

BERLÍN A *EL MUSEU DE LA RENDICIÓ INCONDICIONAL*: RUNES COBERTES D'HERBA INDIFERENT

BERLIN IN *THE MUSEUM OF UNCONDITIONAL SURRENDER*:
RUINS COVERED WITH INDIFFERENT GRASS

Àlex MORENO MULET
Universitat de Barcelona
alexmorenomulet@gmail.com

Resum: Aquest article estudia com *El museu de la rendició incondicional*, novel·la de Dubravka Ugrešić publicada l'any 1997, permet pensar a través de la ciutat de Berlín la situació d'Europa durant la Guerra Freda així com després de la caiguda del Mur, la dissolució de l'URSS i l'inici de la guerra de Iugoslàvia. A partir de l'obra de diferents autors i, posteriorment, posant el focus d'atenció en l'obra d'Ugrešić, s'hi analitza especialment l'ús de l'estratificació com a recurs narratiu, que permet desenvolupar unes reflexions sobre la superposició de capes temporals que hi ha en diversos espais o objectes concrets.

Paraules clau: *El museu de la rendició incondicional*. Dubravka Ugrešić. Berlín. Novel·la europea. Estratificació.

Abstract: This article studies how *The Museum of Unconditional Surrender*, a Dubravka Ugrešić's novel published in 1997, makes it possible to think through the city of Berlin the situation of Europe during the Cold War and after the Fall of the Wall, the dissolution of the USSR and the dawn of the Yugoslav wars. Paying attention to Ugrešić's book as well as to other contemporary artists' works, this investigation will especially focus on the use of stratification as a narrative device that allows several reflections about the overlapped temporal layers that can be found in certain spaces or objects.

Keywords: *The Museum of Unconditional Surrender*. Dubravka Ugrešić. Berlin. European novel. Stratification.

L'escena central de *De l'autre côté*, documental del 2002 de Chantal Akerman, mostra l'essència del que és un mur fronterer. No sentim cap diàleg ni cap veu en off, i la càmera, portada per un cotxe, grava un *tràveling* de deu minuts que ensenya la major part del temps metres i metres d'una alta tanca de ferro; som a un dels passos fronterers entre Mèxic i els Estats Units d'Amèrica. Akerman aposta per aturar les entrevistes que va fent al llarg del documental per dirigir l'atenció de l'espectador a l'extensió de la frontera construïda, deixant que el temps expliqui l'espai. No és involuntari que aquesta seqüència estigui al mig de la pel·lícula, dividint-la com la tanca als països, partint-la en dues: a la primera part sentim, majoritàriament, el testimoni directe d'aquells que han fracassat en l'intent de traspasar la frontera o bé el de persones que han perdut familiars que van provar-ho. A la segona part, sobretot trobem una defensa acrítica de la propietat privada i dels riscos *vitals* que pot suposar per a un nadiu estatunidenc que un mexicà entri il·legalment al *seu* país. Un mur fronterer és, doncs, una línia traçada al terra que crea i separa dues realitats completament diferents; fins i tot defineix qui és una persona, siguin quins siguin el seu caràcter i les seves accions: només importa si és d'un costat o de l'altre. Un dels entrevistats ho explica així:

[...] Uno sigue hasta adelante, cueste lo que cueste. Lamentablemente, en muchas ocasiones uno se topa hasta con la muerte en el intento. Si Estados Unidos no quiere ofrecer las oportunidades para el ilegal y no sabe reconocer el trabajo productivo que uno ofrece, que Dios nos perdone a ambos, porque unos tienen y otros no lo tenemos. Y la realidad del *mojado*¹ es que, tanto del lado mejicano como del lado de Estados Unidos, cuando a uno lo agarran lo tratan de lo peor, peor que a un criminal, ¿verdad? Y la discriminación existe y yo pienso que nunca se va a acabar, porque cada persona tiene su forma de pensar, más las raíces que traiga consigo y donde se haya desarrollado (Akerman, 2002, 0: 48:01).

