujeto. Esto servirá de preámbulo

para comenzar a trazar el estado del arte del totalitarismo a partir de su definición y en su forma soviética. Cabe destacar que la mayoría de las investigaciones que abordan el totalitarismo lo hacen prescindiendo de las huellas dejadas en el campo de la información y de la comunicación, por eso mismo, se le da especial atención a las medidas implementadas por el régimen soviético y que afectaron la libertad de pensamiento en todas sus formas.

Aquí, es importante señalar, que en su origen la investigación surgió con la tentativa de realizar un estudio comparativo entre dos novelas sin aparentemente nada en común: *Los días terrenales* de José Revueltas y *La broma* de Milan Kundera, no obstante emparentadas por ciertos rasgos que permiten observar los alcances del totalitarismo soviético. Por cuestiones de tiempo, la tesis quedó delimitada a la novela del autor checo, sin embargo, la posibilidad de encontrar ciertas temáticas en común, derivó en la búsqueda de obras producidas en el periodo de existencia de la URSS que pudieran emitir una nueva luz sobre la experiencia totalitaria y que dadas las semejanzas propiciadas por el contexto político, motivaron la creación de un conjunto novelístico al que denominé novela contra el totalitarismo. Así, con la intención de ir más allá de los datos proporcionados por la historia y penetrar en la existencia de los sujetos, de observar en ella un testimonio de la vida, se recurre a la novela como un documento que puede revelar qué de la memoria, de las vidas pasadas, de los mundos olvidados permanece.

En este sentido, no se ignora que el mundo presentado en la novela es ficcional y que toda relación con la realidad no surge con la intención de develar una imagen fiel y explícita de ésta, no obstante, la obra literaria, al vincular la experiencia personal del autor y la sociedad en la que éste se ha desenvuelto, es portadora de un conocimiento que de otro modo no hubiera sido transmitido, de ahí que podamos observar en ésta, mejor que en la literatura erudita o científica, a las mujeres y hombres reales, sus pasiones y razón, su reflexión enteramente individual, pero siempre referida explícita o tácitamente a una sociedad. De este modo, el análisis de la novela, desde el estudio de las ciencias sociales, posibilita observar la relación entre el contexto histórico, social y cultural en el que emerge, haciendo que ese mundo ficcional, de una forma u otra, pueda relacionarse con el mundo real.

Dado que el interés central de esta investigación es observar la experiencia totalitaria en el hombre, se analizará *La broma*, primera novela de Milan Kundera, escrita

en 1965, en donde hay una representación del mundo totalitario soviético. Su adhesión a novela contra el totalitarismo se debe a ciertas temáticas en las que coincide con las demás obras: *Nosotros* de Yevgeni Zamiatin (1921), *Moscú frontera* de Jiří Weil (1937), *Medianoche en el siglo* (1939) de Victor Serge, *El cero y el infinito* de Arthur Koestler (1940), *El caso Tuláyev* de Victor Serge (1942), *Rehenes* de Stefan Heym (1942), *Madre de reyes* de Kazimierz Brandys (1949), *1984* de George Orwell (1949), *Los días terrenales* de José Revueltas (1949), *Los cobardes* de Josef Škvorecký (1958), *Un día en la vida de Ivan Denisovich* de Aleksandr Solzhenitsyn (1962), *Vida y destino* de Vasili Grossman (1962), *Trenes rigurosamente vigilados* de Bohumil Hrabal (1964), *Los errores* de José Revueltas (1964), *La broma* de Milan Kundera (1965), *El hacha* de Ludvik Vaculik (1966), *La vida está en otra parte* (1972), *La despedida* (1973) de Milan Kundera, *La facultad de las cosas inútiles* (1975) de Yuri Dombrovski, *Una tumba para Boris Davidovich* de Danilo Kiš (1976), *El libro de la risa y el olvido* (1978), *La insoportable levedad del ser* (1984) de Milan Kundera y finalmente, *Amor y basura* de Ivan Klíma (1987).

En principio, se eligió la novela del escritor checo por ser el factor ideológico el que desencadena la trama, además de, como ya se dijo, los motivos temáticos que la emparentaban a la novela del autor mexicano, no obstante, el rasgo primordial en el que recae su elección se debe al presupuesto que sitúa al totalitarismo como una tendencia albergada en el individuo moderno. Pese a ser considerada su obra más política, es significativo que en ésta jamás se mencione la palabra totalitarismo, tal como en obras posteriores como *La insoportable levedad del ser*, escrita desde el exilio en Francia.

De este modo, los ejes que guían la investigación son: modernidad, totalitarismo y novela. A casi un siglo del surgimiento de los fascismos europeos, de los totalitarismos como forma de gobierno inédita, se considera que la novela puede *hablarnos* de lo que éste significó en la vida de las personas que lo vivieron. La novela es un prismático que contempla la realidad social del escritor a través de existencias concretas inmersas en una ficción, un diálogo constante entre lo real y lo simbólico. Tomando lo anterior como base, la investigación pretende acceder a una comprensión del totalitarismo desde el universo ficcional de la novela, el cual puede dar cuenta de la experiencia totalitaria en el hombre. Así, la tesis se estructuró en tres capítulos: La razón ilustrada y el advenimiento de los totalitarismos; Novela y modernidad y, finalmente, *La broma*: una visión del totalitarismo.

El primer capítulo está destinado a la aproximación del concepto modernidad desde la visión del racionalismo ilustrado. Conciérne a esta investigación debido a que la emergencia de un fenómeno como el totalitario, el cual parece culminar con la desaparición moral y física del sujeto, pone en jaque los ideales ilustrados en los que funda su tradición; en este sentido, es de crucial importancia revisar las fallas que se le adjudican, encontrando en el binomio modernidad-totalitarismo, las claves que propiciaron un Estado que, en nombre de la tradición filosófica occidental, legitimó la disolución total del individuo.

El segundo capítulo, se ocupa de la selección de las novelas que se considera ofrecen una visión del totalitarismo, integradas al conjunto novelístico novela contra el totalitarismo, creado con la intención de observar las semejanzas entre ellas: el drama del proceso, la invasión a la vida íntima, la existencia del yo devorado por la esfera de lo público, la vigilancia constante, entre otras, propiciadas por los acontecimientos históricos, y que vistas estas relaciones entre los diversos autores me permiten hacer una imagen del totalitarismo en un plano más íntimo y que trasciende las fronteras de la definición política. Así, cuando en la presente investigación se dice que la novela es un instrumento de crítica es porque es fiel a quien la escribe. Más allá de los dogmas, sus escritores son sujetos que asumen una postura en el mundo y actúan conforme a ésta.

El tercer y último capítulo, está dedicado al análisis de *La broma*, el cual se compone de dos grandes partes, la primera atañe al contexto histórico en el que nos sitúa la novela, aunado al momento histórico que la ve nacer y la segunda, al análisis de la novela. Esto nos llevará por dos senderos, por un lado, la historia narrada y que corresponde al mundo de la *ficción*; y por otro, el mundo *real* en el que el autor se debate entre un mundo en extremo politizado (que responde al ámbito público) y su mundo interno (que responde al ámbito privado), manifestado en la novela, como mundo de la vida, el cual no sería posible si no hubiera sujetos que constantemente crearan espacios de libertad; haciendo de la novela un mundo en resistencia, habitado por sujetos que dudan y ponen su voluntad en derribar los muros del mundo impuesto.

CAPÍTULO UNO

LA RAZÓN ILUSTRADA Y EL ADVENIMIENTO DE LOS TOTALITARISMOS

El siglo XX fue ante todo el siglo en el que se pusieron masivamente en marcha y en todo el planeta procesos de modernización y quebrantamiento de las sociedades tradicionales, pero fue también el siglo del totalitarismo.

TOURAINÉ

Resulta imposible intentar hacer una historiografía del siglo XX sin contemplar la categoría modernidad. En el caso específico de esta investigación, no se podría acceder a la comprensión del totalitarismo sin ésta, ya que presencia acontecimientos que hacen repensar el proyecto moderno ilustrado –el surgimiento del Estado en el siglo XVII, las guerras y revoluciones del XIX y las guerras mundiales del XX–, en el cual descansan los postulados del largo proceso civilizatorio conceptualizado en el siglo XVII en la Europa occidental “con motivo de una serie de profundas transformaciones socioculturales e intelectuales y que alcanzó su madurez: 1) como proyecto cultural –con el despliegue de la Ilustración–; 2) como forma de vida socialmente instituida con el desarrollo de la sociedad industrial (capitalista y, posteriormente, también comunista)” (Bauman, 2008: 77).

Dado que el interés central de esta investigación es observar la representación del totalitarismo a la luz de la novela, género moderno por excelencia, acotaremos ésta al pretendido racionalismo del proyecto ilustrado. No es pues intención de este apartado hacer una caracterización de la modernidad y sus implicaciones. Estamos ante un concepto complejo que encierra toda una concepción del mundo y que puede rastrearse desde la aparición en el latín de la palabra “moderno” en la alta Edad Media, “en el tránsito de la antigüedad romana hacia el mundo nuevo de la cristiandad” (Jauss en Nieto, 2015: 132), situando aquí el inicio del periplo de lo que podríamos llamar la conciencia de la modernidad. Así, únicamente retomaré el origen de la palabra *modernus*, derivada de los vocablos *modo* y *hodiernus* y que significan nuevo y actual, respectivamente, para establecer que en su acepción más lata, la etimológica, están los límites que la circunscriben, marcando las fronteras que impulsan su andar: el sentido de ruptura con el pasado.

En efecto, la modernidad se inaugura con la conciencia entre el antes y el ahora. Jameson cuenta que en el siglo V la palabra “moderno” fue utilizada por el papa Gelasio I (494-495) para distinguir a sus contemporáneos de aquéllos que presenciaron los primeros tiempos de la Iglesia “y no implica ningún privilegio específico (salvo el cronológico) para el presente” (2004: 25). Así, el uso de la palabra solamente designa la continuidad lineal entre el pasado y el presente y la distinción entre los que testimoniaron el paso de Jesús por la tierra y los herederos de esa tradición. Por esa misma época, Casiodoro ocupa la palabra *modernus* como antítesis de *antiquas*, otorgándole al término su carácter innovador: “desde el punto de vista del papa, el nuevo imperio gótico apenas significaba una ruptura en la tradición cristiana; para el hombre de letras (Casiodoro), representa una línea divisoria fundamental entre una cultura en lo sucesivo clásica y un presente cuya tarea histórica consiste en reinventarla” (Jameson, 2004: 25). De ahí que Le Goff diga que “lo que se pone en juego en la oposición antiguo/moderno es la actitud de los individuos, de las sociedades respecto del pasado, de su pasado” (2005: 148).

Esta relación entre el pasado y el presente evidencia la postura del hombre frente a su pasado, una suerte de conciencia histórica que se caracteriza por lo cronológico y también por la voluntad de “transformación de uno mismo y del mundo” (Berman) respecto al tiempo que le antecede y que determina la experiencia histórica de los sujetos entre las diversas épocas. Como dice Paz: “hay tantas modernidades como épocas históricas. No obstante ninguna sociedad ni época alguna se ha llamado a sí misma moderna, salvo la nuestra” (1987: 41). Es decir, aunque no todos los fenómenos sociales han sido engendrados en la modernidad, sí lo es el modo nuevo en cómo se relacionan entre sí.

Así, la modernidad en Occidente se ha caracterizado por establecer rupturas con la tradición, posibilitando nuevas concepciones del mundo. Estas rupturas son de diversa índole: religiosas, económicas, políticas, culturales, artísticas, tecnológicas y han acontecido en diversos periodos. Muchos estudiosos se inclinan por situar en el Renacimiento la instauración de la modernidad con su premodernidad, la Edad Media, “en la que surgió por primera vez la concepción moderna de la abstracción y de la filosofía misma, junto con determinada concepción de la historia como algo distinto de la crónica” (Jameson, 2004: 34). Esta transición entre uno y otra está mediada por: 1) los nuevos inventos como la imprenta, la cual ayudó a difundir el conocimiento y el intercambio de

ideas, abriendo el camino a la democracia, y el posterior dominio del saber sobre la naturaleza; 2) la llegada de los europeos a América y el descubrimiento de otras concepciones del mundo, lo cual inauguró la controversia sobre el trato que debía dárseles a los hombres y mujeres del nuevo mundo, abriendo la discusión de la universalidad; 3) el movimiento de Reforma, el cual eliminó la brecha eclesiástica entre Dios y el hombre, iniciando el camino de la secularización. Posteriormente, los descubrimientos en el arte, la astronomía y la ciencia, impulsados por el saber matemático, de Galileo, Da Vinci, Copérnico, Descartes, entre otros, hacia la construcción del método científico; el crecimiento del mundo; la idea del hombre como eje del conocimiento; la invención del género novelístico inaugurado por *Don Quijote de la Mancha* de Miguel de Cervantes; la educación total para el hombre total, culminarían en la conciencia teórica del siglo XVII y en la gran síntesis de pensamiento conocida como Ilustración, que se extendería por toda Europa y más tarde a los otros continentes:

Durante los años del siglo XVIII previos a 1789 tiene lugar un gran cambio, responsable más que ningún otro de nuestra actual identidad. Por primera vez en la historia los seres humanos deciden tomar las riendas de su destino y convertir el bienestar de la humanidad en objetivo último de sus actos. Este movimiento surge en toda Europa, no en un solo país, y se pone de manifiesto en la filosofía y en la política, en las ciencias y en las artes, en la novela y en la autobiografía (Todorov, 2014: 7)

Como ya se dijo, no es objetivo de esta investigación ahondar en las implicaciones de la modernidad, por ello se restringen los postulados de ésta al Renacimiento, considerado el punto de partida más o menos consensuando en la literatura de este tema. Sin embargo, no se ignora que muchas de las grandes ideas de la Ilustración, originada en Francia, provienen de la Antigüedad, de la Edad Media e incluso de latitudes ajenas a Europa. En cualquier caso, Todorov reconoce tres rasgos constitutivos del pensamiento de la Ilustración: la autonomía, la finalidad humana de nuestros actos y la universalidad (2014). Es importante hacer esta indicación ya que el autor búlgaro considera que la modernidad clásica no es del todo “culpable” de los horrores del siglo XX, a saber, las guerras mundiales y los totalitarismos, en contraste a otros autores que afirman que en la modernidad se encuentra el germen que dio pie a ellos: Horkheimer, Adorno, Arendt, Touraine, entre otros.

1.1. El proyecto moderno ilustrado

En este ánimo de comprender el proyecto moderno ilustrado, en la época actual y desde el ya no tan “nuevo mundo” Bolívar Echeverría ve en las siguientes características las aspiraciones a las que el espíritu ilustrado dedicó sus esfuerzos: la confianza en el plano puramente físico, la secularización de lo político y el individualismo, y en las que asoma la “lógica” moderna, que en su pretensión de racionalizar no sólo el plano social, sino también el plano existencial, ha despertado suspicacias a lo largo del tiempo, encontrando su primer y más vigoroso detractor en el Romanticismo. Así, es necesario aclarar que los tres puntos señalados por el filósofo ayudan a esbozar de manera general el modelo ilustrado, aunque éste nunca pudo realizarse a cabalidad.

La primera, la confianza en el plano puramente físico, tiene que ver con la visión naturalista, es decir, con el conocimiento de la realidad y del hombre, mediado exclusivamente por una demostración de tipo científica. La técnica adquiere el valor que antaño poseían los discursos míticos para explicar la relación del hombre y el mundo, posibilitando una aproximación a lo que antes se creía inconmensurable, a partir del cálculo y del pensamiento matemático, reduciendo así la naturaleza a su valor puramente funcional. El racionalismo trasciende la concepción de “los fines últimos” tan cara a la religión y esto supone un cambio en la percepción que se tenía de la naturaleza y el mundo. Dice Bolívar Echeverría:

Lo central en este primer fenómeno moderno está en la confianza, que se presenta en el comportamiento cotidiano, en la capacidad del ser humano de aproximarse o enfrentarse a la naturaleza en términos puramente mundanos y de alcanzar, mediante una acción programada y calculada a partir del conocimiento matematizado de la misma, efectos más favorables para él que los que podía garantizar la aproximación tradicional a lo otro, que era una aproximación de orden mágico. En la confianza en una técnica eficientista inmediata (“terrenal”), desentendida de cualquier implicación mediata (“celestial”) que no sea inteligible en términos de una causalidad racional-matemática (2008).

La posibilidad de comprender las leyes de la naturaleza se extiende, a su vez, a la facultad de controlarla, reduciéndola, mediante la técnica, a un sistema material, suprimiendo el pensamiento dualista como explicación de la realidad. No obstante, como

dice Cassirer, para los ilustrados esta visión de la naturaleza va más allá de la visión materialista e instrumental de la razón:

La palabra naturaleza no designa sólo el dominio de la existencia “física”, la realidad (material) en la que habría que distinguir la “intelectual” o la “espiritual”. El término no se refiere al ser de las cosas sino al origen y a la fundación de las verdades. Pertenecen a la naturaleza, sin perjuicio de su contenido, todas las verdades susceptibles de una fundación puramente inmanente, que no exigen ninguna revelación trascendente, que son por sí mismas ciertas y evidentes. Ésas son las verdades que se buscan no sólo en el mundo físico sino también en el mundo intelectual y moral. Pues son esas verdades las que hacen de ese mundo un solo “mundo”, un cosmos basado en sí mismo, que posee en sí mismo su propio centro de gravedad” (Cassirer en Touraine, 22).

Asimismo, esta visión naturalista tenía el fin de beneficiar al hombre en su camino de progreso, noción esencial de la modernidad que trae consigo una concepción del tiempo que no corresponde al tiempo cíclico del mito, sino al tiempo lineal, histórico, que siempre se dirige a un porvenir que guarda la promesa de ser mejor que el presente, ya que la idea de progreso siempre refiere a un avance, creyendo que la acumulación, aplicación y difusión de los conocimientos sólo podrían augurar mejores condiciones de vida. Se tenía fe en el estudio científico del pasado, la historia, para evitar repetir los mismos errores, alcanzando así un futuro mejor.

La sociedad moderna ha funcionado así, en referencia al porvenir, teniendo como consecuencia el mito del progreso, expresión mayor de este tiempo finalizado [...] Este concepto de tiempo finalizado, de tiempo siempre pensado en función del futuro, es uno de los primeros elementos de constitución de la *épistème* de la Modernidad. El hecho de no pensar el mundo sino en función del futuro, es una manera de acentuar la razón (Maffesoli, 2000: 250).

En cuanto a la secularización de lo político (y del mundo), se refiere al “fundamento exclusivamente humano de la política y de la moral” (Todorov, 2014: 37). El hombre ilustrado fomenta la pérdida de sacralidad del mundo en pos del laicismo, de tal modo que el discurso eclesiástico pierde valor en lo tocante a las esferas del quehacer público, es decir, en las decisiones de los hombres y mujeres que conforman la sociedad moderna no

deben predominar los juicios morales emanados de la religión, sino aquellos surgidos en los argumentos de la razón:

El ser humano ya no es una criatura hecha por Dios a su imagen; es un actor social definido por los papeles que cumple, es decir, por la conducta asignada a su posición y que debe contribuir al buen funcionamiento del sistema social. Porque el ser humano es lo que hace, ya no debe mirar más allá de la sociedad, hacia Dios, para encontrar su propia individualidad y sus orígenes, sino que debe buscar la definición del bien y del mal en lo que es útil o dañoso para la supervivencia y el funcionamiento del cuerpo social (Touraine, 2014: 25).

Para Bolívar Echeverría esta secularización de lo político trae consigo la primacía de la política económica sobre la esfera religiosa y comunitaria, propiciando la ascensión de la burguesía como la clase que definirá los asuntos del Estado. Dice Furet: “La burguesía ya no tiene un lugar que le sea atribuido en el orden de lo político, es decir, de la comunidad. Se basa por entero en la economía, categoría que por cierto ha inventado al nacer ella misma: en relación con la naturaleza, en el trabajo, en el enriquecimiento” (1996: 18). Esta primacía de la economía entraña, al mismo tiempo, valores universales: pondera el trabajo como la actividad que define a la humanidad entera: la cuna deja de ser un criterio para medir a los hombres, haciéndolos iguales y libres. Sin embargo, como bien apuntan Adam Smith y Marx, el trabajo, como generador del capital, recae en el trabajo humano del obrero o del campesino, haciendo de esta definición de humanidad una concepción particular y no universal.

No obstante, esta tentativa de separar lo religioso de lo político es, tal como lo refiere asimismo Bolívar Echeverría en *Vuelta de siglo*, ingenua y cínica:

Es [ingenua] porque imagina un aparato estatal que podría permanecer puro e incontaminado a través del uso que hagan de él sujetos imbuidos de religiosidad; en general, es ingenua porque cree que puede haber estructuras vacías, que un continente puede ser neutral e indiferente respecto de su contenido. Pero es al mismo tiempo una desacralización cínica porque, si bien condena la política que se somete a una religiosidad arcaica, lo hace tramposamente desde la práctica de una política que se encuentra también sometida a una religiosidad, solo que a una religiosidad moderna (2006: 42)

En cuanto al individualismo como ideal ilustrado, éste presupone el nacimiento de un nuevo hombre –en oposición al hombre tradicional que detenta una moral colectiva centrada en Dios– que si bien es autónomo, tendría que ser capaz, gracias a la razón como ley natural inmanente al ser, de autorregular sus pasiones hacia “el conocimiento racional y a la participación en una sociedad que organiza la razón” (2014: 20). Así, aunque el hombre moderno esté sometido a las leyes, el individuo tiene libertad de conciencia, es decir, su voluntad ya no está subordinada a los designios naturales o divinos y al mismo tiempo conlleva la voluntad de gobernarse, supeditando el poder del Estado “a los fines individuales y se realiza plenamente en la consecución de los intereses particulares de los ciudadanos” (Julios, 1995: 243), estableciéndose así las dimensiones en las que se desenvuelve: la vida privada, gestionada por el propio individuo; el ámbito legal, que responde al consenso de lo que es el bien con base en lo que implica el carácter universal de lo humano; y, en medio de ambas, la esfera pública o social, en la que tendría que reflejarse que la voluntad del ciudadano, en su derecho de tomar decisiones en beneficio propio, concurre al bien común.

Cada individuo, concebido por su parte como un ser racional, consciente de sus derechos y deberes y amo de sí mismo, debe estar sometido a leyes que respeten sus intereses legítimos y la libertad de su vida privada y que aseguren al mismo tiempo la solidez de la sociedad, del cuerpo social, mantenido con buena salud por el funcionamiento normal de sus órganos (Touraine, 2012: 29).

De este modo y en cuanto a los tres puntos señalados, en la vertiente racionalista de la modernidad del Siglo de las Luces, la concepción del hombre y su misión en la tierra ya no giran alrededor de un Dios ni un destino. La legitimación religiosa otorgada a la monarquía dejó de tener validez para aquellos hombres que vieron en la racionalización la posibilidad de construir una sociedad en la cual la actividad científica y técnica, el gobierno de los hombres y la administración de las cosas están regidos por la razón (Touraine, 2014). En este sentido, la modernidad entraña la creación de la sociedad racional, la cual es considerada en sí misma como un engranaje que busca el perfeccionamiento del hombre mediante el culto a la razón, quien en beneficio del bien común, del orden social, deberá orientar su voluntad al bien de la colectividad. Razones que hicieron de la filosofía del

proyecto ilustrado una revolución del pensamiento que incidió en todas las esferas del quehacer humano.

De igual modo, se puede decir que el proyecto moderno ilustrado propició la construcción de una sociedad fundamentada en una base exclusivamente humana, el conocimiento es considerado un bien universal que libera y posibilita el uso crítico de la razón, lo que por otro lado, no implica la censura de las creencias que los individuos puedan tener, más bien, conlleva la capacidad que éstos tienen para discernir y criticar el mundo circundante con los elementos provistos por el conocimiento. Asimismo, el individualismo supone ver a todos los hombres libres e iguales, idea de la cual se derivarían los derechos humanos, más allá de la ideología del poder; de este modo, el Estado no está por encima del individuo y debe garantizar el bienestar de los ciudadanos.

No obstante los estudiosos afirmen sin error que la modernidad clásica es un modelo teórico que ha fracasado, el impulso que dio la posibilidad de destruir el mundo antiguo y sobre sus ruinas construir uno nuevo, liberándose de las formas tradicionales de organización social y de creencia cultural, trae consigo dos nociones albergadas en el seno de la organización social moderna: el capitalismo y la imagen del individuo como sujeto, en el que se gesta la conciencia de sí mismo, encarnados en el espíritu burgués. Lo anterior es importante tenerlo presente en la medida en que estos puntos esenciales de la ideología occidental de la modernidad, constituyen los puntos a los que se opone el totalitarismo.

En *El espíritu de la Ilustración*, Todorov dice que “toda lectura invariablemente optimista de la historia es una ilusión”, en el caso de la modernidad no es distinto. Al día de hoy son muchos sus críticos, ya que desde temprano presentó fisuras por, como dice Touraine, haber sido concebida “como disolución del antiguo orden, antes que de construcción de un orden nuevo”. Sus postulados aunque válidos no contemplaron los “desvíos” que podrían engendrar las luces de la razón:

Este intento de conseguir una sociedad racionalizada ha fracasado. Ante todo porque la idea de una administración racional de las cosas que sustituyera al gobierno de los hombres es una idea dramáticamente falsa y porque la vida social que se imaginaba transparente y regida por decisiones racionales se manifestó con una vida llena de poderes y de conflictos, en tanto que la modernización misma se revelaba cada vez menos endógena y cada vez más estimulada por una voluntad nacional o por revoluciones sociales (Touraine, 2014: 37).

La sociedad, entendida como un conjunto de personas e instituciones que actúan unidas para un fin, en la que lo individual y lo colectivo se corresponden con la voluntad de trabajar por el bien común, de una forma u otra se ve fracturado: la economía capitalista mercantil, la visión científica y racionalizada del mundo y el control burocrático administrativo (Benhabib, 2006: 22) presentan fisuras frente al individualismo moral, la libertad personal, la vida cívica, etc. Sirva este preámbulo para preguntarnos por qué un modelo que estaba destinado a la felicidad y al bien común de la humanidad toda, desembocó “en la pesadilla definitiva”, como la llama Žižek –refiriéndose a las revoluciones devenidas en totalitarismos– a partir de dos categorías surgidas en el seno de la modernidad: la idea del sujeto y los totalitarismos.

1.1.1. El sujeto y los totalitarismos

A la cabeza de los estudios críticos en torno al binomio modernidad-totalitarismo se coloca *Dialéctica de la Ilustración* de Horkheimer y Adorno; ellos, sin ahondar mucho en la génesis del totalitarismo, parten de una tesis más general que ve en la modernidad un proceso dialéctico de racionalización que trae consigo la pérdida de sentido que culmina con la Ilustración, la cual, en su búsqueda incesante de conocimiento, ha antepuesto el saber a lo humano. Aquello que no sea susceptible a ser medido, contabilizado, aprehendido, desentrañado a través del método científico, es motivo de aversión. La razón se ha erigido como la única autoridad apta para establecer la verdad y en este sentido, “la Ilustración es totalitaria” (2009: 62), es decir, “existe un potencial opresivo en la ilustración moderna europea” (Žižek, 2006).

Adorno y Horkheimer rastrean la singularidad totalitaria de la Ilustración en la Grecia clásica y en su forma narrativa, el mito, el cual narra, nombra, cuenta el origen, y por tanto representa, fija y explica (2009: 63). Aunque las motivaciones de ambos relatos sean distintas, la construcción narrativa del mito concede a las sociedades cerradas o abiertas, como las llama Lukács para diferenciar las civilizaciones tradicionales de las modernas, una explicación total del mundo, siendo la Ilustración la consumación del mito moderno. No obstante, si la función del mito antiguo es entender la naturaleza, darle un sentido y con ello acallar los temores que despierta su grandeza, el mito de la Ilustración ya

no pondera la naturaleza como medida de explicación, ni siquiera la verdad como sello característico de la modernidad, sino el imperativo científico-técnico, así, con el afán de dominar la naturaleza, el trabajo y la producción han subordinado el pensamiento a la razón instrumental y no a la razón objetiva:

La palabra “razón” durante mucho tiempo significó la actividad del conocimiento y de la asimilación de las ideas eternas que debían servir de meta a los hombres. Hoy, por el contrario, no sólo el papel sino también el trabajo esencial de la razón consiste en hallar medios que se pongan al servicio de fines, que cada uno puede adoptar en un momento dado (Horkheimer en Touraine, 2014: 153).

Este giro en la forma de concebir el pensamiento en una sociedad que responde a los intereses de la economía burguesa y en su inclinación a ponderar la producción capital antes que al sujeto, provoca la muerte de éste, inmerso en la paradoja de la explotación y el placer:

El aumento de la productividad económica, que por un lado crea las condiciones para un mundo más justo, procura por otro, al aparato técnico y a los grupos sociales que disponen de él una inmensa superioridad sobre el resto de la población. El individuo es anulado por completo frente a los poderes económicos. Al mismo tiempo estos elevan el dominio de la sociedad sobre la naturaleza a un nivel hasta ahora insospechado. Mientras el individuo ahora desaparece frente al aparato a que sirve, éste lo provee mejor que nunca (Horkheimer y Adorno, 2009: 54).

Es en esta desaparición del individuo donde podemos hallar uno de los rasgos esenciales del totalitarismo, reflejada en la cosificación del sujeto, quien compite con la máquina que él mismo produce hasta ser reemplazado por ésta y como consecuencia, la autoalienación del sujeto, su liquidación y finalmente, la sustitución de éste por el trabajo (H&A: 79, 83). Aunque la postura de los teóricos alemanes esté más inclinada a hacer una crítica de la razón instrumental, dominada por los dueños de los medios de producción en su búsqueda incesante de capital generando dinámicas de alienación, es importante mencionar este rasgo en tanto que se trata de la muerte del sujeto, ya sea que ésta se produzca en las sociedades democráticas –a las que claramente apuntan los escritores de *Dialéctica de la Ilustración*–, o en los totalitarismos rígidos que aquejaron el siglo XX, como consecuencia de la Ilustración en su camino inevitable a la autodestrucción.

Así, si partimos de la idea de que “la Ilustración es totalitaria”, su ideología racionalista, encaminada a la modernización, burocratización y tecnificación, podríamos inferir, en el caso de los totalitarismos nazi y soviético, que el progreso continuo de la Ilustración deviene ingeniería social creada para la destrucción ontológica y no sólo física del ser humano. En este sentido, la disolución del sujeto trasciende la alienación hacia la aniquilación total.

De tal modo que en la idea de la muerte del sujeto se atisba una de las características fundamentales de los totalitarismos: la destrucción sistemática de la individualidad, idea desarrollada años más tarde por Hannah Arendt, a propósito del comunismo soviético y el nacionalsocialismo en su obra *Los orígenes del totalitarismo*. Aunque actualmente resulta un tanto dogmático decir que éstos son los únicos regímenes a los que les calza el adjetivo totalitario, no hay que olvidar que la obra de Arendt constituye el primer esfuerzo científico de establecer una categoría política a partir de estos dos regímenes caracterizados por: 1) “expresar la supremacía de la voluntad política sobre la organización social y, en el interior del movimiento político, el papel clave de la decisión dictatorial” y 2) estar “no sólo bajo el poder absoluto de un déspota no sometido a las leyes, sino de un estado que controla la vida social, por la integración de todos los individuos que hay en su seno” (Furet, 1996: 184); regímenes que desembocan en la dominación total de los individuos de estas sociedades, orientada a “la abolición de la libertad, incluso a la eliminación de la espontaneidad humana en general, y en forma alguna a una restricción de la libertad, por tiránica que esta sea” (Arendt, 2004: 496).

Para ella, son dos los elementos que maduraron en el seno de la modernidad los que posibilitaron el totalitarismo: el antisemitismo y el imperialismo, en confluencia con la burocracia, la crisis de la Nación-Estado, las ideologías políticas, la sociedad de masas, etc. El primero es una ideología que aparece en el siglo XIX y se funda en la idea de que los judíos son diferentes del resto de los hombres, debido a su naturaleza misma (Di Pego, 2010: 43). Respecto al imperialismo, desarrollado entre 1884 y 1914, Arendt encuentra rasgos que lo emparentan con el totalitarismo, de hecho, considera a estas tres décadas de transición entre un siglo y otro, la fase preparatoria de las subsiguientes catástrofes: las guerras mundiales y los totalitarismos. El imperialismo surge cuando la burguesía decide desarrollarse fuera de la Nación-Estado a la que pertenece, ésta, incapaz de intervenir fuera

de los límites nacionales, se convirtió en un obstáculo que anquilosaba la economía capitalista, operándose un cambio crucial entre el Estado y los dueños de los medios de producción: si hasta ese entonces la burguesía se había caracterizado por no entrometerse en las decisiones políticas, pese a ser la clase dominante, en ese momento la lucha por el poder comenzó.

Así, antisemitismo e imperialismo cristalizaron en la experiencia sin precedentes denominada como totalitarismo y que, de acuerdo a Arendt, es propio de dos regímenes: estalinismo y nazismo, caracterizado por diferenciarse “de otras formas de opresión política que nos son conocidas, como el despotismo, la tiranía o la dictadura, [ya que] allí donde alzó el poder, desarrolló instituciones políticas enteramente y destruyó todas las tradiciones sociales, legales y políticas del país” (2004: 617) y que cuenta con el apoyo de las masas, en principio por la convicción de una ideología y posteriormente por el terror que infringe el Estado en nombre de esa ideología.

Una ideología es literalmente lo que su nombre indica: la lógica de una idea. Su objeto es la Historia, a la que es aplicada la ‘idea’; el resultado de esta aplicación no es un cuerpo de declaraciones acerca de algo que es, sino el despliegue de un proceso que se halla en constante cambio. La ideología trata el curso de los acontecimientos como si siguieran la misma ‘ley’ que la exposición lógica de su ‘idea’. Las ideologías pretenden conocer los misterios de todo el proceso histórico – los secretos del pasado, las complejidades del presente, las incertidumbres del futuro- merced a la lógica inherente a sus respectivas ideas” (Arendt, 2004: 569).

En el caso alemán, el motor de esta ideología está impulsado por la exaltación de la idea nacional, apoyada en la convicción de su superioridad racial: “a quienes no han tenido la suerte de formar parte de la raza superior o de la nación elegida, el fascismo sólo les propone la elección entre la resistencia sin esperanza y la subyugación sin honor” (Furet, 1996: 38). En cambio, el comunismo soviético se impulsa por la pasión revolucionaria en busca del ideal universalista “con el sentimiento de igualdad entre los hombres como resorte psicológico principal [...] enarbolando el estandarte de la liberación universal” (Furet, 1996: 38). Ambas ideologías apelan a una especie de científicismo que intenta conocer el mundo exclusivamente en función de los objetivos que se han planteado:

Con el pretexto de que las leyes de la historia, que la ciencia ha puesto de manifiesto, anuncian la extinción de la burguesía, el comunismo no durará en

exterminar a los miembros de esta clase. Con el pretexto de que las leyes de la biología, que la ciencia ha puesto de manifiesto, demuestran inferioridad de ciertas razas, los nazis mataron a los que identifican como miembros de las mismas (Todorov, 2014: 36).

Ideologías que necesariamente conducen a la eliminación de todo aquel que represente una amenaza a su verdad, alcanzando su máxima visibilidad en la destrucción del individuo, llevado a cabo en los campos de concentración y los gulags, creaciones de una ideología que “para satisfacción de sus seguidores pueden explicarlo todo y cualquier hecho deduciéndolo de una premisa” (Arendt: 568). Esta premisa totalitaria obedece a una concepción del mundo que intenta imponerse como la única posible, no hay más verdad que la de su ideología fundacional, posible sólo a través de la planificación organizada y científica hacia la destrucción de la individualidad. Por esto resulta significativa la figura del disidente, manifestado en esta investigación en la imagen del escritor como sujeto, quien desde la propia subjetividad “dice no a un poder que no vacila ante ninguna forma de represión” (Touraine, 2014: 244).

En este sentido, se hace indispensable observar los procesos que derivaron en los totalitarismos del siglo XX, específicamente el soviético, y que en términos generales podríamos considerar como una forma de gobierno que destruye las condiciones esenciales de toda libertad: la libertad de pensar, la libertad de sentir, la libertad de movimiento, la libertad de construir la propia memoria.

1.2. Hacia una definición de totalitarismo

Están considerados como gobiernos totalitarios aquellos que concentran la totalidad de los poderes estatales en manos de un solo partido y que destruyen las condiciones esenciales de toda libertad: la libertad de movimiento, física, y la libertad de pensar. Generalmente, se le da este adjetivo a tres regímenes surgidos en la Europa de la primera mitad del siglo XX: al estalinista, al fascista y al nazi, cada uno con características propias, pero que siempre designa a un tipo de gobierno “popular, nacional y doctrinario. [Y que] somete las prácticas sociales a un poder en el cual se encarna la Idea que hace del pueblo el representante y defensor de una fe, una raza, una clase, una historia o un territorio” (Touraine, 2012: 225).

