

# Los *Relatos de Kolymá*, de Varlam Shalámov

## La tensión entre literatura y testimonio

### (sobre las propiedades cognitivas de la narración)<sup>1</sup>

Carlos Martínez Gorriarán

Universidad del País Vasco

yvpmagoc@sf.ehu.es

---

#### Resumen

Este artículo propone que la buena narrativa de ficción (literatura) contribuye a una comprensión de ciertas situaciones existenciales que no pueden ser alcanzadas por los géneros escritos considerados objetivos, como el ensayo, la historia o el periodismo. Sucintamente, será estudiado el caso del escritor ruso Varlam Shalámov, que pasó diecinueve años como prisionero en un campo de trabajos forzados en Kolymá, esencia de su trabajo principal, *Historias de Kolymá*. Sus historias transmiten ese tipo de experiencia sobre la destrucción de vidas humanas con una profundidad, riqueza y detalle completamente necesarios para la comprensión, e imposible en otro tipo de investigación. Esto no sólo convierte a Shalámov en un gran escritor, sino también a toda su obra en un ejemplo fundamental de lo que llamamos «propiedades cognitivas de lo narrativo».

**Palabras clave:** Shalámov, estética y cognición, testimonio, genocidio, literatura concentracionaria.

**Abstract.** *Varlam Shalámov's Stories of Kolyma. The tension between Literature and Testimony (about Narration's cognitive Properties)*

The article proposes that the good fiction narrative (literature) contributes with a comprehension of certain existential situations which those writing genres considered objective cannot meet, such as essays, history or journalism. Succinctly, the case of the Russian writer Vaslam Shalámov is being studied, who spent 19 years held prisoner in the forced labour camps of Kolyma, essence of his main work, *Stories of Kolyma*. His stories transmit that kind of experience on the destruction of human lives with a deepness, richness and detail completely necessary for the comprehension, and impossible in any other kind of investigation. That turns Shalamov not only into a great writer but his whole work into a fundamental example of what we say «cognitive properties of the narrative».

**Key words:** Shalámov, aesthetic and cognition, testimony, genocide, concentration literature.

---

1. Este trabajo es resultado de la investigación para el proyecto *La expresión de la subjetividad en las artes* (HUM2005-02533).

### Sumario

|  |   |
|--|---|
| «¿Cómo se abre camino en la nieve virgen?» El desdoblamiento de Shalámov en narrador y testigo | ¿Por qué la literatura? Las propiedades <i>realistas</i> de la narración                      |
| ¿Autobiografía, vanguardismo? Dos impresiones engañosas  | Ventajas de la literatura sobre el testimonio directo y la historia: el énfasis en el sentido |

El escritor ruso Varlam Shalámov (1907-1982) fue una víctima de los millones de ellas que provocó el sistema totalitario soviético durante su apogeo estalinista. En 1929, fue condenado a tres años de trabajos forzados por divulgar las críticas a Stalin contenidas en el verdadero testamento de Lenin —la versión pública del documento resultó completamente censurada— y, en 1937, fue condenado de nuevo a cinco años de trabajos forzados por «actividades contrarrevolucionarias trotskistas», un delito político, o más bien una acusación, carente de contenidos criminales específicos y que, por tanto, podía usarse con absoluta arbitrariedad contra cualquier persona considerada disidente.

Durante su confinamiento en la región del río Kolymá, en la Siberia oriental, una enorme cuenca minera en las proximidades del círculo polar ártico, fue juzgado y condenado por otros delitos políticos adicionales. En 1943, poco antes de cumplir condena, le endosaron una condena adicional de diez años de trabajos forzados, con el pretexto de que había calificado a Ivan Bunin, emigrado fuera de la URSS, como un «clásico ruso» —en teoría, los clásicos estaban bajo la protección directa de Stalin, de manera que era una declaración antiestalinista—. En 1945, decidió intentar la fuga aprovechando una estancia en la enfermería del campo de trabajo, pero fue detenido y enviado a una mina especial de castigo. Tras nuevas e increíbles vicisitudes, la menor de las cuales no fue que consiguiera sobrevivir a las inhumanas condiciones *laborales* —minuciosamente descritas en sus relatos—, Shalámov fue liberado en noviembre de 1953, junto a muchos otros miles de condenados en los campos del Gulag. Fue un último atentado de la arbitrariedad soviética: por entonces había cumplido de sobra todas las condenas acumuladas, pero el verdadero motivo de la excarcelación fue que hacía nueve meses que Stalin había muerto.

La nueva dirección soviética que sucedió a Stalin y su equipo decidió reparar parcialmente los efectos de los *excesos* represivos perpetrados en los años anteriores, a consecuencia de los cuales murieron millones de personas o, como Shalámov, pasaron largas temporadas en campos de trabajos forzados donde los reclusos carecían de cualquier derecho y donde las víctimas mortales se contaron por centenares de millares.

Como millones de víctimas de represalias ilegales, Shalámov fue declarado inocente y rehabilitado de modo oficial en 1956. El régimen reconocía la nulidad de los juicios padecidos y la inconsistencia de las acusaciones que pesaron sobre el escritor. Sin embargo, las instituciones soviéticas se negaron a condenar en conjunto al sistema judicial y penal instaurado por la revolución y

desarrollado por Stalin, y mucho menos a reformarlo. Optaron por revisar los casos individuales y resolverlos como «errores judiciales» o actuaciones incorrectas de los funcionarios públicos. Por lo demás, el Gulag, un vasto sistema de campos de concentración y trabajos forzados, siguió estando disponible para recibir a eventuales nuevos inquilinos.

