

LOS CAMINOS DE LA SÁTIRA EN EL SIGLO XX: DE GEORGE ORWELL A GÜNTER GRASS

Javier Arce Argos

I.E.S. Diego Velázquez (Madrid)

El arte en general, y la literatura en particular, son oficios tan duros que no admiten esferas privadas. Exigen el holocausto del escritor, la fusión incondicional de obra y existencia¹

Si este pensamiento de Jürgen Baden es de aplicación a cualquier proceso artístico y, por ende, literario, con mayor motivo aún —como veremos a lo largo de este trabajo— esta misma idea se hace patente en ese conjunto de escritores que, a lo largo de los tiempos, ha destacado en la línea de la llamada literatura satírica de la que ahora nos ocupamos. Tras esa noción que fusiona obra y existencia se apela a la realidad de la literatura como fruto de una época —y parcialmente explicada por ella, en consecuencia—; se incide en la evidencia última del escritor haciendo, tanto de su experiencia personal —su pequeña intrahistoria— como de la gran historia común, materia literaria. Si tenemos presente este punto de partida (y permítanme recordarles, a este respecto, las múltiples manifestaciones de compromiso artístico y literario que jalonan nuestro siglo o la pregunta quizás aún vigente del filósofo² sobre la actitud del intelectual frente al mundo) no debe extrañarnos la salud de que ha gozado el género satírico en un siglo particularmente convulso y problemático como el XX. Ninguna otra época ha conocido tan devastador despliegue de violencia como nuestra centuria. Y no me refiero sólo a la vieja Europa que se vio desgarrada por dos guerras mundiales, pues el antiguo continente ha tenido al menos el valor de enfrentarse, una y otra vez, con su pasado reescribiendo su historia desde múltiples perspectivas: me refiero sobre todo al devenir histórico, amordazado pero no menos sangriento, que ha supuesto la modernización —todavía por concluir— del continente americano de habla hispana y portuguesa; o a las vergonzantes —por consentidas—

[1] Hans Jürgen Baden (1969) *Literatura y conversión*, Madrid, Ediciones Guadarrama (Colección universitaria de bolsillo Punto Omega, nº 48), Traducción castellana de Luis Alberto Martín Baró, p. 68.

[2] Sobre la posición del intelectual frente al mundo baste recordar la figura de Jean-Paul Sartre y algunas obras suyas, tanto ensayísticas como literarias, tan conocidas como *Qué es literatura* o su inconcluso proyecto narrativo *Los caminos de la libertad*.

calamidades naturales o atrocidades humanas que aún diezman con frecuencia un continente negro abandonado, las más de las veces, a su infortunio; o a las tristemente repetidas matanzas –más intuitivas que comprobadas– del acaso todavía exótico pero desde luego cada vez menos Lejano Oriente. Y la ciencia, que otrora fuera la gran esperanza humana, ya no siempre viene en nuestra ayuda. Cercenado casi de raíz el sentimiento confiado del positivista decimonónico, el siglo XX ha terminado por aferrarse al principio de incertidumbre y por extenderlo a casi todos los ámbitos de la existencia cotidiana al asistir a un proceso que aterra y fascina a un tiempo: el vertiginoso avance de la ciencia –y de su casi ya independiente vástago, la tecnología– a un ritmo tal que sobrepasa con mucho la propia capacidad de asimilación humana. Y, así, la vieja advertencia bíblica³ de que el conocimiento provoca el dolor vuelve a resonar, plena de actualidad, quién sabe si reclamando carácter profético. Añadamos a este panorama el hecho no menos evidente, ni desde luego cuestionable, de un mundo que encara un nuevo milenio haciendo de lo económico principio y fin de su propia existencia, desoyendo, de este modo, los gritos de advertencia de un pasado tan reciente como prematuramente olvidado. Y aquí es donde entra en liza –porque batalla es y aún más heroica cuanto más perdida parece– la figura del escritor satírico, del hombre que reacciona frente al estímulo exterior por más doloroso que este sea; que se encara, incomprendido y hasta rechazado, pero siempre tenaz, frente al olvido común del pasado, el vacío del presente y lo incierto del futuro. Nombres como los de Aldous Huxley, Arthur Koestler, Evelyn Waugh o Virginia Woolf –ejemplos de una lista posiblemente interminable–, o el desarrollo de una literatura distópica al estilo del mismo Orwell, o de búsqueda de identidad al estilo de Grass –por centrarnos ya en los dos autores elegidos para este trabajo– son buena prueba, para no pocos críticos⁴, de la existencia de una literatura testimonial y recelosa, dolorida, que la realidad ha generado desde los inicios mismos del siglo XX y con mayor profusión a partir de la década de los 30. Y en línea similar estaría gran parte de la literatura finisecular si, como asegura el profesor Láñez⁵, la posmodernidad no ha hecho sino incorporar técnicas nuevas o radicalizaciones sobre presupuestos ya antiguos. En cualquier caso, no deja de resultar significativo que los movimientos contraculturales –beat, underground y similares– no dejen de proponer, en términos políticos y desde dentro de la llamada sociedad del bienestar, una enmienda a la totalidad.