Si bien Arendt no consideró al fascismo italiano como un régimen específicamente totalitario, la génesis de la palabra está ligada al gobierno de Mussolini. “El adjetivo “totalitario” lo usó por primera vez Giovanni Amendola hablando sobre el fascismo italiano el 12 de mayo de 1923” (Luarsabishvili, 2012: 118), denunciando los abusos electorales del dirigente italiano. Es un concepto que en principio utilizaron los grupos antifascistas para designar a este sistema político. El neologismo “totalitarismo” apareció en un ensayo escrito por el socialista Lelio Basso el 2 de enero de 1925 en *La Rivoluzione Liberale* (González, 2012). Aunque inicialmente el término surgió para reprobar el régimen, ese mismo año Mussolini adoptó el término para establecer la línea política del fascismo que podía considerarse “totalitario” en el sentido de que politizaba todo lo “humano” y lo “espiritual”(Luarsabishvili, 2012).

La inversión de la valoración negativa del concepto creado por el movimiento antifascista, para definir al gobierno de Mussolini como *stato totalitario* –“un partido armado crea un régimen totalitario... un partido que gobierna totalitariamente da a luz a una nación nueva, es algo nunca antes visto en la historia” (Mussolini, 1932)– sentó las bases de la definición oficial de “Fascismo” publicada en 1932 en la *Enciclopedia italiana*, redactada por Mussolini y Gentile, el filósofo de cabecera del régimen, y que designa a un Estado como “la representación total de la nación y la guía total de los objetivos nacionales [...] Para el fascista, todo está en el Estado, y nada de humano o de espiritual existe, y menos aún de valor, fuera del Estado. En ese sentido, el fascismo es totalitario” (Gentile y Mussolini en González, 2012: 11). Para ese entonces:

El término aún no ha adquirido la dignidad de un tipo ideal, pero ya está preñado de una doble significación que ningún otro término tomado del vocabulario tradicional puede contener. Por una parte, expresa la supremacía de la voluntad política sobre toda la organización social y, en el interior del movimiento político, el papel clave de la decisión dictatorial. Por la otra, designa ese punto extremo al que el fascismo ha llevado la idea de Estado, elaborada durante cuatro siglos por el pensamiento político europeo: en el caso de la omnipotencia de la “voluntad totalitaria” no sólo se trata del poder absoluto de un déspota no sometido a las leyes, sino de un Estado que controla toda la vida social, por la integración de todos los individuos que hay en su seno (Furet, 1996: 184).

Pronto el adjetivo “totalitario” se extendió por Europa y Goebbels lo utiliza para caracterizar el nacionalsocialismo alemán. Hacia 1933, Víctor Serge, atrapado en la Rusia de las grandes purgas, escribió una carta en la que aparece el término para denominar, por primera vez, al Estado soviético como un Estado totalitario, pero con una connotación negativa:

En la hora actual, estamos cada vez más en presencia de un Estado totalitario, castocrático, absoluto, embriagado de su poder, para el cual el hombre no cuenta. Esa máquina formidable reposa sobre un doble asiento: una Seguridad general todopoderosa que ha reanudado las tradiciones de las cancillerías secretas de fines del siglo XVIII y una ‘orden’, en el sentido clerical de la palabra, burocrática, de ejecutantes privilegiados. La concentración de los poderes económicos y políticos que hace que el individuo esté sujeto por el pan, el vestido, el alojamiento, el trabajo, colocado totalmente a disposición de la máquina, permite a ésta desatenderse del hombre y tener sólo en cuenta los grandes números, a la larga. Este régimen está en contradicción con todo lo que se ha dicho, proclamado, querido, pensado durante la revolución misma (Serge en Biriukova & Mayorga, 2009: 21).

De este modo, en la década de los treinta se consolidan los términos: totalitario y totalitarismo para definir a estos regímenes de carácter único, monolítico, incomparable con los gobiernos autoritarios y dictatoriales hasta ese momento registrados. De acuerdo a Arendt, el rasgo que posibilita esta distinción entre uno y otros es que en el régimen totalitario se hace imposible la coexistencia del sujeto por “el permanente dominio de cada individuo concreto en todas y cada una de las esferas de su vida” (González, 2012: 16), no obstante éstos hayan sido apoyados por las masas en nombre de una ideología biologicista, en el caso alemán, o de la lucha de clases, en el caso ruso.

De los grandes movimientos que salen de la guerra de 1914-1918, el primero es el de la revolución proletaria [...] basado en un retorno de los pueblos a la idea universalista. Ahora bien, el fascismo –italiano y alemán– nace como reacción de lo particular contra lo universal, del pueblo contra la clase, de lo nacional contra lo internacional [...] Porque el atractivo principal del marxismo-leninismo se encuentra, desde luego, en su universalismo, que lo emparenta con la familia de las ideas democráticas, con el sentimiento de igualdad de los hombres como resorte psicológico principal. El fascismo, para quebrantar el individualismo burgués, apela a fracciones de humanidad: la nación o la raza (Furet, 1996: 33-38).

Así, el periodo de entreguerras se caracteriza por la creación de un concepto nuevo que pudiera explicar la experiencia inédita del totalitarismo y la subsecuente homologación entre sus representantes: la Unión Soviética con la Alemania nazi, desechando que éste haya sido una vil invención en el contexto de la Guerra Fría para desacreditar al imperio rival de los Estados Unidos, incluso cuando en 1947 el presidente Truman haya declarado que no era necesario preocuparse por distinguir entre fascismo, nazismo o comunismo, ya que no hay diferencia alguna entre los Estados totalitarios.

La posguerra le confiere al término, de una vez por todas, su connotación peyorativa: “el totalitarismo se convirtió en una poderosa arma ideológica y propagandística contra la URSS y sus aliados: totalitarismo y comunismo entonces aparecieron como sinónimos” (Flores, 2002), esto por un lado. Por otro, dado que el ejército soviético fue el elemento clave que impidió la expansión del imperialismo alemán, el régimen estalinista se situó paradójicamente de lado de los aliados, todos ellos representantes de la democracia, lo cual impidió que discurriera una discusión necesaria respecto a lo que acontecía en la URSS, incluso cuando la decisión de la URSS de entrar a la guerra se debiera a que Alemania rompiera el pacto de no invasión firmado por Hitler y Stalin.

Hacia el 56, Friedrich –responsable del primer congreso dedicado al totalitarismo realizado en Boston en 1953– y Brzezinski, definen el totalitarismo a partir de determinadas características: “dominación de un partido de masas dirigido por un líder carismático, una ideología oficial, el monopolio de los medios de comunicación de masas, el monopolio de las fuerzas armadas, un control policial terrorista, un control centralizado de la economía” (Friedrich y Brzezinski en Biriukova (ed.), 2009: 26), definición que en los años setenta Michael Curtis retomará para exponer los rasgos principales de éste:

- 1) Ideología oficial y exclusiva que es la base de un nuevo tipo de orden social y político y un hombre nuevo;
- 2) Monopolio del control sobre la conducta económica, social y cultural, y sobre la vida y la opinión personal, para producir la conformidad en el conjunto de la sociedad;
- 3) Empleo del terror, campos de concentración y policía política para ayudar a producir esta conformidad y amenazar continuamente al individuo;
- 4) Partido único o movimiento jerarquizado;

- 5) Subordinación de los intereses privados a los intereses colectivos en los que se afirma la realidad del individuo;
- 6) Centralización, unidad e integración del poder, con hostilidad ante cualquier oposición o disidencia;
- 7) Desaparición de los límites legales para los detentadores del poder;
- 8) Control monopolista de los medios de comunicación, la educación y los procesos culturales, dirigidos a movilizar la sociedad;
- 9) Ausencia de elecciones libres;
- 10) Monopolio del control sobre las armas y la fuerza;
- 11) Negación del derecho de los ciudadanos a la libertad de movimientos;
- 12) Economía de planificación centralizada en la que la producción es acelerada y el consumo controlado para acumular capital para propósitos de inversión, y
- 13) Predominio de un líder individual cuya dictadura puede ser un factor clave en la naturaleza del régimen (González, 2012: 20).

No obstante se considere que el totalitarismo es un concepto que sólo refiere a los gobiernos señalados, hay autores que lo relacionan con otros regímenes, ya que mientras los Estados fortalezcan las políticas económicas liberales, se corre el riesgo de caer en manos de regímenes autoritarios.

1.3. Totalitarismo soviético

La palabra comunismo tiene como función suprema enmascarar el totalitarismo (y esta es la razón por la que llamar comunista a la URSS no sólo es un contrasentido, sino ceder a la presión del vocabulario del Aparato, sufrir la intimidación del sistema).

MORIN

El totalitarismo de la URSS es para Morin una:

concentración de todos los poderes políticos (ejecutivo, legislativo, judicial), administrativos, policiales, militares, religiosos, en las manos del Aparato dueño del Partido/Estado, y ramificaciones del gobierno y el control del Partido/Estado en todos los sectores y compartimentos de la sociedad [...] el partido es totalitario porque tiene competencia científica, política, religiosa, policial; lo es porque concentra en sí disciplina de ejército, vigilancia de policía, competencia y sacralidad de Iglesia. El Estado, a su vez, dispone de la religión y de la sacralidad de la Nación, al mismo tiempo que ejerce un control universal y multidimensional sobre todos los sectores de la sociedad, incluida la economía. Por ello es un estado totalitario (1985: 155).

Se comprende, así, que decir totalitario significa la intervención del Estado en todas las esferas humanas. Cuando Curtis dice: “Negación del derecho de los ciudadanos a la libertad de movimientos”, significa que el Estado observa todo el tiempo las existencias de sus gobernados, los quehaceres de la vida, incluso los más insignificantes, lo dicho en palabras: las ideas, el pensamiento, la opinión pertenecen ahora a la esfera de lo público, congelando las condiciones esenciales de toda libertad. De igual forma, lo no dicho, los silencios, el no consentimiento explícito de las políticas implementadas por el Estado, fueron motivos de acoso y opresión.

Coincido con Morin cuando dice que una de las constantes en los estudios dedicados al fenómeno del totalitarismo, dada la vastedad del tema, es que se desestima el papel de la información y la comunicación en la organización social, privilegiando aspectos referentes a la producción de las cosas y de los bienes (1985: 60); por tal razón, se observará la incidencia del totalitarismo soviético en la experiencia artística e intelectual, en el periodo totalitario que comprende la revolución y el estalinismo.

1.3.1. Albores revolucionarios

Rusia, un inmenso país habitado por un pueblo al que desde hace siglos mantiene unido una idea vivificante: la ambición imperial.

KAPUSCINSKI

A casi cien años de la Revolución rusa, podemos decir que los ideales que enaltecieron la lucha de aquellos hombres que tenían la esperanza de cambiar el mundo, de transformarlo en un lugar de hombres libres e iguales, desterrando todos los males que la dominación de unos cuantos habían dejado caer sobre el pueblo oprimido, fueron traicionados en nombre de una ideología política, entendida como “todo conjunto de creencias que manipulan a los individuos para impulsarlos a acciones que promueven el poder político de un grupo o una clase determinados y que pese a la exactitud o belleza –aquí podríamos agregar muchos más adjetivos, pues nos encontramos en el terreno de lo ideal– de sus formulaciones, no tienen una realidad objetiva” (Villoro, 2007: 19).

Es verdad que en sus inicios representó la posibilidad de establecer un nuevo sistema político, denominado socialismo, cuyo sustento teórico era el marxismo y que postulaba el fin del capitalismo y la liberación del proletariado hacia la conformación de una sociedad igualitaria, basada en la justicia, en la libertad y en la humanidad, ideales esenciales del proyecto ilustrado moderno que no habían resultado en la praxis y que probablemente aquí encontrarían cabida. Sin duda, en esta esperanza se descubre la clave de su éxito, consumado gracias a la movilización de las masas que creían en la posibilidad de una sociedad sin clases. Así, la revolución del proletariado significaba concretar, hasta cierto punto, los preceptos de la filosofía del siglo de las luces.

La revolución implicaba, pues, la victoria de los valores universales sobre la injusticia, la pobreza y la enajenación. La igualdad sería igualdad verdadera, sin dominados ni dominadores, y la libertad no generaría desigualdad por el liberalismo de los intercambios mercantiles, sino que todos se beneficiarían de los bienes existentes. Para los que vieron la revolución rusa desde el extranjero a través de la prensa y que estaban viviendo el horror de la guerra, significó lo mismo: la creación de un mundo nuevo.

Con la expulsión del zar en febrero de 1917 y posteriormente, en octubre, la toma total del poder por parte de los *soviets*, la concreción de los ideales humanistas era posible. Al ser el último de los pueblos europeos con un gobierno monárquico, sin el antecedente de un proyecto político que en Occidente comenzaba a declinar, se podían crear ahí las condiciones necesarias para consumir los ideales universalistas: “Los acontecimientos de 1917 en Rusia, desde el año siguiente, en el momento en que los pueblos de Europa salen de la guerra, casi no son ya acontecimientos rusos. Lo que cuenta es la anunciación bolchevique de la revolución universal” (Furet, 1996: 34). Con el triunfo, la esperanza de los revolucionarios rusos era que la revolución se extendiera en el mundo entero, todos serían parte de la emancipación del hombre, todos serían parte de la utopía y, por ende, todos en el mundo, desde sus trincheras, tenían que luchar por ese sueño que ahora se tornaba tangible. Incluso el mismo Dostoievski pareció augurar los cambios radicales que le aguardaban a su nación y a Europa:

Nos esperan –escribía–, es decir, esperan a toda Rusia acontecimientos, quizás, extraordinarios e inmensos. De repente pueden suceder acontecimientos de gran magnitud que pillen desprevenidos a los intelectuales... Se ve que se acerca el

término de algo secular, de algo milenario, de algo que se estaba preparando en el mundo desde el principio de su civilización... Y si bien este algo no puede resolver todos los destinos humanos, lleva sin duda consigo el principio del fin de toda la historia anterior de la humanidad europea (Dostoievski en Brajnovic, 1975: 15).

Testimonio que constata que la revolución de octubre no fue fortuita, “fueron –en palabras de Deutscher– necesarias muchas décadas de fermentación revolucionaria y de lento desarrollo de las ideas; fue necesario el nacimiento y la extensión gradual de muchos partidos y grupos para que se produjera el clima moral y político, los dirigentes, los partidos y los métodos de acción de 1917” (1973: 21). Asimismo, la ineptitud del imperio zarista facilitó el proceso, prueba de ello está en la revolución de 1905 que culminó con la matanza de “una inmensa multitud de obreros, compuesta por 200 000 hombres, mujeres y niños” que aún tenían fe en el zar y que pacíficamente fueron a pedirle que solucionara los problemas (Berman, 2003: 259).

Hay que destacar que el triunfo no sólo fue de los revolucionarios que combatieron en las barricadas a fuego abierto, sino también de los escritores que se sumaron a la lucha, entre ellos el más famoso es Máximo Gorki, quien después de la insurrección de 1905 perfiló una literatura que encumbró la lucha del proletariado como algo humano y virtuoso, con una clara intención didáctica, sirviendo anticipadamente a la causa. De igual forma, destaca la importancia de las vanguardias artísticas, las cuales después de la Primera Guerra Mundial se cuestionan sobre la función del arte en un mundo degradado y consideran que éste tiene la misión de transformar la realidad, rompiendo así con la idea de la *estetización*, es decir, la idea del arte por el arte, y se comprometen a realizar un arte que influya en la gente, lo que Peter Bürger llama “vanguardia como autocrítica del arte en la sociedad burguesa” (2000), es decir, la vanguardia al criticar los estamentos burgueses en los que descansa el arte, a saber, la distribución de éste y su *status* de “autonomía” dentro del sistema, le devuelven al arte su función social al integrarlo a la praxis vital. Dice Bürger:

El concepto de los movimientos históricos de vanguardia que aquí aplicamos se ha obtenido a partir del dadaísmo y del primer surrealismo, pero se refiere en la misma medida a la vanguardia rusa posterior a la Revolución de Octubre. Lo que tienen en común estos movimientos aunque difieren en algunos aspectos, consiste en que no se limitan a rechazar un determinado procedimiento artístico, sino el arte de su época en su totalidad y, por tanto, verifican una ruptura con la tradición (2000: 54)

Así, la crítica reducida de las tendencias se ve rebasada por la autocrítica del presente que propone una nueva forma de hacer arte. De este modo, la Vanguardia enarbola el estandarte del arte al servicio de la sociedad y dada la época en la que emerge, ve en la Revolución del proletariado la posibilidad de devolverle la praxis vital al arte, es decir, la práctica artística como transformación de la vida, con un fin determinado, que devendrá en la transformación objetiva de la realidad (Garrido, 2015). No obstante, si en un principio las vanguardias fueron celebradas por el incipiente régimen socialista, eventualmente fueron denostadas y censuradas.

1.3.2. La dictadura del proletariado. El inicio de la censura

Así, la Rusia revolucionaria fue el campo fértil en el que se pondrían en práctica los preceptos teóricos del marxismo-leninismo. Uno de los primeros cambios fue la instauración de la dictadura del proletario, periodo necesario para la transformación de la economía capitalista en economía socialista, proceso que “exigirá en cada país, por lo menos, una generación, y este periodo es precisamente el de la dictadura del proletariado, el periodo en el cual el proletariado debe reprimir con una mano sin cesar a la clase capitalista, mientras con la otra que le queda libre, puede trabajar con tesón en la reconstrucción socialista” (Radek, 1972: 31).

Otras medidas fueron la abolición de la propiedad privada sobre los medios de producción, con la eventual expropiación de los capitalistas; el despojo de las tierras de los latifundistas y su repartición a los campesinos; la nacionalización de los medios de producción; el establecimiento de la educación obligatoria; sistemas médicos gratuitos para toda la población; igualación de los sueldos, etc., y que sólo funcionaron los primeros años de la revolución por los problemas políticos-económicos a los que se enfrentaron nacional e internacionalmente.

Lenin siempre fue consciente del poder de la difusión impresa a gran escala y aunque inicialmente perfiló en sus escritos una libertad de prensa representada por las diversas organizaciones políticas ajenas al bolchevismo, con el triunfo de la revolución toda ésta quedó subordinada a la ideología del partido: debido a que “la misión de todas las instituciones de educación y de cultura estaban encargadas de llevar a la práctica la

ideología comunista para crear una raza nueva y superior. La función de la prensa debía ser propagandística” (Luarsabishvili, 2012: 118), lo que llevó en 1917 a cerrar todos los periódicos contrarrevolucionarios y, posteriormente, la prensa independiente y las revistas literarias gruesas en 1918. En 1920 el Estado monopoliza la venta de libros y el *Proletkult*, la institución artística soviética que hasta ese entonces había luchado por mantenerse independiente del Estado, fue supeditada al *Narkompros*, el Comisariado popular de educación, dirigido por Lunarcharski.

En cuanto al arte, el Partido Comunista se pone a favor del “realismo heroico” y disuelve organizaciones y grupos de artistas con la finalidad de que éstos se integraran a las nuevas tendencias con “el deber de plasmar artísticamente, con formas realistas comprensibles para las amplias masas trabajadoras, la auténtica realidad revolucionaria y de participar activamente, mediante el trabajo artístico colectivo, en la construcción del socialismo” (Gómez, 2004). Así, en 1922 se forma la Asociación de Artistas de la Rusia Revolucionaria como una crítica a los artistas de las diversas vanguardias que en un principio apoyaron la revolución y que por no adherirse al partido ni abandonar el vanguardismo estético, visto como un remanente de la ideología burguesa, fueron criticados:

Los antiguos círculos artísticos, fundados con anterioridad a la Revolución, han perdido su sentido, las fronteras entre ellos se han difuminado, tanto con respecto a la ideología como a las cuestiones formales, y sobreviven como grupos de individuos vinculados únicamente por relaciones personales, desprovistos de cualquier base y contenido ideológicos. Consideramos el contenido una prueba de la autenticidad de la obra de arte, y el deseo de expresar este contenido nos compele a nosotros, artistas de la Rusia revolucionaria, a unirnos, teniendo frente a nosotros objetivos rigurosamente definidos. El momento revolucionario es un momento heroico y nosotros debemos ahora mostrar en las formas monumentales del realismo heroico sus emociones artísticas. Asumiendo nuestra herencia artística y en virtud de nuestra concepción del mundo contemporáneo, nosotros, al fundar este estilo del realismo heroico, levantamos los cimientos de la casa común del arte futuro, del arte de la sociedad sin clases (Gómez, 2004).

Estas medidas estaban justificadas por la dictadura del proletariado, lapso necesario para conquistar el poder político y suprimir la oposición “más desesperada, más furiosa y más despiadada [...] con el fin de aniquilar la resistencia que los explotadores oponen para

mantener su dominación” (Lenin, 1972); asimismo, algunos ideólogos las avalaron, debido a que éstas aspiraban a una formación política unificadora:

La política totalitaria tiende a: 1) asegurarse de que los miembros de determinado partido encuentren en ese partido todas las satisfacciones que antes les ofrecían multiplicidad de organizaciones, es decir, procura romper los vínculos que los afiliados tienen con organismos culturales externos; 2) destruir el resto de las organizaciones o incorporarlas en un sistema regulado exclusivamente por el partido. Este puede ser: 1) ser portador de una nueva cultura, y en este caso se está en fase de progreso, 2) querer evitar que otra fuerza, portadora de una nueva cultura, se convierta a su vez en “totalitaria”, y en este caso se está en fase de regresión o reaccionaria, aunque la reacción (como ocurre siempre) no se reconozca como tal e intente presentarse como portadora de una nueva cultura (Gramsci, 1984).

Eran los tiempos en que Lenin gobernaba. A la muerte de éste, el control de los medios de comunicación, de las fuerzas armadas y el mando central de la economía estaban en posesión del Estado. En 1925 tan sólo había 107 periódicos, cantidad irrisoria comparada con los 715 periódicos que se publicaban diez años antes.

1.3.3. Estalinismo. El panfleto canónico: el realismo socialista

Con la muerte de Lenin la lucha por el poder no se hizo esperar. Trotski salió exiliado de Rusia y la toma del poder por parte de Stalin anunciaba la muerte del bolchevismo, culminación de las políticas centralizadas del propio Lenin. Para este entonces el sueño de la Revolución, la cual derrocó al régimen zarista en pos de un gobierno proletario encabezado por Lenin, y que inyectó esperanza a los habitantes del mundo, ya que ella significó la utopía revolucionaria de un mundo emancipado, había terminado. A finales de la década de los veinte, la Asociación de Artistas de la Rusia Revolucionaria, ya erigida como la institución oficial exponente del arte revolucionario, logró “el cierre de los Institutos Superiores Artístico-Técnicos de Moscú y Leningrado, donde se concentraban los más destacados representantes de la vanguardia”, aunado a esto, la dimisión de Lunacharski –quien había recibido muchas críticas por haber querido conciliar las diversas posturas artísticas–, acusado, en 1928, “de tratar con demasiada suavidad a la inteligencia, de falta de la ‘vigilancia comunista’ y de no entender la significación de la ‘lucha de clases en el

frente cultural” (Policisnka, 2008: 120).

Si hasta ese momento los grupos con una visión del arte libre e independiente habían podido expresar su desacuerdo, la década de los treinta se caracterizó por cerrar cualquier espacio, ya no sólo el que pudiera propiciar la disidencia, sino la simple capacidad de opinión. Todas las organizaciones literarias estaban contenidas en una y todo lo que se escribía con vistas a ser publicado pasaba por la comisión de censura.

La política era hacer del artista un entusiasta que alabara los logros económicos, educativos y tecnológicos que conducían a la consolidación de los objetivos de la política oficial. Una política que de 1930 a 1932 está determinada por la *deskulakización*, la cual, por la colectivización forzada de la agricultura, terminó por despojar a los campesinos que poseían tierras y que contrataban trabajadores, para deportarlos, junto con sus familias, a tierras remotas obligados a trabajar en la industria y en las obras públicas en condiciones infrahumanas: “En total se estima que del 10 al 20% de estos campesinos –entre 315 000 y 420 000 individuos– murieron de hambre, enfermedades, agotamiento o frío” (González, 2012: 65). La situación empeoró al iniciar el año de 1934 con el asesinato del líder comunista Serguei Kirov, desencadenando la Gran Purga en la segunda mitad de la década de los treinta y que de acuerdo a *Archipiélago Gulag* de Solzhenitsyn no sólo se trató de la decantación violenta del partido, que le permitió a Stalin deshacerse de toda la oposición política, sino de la persecución de cualquier persona que pareciera sospechosa de disidencia, aunque no hubiera pruebas: “El balance fue de 554 000-790 000 personas juzgadas, 267 000 condenadas en 1935, más de 274 000 en 1936 y 720 000 ejecutadas, de las cuales 680 000 lo fueron en 1937-1938” (González, 2012: 70). Después de todos esos años de terror, hoy se sabe que fueron más de un millón de vidas destruidas en los campos de concentración soviéticos, *gulags*, y seis millones de personas aniquiladas en los campos de exterminio y las zonas de hambre (Snyder, 2011).

En medio de esta barbarie, la literatura tenía la función de edificar las bases del “hombre nuevo”; ésta “debía contribuir a la fabricación de la ilusión y confirmar mediante su ‘realismo’ la imagen que impone el Partido” (Morin, 1985: 69). En general, dice Policinska:

había que presentar la realidad soviética de manera positiva, silenciando todos los conflictos sociales (por ejemplo, entre el campo y ciudad, entre los rusos y otras naciones de la Unión Soviética, entre la nomenclatura privilegiada del Partido y otros ciudadanos, entre lo que decía la propaganda y la realidad). Estaba prohibido presentar las experiencias personales del pasado o de la actualidad que fuesen contrarias a las opiniones vigentes sobre el estado y la sociedad soviéticos, presentar positivamente las experiencias religiosas, presentar la esfera fisiológica de la existencia humana (el sexo incluido). Estaban prohibidas también las opiniones críticas acerca de los altos funcionarios del Partido Comunista, de los que no se podía publicar prácticamente ninguna información, como su vida personal; tampoco se podía presentar en las obras a las personas (o naciones) que por alguna razón habían caído en desgracia para el Partido.

Entre los muchos ejemplos que pueden encontrarse al respecto, resulta singular el de Osip Mandelstam, detenido meses más tarde del asesinato de Kirov. Se cuenta que en alguna reunión recitó un poema, del cual nunca se encontró evidencia física, y que fue a parar de boca en boca a los oídos de Stalin, a quien claramente estaba dedicado:

Vivimos sin sentir el país a nuestros pies,
nuestras palabras no se escuchan a diez pasos.
La más breve de las pláticas
gravita, quejosa, al montañés del Kremlin.
Sus dedos gruesos como gusanos, grasientos,
y sus palabras como pesados martillos, certeras.
Sus bigotes de cucaracha parecen reír
y relumbran las cañas de sus botas.

Entre una chusma de caciques de cuello extrafino
él juega con los favores de estas cuasipersonas.
Uno silba, otro maúlla, aquel gime, el otro llora;
sólo él campea tonante y los tutea.
Como herraduras forja un decreto tras otro:
A uno al bajo vientre, al otro en la frente, al tercero en la ceja,
[al cuarto en el ojo.
Toda ejecución es para él un festejo
que alegra su amplio pecho de oseta.

El poeta, quien presumiblemente fue delatado y a quien nunca se le pudo probar la creación del poema, pasó tres años en un campo de trabajos forzados, seguido de un periodo de libertad condicional tras el cual sufriría otro arresto que lo llevaría a la muerte

(Constante, 2006: 24). Este episodio recuerda al narrado en *Nosotros*, de Zamiatin, en el que fue descubierto un poema en contra del Bienhechor, el líder: “unos versos, rápidos, acerados: como golpes de hacha. Daban cuenta de un delito inaudito, de unos versos profanadores en que el Bienhechor había sido apodado con unas denominaciones, como... No, no soy capaz, no me siento con ánimos de repetir aquellas palabras”, ese es el testimonio que escribe Número D-503 en su cuaderno secreto al recordar cómo el poeta estatal que había incurrido en ese “acto de insensatez” fue llamado a la máquina en la que tan sólo con el accionar de una palanca por la mano gigantesca del Bienhechor saldría un rayo fulminante que disolvería rápidamente el cuerpo hasta convertirse en un charco: “Aquello era sumamente sencillo y todos estábamos familiarizados con ello. No era más que la disociación de la materia, la desintegración de los átomos del cuerpo humano. Y, sin embargo, nos parecía cada vez un milagro, siempre nuevo, una prueba del poder sobrehumano del Bienhechor” (Zamiatin, 2010: 62).

La intención totalizadora en el arte alcanza su máxima expresión con la institucionalización del realismo socialista, un arte en el que confluyen el canon estético del naturalismo y la vena ideológica de la vanguardia, “caracterizado por la honestidad y la veracidad, y revolucionario en la representación de la revolución proletaria” (Foster, 2006: 260) instaurado por Zhdanov en el Primer Congreso de la Unión de Escritores en 1934:

El camarada Stalin ha llamado a nuestros escritores ingenieros del alma humana. ¿Qué significa esto? ¿Qué deberes os impone esta denominación? Esto significa, en primer lugar, conocer la vida, para saber representarla fielmente en las obras artísticas, y representarla no de modo escolástico, exánime, no simplemente como «realidad objetiva», sino como realidad en su desarrollo revolucionario. Así, la veracidad y la concreción histórica de la representación artística deben combinarse con el deber ideológico de reformar y educar a los trabajadores en el espíritu del socialismo. Este método aplicado a la literatura y la crítica literaria es lo que nosotros llamamos método del realismo socialista. Nuestra literatura soviética no teme a las acusaciones de tendenciosidad. Sí, la literatura soviética es tendenciosa, ya que no hay ni puede haber en una época de lucha de clases una literatura que no sea literatura de clase, tendenciosa o falsamente apolítica. [...] Nosotros decimos que el realismo socialista es el método fundamental de la literatura soviética y de la crítica literaria (Zhdanov, 1934).

Aunque en este Congreso muchos escritores esperaban que Gorki intercediera por

Mandelstam, el autor de *La madre* eludió la petición. Era más importante celebrar la promulgación del realismo socialista como canon estético, impuesto por el régimen, oficializándose la persecución de los creadores, la cual se remonta a la censura de las obras de Zamiatin y Bulgakov, quienes entablaron una correspondencia con Stalin en defensa de la libertad de creación. Recordemos que hablamos de un mundo totalitario en el que la visión de realidades dispares estaba prohibida y que en el caso de la literatura no responde tanto a los lineamientos estéticos del realismo socialista como a la ideología soviética, la cual implementó un Estado de terror en contra de cualquier tipo de oposición, incluyendo a los mismos militantes del partido.

En nombre del realismo socialista se censuran muchas obras no sólo dentro, sino fuera de la URSS, la cual sin ser necesariamente oficial, se daba al interior de los grupos comunistas. Había censores en todos lados. En 1938, Bretón, Rivera y Trotski cuestionan en el *Manifiesto por un arte libre y revolucionario*, esta pretendida dominación del espíritu:

El régimen totalitario de la URSS, trabajando mediante las llamadas organizaciones culturales que controla en otros países, ha extendido por todo el mundo un profundo anochecer hostil a todo tipo de valor espiritual; un anochecer de impudicia y sangre en el que se bañan aquellos que, disfrazados de intelectuales y artistas, han hecho del servilismo su carrera, de la mentira por dinero una costumbre y del excusar el crimen una fuente de placer. El arte oficial del estalinismo, con una desvergüenza sin parangón en la historia, emula sus esfuerzos de dignificar su profesión de mercenarios.

La instauración de un arte que tenía la misión de glorificar la revolución proletaria y a sus líderes, constituye un intento de inventar la realidad histórica que se suponía deberían estar viviendo, de acuerdo a los ideales perseguidos con la revolución, sobre mentiras y a base de violencia. El totalitarismo no sólo es factible por la censura y la prohibición –razón por la cual muchos consideran el episodio del realismo socialista como un aspecto que por sí solo no representaría el totalitarismo– sino que lo constituye como tal la intención de:

imponer como real una imagen de lo que debería ser la sociedad [...] nos muestra, pues, un pueblo emancipado allí donde está sometido, una sociedad de vanguardia allí donde hay, ocultos, pasaporte interior, policía omnipresente, archipiélago Gulag. De este modo, censura, camuflaje, montaje contribuyen a crear un universo

en el que pseudo informaciones cantan las excelencias del sistema. Información totalitaria que dicta lo que hay que ver y no ver, decir y no decir (Morin, 1985: 63).

Si la situación para los escritores era complicada, esto recrudeció la persecución en su contra, incluso de aquéllos que habían apoyado la causa comunista:

En 1937 no hubo cuartel ni piedad: fueron fusilados el poeta Nikolai Kliuiev, cercano a Esenin, y el escritor Boris Pilniak; en 1938 murió el prisionero Mandelstam; el mismo año fue fusilado Aleksandr Arose, escritor que había participado junto con los bolcheviques en la Revolución; en enero de 1940 fue fusilado Meyerhold, el vanguardista director de teatro que había hecho suyas las ideas revolucionarias; en el mismo mes y año fue fusilado el escritor Isaak Bábel, autor de *Caballería Roja*. La lista es interminable e incluye críticos literarios, pintores, ensayistas, novelistas y cuentistas (Constante: 24).

Si muchos dentro del régimen aún vivían el sueño de la revolución, pese a los juicios políticos que cobraron muchas vidas, en el extranjero eran muy pocos los que sabían de las condiciones de prohibición y castigo que vivía la sociedad en el Estado estalinista. En 1945, George Orwell en “Libertad de prensa”, prólogo de *Rebelión en la granja*, hacía una crítica incisiva a los medios ingleses por cambiar la línea editorial respecto al gobierno soviético y mirar de soslayo lo que acontecía en la URSS.

En este instante, la ortodoxia dominante exige una admiración hacia Rusia sin asomo de crítica. Todo el mundo está al cabo de la calle de este hecho y, por consiguiente, todo el mundo actúa en consonancia. Cualquier crítica sería al régimen soviético, cualquier revelación de hechos que el gobierno ruso prefiera mantener ocultos, no saldrá a la luz. Y lo peor es que esta conspiración nacional para adular a nuestro aliado se produce a pesar de unos probados antecedentes de tolerancia intelectual muy arraigados entre nosotros (2011: 10-11).

La incursión de las tropas soviéticas en la Segunda Guerra Mundial, hizo que incluso aquellos que por motivos ideológicos pudieran tener una postura crítica, se deslumbraran con el poder militar de los rusos, eliminando todo asomo de duda. Su poderío le permitiría en la década de los cuarenta extender su esfera de influencia y convertirse en el Bloque del Este, convirtiéndose en una gran potencia con la capacidad de destruir a su oponente.

Aunque Arendt considera que el proceso de destotalitarización comienza con la muerte de Stalin y la posterior desestalinización, que no es otra cosa que la denuncia de los crímenes de Stalin y la obligada erradicación del culto de la personalidad, emitida por Krushev en el Informe secreto al XX Congreso del PCUS en 1956, la experiencia de quienes vivieron en carne propia los remanentes del totalitarismo en los países del bloque soviético, en el que también fueron perseguidos los judíos y la población polaca fue dramáticamente diezmada, testimonia la permanencia de este fenómeno, aunque no necesariamente se den las condiciones establecidas por la filósofa alemana. Dragomir, por ejemplo, dice que el proceso de desestalinización no se vive en los países del Este: Hungría, Rumania, Polonia, Bulgaria, Albania y Checoslovaquia, este último de especial interés para la investigación en curso, y por tanto, la destotalitarización. No obstante, la Revolución de Hungría y el levantamiento en Polonia, en 1956; y la Primavera de Praga en 1968, pudieran demostrar o sugerir indicios de lo que Taibo denominaría posttotalitarismo.

Como el interés primordial de esta investigación es analizar el periodo totalitario, se tratará de identificar los restos del totalitarismo soviético en la Europa del Este, específicamente en República Checa, a partir de la novela *La broma* de Milan Kundera. Siendo la obra analizada una novela, la propuesta de esta investigación es observar el periodo totalitario a través del conjunto novela contra el totalitarismo.

CAPÍTULO DOS

NOVELA Y MODERNIDAD

La novela, género supuestamente en agonía, tiene tanta vida que debe ser asesinada. El cadáver exquisito debe ser prohibido porque resulta ser un cadáver peligroso. “La novela es indispensable al hombre, como el pan”, dice Aragon en su prólogo a la edición francesa de *La broma*. ¿Por qué? Porque en ella se encontrará la clave de lo que el historiador –el mitógrafo vencedor– ignora o disimula.