La discriminació i la mort són consubstancials als murs fronterers, independentment del continent on siguin construïts. Així, com durant bona part de la segona meitat del segle XX la idea d'Europa va pivotar al voltant d'un mur real —el de Berlín— i un d'imaginari —el teló d'acer—, també van morir moltes persones entre el 1961 i el 1989 a la Berlín Oriental quan intentaven saltar el Mur, i, de la mateixa manera que als mexicans, als que van sobreviure se'ls va tractar pitjor que als criminals.

Si el Mur de Berlín és, a ulls veients, el mur per antonomàsia de la història europea del segle XX —no podem pensar en cap altre les fronteres del qual impliquessin activament tantes potències mundials—, ¿com és possible que Timothy Garton Ash, un dels historiadors sobre Europa de més renom i prestigi, afirmi al seu últim llibre que ni el cap de la Unió Soviètica —Mikhaïl Gorbtxov— es preocupés quan el novembre del 1989 va caure el Mur, ni que el dels Estats Units —George H. W. Bush— ho aprofités per reforçar la seva posició? Garton Ash explica que, en una cimera feta pels deu anys de la caiguda del Mur amb Gorbtxov, Kohl i Bush, a la pregunta de què van fer i què van pensar la nit històrica de la caiguda del Mur, Gorbtxov va respondre que va dormir profundament sense interrupcions; que els seus assessors no van creure que valgués la pena despertar-lo i que, al següent dia, simplement va dir a l'ambaixador soviètic de Berlín que «van fer el que era correcte» (Garton Ash, 2023, 236). Bush, en aquesta mateixa línia, contràriament al que li demanaven alguns alts càrrecs i tal com segurament hauria fet Reagan, va explicar que va negar-se a anar a Berlín a celebrar aquell

1 «Mojado», «espalda mojada» o «wetback» és un dels termes despectius per referir-se, als Estats Units, als immigrants que han creuat o han intentat creuar il·legalment la frontera des de Mèxic.

triomf d'Occident; que calia mostrar prudència i contenció, que seria obscè anar a «posar-los el dit a l'ull» i que al mateix Gorbtxov va dir-li, poc després, que «no tenia cap intenció de ballar al Mur de Berlín» (2023, 236-237).

Els fets van ser els següents: el 9 de novembre de 1989 va caure el Mur de Berlín, i el 12 de setembre de 1990 es va signar el tractat «2+4»: la República Federal Alemanya i la República Democràtica Alemanya —els 2— i França, el Regne Unit, els Estats Units i la Unió Soviètica —els 4— es van posar d'acord perquè, poc després, els quatre aliats renunciessin als drets que tenien respecte d'Alemanya; el 3 d'octubre, la RDA va adherir-se a la RFA, i d'aquesta manera Alemanya va quedar reunificada. Des de la fi de la Segona Guerra Mundial fins aleshores, Berlín va ser un dels cors —si no el cor— d'Europa, la capital que contenia en el seu si totes les tensions patents i latents del continent. Berlín era la ciutat metonímica per excel·lència: era sinecdoquicament Alemanya, i aquesta era, de la mateixa manera, Europa. Els tres espais es concebien a si mateixos a través de les seves fronteres interiors i exteriors, i cadascun d'ells es pensava a partir de la polarització entre el bloc capitalista i el bloc comunista. Als anys noranta, però, la situació canvia radicalment. Què és Berlín després del Mur, després de la reunificació, després de la dissolució de la Unió Soviètica? Una de les grans virtuts d'*El museu de la rendició incondicional*, l'obra del 1997 de Dubravka Ugrešić, és la capacitat que té de conjugar aquesta pregunta —què és Berlín, qui és el berlinès, quins emigrats hi viuen i en quines condicions ho fan— amb la de quines formes són vigents encara en l'art, en la novel·la, quan podem començar a recapitular què ha sigut el segle XX.