Así pues, gran parte de los principales escritores satíricos lo sean acaso por carácter, nacimiento y deuda histórica. Cuando el joven becario real en Eton, enton-

[3] El concepto de “sabiduría” bíblica asociado al temor de Dios, a la humildad y la prudencia humanas más que al deseo de conquista intelectual –frecuentemente unido a una cierta idea de engreimiento del Hombre– parece dominar gran parte de los libros denominados sapienciales del Antiguo Testamento.

[4] Luis Alberto Lázaro Lafuente (1997) *Pensamiento y obra de George Orwell. Estudio de Animal Farm como síntesis de toda su producción literaria*, Valladolid, Secretariado de publicaciones de la Universidad de Valladolid (serie Literatura nº 9), pp. 13-14.

ces todavía conocido como Eric Blair, hace recuento de los ex-alumnos de la institución muertos durante la I Guerra Mundial; cuando descubre la violencia y el abuso de poder como funcionario de la Policía Imperial Británica en la India; cuando observa y padece la desigualdad social junto a los indigentes y los mineros de Francia e Inglaterra; o cuando se enfrenta a la hipocresía política, que tacha de traidores a quienes poco antes eran aliados, a quienes casi pierden la vida en el frente de Aragón por defender los mismos ideales, entonces se despierta la conciencia del escritor, del hombre que reclama el valor de la palabra:

Mi punto de partida –asegura Orwell– siempre es una toma de partido, un sentimiento de injusticia (...) escribo porque hay alguna mentira que quiero denunciar, algún hecho sobre el que quiero llamar la atención, y mi preocupación inicial es ser oído⁶.

Pero el elemento autobiográfico como base literaria es también compartido por Grass, quien ha reconocido⁷ la fascinación que en su niñez sintió por el nazismo como miembro de las Juventudes Hitlerianas y auxiliar de la Luftwaffe. El pequeño de once años que asistió, horrorizado, a la quema de la sinagoga de Danzig-Langfuhr y al saqueo de las casas judías, y que con apenas diecisiete era herido en la defensa de Berlín nunca olvidará su estupor cuando en un campo de prisioneros norteamericano les enseñaban documentos gráficos del genocidio judío; había despertado su conciencia de deuda histórica. Y ese fantasma reaparecerá permanentemente en su literatura. Por eso escribe:

Quedan atrás montañas de huesos, fosas comunes, armarios de fichas, astas de bandera, libros del Partido, cartas de amor, hogares propios, escaños de iglesia y pianos difíciles de transportar.

No se pagan: impuestos vencidos, cuotas de cajas de aho-

[5] Eduardo Iñáez (1995) *El siglo XX: literatura contemporánea (después de 1945)*, Barcelona, De Tesys-Bosch (*Historia de la literatura universal*, vol. 9), pp. 4-5. Recomendamos la introducción que el profesor Iñáez plantea en esta obra sobre las circunstancias históricas de la segunda mitad del siglo por su brevedad e interés.