CARLOS FUENTES

La primera mitad del siglo XX significó la destrucción del antiguo orden del mundo; las dos guerras mundiales, el nazismo, el fascismo, el estalinismo y los regímenes totalitarios en general, demostraron a Occidente el latente ocaso de su identidad: “la desaparición de aquel horizonte espiritual según el cual los valores supremos de la libertad, la razón, la tolerancia y el respeto por el pensamiento del “otro” se podrían realizar en la Historia” (Waldman, 1986) y que Kundera presagia como el fin de la “cultura occidental”. Para Edmund Husserl, expulsado de la universidad alemana por ser judío, la causa de esta crisis residía en la reducción científicista, inaugurada en el comienzo de la Edad Moderna con Galileo y Descartes; así, reprueba que las ciencias positivas hayan caído bajo el encanto de la prosperidad que prometía el progreso de la ciencia y que puso en segundo término el pensamiento y el sentido de toda existencia humana (Husserl, 1984), “esto podría aplicarse a la filosofía que en la actualidad tiende a sucumbir al escepticismo, al irracionalismo, al misticismo” (Husserl, 1984), motivo por el cual ésta tenía la misión de proyectarse como la ciencia que captara “de una manera general la actividad creadora del espíritu”, cometido que posteriormente Heidegger desarrollará en su obra. Aunque para Kundera el propósito del filósofo alemán resulta acertado, no es cierto que el ser haya quedado olvidado del todo, tal vez para la ciencia y la filosofía sí, pero no para la novela, que a lo largo de los cuatrocientos años de la Edad Moderna se ha dedicado a explorarlo:

La novela acompaña constante y fielmente al hombre desde el comienzo de la Edad Moderna. La “pasión de conocer” (que Husserl considera como la esencia de la espiritualidad europea) se ha adueñado de ella para que escudriñe la vida concreta del hombre y la proteja contra “el olvido del ser”; para que mantenga “el mundo de

la vida” bajo una iluminación perpetua. En ese sentido comprendo y comparto la obstinación con que Hermann Broch repetía: descubrir lo que sólo una novela puede descubrir es la única razón de ser de una novela. La novela que no descubre una parte hasta entonces desconocida de la existencia es inmoral. El conocimiento es la única moral de la novela (Kundera, 1990, p.13).

En este sentido, no es casualidad que Mijail Bajtin, quien también sufrió el acoso estalinista, vea en la novela el género que mejor refleja la modernidad, es decir, el que mejor representa la historia y la vida social contemporánea. De tal modo que podría decirse que la obra literaria, el texto, se lee, inevitablemente, desde una perspectiva colectiva y social. Así, continuando en la senda del teórico ruso, el texto responde, cuestiona o replantea temas tratados en textos pasados y, paralelamente, plantea preguntas que futuros textos tratarán de responder (Viñas, 2000). De forma que la novela nos permite analizar el discurso social, motivo por el cual se hace necesario situar la obra en su “historicidad” para tratar de reconstruir el horizonte con que el texto se encontraba en su origen. Con esto se pretende “ver el pasado en su propio ser, no desde nuestros patrones y prejuicios contemporáneos sino desde su propio horizonte histórico” (Gadamer, 2001: 373), sólo así será posible acceder a la representación verdadera del conocimiento que queremos comprender.

Lo anterior nos permite estudiar *La broma* de Milan Kundera, no meramente por pertenecer a un contexto en el que la impronta del totalitarismo es patente en mayor o menor grado; sino porque la novela no sólo se revela como un arte con la misión intrínseca de descubrir un aspecto íntimo del individuo, sino también como un instrumento de emancipación, o, como diría Revueltas, que responde “en forma generosa y apasionada a los intereses más profundos del hombre en trance de salir del mundo de tinieblas que nos rodea” (2001: 27). Al enunciar la palabra emancipación, nos referimos, naturalmente, a las posibilidades simbólicas del sujeto frente al mundo impuesto, otros dirían, al *Lebenswelt* o mundo de la vida, en oposición al sistema (Habermas, 1998), el hombre frente a una situación concreta y única de su vida, inscrita en un contexto determinado, en un momento de la historia.

Por tal motivo, es fundamental la lectura de las novelas inscritas en el conjunto novelístico propuesto: novela contra el totalitarismo, ya que ofrecen un testimonio de lo que significó el totalitarismo soviético para autores que en su mayoría pertenecieron al Partido

Comunista y, tras el desencanto, la persecución, y, de muchos otros, la muerte, constituyen la memoria viva de una generación, imprescindibles para comprender el totalitarismo a través de la novela escrita durante esa época.

2.1. Novela contra el totalitarismo

La palabra es un escándalo.
CARLOS FUENTES

La novela permite explorar a través de las existencias de sus protagonistas, la sociedad en la que está situada la obra, las personas –en el plano histórico inmerso dentro de la ficción– son las que sufren, para bien o para mal, la realidad. La novela es testimonio del tiempo y de la vida, por lo cual se considera que se puede recurrir a ella para develar aspectos que los datos no pueden ofrecernos. Por eso la necesidad de observar en conjunto las novelas escritas entre 1920 y 1989. Estas novelas florecieron mayormente en los países perteneciente a la esfera de influencia del estalinismo y más allá del valor político o histórico que se encuentren en ellas, se destaca su valor estético:

Que un arte tan dependiente de fuertes inversiones estatales floreciese artísticamente bajo regímenes comunistas es más sorprendente que el hecho de que lo hiciera la literatura de creación, porque, después de todo, incluso bajo gobiernos intolerantes se pueden escribir libros “para guardarlos en un cajón” o para círculos de amigos. Por muy reducido que fuese originalmente el público para el que escribían, algunos autores alcanzaron una admiración internacional, como los escritores de la Alemania Oriental, que produjo talentos mucho más interesantes que la próspera Alemania Federal, o los checos de los sesenta, cuyos escritos sólo llegaron a Occidente con la emigración interna y externa posterior a 1968.

Lo que todos estos talentos tenían en común era algo de lo que pocos escritores y directores de cine de las economías desarrolladas del mercado disfrutaban, y en que soñaban las gentes de teatro de Occidente (un grupo dado a un radicalismo político poco habitual, que databa, en los Estados Unidos y Gran Bretaña, de los años treinta): la sensación de que su público los necesitaba. En ausencia de una política real y de una prensa libre, los artistas eran los únicos que hablaban de lo que su pueblo, o por lo menos el sector ilustrado de éste, pensaba y sentía. Éstos sentimientos no eran exclusivos de los artistas de los regímenes comunistas, sino también de otros regímenes donde los intelectuales estaban en contra del sistema en el poder, y eran lo bastante libres para expresarse en público, aunque fuera con limitaciones” (Hobsbawm, 2012: 500-501).

En este sentido, novela contra el totalitarismo presencia acontecimientos consustanciales al fenómeno totalitario: la fundación del imperio soviético encabezado por Lenin; la expansión militar y genocida de la Alemania nazi y el posterior derrocamiento de su líder, Adolfo Hitler; la liberación de Checoslovaquia del dominio alemán gracias a la intervención de las tropas soviéticas, y que supone la transición entre el totalitarismo nazi y el estalinista; los movimientos sociales en contra del dominio soviético, entre ellos, la Primavera de Praga y la caída del comunismo en el centro de Europa.

En el presente estudio sólo son consideradas las novelas que sitúan la acción de los personajes en un contexto dominado por el totalitarismo nazi o soviético. Particularmente interesa ahondar en este último, no obstante, por la situación excepcional de los países del centro y del este de Europa, de primero haber sido invadidos por la Alemania nazi y posteriormente dominados por el comunismo estalinista, se toman en cuenta ambos.

Es un conjunto de obras que requiere un estudio profundo por el número de novelas en las que se alude de una forma u otra al régimen totalitario. La obra que inaugura la serie de novelas contra el totalitarismo es *Nosotros* de Yevgeni Zamiatin, publicada en 1921, que hace una crítica al régimen ruso, aunque para ese entonces aún no pueda definirse conceptualmente como un sistema totalitario, se inscribe en el contexto histórico que comprende el régimen soviético. En orden cronológico le siguen *Moscú frontera* de Jiří Weil (1937), *Medianoche en el siglo* (1939) de Victor Serge, *El cero y el infinito* de Arthur Koestler (1940), *El caso Tuláyev* de Víctor Serge (1942), *Rehenes* de Stefan Heym (1942), *Madre de reyes* de Kazimierz Brandys (1949), *1984* de George Orwell (1949), *Los días terrenales* de José Revueltas (1949); se trata de novelas escritas durante el régimen estalinista: el terror de las grandes purgas, la Segunda Guerra Mundial, el dominio de los países del Este y la muerte de Stalin.

Los cobardes de Josef Škvorecký (1958), *Un día en la vida de Ivan Denisovich* de Aleksandr Solzhenitsyn (1962), *Vida y destino* de Vasili Grossman (1962), *Trenes rigurosamente vigilados* de Bohumil Hrabal (1964), *Los errores* de José Revueltas (1964), *La broma* de Milan Kundera (1965), *El hacha* de Ludvik Vaculik (1966), son posteriores al informe de Kruschev y los levantamientos en Alemania del Este, Polonia y Hungría, época que, de acuerdo a Arendt, ya no podría considerarse bajo el dominio de un gobierno totalitario. Taibo coincide hasta cierto punto, ya que si el “informe secreto” había

contribuido al “mitigamiento del peso de la censura, la desaparición del “terror de masas” y la relativa distensión con el mundo occidental que se hacia sentir en la Unión Soviética [...] el modelo totalitario estaba llamado a recuperar su vigor perdido” (1998: 14).

La vida está en otra parte (1972), *La despedida* (1973) de Milan Kundera, *La facultad de las cosas inútiles* (1975) de Yuri Dombrovski, *Una tumba para Boris Davidovich* de Danilo Kiš (1976), *El libro de la risa y el olvido* (1978), *La insoportable levedad del ser* (1984) de Milan Kundera y finalmente, *Amor y basura* de Ivan Klíma (1987), son posteriores a la última intervención militar soviética en Europa: la llamada Primavera de Praga y la consiguiente Doctrina Breznev, la cual justificaba la entrada del ejército soviético a los países de su influencia en caso de ver amenazados sus intereses.

Este conjunto de obras constituyen una unidad abierta, es decir, conforme se realiza la investigación reaparecerán otras novelas que podrán integrarse. Es importante anotar que se han incorporado las novelas traducidas del idioma original al español, pero hay muchas más que no lo han sido; tal es el caso de *Vater mutter* (1985) de Reinhard Jirgl, la cual, dadas sus características, podría pertenecer a novela contra el totalitarismo. Asimismo, es importante reparar en la novela de Ilya Erhenburg, *El deshielo*, escrita después de la muerte del líder soviético, la cual no ha sido agregada porque se desconoce si tiene convergencia temática con los rasgos identificados. También porque se sabe que el autor no escribe, como en la mayoría de los casos, desde la opresión, tan característica en la época, sino desde una situación hasta cierto punto privilegiada por sus relaciones con el régimen soviético que aunque por momentos fueron tensas, logró vivir dentro del régimen haciendo lo que sabía hacer: escribir. Me reservo el derecho de agregarla hasta no haberla leído.

Novela contra el totalitarismo conlleva un contraste fundamental: se trata de una abstracción política y no estética. El rechazo o reserva que pueda generar el conjunto novelístico se debe, quizás, a que la novela tiene un compromiso con la verosimilitud al interior de la obra, pero no, necesariamente, con los hechos históricos que la ven nacer. En este sentido, pareciera que su vínculo con la política requiriera alguna apología porque el contexto histórico de la realidad está profundamente ligado al contexto situado en la ficción, pero ciertamente las novelas propuestas no están definidas por lo político ni por un compromiso con éste. Esto implicaría reducirlas a un valor instrumental: el de ofrecer al lector una visión crítica de la época, dejando del lado la reflexión sobre las ideas y

sentimientos proyectados en el mundo de la novela. No obstante, el vínculo entre política y estética es innegable.

A casi un siglo del surgimiento de los fascismos europeos, de los totalitarismos como forma de gobierno inédita, se considera que la novela puede *hablarnos* de lo que éste significó en la vida de las personas que lo vivieron. La novela es un prismático que contempla la realidad social del escritor a través de existencias concretas inmersas en una ficción, un diálogo constante entre lo real y lo simbólico. En este sentido, novela contra el totalitarismo nos permite observar el fenómeno del totalitarismo a través de los grandes temas de la existencia que intentan develar sus creadores y poner bajo la misma lente a autores alemanes, checos, húngaros, polacos, rusos, serbios. Resulta interesante observar que novelas de latitudes tan lejanas como México también puedan integrarse o que la obra novelística de escritores que no detentan nacionalidad alguna, como Víctor Serge, se incruste en ésta.

Así, el conjunto novelístico aporta distintas imágenes del dominio descarnado del Estado sobre el individuo y, aunque ésta no evidencie un totalitarismo histórico, como en *Nosotros* o *1984*, se representa la vida de los sujetos ante la experiencia totalitaria, la cual se caracteriza porque intenta implantar, a como dé lugar, una verdad única. Así, en este tipo de régimen, cualquier persona con la capacidad de pensar por sí misma se convierte en un ente peligroso que puede derrumbar el sistema, aquella estructura invisible que tiene el poder de reducir al individuo. Esto, por supuesto, no puede restringirse a los gobiernos totalitarios y de ahí su importancia. La novela, entonces, intenta comprender aspectos universales del hombre, en este caso, la lucha del hombre contra el poder.

En el caso específico de esta investigación, interesa identificar los sucesos políticos y sociales acontecidos entre la Revolución rusa y la caída del Muro de Berlín, y que testimonian el experimento económico y político más ambicioso del siglo XX. Esto no implica estudiar las novelas pertenecientes al conjunto como literatura politizada, lo cual ha provocado su silenciamiento en los regímenes de corte dictatorial y también su olvido en la academia por el temor que suscita asumir una postura ideológica, sino como universos ficcionales que tienen la capacidad de expresar una visión del mundo.

2.2. La imagen del totalitarismo

Lo real no es el objeto de la representación sino el espacio donde un mundo fantástico tiene lugar.

RICARDO PIGLIA

El diálogo entre diversos autores pertenecientes a novela contra el totalitarismo surge porque la situación histórica concreta que viven coincide con el momento histórico en el que ubican a sus personajes, enfrentados a situaciones determinadas por el contexto que ve nacer la obra. Pensemos en el contador Romáshkin de *El caso Tuláyev*, asustado de saber que los números no reflejan la realidad que el Partido difunde con optimismo y en su frágil y temeroso cuerpo se pregunta, sin querer preguntarse: “¿Es responsable aquel que le mentía a un pueblo entero en la cara como si lo golpeará?”. También está la historia del hermano del profesor Dubrovski, de *La facultad de las cosas inútiles*, quien se atrevió a corregir a Stalin en materia histórica: el gran líder afirmaba que la revolución espartana realizada por los bárbaros y los esclavos hizo caer al imperio romano: “No sé a qué se refiere Iosif Vaissarinovich, pero el hecho es que después de la Rebelión de Espartaco, Roma existió quinientos cincuenta años más y se convirtió en un imperio mundial”, contradicción que le valió ser arrestado. O aquella que narra el trágico destino de Hanna Krzyzewska, en *Una tumba para Boris Davidovich*, de militancia intachable aunque de origen burgués, quien fuera apuñalada por uno de sus camaradas que ni siquiera se tomó la molestia de dudar acerca de la veracidad de su supuesta traición.

Los cuestionamientos encerrados en la novela, las preguntas que se hacen los personajes, sus reflexiones, lo que los constituye como ser, están inmersos en una conversación extendida en el tiempo. No se puede constreñir la existencia del ser a los límites de la historia. La iniquidad, la culpa, las dudas frente a un devenir oscuro son los temas que permiten establecer un diálogo con novelas y escritores perdidos en el tiempo. En este sentido, se propone hacer una representación del totalitarismo a partir de ciertas relaciones entre las novelas propuestas y que permiten observar una imagen del totalitarismo a través de la novela producida en esa época.

El objeto de la representación, el totalitarismo soviético, en los terrenos de la ficción posibilitará una comprensión más nítida de lo que significa vivir en un régimen de corte totalitario, entiéndase por esto aquéllos que pretenden instaurar un pensamiento único como el maoísmo en China, el castrismo en Cuba o el régimen del Jomeini en Irán, esto por

mencionar los regímenes que se sustentan en una ideología dura, sin olvidar que también existen los que enarbolan la bandera de la democracia liberal en poder de los medios, anteponiendo los intereses del mercado a los de la sociedad civil, a los que Magris designa como totalitarismos blandos. En este sentido, se considera que llevar la discusión por los caminos del totalitarismo soviético en el mundo simbólico de la novela escrita en este contexto nos permitirá establecer otras relaciones a las que el relato histórico no puede llegar.

Antes de pasar a nuestro acápite es importante precisar que no se ignora la existencia de otras novelas que sitúan a sus personajes en la Europa totalitaria, quedando excluidas de novela contra el totalitarismo porque su escritura es posterior a la caída del muro de Berlín. Más allá del peligro que implica el acto de escribir en un tipo de régimen que no soporta una visión distinta de la realidad, las obras fueron elegidas por ser un testimonio simultáneo al fenómeno totalitario, visible en la trama de la ficción.

Dicho esto, las convergencias temáticas que encuentran eco en el conjunto de obras elegidas y que responden a la imagen subjetiva del totalitarismo ponen a dialogar las distintas formas en que éste se representa: la imagen del enemigo; el drama del proceso; la censura al individualismo; la metafórica cristiana del mártir; la revolución como retorno al mito fundacional, todas ellas en reciprocidad a una otredad definida como capitalista, burguesa y moderna. Hay muchos otros rasgos sobre los que podríamos reparar, no obstante, interesa, sobre todo, encontrar las características señaladas en la novela de procedencia checa debido a que la representación del totalitarismo que se estudia es el circunscrito al territorio alguna vez llamado Checoslovaquia.

2.2.1. La constelación checa: Kafka, Weil, Škvorecký, Hrabal, Kundera

Un país lejano del que poco sabemos.
CHAMBERLAIN

En lo que atañe a la literatura checa del siglo XX albergada en novela contra el totalitarismo, interesa hacer tres relaciones de sentido: la primera versará sobre la visión del totalitarismo desde dos épocas juveniles distintas, la de Danny de *Los cobardes*, y la de Ludvik de *La broma*, en la cual es posible observar las semejanzas y diferencias entre el

nacionalsocialismo y el comunismo soviético como una trayectoria temporal entre ambos totalitarismos en Checoslovaquia; la segunda corresponderá al drama del proceso, en la que se retomará la obra paradigmática de Kafka, *El proceso*, relación que más allá de responder a la nacionalidad del autor judío, parece decirnos que la frontera entre ficción y realidad es, hasta cierto punto, ilusoria, así, el diálogo que interesa establecer en este apartado es el que tiene *El proceso* de Franz Kafka con *Moscú frontera* de Jiří Weil y *La broma* de Milan Kundera. La tercera, quizás la más compleja por no tratarse de una relación temática ni contextual, sino que más bien responde a una caracterización cultural, en este caso compartida por dos personajes que ponen a dialogar a autores de dos siglos y países diferentes: Flaubert y Weil, con la intención de dilucidar algunos rasgos del pensamiento burgués en la novela europea realista de la segunda mitad del siglo XIX: *Madame Bovary*, como símbolo de la insatisfacción de la cultura burguesa, en diálogo con Ri de *Moscú frontera*, escrita en 1937, quien representa la transformación de la cultura burguesa a la lucha del proletariado.

2.2.1.1. De los mundos juveniles en el totalitarismo: Danny y Ludvik

Me preguntaba si no estaríamos asistiendo al comienzo de algo nuevo, algo tan trascendental como una revolución, y qué efecto tendría sobre mí y sobre mi mundo.

JOSEF ŠKVORECKÝ

Una de las obras que arroja luz sobre el periodo de transición entre la ocupación nazi y la llegada de las tropas soviéticas hacia el fin de la Segunda Guerra Mundial es *Los cobardes* de Škvorecký (1958) que en términos contextuales narra la paulatina rendición del ejército nazi en un pequeño pueblo de Checoslovaquia, “Kostelec”, del 4 al 11 de mayo de 1945. Si se analiza esta obra como antecedente histórico de los sucesos narrados en *La broma*, observamos que ambas novelas marcan la trayectoria entre el totalitarismo alemán y soviético en el país centroeuropeo: en *Los cobardes*, Danny es quien nos cuenta los últimos días del sitio alemán y la llegada triunfal del ejército soviético en 1945 y en *La broma* de Milan Kundera (1965) observamos, a través de Ludvik, la victoria de la revolución comunista y su decadencia, en 1949.

Quisiera resaltar en este punto el cambio radical que experimenta la sociedad, a través de la juventud, en esos años. En la novela de Škvorecký, la población de Kostelec ha sufrido la imposición del protectorado alemán, la mayoría ha sido obligada a trabajar en la fábrica alemana de aviones, los nobles alemanes han ocupado el castillo e izado su bandera como si fueran los propietarios legítimos y, al igual que en otros países europeos bajo la influencia nazi, la población judía fue perseguida y eliminada. En cuanto a *La broma*, de esos años de sometimiento a Alemania sólo han quedado vestigios: la muerte del padre de Ludvik en un campo de concentración y la resistencia de los jóvenes moravos en defensa de su identidad mediante una fiesta tradicional, más tarde explotada por el partido como parte de su ideología que ponderaba el arraigo a la colectividad. La experiencia de ambos, Danny y Ludvik, resulta valiosa para advertir las diferencias entre ambos totalitarismos. Siguiendo en orden cronológico los acontecimientos surgidos en la ficción y no las fechas de publicación, es decir, no como un rastreo fiel de la realidad, sino ficcional, comenzaré por apuntar algunos episodios que permiten traslucir el totalitarismo en *Los cobardes*.

A modo de diario, Danny cuenta los acontecimientos del 4 al 11 de mayo de 1945, los días que precedieron al término de la Segunda Guerra Mundial y que suponen la paulatina rendición del ejército nazi en todos los lugares donde éste se encontraba. Después de seis años de estar sitiados por los alemanes, la liberación se da en medio de la excitación y la alegría de los habitantes del pequeño poblado, no desprovista de incertidumbre. Hitler ha muerto y nadie sabe lo que pasará. Danny se imagina en una historia de *gangsters* y es necesario actuar como si fuera uno. Tiene ensayada una sonrisa a la Clarke Gable, la cual se le antoja seductora. Se pone su mejor traje y sale a ver qué es lo que está sucediendo. Lo primero que se encuentra es a una vecina que lo detiene para decirle lo feliz que es por volver a ser libres, en su opinión “deberían pegarles un tiro” a los alemanes y a los que colaboraron con ellos.

Este odio hacia los invasores también aparece en la novela *Yo que serví al rey de Inglaterra* de Bohumil Hrabal (1964), en la que de forma humorística cuenta cómo los meseros del gran hotel París en Praga –después de firmados los Acuerdos de Múnich y del paulatino arribaje de los alemanes– servían la comida de éstos acompañada de sendos escupitajos o cómo, en las calles, las jóvenes alemanas eran despojadas de sus calcetas sin que nadie las defendiera, esto antes de iniciada la guerra a partir de la cual el pequeño país

Europeo sería considerado parte del imperio nazi. También aquí hay colaboracionistas, aquellos que le juraron fidelidad a Hitler y bebían y comían en la mesa de los alemanes. En el caso de Jan, el protagonista, al enamorarse de una alemana de Cheb, no sólo se hizo un colaborador, sino que se esmeró en ser uno de ellos. Para que la unión amorosa fuera aprobada tuvo que pasar por un examen médico que lo avalara como un espécimen apto para poder procrear con una aria:

Mientras en Praga, en Brno y en otras ciudades checas caídas bajo la jurisdicción alemana, pelotones de ejecución fusilaban a los patriotas checos, yo me encontraba ante un médico que con un bastoncillo me levantó el sexo, me abrió las nalgas para mirarme el ano, me sopesó los testículos mientras dictaba sus conclusiones en voz alta, después me pidió que pasase a la habitación contigua, me masturbara y le llevará una muestra de esperma para poder realizar un examen científico, pues, según dijo el médico con aquel horrible acento rabioso que tiene el alemán de Cheb, que yo no entendía del todo aunque captaba perfectamente el sentido de sus ladridos, si una mierda de checo se quiere casar con una alemana, ha de demostrar al menos que su esperma tiene un valor excepcional... y aún añadió que recibir en la cara un escupitajo de una alemana será una vergüenza para ella y un honor para mí... y de pronto en la distancia vi los titulares de los periódicos, el mismo día que los alemanes fusilaban a los checos yo estaba aquí jugando con mi sexo para llegar a ser digno de casarme con una alemana (Hrabal, 2011: 131-132).

Volviendo a *Los cobardes*, esta pretendida superioridad alemana también roza a Lexa, uno de los amigos e integrante de la banda de jazz de Danny, éste recuerda cómo alguna vez intentó conquistar a una joven alemana llegada a Kolín para matricularse en la escuela de ayudantes femeninas de radio de las fuerzas alemanas, quien, para sorpresa de éste, lo rechazó en nombre de la raza:

—Ya veo. ¿Bueno, es usted checo, no es así?

—Sí.

—Bien, pues así es como le veo —como un checo.

—Muy bien, pero no siente... quiero decir, ¿le repugno, o algo así?

—¿No es usted judío, verdad?

—No.

—Entonces es ario, y la única diferencia es que su mezcla de razas es de tipo inferior. —Lo dijo tan inocentemente y con un aire tan docto que me apabulló por completo.

—¿Mezcla de razas? —dije, atónito, y empezó a soltar una retahíla de teorías descabelladas —teorías que resultaban verdaderamente disparatadas al oírlas por primera vez, acerca de la raza humana, que era el resultado de no sé qué mezcla nórdica con otras razas y acerca de cómo todos los europeos habían descendido al principio de esa raza y eran rubios y de ojos azules, incluida ella. En fin, me imaginé que la conclusión es que si toda esa raza nórdicogermana producía resultados como ella, debía ser una raza magnífica. El problema es que, una vez lanzada, ya era incapaz de dejar de hablar de todas esas tonterías acerca de los arios de primera clase y los arios de segunda clase y las mezclas de razas y las mezclas irre recuperables, como los judíos, por ejemplo, y yo escuchaba, escandalizado, sin poder creer aún que realmente hablaba en serio. Por fin, dejé de escucharla. Sencillamente, no me cabía en la cabeza cómo podía seguir allí, sentada mi lado, explicándome esas tonterías, si yo era tan espantoso como me daba entender que debía ser; ni cómo podía *no* considerarme espantoso sabiendo que pertenecía a una mezcla racial tan inferior (p. 175-177).

No sorprende pues que la llegada de los soviéticos se haya vivido como una fiesta: las banderas checas fueron despolvadas y puestas a ondear en los techos de las casas, los jóvenes borraron todos los anuncios en alemán y una multitud enardecida esperaba que fuera arrojado un Hitler de bronce desde la torre del Ayuntamiento. La resistencia de los alemanes por irse y la actitud pacifista de aquellos que asumieron el mando en el pequeño pueblo de no utilizar las armas, cuando los jóvenes deseaban unirse a la defensa armada de su pueblo, en el caso de Danny un tanto por representar la imagen del joven heroico que quiere impresionar a la chica que pretende y otro, experimentar la emoción del heroísmo, podría explicar el sentido del título: los hombres que asumieron el mando vistieron sus viejos uniformes, confiscaron las armas y esperaron pacíficamente a que los alemanes se marcharan por las buenas, pero ante la presión de los tanques nazis las banderas checas fueron escondidas rápidamente. Cuando por fin llega el ejército soviético, los habitantes del pueblo enarbolaron la bandera del imperio comunista hecha de retazos.

Para Danny no hay sentimientos patriotas de por medio. No profesa los ideales del Ejército Rojo e ignora las implicaciones que la llegada de los rusos traerá sobre su vida, sólo de una cosa está seguro: mientras pueda seguir tocando jazz con su saxofón y contemplar a las chicas no se opondría al comunismo del que nada sabe.

En cuanto a *La broma*, las condiciones del régimen soviético son diferentes, en realidad, en un inicio no podría juzgarse a éste como un gobierno totalitario, por lo menos no en Checoslovaquia. Después de la excitación ante la llegada del Ejército rojo y la

expulsión de los alemanes, el Estado checo en plenitud de sus facultades se alió a los ideales revolucionarios. Kundera lo describe de la siguiente manera:

En el año 1939 el ejército alemán entró en Bohemia y el estado checo dejó de existir. En el año 1945 entró en Bohemia el ejército ruso y el país volvió a llamarse república independiente. La gente estaba entusiasmada con Rusia, que había expulsado del país a los alemanes, y como veía en el partido comunista checo el fiel aliado de Rusia, le traspasó sus simpatías. Así fue que los comunistas no se apoderaron del gobierno en febrero de 1948 por la sangre y la violencia, sino en medio del júbilo de aproximadamente la mitad de la nación (Kundera, 1987).

Después del triunfo de la revolución en el 48, los jóvenes como Ludvik se adhirieron a los ideales del comunismo soviético. A Ludvik le fue muy propicia la llegada de las ideas socialistas ya que la muerte de su padre en un campo de concentración alemán le negaba la posibilidad económica de ir a la universidad, viéndose obligado por petición de su madre a aceptar la ayuda de una tía casada con un hombre rico, dueño de una fábrica, la cual pedía a cambio integrar a Ludvik a su mundo. Éste tiene razones para detestarlos, la tía nunca vio con buenos ojos que el padre de Ludvik se casara con una mujer que le parecía menos de lo que su hermano merecía y asimismo, estaba forzado a mostrar su agradecimiento aceptando la invitación diaria a ir a su casa. La paciencia de Ludvik se agotó el día de la boda de su prima, en la cual fue parte del cortejo nupcial y en la misa tuvo que besar una cruz. Esa noche Ludvik decide romper con los Koutecky y con la Iglesia, como representación de la burguesía y la religión a los que combatía el comunismo soviético.

Este periodo de transición entre 1945 y 1949, significa un cambio en la percepción del mundo en estos jóvenes. Si en *Los cobardes* los jóvenes eran obligados a trabajar en la fábrica de los invasores y rechazan el poder impuesto de los nazis, en el mundo de Ludvik, los jóvenes van a la universidad y glorifican ese poder, ahora en manos de los comunistas. Asisten a los mítines y cantan. Todos están convencidos de los ideales de la revolución y trabajan para que ésta triunfe más allá de las fronteras. Ha desaparecido la imposición de lo alemán como cultura: su lengua, su pretendida superioridad y diferencia por la revaloración de la tradición albergada en las fiestas populares, incentivando el ideal de la colectividad.

En lo que atañe a los personajes principales, Danny y Ludvik, poseen ideales diferentes, podríamos decir que mientras Danny desconfía casi desinteresadamente de la política, Ludvik ha depositado su fe en el comunismo. A Danny le interesa el heroísmo para impresionar a la chica que ama y así poderla hacer suya. En cambio Ludvik lucha por un ideal que trasciende la misma idea del yo, por lo menos hasta antes de su caída.

Aunque parecen mundos opuestos, hay dos cosas que les interesa a ambos: las chicas y la música. Respecto a esta última ambos guardan una relación especial. En el caso de *Los cobardes*, Danny y sus amigos tienen una banda de jazz y en la soledad de un bar ensayan sus piezas favoritas de la música norteamericana. Por su parte, Ludvik también perteneció a la orquesta de jazz del colegio en la que tocaba Jaroslav y posteriormente se integraron al conjunto folclórico; no obstante, el contacto con los ideales del régimen soviético lo hizo privilegiar la música popular, como una forma de apropiación y defensa de la identidad checa, dotándolo de principios ideológicos que le harán ver en la música un órgano esencial en la construcción del proyecto colectivo que él defiende. En cambio, Danny ve en la música lo que le da sentido y expresión a su existencia: sabe que irá a Praga a estudiar en la universidad, que conocerá a otras chicas y que olvidará a Irena, sabe que hay una vida por delante y que será buena y mala, pero sin importar esto, mientras él pueda hacer música, estará bien. Y no una música anclada en la tradición nacional, sino jazz. También Ludvik pondera el jazz, pero ya no en sí mismo, sino abstrayéndolo de su origen moderno para vanagloriar únicamente su origen popular “con un poder mágico [...] que puede dar origen al estilo musical general de toda una época” (p. 153). Como se sabe, el jazz fue repudiado en ambos regímenes, en la Alemania nazi fue calificado despectivamente como música “judeonegroide” (Škvorecký, 1988: 14), y en el régimen soviético fue considerado “símbolo del capitalismo occidental y su putrefacción” (p. 156).

Esta relación entre los mundos juveniles, representados en la novela, podría extenderse hasta la generación reflejada en el tiempo presente de *La broma*, encarnados en Vladimir y en la señorita Brozova. Han pasado quince años desde que el Partido Comunista se impusiera como el único en Checoslovaquia y a esta juventud, heredera de los sueños y fracasos de la revolución, no le interesa la política ni ninguno de sus rituales. Ignoran lo referente a los grandes procesos y con ello, los destinos aniquilados. Aman el autostop, la música norteamericana y las motos, simbolizando el rechazo a todo lo que alguna vez fue

importante para la generación anterior, no como un posicionamiento político, sino como la ruptura natural del ser moderno.

La inevitable alusión a Kafka: De Joseph K., Jan Fisher y Ludvik Jahn

Comprendía que el mundo juzga sin piedad, según un principio inhumano en base al cual el hombre es responsable de toda su conducta.

KAZIMIERZ BRANDYS

Publicada en 1937, *Moscú Frontera* tal vez sea la primera de las novelas que sitúa la acción de sus personajes en la inauguración de los grandes procesos que desencadenaría la URSS después del asesinato de Kirov, líder del Partido Comunista en Leningrado:

En Leningrado retumbó en el frío un disparo. El 2 de diciembre, en el pasillo que conducía a su despacho, fue asesinado Serguei Mironovich Kirov.

Por la mañana Moscú se despertó tarde, cuando los periódicos ya estaban apilados en los quioscos, la gente hacia cola en silencio y esperaba pacientemente con aquel frío terrible para poder comprar el *Pravda* y el *Izvestiya*. Esta vez no se agotaron, hubo periódicos para todos. Sin embargo, en ellos no había más que una breve noticia sobre el asesinato, el informe médico y un editorial sobre la figura del asesinado. Nada más. Pero en el editorial se traslucía que el asesinato tenía un trasunto político [...] Moscú se había quedado estupefacto, de su estación había salido un tren especial para traer su cuerpo. Sin embargo, antes de que el cuerpo de Kirov llegara a su destino, ya corría la nueva noticia de boca en boca. Leningrado, sí, todo mundo sabía lo que era Leningrado, el bastión de la oposición izquierdista de Zinoniev, que Kirov había aplastado, el último refugio de los enemigos de la desaceleración de la colectivización, la izquierda de Leningrado (2005: 392-393).

La idea del proceso aparece en muchas de las novelas: *Moscú frontera*, *El caso Tuláyev*, *El cero y el infinito*, inspiradas en los procesos iniciados por el asesinato del líder comunista Serguei Kirov; esto, sumado a la paranoia de Stalin, detonó la batalla en contra de los que al interior del partido representaban un peligro para su dictadura, desencadenando la persecución y asesinatos legales de cualquier conato de oposición en el seno comunista. Las acciones emprendidas fueron aceptadas por las masas, lo cual le dio a Stalin el consentimiento de acabar con los líderes que habían luchado en las barricadas, pasado por la clandestinidad y por la cárcel en nombre del ideal comunista.

Entre agosto de 1936 y marzo de 1938 se celebraron en Moscú unos juicios que asombraron al mundo. Docenas de bolcheviques de la primera hora, héroes de la revolución que habían alcanzado los más altos cargos en el Partido Comunista y en la Tercera Internacional, como Zinóniev, Kámenev, Mrajkovski, Bujarin, Piatakov, Ríkov y otros, fueron juzgados y ejecutados por crímenes que incluían desde conjuras terroristas para asesinar a Stalin y otros dirigentes del Kremlin hasta complicidad con la Gestapo y los servicios de inteligencia de Japón y Gran Bretaña con miras a socavar el régimen soviético (Vargas Llosa, Prólogo de *El cero y el infinito* de Koestler: 11).

En este sentido, son visibles las correspondencias entre aquéllas que sitúan a sus personajes en el drama del proceso: Jan Fisher en *Moscú Frontera*, Nicholas Rubachov en *El cero y el infinito*, Rublev, Erchov, Mayakev de *El caso Tuláyev*, Klemens en *Madre de reyes*, el cual testimonia que un mundo en el que se aniquila a sus propios partidarios, es un mundo en el que nadie está a salvo.