Pot ser que, passat el 1989, Berlín deixi de ser la capital fronterera que millor representa Europa, però en cap cas deixa de ser una de les ciutats clau a partir de les quals podem qüestionar els objectius que persegueixen les potències mundials ara que hi ha hagut una nova alteració al mapa. Un cop acabada la Guerra Freda, deixa de planar sobre Europa la incògnita de quin dels dos sistemes politicoeconòmics enfrontats s'imposarà a l'altre; el *glàsnost* i sobretot la *perestroika*, impulsats per Gorbtxov, que van antecedir la dissolució de la Unió Soviètica, ja eren una mena de cessió a les lògiques capitalistes, i entre finals dels anys vuitanta i principis dels noranta els interessos dels països implicats en aquesta guerra estratègica prenen altres camins.

Què busquen, els països occidentals? En gran mesura, consolidar la posició adquirida, dur a terme una expansió ja no geogràfica, sinó imposar les polítiques pròpies donant l'oportunitat als països de l'est, un cop desaparegut el teló d'acer, de combregar amb elles. La conquesta desitjada és ara ideològica, i no pas territorial. L'entrada de determinats països a l'OTAN i a la Unió Europea a partir dels anys noranta n'és un dels exemples més clars, i només cal veure, aquests darrers anys, les reaccions de Rússia a la possible entrada d'Ucraïna a l'OTAN. També n'és un de molt significatiu la capitalització progressiva dels països de l'est: Ugrešić hi ha reflexionat a les seves novel·les així com als seus assajos, i li ha servit tant per encunyar el terme «ostàlgia»² com per denunciar, a «Europa, Europa», la homogeneïtzació de les cultures

[...] mientras los pensadores europeos persiguen la fórmula mágica de la nueva «europeidad», Estados Unidos ha ocupado virtualmente Europa uniendo rápidamente el Este y el Oeste.

2 L'arrel alemanya «ost-» la porten les paraules que fan referència a l'Est. Així, Ugrešić se'n serveix per parlar de la nostàlgia de l'Europa oriental quan, amb l'occidentalització, es va anar perdent la quotidianitat d'aquests països — roba, aliments, productes de bellesa... (Ugrešić, 2009, 29-30).

Entre una vendedora de pescado portuguesa y una camarera de San Petersburgo del pequeño bar en la planta alta del Hotel Oktyabrskaya no existe diferencia: ambas contemplan en tensión la misma serie americana de televisión y cuando hablan saben de lo que hablan (Ugrešić, 2009: 114).

i, al cap i a la fi, el nacionalisme i les fronteres polítiques: «El miedo a la exclusión de la comunidad es la base de todos los fascismos. Debido a este miedo, la época consumista en la que nos hallamos saca provecho. Nos unen la Coca-Cola, Nike, Oprah Winfrey, la información, la etnia, el Estado, los símbolos, las alianzas de los iguales» (2009: 110).

Tot això apareix condensat en un fragment d'*El museu* que ho pensa en l'especificitat de Berlín, on es proposen els encants com un dels espais escaients per entendre aquestes idees:

En los mercadillos de Berlín se reconcilian tiempos e ideologías, las esvásticas con las estrellas rojas, todo se puede comprar por un precio de unos cuantos marcos. [...] En los mercadillos de Berlín comercian el Este y el Oeste, el Norte y el Sur. Paquistaníes, turcos, polacos, gitanos, exyugoslavos, alemanes, rusos, vietnamitas, kurdos, ucranianos, todos ellos en el mercadillo, en ese basurero del tiempo, venden los *souvenirs* de una cotidianeidad desaparecida (Ugrešić, 2022: 349-350).