[6] Michael Shelden (1993) *Orwell. Biografía autorizada*, Barcelona, Emecé editores, Traducción de César Aira, p. 231.

[7] Véase el libro *Günter Grass. Conversaciones con Nicole Casanova. El taller de las metamorfosis*, Barcelona, Gedisa editorial, 1ª reimpresión octubre de 1999, Traducción del francés de Alberto Clavería, pp. 30-35. La importancia de lo biográfico en la narrativa de Grass permite reconstruir en parte la propia historia familiar del autor –como queda apuntado en este trabajo– a partir de un gran número de los personajes que aparecen en las páginas de las tres novelas que componen la llamada “Trilogía de Danzig”.

rrero para la construcción, atrasos de alquileres, cuentas, deudas y culpas.

Quieren todos empezar de nuevo... (...)

Quieren todos olvidar...⁸

Y eso que aún no sabía que cuando volviera a encontrarse con su familia, refugiada en Renania, algún tiempo después de acabada la guerra, su deuda con la historia se convertiría en algo más personal: su madre –como luego reutilizará literariamente en *El tambor de hojalata* con los personajes de la viuda Greff y María Truczinski– fue repetida y sistemáticamente violada por los soldados rusos de liberación, situación aceptada por la madre del escritor para salvaguardar la integridad física de su propia hija⁹.

Así pues, británico y alemán, unidos inicialmente por una literatura que nace de la experiencia vital propia, comparten también una deuda con la historia, un “sentimiento de pérdida” –con palabras del propio Grass¹⁰– ante un pasado del que no se ha sabido extraer una enseñanza de futuro. Probablemente aquí radique ese distanciamiento de ambos respecto de la sociedad en que viven, distanciamiento con sentimiento de apátrida en el caso de Grass o de perseguido y censurado en el de Orwell, pero artísticamente productivo de cualquier forma por potenciar su veta crítica y arrastrarlos a los caminos de la sátira. Resume espléndidamente esta certeza de deuda histórica una breve frase que, desde la experiencia de 35 años de escritura y reflexión profunda, regala el maestro Grass a un grupo de estudiantes universitarios, en Francfort del Meno, durante una lectura literaria en 1990: “Un escritor, hijos, es alguien que escribe contra el tiempo que pasa”. Y el propio título de aquella conferencia es la más clara justificación –como él mismo ha reconocido¹¹– de una labor literaria convertida por las circunstancias en necesidad existencial¹²: *Escribir después de Auschwitz*. Todo

[8] Günter Grass (1999) *Años de perro*, Madrid, Editorial Alfaguara, 2ª Edición, Traducción de Carlos Bernhard, p. 411.

[9] Véase Günter Grass. *Conversaciones...*, op. cit. nota 7, p. 20.

[10] Günter Grass, *Discurso de la pérdida (sobre el declinar de la cultura en la Alemania unida)*, Barcelona, Editorial Paidós, Traducción de Carlos Martín. Aunque la idea de pérdida vertebró el opúsculo mismo, recomendamos las confesiones del autor en las páginas 42-44.

[11] Günter Grass (1999) *Escribir después de Auschwitz (Reflexiones sobre Alemania: un escritor hace balance de 35 años)*, Barcelona, Editorial Paidós, Traducción de Miguel Sáenz, pp. 24-25 y 30-32. En estas páginas Grass se incluye, en cierto modo, en una “Generación de Auschwitz” como literato, al tiempo que manifiesta su compromiso intelectual para desenmascarar la hipocresía acomodaticia que cree percibir en buena parte de la sociedad alemana.