Respecto al *El cero y el infinito*, Vargas Llosa cuenta que, en su momento, la novela generó polémica no sólo por relatar los crímenes del comunismo soviético en contra de sus dirigentes más importantes, sino por mostrarlos como hombres capaces de sacrificarse en nombre del comunismo cuando, dice, años más tarde se supo que la confesión de los crímenes imputados obedeció más a la tortura y al sufrimiento infringido que a su sacrificio voluntario en nombre de la revolución. Para ejemplo, cito la declaración del camarada Rubachov, apoteosis del héroe camino a su ejecución:

Ciudadanos jueces, yo voy a explicaros lo que me ha llevado a capitular delante del juez de instrucción y delante de vosotros, los representantes de la justicia de nuestro país. Mi historia os va a demostrar cómo la menor desviación de la línea trazada por el Partido termina inevitablemente en el bandolerismo contrarrevolucionario. El resultado ineluctable de nuestra lucha contrarrevolucionaria es hundirnos más y más en el fango. Yo voy a describiros mi caída, a fin de que sirva de advertencia y escarmiento a los que en esta hora decisiva vacilen aún y alimenten en secreto dudas sobre la política del Partido y sobre los buenos fundamentos de la dirección del Partido. Cubierto de vergüenza, hundido en el polvo y a punto de morir, yo voy a describiros la triste carrera de un traidor, para que ella sirva de lección y de aterrador ejemplo a nuestros millones de conciudadanos (Koestler: 280).

Esta imagen romántica del revolucionario que da su vida en aras de un ideal más grande, materializado en la colectividad, no es exclusiva de la novela de Koestler, también es visible en *Moscú: frontera*, *El caso Tulayev* y en *Madre de reyes*. Sus personajes están convencidos de que tarde o temprano vendrán por ellos y de nada vale resistirse. Se dejan morir a causa de la famosa necesidad histórica. Son mártires de lo que ellos consideran verdadero: el triunfo total de la revolución.

Piensan que su muerte no será en vano. Pese al miedo y la inocencia tienen esperanza en la construcción socialista tal como ellos la sueñan. Gritar su inocencia, rebelarse ante el estigma del traidor que les ha sido impuesto, sería demostrar a los enemigos de Occidente que el mundo soñado no funciona, que se ejecuta a los fieles sólo porque sí. No lo pueden permitir.

Tú también temes quedarte solo. Nada es más terrible que el temor de quedar excluido de la Revolución. Si aquel temor se realiza, tu pasado quedará destruido. Te dirán únicamente: ‘Desde el principio nos has estado engañando’. Y no tendrás fuerzas para negarlo. Si ese temor se realiza quiere decir que desde el principio has mentido. A ellos, a ti, a todos. Hasta al policía que te custodia. Ya no puedes elegir. Has cedido tus derechos, todos. Eres un fragmento de voluntad, una función del raciocinio, un ladrillo del edificio que da sentido a tu existencia. Sólo puedes juzgar por medio del todo y serás juzgado únicamente según el todo. Es necesario soportar el peso de ese edificio que tiene como base la piedra angular del devenir (Brandys, 2012: 166)

Casi una década después de la vida de estos hombres que dieron su vida como mártires, por la causa, Jahn Ludvik en *La broma*, también será procesado, pero no en uno de esos grandes juicios. Él, a pesar de ser un militante activo, no cuenta con el historial de combate de esos hombres que han sido estigmatizados y asesinados, sin que Ludvik se cuestione su pretendida culpabilidad. Él, al igual que muchos, se ha limitado a creer la historia que el Partido ha difundido, es decir, ¿por qué habría de juzgarse a alguien sin merecerlo?

En el mundo de Ludvik existen las reuniones en las que los integrantes del partido eran convocados para “hacer una crítica y autocrítica pública de todos sus miembros y elaborar luego sobre esta base la valoración de cada uno” (p. 39), llamados “círculos de

estudio”. La lógica es que si no había nada que ocultar y se trabajaba en lo que cada quien tenía asignado, no tenía por qué haber problema. Cuenta Ludvik:

A renglón seguido de las frases de reconocimiento, en las que se describía mi activismo, mi positiva postura respecto al estado y al trabajo y mis conocimientos de marxismo, solía añadirse una frase acerca de que tenía “restos de individualismo”. Una objeción de este tipo no tenía por qué ser peligrosa, porque era una costumbre incluir, aun en la mejor valoración personal, alguna nota crítica, reprocharle a uno su “escaso interés por la teoría de la revolución”, y a otro “una relación fría con la gente”, a otro una “escasa vigilancia revolucionaria” y a otro, pongamos por caso, “una mala relación con las mujeres”, pero a partir del momento en que la nota crítica ya no estaba sola, cuando se añadía a ella alguna otra objeción, cuando uno tenía algún conflicto o se convertía en objeto de sospechas o ataques, los mencionados “restos de individualismo” o la “mala relación con las mujeres” podían ser la simiente de la perdición. Y la particular fatalidad consistía en que esa simiente la llevaban consigo en su valoración personal todos, sí, cada unos de nosotros (p. 40).

Esta evaluación de la conducta también es visible en *Moscú frontera* donde Ri cuenta cómo los miembros del Partido eran sometidos a estos exámenes, llamadas “purgas”, en los que se escudriñaba cada detalle de su vida frente a un comité que aplaudía con alegría si los sujetos en cuestión pasaban la angustiosa revisión o si se descubría alguna deformación, por mínima que ésta fuera, lo expulsaban con furia y encono despojándolo de cualquier tipo de simpatía, convirtiéndose en el enemigo de todos.

[Marusia] le explicó minuciosamente qué era una purga, qué importante significación tenía para todo el país, le dijo que la obligación de todos los que no estaban en el partido era acudir a las burlas y formular sus reparos contra los miembros del partido que no cumplían con sus obligaciones. Y acto seguido él enumeró la literatura que Ri debía leer, especialmente textos de Lenin y Stalin, el discurso de Khorin en la inauguración de la purga de la organización de Moscú y otros manuales de divulgación [...] Ri leyó aquellas palabras sobre el estricto reglamento de las purgas, leyó que todos los miembros del partido tenían que someterse a ella, que no había una fecha determinada para la purga, que se celebraban en los periodos que determinaba el partido, que los comisarios de la purga eran gente con al menos diez años de pertenencia al partido, especialmente elegidos para esta misión. El folleto explicaba el significado de las purgas: todo el país podía ver cómo el partido que lo guiaba se libraba de todos los elementos hostiles, indecisos, desleales y corruptos. Los expulsaba inmisericordemente, los

maldecía delante de todos, porque a las purgas podía acudir cualquiera y cualquiera podía formular reparos contra cualquier miembro del partido (2005: 216-217).

En un mundo perfecto, el consenso legitima la injusticia. Nadie debe poner en tela de juicio las disposiciones del partido. Éste no se equivoca, y si decidiera enviar a sus feligreses al cadalso, lo haría en nombre del bien común. Ludvik sabe que los procesos destruyen la vida de los inculpados al quitarles, “la confianza, el honor y la libertad” (p. 101). Se convertían en parias sin derecho a replica. La ideología del Estado totalitario no admite que pueda tratarse de una broma o de una equivocación.

Resulta insoslayable observar el diálogo entre estas novelas y *El proceso* de Kafka, la cual, como una especie de oráculo, parece advertir los tiempos por venir. Un par de décadas después de su publicación, los hombres serían procesados sin causa aparente y muchos de ellos morirían ejecutados legalmente. Josef K. es condenado a muerte sin que se aclare nunca de qué se le acusa. Los condenados en los Procesos soviéticos irán a la horca sabiéndose culpables, pero no sabiendo de qué exactamente. Sin embargo, esto no es lo más escandaloso, sino el hecho de que caminen hacia la horca sin gritar su inocencia, sin rebelarse ante el designio fatal.

El proceso de Kafka es el antecedente simbólico de las obras que retoman el tema de los procesos en los países pertenecientes al bloque. Es relevante en tanto que la vida de los personajes que lo viven depende absolutamente de lo que otros decidan sobre su destino. Conciérne en tanto que el conflicto no sólo repercute en la existencia del personaje, sino en el carácter ontológico de la culpa. Los personajes se saben inocentes y no aceptan los cargos que les imputan, no obstante, se sienten culpables. Tal vez, después de todo, podría demostrarse que se es culpable, de acciones que no necesariamente atañen a la moral individual, sino a la moral colectiva de una época que encuentra culpa ahí donde sólo hay libre albedrío, legitimando el proceso en su contra.

La comparación es posible porque el lazo que une la obra de Kafka a la experiencia del totalitarismo entendido como “el ejercicio de un tal poder que dirige y controla la identidad de la vida social de una manera tal que no existe área de la vida que pueda escapar a su control” (Kundera, 2004: XVI) se apoya en la burocratización total de la vida social.

Sí, es cierto, el Estado totalitario no existía en la época de Kafka. Pero el poder totalitario sí existe desde siempre; desde siempre fue ejercido en diferentes tipos de organizaciones y la imagen del totalitarismo existe desde siempre también. Desde siempre tuvo el hombre una experiencia totalitaria y conoce la tensión totalitaria. Kafka fue extremadamente sensible a esta experiencia. De ahí es de donde extraía su inspiración (Kundera, 2004: XVII)

Tal como dice Kundera, la latencia de un mundo totalitario es posible en cualquier contexto, en el caso de Kafka, éste se manifiesta en la familia y en el trabajo. Éste no sólo emerge ahí donde han sido congeladas las condiciones esenciales de toda libertad, sino en cualquier contexto en el que se intente instaurar una ideología, ya sea por medios violentos o a través de medios más sutiles como, actualmente, los medios de información.

Emma y Ri, un diálogo en el tiempo

En la producción el objeto se objetiva; en el consumo el objeto se subjetiva.

MARX

En su ensayo *La pasión revolucionaria*, Furet nos dice que el sentimiento que posibilitó el entusiasmo de las masas populares e intelectuales unidas en pos de un ideal convertido más tarde en los fascismos, llámese nacionalsocialismo o socialismo, fue el odio a la burguesía:

De esas pasiones, hijas de la democracia moderna y empeñadas en devastar la tierra que las nutría, la más antigua, la más constante, la más poderosa es el odio a la burguesía. Corre a lo largo de todo el siglo XIX antes de encontrar su apogeo en nuestra época, ya que la burguesía, bajo sus diferentes nombres, constituye para Lenin y para Hitler el chivo expiatorio de las desdichas del mundo. Encarna al capitalismo, precursor, según uno, del imperialismo y el fascismo, y según el otro, del comunismo, origen para ambos de lo que detestan (1996: 17).

Continúa el pensador francés diciendo que “la burguesía es el nombre de la sociedad moderna” y no olvidemos que la novela como género nace en el seno de la modernidad, no obstante esto no significa que la literatura nacida en el medio burgués elogie la vida burguesa, es más, podría decirse incluso que la novela moderna –y por tanto burguesa– se ha constituido, en muchos casos, como un combate a la burguesía, sea ésta o no su intención. Tal es el caso de *Madame Bovary*, novela publicada por entregas en 1856, la cual

fue llevada a juicio por ser “una ofensa a la moral pública y a la moral religiosa”. En el París de Flaubert, cuna de la burguesía revolucionaria, decir “moral pública y moral religiosa” era lo mismo que decir moral burguesa, por lo cual intentan censurarla. El crimen: hacer un retrato *demasiado* realista de la clase media, la cual detenta:

las virtudes burguesas de la honestidad, el sentido familiar, al menos en apariencia, el sentido del deber y del honor nacional, el género de vida burguesa dominado por el deseo de respetabilidad [...] aunque trataba de imitar a la aristocracia, estaba orgullosa de ser burguesa, es decir de poseer: poseer un género de vida que ella identificaba con la “civilización” y que la distinguía –en el plano de la apariencia tan importante para ella–, del mundo popular, del obrero, del campesino (Palmade, Guy, 1993: 295).

Flaubert describe el tedio de Emma, joven burguesa de educación puritana que quiso imaginar una vida más allá de los límites sociales que su condición de mujer le imponía. En esta obra, como más adelante en Ana Karenina, se destaca la imagen de la lectora como símbolo de la insatisfacción que les provoca el mundo. Inmersas en un medio social opresor, se refugian en los libros con deseos de tener una vida plena de experiencia. Emma se endeuda hasta el tope por su inclinación a imaginar la posibilidad de vivir otra vida, como la de las damas que habitaban las historias que leía, donde hay duquesas, amoríos y lujo. Su condición de mujer casada con un hombre que de tan ingenuo parece estúpido, no le ofrece ninguna escapatoria más que ver pasar los días en espera de un acontecimiento maravilloso que cambie el curso de las cosas, que le dé la oportunidad de vivir la vida que ella quiere; así, a falta de emociones reales que transgredan la repetición incesante de la cotidianidad bucólica, comienza a llenar sus expectativas de objetos hacia la construcción de un ideal, del cómo quiere ser.

En *La orgía perpetua* Vargas Llosa dice que lo que lo deslumbró de *Madame Bovary* fue “el estilo maniáticamente materialista de Flaubert” manifestado en el éxtasis material de Emma al grado de lograr que la realidad subjetiva de la obra cobre peso, tanto como la objetiva (p. 6). Los objetos adquieren el valor de transformar la vida y Emma se aferra a ellos, esperando “materializar en objetos el apetito de belleza que han hecho brotar en ella su imaginación, su sensibilidad y sus lecturas” (2011: 6), recrear la posibilidad de vivir otra historia distinta a la de su anodina vida.

Si pensamos a Emma en función de Ri, el personaje principal de *Moscú frontera*, vemos a esta última del lado opuesto: la posición económica de su padre le había permitido ser una mujer educada y sofisticada, quien, después de llegar a la URSS sufre porque le parece imposible vivir sin los objetos que embellecían su vida. Ri podría ser una de las heroínas a las que aspira Emma. Es una mujer cosmopolita que abandona su querida Europa para alcanzar a Robert, su esposo, en Moscú. Su piso, en un edificio exclusivo para extranjeros que aportan su conocimiento a la construcción del mundo socialista, se había convertido en una Europa añorada. Un refugio que ofrecía regocijo y placer a sus invitados. Suscita envidia y admiración. Confort y gusto. Ri es la embajadora de la Europa más acomodada en las tierras inhóspitas de Moscú, en donde arde el fervor revolucionario. El proletariado triunfante suma a sus filas a parte de la intelectualidad occidental en la lejana Rusia que después de una dolorosa emancipación del zar, representa la tierra en donde se pueden cristalizar los ideales más elevados, además de que la “referencia constante a los conocimientos científicos y al espíritu de la Ilustración explica la atracción que ejerció el comunismo, especialmente en los hombres de ciencia occidentales” (2002: 305), representados en la novela por el marido de Ri, Robert.

Eso no parece ser de gran importancia para Ri, quien, al igual que Emma, encuentra en los objetos “bondades teológicas y metafísicas” (Žižek & Fiennes, 2012) y que a Ri le dan la posibilidad de encarnar algo: la idea de Europa. La cafetera, el tocadiscos, la vajilla, las corbatas que le trajo a Robert –cada una con los colores de las banderas de Europa–, el jabón aromático, los pequeños caprichos burgueses le recuerdan las comodidades de su pasada vida, por las que sufre. La mantequilla, el té, el café, todo tan difícil de obtener, y que ella conserva en su casa como un remanente de la ideología burguesa, le dan la posibilidad de mantener a toda costa su europeidad en el tosco y precario mundo soviético.

Pero el contacto con los amigos de Robert, todos ellos fieles creyentes del comunismo soviético, poco a poco comienzan a penetrar en la conciencia de Ri. El encuentro decisivo lo tuvo con Tronin, quien con viveza le habla de la fábricas que no sólo estaban llenas de máquinas y materias primas sino de hombres y mujeres que pese a las adversidades luchan juntos por un ideal, “una comunidad en continua lucha, en continua actividad”. Después de todos los intentos que había hecho Robert por interesarla en los progresos del comunismo, sin tener éxito, ahora Ri es quien le pregunta sobre la fábrica

hasta un día manifestar su intención de querer trabajar. La fuerza y el entusiasmo de Tronin le hacen comprender que ella es parte de un mundo mucho más grande que sí misma, en el que no importa la idea de justicia que tenga cada quien, sino la verdad del país en el que viven y por el que deben luchar: “La verdad de Tronin no era la verdad de Ri, sino la verdad de un país en el cual Ri vivía. Podía rechazarla, pero entonces estaba perdida. O podía aceptarla y esforzarse en comprenderla mientras luchaba” (Weil, 2005: 174).

Es significativo el proceso de transformación de la heroína burguesa que detenta lo más aborrecido por el régimen soviético. En un principio, ella misma los rechaza, no ve más que precariedad en un mundo “que ni siquiera es un país, sino una abreviatura –URSS–, y que antes era Rusia” (2005: 13) . En su primer salida se percata de que toda consideración por las damas en sus vestidos caros y elegantes es inexistente. Sólo puede experimentar desdén por ese país tan lejano a su querida Europa. Pero eso ha cambiado. Tronin le ha conseguido un trabajo en la fábrica hasta convertirse en un elemento de valor, destacado en su trabajo y sueña con algún día pertenecer al Partido, al que sólo tienen acceso los miembros y algunos elegidos. Siente que su vida ahora tiene un sentido más grande que ella misma. El cambio operado de la cultura burguesa representada en Ri, visto a través del personaje arquetípico de Madame Bovary, el cual antes que representar la insatisfacción ante la imposibilidad de llevar una vida novelesca, en donde las aventuras, el goce y la belleza abundan, es símbolo de la mujer que no se resigna a las condiciones del mundo impuesto y decide su destino.

El trayecto sufrido por Ri recuerda al camino del héroe que sale de una situación contradictoria cuando comprende que todo tiene una razón de ser, que nada es fortuito, y en este sentido su transformación es una conversión que responde más al entusiasmo que a una búsqueda auténtica de la justicia y esto es visible en la actitud que toma respecto a Fisher, su amante. Una vez caído en desgracia, éste comprende que tiene que alejarse de las personas que quiere si no desea que sean acusadas únicamente por mantener relaciones con él. Cuando se despide de Ri, por última vez, ésta, aunque preocupada por el destino aciago de su amigo, siente alivio de librarse de la mácula que el descubrimiento de sus relaciones extramaritales con éste dejarían en su expediente, no sólo porque Fisher sea considerado un elemento sospechoso, sino porque la infidelidad era penada en el régimen soviético.

Este pasaje es uno de los tantos que encontramos en la novela de Weil, en donde ya no se cuestiona la inocencia de los juzgados, lo realmente imperioso es librarse de cualquier tipo de sospecha y si para esto es necesario levantar la mano y acusar sin estar seguro de nada, ésta será levantada, reflejando, irónicamente, el paroxismo del individualismo que tanto escozor causa, instaurando, terriblemente, la denuncia como práctica sistemática del totalitarismo.

Muchas otras relaciones podemos encontrar en la novela perteneciente a novela contra el totalitarismo. En este caso, resulta interesante hacer el vínculo entre la novela checa perteneciente a la era totalitaria y las novelas producidas en otros países en este mismo contexto, pero con visiones del mundo distintas. Por ejemplo, las novelas escritas en la década de los treinta y los cuarenta, muestran personajes comprometidos con la causa comunista. Éstos podrán tener dudas respecto a la forma de proceder del Partido, pero son hombres de fe y creen que su sacrificio valdrá la pena en algún momento: aún tienen certidumbre en la historia y confían en el triunfo del comunismo. En cambio, los personajes de la novela de las décadas posteriores, revelan el desencanto absoluto hacia el sistema. En ambas, persiste una voluntad de discernimiento por parte de los autores respecto al mundo que les tocó vivir.

CAPÍTULO TRES

LA BROMA: UNA VISIÓN DEL TOTALITARISMO

De modo que compré una postal y (para herirla, asombrarla y confundirla) escribí: ¡El optimismo es el opio del pueblo! El espíritu sano hiede a idiotez. ¡Viva Trotski! Ludvik.

La novela es testimonio de un mundo desaparecido. Si tiene un presente, éste no pertenece al tiempo en el que fue escrita, sino al instante en el que se le redescubre, al presente de quien la lee, haciéndola memoria, recuerdo que perdura. Pero ¿qué es lo que permanece de la novela? ¿qué de actual hay en ella que se hace presente? Para Gadamer, la literatura aporta a cada presente la transmisión espiritual de la historia que viene oculta en ella (Gadamer, 2001). En el caso de la novela, su naturaleza total, la cual nos permite observar la vida humana como un todo, en la que caben destinos e incertidumbres, posibilita el diálogo entre dos visiones que se desconocen mutuamente. Confronta al lector a los cuestionamientos que despierta la condición del hombre, pero desde su situación específica, personal y presente. Generaciones e individuos la han enarbolado como testimonio de la existencia porque en el fondo la cuestión esencial que la motiva es preguntarse sobre el ser del hombre.

Dado que el interés central de esta investigación es observar la experiencia totalitaria en el hombre, se analizará *La broma*, primera novela de Milan Kundera, escrita en 1965. En principio, se eligió por ser el factor ideológico el que desencadena la trama, la cual nos sitúa en dos contextos: el pasado de Ludvik Jahn, 1949, en pleno furor comunista en Checoslovaquia y el incipiente periodo de los procesos en Praga; y el presente, primer lustro de los años sesenta: la decadencia de las aspiraciones ideológicas que guardaban los militantes comunistas. No obstante, sería limitado observar la novela únicamente desde un ángulo histórico. En este sentido, la persecución de este fenómeno a través de la novela no se restringe a ser una crítica al totalitarismo soviético como a ser una revelación de éste, es decir, más allá de la esfera histórica a la que pertenecen los grandes nombres y los acontecimientos memorables, el totalitarismo no se refleja únicamente en un gobierno que cancela la libertad de pensar, de poseer una visión propia de la realidad en un mundo silenciado por la dictadura de una verdad única, sino también en situaciones cotidianas,

domésticas, que atañen exclusivamente al hombre, que parece traer en sí el germen del totalitarismo. Así, *La broma* abre una veta diferente a la de la lectura histórica, en la cual es posible observar el totalitarismo como una situación existencial: si la historia de Ludvik es la del joven que a causa de una estúpida broma es expulsado injustamente del mundo ideal al que pertenecía, enfrentándolo al sinsentido de su existencia, también lo es la de su propia tendencia totalitaria, atisbando el totalitarismo como una expresión del individuo. En este sentido, más que una crítica al totalitarismo, la novela de Kundera es revelación de éste.

En su conjunto, la obra novelística del autor checo ha sido considerada una crítica del totalitarismo soviético, inferencia surgida de una lectura histórica que la despoja de su carácter polifacético y total. No obstante, si se persiste en la expresión política de la novela de Kundera es porque la acción y el telón de fondo en el cual transcurre, son indisolubles. Así, la confrontación de su novela con la historia de Europa en el siglo XX es, hasta cierto punto, inevitable, debido a que las implicaciones políticas del contexto social, plasmado en el mundo ficcional kunderiano, afectan irremisiblemente la vida de los personajes. Aunque Kundera ha insistido en que la Historia no es el motor que impulsa la escritura de su novela, reconoce que su presencia es un elemento constante ya que el hombre está atado a una situación concreta y única desde la cual es posible comprender su situación existencial, “si la historia lo fascina [al escritor] es porque para él es como un foco que gira alrededor de la existencia humana y que ilumina las desconocidas e inesperadas posibilidades que, cuando la Historia está inmóvil, no se realizan, permanecen invisibles y desconocidas” (Kundera, 2009: 87-88). Sin embargo, incluso esta situación específica del ser, histórica por naturaleza, que “se convierte en un laboratorio antropológico en que su pregunta fundamental: ¿qué es la existencia humana?” (Kundera en Chvatik, 1996), no corresponde con los objetivos *a priori* del historiador.

Respecto a la crítica que se le adjudica a *La broma*, ha dicho que es absurdo pensar que en 1967, fecha de la publicación de la obra, el libro se hubiera escrito con la intención de “destapar la verdad del estalinismo”. También ha dicho que si bien sus novelas –excepto *La inmortalidad*– están situadas en “un momento histórico determinado que ha intentado reflejar tal cual (sin la menor intención satírica)” el dominio soviético en Checoslovaquia, “mi objetivo particular no era describir la época” (Kundera en Chvatik: 171). E incluso así, es inevitable relacionar los contextos que dialogan en *La broma*: el de los Procesos de

Praga y los años de la decadencia soviética en Checoslovaquia. Entre el Ludvik que en el 49 fue expulsado de la gran familia soviética y desterrado a las minas y el Ludvik en los años tempranos que anunciaban la Primavera de Praga. De modo que el contexto totalitario en el que emerge la novela, es, asimismo, el escenario histórico en el que se desarrollan los personajes envueltos en el torbellino de la ideología.

En este sentido, no es objetivo de este análisis hacer una crítica a partir de su andamiaje histórico, sino observar cómo es éste a través de las situaciones, los símbolos, las acciones de los personajes y los códigos culturales surgidos en el mundo totalitario reflejado en la novela. Para tal efecto, se sigue a Macherey, quien afirma que dos son los puntos sobre los que debe inquirir la crítica científica de la literatura a la hora de abordar una obra: el periodo histórico del autor y los componentes específicos del discurso (Monteforte, 1976: 244). El primero atañe necesariamente a los procesos que atraviesa la sociedad en la que el autor está inserto y el segundo al contenido de la novela. Esta simbiosis entre el plano histórico y el plano ficcional posibilitará hacer una lectura integral del totalitarismo, una referida a la realidad histórica y la otra a la verdad poética desde una situación concreta: la del hombre enfrentado a la experiencia totalitaria.

De esta forma, el análisis considera dos dimensiones hacia la comprensión de la experiencia totalitaria desde la novela. La primera se titula Ludvik y Kundera y corresponde a dos planos: 1) a la época históricamente representada en *La broma*, en la cual confluyen tres lapsos paradigmáticos en la vida de los personajes y del contexto nacional que los rodea: el año 1949, posterior al triunfo de la revolución comunista en Checoslovaquia; 1956, cuando Krushev da a conocer el informe secreto en el que denuncia los crímenes de Stalin y el primer lustro de los años sesenta; y 2) al plano histórico de Kundera, el cual nos permitirá hacer una relación de sentido entre el contexto en el que nos sitúa la novela y también el contexto en el que surge, proceso que se extiende a los tiempos que propiciaron su publicación, vinculados a la Primavera de Praga, al posterior silenciamiento al que fue condenado el autor y a su eventual exilio.

La segunda, Ludvik y el totalitarismo, corresponde a la representación del totalitarismo al interior de la novela. Aquí se analizarán los pasajes relevantes de la novela, es decir, aquéllos en los que está representado el totalitarismo. Para dicho efecto, se eligieron tres categorías de análisis: la dimensión narrativa, la dimensión simbólica y el

código cultural, correspondientes al “análisis estructural de los relatos” (Amador, 2015), las cuales serán explicadas en dicho capítulo. Cabe mencionar que al ser una representación no se pretende pedir pruebas de validez acerca del totalitarismo soviético, sino más bien otorgar una lectura para comprender el fenómeno a partir de su incidencia en sujetos concretos, sean éstos personajes ficticios o de la realidad. En este sentido, representación no es referencia, fiel copia de la realidad, ni sustitución, sino “hacer presente”, al respecto dirá Gadamer: “la tradición escrita desde el momento en que se descifra y se lee, es tan espíritu puro que nos habla como si fuera actual” (Gadamer, 2001: 216).

Dada la estrecha relación entre los acontecimientos que inspiraron la novela y los procesos históricos vividos por el autor, el análisis observa de forma histórica el periodo insinuado en *La broma*, alternando distintas épocas enmarcadas en el contexto totalitario. En este sentido, resultaría caprichoso obviar la relación íntima que guarda la historia de su personaje, Ludvik, con un episodio en el que se vio implicado Kundera –a quien nos referiremos como un personaje más construido por el mismo autor en su obra novelística–, inaugurada la década de los cincuenta y que inspiró la anécdota de la que surge la historia, de la cual partiremos.

3.1. Ludvik y Kundera

Ludvik, al igual que Kundera, se afilió al partido comunista al finalizar la Segunda Guerra Mundial, época en que los rusos llegaron a liberar al pueblo checoslovaco del poder de los alemanes. Hitler se había suicidado y Stalin ambicionaba la expansión geográfica de la revolución proletaria. En esos siete años del dominio alemán en Checoslovaquia “los nazis explotaron cruelmente su ocupación y empobrecieron a la nación checa. Unos dos millones de checos sirvieron como esclavos en la industria de la guerra, y alrededor de 360 000 personas cayeron en la lucha, o murieron en los infames campos de concentración germanos” (Chapman, 1969: 26). Esto último le había pasado al padre de Ludvik: un día se lo llevaron y jamás volvió. Con la entrada del ejército ruso en 1945, finaliza el terror de la ocupación alemana. Kundera tiene dieciséis años, Ludvik veinte. El autor checo, quien habla de sí mismo como un personaje en *El libro de la risa y el olvido*, lo narra de la siguiente manera: “En el año 1939 el ejército alemán entró en Bohemia y el estado checo

dejó de existir. En el año 1945 entró en Bohemia el ejército ruso y el país volvió a llamarse república independiente” (1987: 16).

El advenimiento de los nuevos ideales le da a Ludvik la posibilidad de luchar contra los odiados valores de su familia burguesa y cristiana. Jaroslav, su amigo de la juventud, recuerda cómo después de una ceremonia en la que Ludvik es obligado a participar, decidió salirse de la Iglesia: “se enfadó y dijo que odiaba a los burgueses. Luego maldijo la ceremonia religiosa, dijo que se cagaba en la Iglesia y que se saldría de ella”. Al finalizar la guerra “empezó a toda prisa a simpatizar con los comunistas. Iba a las charlas que organizaban. Compraba los libros que editaban” (p. 152). También Kundera se uniría a la gran familia soviética:

Yo también bailé la rueda. Era primavera de 1948, los comunistas acababan de triunfar en mi país, los ministros socialistas y cristianos huyeron al extranjero y yo me cogía de la mano o de los hombros con otros estudiantes comunistas, dábamos dos pasos en el sitio, un paso adelante, levantábamos la pierna primero hacía un lado y después hacía el otro y hacíamos esto casi todos los meses, porque siempre festejábamos algo, algún aniversario o algún acontecimiento, las antiguas injusticias se iban reparando, las nuevas injusticias comenzaban a perpetrarse, las fábricas eran nacionalizadas, miles de personas iban a la cárcel, la atención médica era gratuita, a los estanqueros les quitaban sus estancos, los viejos obreros iban por primera vez de vacaciones a las residencias confiscadas y nosotros teníamos en la cara una sonrisa de felicidad (1987: 101).

Si la historia de Ludvik nos sitúa en el presente y pasado de su historia personal, hay un contexto específico: la Checoslovaquia del 49, subordinada al dominio del partido único. Un año antes, el Partido Comunista había ganado todos los escaños del parlamento, excepto el del Ministro de Relaciones Exteriores, Jan Masarik, quien más tarde fue encontrado muerto. Es importante insistir que lo que en Occidente se llamó Golpe de Praga (*Communist coup* o *Czechoslovak coup d'état*), en el Este es visto como la lucha por el poder entre los partidos de oposición y el Partido Comunista, liderado por Gottwald, y se le conoce como el “Febrero victorioso”, es decir, las estrategias urdidas por el Partido Comunista para hacerse del poder total, logrando que todos los ministros del parlamento fueran comunistas y, como movimiento final, la dimisión de Edvard Beneš y la elección de Gottwald como presidente. Cuenta Kundera:

La gente estaba entusiasmada con Rusia, que había expulsado del país a los alemanes, y como veía en el partido comunista checo el fiel aliado de Rusia, le traspasó sus simpatías. Así fue que los comunistas no se apoderaron del gobierno en febrero de 1948 por la sangre y la violencia, sino en medio del júbilo de aproximadamente la mitad de la nación (Kundera, 1987).

Para Jaroslav, en cambio, como para muchos otros, el triunfo de la revolución comunista de febrero avecinaba una nueva era de terror. Apunta Delibes: “Checoslovaquia defendió su democracia, de signo socializante muy acusado, durante tres años. Una crisis en el 48 y la debilidad del presidente Beneš permitieron al comunismo dogmático hacerse con el poder. No hubo lucha pero tampoco urnas. El comunismo llegó mediante una hábil jugada del partido aprovechando la senectud del presidente” (1985: 75). Este es el escenario político que subyace en la historia de Ludvik.

En efecto, si nos remitimos al contexto de Ludvik, observamos que el proceso universitario en el que se debate su inocencia o culpabilidad está en la incipiente era de los procesos políticos en Praga, inaugurada por Milada Horakova, quien “por reflexionar sobre las formas de oposición al régimen comunista fue ejecutada, en cumplimiento de la sentencia dictada por un tribunal checoslovaco y pese a las protestas de la opinión mundial” (Čornej & Pokorný, 2015: 68) ¹. El 27 de septiembre de 1949 fue detenida, acusada de ser la líder de un grupo que intentaba derrocar al gobierno (Owens, 2006: 11), lo cierto es que su oposición al dominio de un partido único desafiaba la verdad comunista. Fue colgada, junto con Závěš Kalandra, el 27 de junio de 1950. Fue la única mujer asesinada por el régimen soviético.

Posteriormente, los juicios se extenderían al mismo partido. Se comienza a ver en los altos dirigentes de los partidos comunistas a traidores en potencia y se juzga a todo aquel sospechoso de ser conspirador trotskista *escondido* en el seno comunista: “se acercaban los famosos procesos políticos y en muchas salas (en el partido, en los tribunales y en la policía) se levantaban permanentemente alzando las manos que le quitaban a la gente la confianza, el honor y la libertad” (p. 101). El Proceso de Rajk, en Hungría, fue el

¹ Einstein fue uno de los que se sumaron a la petición que desde distintas partes del mundo le suplicaba a Gottwald que retirara el castigo a Milada Horáková, jurista y política democrática. Integrante del Consejo Nacional de Mujeres y diputada del Consejo Nacional por el Partido Socialista. Horáková es reconocida por

comienzo de las purgas en los países de la esfera de influencia soviética, a partir del cual se fabricaron los crímenes de los altos mandos de los distintos Partidos Comunistas, acusándolos de titoístas, trotskistas o espías del imperialismo occidental. En el proceso de Praga catorce fueron encontrados culpables (once de ellos, judíos): Rudolf Slansky, Secretario General del PCCH, Vladimir Clementis, Ministro de Asuntos Exteriores, Bedrich Geminder, Ludvik Frejka, Josef Frank, Bedrich Reicin, Karel Svab, Rudolf Margolius, Otto Fischl, Otto Sling y André Simone castigándolos con la pena de muerte. Los otros tres: Eugene Löbl, Vavro Hajdu y Artur London, fueron condenados a cadena perpetua.

En las universidades también comienzan a emularse estos juicios a pequeña escala y Kundera se ve implicado en uno de ellos. En el prólogo a *La metamorfosis* y *El proceso de Kafka*, editado por Porrúa, relata:

Era en 1950 durante la época de los famosos juicios estalinianos en mi país, cuando doce políticos checos, incluyendo al secretario general del partido, Rudolf Slansky, después de haber sido obligados a confesar crímenes imaginarios, fueron ahorcados, y miles y miles de gentes encarceladas. En esta atmósfera, a causa de una tontería estudiantil, se había desencadenado en contra mía y en contra de un amigo un pequeño juicio estaliniano. Fue un pequeño juicio sin consecuencias trágicas (fuimos excluidos del partido y de la universidad) (2004).

De esta forma, el autor checo pone de manifiesto en *La broma* el mismo acontecimiento con otras posibilidades. Por motivo de una carta enviada a su novia Marketa “con frases hostiles al partido” (p. 54) en la que despotricaba en contra del espíritu sano y el optimismo, lanzando un viva a Trotski, máximo traidor para el régimen, un verdadero peligro, asesinado veinte años antes en México, Ludvik es expulsado del Partido. Pero no se trata de una biografía ni de una identificación con el personaje. Por ejemplo, si para Kundera la expulsión no tuvo consecuencias trágicas en cambio para Ludvik significaron el fin de su carrera científica más seis años de trabajos forzados en las minas de carbón en Ostrava. Tendrían que pasar siete años para que Ludvik pudiera inscribirse de nueva cuenta en la universidad y continuar sus estudios interrumpidos, esto en el marco del XX Congreso del PCUS celebrado en 1956, en el cual Krushev denunciaría los crímenes de Stalin., comenzando así la llamada *desestalinización*, también conocida como la época del

“deshielo soviético”. En lo que toca a Kundera, fue rehabilitado e integrado al partido en 1965, año en que escribe su primer novela: *La broma* y época en la que está situada la historia presente de Ludvik.