Amb el Mur caigut, Berlín ja no és la gran frontera simbòlica, però possiblement és l'epicentre de les migracions d'Europa. La guerra va desplaçar-se als Balcans, i és en ells on es discuteixen els límits d'Europa i el seu esdevenidor. En una conferència cèlebre del 1999, Étienne Balibar afirmava que «el destí de la identitat europea es decideix avui a Iugoslàvia i als Balcans» i que Europa «ha d'evitar la imatge que la situació als Balcans és una anomalia monstruosa dins del propi cos, una conseqüència patològica del subdesenvolupament i del comunisme» (Balibar, tal com se cita a Petrović, 2011, 88). Balibar avisava aquí que el que ocorria als Balcans era una conseqüència directa de la història d'Europa, i que si aquesta tractava «el problema balcànic com un afer exterior, llavors només pot tractar-lo amb mitjans exteriors, sobretot amb la colonització» (2011, 88). La Guerra Freda, basada en l'amenaça i no en l'acció, necessitava un mur simbòlic que evidenciés les tensions entre blocs enfrontats; les massacres de les guerres de Iugoslàvia, en canvi, no en necessitaven cap. Com un mur, tanmateix, continua sent un dels símbols que millor representa un conflicte, Ugrešić pren la seva imatge per explicar, a través del seu trasllat metafòric de Berlín als Balcans, el moviment del conflicte d'una zona d'Europa a l'altra:

He visto el Muro de Berlín por los dos lados. Mis casuales e intolerablemente amables guías, croatas, un matrimonio de emigrantes, me llevaron del Berlín Occidental al Oriental contra mi voluntad. [...] Mi guía casual grababa con una cámara de vídeo [...]. Solo dos horas más tarde nos veíamos en la televisión de su modesto piso de Berlín Occidental. El piso, como un nido de urraca, estaba adornado con tristes símbolos, que apenas algunos años más tarde, triunfalmente, con todo esplendor, brotarían en su verdadera patria y en tiempos de caída de un muro servirían para levantar otro, esta vez entre los croatas y los serbios (2022: 215).

Tot plegat permet entendre el desinterès aparent de Gorbtxov i Bush quan va caure el Mur. El líder de la Unió Soviètica era conscient de la situació en què es trobava el seu país i entenia que enrocar-se a mantenir el Mur només el perjudicaria, i Bush, rere la seva diplomàcia, amagava una estratègia política que ja pensava en la següent fase en què es trobaria el continent europeu i la seva relació amb els Estats Units. La història funciona així: Günther Anders, als seus diaris sobre els atacs nuclears a Hiroshima i Nagasaki, entén que el segon —malgrat haver sigut menys mortífer que el

primer, tot i que continuem parlant de desenes de milers de víctimes— és més reprovable que el primer, perquè la rendició incondicional dels japonesos estava garantida sense ell. Així, explica que l'objectiu d'aquella segona bomba nuclear no eren els japonesos:

Més aviat s'adreçava [l'amenaça] a l'enemic de demà, a qui es volia atemorir mostrant-li una catàstrofe, fent bona l'expressió «matar el cabrit per espantar el boc». Com que la guerra contra l'enemic de demà, és a dir, la «Guerra Freda», encara era només una possibilitat, i com que de moment estava descartat amenaçar aquell enemic directament, calia una amenaça indirecta, encoberta. [...] Les setanta mil víctimes no van ser assassinades perquè encara fossin enemics, encara menys enemics perillosos, sinó únicament perquè amb la seva mort en massa es volia estatuir un exemple, perquè es podia donar una funció a setanta mil cadàvers, perquè es podien fer servir com a amenaça³ (Anders, 2023, 142-143).