[12] Véase Günter Grass. *Conversaciones...*, op. cit. nota 7, p. 140. La idea de Grass de la necesidad existencial de todo artista como justificación de su propia obra se recoge aquí con total nitidez. El propio escritor lo refleja así: “Todavía no he encontrado a un artista que haga lo que deba hacer por un motivo que no sea esa necesidad existencial y ese egocentrismo que no es egoísmo”.

aboca, pues, al desarrollo en ambos casos de una literatura de compromiso, reflexión y denuncia; de una literatura capaz de ajustar cuentas con el pasado e irradiar conclusiones hacia el porvenir, pues el valor didáctico de la historia y la posibilidad de transformar el futuro son los pilares del pensamiento mismo de nuestros dos escritores por más que sufran, en ocasiones, crisis de escepticismo¹³. Sin embargo, no fue similar el camino recorrido por ambos hasta encontrar, en la sátira, el cauce narrativo más acorde con sus pretensiones estilísticas e ideológicas. Resulta evidente que la fusión de humor e ironía presta cobertura literaria, e incluso cierto necesario distanciamiento, a una crítica que puede llegar a ser, no obstante, tremendamente mordaz; que poner ante nuestros propios ojos las diferencias entre *la realidad y el deseo* – rindamos homenaje al poeta – tiene el valor pragmático añadido de denunciar los errores cometidos para construir un futuro carente de ellos; y que el humor, esperanzado o nihilista, conlleva valor didáctico y, en ocasiones, terapéutico¹⁴.

En el caso de Orwell, especialistas y biógrafos confirman su inclinación natural y temprana hacia esta línea literaria¹⁵, tendencia que se vería refrendada con la publicación, en 1935, de su novela *La hija del reverendo*, por más que críticos del momento como V.S. Pritchett¹⁶ advirtiesen de cierta tendencia a la exageración caricaturesca en su sátira que debía ser corregida. Habría de pasar algún tiempo aún antes de que el “animal político” que era Orwell –y la aristotélica definición pertenece a su amigo y crítico literario Connolly¹⁷ – hiciese realidad su sueño de convertir la literatura política en arte dando a la imprenta uno de los títulos emblemáticos de la literatura satírica del siglo XX: *Rebelión en la granja*. Pero para llegar a este punto – ya en 1945– Orwell se había empapado de la corriente irónico-humorística que tanto desarrollo tuvo en la literatura inglesa de la década de los 40¹⁸ y no sin antes superar la influencia de juveniles lecturas en la línea romántica de E. Dowson, A.E. Housman o Shelley y tras sus intentos, reiterados y estériles, de coquetear deslumbrado con la

[13] Sobre la ideología socialista de Orwell véase Michael Shelden, *op. cit.*, pp. 20; 311; 408; 442-445 y Lázaro Lafuente *op. cit.*, pp. 21; 117-119. Respecto a las ideas sociales y políticas de Grass consúltese Günter Grass, *Conversaciones con ...*, *op. cit.*, pp. 22; 95-96; 160; 171.

[14] Sobre los valores de la sátira, referidos a la narrativa orwelliana, véase Michael Shelden *op. cit.*, p. 382 y Lázaro Lafuente *op. cit.*, pp. 9; 53; 173; 177.

[15] En Michael Shelden, *op. cit.*, pp. 85, 113 y 333 encontramos referencias biográficas interesantes sobre la inclinación de Orwell hacia la sátira desde edad muy temprana.

[16] La crítica de V.S. Pritchett aparece en prensa, *Spectator*, en marzo de 1935 (citado por M. Shelden *op. cit.*, p. 219) y define con estos términos la intención satírica de Orwell en esta obra: “Lo que quiere es poner la piel de gallina a las hijas de los párrocos y enseñar a las bien atrincheradas señoras de la clase media que basta un pequeño giro de la rueda de la fortuna para que se hundan en la sentina de la sociedad”.

[17] Connolly fue compañero de estudios primero y amigo íntimo de Orwell después, además de escritor y crítico literario de gran reputación en su época. La definición que hace de Orwell en clave política podemos leerla en Michael Shelden, *op. cit.*, p. 252.