Esto en cuanto a la historia paralela de Ludvik y Kundera. En lo que atañe al contexto histórico en el que surge la obra, recordemos que es la década de los grandes movimientos estudiantiles alrededor del mundo. En Checoslovaquia, los atisbos de insurrección comenzaron con la Conferencia de Liblice en 1963, en la que se intenta desestigmatizar la obra de Kafka, censurada tanto por los alemanes como por los soviéticos. Conferencia que de acuerdo a Anna Housková, inaugura la Primavera de Praga. El antecedente directo del encuentro es el Congreso de la Paz celebrado en Moscú en 1962, donde Jean Paul Sartre instó a analizar la obra de Kafka, situación aprovechada por Eduard Goldstücker, presidente de la Unión de Escritores Checos, para llevar al debate la obra del autor hasta ese entonces prohibido. Primero, por el carácter antisemita de ambos regímenes. Después, por ser considerada una literatura nociva, especialmente, *El proceso*, novela que trata de las dificultades de Josef K. en los vericuetos de una burocracia absurda. Este fue el momento a partir del cual se empiezan a discutir de forma libre asuntos concernientes no sólo a la vida cultural, sino a la política, en los círculos intelectuales y académicos, teniendo su clímax en el IV Congreso de Escritores en el año 1967.

Los intelectuales pidieron con indignación, libre contacto con el resto del mundo. Parecían apasionadamente preocupados por cosas sencillas: justicia, verdad y dignidad humana. Y dijeron que estaban comenzando a dudar de la facultad del Partido Comunista para renovarse desde dentro, vigorizar la riqueza y adaptarse a los tiempos modernos. Deseaban un debate abierto, y dijeron francamente que creían que las tentativas del Partido para dictar la opinión y ahogar la discusión abierta no eran en modo alguno apropiadas para el país de cara a los complejos problemas nunca imaginados por Marx o Lenin [...] Durante sus sesiones Kohout leyó la carta de Solzhenitsyn dirigida a los escritores rusos para que permaneciesen firmes contra la opresión; Klima, en un irónico discurso, señaló que había habido más libertad de prensa un centenar de años antes en la Constitución Imperial de Austria que bajo las leyes de prensa de Novotny; y el popular escritor Ludvik Vaculik provocó la culminación con una disertación acerca del abuso del poder (Chapman, 1969: 30).

Artículos de medios impresos como *Literárny noviny* (Revista literaria) y *Tvár* (Rostro) criticaban abiertamente al sistema y estaban firmados. Poco a poco se estaba perdiendo el temor a hablar públicamente sobre los problemas que antes sólo se hablaban a puerta cerrada. No obstante, en respuesta a las fuertes críticas proclamadas en el Congreso, el periódico semanal de la Unión de Escritores Checos, *Literárny noviny*, pasó a ser controlado por el Estado, y se ordenó “that comrades Ivan Klíma and Ludvik Vaculik be expelled from the party; that Pavel Kohout be issued a warning and that disciplinary proceedings be started against Milan Kundera” (Heimann, 2011: 226).

Novotny se vio forzado a dimitir como Secretario General del Partido el 5 de enero de 1968, siendo relevado por Alexander Dubček, Secretario del Partido Eslovaco y en marzo sería destituido como Presidente y reemplazado por Svoboda.

Estos reformistas, entre los que también figuran el economista Ota Sik, Oldrich Cernik, nombrado Primer Ministro, Josef Smrkovský, designado presidente de la Asamblea Nacional, respaldados por un partido comunista integrado desde siempre por obreros checoslovacos, contrario al de la Unión Soviética en donde la pertenencia era privilegio de unos cuantos (Chapman, 1969: 37), vieron la posibilidad de reformar el socialismo. A este intento de erradicar las medidas restrictivas y de terror implementadas por los soviéticos se le dio el nombre de “Socialismo con rostro humano”. Estaban convencidos de que el socialismo podía ser diferente.

El presidente de la Unión de Escritores, señor Goldstücker, se muestra muy optimista al respecto. De él son estas frases contundentes: “Los acontecimientos de Checoslovaquia constituyen la primera tentativa mundial por crear un socialismo democrático”. “El socialismo probará al mundo que puede ofrecer la más amplia libertad.” Por su parte, el primer ministro Cernik tampoco se ha mordido la lengua al hablar a los periodistas: “Mi gobierno aspira –acaba de decir– a dictar una serie de leyes justas que garanticen al pueblo sus libertades democráticas (Delibes, 1985: 101).

El escritor Miguel Delibes, quien pasó un par de semanas en Praga, cuenta en su crónica *La primavera de Praga* que el ambiente general entre la sociedad era de confianza. Las personas hablaban libremente en las calles de los tiempos por venir. La sociedad checa acogía los cambios con esperanza renovada.

En muy poco tiempo la censura literaria y de prensa fue totalmente abolida y la rehabilitación de las víctimas del terror estalinista caídas en desgracia estuvo en plena operación. La libertad de opinión minoritaria estaba garantizada, y las restricciones para viajar fueron levantadas. Luego, el 15 de abril de 1968, el nuevo régimen progresista de Dubček publicaba un programa de acción de 27,000 palabras. El programa causó sensación y debió confirmar los peores temores de Moscú. Estaba siendo preparada la legislación para regular la libertad de prensa y el derecho de asamblea; para celebrar elecciones, que fuesen mucho más imparciales; también se preparaba la legislación para introducir la ayuda a la rehabilitación de las víctimas de anteriores regímenes comunistas, y la economía checa estaba siendo reorganizada para llegar a ser mucho más efectiva en los dos mercados: el nacional y el de exportación al oeste (Chapman, 1969: 36-37).

Después vendría la Declaración «2000 palabras» de Ludvik Vaculik en junio, “dirigidas a los trabajadores, campesinos, empleados, hombres de ciencia, artistas y a todos” en donde el escritor hace una crítica incisiva al comunismo soviético y exhorta al pueblo checoslovaco a apoyar el intento de democratizar el comunismo a través del Programa de Acción propuesto por Dubček y a participar activamente en el cambio:

In this moment of hope, albeit hope still threatened, we appeal to you. It took several months before many of us believed it was safe to speak up; many of us still do not think it is safe. But speak up we did, exposing ourselves to the extent that we have no choice but to complete our plan to humanize the regime. If we did not, the old forces would exact cruel revenge. We appeal above all to those who so far have waited on the sidelines. The time now approaching will decide events for years to come (1998: 177).

Las tropas del Pacto de Varsovia se apostaron en la frontera de Checoslovaquia. Pensaban que la amenaza militar amedrentaría a los reformadores y darían marcha atrás, pero, pese a ello, los discursos de Dubček y de Svoboda a la población checa demostraban que continuarían con el Plan de Acción. Habían perdido el miedo a la URSS. Los cinco líderes del Pacto de Varsovia se reunieron y enviaron una carta colectiva al Comité Central del Partido Comunista Checoslovaco en la que expresaban su desacuerdo ante la democratización del socialismo. Dubček, para consolidar su postura, fortaleció la alianza con Yugoslavia y Rumania, los únicos países del bloque que manifestaron su desacuerdo ante la presión de Moscú. Razones que finalmente desembocaron en la intervención militar

en la noche del 20 al 21 de agosto de 1968, instaurándose por más de dos décadas la dominación del partido único.

El 21 de agosto de 1968 [Rusia] mandó a Bohemia medio millón de soldados. Inmediatamente abandonaron el país unos 120 000 checos y, de los que se quedaron, unos 500 000 tuvieron que irse de sus trabajos a talleres perdidos en medio del campo, a las cadenas de producción de las fábricas del interior, a los volantes de los camiones, es decir, a sitios desde los cuales ya nunca nadie oír su voz (Kundera, 1987: 27).

Todos, excepto el presidente Svoboda, fueron arrestados y llevados a Moscú. Nadie supo de ellos hasta el 27 de agosto:

soldados extranjeros le detuvieron, a él, al jefe de un Estado independiente, en su propio país, se lo llevaron, lo tuvieron cuatro días en algún lugar de las montañas de Ucrania, le dieron entender que iban a fusilarlo como habían hecho veinte años antes con su antecesor Imre Nagy, después lo llevaron a Moscú, le ordenaron que se bañase, se afeitase, se vistiese, se pusiese la corbata, le anunciaron que ya no estaba destinado el fusilamiento, le ordenaron que siguiese considerándose jefe del Estado, lo sentaron a una mesa frente a Brezhnev y lo obligaron a negociar. Volvió humillado y habló para una nación humillada. Estaba tan humillado que no podía hablar [...] Aunque no quedase en nada de Dubček, esas largas y horribles pausas, cuando no podía respirar, cuando trataba de recuperar el aliento ante toda la nación, que estaba pegada a los receptores, esas pausas quedarán. En aquellas pausas estaba todo el horror que había caído sobre su país (Kundera, 2005: 78-79).

Comenzaba la era de la normalización. Dubček continuaría en su puesto, pero la ocupación militar continuaría. La prensa, la radio y la televisión volvieron a estar censuradas y las organizaciones políticas creadas durante la Primavera de Praga, fueron prohibidas. Finalmente, en septiembre “se crearía una oficina especial para vigilar los medios de comunicación” (Bazant, 1999: 175).

En un año fueron destruidas prácticamente todas las facultades de humanidades de las universidades, los institutos de investigación fueron diseminados, todas las revistas de orientación humanística o cultural fueron prohibidas y la mayoría de los periodistas, escritores e investigadores checos que trabajaban en campos humanísticos acabaron en el Índice, es decir, entre aquellas obras que no se podían publicar: sus libros tuvieron que ser retirados de las bibliotecas, sus nombres ni

siquiera se podían mencionar, a no ser que fuese para injuriosos (Klima, 2010: 107-108).

La censura a la libertad de expresión se recrudeció, el veto a los creadores era total: no sólo se prohibió la obra, sino que se intentó eliminar simbólicamente a éstos: sus libros fueron destruidos; se les asignaron trabajos alejados de la palabra y quienes, como Kundera, no aceptaron las imposiciones del régimen, se les prohibió laborar en cualquier otra cosa, quedando prohibido ayudarles. Muchos fueron los que se exiliaron en 1968, entre ellos, Škvorecký y Věra Linhartová, otros lo harían eventualmente: Pavel Kohout, Patrik Ourednik, Miloš Forman, Petr Král, Jiří Gruša. Milan Kundera tomó el camino del exilio en 1975.

3.2. Ludvik y el totalitarismo

Escribir una novela significa colocar lo inconmensurable en lo más alto al representar la vida humana.

WALTER BENJAMIN

Narrada en la primera persona del singular, la novela se constituye en siete partes: Ludvik, Helena, Ludvik, Jaroslav, Ludvik, Kostka y Ludvik-Helena-Jaroslav. El nombre de cada capítulo corresponde a la voz de ese personaje quien revela su propia idea del mundo totalitario. Ludvik es un desencantado de los ideales y de la vida; Helena es una fiel estalinista que defiende los preceptos y valores del régimen totalitario; Jaroslav es portador de un imaginario anclado en el mundo pagano eslavo, habitada por héroes, bosques y doncellas, y Kostka conduce su vida conforme a los preceptos del cristianismo como una especie de apóstol que se reprocha a sí mismo sus faltas como hombre terrenal. También están los personajes de Lucie y Pavel, pero estos aparecen en los recuerdos de los otros o de forma incidental; no hay manera de penetrar en su ser más que a través de la percepción que los otros tienen de ellos.

Estos mundos confrontados con el sistema totalitario nos permiten observar la relación dialéctica entre los personajes y Ludvik. Todos están a la persecución de un sentido de la vida que pareciera encontrar resonancia en las fuentes del mito en el que aún no se presencia la caída del hombre. La historia de Ludvik lo coloca del lado contrario: su

vida quedó rota desde que fue considerado un enemigo en el mundo en el que había depositado su confianza, arrebatándole su destino y la posibilidad de recuperarlo. Así, la novela está configurada en un principio dual que refleja dos concepciones del mundo opuestas: el mundo tradicional y el mundo moderno.

Esta confrontación dialéctica opone el mundo moderno, encarnado en Ludvik, y el mundo tradicional al que recurren Helena, Jaroslav y Kostka para darle sentido a su existencia, respectivamente: el estalinismo, el mundo antiguo eslavo y el cristianismo, siendo significativo que a lado de discursos milenarios albergados en el mundo tradicional, como el mundo pagano eslavo o el cristianismo, esté el estalinismo, concepción moderna que utiliza el discurso mítico para revelarse a sí mismo como un mundo ideal.

Si nos apegamos a las características formales que posee la tragedia clásica, observamos que el recorrido narrativo de *La broma* es similar al esquema narrativo de la tragedia, no obstante éste sea revelación de la degradación interior del héroe del mundo cerrado, al aintihéroe, del mundo moderno:

- a) En el primer y segundo capítulo, Ludvik y Helena, tienen una finalidad expositiva: estos dos personajes se presentan y nos informan en dónde se realizará la acción; asimismo, nos aproximan indirectamente a los otros personajes.
- b) En el tercer capítulo, Ludvik, muestra el conflicto: aquí se efectúa el cambio en la suerte del héroe, de la felicidad despreocupada a la desgracia; tal como en la tragedia griega, la caída del héroe se da por un error y no por perversión, “es rendido por un sino poderoso que él no puede eludir y menos vencer” (p. 4). Pero esta desgracia y el desencanto que trae consigo, exaltan “sus fisuras de conducta, su pérdida de ejemplaridad moral, su ausencia de vocación colectiva y su incapacidad para asimilarse al curso de la historia que le toca vivir, que lo desmarcan definitivamente de cualquier heroísmo” (Cappello, 2008: 173). Aquí comienza el camino de degradación.
- c) El cuarto capítulo, correspondiente a Jaroslav, se expresa la relación dialéctica entre dos visiones del mundo, la de Jaroslav frente a la de Ludvik y que se da en ambas direcciones: primero, Ludvik como un creyente militante que lleva a sus amigos los ideales socialistas frente a un Jaroslav que piensa que el triunfo de la

revolución significa el inicio del terror y posteriormente, un Jaroslav que comulga con los ideales socialistas, sobre todo porque han revalorado el mundo imaginario que él ama, en oposición a Ludvik que odia ese mundo injusto y todo lo que provenga de él.

d) El quinto capítulo, Ludvik, el héroe, lleva a cabo su venganza. Al ser la novela un género correspondiente a la modernidad, es decir, al mundo profano, el héroe no aceptará las condiciones del destino dado, volcará su voluntad para hacer un ajuste de cuentas y equilibrar la balanza de una justicia telúrica y no divina. Así, este episodio está consagrado a la venganza, aquí el héroe muda a antihéroe: aquel que se empeña en su trágico destino por voluntad y no por fatalidad (*fatum*).

e) En el sexto capítulo, Kostka, también es posible observar la tensión dialéctica entre los mundos de ambos personajes. Aquí se discute la visión cristiana en oposición al mundo desencantado y sin dioses de Ludvik y, más importante, el paradójico parecido entre el cristianismo y el estalinismo, este último conducido ideológicamente como un culto religioso.

d) En el último capítulo, Ludvik-Helena-Jaroslav, la armonización de tres voces que hablando desde distintas partes se corresponden como un coro trágico en donde la voz del arrepentimiento se une al de la humillación e imprevistamente surge la del desengaño. Ludvik se da cuenta que ha obrado mal en nombre de una pretendida justicia y comprende que en su búsqueda de justicia él mismo ha ultrajado, sin ser diferente en nada a quienes lo han agraviado. Ludvik comienza a ver con otros ojos el mundo que le rodea. Escucha los poemas de la cabalgata y percibe la belleza escondida de los cantos antiguos, más allá de los fines ideológicos por los cuales se promueve. En medio de todas estas reflexiones camina al lado del río buscando algún tipo de sosiego y se encuentra con Jaroslav, su amigo, al verlo siente la urgencia del amor y tristeza por los años perdidos. Todo lo que estaba manoseado por la ideología, pierde su aura divina y se le presenta a Ludvik en su verdadera naturaleza, pero esta nueva visión del mundo que pareciera contener cierta reconciliación, no es total. No es posible la reintegración a la unidad perdida y esto es visible en las tres voces.

Si nos remitimos al título, nos podríamos preguntar ¿a qué broma se refiere? Pareciera que el destino se empeña en jugarle malas pasadas a Ludvik, que las bromas hechas a Marketa y a Helena, sólo son una especie de auto sabotaje que lo confronta a su propia vileza cuando se pregunta si él mismo no representa lo que más odia: el deseo de totalizar la existencia de los demás en busca de una pretendida justicia. Ludvik comprende que en su búsqueda de justicia él mismo ha ultrajado, sin ser diferente en nada a quienes lo han agraviado. Si la broma es tal, es porque la pretendida justicia de Ludvik, igual que la justicia promulgada por el comunismo soviético, fue clamada en nombre de una verdad, ambos buscan un mundo más justo a costa de los demás y por tanto, también ambos ejemplos refieren la degradación de la justicia: su realización exige un acto criminal que consiste en querer dominar la existencia toda.

Para el análisis correspondiente a los componentes específicos del discurso, se eligieron tres categorías del “análisis estructural de los relatos”, modelo propuesto en *Comunicación y Cultura. Conceptos básicos para un teoría antropológica de la comunicación* por Julio Amador (2015): la dimensión narrativa, la dimensión simbólica y el código cultural. Aunque la palabra utilizada por el autor para designar las relaciones que establecen las partes entre sí y con el todo, sea estructura, en este caso se prefiere la palabra dimensión porque sólo se retoman tres de las precondiciones que permitirían ver la obra como un esqueleto, dejando para otro momento el aspecto formal y argumentativo.

De este modo, en la dimensión narrativa se observan las secuencias de relaciones de los personajes con las acciones, los sucesos y las situaciones en el tiempo. En la dimensión simbólica se examinan los símbolos, los arquetipos y los temas míticos que cumplen una función simbólica dentro de la historia; en este sentido, y siguiendo a Gilbert Durand, nos encontramos frente a un símbolo “cuando el significado es *imposible de presentar* y el signo sólo puede referirse a un *sentido* y no a una cosa sensible” (2000: 12-13). En cuanto al arquetipo, éste es una “imagen primordial que debe estar en relación con ciertos procesos perceptibles de la naturaleza que se reproducen incesantemente y siempre están activos” (Jung: 411) y que de acuerdo a Durand su fuerza radica “en su falta de ambivalencia, su universalidad constante y su adecuación” (2004: 64). En lo relativo al relato mítico, éste “es un bosquejo de racionalización, porque utiliza el hilo del discurso, en el cual los símbolos se resuelven en palabras y los arquetipos, en ideas (...) puede decirse que el mito promueve

la doctrina religiosa, el sistema filosófico o el relato histórico y legendario” (2004: 65). Finalmente, el código cultural, el cual entendemos como el punto de vista desde el cual el narrador construye la obra, inmersa en un contexto totalitario, mediado por la indagación del análisis histórico hecho en *La broma* y la Praga comunista.

Se considera que estos elementos permitirán ubicar cuáles son los episodios que *hacen* una imagen del totalitarismo. En lo que atañe al orden, el cuerpo del análisis seguirá la lógica argumental propuesta en *La broma*: El regreso a Moravia, La postal/El proceso, La cabalgata de los reyes, La venganza/El proceso y La reconciliación, en este sentido, se prescinde de una síntesis de la novela porque se considera que el rubro correspondiente a la dimensión narrativa permite comprender las relaciones de sentido existentes entre las secuencias narrativas.

El regreso a Moravia

Primera parte

Ludvik

Dimensión de la narración

Después de quince años de no vivir en su pueblo natal Ludvik regresa a éste por un motivo que no queda del todo claro, pero que le resulta oportuno para no sentir que ha vuelto por la nostalgia del primer hogar, cuando lo único que siente es rencor. El hotel en el que se hospeda es absolutamente impropio para el asunto “cínico y bajo” por el cual ha ido: el colchón se sume, la cama rechina y el suspiro más quedo del cuarto contiguo puede escucharse. Piensa en los pocos amigos a los que podría recurrir. Se acuerda de uno al que ayudó en cierta ocasión y va a buscarlo al hospital en el que trabaja en espera de que éste no hubiera contraído nupcias por segunda vez. Al verse, Ludvik se sorprende de que Kostka al reconocerlo lo salude con gusto sincero, razona que no puede atajar la situación de golpe sin antes sondear su situación sentimental y con fingido interés le pregunta por su vida para saber si éste se ha casado de nuevo. Afortunadamente para Ludvik, Kostka tiene una relación con una maestra que vivía en una ciudad cercana y justamente esa noche se quedará en casa de ella. Es entonces cuando Ludvik le pregunta si puede prestarle su apartamento para la mañana y la tarde del día siguiente. Kostka accede a la petición de su

amigo y al enterarse de que Ludvik no pretende estar solo, le dice dónde guarda el vodka por si quisieran tomar algo. Antes de despedirse, Kostka lleva a Ludvik a afeitarse. Abandonado en las manos de la mujer a la que Kostka le había confiado el trabajo, Ludvik, después de un rato, parece reconocer a Lucie aunque no puede precisarlo con seguridad. Observa a la mujer para ver si en la actitud de ésta encuentra algún indicio de reconocimiento mutuo, pero la mujer actúa normal, casi mecánicamente sin mirarlo siquiera. Al salir, va rápidamente al hotel y en el camino, del otro lado de la acera, ve a Jaroslav, pero desvía la mirada para no tener que saludarlo. Ya en el hotel marca al hospital para preguntarle a Kostka el nombre de la peluquera: Lucie Sebetkova.

Dimensión simbólica

La ciudad natal/ La casa. Al regresar a casa después de quince años de no radicar ahí, siente que el desinterés a su pueblo natal en realidad es rencor y él mismo no sabría explicar por qué. Ha perdido el deseo de mantener las relaciones que aún tiene ahí e incluso cuando ve a Jaroslav, tal vez su mejor amigo, lo evita. Ha cortado lazos con la poca familia que le queda y su madre descansa en un sepulcro ajeno. Así, el símbolo de la casa en Ludvik pertenece a un mundo que ha dejado de ser el suyo. Su madre murió cuando él estaba lejos sin poder siquiera hacerse cargo de su cuerpo; y su amigo de la juventud aún abraza los ideales del socialismo en los que él lo inició. Fue ahí donde él empezó a simpatizar con los comunistas que propugnaban contra la burguesía y el culto religioso. Su pueblo simboliza el mundo del cual ha sido expulsado. Es un desterrado.

La imagen de su ciudad, a la que ha vuelto para realizar un acto “cínico y bajo” (p. 11), se enlaza al de la ciudad de Ostrava “el turbio escenario periférico de mi ciudad natal” (p. 132), y al que accede gracias a la reminiscencia. Esta proyección del pasado es propiciada por el paisaje: el puente que atraviesa el río Moldava, nos lleva al “primer naufragio de su vida”. Si seguimos a Cirlot cuando dice que el puente “es la transición de un estado a otro, en diversos niveles” (2010: 379), el puente posibilita el regreso al pasado y aunque Ludvik se resiste a esos recuerdos mientras camina en dirección contraria a la corriente del río, que simboliza el transcurso irreversible, en este caso, del tiempo, la sensación de frío aumenta conforme camina en medio de un escenario dominado por las aguas turbias.

Esta afinidad semántica entre río, naufragio y agua encarnan el retorno a un lugar que representa la desgracia: Ostrava, “una ciudad que ha enlazado, en un desaprensivo abrazo, todo lo que es ajeno” (p. 76). La imagen de su ciudad natal es, a su vez, la imagen de un espectro, la imagen de un no lugar, de un limbo que representa la fatalidad a la que él tiene que resignarse sin poder hacer nada. Es la imagen de un no destino. Cada cosa en este lugar que antaño representaba el seno materno y la felicidad de la juventud, ahora representa, hasta cierto punto, una imagen de aquella fuerza sobrehumana que destruyó su vida: el partido.

Dimensión del código cultural

La cuestión de la libertad es significativa en un mundo en el que se pretende que la voluntad de todos sea la misma. Aunque en la obra tan sólo se le enuncie un par de veces y en este capítulo sólo se le dediquen tres líneas, es el cuestionamiento filosófico más importante de este primer capítulo: ¿qué pueden decir dos hombres comunes y corrientes acerca de la libertad?

“«Tranquílcese Ludvik», me dijo en un tono amable y comprensivo «la cosa no resulta tan insoportable. Gasto algo de tiempo y dinero en viajar pero conservo mi soledad y soy libre.» «¿Para qué usted necesita tanta libertad?», le pregunté. «¿Para qué la necesita usted?», me devolvió la pregunta. «Yo soy un mujeriego», le contesté. «Yo no necesito la libertad a causa de las mujeres, la quiero para mí mismo».

La libertad se insinúa tímida entre dos viejos conocidos. Apenas es un atisbo que refulge en medio de una charla trivial afuera del hospital. ¿Para qué querer la libertad? La respuesta de los dos carece de la grandilocuencia revolucionaria. Ambos han vivido el *idilio* revolucionario de la Rusia soviética y, también, fueron arrancados de esa imagen mítica y paradisiaca que prometía realizarse en la tierra. No quieren la libertad para realizar gestas heroicas, sino para dedicarla a su vida cotidiana.

La alusión a la libertad en un contexto en el que el Estado despliega toda su maquinaria ideológica para implantar una verdad única, contrasta con la simpleza de su respuesta. La libertad habita en el espacio íntimo y por eso la imposibilidad de coaccionarla, sin embargo, en el contexto totalitario nos hace preguntarnos si ésta puede ser

domeñada por alguna fuerza externa al sujeto, como el Estado. La respuesta sencilla es sí y ciertamente el Estado de características autoritarias puede reducir los espacios de expresión artística, política, religiosa, etcétera, no obstante la voluntad del hombre por mínima que ésta sea, está enraizada a la posibilidad de asumir una postura ante los acontecimientos, de decidir. No sólo esto, la libertad como categoría esencial de la existencia nos habla del modo del ser del hombre y en este sentido, se trata más de un concepto subjetivo que objetivo. En este caso, la postura que pueda tenerse sin ser totalmente ajena a la esfera política, aunque ésta regule las condiciones de los sujetos en sociedad, no se refiere a ella, sino a la determinación de la personalidad, así, no importa que la realización de la libertad responda a motivaciones pueriles o trascendentales, sino al carácter intrínseco de ésta en el ser humano y a la posibilidad de realizarse incluso en los reducidos espacios en un medio falto de libertad.

Segunda parte

Helena

Dimensión de la narración

Helena viajará a Moravia. Pavel, su esposo, ha prometido pasar por ella. Helena piensa que probablemente quiere arreglar su situación matrimonial, precisamente ahora que ha conocido a Ludvik. Recuerda cómo conoció a Pavel en Praga, en pleno fervor comunista: se tomaron de la mano en medio de una multitud que recibía a Togliatti entonando una canción comunista italiana que ellos iniciaron. Después de un par de años de relación sin que Pavel se mostrara interesado en sentar cabeza y tomarla por esposa, Helena acudió al partido en busca de ayuda, por lo cual él fue convocado a una reunión. Después de esto Helena pasó mucho tiempo sin ver a Pavel, pensó que lo había estropeado todo y quería suicidarse, pero un día Pavel reapareció y le propuso matrimonio. Siete años después, destapados los crímenes de Stalin, Pavel le confesaría que “no se había casado por amor sino por disciplina del partido”(p. 25). Helena no cree esto, aunque su relación sea un fiasco. Ahora el destino le ha traído a Ludvik, quien prometió encontrarla en Moravia a donde ella tiene que ir a hacer un reportaje sobre La Cabalgata de los Reyes. Aunque se reprocha no haberle dicho que no, puesto que Pavel ha quedado en pasar por ella, piensa que tal vez éste quiere reconciliarse con ella, pero aún así no puede negarse a Ludvik, a

quien conoció porque tuvo que hacerle una entrevista para su trabajo. Ludvik en un principio parece no entender nada de lo que le pregunta Helena, pero conforme siguen hablando Ludvik comienza a mostrarse galante con ella. No hace caso a las preguntas y en cambio le hace preguntas de índole personal. Helena salió feliz de ese encuentro con Ludvik, pero se dio cuenta que no tenía la información necesaria para completar su reportaje y le habló por teléfono para pactar un nuevo encuentro en el cual Ludvik le propuso ir al campo, a las afueras de Praga, Helena argumentó que era una mujer casada: “no puedo ir así sin más al bosque con un hombre, con un extraño”, pero algo en la actitud de Ludvik le hizo pensar que éste se ha enamorado de ella y pasaron el día siguiente en el campo, donde Ludvik la besó. Es ahí cuando Helena le comentó que ha de ir a Moravia a hacer un reportaje y Ludvik prometió encontrarla ahí. Helena piensa en todo esto mientras está en su casa organizando sus cosas para el viaje del día siguiente a Moravia, donde Ludvik ya está.

Dimensión simbólica

La revolución. La revolución simboliza la instauración de un nuevo mundo y está hermanada a la idea de que el hombre tiene el poder de cambiar su destino a nivel colectivo. Sea de índole artística o política pertenece al imaginario moderno.

Todos los personajes –excepto Lucie– son de una forma u otra símbolo de ésta, se podría decir que cada uno de ellos corresponde a una determinada edad: infancia, juventud y decadencia. En este sentido, la juventud es el elemento esencial de este símbolo, se sabe que la revolución no corresponde a los viejos, sino a los jóvenes que desean una ruptura con el pasado porque son capaces de avizorar un futuro, distinto al de sus antecesores. Así, las juventudes fueron uno de los motores que impulsaron las revoluciones del siglo XX y posteriormente los grandes movimientos sociales.

Pero más allá del papel de las juventudes en la revolución, la perspectiva generacional en sí misma supone una ruptura con el mundo que le antecede y, por ende, la juventud lleva en sí el germen del cambio. En *La broma* la actitud de los jóvenes no es diferente a la de otras generaciones: en su deseo de aparentar madurez actúan conforme a un mundo ya hecho, del cual eligen los modelos que más les gustan y actúan conforme a eso:

La juventud es terrible: es un escenario por el cual, calzados con altos coturnos y vistiendo los más diversos disfraces, los niños andan y pronuncian palabras aprendidas que comprenden solo a medias pero a las que se entregan con fanatismo. Y la historia es terrible porque con frecuencia se convierte en un escenario para inmaduros; un escenario para el jovencito Nerón, un escenario para el jovencito Napoleón, un escenario para masas fanatizadas de niños cuyas pasiones copiadas y cuyos papeles primitivos se convierten de repente en una realidad catastróficamente real (p. 100).

Helena es la representación simbólica de la revolución: al dejar su vida burguesa provinciana para ir a estudiar a Praga, tiene su primer contacto con los ideales revolucionarios: los jóvenes cambiarían el mundo y entonaban cantos populares en las plazas festejando el triunfo de la revolución, una época que se daba el título de “optimismo histórico de la clase triunfante” (p. 39). En efecto, palabras como optimismo y alegría son parte del discurso revolucionario que proclama la formación del hombre nuevo. Eran los tiempos del naciente comunismo en Praga, escenario en el que Helena y Pavel se hacen novios:

Era el aniversario de la Liberación² y en la Plaza de la Ciudad Vieja había una gran manifestación, nuestro grupo también estaba, íbamos juntos a todas partes, un grupito de gente rodeado por decenas de miles, y en la tribuna había dirigentes de nuestro país y del extranjero, hubo muchos discursos y muchos aplausos y luego se acercó al micrófono también Togliatti y pronunció un breve discurso en italiano y la plaza respondió como siempre gritando, aplaudiendo, coreando consignas. Por casualidad entre toda esa multitud, Pavel estaba a mi lado y yo le oí decir algo en medio del griterío, algo distinto (...) Eso era típico de él, nunca le bastó incidir sobre las ideas, siempre quiso llegar a los sentimientos de la gente, me pareció que era precioso saludar en una plaza de Praga a un líder obrero italiano con una canción revolucionaria italiana, yo quería que Togliatti estuviese tan emocionado como yo lo estaba ya de antemano, y por eso me sumé con todas mis fuerzas a la canción de Pavel, y se sumaron muchos más, poco a poco se fue sumando todo el grupo, pero el griterío en la plaza era terriblemente fuerte y nosotros éramos un puñado, nosotros éramos cincuenta y ellos por lo menos cincuenta mil, era una superioridad espantosa, era una lucha desesperada, durante toda la primera estrofa pensamos que sucumbiríamos, que nadie oiría nuestro canto, pero luego se produjo un milagro, poco a poco se nos fueron uniendo más y más voces, la gente empezó a entender y la canción lentamente (...) llegó volando hasta la tribuna y nosotros

² Celebración que rememora la llegada de los rusos a Checoslovaquia y la expulsión de los alemanes.

estábamos pendientes de aquel italiano canoso y estábamos felices al ver que respondía a la canción moviendo una mano y yo estaba segura de que veía lágrimas en sus ojos.

Y con el entusiasmo y la emoción, no sabía cómo, de repente cogí a Pavel y Pavel me devolvió el apretón (pp. 24-25).

Para Helena, el 49 había significado el descubrimiento de un mundo en el que se sentía verdaderamente cómoda. Sus recuerdos más preciados provienen de aquella época: pertenecía al grupo de danzas y cantos Fučík, aquel héroe asesinado por la Gestapo quien mientras esperaba su muerte en la prisión de Pankrác, en Praga, escribió *Reportaje al pie de la horca*, testamento político abrazado por la juventud comunista checa; a este mismo grupo pertenecía Pavel y actuaban juntos en cientos de conciertos y fiestas en las que entonaban canciones revolucionarias y canciones populares. Evoca aquella tarde en la Plaza Vieja en la que una multitud de jóvenes recibía entre loas y canciones al líder del Partido Comunista italiano, Palmiro Togliatti, momento en el que entrelazó su vida a la de Pavel. La referencia histórica no se menciona únicamente por la importancia del líder del PCI, sino porque los mejores años en la vida de Helena están unidos a un suceso político de gran importancia en la historia de Checoslovaquia: el triunfo de la revolución comunista. El día de su boda con Pavel le dice: “si nosotros dos nos traicionásemos, traicionaríamos a todos los que festejan la boda con nosotros, traicionaríamos a la manifestación de la Plaza Vieja y a Togliatti” (p. 26).

Dimensión del código cultural

“Qué la tristeza no vaya unida a mi nombre”, son las palabras a las que Helena se aferra al imaginar que Pavel quiera reconciliarse con ella cuando ha encontrado a Ludvik. En su angustia recuerda al periodista checo y repite la frase del *Reportaje al pie de la horca*, libro que Julius Fučík escribió en prisión antes de ser colgado por la Gestapo.

...pero no debo estar triste, no debo, que la tristeza no vaya unida a mi nombre, esa frase de Fučík es mi consigna, ni cuando lo torturaron, ni en la horca, Fučík nunca estuvo triste, y no me importa que la alegría haya pasado de moda, a lo mejor soy una idiota, pero los otros también son unos idiotas, con esa moda suya del escepticismo, no tengo ningún motivo para cambiar mi idiotez por la de ellos” (p. 23)

El pasaje, el cual claramente hace alusión a la imaginada disyuntiva amorosa a la que se enfrentaría Helena si Pavel decidiera volver con ella y así reanudar su matrimonio, muestra a Fučík como un modelo de la actitud que ella debe tomar ante la vida cualquiera sea la situación. Helena cree en la historia del valiente y feliz Fučík quien espera la muerte con absoluta fe en el triunfo del comunismo, siguiendo su predicamento, pero Fučík pertenece a un mundo que está por extinguirse, “la alegría ha pasado de moda” y los que alguna vez creyeron en ella han dado paso al escepticismo, trayectoria del hombre moderno entre la ruptura que persiste: los mundos creados están condenados a la desaparición. Aunque Helena se resiste parece ser que ya nadie cree en la revolución. Sus predicamentos subsisten más a base del terror que a la convicción de quienes están en su seno. Los tiempos en que las parejas de amantes que luchaban juntos por el ideal socialista, como Fučík y Gusta o Josef y Marie, son historias que sólo acontecen en los libros. Su matrimonio con Pavel se da en medio de la presión que el partido ejerce en éste para que la tome como esposa.

En este mundo, el partido tiene el poder de decidir sobre la vida de los demás, incluso en aspectos tan íntimos como el amor, pero la exigencia moral que tiene sobre los sujetos en cuestión, Helena y Pavel, viene acompañada de la idea que ellos mismos se han hecho sobre el ser revolucionario. Imagen que pierde nitidez con el paso de los acontecimientos: los procesos de Praga y la eventual muerte de Stalin, dejando al descubierto los crímenes de su régimen. Si en el pasado Helena y Pavel se habían dado la mano, como metáfora del amor en un mundo naciente, abrazados por la multitud que coreaba el himno italiano de los comunistas italianos para Togliatti: “Avanti popolo, alla riscosa, bandiera rossa” (Avancemos a la revuelta, bandera roja), el tiempo presente de la obra muestra a una sociedad que se desdice de sus ideales revolucionarios.