Finalitzada la Segona Guerra Mundial, doncs, calia pensar en la següent guerra; anàlogament, en l'agonia de la Guerra Freda, i sense oblidar la història del segle XX, el novembre del 1990 va signar-se la Carta de París per «construir, consolidar i reforçar la democràcia com l'únic sistema de govern de les nostres nacions». Bush en va dir: «La vam modelar perquè no hi hagués perdedors, només guanyadors [...] Vam evitar l'ombra d'un altre Versalles» (Garton Ash, 2023, 248-249). Malgrat que, i així ho diu Garton Ash, Rússia va veure anys després aquests acords com un altre Versalles, els moviments finals d'una guerra, reïxin o no, estan més enfocats cap al futur que no pas cap al conflicte en si. Les decisions preses al final de la Segona Guerra Mundial —destructives— i les preses a les acaballes de la Guerra Freda —cauteloses— poden semblar l'una als antípodes de l'altra, però comparteixen la intenció de fons.

En aquest nou panorama, ¿com es proposa Berlín com una de les ciutats idònies per pensar la situació d'Europa, per entendre el segle XX i provar d'entreveure cap a on anirà el nou mil·lenni? Ugrešić encara concep la capital a partir del Mur perquè, malgrat l'enderrocament, continua tenint efectes en les vides d'aquells que van viure'l, i l'escriptora hi reflexiona a partir del que queda d'ell. El Mur ha passat a la història i ja no n'és un agent actiu, però participa de la ideologia que cada vegada té més força a Europa i, com les esvàstiques i les estrelles roges dels encants, és senzill de despolititzar per esdevenir un *souvenir*, una peça més de mercadeig. El que ocorre a la Porta de Brandenburg, un dels monuments que des de la seva construcció més ha representat el poder polític a Europa —uns anys després que estigués acabada, Napoleó hi va desfilar i va endur-se la quadriga que la corona a París; pocs anys abans de la caiguda del Mur, Ronald Reagan, d'esquena a ella des de l'encara part occidental de la ciutat, demanava a Gorbtxov que enderroqués el Mur—, és un dels millors exemples, a parer d'Ugrešić, de com en els anys noranta hi ha un veritable canvi d'època:

Junto a la Puerta de Brandeburgo pueden comprarse *souvenirs* de la época: pedazos del Muro en cajitas de plástico, hoces y martillos, estrellas rojas, viejas condecoraciones soviéticas. A cargo de este mercadillo ya no están emigrantes rusos, sino, quién sabe por qué, paquistaníes. Los paquistaníes que venden *souvenirs* en el lugar donde hasta hace poco estuvo el Muro son el corazón metafórico del fin de la época (2022: 339).

3 En aquest sentit, Anders fins i tot fa referència, en un peu de pàgina, al llibre del 1955 de Patrick M. S. Blackett *La por, la guerra i la bomba atòmica*, en què l'autor considera que les bombes atòmiques van inaugurar la guerra contra la Unió Soviètica.

Per tant, el Mur encara és present com a resta, però Ugrešić pensa la Berlín d'aquests anys sobretot, sense desmerèixer les noves fronteres i asimetries que s'hi creen, a través de l'estratificació, de les diferents capes temporals que, com si estiguessin apilonades, són la base de la ciutat i, malgrat que s'intenti que quedin soterrades, la defineixen. La novel·la —no els seus personatges— es nega a resignar-se al domini i apropiació del passat que intenta aconseguir el nou ordre mundial, que vol despolititzar i mercantilitzar els símbols de la història, definir-la categòricament com a progressiva oblidant-ne les contradiccions i complexitats que li són inherents; vol explicar la totalitat de la història de qualsevol lloc, en aquest cas Berlín, a partir d'un relat que, articulat lògicament, no cal posar en dubte, perquè és complet i no ha deixat res fora d'ell. Tanmateix, només es pot pretendre fer això si es desatenen dues evidències: que tota mirada sobre uns fets i un passat és parcial, esbiaixada i interessada, i que l'únic que se la pot permetre és qui des d'una posició dominant gaudeix del privilegi de narrar uns esdeveniments i d'explicar-ne els trets essencials. En aquesta direcció va una de les preguntes que apareixen reiteradament a les obres de W. G. Sebald, un autor les idees del qual dialoguen íntimament amb les d'Ugrešić i que, a *Els anells de Saturn*, ho formula així:

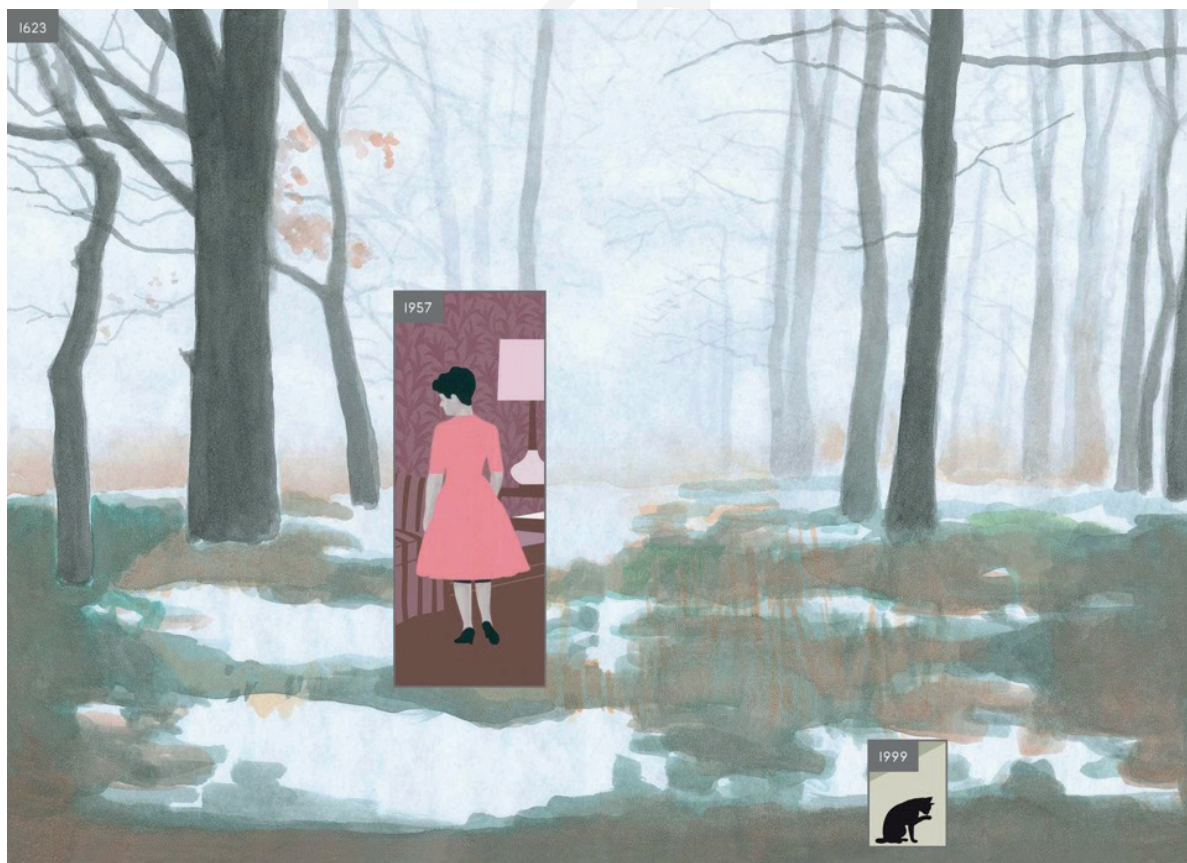
Vet aquí, pensa un tot caminant pausadament en cercle, l'art de la representació de la història. Es basa en una falsificació de la perspectiva. Nosaltres, els supervivents, ho veiem tot des de dalt, ho veiem tot alhora, i tanmateix no sabem com va ser. Al nostre voltant s'estén la plana erma on un dia cinquanta mil soldats i deu mil cavalls van perdre la vida en poques hores. En la nit després de la batalla, devia ressonar en aquest lloc una polifonia de faties i gemecs. Ara no hi ha res més que terra bruna. Què en devien fer, dels cossos i els ossams? Estan enterrats sota el memorial? Som en un turó de morts? És aquest finalment el nostre lloc d'observació? És des d'aquesta posició que es té la tan ponderada visió històrica? (Sebald, 2020: 138).