En total, Shalámov pasó diecinueve años de su vida, entre los treinta y los cincuenta años de edad, recluido en campos de trabajos forzados, especialmente dedicados a la minería, donde la brutalidad del trabajo, la insuficiencia de la alimentación y los malos tratos produjeron una elevadísima tasa de defunciones entre los convictos, acentuada por los asesinatos aleatorios —fusilamientos sin previo aviso— en función de los vaivenes políticos o de las necesidades de espacio de la administración del Gulag.

El hecho de que escapara a las ejecuciones es, a día de hoy, la mejor prueba de que Shalámov no fue considerado un activista político o un intelectual disidente realmente peligroso. Simplemente tuvo la desgracia de caer en la gigantesca máquina represiva soviética tras el simple pecado de juventud de tomarse en serio la militancia comunista y exigir el cumplimiento de las leyes revolucionarias, sistemáticamente conculcadas por el régimen. El hecho de que consiguiera sobrevivir tantos años pudo ser una consecuencia afortunada de su talento literario. Como exponen varios relatos de Shalámov, los narradores y «contadores de cuentos» eran muy apreciados como fuente de diversión por los delincuentes comunes, que coexistían con los políticos pero en bastantes mejores condiciones de vida y a menudo como colaboradores de los carceleros. Parece probable que Shalámov consiguiera esa clase de protección a cambio de divertir a los *capos* con sus relatos. A diferencia del sistema nazi de *lager*, el Gulag era mucho más arbitrario y admitía más excepciones a las reglas comunes. Incluso había condenados que eran autorizados a trabajar fuera de los campos, siempre que regresaran voluntariamente para pernoctar<sup>2</sup>.

En la región subártica de Kolymá, en Siberia oriental, había numerosos campos que suministraban mano de obra forzada a las explotaciones mineras integradas en el tristemente famoso Gulag. Las experiencias de Shalámov en este archipiélago concentracionario son el tema nuclear de su libro más famoso, *Relatos de Kolymá*. Comenzó a redactarlo inmediatamente después de ser liberado, pero la primera edición no vio la luz, en Londres, hasta 1978. En la URSS, sólo consiguió publicar algunas colecciones de poemas, varios de ellos compuestos en el Gulag, pero no los relatos. El régimen soviético había reconocido la injusticia de que fue víctima el autor, pero se negaba a reconocer al victimario, que no era otro que el régimen mismo.

2. Fue el caso, por ejemplo —siempre bastante raro—, de la actriz, traductora, poeta e intérprete de guitarra Tatiana Ivanovna Lechtchenko-Soukhomlina, casada con el escultor Dimitri Tsaplina. «Le récit de T. Lechtchenko-Soukhomlina illustre bien la coexistence des extrêmes: artiste avant son arrestation (1947), elle est déportée dans la région de Vorkouta: là, elle travaille au théâtre de la ville et rentre au camp chaque soir, sans escorte!» En <<http://clio.revues.org/document155.html>>.

*Relatos de Kolymá*, editado en España por Mondadori en 1997<sup>3</sup>, es una colección de relatos breves muy variados en cuanto a extensión, asunto y tratamiento. El largo tiempo necesario —más de veinte años— para dar forma al conjunto indica que el proceso de escritura fue semejante a una densa y lenta sedimentación del material narrativo, hecho de recuerdos y reflexiones, de que está compuesto este libro de engañosa levedad. Una lectura superficial podría concluir que se trata de una obra de género penitenciario, o de alguna variedad de costumbrismo eslavo-siberiano. En realidad, es una meditada, compleja y muy bien trabada exposición del funcionamiento del sistema usado para aniquilar a seres humanos, y de los escasos y vitales asideros a los que éstos se aferraban para resistirse a la muerte, una posibilidad cotidiana. Cada relato es independiente y puede leerse tranquilamente por separado, pero el conjunto, de modo isomórfico a la conformación del archipiélago Gulag, forma con los demás un mosaico o imagen gestáltica donde la interacción de las partes acaba ofreciendo más información significativa que la suma de los materiales que lo componen, considerados aisladamente. Shalámov dispuso un orden muy preciso, distinto al cronológico, siguiendo ciertas claves esenciales que no se especifican y que el lector deberá descubrir por su cuenta y riesgo. A modo de prólogo, escribió «Por la nieve», un breve cuento introductorio donde sugiere cual es su concepto de la literatura a la luz de su relación con la existencia.

### «¿Cómo se abre camino en la nieve virgen?»

#### El desdoblamiento de Shalámov en narrador y testigo

En «Por la nieve» (fecha en 1956), se presenta a un grupo de presos obligados a abrir una pista a través de un campo inmenso y vacío, cubierto de una espesa capa de nieve virgen. Primero es enviado uno de ellos, y los demás le siguen a cierta distancia, profundizando las huellas que ha dejado al caminar y ampliando la trocha recién abierta de esta manera. Cada cierto tiempo y según se va agotando, el preso que va en cabeza es relevado por otro. Es bastante obvio que Shalámov considera que la misión del escritor puede homologarse a la de ese forzado que abre un camino por un terreno impracticable, empleando su escasa energía en convertir su cuerpo en una especie de toscos quitanieves. Entre tanto, los guardianes asisten impávidos al espectáculo, bromeando entre ellos y con las armas dispuestas a mano. Naturalmente, el forzado se agota enseguida, pero el camino, sin embargo, ha quedado claramente señalado a través de la nieve. Los que vienen detrás deberán irlo ampliando con su propio esfuerzo, pero el trabajo fundamental ha sido mérito del pionero. Ahora bien, la cosa no es tan sencilla; quienes estén obligados a seguirle deberán ampliar incesantemente ese mínimo sendero, evitando las huellas practicadas y hollando a su vez la nieve esponjosa en un recorrido no menos agotador para dejar impresas las propias. Escribe Shalámov:

3. Varlam SHALÁMOV. *Relatos de Kolymá*. Traducción de Ricardo San Vicente, epílogo y cronología de I. P. Sitor. Mondadori, 1997.