Quando en el 56 se descubrieron los crímenes de Stalin, la gente enloqueció, escupían sobre todo, que si nuestra prensa miente, que si el comercio nacionalizado no funciona, que si la cultura está en decadencia, que si no había que haber creado las cooperativas en los pueblos, que se la Unión Soviética es el país de las de la sumisión, y lo peor era que así hablaban hasta los comunistas en sus propias reuniones, hasta Pavel hablaba así. [...] Por suerte, el partido les dio un buen palo a los histéricos, se callaron, también se calló Pavel (pp. 27-28).

Helena no cede ante el escepticismo de la época y continua en la línea moral del partido, al cual considera una estructura orgánica: un ser vivo, con el que puede hablar con absoluta confianza (p. 28). Considera que el partido es el único ente que no la ha traicionado. No obstante, y esto es paradójico, reconoce que su trabajo en la radio es “desconsoladoramente monótono desde hace diez años, reportajes, entrevistas siempre sobre los mismo planes quinquenales, establos y ordeñadoras” (p. 27). Su trabajo, al igual que todos, está subordinado al Partido Comunista de Checoslovaquia y en el caso de la radio, como todos los medios en ese entonces, estaba obligada a difundir la ideología soviética.

Otro de los elementos que arrojan luz sobre el código cultural de la época es la preponderancia de la vida pública sobre la vida privada: los hombres y mujeres de esa nueva sociedad deberán regirse por las leyes que les darán la felicidad y no por su libre albedrío. La libertad del individuo está asociada a la corrupción de la sociedad, y como tal se desdeña “el reino de la extraña libertad, donde no existe la vergüenza, ni los reparos, ni la moral, en el reino de la extraña y asquerosa libertad, donde todo está permitido” (p. 30). La idea del ser como una unidad en la que la vida pública y la vida privada caminan juntas en busca del hombre nuevo, aquel que no posee contradicción en sí mismo, en la que su intimidad debe permanecer expuesta para demostrar fidelidad a un sistema ideológico que se antepone a la incertidumbre, inherente al hombre moderno. Helena como defensora de la moral soviética, es una censora de las decisiones que atañen a la vida privada conyugal, aunque su propio matrimonio no sea más que la pantalla conveniente para una pareja que se unió por intermediación del partido, ella se considera con el deber de salvar los matrimonios con problemas. Así, cuando la esposa de un redactor acudió al comité de la radio en busca de ayuda, ya que éste le era infiel con una compañera del trabajo (situación similar a la de Helena cuando acude al partido solicitando su ayuda para que Pavel se comprometa con ella), se amonestó a la pareja y “tuvieron que prometer ante el comité que se iban a separar” (p. 28). Si nos atenemos a la afirmación de Kundera de que en esa época “la infidelidad matrimonial se castigaba severamente en los tribunales de honor ciudadano” (1987: 18), los habitantes de ese mundo debían regirse por un código moral en la que la institución matrimonial debía ser inviolable. No obstante, el redactor y la técnica siguieron

en lo mismo y Helena propuso “se lo expulsara del partido por engañar y estafar conscientemente al partido, qué clase de comunista es si le miente al partido, yo odio la mentira, pero mi propuesta no fue aceptada, al redactor le pusieron nada más que una amonestación, pero la técnica en cambio, tuvo que dejar la radio” (p. 29).

Si las personas dentro de este sistema actúan en concordancia con sus preceptos morales y no sólo políticos, resurgirá el hombre libre de vanidades, el cual debe combatir en sí los sentimientos y actitudes contrarios a la causa. En este caso, para Helena, la infidelidad equivale a la traición a la revolución y todo lo que ella representa. No obstante ya han pasado los tiempos en que incluso las mínimas faltas se castigaban con la expulsión: “entonces la moralidad era muy estricta, un poco exagerada, pero quien sabe si no es mejor exagerar la moralidad que la inmoralidad, como ahora” (p. 26). Aunque la mentira de la que habla no injuria los estamentos políticos del dogma comunista, la falta moral representa la flaqueza de un espíritu que en cualquier momento podría volver a reincidir y traicionar lo más sagrado que hay para ella.

La postal/El proceso

Tercera parte

Ludvik

Dimensión de la narración

Ludvik recorre las calles de su ciudad natal, al cruzar el puente que atraviesa el Moldava mira al horizonte y encuentra un escenario parecido al de una ciudad como la suya, fea. Intenta rehuir al recuerdo y camina a lado del río en sentido contrario a la corriente, pero el pasado ya está ahí.

Aquí comienza el testimonio de lo que Ludvik considera “el primer naufragio de su vida”: estudiaba la universidad en Praga y las vacaciones estaban próximas, de las cuales una semana quería pasarlas con Marketa, su novia. Ambos, como casi todos en la universidad, simpatizan con el partido, Ludvik, incluso, es miembro. Pero por orden del comité estudiantil Marketa es enviada a tomar un curso para reforzar los conceptos básicos del comunismo y los planes de Ludvik se ven frustrados. A sus veinte años no logra entender que ella no está decepcionada como él. Su disgusto aumenta cuando recibe una

carta de ella platicándole del “espíritu sano” que se respira en el curso, de su optimismo y de la posibilidad del triunfo de la revolución en Occidente. Aunque Ludvik cree en esto último, está celoso de que Marketa prefiera estar allá antes que con él. A sus veinte años quiere dar una imagen: la del joven que le resta importancia a las cosas que *debieran ser importantes* e impresionar a Marketa, y le responde: “¡El espíritu sano hiede a idiotez! ¡El optimismo es el opio de los pueblos! ¡Viva Trotski!”. En lo que resta de las vacaciones Ludvik sólo recibe una carta más de Marketa entre las tantas que él le envía. A su regreso a la universidad y con ello a sus deberes del partido, Ludvik es llamado por el comité en donde se le cuestiona sobre la postal enviada a Marketa. Ludvik explica que se trata de una broma pero no le creen, lo tildan de nihilista, cínico y trotskista. Lo destituyen de sus funciones en espera de la resolución de la organización de base del partido, el cual será representado por uno de sus compañeros más cercanos, Zemanek, y quien probablemente, piensa Ludvik, hablaría en su favor. A partir de ese momento Ludvik tuvo que explicar en cientos de reuniones que se trataba de una broma, pero nadie le cree.

Después de algunos meses se encuentra con Marketa y ésta le explica cómo sucedieron las cosas: durante el curso fue llamada a la dirección, le preguntaron cuál era la naturaleza de su correspondencia con Ludvik, su opinión acerca de la postal y el porqué no la había remitido a las autoridades, que si no sabía que el régimen tenía enemigos. Le recomendaron no interrumpir la correspondencia para ver qué más escribía Ludvik. Pese a que Marketa había decidido ya no estar con él, ahora, después de ver la película *Tribunal de amor*, le parecía que había actuado de forma cruel y estaba dispuesta a no abandonarlo, como la heroína de la película que no abandona al amado caído en desgracia. Ludvik, ha cometido un error, es culpable y debe ser castigado, pero ella estará ahí para apoyarlo. Ludvik no acepta que para estar con Marketa tenga que reconocer que es culpable y no se somete al patetismo de ésta, pero el hecho de que incluso Marketa considere que merece ser expulsado del partido por la naturaleza de sus palabras, aunque sólo se trata de una broma, le hace pensar a Ludvik que quizás la postal evidenciaba que no era un verdadero revolucionario y que no se había identificado plenamente con la ideología del partido. Hizo un examen autocrítico, quizás los aspectos sobre los que le habían llamado la atención con anterioridad no estaban del todo errados, pero aún así no era un enemigo del partido. En la reunión definitiva nadie lo pensó así y después del discurso de Zemanek, quien propuso

fuera expulsado del partido, todos, sin excepción, levantaron la mano para que así fuera y también para que fuera expulsado de la universidad.

Llegado el otoño viajó a Ostrava para realizar el servicio militar en un cuartel militar y también para trabajar en las minas. El uniforme que le dieron a él y a los otros que también habían llegado traía los galones negros, lo cual significaba que el régimen los consideraba enemigos y por eso mismo hacían la instrucción sin armas. Pasan algunos meses antes de relacionarse con sus compañeros (a los cuales consideraba de la peor calaña), todos son jóvenes y están ahí por faltas mínimas, no son asesinos ni espías, sólo son jóvenes como Ludvik. Comienza a salir con ellos y pese a que resulta divertido, se da cuenta de que su situación sólo le permite tener acceso a unas chicas, las cuales por un poco de dinero están dispuestas a compartirse entre todos en lotes baldíos. No es que Ludvik sea moralista, pero la imposibilidad de relacionarse en un plano afectivo le permite dimensionar la condena. Un fin de semana decide salir sin ellos, toma al azar diversos tranvías que lo llevan por las calles tristes y anodinas de Ostrava. Se baja en un paraje de los suburbios y comienza a andar hasta que encuentra un cine. Ahí ve por primera vez a Lucie. Al terminar la película se le acerca y caminan juntos hasta que llegan a la casa donde ella vive. Prometen encontrarse en la próxima salida de Ludvik. Así, pasan seis meses, Ludvik encuentra en ella un refugio y la ve más con ternura que con sensualidad, pero esto cambia el día que decide gastar su dinero en vestidos para Lucie. Al verla tan diferente se da cuenta que es una mujer y comienza a desearla. Lucie siempre se resiste a la propuesta de entregarse a Ludvik, pero cada vez le promete que la próxima lo hará. Esa próxima vez se ve frustrada porque fue castigado y no saldría del cuartel en dos meses. Ludvik entonces decide correr el riesgo de escaparse por la noche y encontrarse con Lucie. Pero esa ocasión vuelve a pasar lo mismo y Ludvik no entiende por qué si supuestamente lo ama. No acepta la negativa e intenta forzarla hasta que Lucie se pone a llorar diciéndole que no la quiere. Esto pone más furioso a Ludvik y le da un golpe en la cara, le dice que nunca más quiere volver a verla. Después de unos días, Ludvik le escribe una carta, pero se la devuelven porque el destinatario ha cambiado de domicilio. Ludvik decide escaparse de nuevo, pero esta vez de día, para ir a buscarla, pero nadie le sabe decir qué fue de ella. Al regresar al cuartel, lo descubren y lo envían a prisión por diez meses durante los cuales su madre

muere. Al salir, regresa para terminar el servicio militar y se queda por tres años más trabajando en las minas como civil.

Dimensión simbólica

Trotsky, el enemigo. La primera vez que se menciona la palabra enemigo en la novela es cuando Marketa le dice a Ludvik con toda su ingenuidad que Trotsky “es el peor enemigo de todo aquello por lo que luchamos y por lo que vivimos” (p. 52), posteriormente la encontramos en boca de los “camaradas de la dirección” que reprenden a Marketa por no haber dado la postal que contenía la broma de Ludvik, preguntándole qué si no sabía “cuántos enemigos tiene el partido” (p. 52). Si bien Trotsky ha quedado inmortalizado por las pasiones que ha levantado entre los que lo consideran un traidor y aquellos que lo ven como la antítesis de Stalin, como el perseguido de un régimen que él mismo ayudó a instaurar por oponerse al sucesor georgiano, siendo ésta la versión favorita de Occidente, en donde a menudo se le ha considerado el sucesor natural de Lenin –aunque no exista constancia de que al líder ruso haya deseado esto–, la importancia de éste no se debe a la influencia teórica de sus escritos como a la dualidad simbólica entre Trotsky y Stalin, adquiriendo proporciones míticas, análoga a la rivalidad bíblica entre Caín y Abel.

Víctor Serge ve en este personaje las paradojas del nuevo orden político: si por un lado Trotsky, junto con Lenin, habían avizorado el triunfo de la revolución, también cometieron errores que propiciaron el advenimiento del totalitarismo, como la intolerancia que les hizo desconocer “la importancia vital de la libertad y la democracia” en nombre de una verdad “integral y salvadora” (1944), no obstante, de acuerdo a Serge, en 1923 se dieron cuenta que la organización burocrática los estaba llevando por el camino del autoritarismo e intentaron combatirlo, pero ese mismo año moriría Lenin, y Trotsky es vencido por los funcionarios. A partir de ahí, el político representaría la izquierda en la lucha por devolver la democracia al interior del partido, sin embargo, todos los que aspiraban al poder: Zinoviev, Kamenev y Stalin, lo acusaron de indisciplina, fue destituido de sus cargos y, finalmente, se le expulsó de la URSS en donde decretaban contra él pena de muerte sobre pena de muerte.

Si Trotsky encarna al enemigo más acérrimo, ¿quiénes son los otros a los que se refieren? Ludvik está dispuesto a soportar todo, menos a ser “señalado como enemigo” y

cuando llega al cuartel militar en Ostrava después de ser expulsado del partido y de la facultad, condenado a realizar el servicio militar marcado por los galones negros del uniforme, estigma de la traición, a su vez, considera *enemigos* a los que comparten su misma suerte, los mantiene en una nebulosa igual de indeterminada que el “cuántos” en la amonestación que le hicieron a Marketa. Habla con el comisario político de la unidad para convencerlo de que él no debe estar ahí, que probablemente hubo un error, que él no es enemigo del socialismo, éste promete hacer algo, pero al enterarse que Ludvik es “trotskista” (p. 61) se da por engañado. Nuevamente se observa la relación indisoluble entre el enemigo y Trotski.

Después de un tiempo comienza a darse cuenta de que estos enemigos no se parecen en nada a los mostrados en la literatura de espionaje que abundaba en esa época, sólo son jóvenes que cometieron alguna infracción, pequeña en comparación al castigo impuesto: Honza había golpeado a un policía que había sido su compañero en el colegio; Cenek estudiaba artes y pese a la prohibición no dejó de pintar cuadros cubistas; Stana, había orinado en la banqueta frente a todos en la celebración del primero de mayo estando borracho; Bedrich, había enviado una carta a Truman y Stalin para que disolvieran los ejércitos en nombre del socialismo. Entonces ¿quién es el enemigo?

El enemigo, en autores como Girard, se construye en las comunidades que se están fundando, es un constructo social necesario que otorga los límites de la identidad que deberá ser defendida en pos de su supervivencia como comunidad. Kostka se lo dice a Ludvik en uno de los tantos diálogos imaginados que tiene con el que considera su antagónico: “ningún planteamiento que intente transformar el mundo soporta la burla ni el desprecio, porque ese es un óxido que todo lo disuelve” (p. 252), poniéndole de ejemplo la historia de un joven bromista del siglo XVII en la Ginebra calvinista al que le encontraron una libreta llena de bromas e insultos a Jesucristo y al Evangelio, razón por la cual lo ejecutaron.

En un mundo totalitario, la destrucción del individuo es posible en nombre de una idea que señala cómo debe ser la realidad, y se patentiza en la figura del enemigo, necesaria para el funcionamiento de estos regímenes:

La categoría de enemigos objetivos sobrevive a los primeros enemigos

ideológicamente determinados del movimiento; conforme a las cambiantes circunstancias, se descubren nuevos enemigos objetivos; los nazis, previendo la conclusión del exterminio de los judíos, habían dado ya los pasos preliminares para la liquidación del pueblo polaco, mientras que Hitler proyectaba incluso diezmar a ciertas categorías de alemanes; los bolcheviques, habiendo empezado con los descendientes de las antiguas clases dominantes, dirigieron todo su terror contra los kulaks (en los primeros años de la década de los años 30), que a su vez fueron sucedidos por los rusos de origen polaco (entre 1936 y 1938), por los tártaros y los alemanes del Volga durante la guerra, por los antiguos prisioneros de guerra y las unidades de las fuerzas de ocupación del Ejército Rojo después de la guerra y por la judería rusa tras el establecimiento de un Estado judío (Arendt: 341).

En el mundo de Ludvik se combate la figura del enemigo al interior del partido. Éste al haber condenado el espíritu sano y el optimismo, elementos que el comunismo soviético considera esenciales para la edificación de una nueva sociedad, sumado a la glorificación de Trotski, quien representó una amenaza para el estalinismo, trivializa los preceptos sobre los que se pretende fundar un nuevo mundo.

A la muerte de Lenin, la disputa por el poder fue encarnizada, se necesitaba de un otro que representara una amenaza, surge entonces el concepto “enemigo del pueblo” término creado por Stalin, que de acuerdo con Kruschev,

hizo automáticamente innecesario que los errores ideológicos de los hombres expresados en una controversia se comprobasen; este término hizo posible que se usaran los más crueles métodos de represión, violándose así todas las normas de la legalidad revolucionaria, cada vez que alguien estaba en desacuerdo con Stalin o que se sospechara en él una intención hostil o debido simplemente a que tenía una mala reputación. Este concepto de «enemigo del pueblo», finalmente, eliminó todas las posibilidades de que se desarrollaran luchas ideológicas o de que alguien pudiese dar a conocer su punto de vista respecto a cualquier problema, aunque ellos fuesen meramente de carácter práctico (1956).

El enemigo en el mundo soviético es aquel que cuestiona los fundamentos ideológicos en los que tiene su soporte. Los antagónicos, como figura necesaria que posibilita la diferenciación entre yo y el otro, no existen en este mundo.

La expulsión. Al ser declarado culpable, Ludvik es expulsado del partido y de la facultad. Es enviado a realizar el servicio militar y a trabajar en las minas, vestido con los galones

negros, el estigma de la traición. Ha sido marcado de por vida y siempre será visto como un enemigo. Su estancia ahí le hace ver que la condena va mucho más allá de estar día y noche al mando de hombres que los consideraban traidores, se trata de la imposibilidad de recuperar su destino. Sabe que tiene una madre y un puerto a donde llegar, pero el futuro ha dejado de existir. El camino se ha perdido. Ostrava es el destierro, su Siberia. Ha sido condenado a tener una existencia sin un horizonte definido más que el del escarnio. El mundo que conocía y todo por lo que había luchado de pronto le fue negado. No tenía derecho a reclamar nada que proviniera de él.

Esta expulsión es más de carácter simbólica que real, pero no por ello menos devastadora. Ludvik no es enviado a tierras lejanas obligándolo a renunciar a sus familiares y amigos y a todo lo que le es familiar. Tampoco queda fuera de la esfera de influencia del régimen: aun siendo considerado un enemigo, trabaja para ellos en la “edificación del socialismo”. No obstante, para Ludvik significa la expulsión “del camino de la vida”. La proyección del futuro se ve eclipsada por la incertidumbre de su destino: “habían quedado cortados el estudio, la participación en el movimiento, el trabajo, las relaciones con los amigos, había cortado el amor y hasta la búsqueda del amor, sencillamente toda el sentido de mi trayectoria vital” (p. 63). La pérdida angustiosa del camino se manifiesta en la sensación de estatismo: su vida está en pausa y siente la inmovilidad del tiempo caer “y sentir continuamente su peso” (p. 63). Esta sensación del “destino perdido” (p. 83), es consecuencia de haber pertenecido a un proyecto colectivo que pretendía cambiar el curso de la historia, ser su “volante” (p. 83). Ludvik, al igual que todos los comunistas, creían que la fuerza de la voluntad colectiva podría dirigir y crear la historia, sentían que inauguraban una nueva época en la que el hombre no se sometería al mundo impuesto, sino que sería capaz de modificarlo. Por tal motivo, Ludvik estaba convencido de que “al margen de aquel volante histórico no había vida, tan sólo subsistencia, aburrimiento, destierro, Siberia” (p. 84). Más adelante la idea de la expulsión se vincula al de la excomunión, Ludvik se considera un “excomulgado”(p. 86), concepto religioso que alude a la exclusión de la comunidad y la prohibición del uso de los sacramentos en la doctrina católica, semejando ambos dogmas.

Dimensión del código cultural

Si en un principio la historia de Ludvik es la del joven entusiasta comprometido con la lucha comunista, su vida da un giro drástico por una broma. Una de las sugerencias interpretativas más comunes está ligada a la carencia de humor en el estalinismo, acentuada por el título la novela. Es cierto que la caída de Ludvik se debe a la incapacidad del poder de entender una broma, lo que le acarrea problemas funestos a Ludvik que, al igual que todos los comunistas de la época, sabe que Trotski representa el más grande enemigo y en ello se encuentra el elemento divertido: se trata de escandalizar a una joven ingenua. No obstante, lo que para Ludvik significa pura palabrería con el fin de impresionar a la chica que no le pone la atención que él quisiera, adquiere una dimensión fatal: nadie cree que una sentencia de ese tipo pueda tratarse de un chiste.

Corría el primer año posterior a febrero del 48; había empezado una nueva vida, en verdad completamente distinta, y el rostro de esa nueva vida, tal como se quedó guardado en mis recuerdos, era rígidamente serio, y lo extraño de aquella seriedad era que no ponía mala cara, sino que tenía aspecto de sonrisa; sí, aquellos años afirmaban ser los más alegres de todos los años y quienquiera que no se alegrara era inmediatamente sospechoso de estar entristecido por la victoria de la clase obrera o (lo cual no era un delito menor) de estar *individualistamente* sumergido en sus tristezas interiores (p. 39).

En un mundo que ha desplegado todo su engranaje social para fundar una vida colectiva en la que todos deberían sentirse plenos y convencidos, Ludvik le hace una incendiaria broma a Marketa: “¡El espíritu sano hiede a idiotéz! ¡La alegría es el opio de los pueblos! ¡Viva Trotski!”, frases cortas, susceptibles de quedarse en la memoria por su brevedad, lanzadas como consignas, atacando los principios de la comunidad socialista. En otro momento de la historia estas palabras hubieran pasado sin escandalizar a nadie, pero en el mundo de Ludvik, estas tres líneas se consideraban blasfemas. Tal como en la tragedia, el héroe viola una ley por lo cual debe ser castigado.

Esto pone el acento en dos formas de ver el mundo, es decir, desde una perspectiva dialéctica: el individuo frente a la colectividad. Tal vez, el conflicto que podría acercarnos a estas dos concepciones del mundo sea el de la libertad del hombre frente a una ley de Estado que ha fundado su discurso en la preponderancia de la comunidad. No obstante, la

característica que interesa subrayar aquí es la de lo sagrado en una sociedad impulsada por un relato fundacional: asumir la creación de un nuevo mundo, lo cual presupone una elección existencial (Eliade, 1998), de ahí que la postal haya evidenciado “que no había nada que fuera sagrado para mí [Ludvik]. Dijeron que aquella postal lo demostraba claramente” (p. 52). Esta relación entre la comunidad y lo sagrado es una de las características de las ideologías, las cuales dan forma a la identidad colectiva a través de dos aspectos: del discurso moderno que sustenta su legitimidad en la política y del pensamiento mítico, mediante el cual la explicación del mundo corresponde a un orden superior irrefutable. En este sentido, se coincide con Amador cuando dice que las ideologías políticas “generan e instituyen procesos de identidad referidos siempre a su proyecto colectivo” (2004: 124). Así, imprecisar contra los principios sobre los que se pretende edificar el socialismo es atacar los fundamentos de un proyecto colectivo en el que está involucrada toda una comunidad: todos alaban el espíritu sano, todos son optimistas, todos le temen a Trotski.

Respecto a la constitución de la identidad, las ideologías tienen una doble función. Por una parte se constituyen en el aparato simbólico que permite la creación de una colectividad en torno a ciertos objetivos definidos, en torno a ciertas ideas, conceptos y representaciones de la realidad (símbolos colectivos) y ciertas prácticas de grupo (rituales). A partir de esto se crea una noción gregaria de y una especie de *juramento colectivo* que unifica, que crea *sentido de pertenencia* a un proyecto, a un *destino común* (Amador, 2004: 124).

De este modo, lo que está en juego es la identidad individual del sujeto frente a una identidad colectiva. Por ejemplo: en el ámbito universitario planteado en la novela, para combatir las conductas reprobadas por la ideología soviética y fomentar el código moral “correcto”, se crearon los llamados “círculos de estudio en el que se hacía la crítica y autocritica de sus miembros” (p. 39), los jóvenes se encargaban de valorar la conducta de sus miembros, emulando las famosas “purgas” realizadas en los diversos partidos comunistas (Ver Capítulo 2). De acuerdo a Ludvik, nadie estaba exento de llevar en sí un defecto, en su caso: el pronunciado individualismo.

La ideología de la época, el *ethos* del mundo de Ludvik, se basa en conceptos duales en donde el individuo no es más que una célula de un organismo único que vive gracias a

un pensamiento homogéneo que busca un fin más alto que los objetivos de un sólo sujeto. Así, el individualismo es una transgresión al monolitismo ideológico de esta nueva sociedad. En esta concepción del mundo el individualismo es una actitud nociva que puede manifestarse con gestos involuntarios, como ciertas actitudes tristes, en un momento en el que todos deberían ser felices por la victoria de la revolución; también puede reconocerse en los rostros que sonríen de “una manera rara” y que no corresponde a la sonrisa de la alegría, sino “como si se estuviera pensando algo para sus adentros” (p. 40). Así, el nuevo código cultural no admite la discrepancia, ni tratándose de una broma; tampoco admite la sospecha ni la duda, porque toda disonancia es susceptible de caer en un *desvío*. De modo que el individualismo, como remanente desdeñable de la burguesía, está asociado a conceptos como intelectualismo y cosmopolitismo: en una sociedad que aspiraba a la igualdad de todos los semejantes, dichas actitudes son aborrecidas por estar relacionadas a las élites capitalistas.

Este individualismo no sólo es visible en Ludvik, sino también en los jóvenes que como él cometieron una infracción que los hizo caer en Ostrava vistiendo los galones negros:

Honza, un chico de Brno al que habían mandado con los negros por darle una paliza a un policía. Al parecer le pegó porque había sido compañero suyo del colegio y discutieron, pero al tribunal no hubo manera de explicárselo (...) Bedrich, el más extravagante de los veinte que dormían en nuestra habitación (...) se negó obstinadamente a llevar un arma, porque eso iba en contra de sus severos principios religiosos; no sabían qué hacer con él, especialmente desde que interceptaron sus cartas dirigidas a Truman y Stalin, en las que llamaba patéticamente a los dos jefes de Estado a disolver todos los ejércitos en nombre de la fraternidad socialista (...) Stana, un chulo atolondrado de veinte años, de los suburbios de Praga, sobre el cual el ayuntamiento de su barrio había enviado un informe terrorífico porque al parecer se había emborrachado en la manifestación del primero de mayo y después se había puesto a mear *a propósito* junto a la acera, delante de los ciudadanos entusiasmados (...) Petr Pekny, un estudiante de derecho que durante la revolución de febrero había ido con un grupo de compañeros suyos a una manifestación contra los comunistas (...) Cenek, un chico de la escuela de arte que había dejado sus estudios (había ido a parar a los negros porque en la escuela se empecinaba en pintar cuadros cubistas (pp. 65-67).

Así, la obra del autor checo nos enfrenta a un mundo habitado por la solemnidad, los procesos, los exilios, la prohibición. Sus personajes viven su vida en medio de una cotidianidad que intenta ser coaccionada en su totalidad, sin espacio para la discrepancia, la voluntad propia y la tolerancia. Esta coacción no se da necesariamente de forma violenta, de hecho, hay un aparato de propaganda a través del cual se difunde la ideología del partido. Es decir, tal como en la actualidad, el dominio de las masas es posible gracias a la ideología difundida en los medios de comunicación en manos de los grupos de poder o de los empresarios. En este capítulo se alude de forma circunstancial a esta característica, Marketa al recordar la película *Tribunal de amor* decide que no abandonará a Ludvik, ayudándolo, tal como la heroína, a redimir su culpa:

Al parecer se había acordado de la película soviética *Tribunal de honor* (una película que era entonces muy popular entre la gente del partido), en la cual un médico-científico soviético ponía un descubrimiento a disposición del público extranjero antes de que lo conocieran en su propio país, lo cual era un síntoma de cosmopolitismo (otro famoso peyorativo de aquella época) y una traición; Marketa se refería emocionada en particular al final de la película: el científico era condenado por un tribunal de honor formado por sus colegas, pero la amante esposa no abandonaba al marido condenado, sino que se empeñaba en darle fuerzas para que pudiera redimir su grave culpa (p. 54).

Aunque no haya información que corrobore la existencia de esta película del cine soviético, es sabido que la propaganda difundida a través del arte y de los medios de comunicación tenía la misión de divulgar la ideología del partido, así, en su tarea de adoctrinamiento el sistema político se apropió de los *mass media* y pretendió homogeneizar el arte a través del realismo socialista. De este modo, la mayoría de estos productos culturales no fueron independientes, lo cual desembocó en un arte panfletario. Para Stalin el cine tenía una función educadora: “el cine ayuda a la clase obrera y a su partido a educar a sus trabajadores en el espíritu del socialismo, a organizar a las masas para la lucha por el socialismo, a elevar su nivel de cultura y su capacidad de lucha política” (Stalin en Vázquez), idea que se suma a la sentencia de Lenin “de todas las artes, la más importante para nosotros es el cine” (Lenin, 1922).

La Cabalgata de los Reyes

Cuarta parte

Jaroslav

Dimensión de la narración

Jaroslav está en un mundo de ensueño: es un rey conducido a través del bosque por su cortejo en busca de su amada, no quiere despertar, pero es el encargado de organizar la Cabalgata de los Reyes y todos los festejos populares del pueblo y sólo faltan dos días para que se celebre. Al salir de una de estas reuniones ve que en la acera del otro lado viene Ludvik y que se hace el que no lo ve. Después de ser grandes amigos, ahora, Ludvik, lo evita. Sumado a esto su hijo, Vladimir, quien este año ha sido elegido para ser el rey de la cabalgata, intenta rechazar el nombramiento, pero Jaroslav le hace ver lo importante que es para él que participe. Hace muchos años él también fue el rey, era la época de la invasión alemana en Checoslovaquia, y aunque Vladimir no comprenda el simbolismo de la celebración, lo convence.

Jaroslav no sabe por qué cuando encontró a Ludvik, éste lo evitó; con la memoria, entonces, se remonta a la época en la que Ludvik y él eran amigos: la historia de los dos transcurre paralelamente, se inicia en el mismo lugar y en algún momento persiguen los mismos ideales: primero, la música, después, la edificación del socialismo, pero los acontecimientos los llevan por camino separados: Jaroslav el de la felicidad y Ludvik, el de la desgracia.

No acierta a explicarse por qué Ludvik no ha querido saludarlo. Piensa en ellos y el porqué se hicieron amigos: Ludvik al igual que él era huérfano. Durante la invasión alemana, el padre de Ludvik había sido enviado a un campo de concentración en el que murió. Fueron compañeros en el bachillerato y después Ludvik se integró a la orquesta de jazz en la que tocaba Jaroslav. La muerte del padre dejaba a Ludvik sin la posibilidad de continuar sus estudios, pero reapareció una tía rica, hermana del difunto, que se ofreció a hacerse cargo de él. Ludvik nunca quiso a esa familia engreída que mostraba desdén por su madre y que además lo obligaba a participar en sus reuniones sociales. El colmo fue cuando, al casarse la hija, Ludvik fue obligado a ser parte del cortejo nupcial y a besar una cruz que había sido besada por todos. Fue entonces cuando comenzó a simpatizar con las

ideas comunistas, esto lo instó a romper relaciones con su familia, la cual representaba lo que más repudia: la burguesía y la religión católica. Posteriormente se hizo miembro del partido y fue enviado a estudiar la universidad en Praga. Jaroslav se fue a Brno a estudiar el violín, pero tuvo que regresar para cuidar a su padre enfermo y continuó tocando en el conjunto tradicional del pueblo. Un día que Ludvik estaba de visita les habló de la importancia de la música popular para reinstaurar la vida colectiva. Era tiempo de rescatarla del olvido y exprimir todo su potencial. Ellos no estaban muy convencidos, es más, veían a Ludvik con reserva porque consideraban que la victoria comunista del 48, sería el inicio del terror, pero lo cierto es que el socialismo había dedicado muchos esfuerzos en rescatar el arte popular y quizás sí tenía razón. Y entonces se dieron a la tarea de experimentar con la música popular, pero con nuevos temas. Más adelante Jaroslav también se haría miembro del partido.

Posteriormente se encontraron en el 56 y tuvieron una discusión encarnizada respecto a la música popular, Jaroslav no podía creer que el amigo que los había exhortado a darle un sentido nuevo al arte popular, ahora renegaba de ella sólo porque se sentía ofendido. Ludvik se calló y le pidió que por favor olvidara lo que habían dicho esa noche. Jaroslav no entendió por qué sino hasta el día siguiente en el que Ludvik le dio a entender que por ser considerado enemigo del régimen, aún, lo vigilaban e incluso interrogaban a la gente con la que se relacionaba y si alguna de sus opiniones fuera considerada nociva, eso lo podría meter en problemas. Jaroslav se dio cuenta de que Ludvik ya ni siquiera confiaba en él.

Ahora, después de algunos desencuentros transcurridos durante quince años, se vuelven a ver, justamente un día antes de celebrarse la Cabalgata de los Reyes en la que Vladimir ha sido elegido rey (culminación de la satisfacción del rey que traspasará su reino a su heredero). Jaroslav piensa que la llegada de Ludvik sólo puede ser de mal agüero y es que para Jaroslav la celebración posee un significado profundo, en cambio para Ludvik todo lo que tenga que ver con el arte popular, es un instrumento propagandístico de una ideología que odia.

Dimensión simbólica

La cabalgata de los reyes. El fin de semana en el que confluyen los personajes en la ciudad de Ludvik se celebrará la Cabalgata de los Reyes, antigua tradición en la que se nombra al rey. No se sabe con exactitud su origen, “es una ceremonia misteriosa; nadie sabe lo que de verdad significa, lo que quiere decir” (p. 272). Es posible que la festividad surgiera con el recorrido que tuvo que hacer Matías, rey de Hungría, para pasar del territorio enemigo a su reino, oculto bajo un velo y sin poder hablar; o quizás, se trate de un rito iniciático pagano que simboliza la transición de la juventud a la madurez. Para Jaroslav el significado de la festividad trasciende los fines ideológicos por los cuales el partido la promociona: no sólo es la vuelta al mundo antiguo que ama y que lo provee de seguridad, también es la resistencia que emprendieron los jóvenes checos en contra de los alemanes:

En el último año de la ocupación nazi se organizó en nuestro pueblo la cabalgata de los reyes. En la ciudad había un cuartel y en las aceras, frente al público, había también oficiales alemanes. Nuestra cabalgata se convirtió en una manifestación. Un pelotón de muchachos vestidos de gala, con sables y a caballo. La imbatible caballería checa. Un mensaje desde las profundidades de la historia (p. 144).

En ese entonces, en el que “despertaron a las canciones populares de su sueño letal”, a él lo nombraron rey. Por eso no puede entender que Vladimir, su hijo, quiera rechazar el nombramiento. Cansado el rey, quiere traspasarle su reino a su heredero y que éste lo acepte. Padre e hijo representan caras opuestas de la moneda, Jaroslav es la tradición que intenta permanecer y Vladimir es lo moderno, la ruptura con ese mundo tradicional, este último prefiere la música estadounidense (y por tanto, moderna) que las canciones populares de su padre, le gustan las carreras de motos, consideradas por Jaroslav, ruidosas y sin sentido. Vladimir alega que no quiere ser el rey sólo por ser Jaroslav su padre, quien ha hecho mucho por el arte popular de su pueblo y al que por eso se le da el honor, lo cierto es que desde niño rehúye el destino del padre.

La cabalgata de los reyes fue parte del discurso de la ideología comunista respecto al arte popular que ponderaba la vida colectiva en oposición al individualismo. Los elementos asociados a ésta como las canciones populares tenían la función de establecer un rito colectivo que contuviera los acontecimientos más importantes de esa colectividad, pero actualizados: “canciones sobre los grandes terrenos cooperativos, canciones sobre los

pobres que son dueños de la tierra [...] canciones sobre la cosecha en la cooperativa, canciones sobre Stalin” (pp. 156, 167).

Dimensión del código cultural

Resulta esclarecedora la reflexión de Jaroslav en torno a la afirmación de la identidad cultural checa vinculada a la lengua nacional, matrimonio indisoluble y necesario para comprender la cultura checa:

La nación checa casi dejó de existir en los siglos XVII y XVIII. En el siglo XIX volvió en realidad a nacer. Entre las viejas naciones europeas era como un niño. Es verdad que tenía también un pasado glorioso, pero estaba separada de él por un foso de doscientos años, durante los cuales el idioma checo desapareció de las ciudades y se refugió en el campo, como patrimonio exclusivo de los analfabetos. Aun allí, no dejó de crear su propia cultura. Una cultura modesta y totalmente oculta a los ojos de Europa. Una cultura de canciones, cuentos, costumbres ceremoniales, refranes y dichos. Y sin embargo, era la única pasarela que atravesaba doscientos años (p. 143).