[18] Para una mayor información sobre esta tendencia literaria Eduardo Iáñez, *op. cit.*, p.160.

innovadora estética del maestro Joyce en busca de su propia identidad como escritor¹⁹. En paradójica solución, Orwell terminará abrazando en la última etapa de su producción literaria la línea de la tradición satírica inglesa de Chaucer, Dryden, Pope, Goldsmith o de sus admirados y continuamente releídos Swift y Dickens apelando a la máxima del poeta que no quiso ser su editor –T.S. Eliot– que nos recuerda que “ningún poeta ni artista tiene significado completo él solo. Su significación, su apreciación, es la apreciación de su relación con los poetas y artistas del pasado”²⁰. Encontrado su camino literario en la sátira, Orwell utiliza para su elaboración elementos de raigambre clásica como lo es la fábula, lo que le permite desarrollar una novela acorde con una voluntad de estilo –la sencillez²¹– que se justifica por la intención última del autor de que su mensaje llegue rotundo al lector. Se ha desembarazado así de dos de los mayores defectos que aquejaban a su narrativa anterior: de un lado la falta de caracterización psicológica y evolución de sus personajes (apenas necesarios ya en los protagonistas–arquetípicos de la fábula) y del otro la intervención directa, o al menos irritantemente evidente del escritor, a través de algún protagonista con valor de alter ego, para garantizar la expresión de sus propias ideas²². Inteligente y llevadera, la fábula satírica *Rebelión en la granja* –con su lectura alegórica– deja al lector un papel interpretador del texto fácilmente asumible. Pero en la virtud de su aparente sencillez encuentra cobijo el peligro de una simplificación nocivamente desvirtuadora: su fábula no es un relato para niños (aunque Orwell llegase a verla, para notable disgusto propio, en la sección infantil de algunas librerías) ni se trata simplemente de una crítica a la Revolución Rusa aunque en ella encontrase su punto de partida²³, en

[19] Sobre las influencias literarias en Orwell, Michael Shelden, *op. cit.*, pp. 76 y 193.

[20] La cita de T.S. Eliot aparece recogida por Pedro Salinas (1992) *Defensa del lenguaje*, Madrid, Alianza Editorial, p. 46. Sobre la polémica entre el poeta y el novelista con motivo de la no publicación de *Rebelión en la granja*, consúltese Michael Shelden *op. cit.*, p. 378.

[21] Sobre voluntad de estilo en Orwell e interés por la lengua L.A. Lázaro Lafuente –*op. cit.*, pp. 143; 144 y 158– recoge las reglas básicas que el propio autor dejó impresas en su ensayo sobre los políticos y la lengua inglesa, a saber: no usar expresiones muy manidas, preferencia por los términos breves, descartar palabras y expresiones de procedencia extranjera cuando exista equivalencia en el idioma propio, preferencia por la oración activa frente a la pasiva, etc.

[22] Sobre los posibles puntos débiles de la narrativa orwelliana también encontramos algunas referencias –aunque algo atenuadas por efecto de la admiración hacia el escritor– en biógrafos como Michael Shelden (*op. cit.*, pp. 190-191 y 193), que nos hablan de una dependencia improductiva durante la primera etapa literaria de sus lecturas románticas o de la imitación del estilo de Joyce. También los críticos han señalado algunos defectos de construcción narrativa, subsanados a partir de la publicación de *Rebelión en la granja* (Véase Lázaro Lafuente, *op. cit.*, pp. 182 y 185).

[23] El propio Orwell dejó clara su intención respecto a su fábula satírica en múltiples ocasiones. Valga como ejemplo el siguiente fragmento extraído de una carta–respuesta que el escritor británico remitió a sus seguidores americanos: “En respuesta a su pregunta sobre *Rebelión en la granja*. Por supuesto, mi intención inicial fue hacer una sátira de la Revolución Rusa. Pero quise que tuviera una aplicación más amplia por cuanto pienso que esa clase de revolución (conspiración violenta dirigida por gente inconscientemente hambrienta de poder) sólo puede llevar a un cambio de amos. La moraleja es que las revoluciones sólo realizan una mejora radical cuando las masas están alerta y saben cómo desembarazarse de sus dirigentes en cuanto éstos