Si se sigue tras los pasos del primer hombre, huella a huella, se formará un sendero visible pero difícilmente transitable y estrecho: una trocha y no un camino, lleno de hoyos por los cuales es más difícil avanzar que por la nieve virgen.

El trabajo más duro es para el primero, y cuando a éste se le agotan las fuerzas, lo reemplaza otro, de aquel mismo quinteto de cabeza. De entre los que siguen los pasos del primero, cada uno de ellos, incluso el más pequeño, el más débil, debe pisar un pedazo del manto nevado, y no alguna otra huella.

Y sobre los tractores y a caballo no viajan los escritores, sino los lectores<sup>4</sup>.

Esta pequeña historia evoca simbólicamente el doble agotamiento que resulta de atravesar una experiencia que deja exhausto —abrir una trocha en la nieve virgen— y de volver a agotarse relatando lo sucedido. Sólo el lector está dispensado de la extenuación, pero siempre y cuando avance por el camino abierto por el empuje de la escritura. Es importante tener en cuenta que Shalámov no escribe sobre hechos que no le concernieron personalmente, sino que sus relatos son la forma narrativa de un testimonio personal. Todo lo que cuenta lo vivió, lo vio o lo escuchó de otros presos semejantes.

Esta reflexión inaugural conduce a un problema de difícil solución: el de cómo puede conciliarse el testimonio del superviviente con la escritura literaria, entendida como empresa estética y, por tanto, creativa. ¿Es que la destrucción de uno mismo —auténtica, no impostada o imaginada, e impuesta por un poder externo— puede convertirse en asunto literario, y en ese caso puede uno sobrevivir a ese empeño que convierte la experiencia vivida en ficción literaria? El *escritor Shalámov* es un testigo de sí mismo y un personaje de la tragedia que relata, pero el *testigo Shalámov* narra esa historia como si no fuera con él, como lo haría un observador o un autor dramático. Shalámov elige desdoblarse en dos personajes aparentemente distintos: el narrador y un testigo que proporciona material narrativo al narrador.

Quizás porque sólo así, mediante ese extrañamiento de sí mismo, consigue Shalámov salvarse, rescatarse del infierno donde sobrevivió inmerso casi veinte años, y también revelar a los lectores la escandalosa verdad de que hubo un sistema de dominación, el soviético, que quiso destruirle caprichosamente, como a millones de sus semejantes, por cálculos y conveniencias puramente utilitarias, las necesidades de un sistema que se sostiene en el poder mediante un sistema de terror generalizado. Desde un punto de vista retórico, pleonismo y oxímoron van de la mano: Shalámov se crea a sí mismo como autor (como sujeto autónomo) al testificar el proceso de su destrucción como ser humano y sujeto autónomo. Para eso, hace falta que Shalámov hable de sí mismo como si fuera un extraño, según requieren las exigencias de la narrativa «realista». Un bucle narrativo que pone en práctica la misión existencial de la escritura para este autor, con una doble consecuencia. En efecto, narrar significa derrotar a la muerte, pero también testimoniar su amenaza cotidiana, en Kolymá y en el sistema que lo ha creado. La literatura aparece como la única

4. SHALÁMOV, 1997: 17-18.

alternativa a la indeseable renuncia a la verdad, o al desestimiento de buscar refugio en un silencio impotente (callar porque nadie que no lo haya vivido podría entenderlo nunca). Pero esa elección de la literatura conlleva un alto precio: un agotamiento como el que resulta de abrir un camino debatiéndose en la nieve virgen.

En resumen, ésta es más o menos la tensión salvaje y desgarradora que soportan quienes tienen la suerte de sobrevivir a la aniquilación a manos de sus semejantes —desde luego, algo muy diferente a sobrevivir a una catástrofe natural o a una enfermedad— y deben sin embargo revivir el calvario cada vez que tratan de contar la verdad, pero siempre con la certeza desalentadora de que nunca serán enteramente comprendidos, excepto por quienes hayan vivido algo similar. Sus nombres son muy conocidos: Primo Levi, Imre Kertész, Jorge Semprún, Jean Améry... y la lista crecerá sin cesar a medida que vayamos descubriendo esos otros infiernos menos conocidos hasta hoy.

El pensamiento consolador de que estas cosas —genocidios, terrorismo, campos de exterminio o de trabajo forzado— pasan rara vez, ha dejado de tener el menor fundamento; al contrario, la historia del siglo XX ha revelado la facilidad con que esas cosas ocurren. Sin ir más lejos, hasta hace relativamente poco, la literatura concentracionaria sobre el Gulag soviético disponible en español era mucho menor que la semejante producida por las víctimas del nazismo. Esa menor disponibilidad era en buena medida una consecuencia de la benevolencia generalizada hacia las dictaduras consideradas «de izquierda», y por tanto justificables: baste recordar el escepticismo generalizado, cuando no hostilidad, con que la izquierda recibió en la España del último franquismo las obras de Alexander Solzenitsin. La de Shalámov ha tardado casi veinte años en ser publicada en español, ¡casi los mismos que el autor pasó en Kolymá!, y eso con una industria editorial que publica miles de títulos anuales, buena parte de los cuales son traducciones que incluyen un alto porcentaje de minucias.