Para Jaroslav la prevalencia de su cultura es querida porque le recordaba una edad antigua en donde los destinos estaban en armonía con la naturaleza. Jaroslav en cierta forma transcribe su vida como si se tratara de una leyenda donde hay reyes y doncellas en coyuntura con el totalitarismo alemán. Es significativo que la recuperación de la tradición aluda a la identidad nacional. Se trataba de decirle a los alemanes que ellos existían y que tenían su propia lengua y tradiciones: “Es un amor que empezó durante la guerra. Nos querían demostrar que no éramos más que alemanes que hablan en checo. Teníamos que demostrarles que existíamos y existimos. Todos nos remitimos a las fuentes” (p. 144). Cuando la región que posteriormente se definiría como Checoslovaquia era parte del gran Imperio Austrohúngaro, el alemán era el idioma de la élite intelectual. Autores como Rainer Maria Rilke, Franz Kafka y su amigo, también judío praguense, Egon Erwin Kisch, escribían en lengua alemana, “en su época, Praga fue ciudad bilingüe y convivían tres culturas: la checa, la alemana y la judía (en el año 1900 vivían en Praga 415 mil checos, 100 mil alemanes y 25 mil judíos)” (Housková: 11). Habiendo conquistado su soberanía estatal vivieron el auge de las vanguardias en Europa. Posteriormente, la invasión alemana en Checoslovaquia, durante la Segunda Guerra Mundial, trae consigo la imposición oficial

del idioma germano y su presencia política y social. En la novela, Jaroslav y otros jóvenes deciden despertar de su letargo a las antiguas tradiciones reafirmando su identidad checa.

En el contexto totalitario nazi, la tradición adquiere un carácter combativo. Resistencia poética que sublima el mundo antiguo oponiéndose a la colonización alemana. No obstante, con la llegada de los rusos y el posterior triunfo de la revolución socialista en el país centroeuropeo, la prevalencia del discurso tradicional responde a la necesidad de edificar el proyecto colectivo denominado comunismo, el cual elogia la vida colectiva. Si en un momento dado había enarbolado su emancipación simbólica del poder tirano, ahora se había institucionalizado convirtiéndose en un instrumento del régimen para imponer una ideología. Así, el arte se subordinó exclusivamente a lo popular. A esto podríamos denominarlo como la tradición de la revolución, es decir, la vuelta al discurso tradicional para instaurar los ideales revolucionarios.

Expresiones artísticas provenientes de Occidente, consideradas burguesas, como el jazz o el cubismo, fueron desaprobados por su carácter individualista, reflejo de un Estado que atomiza a la sociedad; en oposición, el socialismo que aspira a la integración total del hombre en la colectividad:

El socialismo liberará a los hombres del yugo de la soledad. Estarán unidos por un mismo interés común. Su vida privada se fundirá con su vida pública. Volverán a estar unidos por decenas de ceremonias comunes, se crearán nuevas costumbres colectivas. Algunas se tomarán del pasado. La cosecha, los carnavales, los bailes, las costumbres laborales. Algunas serán de nueva creación. Los primeros de mayo, los mítines, las fiestas de liberación, las reuniones. En todo esto el arte popular tendrá su sitio. Ahí se desarrollará, se modificará y se renovará (p. 156).

Jaroslav fue iniciado en los ideales comunistas gracias a Ludvik, éste pese a su rechazo al socialismo, vio que el nuevo régimen apoyaba como nunca nadie la música popular. El sueño de los “patriotas moravos más conservadores que siempre habían predicado en contra de la impía putrefacción de la cultura de la ciudad” (p. 153), de revivir la herencia cultural popular se estaba haciendo realidad: “nunca nadie había hecho tanto por nuestro arte popular como el gobierno comunista. Se dedicaban sumas enormes a la creación de nuevos conjuntos. La música popular, el violín y los instrumentos se oían a diario por la radio. Las canciones moravas inundaban las universidades, los primeros de

mayo, las fiestas juveniles y las actuaciones públicas” (p. 156). Habían quedado en el pasado la creación de nuevas formas artísticas y literarias. Si en un principio, la revolución rusa izó la bandera de la vanguardia artística, con el tiempo se impuso la creación de “un arte nuevo: un contenido socialista con una forma nacional” (p. 156), es decir, se tenía que glorificar al gobierno y al partido de tendencia socialista a través de los vestigios de cultura popular que aún perduraban. Así, el partido comunista intentaba crear una nueva cultura. Se recurre al mundo de la tradición, aquel mundo que sin duda pervive a través de lo popular, aunque no comprendamos su sentido original, para dejar asentada la forma nacional. Dice Jaroslav:

Nuestro conjunto navegaba sobre las altas olas de esa política. Pronto se hizo conocido en todo el país. (...) Y no cantábamos solo viejas canciones sobre el bandolero que había matado a su querida, sino también nuevas canciones que habíamos creado en el conjunto. Canciones sobre Stalin o sobre la cosecha en la cooperativa. Nuestra canción no era solo un recuerdo de los tiempos pasados. Pertenecía a la historia más reciente iba con ella. El partido comunista nos apoyaba con entusiasmo. Y así se iban diluyendo nuestras objeciones políticas. Yo mismo ingresé en el partido a comienzos del año 49. Y los demás compañeros de nuestro conjunto me siguieron (p. 156).

Meses más tarde Ludvik sería expulsado y mientras espera el tiempo para realizar el servicio militar, Jaroslav, está por casarse. Su mujer, Vlasta, era hija de grandes propietarios que fueron obligados “a suministrar al Estado unos cupos muy elevados. A su padre lo acusaron de explotar a los campesinos. Le requisaron el tractor y la maquinaria. Lo amenazaban con detenerlo” (p. 159). Es sabido que después del 48 el Partido comunista checoslovaco comenzó “la colectivización forzada. Nacían Cooperativas Agrícolas Normalizadas, lo que significó en realidad que los finqueros eran obligados a entregar “voluntariamente” ganado, tierras y máquinas. La colectivización era ineludible. También los labradores menudos tuvieron que entregar sus animales. Se desurcaron los lindes y fueron creados campos enormes” (Martinek). También se emprendió una feroz persecución religiosa y al igual que en otros países del Bloque, se erradicaron las organizaciones y las escuelas católicas y se expropiaron los bienes eclesiásticos (Cárcel, 2001). Su boda entonces se apegó a los rituales antiguos, suprimiendo cualquier alusión bíblica.

La venganza/El proceso

Quinta parte

Ludvik

Dimensión de la narración

Ludvik despierta en el hotel y acostado piensa en Lucie, se pregunta si tendrá algún significado su encuentro, el porqué se habían encontrado precisamente en ese momento. Después de un tiempo de pensar en Lucie, se acuerda que ese día llegará Helena. La había olvidado por completo. Faltan unas horas para que eso suceda y habiendo decidido no dar un paseo por la ciudad de su infancia, pasa el tiempo en la plaza. Se percata que frente a la iglesia hay diez carriolas estacionadas, en ese mismo momento llega una pareja con un cochecito más que estaciona a lado de los otros. La mujer toma en brazos a un bulto envuelto en telas blancas y se encaminan al interior del edificio del ayuntamiento –ahora Comité Nacional. A falta de nada mejor que hacer los siguió a un salón en el cual había sillas dispuestas frente a un escenario. Tomó un lugar y espero hasta que una señora entró e hizo una señal para que los concurrentes guardaran silencio. Acto seguido, entraron en fila ocho madres con sus hijos en brazos, colocándose frente a ocho sillas dispuestas en media luna de espaldas al público. Cuando las mujeres se sentaron apareció en escena una hilera de hombres que se colocaron atrás de las silla que correspondía a su esposa. Hecho esto, entró un grupo de niños que miraban de frente a las familias y al público espectador. Finalmente, apareció un hombre calvo con un libro rojo bajo el brazo, haciendo una reverencia a los presentes después de la cual los niños hablaron de la primavera, de las flores, de la paz; tras lo cual el hombre calvo habló de la responsabilidad de los padres con el Estado. Su deber era educar a sus hijos como ciudadanos ejemplares. Las parejas, una a una, pasaron a firmar el libro rojo y cuando parecía que el acto había finalizado, el hombre calvo se le acercó a Ludvik. Aunque éste no lo había reconocido durante la ceremonia, al verlo de cerca recordó a uno de sus compañeros del colegio, Kovalik. Ludvik le preguntó si lo que acababa de ver se trataba de un bautizo, a lo cual respondió “que no era un bautizo, sino la *bienvenida a los nuevos ciudadanos*” (p. 187). Le explicó que la intención de estas ceremonias cívicas era hacerle frente a las ceremonias religiosas y para esto era necesario igualarlas en dignidad y belleza. Así, la gente dejaría de ir a la Iglesia. Ludvik le preguntó

que si no sería mejor, para que la gente perdiera la costumbre de las ceremonias religiosas, que no existiera ningún tipo de ceremonia. Kovalik le hizo ver que era muy difícil que las personas prescindieran de las noche a la mañana de acontecimientos relevantes como el bautizo, el matrimonio o los entierros. Ludvik también le preguntó si era obligatorio participar en estas nuevas ceremonias: “Me respondió con una sonrisa que no, pero que el comité nacional valora el nivel de conciencia política de los ciudadanos y su postura hacia el Estado, y que al final todos los ciudadanos se lo piensan y vienen” (p. 188). Ludvik le dijo que el comité nacional era más severo con sus creyentes que la iglesia con los suyos (p. 189). Se despidieron y Ludvik se encontró con Helena. En ese momento Ludvik revela cuál es la razón de su encuentro con ésta, remontándose a la entrevista que tenía que dar para la radio: en un principio está fastidiado, detesta a los periodistas de radio y Helena le pareció molesta desde el inicio. Al enterarse del apellido de ésta conjeturó “que aquella redactora ruidosa daba la impresión de estar emparentada con un hombre a quien también conocí como ruidoso, entrometido y arribista” (p. 192); la cosa no hubiera pasado a mayores si él en un intento de averiguar si efectivamente tenían relación no hubiera actuado como un seductor, cuestión que aprovechó Helena para hablarle nuevamente con el pretexto del reportaje. Fue cuando Ludvik urdió el plan. No podía desaprovechar la coincidencia y decidió vengarse. A la primera oportunidad, Ludvik la invitó a dar un paseo en las afueras de Praga, pero ésta “se resistió alegando que era casada” (p. 194,) aunque finalmente Helena accedió.

Tomó su maleta y la llevó a la habitación de Helena. Después fueron a buscar un lugar donde comer. Helena estaba extasiada con el ambiente popular de la ciudad de Ludvik. Helena adoraba todo lo que tenía que ver con lo corriente, lo popular, lo cotidiano, en oposición a lo refinado. Empezó a hablarle a Helena como si estuviera prendido de ella. Le dice que le gusta y que no le importa que sea una mujer casada. Al salir del restaurante, Ludvik la lleva a la entrada de un edificio y le dice que conocerá un legítimo bar moravo privado. Helena no pone objeción alguna y se deja guiar al departamento de Kostka. Ludvik ante los reparos morales de Helena, le dice que desde que la vio supo que ella era la mujer que había esperado toda la vida. Ludvik le pide que le hable de su esposo para que pierda la culpabilidad que éste imagina pueda llegar a sentir. Helena le habla de los días maravillosos en que Pavel y ella se enamoraron en medio del triunfo de la revolución. Por su lado,

Ludvik rememora el día del proceso: Zemanek estuvo a cargo de la reunión, antes de dar lectura a las faltas imputadas a Ludvik, leyó fragmentos de *Reportaje al pie de la horca* del héroe comunista checo Julius Fučík. Todos oyeron a Zemanek embelesados cuando de momento la entonación de su voz se hizo severa, ahora leía un párrafo sobre Mirek, el traidor que había delatado a sus compañeros para salvar el pellejo. Después dio lectura a las tres líneas de la postal que Ludvik le escribió a Marketa. Su defensa quedó totalmente desarmada frente a los sufrimientos del gran Fučík, quien había muerto a manos de la Gestapo ocupando sus últimos días en escribir un mensaje de aliento a los comunistas. Le increparon su poco compromiso y le preguntaron que qué pensaba que opinarían los camaradas torturados y asesinados por la Gestapo. Ludvik en un arranque de furia y rebeldía por la dimensión desproporcionada de la acusación y fastidiado respondió: “Ellos estuvieron entre la vida y la muerte. Seguro que no se fijarían en pequeñeces. Si leyeran mi postal es posible que se rieran” (p. 209). Después de esto, todos alzaron las manos para que lo expulsaran del partido y abandonara la universidad.

Ahora, frente a Helena, tenía la oportunidad de vengarse de quien lo había sentenciado tan hábilmente. Le pide que se desnude. Helena quiere entregarse al amor físico plagado de besos y mimos, pero Ludvik antepone la apropiación del cuerpo únicamente por la mirada, un primer contacto frío e inusitadamente erótico. Observa cada parte de su cuerpo: “se trataba de apoderarse de un mundo íntimo ajeno totalmente *preciso*, y tenía que abarcar ese mundo ajeno en una sola tarde, en un solo acto sexual” (p. 211). La toma, la golpea, la pone en todas las posiciones, la mira como si quisiera recordar cada parte de su cuerpo, sin dejar algún resquicio intacto. Cuando ella parece clamar con la mirada un respiro, Ludvik la embiste con más fuerza, le golpea los pechos y la cara, le palpa todo el cuerpo descargando toda su furia contra ella, pero extrañamente ella no sufre, al contrario, parece disfrutarlo. Ludvik la deja vencida, con la cara colorada, tumbada sobre la cama. Va al baño y se mira en el espejo satisfecho, casi contento. Desea que Helena se vaya pronto y comienza a vestirse, pero Helena está totalmente extasiada, nunca nadie la ha amado de esa forma y está segura que Ludvik y ella están hechos el uno para el otro.

Dimensión simbólica

Hamlet, la venganza. Dice Ludvik: “¿Qué sería la figura de Hamlet sin el castillo de Elsinor, sin Ofelia, sin todas las situaciones concretas por las que pasa, qué sería sin el texto de su papel? ¿Qué quedaría de esa figura, sino una especie de esencia ilusoria y muda?” (p. 177). Si continuamos en la idea de que la historia de Ludvik es la historia del héroe trágico o, más precisamente, del héroe problemático, como diría Lukács, convertido en antihéroe, la alusión a Hamlet, como el arquetipo del vengador que busca restablecer el orden, equilibrar la balanza mediante una venganza en su intento de buscar justicia, es significativa. El tema es el mismo: la historia de una venganza malograda, pero antes de eso la escenificación de la misma: Hamlet se finge loco, Ludvik se finge un idealista.

Conocer a Helena le da la posibilidad a Ludvik de vengarse no sólo del hombre que odia, Pavel Zemanek, sino de un dogma que propugnó su destrucción en aras de una nueva sociedad, de la cual había sido excluido y estigmatizado. Se siente seducido por la posibilidad de cobrar venganza en contra del mundo totalitario representado en Helena, para ello es necesario que mediante argucias verbales la conquiste si desea llegar a buen puerto: “Helena propugnaba la ‘sencillez’, la ‘naturalidad’, la ‘claridad’. Estos ideales suyos provenían, sin duda, del antiguo puritanismo revolucionario y estaban ligados a la idea del hombre ‘limpio’, ‘sano’, severo y de principios” (p. 199). Ludvik entonces hace suya la imagen del hombre con ideas revolucionarias.

Cuando Ludvik le dice a Kostka que el fin que lo ha llevado hasta ahí es el de realizar una “bella destrucción” en la primera parte de la novela (p. 16) se refería a la destrucción de un mundo interior. La seduce para ultrajar un objetopreciado de Zemanek y entregárselo destruido. Dejar su impronta eterna y humillante: “¡Desvalijar la cámara secreta de Pavel Zemanek; espiarlo todo y revolverlo todo; dejársela devastada!” (p. 213). Helena es un objeto de expiación en el que Ludvik descarga su odio. Aunque en apariencia ve en ella solo un cuerpo, Helena encarna el modelo de humanidad que decidió destruir su destino y por la cual él ha dejado de confiar en ésta, representando el puritanismo revolucionario que lo condenó. Es una venganza en contra de una representación totalitaria y de sus significados a través de una mujer a la que llaman “la Bestia” del partido por defender con ardor las reglas morales establecidas por el régimen aunque éstas correspondan a la vida privada, como el matrimonio o la infidelidad.

El héroe y el antihéroe. De nueva cuenta volvemos a encontrarnos con la referencia a Julius Fučík, pero en un sentido más representativo. Mientras Ludvik escucha hablar a Helena de Pavel, Ludvik recuerda el momento específico del proceso en el que se decidió su suerte:

Veo delante de mí a Zemanek, que está anunciando que se va a discutir «el caso del camarada Jahn», lo veo cuando dice: «Os voy a leer la carta de dos comunistas». Después de estas palabras hizo una breve pausa, cogió un librito delgado, se mesó los cabellos largos y ondulados y empezó a leer con voz sugestiva, casi tierna.

«Tardaste mucho, muerte, en venir. Y sin embargo yo tenía la esperanza de que no nos conociéramos hasta dentro de muchos años. De que iba a vivir aún la vida de un hombre libre, de que aún iba trabajar mucho y a amar mucho, y a cantar mucho y a vagar por el mundo...» Reconocí el *Reportaje al pie de la horca*. «Yo amaba en la vida y por su belleza fui a batirme. Amaba a vosotros, hombres, y era feliz cuando correspondíais a mi amor y sufría cuando no me comprendíais» (...) De repente, la voz se le endureció y sonó casi amenazadora; estaba leyendo un párrafo sobre Mirek, que había traicionado en la cárcel: «Mira, este había sido un hombre de principios, que no esquivaba las balas cuando luchaba en el frente en España, que no se encogió cuando pasó por la cruel experiencia del campo de concentración en Francia. Ahora palidece bajo la fusta en manos de la Gestapo y traiciona para salvar su piel. Cuán superficial debía de ser aquel coraje para que unos cuantos golpes hayan podido borrarlo... Tan superficial como sus convicciones lo perdió todo porque empezó a pensar en sí mismo» (p. 209).

En esta última frase encontramos la clave del castigo de Ludvik, quien no fue un cobarde como más adelante se le recrimina a Mirek, quien se dice que traiciona por cobardía. No obstante, ambos, tanto Ludvik y Mirek, pueden compararse porque olvidan la lucha por pensar en ellos mismos. Mirek en su cuerpo torturado y Ludvik en su ego juvenil herido, ignoran la conducta moral que exige la revolución a sus héroes: “la garantía de que no habrá traición es la fidelidad total y la muerte” (Piglia, 2015:121), tal como Fučík, quien encarna al mártir revolucionario. Su testimonio político lo convirtió en la imagen del verdadero revolucionario, de ahí su influencia en las juventudes comunistas, pero ¿qué es lo verdaderamente seductor de Fučík? Fučík fue uno de los tantos que luchó por la causa comunista en la clandestinidad hasta que fue arrestado por los nazis. Fue torturado casi hasta la muerte para que denunciara a los camaradas que como él creían “en la fuerza invencible de la URSS” (2015: 85). Describe un mundo en donde incluso en la situación

adversa de la muerte próxima hay solidaridad. Recuerda a su esposa y amigos como seres valientes y amorosos. Su lucha también es la del optimismo. Es un hombre que confía en la humanidad y profesa fe plena a la revolución socialista. Soportó la tortura de los interrogatorios, la angustia de no delatar a nadie pese al dolor físico y aún así cantaba. Un día, el comisario a cargo de sus interrogatorios lo llevó a un arrabal de Praga, siendo este un episodio significativo porque alude a uno de los temas en la literatura de santos y mártires: la tentación.

Acariciar con el recuerdo de la libertad la esperanza de continuar vivo, terminar de una buena vez con el dolor físico, mirar que nada ha cambiado y que su muerte será una ofrenda baladí, no minan la convicción de Fučík y le habla al comisario del triunfo de la Unión Soviética. Fučík es colgado el 8 de septiembre de 1943 por la fuerza de su fe así como antaño morían los cristianos comidos por los leones en Roma. El revolucionario adquiere el estatuto de mártir.

Algunos, como Josef Švéda, hablan del culto a Fučík, el cual cobró fuerza después de la revolución del 48. La URSS editó *Reportaje al pie de la horca* a más de 80 idiomas conquistando las almas de otros que al igual que él vivieron el sueño de la revolución. La poesía fue el primer hogar de este culto y autores como Pablo Neruda y Milan Kundera retomaron su figura para crear los poemas *Julius Fučík* y *Poslední máj (El último mayo)*, respectivamente. Este último, escrito en 1955 y de exigua difusión, se centra en el pasaje de la tentación: “The Gestapo man Böhn leads Fučík up the Petrin Hill in Prague, a Satan led Jesus to tempt him. Kundera’s Fučík is a man of light like Christ, and, more important, a man like love of Christ: «And Fučík smiles tenderly: Dead is he who lives without love»” (Pynsent, 1994: 208).

Dimensión del código cultural

Uno de los elementos que más llama la atención en coincidencia con las características de los mitos fundacionales modernos, es el de la destrucción del mundo anterior y la imposición del nuevo utilizando las ceremonias, los lugares de culto y conductas del primero. En el caso del comunismo soviético representado en la novela, con el objetivo de atraer a la población católica, el partido había implementado una ceremonia de bienvenida a los nuevos ciudadanos, es decir, una especie de rito con cantos y flores que intentaba

emular las ceremonias religiosas, pero sin alusiones bíblicas. Los niños ya no serían bendecidos en nombre de Dios, sino en nombre del Estado.

El hombre que estaba de pie en el podio abrió la carpeta roja y empezó a leer. El también hablaba de la primavera, de las flores, de los papás y las mamás, también habló del amor y de que el amor trae frutos, pero después su léxico comenzó de pronto a cambiar, ya no decía mamá y papá sino madre y padre y sacaba la cuenta de todo lo que a ellos (los padres y las madres) les debe el Estado, y ellos a cambio están obligados con el Estado a educar a sus hijos como ciudadanos ejemplares. Luego dijo que todos los padres presentes ratificarían a aquello solemnemente con una firma y señaló hacia la esquina de la mesa en la que había un grueso libro encuadernado en cuero (p. 186).

En un mundo que intenta fundarse en los principios laicos de la modernidad, no hay espacio para otro tipo de dogmas y paulatinamente se censura la libertad de culto. Resulta interesante que los rituales insertos en el cristianismo: el matrimonio, los bautizos y los sepelios sean desplazados en nombre de la antigua tradición pagana que en otros tiempos sufrió, asimismo, la imposición de la Iglesia. Ahora estas ceremonias de integración pierden legitimación frente a una nueva configuración ideológica: los ritos sociales fundamentados en cualquier clase de dogma religioso son suprimidos en nombre de la función social que desempeñen al interior de la comunidad, enarbolados por un nuevo dogma que afirma poseer el camino a la felicidad, basada en una verdad histórica que rompa con la democracia y se instaure sobre el consenso homogéneo de la masa. De este modo, la dinámica estalinista necesita de un sentido de colectividad en el cual se puedan instaurar rituales que permitan su permanencia y a su vez prohíbe cualquier otro culto, porque estos son portadores de una “Verdad falsa”, asimismo, otorga a la humanidad una misión que defenderá con la vida misma y contra la vida del otro, si es necesario.

La reconciliación

Sexta parte

Kostka

Dimensión de la narración

Kostka comienza a recordar cómo conoció a Ludvik y sus eventuales encuentros desde el año 47 hasta el 64, fecha en la que presumiblemente está situado el presente de la novela. Aunque se habían encontrado en alguna de las reuniones en las que “se debatía el destino de la nación”, posteriormente en el 48, con el triunfo de la revolución, a Kostka se le comenzó a echar en cara su inclinación religiosa peligrando su trabajo en la universidad, ante lo cual Ludvik, sin conocerlo, lo defendió arguyendo que, pese a eso, Kostka siempre se había desempeñado como un buen comunista, logrando que dejaran de molestarlo. Ese fue el encuentro decisivo. Con la expulsión de Ludvik de la universidad y del partido y el advenimiento de los procesos, Kostka decidió voluntariamente alejarse de Praga y trabajar en el campo, ahí es donde conoció a Lucie y donde transcurre su historia, misma que éste le platica a Ludvik sin sospechar que en algún momento se amaron. La narración de este capítulo se da en dos niveles, por un lado, es la narración que hace Kostka de lo que sucedió en su vida después de haberse ido de Praga y un diálogo más profundo, que sólo acontece en la mente de Kostka, en el que éste confronta las ideas de Ludvik a partir de sus propios principios morales, basados en la religión. Así, mientras éste le habla de su propia historia con Lucie, subyace el monólogo en el que le habla a Ludvik del perdón y del infierno.

Dimensión simbólica

El paraíso/El infierno. Kostka en su eterno diálogo interno con Ludvik dice que recuerda “aquellos años en los que en nuestro país la gente creía que estaba a un paso del paraíso. Y estaban orgullosos de que fuera su paraíso propio y no necesitaran a nadie en el cielo” (p. 227). El paraíso en tierra era lo que prometían los ideales revolucionarios. No había que esperar la muerte para conocer la vida eterna si era posible crear el paraíso con sus propias manos y para la vida. La imagen del Paraíso está anclada en lo que Lukács denominó civilizaciones cerradas. No obstante, la nostalgia del absoluto –como la llama Steiner–

perdura en el espíritu del hombre moderno. Quizás por eso resultó tan difícil resistir su llamado y no caer bajo el encanto de lo que significó la utopía comunista, extraña paradoja si consideramos que el régimen soviético desdeñaba cualquier tipo de tradición anterior al Estado totalitario, lo que, por otro lado, no hace imposible que las personas relacionaran la creencia en la justicia y en la emancipación humana a la idea del Paraíso, así, el comunismo dio un nuevo sentido a las existencias que creyeron en él: se puede aspirar a algo como el Paraíso, pero mejor, porque éste será terrenal. La historia nos dice que todos ellos se equivocaron. Se puede pensar en el Paraíso, pero no habitar en él. O tal vez sí, con el conocimiento de que tarde o temprano seremos expulsados. La idea del Paraíso necesariamente está vinculada a la de la ignorancia. No es una representación caprichosa proviniendo de un personaje que cree en Dios y que ha privilegiado su fe sobre cualquier otro dogma. Jamás se desdice de sus ideales y transmite las enseñanzas esenciales del cristianismo: la solidaridad con el prójimo y el perdón, es un científico que ha elegido el camino espiritual del cristianismo.

En el diálogo imaginario que acontece en la mente de Kostka, éste le dice a Ludvik que si vive en un infierno es porque no ha sabido perdonar a los que en el juicio levantaron la mano para destruirle la vida. Un grupo que en sí mismo representa un modelo de humanidad a la cual Ludvik no ha perdonado por la injusticia sufrida y “vivir en un mundo donde no se le perdona nada a nadie, donde nadie puede redimirse, es lo mismo que vivir en el infierno” (p. 246). Este infierno se repite una y otra vez en la imaginación del Ludvik, cada que conoce a alguien con quien puede entablar una amistad, se imagina en el juicio y se pregunta a sí mismo si esas personas habrían levantado la mano y nadie pasaba la prueba. Es un infierno marcado por la desconfianza en la humanidad.

La alteración que sufre Ludvik como héroe trágico, de la felicidad a la desgracia, bien podría explicarse en términos correspondientes al lenguaje mítico judeocristiano, se podría decir metafóricamente que del paraíso que él mismo ayudó a instaurar fue enviado al infierno, a quemarse en un fuego eterno. Un infierno que, de no ser por el fracaso de los ideales revolucionarios, hubiera perdurado hasta el fin de sus días.

Dimensión del código cultural

La persecución religiosa en los países del Este fue una política de la naciente ideología socialista que encuentra uno de sus argumentos morales en la consigna marxista: “la religión es el opio de los pueblos” y que a decir de Lenin “constituye la piedra angular de toda la concepción marxista en la cuestión religiosa. El marxismo considera siempre que todas las religiones e iglesias modernas, todas y cada una de las organizaciones religiosas, son órganos de la reacción burguesa llamados a defender la explotación y a embrutecer a la clase obrera” (Lenin, 1909). En Checoslovaquia la alianza histórica entre la Iglesia y la monarquía provocó que todo lo relacionado a la religión, especialmente católica, fuera visto como un poder enemigo el cual debía suprimirse por el poder inherente al discurso milenario capaz de en cualquier momento convocar a las masas.

Para Kostka, quien representa al hombre de fe cristiana en la novela, “las iglesias no comprendieron que el movimiento obrero es el movimiento de los humillados, de los que anhelan la justicia, de los que suspiran por ella. No tenían interés en preocuparse con ellos y para ellos por el Reino de Dios en la Tierra. Se aliaron a los explotadores y así le quitaron al movimiento obrero a Dios” (p. 226). En el fondo, ambos movimientos velan por los desfavorecidos y Kostka ve en ello la oportunidad de mostrar su parentesco y continuar de una forma u otra el camino de Dios. Cuenta que antes de febrero del 1948 a los comunistas les vino bien la semejanza entre ambos discursos. Era esencial captar feligreses que nutrieran las filas del nuevo dogma: “Lo que les importaba era ganar para su causa a las más amplias capas y querían conquistar también a los creyentes” (p. 227). Pero después del “Febrero victorioso” la situación se torno peligrosa para aquellos, que como él, tenían algún tipo de vínculo con la religión: “Como adjunto defendí a varios estudiantes que iban a ser expulsados de la facultad por las convicciones de sus padres. Protesté contra eso y entré en conflicto con la dirección de la facultad. Y entonces empezaron a oírse voces que decían que un hombre con orientación cristiana tan marcada no podía educar correctamente a la juventud socialista” (p. 227).

Aquella época revolucionaria, después de 1948, tiene poco que ver con el escepticismo y el racionalismo. Fue una época de una gran fe colectiva. Cuando un hombre estaba de acuerdo con aquella época tenía unas sensaciones parecidas a las religiosas: renunciaba a su yo, a su persona, a su vida privada en nombre de algo

más elevado, de algo que está por encima de lo personal. Las ideas marxistas eran, ciertamente, de origen totalmente terrenal, pero el significado que se les atribuía se semejaba al significado del evangelio y de los mandamientos bíblicos. Se creó un conjunto de ideas que eran intocables, esto es, en nuestra terminología, santas (p. 238).

Recordemos que los estamentos ilustrados no censuraron la libertad de culto, pero en el caso de las ideologías totalitarias del siglo XX, la destrucción –humana y material– es esencial para imponer una nueva concepción del mundo, proyecto que recuerda el proceder de la religión cristiana en su lucha por legitimarse como la religión verdadera, la cual durante siglos impuso un estado de terror: persecuciones, tortura y asesinatos en nombre de una ideología que afirma poseer la “Verdad Universal” y que no admite conato de duda. La diferencia es un desafío que cuestiona los fundamentos de su existencia.

Por supuesto, hay diferencias sustanciales entre el cristianismo y el comunismo soviético: la religión cristiana está fundamentada en el relato de la creación del mundo en la tierra, un tiempo sagrado que antecede a las sociedades humanas. El otro, al cargar con el peso de la historia, tiene que destruir la civilización impuesta para instaurar un mundo nuevo. Una civilización corrompida que debe ser destruida.

Séptima parte

Ludvik -Helena-Jaroslav

Dimensión de la narración

Este último capítulo es la armonización de tres voces: Ludvik, Jaroslav y Helena.

Ludvik está decepcionado de que la planeada venganza no haya servido de nada. Quiere regresar a Praga cuanto antes, pero pierde el autobús de regreso y tiene que esperar. Decide caminar por las calles del pueblo, pero con cuidado para evitar encontrarse con Helena. Lo invade una sensación de desolación, piensa en la historia que Kostka le contó de Lucie, mientras la música de la Cabalgata de los Reyes se escucha en segundo plano, a la cual se dirige derrotado y hambriento.

Jaroslav se siente cansado, es el día que Vladimir, su hijo, recibirá el cargo del Rey. Vlasta no lo deja entrar a la habitación donde lo están vistiendo, pero aún así está contento por la ceremonia. Tiene que hacerse cargo de una entrevista para la radio, la cual le resulta

odiosa porque siempre tiene que decir las mismas palabras. Intenta una vez más ver a su hijo, pero Vlasta se lo impide arguyendo que eso no es parte de la tradición.

Ludvik llega a la plaza en donde están reunidos los pobladores para ver pasar la Cabalgata, aunque se imaginaba una ceremonia llena de mal gusto, se topó con una fiesta en decadencia: “no contaba con esta triste y casi conmovedora *penuria*; estaba presente en todo: en los escasos quioscos, en el público escaso pero completamente indisciplinado y disperso, en la pugna entre el tráfico diario corriente y la ceremonia anacrónica, en los caballos que se espantaban, en los altavoces vociferantes que con maquinal inercia lanzaban al aire dos canciones populares siempre iguales, de modo que (junto con el estruendo de las motocicletas) hacían inaudibles los versos que los jóvenes jinetes recitaban con las venas del cuello hinchadas” (p. 268), recordando la vez en que a él le tocó ser parte del cortejo que acompañó a Jaroslav, tiempo atrás, cuando la ceremonia tenía un significado.

Helena se siente agradecida de tener a Ludvik a su lado en ese momento en el que Pavel se ha presentado con su joven novia cuando ella, ilusamente, había pensado que éste intentaría reconciliarse, pero no importa porque ahora ama a Ludvik y así se lo hace saber a Pavel, quien una vez más le pide el divorcio. En dos años Helena no había accedido a éste, pero ahora le dice que sí porque ha conocido a alguien con quien quiere vivir: Ludvik Jahn.

Ludvik pone atención a la ceremonia y piensa en el origen remoto de ésta. Se concentra en los cantos y en el poder de su misteriosa belleza. Al mismo tiempo piensa en Lucie y en la historia que le contó Kostka, pero una mirada lo devolvió a la realidad: era Zemanek quien se acercaba a él para saludarlo. No hubo modo de eludirlo y tuvo que responder al saludo y al de su joven novia.

Jaroslav se siente cansado, viejo, no puede ir al paso de la Cabalgata y queda rezagado. Cuando llega a la plaza ve a Ludvik, pero esta vez decide ignorarlo. Siente tristeza al ver en lo que se ha convertido la ceremonia que tanto ama. Se da cuenta que ese es el final de la tradición, que está ante su inminente desaparición cuando encuentra al abuelo de un amigo de Vladimir, quien le dice que el rey no puede ser su hijo, puesto que éste ha salido con su nieto. Jaroslav no puede creerlo.

Ludvik no encuentra forma de escapar y tiene que conversar con el jovial Zemanek quien se dirige a él como si entre ellos jamás hubiera pasado nada. Ludvik descubre con

terror que Zemanek se ha transformado: ya no es el joven defensor del comunismo, sino uno más que debe cuidar sus palabras y sus actos para no ser destruido. La señorita Brozova, su joven novia y alumna, elogia en él su postura rebelde ante la inflexibilidad del sistema. Ludvik teme por la posibilidad de que quizás esta transformación desemboque en una disculpa por su conducta del pasado que contribuyó en mucho a la expulsión de Ludvik del partido y de la facultad, se da cuenta que en Zemanek está concentrado todo el odio que siente por la humanidad y que por eso mismo, necesita odiarlo.

Jaroslav alcanza la Cabalgata y, aunque se esfuerza por descubrir si efectivamente el rey es Vladimir, la vestimenta del rey le impide reconocerlo. Siente pena de no poder reconocer a su propio hijo. No sabe qué hacer ni a quién preguntarle la identidad del rey, hasta que decide ir a casa.

Zemanek señala a Helena y Ludvik se da cuenta de que, de algún modo, éste sabe que se conocen. Vuelve a imaginar que Zemanek le pedirá una disculpa y se da cuenta que perdonarle su relación con Helena, significaba una especie de perdón mutuo. Ludvik entonces descubre con horror que Zemanek jamás le pedirá perdón. Al llegar a donde está Helena, la feliz pareja se despide asumiendo que Helena y Ludvik volverán juntos a Praga. Ludvik quiere borrar ese episodio terrible de su vida, borrar a Helena, a Zemanek y a la estúpida broma que lo llevó hasta ese momento. Decide dejar de engañar a Helena y le dice que esa será la última vez que se verán.

Helena está deshecha, no sabe qué hacer, le dice a su asistente que la deje sola. Se dirige a la sala que les destinaron para dejar sus cosas y piensa en el daño que le ha hecho Ludvik. No acierta a atinar por qué razón él ha actuado de esa forma. Recuerda que Jindra, su asistente, siempre trae consigo un bote de tranquilizantes. Le escribe una carta a Ludvik diciéndole que se va a suicidar, que lo ama y que le perdona todo.

Ludvik piensa en su fracaso y en la broma que el mismo destino le ha hecho a él, que queriendo ser el burlón, salió burlado. Por fin, encuentra un lugar donde comer.

Al llegar Jindra, Helena le pide que le entregue la carta a Ludvik. Toma todas las pastillas imaginando que Ludvik, al ver la posibilidad de perderla para siempre, se dé cuenta de que la ama y pide para sus adentros que la encuentre antes de que sea demasiado tarde.

Jindra encuentra a Ludvik en un restaurante y le da la carta. Van en busca de Helena, temiendo lo peor. La buscan por todos lados hasta que la encuentran en el baño. Afortunadamente, las pastillas que venían en el frasco de analgésicos eran laxantes.