esta “breve historia” –como la define su propio subtítulo– el autor da cabida a temas varios como el pasado y el futuro, la lucha de clases, el totalitarismo y la fuerza corruptora del poder, el peligro del avance tecnológico incontrolado o el uso interesado del lenguaje en una novela que la crítica hace bien en definir como un estudio de “la génesis del estado totalitario”²⁴ y “de la propia naturaleza humana”²⁵. Algo demasiado serio como para afrontarlo sin el humor característico de la sátira orwelliana, ese mismo humor que provoca una sonrisa cuando se ve en la evolución del pequeño, locuaz y vivaracho cerdito Squealer de los inicios de la novela –por poner tan sólo un ejemplo– al fatigado, grasiento y torpe cerdo viejo de las últimas páginas que, ya desde los privilegios del poder, ha ido engordando al punto grotesco de la deformidad que le impide –en todos los sentidos y con palabras del propio autor– “ver más allá de sus propios ojos”²⁶. Humor dulcificador que lejos de impedir la intención crítica potencia el sentimiento satírico, en este caso hacia un clan –el de los cerdos– cuyo progresivo, parasitario y grosero engordamiento simboliza el paralelo decaimiento, físico pero también social, de los demás animales de la granja a quienes antes denominaban camaradas y pretendían liberar.

Pero la sátira es camino largo y cada cual lo recorre según su criterio y posibilidades. Si Orwell lo aprovecha para dar rienda suelta a sus pretensiones ideológicas y llegar a todos con una crítica atenuada por un humor amable, Grass recorrerá este sendero pensando en ajustar cuentas con el pasado y prevenir el futuro, pero con una preocupación literaria más evidente y un humor más ácido. Ya desde sus inicios, cuando en 1956 y desde su retiro parisino comienza a redactar su “Trilogía de Danzig”, a reivindicar un pasado familiar multicultural alemán-polaco-cachuba y a manifestar su compromiso frente a la hipocresía social de buena parte de Alemania, vemos en el autor germano su irrenunciable voluntad de estilo. Por más que el propio autor no crea en movimientos literarios ni admita más estilos que el de “contar bien”²⁷, es evidente –frente a Orwell, por ejemplo– que su declarado interés por la renovación permanente de su obra lo lleva a una literatura de enorme complejidad formal y estructural. Grass no se sirve de la literatura como excusa para hacer llegar ideas por más que éstas sean elemento principal; compartiendo motivación creativa con su contemporáneo y colega Siegfried Lenz (“Reconozco que necesito historias para entender el mundo”)²⁸ lo artístico tiene entidad y valor en sí mismo. Por eso, 1959 ve

han hecho su trabajo” (George Orwell, carta a Dwight Macdonald, 5 de diciembre de 1946).

[24] Lázaro Lafuente, *op. cit.*, p. 49.

[25] *Ibidem*, p. 15.

[26] George Orwell (1977) *Rebelión en la granja*, Barcelona, Ediciones Destino (Colección Destino libro nº 23), Segunda edición, Traducción de Rafael Abella, p. 167.

[27] Sobre la voluntad de estilo en Grass véase *Günter Grass. Conversaciones con ...*, *op. cit.*, pp. 58-60.

[28] Cita recogida en el libro de Hans Gerd Roetzer y Marisa Siguán (1992) *Historia de la literatura alemana 2. El siglo XX: de 1.890 a 1.990*, Barcelona, Ariel (Lenguas modernas), p. 573.