Veiem la història des de dalt, tot alhora, i tanmateix no sabem com va ser. El «no saber» sebadia denuncia la falsificació de la perspectiva gràcies a la qual fem veure que sabem, a través d'un relat construït arbitràriament, què va passar en cada moment de la història. Assenyalar la fallàcia del relat implica acceptar que, com diu el narrador d'*Els anells* a partir d'una reflexió sobre les representacions pictòriques de les batalles navals, tota representació i construcció narrativa és sempre i sense excepció una ficció. Així, en una batalla com la de Solebay, en què hi ha un consens que és amb ella que s'inicia el declivi d'Holanda malgrat que «mai no s'ha arribat a aclarir quina de les dues parts es va emportar la victòria», és possible que el que la decidís fos «únicament el caprici del vent i de les ones del dia dels fets» (2020, 86-87), més que qualsevol motiu que pugui atribuir-se a les característiques concretes de l'Holanda, l'Anglaterra i la França del segle XVII. Pensar la història a través de l'estratificació és comprendre la naturalesa caòtica, contradictòria i interessada d'aquesta, i impugnar qualsevol relat tancat que vulgui ser acceptat únicament perquè el regeix una lògica causal. És una reacció per tal de no sucumbir a ella.

Ara, per entendre aquesta manera de treballar d'Ugrešić, vegem les aportacions de dos autors que dialoguen amb aquest «mètode». Fer de l'estratificació un mecanisme narratiu és observar i analitzar les capes temporals que se superposen en un espai, és parar atenció a la dimensió temporal d'un palimpsest. Aquest sembla el punt de partida de *Here*, l'obra del 2014 de Richard McGuire. Deixant de banda la revolució que va suposar aquesta publicació al món del còmic i de la narració gràfica en general —així com el seu embrió, publicat a les pàgines de la revista RAW l'any 1989—, el llibre de McGuire pren unes decisions molt arriscades per a una obra de 300 pàgines: servir-se únicament de pàgines dobles, ensenyar sempre la mateixa habitació i mai canviar la perspectiva, el lloc des d'on el lector veu. Vegem-ne alguns exemples:



(McGuire, 2014: 12-13)



(2014: 14-15)



(2014: 46-47)



(2014: 240-241)

En certa manera, aquesta obra es presenta com un catàleg de maneres de palesar la tesi que li fa de fonament: que en un mateix espai conviuen tots els estrats temporals —al còmic, passats però també futurs— dels fets que han tingut lloc —o que en tindran— allí. En la suposada banalitat de la pregunta que es fa la dona de pàgina 12-13, «Hmm... Why did I come in here again?», hi ha el nucli del llibre: tant en el retorn reiterat a un lloc com en el dubte que sorgeix davant de per què s'hi torna, hi ha un gest inconscient, i el gruix del llibre prova de mostrar què hi ha al darrere d'aquesta inconsciència. És la impossibilitat de tornar a un lloc que sempre és canviant, però sobretot múltiple, on és tan important i *present* la construcció de la casa com la celebració anual de qualsevol festivitat. En la transició de la pàgina 12-13 a la 14-15, veiem en dos petits requadres només, d'una banda, la dona plantada, intentant recordar per què havia vingut *aquí*, i de l'altra, la petita passa que ha fet un gat negre a l'habitació, que ara es llepa una pota —aquí hi ha un dels molts trencaments de l'obra: la narració seqüencial, en lloc d'anar entre vinyetes, ocorre entre pàgines, a partir del moviment d'aquests petits quadres—. En canvi, a la resta de pàgina veiem l'espai que ocupava l'habitació 300 anys enrere, quan no hi havia casa; només bosc. A partir d'això, les possibilitats creatives creixen exponencialment, i alhora poden superposar-se càpsules temporals separades només per segons, com a les pàgines en què es construeix la casa l'any 1907, o pot mostrar-se simultàniament el que passa a la casa els anys 3450 abans de l'era comuna, el 1972, el 2014, el 1983, el 1933 i el 2016. Aquesta mirada sobre la realitat té sempre present allò que ha quedat soterrat, tots els elements que en algun moment van definir un espai i que ara, si no són considerats rellevants per a la situació actual del lloc, queden ocultats.