### ¿Autobiografía, vanguardismo? Dos impresiones engañosas

El relato introductorio «¿Cómo se abre camino en la nieve virgen?» podría sugerir una lectura «vanguardista» de esta narrativa. Al fin y al cabo, ¿no resulta evocador contemplar a ese forzado que se debate en la nieve hasta la cintura como otro avatar de la venerada figurada del «creador de vanguardia»? El camino que practica, ¿no es, al fin y al cabo, el camino que abre para nosotros y que luego recorreremos todos? Pues no, en absoluto. Desde un punto de vista estético, es interesante contrastar la imagen resignada que Shalámov tiene de su trabajo, aunque también consciente, orgullosa y activa, con la idea visionaria del triángulo espiritual de Kandinski, donde el artista ocupa, por sus cualidades especiales, el vértice del progreso humano en su avance por la naturaleza y la historia. En la escritura de Shalámov no hay *progreso*, hay avance casi animal, porque la vida depende del movimiento. Quien permanece inmóvil, muere tarde o temprano. Pero moverse no significa progresar, sino sólo permanecer, sobrevivir.

En este aspecto, la narración de Shalámov sólo podría ser considerada del género autobiográfico de un modo superficial. Porque *Relatos de Kolymá* no narra la evolución de una vida, sino la lucha diaria contra una muerte que acecha de mil formas. Habría más bien que hablar de una «autoagonía», de la escritura sobre una agonía prolongada. El camino abierto en la nieve virgen es un camino de coacción y amenaza, un camino de pura supervivencia. Por esto cabe hablar, sin aspavientos ni florituras, de esa narrativa como una victoria sobre la muerte: al fin y al cabo, el autor ejerce de tal gracias a que ha conseguido derrotar a su agonía, imponerse sobre su ineluctabilidad.

La otra gran imagen estética del vanguardismo y del progreso forjada en el siglo XX, ese *angelus novus* de Klee y Benjamin que progresa de espaldas, mirando con desolación la ruinas que el progreso va dejando en su avance, tampoco parece apropiado para entender la experiencia de Shalámov. Desde su punto de vista, el autor no puede permitirse mirar hacia atrás mientras progresa, ni caminar de espaldas, quizás porque no es un ángel, sino sólo un hombre coaccionado que suda y blasfema mientras se hunde en la nieve esponjosa que tira de él. Detrás no deja ruinas, sólo un boceto de vereda donde no había ninguna. Tampoco persigue ninguna visión ejemplar, ni alcanzar un horizonte entrevisto; sólo hay un movimiento de supervivencia creativa y agotadora. Un esfuerzo que merece la pena en y por sí mismo, mientras se quiera vivir.

Obsérvese que la nieve virgen es una imagen retóricamente nada inocente. La nieve virgen es cegadora, y su naturaleza de masa inerte y esponjosa, leve y tan pesada a la vez, ofrece al avance una resistencia tan sutil como eficaz. Para el autor, la nieve es resistencia pasiva, extrema frialdad, claridad cegadora, un sudario que enmascara y oculta todo lo que cubre. Una imagen de la muerte contra la que lucha todos los días.

Nótese que el camino abierto no lleva a ninguna parte, al menos a ninguna que haya elegido el forzado. Para éste no tiene otro límite ni dirección que el de su propia resistencia física. *Relatos de Kolymá* superabunda en ejemplos de trabajos tan agotadores e inhumanos como totalmente inútiles, sin otra finalidad que consumir el castigo incesante de los condenados y sin otra ejemplaridad que la de poner en obra el orden jerárquico del sistema de campos, donde el principio es la completa arbitrariedad del poder totalitario. Abrir un camino a través de la nieve usando a los condenados a manera de quitanieves es, en el contexto de Kolymá, un trabajo sin otra finalidad distinta que imponer el absurdo. Si no fuera porque se trata de un trabajo forzado que acorta la vida de los obligados a realizarlo, bien podríamos pensar que estamos en presencia de un bello ejemplo de desinterés estético kantiano, una finalidad sin fin, o quizás de un *happening* o trabajo de *land-art* como los de Richard Long.

La presunción del desinterés falla, claro está, porque quienes abren el camino en la nieve están obligados a hacerlo, y no pueden sustraerse por sí mismos a esta experiencia, ciertamente estética. Pero, como puso de relieve la estética de lo sublime, las experiencias estéticamente más intensas son aquéllas ligadas al terror y al principio de supervivencia. Así pues, debemos aceptar que, por muy repulsiva que sea en términos éticos y políticos liberales, lo que Shalá-

mov relata es un caso sublime de experiencia estética: cómo se pasa por el Gulag y se vive para contarlo. Ahora bien, la dimensión estética no es aquí algo añadido, sino fundamental. De hecho, un fundamento que cambia por completo la perspectiva del asunto. En efecto, el superviviente que nos ofrece su testimonio intuye o sabe que el relato de su sufrimiento complacerá a otras personas cuando aparezca como relato. Pero su obligación de decir la verdad le hace prestarse a ese juego, incluso intuyendo su punto de degradación y manoseo circense<sup>5</sup>. Es otro precio que debe pagar, añadido a los amortizados por el camino. Aunque este bucle ético-estético es tan interesante como turbador, con su sugerencia de que la estetización de la experiencia puede arrojarla a una banalidad éticamente reprobable, dejémoslo de momento. Me interesa más la aporía de que la destrucción personal sea una fuente esencial de creación estética, permitiendo que el superviviente y testigo Shalámov se transforme en el escritor comprometido Shalámov.

Shalámov convierte en estética la penalidad de la apertura de un camino en la nieve virgen cuando decide convertirla en un relato alegórico de la profesión literaria. De la experiencia vivida, *vivencial* en la jerga filosófica e intransferible por naturaleza dada su *unicidad*, nace una experiencia reproducible de un orden completamente distinto, cuyo sentido último escapará del marco fijado por las intenciones del autor.