Jaroslav llega a casa y le dice que sabe todo. Vlasta, sin mirarlo, le dice que a Vladimir le daba pena ser el rey únicamente porque fue recomendado para quedar bien con su padre, quien tanto había hecho por el arte popular. Vladimir se había ido a ver las carreras de motos a Brno. Jaroslav se siente engañado y comienza a romper los platos, la mesa, las sillas. Salió de casa al bosque donde encuentra a Ludvik quien le pide tocar con ellos hoy en la noche.

Ludvik comienza a ver con otros ojos el mundo que le rodea. Escucha los poemas de la cabalgata y percibe la belleza escondida de los cantos antiguos, más allá de los fines ideológicos por los cuales se promueve. En medio de todas estas reflexiones camina al lado del río buscando algún tipo de sosiego y se encuentra con Jaroslav, su amigo. Al verlo siente la urgencia del amor y tristeza por los años perdidos. Le pide de favor tocar con él esa tarde y en un principio todo va bien, Ludvik puede reflexionar sobre lo acontecido ese fin de semana, no obstante, conforme cambia el público, uno más juvenil y ruidoso, los integrantes de la orquesta empiezan a manifestar incomodidad, nadie los escucha, hasta que tienen que parar porque Jaroslav sufre un ataque al corazón.

Dimensión simbólica

La broma. El encuentro de Ludvik con Zemanek, en quien ha concentrado todo el odio por una vida caída en desgracia, le revela a Ludvik que su venganza no ha tocado, ni tocará, a la persona a la que estaba dirigida, al contrario, ésta sólo ha evidenciado la ironía de un destino que se niega a hacerle la justicia. Pero ¿cuál es la justicia de Ludvik? Aquella que debe agraviar a otros para realizarse, o al menos eso es lo que piensa hasta que se encuentra con el jovial Zemanek, quien parece ha olvidado el daño que le hizo o quien simplemente nunca sintió culpa, nunca pensó en Ludvik, cuando la vida de éste había dado un giro drástico y cruel gracias a la intervención de su antiguo compañero de la universidad.

Ludvik mira a la señorita Brozova y comprueba con celos y tristeza que en su vida sólo ha amado a Lucie. Conforme escucha a la guapa novia de su adversario, comprende

que, para los jóvenes, la generación a la que pertenecieron Ludvik y Zemanek en su juventud:

los hace semejantes aún allí donde hemos estado furiosamente uno contra otro. Sentí de pronto que si me obligaran a contar delante de la señorita Brozova la historia de mi expulsión del partido, le parecería demasiado lejana y demasiado literaria (¡sí, claro, una historia contada tantas veces en tantas novelas malas!) y que en esa historia seríamos igualmente desagradables Zemanek y yo, mi modo de pensar y el suyo, mi postura y la suya (ambas igualmente torcidas y monstruosas)” (p. 286).

En este sentido, la broma no sólo le revela la imposibilidad de restituir una justicia añeja, de vengarse del pasado, sino la ironía de un mundo que ahora lo ha colocado como el victimario. Resulta interesante que Ludvik haga estas reflexiones mientras ve alejarse a Zemanek con la señorita Brozova, quien representa la belleza del presente a quien no le interesa las injusticias de un mundo que está a punto de desaparecer:

Zemanek iba muy derecho, con la cabeza rubia (triumfalmente) erguido y la morena se deslizaba a su lado; desde atrás también era hermosa, tenía un andar ligero, me gustaba; me gustaba hasta producirme dolor, porque su belleza que se alejaba era hacia mí gélidamente indiferente, igual de indiferente que había sido hacia mí todo mi pasado, con el cual había concertado una cita aquí en mi ciudad natal para vengarme de él, pero que había pasado por mi lado indiferente, como si no me conociese. Me estaba ahogando de humillación y de vergüenza. No deseaba nada más que desaparecer, quedarme solo y borrar toda aquella historia, toda aquella estúpida broma (p. 291).

La broma a Helena, como la hecha a Marketa, una vez más se le volvió contra sí mismo. Es entonces cuando reflexiona acerca del “mito de la venganza” el cual, al pasar los años, alimenta la idea errónea de que las personas permanecen inmutables. La venganza, si es que se lleva a cabo, debe realizarse inmediatamente, no dejar que el tiempo sepulte en el olvido la ofensa. El pasado sólo puede redimirse en el pasado, ya que la venganza en el presente de un tiempo pretérito podría al mismo tiempo engendrar la sensación de estar viviendo una injusticia, de no merecer el castigo:

Una ligazón principal con la cual querría unirme a este pasado que me hipnotiza, y esa ligazón es la venganza, sólo que la venganza, como he podido comprobar precisamente en estos días, es igual de vana que toda mi carrera hacia atrás. Sí, fue entonces, cuando Zemanek se puso a leer en el aula de la facultad el *Reportaje al pie de la horca*, cuando debí ir junto a él y darle una bofetada, fue entonces. La postergación transforma la venganza en algo engañoso, en una religión personal, en un mito que cada vez está más alejado de sus participantes, que permanecen iguales a sí mismos en el mito de la venganza a pesar de que en la realidad (la pasarela se mueve constantemente) hace ya mucho tiempo que son personas distintas: hoy se encuentra otro Jahn con otro Zemanek y la bofetada que le quedó a deber es irresucitable, irreconstruible, está definitivamente perdida (p. 299).

En todo caso, el tiempo deja su impronta imborrable en el destino humano, haciendo que la restitución de la justicia sea imposible en un mundo que cambia constantemente, que olvida:

La mayoría de la gente se engaña mediante una doble creencia errónea: cree en el *eterno recuerdo* (de la gente, de las cosas, de los actos, de las naciones) y en la *posibilidad de reparación* (de los actos, de los errores, de los pecados, de las injusticias) ambas creencias son falsas. La realidad es precisamente al contrario: todo será olvidado y nada será reparado. El papel de la reparación (de la venganza y del perdón) lo lleva a cabo el olvido. Nadie repara las injusticias que se cometieron, pero todas las injusticias serán olvidadas (p. 301).

Pero la broma no alude únicamente a la imposibilidad de la justicia, sino a la fatalidad que implica la venganza: Ludvik reconoce que, después de todo, él y Zemanek no son tan distintos y probablemente sean igual de viles y banales; dispuestos a sacrificar todo en nombre de una pretendida justicia. Comprende que ha herido por haberse sentido agraviado y las dos veces, tanto con Lucie como Helena, él había sido el ultrajador, sin encontrar ningún tipo de satisfacción en ello, sólo mezquindad y abatimiento.

La música. Cuando Ludvik se da cuenta de su fracaso, de la ridiculez de la venganza y, principalmente, de su propia abyección, comienza a ver con otros ojos el mundo que le rodea. Escucha los poemas de la cabalgata y piensa en el mensaje oculto de los cantos antiguos:

Ya muchos siglos que en las aldeas moravas los muchachos salen a la calle con un extraño mensaje, cuyas letras, escritas en un idioma desconocido, reproducen con enternecedora fidelidad pero sin entender su significado. Seguro que algunas gentes de hace mucho tiempo quisieron decir con eso algo importante y reviven hoy en sus descendientes como oradores sordomudos, le hablan al público con gestos hermosos pero incomprensibles. Su mensaje nunca será de cifrado, no sólo porque no existe la clave, sino también porque la gente no tiene la paciencia necesaria para prestarle atención en una época en la que se acumulado tal cantidad de mensajes antiguos y nuevos que es imposible percibir sus textos, que se interfieran mutuamente (p. 299)

La nostalgia por el mundo pretérito, “en el que los jinetes recorren la aldea con un rey enmascarado”, se traduce en la inocencia de Ludvik antes de los comunistas y de la universidad: “un mundo que se confunde con la imagen de mi ciudad natal y con la imagen de mi madre (de mi madre birlada) y de mi infancia; a largo del día, ese amor había ido creciendo en silencio dentro de mí y en aquel momento estalló de un modo casi lloroso; amaba ese mundo pretérito y al mismo tiempo le rogaba que me diera cobijo y me salvase” (p. 317). Como al inicio, se encuentra caminando al lado del río, pero esta vez sin el odio que sentía en un principio, sino con la necesidad de abrazar el mundo que creía perdido, el mundo de su infancia. Al encontrar a Jaroslav, su amigo, quien ha sufrido la decepción de ver la destrucción de su mundo mítico, de saberse el último de un linaje que no tiene heredero, le pide de favor tocar con él esa tarde. Parece que la música posibilitará la reintegración al mundo perdido, pero la irrupción de los jóvenes al escenario que parecía ideal, incómoda a todos los integrantes de la orquesta. Jaroslav quiere irse, pero se trata de una presentación organizada por el partido y la mayoría decide aguantar hasta la hora pactada. Ludvik toca el clarinete y, pese a lo triste de la escena, reflexiona acerca del cambio que se ha operado en él respecto a su casa, su hogar:

«Si las montañas fueran de papel, si el agua, tinta fuera, si cada estrella fuera un escritor, y aunque el ancho mundo entero lo escribiera, ni aún así se podría escribir mi testamento de amor», cantaba Jaroslav sin quitarse el violín de debajo de la barbilla, y yo me sentía feliz dentro de aquellas canciones (dentro de la esfera de cristal de aquellas canciones), en las que la tristeza no es un juego, la risa no es falsa, el amor no es ridículo y el odio no es tímido, donde la gente ama con el cuerpo y el alma (...) donde el amor sigue siendo amor y el dolor, dolor, y los valores aún no están devastados; y me pareció que dentro de aquellas canciones estaba en casa, que había partido de ellas, que su mundo era mi estigma original, mi

hogar, al que había defraudado, pero que por eso mismo era más aún mi hogar (porque la voz más lastimosa es la del hogar al que hemos defraudado), pero en seguida me di cuenta también de que aquel hogar no era de este mundo (¿y qué hogar es, si no es de este mundo?), de que lo que cantábamos y tocábamos era solo un recuerdo, una reminiscencia, la conservación de la imagen de algo que ya no existe, y sentí cómo la tierra firme de aquel hogar se hundía bajo mis pies, como sostenía el clarinete junto a la boca y me hundía en la profundidad de los años, en la profundidad de los siglos, en una profundidad inconmensurable (donde el amor es amor y el dolor, dolor), y me dije con sorpresa que mi único hogar era precisamente aquel hundimiento, aquella inquisitiva y anhelante caída, y seguí así entregado a ella, experimentando un dulce vértigo (p. 233).

La vuelta al río y la esperanza de reintegración a través de la música dan paso a una revelación de que el hogar antaño perdido será imposible de recuperar, pero esto no entraña aflicción, sino la posibilidad de reintegrarse a la atemporalidad, experimentada como una caída, en la que no hay deseo de asir o pertenecer a algo, sólo abandonarse al éxtasis musical.

Dimensión del código cultural

Aunque el autor no dice el año, podemos suponer que la historia presente ocurre en 1964. Parece que una nueva época ésta por venir. El desencanto y la decadencia parecen avvicinar otras concepciones de la vida. Resulta interesante que al finalizar la obra aparezca la señorita Brozova, personaje sin ninguna relación con Ludvik, pero sí con una juventud que mira con indiferencia los acontecimientos de la generación anterior. El nuevo “manifiesto generacional” defiende el autostop y gracias a éste, según ella, es posible ver los dos grandes grupos en los que se divide la humanidad: los que recogen a los autostopistas pertenecen al grupo aventurero y los que no a los que tienen miedo. La exposición resulta interesante porque a Ludvik le da la oportunidad de decirle a la señorita Brozova que es “una dogmática del autostop”: “me contestó con vehemencia que no era ni dogmática, ni revisionista, ni sectaria ni desviacionista, que todas esas palabras las habíamos inventado nosotros, que nos pertenecía a nosotros y que a ellos no les decían nada” (p. 284). Sin ser una proclama política, incluso así, es ideológica, y obedece a “un manifiesto generacional” que intenta destacarse de otras concepciones del mundo, desembocando en una juventud que ha decidido olvidar sin reconocer el riesgo que conlleva el olvido, no únicamente por la

idea falsa de que la historia es lineal y por tanto, incapaz de caer en los errores pasados, sino por el peligro que representa pensar que conceptos como dogma o totalitarismo son inamovibles y pertenecen a un gobierno o a una generación específicos, a una determinada época o que son endémicas de la colectividad, quedando excluidas del ámbito personal, cuando en realidad están enraizados al ser del hombre.

A propósito de este olvido, ya sea por causa de la despolitización o por ruptura con la tradición, Zemanek apunta: “No me creerías si te dijese que durante los exámenes de ingreso en la universidad los jóvenes ya no saben lo que fueron los procesos de Moscú y Stalin no es para ellos más que un nombre. Imagínate que la mayoría de ellos ni siquiera sabía que en Praga había habido procesos políticos hace diez años” (p. 284). En este sentido, Hobsbawm diría que el comunismo soviético “no era totalitario, un hecho que demuestra cuán dudosa es la utilidad del término” y es que si seguimos la definición de “Estado totalitario” tal cual la entendía Mussolini y que implicaba necesariamente la politización de la vida toda, en este caso, “el sistema no practicaba un “verdadero control de pensamiento” de sus súbditos, y aún menos conseguía su “conversión”, sino que despolitizó a la población de un modo asombroso” (2014: 393).

¿Cuál entre ambas generaciones tiene la razón? ¿Cuál de ellas es la más justa o la menos nociva? Ludvik, quien ve a la juventud con sospecha, piensa que una ceguera a reemplazado a otra, a lo que Zemanek responde:

Yo no diría eso. A mí me impresiona. Me gustan precisamente porque son totalmente distintos. Aman sus cuerpos. Nosotros no les prestábamos atención. Les gusta viajar. Nosotros nos quedábamos anclados en un sitio. Aman la ventura. Nosotros nos hemos pasado en la vida en reuniones. Les gusta el jazz. Nosotros tratábamos de imitar malamente el folclor. Se dedican a sí mismos. Nosotros queríamos salvar el mundo. En realidad, con nuestro mesianismo hemos estado a punto de destruir el mundo. A lo mejor ellos con su egoísmo lo salvan (p. 284).

Este mundo es el que le toca vivir a Vladimir, hijo de Jaroslav, quien no siente ningún tipo de apego por el mundo tradicional que el padre se esfuerza en mantener latente. A Vladimir, como a toda la generación de aquella época, le interesan las motos y la música norteamericana. De este modo, *La broma* representa la transición entre dos mundos: el mundo de la tradición instaurado por el régimen soviético y el mundo moderno. Según

Vlasta, Jaroslav es un soñador, en cambio Vladimir, es una persona moderna, como su padre, a quien le requisaron sus tierras y quien tenía sentido del progreso. En cambio Jaroslav piensa: “motos, guitarras, motos, guitarras. Un mundo estúpido y ajeno. Pregunté: ¿Podrías decirme lo que es una persona moderna?” La discusión entre lo moderno y lo tradicional adquiere tintes tragicómicos, si en un principio se discute sobre la imposibilidad en ese mundo de los jóvenes de estudiar por ser parte de las familias que antaño fueron dueñas de las tierras, sobre la institucionalización de las ceremonias que antes atañían al pueblo e, incluso, del pobre rendimiento de las tierras colectivizadas, el asunto desemboca en la también ilusoria idea de lo moderno, la cual se restringe a la discusión de decorar una casa al estilo moderno con una lámpara de pie moderna o con la lámpara de techo también moderna que a Jaroslav no le gustaban cuando “todo el mundo sabe que la lámpara de pie moderna es preciosa”. La escena en principio irrisoria abre la discusión de lo moderno como quebrantamiento de la tradición, negación de la tradición y como afirmación de algo distinto, afirmándose lo diferente en oposición a los gustos tradicionales y que dará paso a la cultura dominante actual: la sociedad de consumo.

CONCLUSIONES

Estudiar el totalitarismo en las varias concepciones del mundo que alberga la novela, como visión íntima de la existencia en el que la experiencia del autor se suma a un conjunto de preocupaciones compartidas por otros que también padecieron la violencia de la ideología soviética en sus vidas, iluminando otros significados de la experiencia totalitaria, permite observar la realidad social del escritor a través de existencias concretas inmersas en una ficción. Al decir ficción, no deja de sorprender que ésta continúe siendo perseguida. En el caso particular de la novela, los gobiernos totalitarios no ignoran su facultad de cimbrar la visión del mundo de otro y con ello de transformarla, desafiando los postulados de cualquier canon ideológico. Su misión no es servir a la política y, si tiene un deber, es consigo misma.

En este sentido, la búsqueda en *La broma* de un fenómeno que puede estudiarse perfectamente desde las fuentes históricas, constituye un intento de acceder a una visión más íntima de lo que representó el totalitarismo, de rastrear las huellas que dejó en las existencias de quienes lo padecieron. Lo anterior nos permite asomarnos al descubrimiento de un mundo propio e íntimo, en donde lo más importante son las vidas narradas, sus deseos, sus preocupaciones, sus sueños, sus decisiones. Estamos en presencia de una realidad más profunda que la de la Historia, no sólo porque la novela sea una reacción ante el mundo impuesto, sino porque la novela es testimonio del tiempo y de la vida, por lo cual se considera que se puede recurrir a ésta para develar aspectos que los datos no pueden ofrecernos.

Lo anterior nos permitió estudiar *La broma* de Milan Kundera no meramente por pertenecer a un contexto en el que la impronta del totalitarismo es patente en mayor o menor grado; sino porque la novela no sólo se revela como un arte con la misión intrínseca de descubrir un aspecto íntimo del individuo, sino también como un instrumento de emancipación, o, como diría Revueltas, que responde “en forma generosa y apasionada a los intereses más profundos del hombre en trance de salir del mundo de tinieblas que nos rodea”. Al enunciar la palabra emancipación, nos referimos, naturalmente, a las posibilidades simbólicas del sujeto frente al mundo impuesto, otros dirían, al *Lebenswelt* o mundo de la vida, en oposición al sistema, el hombre frente a una situación concreta y única de su vida, inscrita en un contexto determinado, en un momento de la historia.

En el caso aquí estudiado, la novela no puede dissociarse de la historia social de la que emerge. En este sentido, la decisión de estudiar *La broma* antecedió a la idea de hacer una lectura integral de las otras novelas escritas a lo largo del totalitarismo soviético y que tienen en común ciertas temáticas que representan la vida de sus personajes en el mismo contexto de sus autores, esto dio pie a estudiar *La broma* desde un contexto más grande en el que surgen diversas imágenes del dominio descarnado del Estado sobre el individuo y, aunque éste no evidencie un totalitarismo histórico, como en *Nosotros* o *1984*, se representa la vida de los sujetos ante la experiencia totalitaria, la cual se caracteriza porque intenta implantar, a como dé lugar, una verdad única. En este sentido, los cuestionamientos encerrados en la novela, las preguntas que se hacen los personajes, sus reflexiones, lo que los constituye como ser, están inmersos en una conversación extendida en el tiempo. No se puede constreñir la existencia del ser a los límites de la historia. La iniquidad, la culpa, las dudas frente a un devenir oscuro son los temas que permiten establecer un diálogo con novelas y escritores perdidos en el tiempo.

El análisis de la obra, en este sentido, no remite fielmente a la realidad del totalitarismo soviético en Checoslovaquia, sino a una visión más grande y que descubre la idea del totalitarismo más allá de ese contexto. Por ejemplo, es posible atisbar rasgos como la homogeneización de las masas y que no es exclusiva de este tipo de régimen, sino también de los gobiernos democráticos, los cuales, desde la superficie ejercen un totalitarismo blando, como lo llama Magris, a través del poder de las comunicaciones. La novela, entonces, ya sea que esté situada en un contexto ficcional o *real*, intenta comprender aspectos universales del hombre, en este caso, la del hombre enfrentado al sistema.

En el contexto específico de *La broma*, la homogeneización se da en nombre de la creación de una nueva sociedad en la que no exista diferencia entre los hombres. Su discurso sustenta la idea de la unificación ideológica de la clase obrera a través de la concepción del mundo tradicional y se trabaja en la recuperación de la vida colectiva. Se pretendía que conceptos como intimidad, soledad, vida privada, individuo desaparecieran

de la mente de los hombres,³ mediante la supresión del yo en el discurso cotidiano, hasta en algunos casos ser desconocido para sí mismo, abandonándose a una fuerza omnipotente: el partido. La novela entonces debe ser desaparecida por su carácter íntimo, por su capacidad de poner a dialogar diversas concepciones del mundo. En el caso de *La broma* resulta significativa la decisión estética de crear un discurso polifónico desde la primera persona del singular. Es la única novela de Kundera que utiliza este recurso para tejer la historia, aunque esto pudiera responder a otras motivaciones del autor, me inclino a interpretar en ello su actitud fundamental estética con respecto a la realidad, es decir, una postura frente al discurso cotidiano de la ideología soviética en donde el *yo* debía sustituirse por el *nosotros*.

La decisión de ponderar la revisión de las novelas escritas por autores checos obedeció más a la necesidad de establecer un marco de referencia histórico que pudiera emitir una luz en la historia del pequeño país centroeuropeo durante el periodo totalitario que a la nacionalidad de los autores. Como investigadora, resulta interesante que lo poco que se sabe en América de ese “país lejano del que nada sabemos” se sepa gracias a la novela checa, especialmente la de Milan Kundera, la cual goza de una amplia difusión. Esta ventana ha posibilitado el encuentro con escritores que aportan otras visiones del totalitarismo, por ejemplo, es interesante observar la visión que tiene Škvorecký del nacionalsocialismo representado en ciertos pasajes recordados por Danny, como aquel en el que rememora las clases de alemán con el señor Katz en el gueto judío quien fue llevado, junto a su familia, a los campos de concentración o aquel en el que una alemana alega que la inferioridad de los judíos está comprobada científicamente. Por su parte Hrabal hace una caricaturización de la germanización de algunos checos que pese a ser considerados de segunda clase, simpatizaban con los alemanes. Ambas novelas marcan la transición entre el totalitarismo nazi y el soviético, no obstante esta trayectoria del totalitarismo no estaría completa sin *Moscú frontera* y *La broma*, que manifiestan una visión del totalitarismo soviético en momentos distintos: la de Weil, en el Moscú de las purgas en contra de los miembros del partido, y la de Kundera, en donde una década después, se imitan a pequeña escala los juicios en contra de todos los militantes. En cuanto a los autores que permanecieron en Checoslovaquia después de ser reprimida la Primavera de Praga,

³ Es significativo que este mismo año en el que Kundera sitúa la caída de Ludvik, 1949, se haya publicado *1984* de George Orwell, mundo distópico en el que existe una comisión encargada de crear la *neolengua* y eliminar cualquier palabra que pueda cuestionar los fundamentos del nuevo mundo.

emprendieron una batalla con su única arma: la palabra, lucha que en 1992 se cristalizó con la elección democrática de un escritor, Vaclav Havel, como presidente de la joven nación.

No obstante la importancia de los conceptos, los estadísticas y la cronología de los sucesos, la historia se trata de hombres y mujeres, de sus existencias. En este sentido, resulta limitado observar la novela únicamente desde un ángulo histórico. En *Revolution with human face*, James Krapfl se pregunta “How can we write the history of fifteen million people?” En el caso específico de esta investigación se considera que la novela nos da la posibilidad de acceder a un conocimiento más profundo del ser, específicamente la del hombre enfrentado a la experiencia totalitaria. En el caso de *La broma*, la confrontación con la historia checa del siglo xx, ofrece una visión panóptica de las implicaciones políticas del contexto sociohistórico en el mundo ficcional kunderiano, afectando irremediabilmente la vida de sus personajes.

En este sentido, la persecución de este fenómeno a través de la novela no se restringe a ser una crítica al totalitarismo soviético como a ser una revelación de éste, es decir, más allá de la esfera histórica a la que pertenecen los grandes nombres y los acontecimientos memorables, el totalitarismo no se refleja únicamente en un gobierno que cancela la libertad de pensar, de poseer una visión propia de la realidad en un mundo silenciado por la dictadura de una verdad única, sino también en situaciones cotidianas, domésticas, que atañen exclusivamente al hombre, que parece traer en sí el germen del totalitarismo.

Así, *La broma* abre una veta diferente a la de la lectura histórica, en la cual es posible observar el totalitarismo como una situación existencial: si la historia de Ludvik es la del joven que a causa de una estúpida broma es expulsado injustamente del mundo ideal al que pertenecía, enfrentándolo al sinsentido de su existencia, también lo es la de su propia tendencia totalitaria, atisbando el totalitarismo como una expresión del individuo. En este sentido, más que una crítica al totalitarismo, la novela de Kundera es revelación de éste.

REFERENCIAS

- AMADOR, Julio, *Comunicación y Cultura. Conceptos básicos para un teoría antropológica de la comunicación*, México, UNAM, 2015
- _____, *Las raíces mitológicas del imaginario político*, México, Porrúa, 2004
- ARENDT, Hannah, *Los orígenes del totalitarismo*, España, Taurus, 2004
- BALL, BELLAMY, et al., *Historia del pensamiento político del siglo XX*, Madrid, Akal, 2014
- BAUMAN, Zigmunt, *Modernidad y holocausto*, Madrid, Sequitur, 2008
- BAZANT, Jan, *Tres prominentes checos*, México, El Colegio de México, 1999
- BECK, ULRICH, *¿Qué es la globalización?*, Barcelona, Paidós, 1998
- BENHABIB, *Las reivindicaciones de la cultura. Igualdad y diversidad en la era global*, Buenos Aires, Katz, 2006
- BERMAN, Marshall, *Todo lo sólido se desvanece en el aire*, México, Siglo XXI, 2003
- BIRIUKOVA y MAYORGA (eds.), *Víctor Serge. Humanismo socialista contra totalitarismo*, México, Siglo XXI, 2009
- BRAJNOVIC, *La literatura de la revolución bolchevique*, Pamplona, Eunsa, 1975
- BUJARIN, LENIN, et al., *El bolchevismo y la dictadura del proletariado*, México, Roca, 1972
- BÜRGER, Peter, *Teoría de la vanguardia*, Barcelona, Península, 2000
- CAPPELLO, Giancarlo, “Configuración y tiempo del antihéroe”, *Contratexto* n. 16, 171-181, 2008
- CÁRCEL Orti, Vicente, *Persecuciones religiosas y mártires del siglo XX*, Madrid, Ediciones Palabra, 2001.
- CARR, E. H., *La revolución rusa: de Lenin a Stalin, 1917-1929*, Madrid, Alianza, 2002
- CIRLOT, Juan, *Diccionario de los símbolos*, Barcelona, Siruela, 2010
- CONSTANTE, Alberto, Memorial del mal. En *El mal. Diálogo entre filosofía, literatura y psicoanálisis*, México, Arlequín, 2006
- ČORNEJ & POKORNÝ, *Historia breve de los países checos*, Praga, Prah, 2015
- CHAPMAN, Colin, *21 de agosto. La invasión de Checoslovaquia*, Barcelona, Edisvensa, 1969

CHVATIK, Kvetoslav, *La trampa del mundo. Milan Kundera, novelista*, Barcelona, Tusquets, 1996

DELIBES, Miguel, *La primavera de Praga*, Barcelona, Ediciones Destino, 1985

DEUTSCHER, Isaac, *La revolución inconclusa: 50 años de historia soviética (1917/1967)*, México, Era, 1973

DI PEGO, “Modernidad, filosofía y totalitarismo en Hannah Arendt”, *Páginas de Filosofía*, Año XI, No 13 (35-57), 2010

DURAND, Gilbert, *La imaginación simbólica*, Buenos Aires, Amorrortu, 2000

_____, *Las estructuras antropológicas del imaginario*. México, FCE, 2004

ECHEVERRÍA, Bolívar, “Un concepto de modernidad”, *ContraHistorias*, n. 11 (7-18), 2008

_____, *Vuelta de siglo*, México, Era, 2006

ELIADE, Mircea, *Lo sagrado y lo profano*, Barcelona, Paidós, 1998

FLAUBERT, Gustave, *Madame Bovary*, Madrid, Akal, 2007

FLORES, Joel, *Los orígenes del totalitarismo: revolución y negación del pasado*, Tesis México, UNAM, 2006

FOSTER, Hal, et al., *Arte desde 1900. Modernidad, antimodernidad, posmodernidad*. Madrid, Akal, 2006

FURET, Françoise, *El pasado de una ilusión*, México, FCE, 1996

GADAMER, H-G., *Verdad y método*, Salamanca, Sígueme, 2001

GARRIDO, Manuel, Seminario Moderno/Posmoderno. *La trampa del mundo. Lo real y lo simbólico. Estudio del héroe*, México, FFyL, UNAM, 2014

GÓMEZ, J.J., *Crítica, tendencia y propaganda. Textos sobre arte y comunismo (1917-1954)*, Unión Europea, Doblej, 2004

GONZÁLEZ, Eduardo, *Los totalitarismos*, Madrid, Síntesis, 2012

GONZÁLEZ, Enric, Entrevista a Slavoj Žižek en *El País*, 2006 en: http://elpais.com/diario/2006/03/25/babelia/1143247150_850215.html

GRAMSCI, Antonio, *Cuadernos de la cárcel 3*, México, Era, 1984

HABERMAS, Jürgen, *Teoría de la acción comunicativa*, España, Taurus, 1998

HEIMANN, *Czechoslovaquia: the state that failed*, London, Yale, 2011

HOBSBAWM, Eric, *Historia del siglo XX*, Barcelona, Crítica, 2012

HORKHEIMER & ADORNO, *Dialéctica de la Ilustración*, Madrid, Trotta, 2009

HOUSKOVÁ, Anna, Curso para el TEC de Monterrey, México

HUSSERL, Edmund, *Crisis de las ciencias europeas y la fenomenología trascendental*, México, Ediciones Folios, 1984

JAMESON, Fredric, *Una modernidad singular. Ensayo sobre la ontología del presente*, Barcelona, Gedisa, 2004

JULIOS, Alfonso, “Individualismo y modernidad. Una lectura alterna” en *Anuario de filosofía del derecho XII*, 1995: 239-268.

KHRUSHCHEV, Nikita, Informe Secreto al XX Congreso del PCUS, 1956

KAFKA, Franz, *La metamorfosis y El proceso* (Prólogo de Milan Kundera), México, Porrúa, 2004

KLIMA, Ivan, *El espíritu de Praga*, Barcelona, Acantilado, 2010

KRAPFL, James, *Revolution with a human face. Politics, culture and community in Czechoslovakia*, USA, Cornell University Press, 2013

LENIN, Vladimir, “Actitud del partido obrero hacia la religión”, 1909, en <https://www.marxists.org/espanol/lenin/obras/1900s/1909reli.htm>

LE GOFF, Jacques, *Pensar la historia*, Barcelona, Paidós, 2005

LONDON, Artur, *La confesión. En el engranaje del Proceso de Praga*, España, Ikusager, 2000

LUARSABISHVILI, “La palabra prohibida: aproximación a la censura literaria en el régimen estalinista”, *Impossibilia 3*, 116-135, 2012

LUKÁCS, György, *Teoría de la novela*, Buenos Aires, Ediciones Godot, 2010

MAGRIS, Claudio, *Utopía y desencanto*, Barcelona, Anagrama, 2004

MAFFESOLI, “Sociedad o comunidad: Tribalismo y sentido de pertenencia”. En *Caminos del pensamiento, hacia nuevos lenguajes*, Paris, UNESCO, 247-254, 2000

MARTINEK, Aleš, “Historia de la economía checa” en <http://www.czech.cz/es/87961-historia-de-la-economia-checa>

MONTEFORTE, Mario, *Literatura, ideología y lenguaje*, México, Grijalbo, 1976

MORIN, Edgar, *¿Qué es el totalitarismo? De la naturaleza de la URSS*, Barcelona, Anthropos, 1985

- NIETO, Omar, *Teoría general de lo fantástico. Del fantástico clásico al posmoderno*, México, UACM, 2015
- ORTIZ, Renato, *Universalismo/Diversidad: contradicciones de la modernidad-mundo*. Prometeo, Buenos Aires, 2014
- ORWELL, George, “La libertad de prensa” (Prólogo) en *Rebelión en la granja*, México, Grupo editorial Tomo, 2013
- OWEN, “Milada Horakova. A mountain that refused move” en *New Presence: The Prague Journal of Central European Affairs*. Summer, Vol. 8, PAÍS, 2006
- PALMADE, Guy, *La época de la burguesía*, México, SIGLO XXI, 1993
- PAZ, Octavio, *Los hijos del limo*, México, Seix Barral, 1987
- PIGLIA, Ricardo, *El último lector*, México, Debolsillo, 2015
- PYNSENT, Robert, *Questions of identity. Czech and Slovak ideas of nationality and personality*, London, Central European University Press, 1994
- POLICINSKA, “La literatura al servicio del Estado: algunas consideraciones sobre la utilización propagandística de la literatura en la Unión Soviética de los años 20 y 30” en *Comunicación*, Vol. 1, pp. 118-129, 2008
- RADEK, Karl, “La evolución del socialismo de la ciencia a la acción”. En *El bolchevismo y la dictadura del proletariado*, México, Roca, 1972
- REVUELTAS, José, *Cuestionamientos e intenciones*, México, Era, 1981
- SERGE, Victor, *La vida y la muerte de León Trotski*, México, 1944 en <http://www.fundanin.org/serge6.htm>
- ŠKVORECKÝ, Josef, *El saxofón bajo*, Madrid, Alianza Tres, 1988
- TAIBO, Carlos, *Las transiciones en la Europa central y oriental*, Madrid, Los libros de la catarata, 1998
- TODOROV, Tzvetan, *El espíritu de la Ilustración*, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2014
- TOURAINÉ, Alain, *¿Podremos vivir juntos?*, México, FCE, 2012
- _____, *Crítica de la modernidad*, México, FCE, 2014
- VACULIK, Ludvik, “Two thousand words”. En Jaromír Navrátil, *The Prague Spring 1968: A national security archive documents reader*, Hungría, Central European University Press, 177-181, 1998
- VARGAS LLOSA, *La orgía perpetua*, Madrid, Punto de lectura, 2011

VÁZQUEZ, Miguel, “El cine soviético y la creación del héroe”, en *Razón y palabra*, No. 28, <http://www.razonypalabra.org.mx/seducion/2002/septiembre.html>

VILLORO, Luis, *El concepto de ideología*. México, FCE, 2007

VIÑAS, David, “Principales conceptos bajtinianos” en *Historia de la crítica bajtiniana*, Barcelona, Ariel, 2000. En <http://www.slideshare.net/lesalvar/4-principales-conceptos-bajtinianos>, consultado el 9 de enero del 2014

WALDMAN, Gilda, “Milan Kundera: una conciencia crítica de la modernidad”, *Revista de la Universidad de México* (40-43), México, 1986

ŽIŽEK & FIENNES, *La guía perversa de la ideología*, Reino Unido, 2012

NOVELA CONTRA EL TOTALITARISMO

BRANDYS, Kazimierz, *Madre de reyes* (Traducción de Sergio Pitol), México, Universidad veracruzana, 2012 (1949).

DOMBROVSKI, Yuri, *La facultad de las cosas inútiles* (Traducción de Marta Rebón), México, Sexto piso, 2015(1975)

GROSSMAN, Vasili. *Vida y destino*, México, Galaxia Gutenberg, 2013 (1962).

HRABAL, Bohumil, *Yo que serví al rey de Inglaterra*, México, Galaxia Gutenberg 2011 (1971).

KIŠ, Danilo. *Una tumba para Boris Davidovich*, Madrid, Acantilado, 2010 (1976).

KOESTLER, Arthur, *El cero y el infinito*, México, Debolsillo, 2012 (1949).

KUNDERA, Milan, *La broma*, México, Seix Barral, 2014 (1967).

_____ *La vida está en otra parte*, México, Seix Barral, (1972).

_____ *La despedida*, Barcelona: Tusquets, (1975).

_____ *El libro de la risa y el olvido*, México, Seix Barral, 1987 (1978).

_____ *La insoportable levedad del ser*, Barcelona, Tusquets, 2013 (1984).

ORWELL, George, *1984*, México, Ediciones Destino, 1990(1949).

REVUELTAS, José. *Los días terrenales*, México, CONACULTA, 1992 (1949).

_____ *Los errores*, México, Era, 2014 (1964).

SERGE, V. *El caso Tuláyev* (Traducción de David Huerta), Madrid, Capitán Swing, 2013 (1942).

ŠKVORECKÝ, Josef, *Los cobardes* (Traducción de Gian Castelli), Madrid, Alianza Tres, 1990 (1958).

SOLZHENITSIN, Aleksandr. *Un día en la vida de Iván Denísovich*, Barcelona, Tusquets, 2008 (1962).

WEIL, Jiří, *Moscú frontera* (Traducción de Eduardo Fernández Couceiro), Madrid, Ediciones del Oriente y del Mediterráneo, 2005 (1937).

ZAMIATIN, Yevgeni, *Nosotros*, México, Lectorum, 2010 (1921).