surgir con *El tambor de hojalata* algo más que un éxito de público: asistimos al renacer –junto a las novelas de H Böll y U Johnson– de una narrativa alemana que algunos críticos se empeñaban en enterrar demasiado pronto²⁹, a la publicación de una de las grandes novelas del siglo y a la aparición de un escritor ya muy maduro, pese a su juventud, y cuya compleja fusión de “realidad y ficción”, “mito y verdad” en sus obras –y permítanme que apunte esta posibilidad³⁰– no deja de recordar algunos aspectos, salvando las distancias y en clave cultural centroeuropea, del por aquellos años aún no aclamado internacionalmente realismo mágico hispanoamericano. Y es que la narrativa de este autor, autodidacto y curioso sin límites, es ejemplo máximo de asimilación cultural, de fusión de tradición y modernidad. Sus orígenes estéticos en el mundo de las artes plásticas (parcialmente recogido en la historia de su personaje Oscar Matzerath) lo ponen en contacto con el vanguardismo expresionista como apreciamos en la tendencia a lo grotesco y lo desquiciado de algunos pasajes de su narrativa. En la línea tradicional, el propio autor reconoce su deuda con lo que él denomina “novela europea” y nos traza su árbol genealógico literario: desde la picaresca española, Rabelais o la novela barroca y apicarada de J.J. von Grimmshausen, la influencia inglesa de Sterne o del romanticismo alemán de J.P. Frierich Richter o las aportaciones de los maestros modernos J. Joyce, J. Dos Passos y Döblin³¹. Todo encuentra acomodo en una obra literaria, de la que *El tambor de hojalata* es paradigma, en que Grass opta por la sátira como forma de manifestar además un sentimiento profundo: al escritor le duele Alemania³². Por eso el humor –elemento central de lo satírico– es en Grass muy diferente del que vimos en Orwell: potencia también la crítica aunque, en muchas ocasiones, advertimos un humor amargo, duro e incómodo. A veces el autor recurre a una breve frase al final de un suceso particularmente trágico para desplegar ante el lector su extraordinaria habilidad para la sátira. Así, tras los sangrientos combates en la guerra, Oscar describe, de esta manera, la muerte de los soldados a quienes, además, conocía: “El suboficial Fritz Truczinski había caído por tres cosas a la vez: por el Führer, por el Pueblo y por la Patria”³³. La breve-

[29] *Ibidem*. En el manual de Roetzer y Siguán se hace un interesante repaso del renacer de la narrativa alemana de posguerra al que remitimos.

[30] Desde nuestra perspectiva, la fusión de lo legendario, lo mítico y lo folklórico en la narrativa de Grass tiene el valor de explicar la realidad tal y como la percibe el pueblo llano del que el autor es parte; una realidad que trasciende la barrera de lo material para buscar sus orígenes ancestrales también en lo mágico y lo maravilloso. En este sentido, y teniendo en cuenta las fechas, tanto de la publicación de *El tambor de hojalata* como de las grandes novelas que dieron a conocer la narrativa hispanoamericana del llamado Realismo Mágico, consideramos a este autor un posible precursor de un cierto realismo mágico en clave cultural centroeuropea.

[31] Günter Grass. *Conversaciones...*, op. cit., pp. 69-70.

[32] Toda la narrativa de Grass (por no incidir en su labor política) se vertebra en torno a Alemania, su historia, la realidad de su presente y la reflexión sobre el porvenir. Para posibles aclaraciones sobre este aspecto pueden consultarse cualquiera de las obras del autor citadas en este trabajo, pero muy especialmente, por la contundencia de sus afirmaciones, Günter Grass. *Conversaciones...*, op. cit., p. 181.

[33] Günter Grass (1988) *El tambor de hojalata*, Madrid, Alfaguara, 4ª Reimpresión, Traducción de Carlos Gerhard, p. 391.