### ¿Por qué la literatura? Las propiedades *realistas* de la narración

Creo necesario volver a recordar que Varlam Shalámov escribe sobre una experiencia personal, pero inseparable de la instauración y el funcionamiento posterior del sistema soviético. No se trata, pues, de un relato de ficción, ni siquiera de una ficción verosímil, sino de un testimonio personal lleno de consecuencias políticas, históricas y filosóficas. Shalámov escribe sus relatos para dar fe de la historia de una aberración, el sistema jurídico y penal del socialismo leninista, del que ha sido víctima. Quiere que se conozca que esto, y eso, y aquello, *han pasado*, y que esos sucesos deben ser conocidos y recordados. ¿Para que no vuelvan a repetirse, como quiere la ingenua concepción preventiva de la historiografía?; al menos, para que sean conocidos. Los relatos buscan cumplir un imperativo moral que podría quizás eludir mediante el olvido; Jorge Semprún ha explicado este dilema del superviviente en *La escritura o la vida*. Shalámov está además convencido de que todo eso que le ha pasado a él va más allá de la contingencia histórica que le ha tocado vivir azarosamente: por el contrario, encuentra aquí la manifestación de algo atroz, latente pero presto a emerger, profundamente instalado en la naturaleza humana. ¿De

5. Un ejemplo de esto podemos encontrarlo, por ejemplo, en la premiada película de Roberto Begnini, *La vita é bella* (*La vida es bella*), de 1998, donde los esfuerzos de un padre judío se centran en conseguir que su hijo piense que el internamiento de ambos en un campo de exterminio nazi no es sino un juego divertido. Ingenuo y, a la vez, profundo planteamiento de un aspecto bastante comprometedor de la narrativa concentracionaria.



qué se trata? Quizás de un mal demasiado devastador para nombrarlo directamente, o demasiado difícil de aceptar como para que merezca la pena darle un nombre y arriesgando recibir la negativa de un escepticismo universal, pero *algo* que necesariamente debe ser narrado, porque, quizás, sólo pueda *verse* en la narración biográfica, con sus recursos elusivos, ostensivos y sugestivos que entretejen lentamente los perfiles de esa máxima oscuridad. Vayamos a los *Relatos*:

Durante muchos años pensé que todo esto era la cara oscura de la Rusia ancestral, algo que se pierde en la insondable profundidad del alma rusa.

Pero en las memorias de Groves sobre la bomba atómica descubrí que esta veneración esclava en el trato con el general también se daba, y no en menor medida, en el mundo de los científicos, de la ciencia.

¿Qué es el arte? ¿La ciencia? ¿Ennoblecen éstos al hombre? No, no y no. No es del arte, no es de la ciencia de donde el hombre extrae sus escasísimas cualidades positivas. Algo distinto les proporciona a los hombres su fuerza moral, no su profesión ni su talento.

Me he pasado la vida observando el espíritu servil, rastrero y humillado de la intelectualidad; de las demás capas de la población más vale no hablar.

Desde mi más temprana juventud llamé canalla a la cara a quien lo era. Pero de mayor he seguido observando lo mismo. Nada ha cambiado tras mis maldiciones. Sólo he cambiado yo, me he vuelto más precavido, más miedoso. Y conozco el secreto de este misterio de los hombres que se hallan «justo al estribo». Es uno de los secretos que me llevaré a la tumba. No lo contaré. Lo sé y no lo contaré<sup>6</sup>.

Quizás Shalámov albergaba la esperanza de que la experiencia de la lectura narrativa resultara a la larga más eficiente para transmitir ese conocimiento, que prefiere reservarse, que el documento descarnado o el —nada sencillo por otra parte— reportaje pormenorizado de los sucesos. Algo parecido han pensado gran número de víctimas de esta clase de experiencias, de Primo Levi a Semprún pasando por Kerstész y Koestler.

La idea puede sonar sumamente paradójica. Podemos enunciarla así: la ficción literaria puede ser más eficaz que la relación o «crónica de los hechos» para captar y hacer comprensible la verdadera naturaleza de ciertos hechos, en concreto de aquéllos que, por su extremismo, escapan al sentido común, como los sucedidos en los campos de exterminio, en los genocidios o en el Gulag soviético. Enunciar que, según las estimaciones, Mao Zedong fue responsable político de la muerte de ochenta millones de personas es mucho menos eficaz, en términos de comprensión, que narrar algunas de las historias personales que se entrecruzan en esa matanza incomprensible por su propia vastedad<sup>7</sup>.

6. Varlam SHALÁMOV, 1997: 493.

7. Es lo que pensó seguramente la escritora china y antigua «guardia roja» Jung Chang, autora de *Cisnes salvajes* (1991), la historia novelada de su familia durante la revolución maoísta. Pero, para completar el cuadro y darle solidez documental, recientemente ha publicado, con el historiador británico John Haliday, el libro *Mao, la historia desconocida* (Taurus, 2006). Naturalmente, las obras de testimonio necesitan el apoyo de una obra documental

Por otra parte, es evidente que esta clase de obras de testimonio, a caballo de la narrativa y la historia personal, necesitan de una historia impersonal para que sean validadas como tales testimonios verdaderos —en vez de, por ejemplo, una ficción fantástica como el relato de Kafka *En la colonia penitenciaria*.

Si la exactitud estadística e histórica revela el hecho y sus dimensiones materiales, es la narración del testigo la que desentraña su verdadera y compleja dimensión humana: ética, política y estética. Algo, por cierto, que descubrieron hace algún tiempo los profesionales de la antropología cultural y de la historiografía, lo que se tradujo en la teoría de la «descripción densa» de Clifford Geertz o en la microhistoria al estilo Le Roy Ladurie, enfoques «metodológicos» que, no por casualidad, empujaron esas disciplinas hacia el campo de la literatura: lo más significativo del trabajo de campo y de la investigación de los documentos —y a veces lo único significativo— es el producto, un relato que trata de recomponer la experiencia atribuyendo sentido al cruce de móviles, acciones, intenciones y azares de los agentes implicados: ¡literatura, al fin y al cabo! En filosofía, como sabemos, se ha observado una convergencia similar que podemos remontar al primer romanticismo que, pasando por Nietzsche y la fenomenología, conduce a la negación de Richard Rorty —que no comparto— de que exista diferencia sustancial alguna entre filosofía y literatura.

Lo interesante es que podemos considerar esa *estetización* de las llamadas «ciencias sociales» no tanto como el resultado de su pérdida de competencia cognitiva, o de la inexistencia de algo que conocer en sentido positivo (una verdad), sino como del reconocimiento de que algo o mucho de esa competencia es, en realidad, propia y original de... la narración. Por lo tanto, y en contra de lo que tienden a proponer las corrientes relativistas, no es que la narración sea la única manera de componer una explicación verosímil o divertida de asuntos o problemas carentes de cualquier objetividad y verificabilidad, sino que más bien ocurriría lo contrario: la narrativa tiene la propiedad, procedente del lenguaje natural, de significar y documentar aspectos de la verdad objetiva —que pueden además falsearse—, de acuerdo con la epistemología realista.

Por otra parte, las estrategias narrativas (lo que suele llamarse «ficción literaria») añaden un plus inevitable de subjetividad en forma de intención autorial, de estilo retórico y de valores estéticos, ingredientes necesarios no sólo para hacer el relato más atractivo, intenso, significativo, sugerente, etcétera, sino para que haya *relato* en vez de, por ejemplo, *crónica* de hechos<sup>8</sup> (reales o imaginarios). Pero ese plus que introduce la ficción literaria debería, también en principio, desencadenar un doble efecto indeseable: banalizar la experiencia al embellecerla o estetizarla, y subjetivizarla de acuerdo con la deriva típi-

---

impersonal, es decir, de la investigación histórica. Eso es lo que las convierte en testimoniales, no solamente la posición personal del autor.

8. Entiendo la «crónica» como una relación de sucesos en orden cronológico o temático, desprovista de trama narrativa. Por ejemplo: «el año X, el rey P murió en la batalla de Z defendiendo su reino de los invasores M. Al año siguiente, su hijo PP luchó contra los invasores MM. Etcétera».

ca de los «idiolectos» literarios, esto es, imprimir la marca personal, idiosincrática, de ese autor en especial. En este aspecto, la ficción literaria aparece como un arma de doble filo, que lo mismo puede emplearse con el propósito de comunicar la verdad que con el contrario de enmascararla. Llegados a este punto, y sabiendo que Shalámov y tantos autores comparables se habían impuesto el deber de *contar la verdad*, la pregunta es: ¿por qué Shalámov prefirió la ficción literaria a la crónica objetiva? ¿Por qué resulta más significativo relatar y mostrar que enumerar y demostrar, como reclama el principio de objetividad de una epistemología realista?

Una explicación inmediata podría recurrir al principio de empatía: es más fácil para los seres humanos comprender a un «otro» bien perfilado que a un ente abstracto al que ni siquiera podemos asignar móviles y acciones humanas. Otra explicación podría echar mano de la vieja y prestigiosa catarsis aristotélica: una buena ficción sobre lo que podría ser es más instructiva que el relato de lo que efectivamente ha sido; la *poiesis* trágica instruye más que la historia, porque la primera muestra las diversas variedades verosímiles de experiencia humana, mientras que la segunda se limita a contar una en concreto. Sin embargo, las situaciones a las que se enfrenta esta clase de literatura no sólo son concretísimas —diríamos que monótonamente concretas: hay poca fantasía en el genocidio—, sino que siempre están más allá del principio clásico de verosimilitud. Acabar en Auschwitz o en Kolymá, verse envuelto en el genocidio de los tutsis en Ruanda o por la revolución de los khmeres rojos, son casos muy claros de situación inverosímil para la mayoría de nosotros, un supuesto de pesadilla, tanto que la inmensa mayoría de la gente incluso se niega a aceptar que tales cosas hayan sucedido hasta que las pruebas al respecto son abrumadoras. Y después se prefiere no pensar demasiado en ello.

Las hipótesis de la empatía y de la catarsis no aclaran las razones por las que Shalámov y tantos otros han preferido recurrir a la literatura en la confianza de que ésta será mucho más eficaz y rica para comunicarnos su testimonio sobre el sufrimiento y la aniquilación, que es de lo que se trata.

Uno de los relatos entra elípticamente en esta cuestión. En «El buquinista», el propio Shalámov se encuentra, años más tarde de ser liberado, con Fleming, que había sido jefe del campo de Igarka. Fleming vive atormentado por el sentimiento de culpa, a pesar de que presumía de que trataba bien a sus presos, y se debate en la duda acerca de «hacer algo». Shalámov le sugiere entonces que escriba algo al respecto:

- ¿Por qué no te serenase? Escribe. No lo haces mal. Como si fuera una carta. Escribes un relato, una novela; ¿qué es esto sino también un testimonio?  
—No, yo no soy escritor. Lo mío son los documentos<sup>9</sup>.

La resistencia de Fleming es una variante de un fenómeno muy conocido: la renuncia a contar lo sucedido. Esta resistencia tiene dos fuentes fáciles de identificar, y otra quizás más oculta. Las fáciles son el deseo de olvidar y el

9. Varlam SHALÁMOV, 1997: 299.

temor a la previsible incompreensión general —que, en el caso de Fleming, empeoraba por su papel de verdugo.