dad de la expresión potencia su impacto significativo en el lector, al tiempo que la frialdad del personaje que lo relata nos ayuda a comprender la realidad de un mundo caótico y desnaturalizado. Pero es el tercer elemento de esta intervención –más sutil si se quiere: la inversión lógica de los ideales– lo que genera su interés burlesco, la mofa de los valores supuestamente heroicos del momento analizados ahora a la luz de una peligrosa idolatría. Y es que para conseguir una novela críticamente demoledora que se sirve de un automarginado como elemento desenmascarante de la realidad social³⁴ es inevitable que se haga literatura la idea del propio Grass de que “el humor es otro nombre de la desesperación”³⁵. La mezcla de prosa, poesía y teatro (en el capítulo *Inspección del cemento, o místico, bárbaro, aburrido* del Libro II); el multiperspectivismo narrativo (en la historia del trompetista Meyn que cierra con una crítica inmisericorde al nazismo el Libro I); la reutilización de elementos literarios ya tradicionales de claro valor connotativo (como el protagonista niño, marginado y loco) y tantos otros elementos que podrían citarse son utilizados aquí para conformar una atmósfera distorsionante y amenazadora que haga más creíble y, si cabe, necesaria la sátira. En este intento nada será obstáculo infranqueable para el empeño del escritor. Consciente acaso de que –palabras de Orwell– “las buenas novelas las escriben quienes no tienen miedo”³⁶, a Grass no le ha temblado el pulso a la hora de describir los aspectos más escabrosos de la naturaleza humana, razón por la que algunos sectores sociales lo han tachado de pornográfico e irreverente³⁷. Puede parecerlo, pero lo más escabroso es a menudo el mejor caldo de cultivo para la sátira y quizás así debamos valorarlo, por eso es particularmente significativo y literariamente pertinente el episodio de la fácil entrega sexual –que no amorosa– de la monja Agneta al cabo Lankes en el capítulo del Libro III titulado “*Junto al muro del Atlántico: las casamatas se aferran al cemento*”. Pero si contundente es esta novela, en buena medida se debe a la utilización de la técnica del relato intercalado que Grass desarrolla con cervantina maestría. Al descender a la esfera de las vidas privadas –y hasta ese momento anónimas–, el autor no sólo consigue los beneficios de quebrar el peligro de un desarrollo demasiado lineal para una novela de por sí muy extensa, junto a la renovación del interés del lector por vía de lo cotidiano, sino que además Grass dota a su obra de verosimilitud, interés humano y capacidad crítica. Pocos capítulos tan

[34] Esta es, al menos, la definición que de la novela del autor alemán nos proponen Roetzer y Siguán, *op. cit.*

[35] Günter Grass. *Conversaciones...*, *op. cit.*, p. 191.

[36] Orwell realiza esta afirmación en un conjunto de ensayos y críticas literarias titulado *Inside the White* (recogido por Shelden, *op. cit.*, p. 325).

[37] La voluntad de Grass de no rehuir aspecto alguno de la realidad –fruto en parte de su compromiso personal– y el intento de mostrar lo caótico del mundo circundante le han valido al escritor no pocos detractores. El ejemplo más significativo de este rechazo –además de la prohibición para ver impresas sus obras en algunos países del Este– es la polémica que significó la negativa de la ciudad de Bremen de premiar al escritor (con ocasión del fallo favorable del correspondiente jurado).

convincentes por el poso amargo que su lectura genera como el titulado “*El bodegón de las Cebollas*” en que se satiriza la aparentemente apromblemática sociedad surgida en la posguerra y que, con la necesidad catártica de unos personajes que se reúnen para pelar cebollas y poder llorar, descubre –por boca del propio narrador– en qué ha terminado por convertirse nuestra época: “*el siglo sin lágrimas*”³⁸. Los dos relatos intercalados e inicialmente humorísticos de este capítulo (el amor maduro y levemente sadomasoquista de la señorita Pioch y el señor Vollmer o el juvenil y ciego de la barbada Gudrún y el femíneo Gerardo) son ejemplos máximos de un buen hacer satírico capaz de provocar una sonrisa, pero también de igualar en el dolor juventud y madurez, pobreza y riqueza, pasado y presente. Es todo esto –y otras muchas razones que ni el tiempo ni seguramente la capacidad de quien les habla permiten desarrollar ahora– el motivo por el que tanto Grass, como Orwell como tantos otros escritores aferrados al mundo y comprometidos con él se inclinaron en su día por los caminos de la sátira haciendo buenas las palabras del profesor, o más bien del poeta, Pedro Salinas que llevo hasta ustedes como postrera reflexión de lo hasta aquí expuesto:

Los supremos concedores del lenguaje, los que lo recrean,
los poetas, pueden definirse como los seres que saben decir
mejor que nadie dónde les duele³⁹

[38] Günter Grass, *El tambor de hojalata*, op. cit., p. 583.

[39] Pedro Salinas, op. cit., p. 23.