Menos evidente es el sentimiento de pudor que afecta a la víctima cuando debe contar lo que le han hecho, su conversión en objeto pasivo y sometido de humillaciones y torturas cotidianas. No sólo les ocurre, como es fácil suponer, a las víctimas de abusos sexuales y sevicias, sino también a la persona corriente que se resiste a convertirse en objeto de una curiosidad general que inevitablemente lleva aparejada el manoseo de su intimidad. Agamben hace referencia a uno de estos casos, el de un estudiante italiano que va a ser fusilado por los alemanes —naturalmente, sobrevive para contarlo— y siente, en primer lugar, una enorme vergüenza cuando le llaman al paredón ante docenas de compañeros en su mismo caso. El sentimiento contrario es expresado, en castellano, como «tener más miedo que vergüenza». Suponer que los autores que convierten sus desdichas en material literario actúan movidos por un impulso narcisista como el que anima a los que se desnudan en público para llamar la atención, ignoraría que muchos de ellos preferirían mil veces guardarse para sí esas experiencias y reflexiones, tantas veces profundamente vergonzosas y siempre incurablemente hirientes.

Shalámov pone el dedo en la llaga en una de sus cartas a Boris Pasternak:

Lo principal estriba [...] en la descomposición de la mente y del corazón, que se produce cuando, de día en día, a una enorme mayoría le queda cada vez más claro que, a lo que se ve, se puede vivir sin azúcar, sin ropa, sin calzado, y también sin honor, sin conciencia, sin amor, sin sentido del deber. Todo queda al desnudo, y esa postrera desnudez es pavorosa<sup>10</sup>.

Este proceso de reducción radical de la vida humana concreta a una existencia menos que animal, desnuda de todo atributo de humanidad y autonomía, es precisamente lo que aparece con nitidez del archipiélago de historias que componen los *Relatos de Kolymá*.

### **Ventajas de la literatura sobre el testimonio directo y la historia: el énfasis en el sentido**

Dando otro rodeo, veamos ahora las ventajas aparentes que hay en recurrir a la literatura para dar forma al testimonio, es decir, la ventaja de convertir hechos reales en una ficción ejemplarizante, como hace Shalámov.

1. En primer lugar, el relato literario induce una objetivación del asunto que permite al testigo abordarlo como algo separado de uno mismo, de modo que pueda ser examinado y pensado con distancia crítica y compasión.
2. En segundo lugar, el relato permite introducir un orden, no necesariamente causal e incluso contrario a las explicaciones causales, pero sí secuencial: unas cosas pasan porque han sucedido otras, un suceso deriva de otro ante-

10. Reproducida en Varlam SHALÁMOV, 1997: 504.

rior y germinal. Aunque no haya un objetivo racional para la acción particular, hay sentido en la acción misma, como sucede cuando se abren caminos en la nieve virgen profunda.

Leyendo los relatos de Shalámov, sabemos —claro está— que los presos confinados en Kolymá para que vayan muriendo lentamente son víctimas, en la mayor parte de los casos, de un sistema político y judicial aberrante. Pero ese conocimiento previo no quita ni añade nada a cada relato en particular, fijado en una acción o red de acciones que transcurren en ese contexto, pero que tienen sentido propio, independiente de Stalin y su sistema de genocidio. En efecto, el preso que intenta fugarse, el que aprende a sobrevivir haciéndose amigo de los matones, el que se las arregla escaqueándose, el que no entiende nada y muere pronto, etcétera, es siempre un sujeto que actúa de acuerdo con móviles propios que no pueden reducirse a la «denuncia» del estalinismo —como, por ejemplo, interpretaría el caso alguien que sólo reconociera una voluntad de denuncia en la obra de Shalámov—. Las circunstancias tampoco son tan definitivamente determinantes que no permitan a la inteligencia, la astucia o la calidad moral trazarse un curso propio, un plan personal de acción, incluso en un ambiente tan hostil a la autonomía personal como el de un sistema creado, precisamente, para destruir cualquier posibilidad de autonomía, inclusive como mera ilusión.

La literatura, el relato de ficciones ejemplares, sirve precisamente para mostrar este conocimiento difícil o imposible de hacer notar en un documento impersonal: la capacidad humana de crear, argumentar y maniobrar aparece incluso en el núcleo mismo de la aniquilación organizada a escala industrial. Las historias de Primo Levi sobre los *lager* nazis abundan en este sentido. Finalmente, la propia literatura (o el cine) del exterminio son la mejor demostración de que, como señalara Agamben, algo queda, algo sobrevive incluso de Auschwitz<sup>11</sup>: naturalmente, queda una enseñanza sobre la condición humana.

Por tanto, *la ventaja de relatar, de hacer literatura, es que permite*, o más bien hace inevitable, *dar sentido a una acción*, encontrar el sentido elemental del sentido mismo de actuar: tomar decisiones, elegir, decir no o decir sí, es finalmente el último dominio irreductible de la libertad y la dignidad personales. Aquí la ficción estética aparece no solamente ligada a la comprensión de la praxis como problema fundamental de la filosofía práctica, sino también como la estrategia más adecuada para conferir su sentido genuino a cosas que parecen no tener ninguno (el absurdo).

Estrategia que se cobra un precio nada trivial, por otra parte. En concreto, la conversión de un testimonio único e intransferible en el argumento de una ficción consumida más por la carga de emociones asociadas a la lectura que por su relación con la verdad.

La relación entre objetivación y sentido procurados por el relato es sumamente compleja. La subjetividad del autor se convierte insensiblemente en un

11. Giorgio AGAMBEN (2000). *Lo que queda de Auschwitz: el archivo y el testigo, Homo sacer III*. Valencia: Pretextos.

objeto que puede ser tratado como tal por la opinión, situación sumamente indeseable para el testigo, empeñado en transmitir una verdad que sabe incomprendible para quien no la haya vivido. Objetivar lo que le ha pasado a él o a otros en su situación es un pequeño desastre, una violación consentida que puede abrir las puertas a una banalización ilimitada de la tragedia real, convertida en género de ficción. Puede que esa objetivación que impone el relato sea el precio, el gasto inevitable que nos impone la literatura, y más en general la estetización de la acción.

¿Por qué escribir relatos, entonces? Sólo porque la ganancia obtenida mediante la inserción de sentido en sucesos que, de otro modo, parecerían absurdos e incomprensibles, y por lo mismo carentes de toda responsabilidad y explicación, supera a los inconvenientes.

Podemos entender mejor el problema con un caso contrario. En *La metamorfosis*, Kafka cuenta la célebre desdicha de Gregorio Samsa: una mañana, despierta casualmente convertido en un escarabajo enorme y repulsivo. Gregorio se resigna a su nueva imagen —dentro del bicho sigue estando él—, pero los demás habitantes de la casa le maltratan porque le tratan por lo que parece: un bicho asqueroso. La razón de que nadie pueda acusar de conducta inhumana a los agresores de Samsa es que la transformación que ha padecido *no tiene sentido*, y por lo tanto no se puede exigir a nadie que actúe *con sentido*, es decir, siguiendo un guión racional en el que Samsa conserva todos sus derechos *humanos*. El absurdo desencadenante pone en marcha una conducta carente de cualquier responsabilidad. Lo anticipado por Kafka podría parecer una fantasía de artista carente de otras consecuencias si no fuera porque la respuesta de muchas personas en situaciones no muy diferentes en cuanto al absurdo original —los alemanes y austriacos bajo el régimen nazi, los verdugos voluntarios de Ruanda, la sumisión casi total a Stalin, Mao y genocidas similares en sus países respectivos— también se benefició de la supuesta *falta de sentido* atribuida a la situación. Si esto que sucede no tiene sentido, ¿por qué debería yo sentirme responsable?

Volvamos a Shalámov: en lugar de una gran historia, prefiere componer un mosaico de relatos menores con la esperanza, ampliamente satisfecha, de que ese modo de contar haga mucho más comprensible la naturaleza del universo concentracionario del Gulag. Es importante esta sutileza: la arbitrariedad radical y absoluta del sistema se capta mejor en el relato aditivo de sus pequeñas y terribles miserias —por ejemplo, varios relatos narran minuciosamente la prohibición de que los reclusos coman ciertas bayas silvestres muy nutritivas y dulces, sustituidas por las agujas de un tipo de pino de sabor repugnante y sin valor nutritivo—, que en una historia global atenta a las estadísticas y a las decisiones de Stalin y la cadena de mando soviética.

Este contraste se aprecia mejor comparando la obra de Shalámov con la de Ribakov<sup>12</sup>, otro escritor ruso que ha tratado de narrar el estalinismo desde pre-

12. Me refiero a la trilogía de Anatoli Ribakov iniciada por *Los hijos del Arbat*, terminada en 1966, publicada en 1987 y traducida al castellano por Galaxia Gutemberg en 1989.

supuestos más *históricos* y siguiendo las convenciones de la novela realista, con un resultado muy inferior aunque tenga su propio interés. En la investigación de los hechos y testimonios, parece inevitable introducir la mecánica historiográfica de la causa-efecto —sobre todo porque se trata de averiguar las *causas*, para disgusto de los relativistas—, pero Shalámov pretende llegar mucho más allá de «las causas», tan a menudo indulgentes y fatalistas. No se trata de adjudicar a una determinada causa el horror del Gulag, a menudo marginal —por ejemplo, la crueldad de Stalin, como pretendió Kruschev—, sino de mostrar que el Gulag era, en cuanto sistema, la organización industrial de un modo de obrar donde emerge lo peor de la naturaleza humana, y que esa naturaleza aberrante no se limita a las decisiones políticas, administrativas y jurídicas *equivocadas* —a «errores humanos»—, sino que emerge en cada detalle y situación, impregnando de arriba a abajo el conjunto de la existencia.

Lo que Shalámov transmite es que la decisión de narrar desvela ese sentido recóndito del sinsentido, tan elusivo. El terror saca muchos beneficios de la presunción infundada de que la mayoría de sus actos son o serán imposibles porque no tienen sentido o son irracionales. O que, de haberlo, corresponderá únicamente a la víctima, llamada a justificarse (algo habrá hecho). La mayor parte de la gente prefiere no ver lo que tiene delante, porque la banal veracidad de lo que era reputado imposible resulta demasiado devastadora. Pero el relato que juega con las ventajas y desventajas de la autoría, la empatía, la objetivación y la catarsis, sometidas todas ellas a la interpretación del lector, puede quebrar esa indiferencia y combatir la ceguera voluntaria.

En conclusión: la literatura —el relato, la narración— tiene propiedades que permiten la comprensión del sentido de ciertas experiencias humanas, sobre todo de las extraordinarias. Son propiedades de la creación estética, y por eso formas de crónica que aspiran a la objetividad pueden resultar mucho más débiles e ineficaces desde el punto de vista cognitivo.

Ahora bien, estas propiedades son, por otra parte, de condición aporética: la verdad que la literatura puede llegar a revelar es ciertamente *verdadera*, pero es una verdad sometida a limitaciones y lastres diversos. El conocimiento estético funciona en el cuadro del conjunto de los conocimientos. Shalámov es imprescindible para *entender* el Gulag, pero para *saber* qué era, son indispensables la investigación histórica y la filosofía política. Alguien que se limitara a contarnos un relato en primera persona de lo que ha vivido transmitiría un valioso testimonio fáctico, pero dejaría en el aire algo que nos interesa saber: qué ha significado esa experiencia no sólo para él en particular, sino, desde su propia experiencia, para otras personas y para cualquier persona posible. En este punto, la reflexión sobre los hechos verdaderos, ese escrutinio que comparten filosofía y literatura, aparece como la verdadera tarea común, la única capaz de aportar algún saber sobre lo que, en principio, era incluso impensable (el secreto de Shalámov).