L'altre exemple el trobem a *L'Imperi*, de Ryszard Kapuściński, en un viatge que fa l'any 1967 pel sud de l'URSS. Arribat a Azerbaidjan, en una conversa amb una nativa, explica:

Vagis on vagis, a tots els països la gent s'enorgulleix de les conquestes dels seus avantpassats. Pel que sembla, a la gent li resulta necessari ser conscient d'aquestes coses; encara més, cada cop li resulta més necessari. Li dic que en això hi deu haver alguna llei compensatòria. Antigament hi havia menys gent al món, i si alguna nació sentia tot d'una que havia d'expandir-se, podia arribar bastant lluny. [...] Avui en dia expandir-se resulta difícil i arriscat, en general acaba en minva, i per això els pobles han de compensar l'instint d'ampliació amb el sentit de profunditat, és a dir, s'han d'endinsar en la pròpia història per demostrar la seva força i importància. Totes les petites nacions que desitgen la pau s'han trobat en aquesta situació. Afortunadament, si ens mirem la història de la humanitat, cada nació ha tingut en una època o altra el seu període d'eixamplament i expansió, encara que sigui un desfogament patriòtic que li permeti conservar avui una certa calma psíquica col·lectiva —encara que, en realitat, relativa—. I és que el sentit de profunditat permet a les nacions conservar la dignitat sense haver d'activar el seu instint d'ampliació (Kapuściński, 2022: 89-90).

Aquesta transició de l'amplitud a la profunditat, més enllà de dialogar amb l'interès creixent dels estats cap a la conquesta ideològica més que no pas cap a la territorial, mostra com, amagat al darrere d'un canvi de mètode, l'objectiu de fons de les nacions continua sent el mateix. L'important és de quina manera s'endinsa un en la pròpia història, perquè no sempre es fa a la manera que proposen Ugrešić, Sebald o McGuire. El 1989, per exemple, Slobodan Milošević pronunciava el discurs de Gazimestan a Kosovo, que va ser un dels indicis més clars de la futura fragmentació de Iugoslàvia. Milošević, aleshores president de la República Socialista de Sèrbia, defensava el nacionalisme serbi recordant la derrota, sis-cents anys enrere, dels serbis enfront dels otomans, en la batalla que va tenir lloc allà on pronunciava el discurs —mateix espai, diferents temporalitats—. Va aprofitar la commemoració de la batalla per recordar al seu poble que, si va perdre, va ser perquè els serbis estaven

desunits, i va apel·lar a una unió que podria ser necessària en temps pròxims; Milošević va fer un seguit de referències explícites a possibles enfrontaments armats que eren a tocar. Comptat i debatut, la qüestió era prendre un episodi del passat per apropiar-se'l i mostrar-lo com un moment gairebé ancestral de la lluita que amb tota probabilitat ocorreria ben aviat, per donar així raons a la massa per enfrontar-se als seus veïns. En canvi, si, en lloc de buscar un seguit d'esdeveniments que facin comprensible un relat interessat, s'investiga quins són aquells moments que han marcat la història d'un lloc i quins són els espais concrets on això s'evidencia més, aleshores el que es prova de fer és entendre les arbitrarietats dels estats actuals per assenyalar-les i resistir-s'hi, i no sortir-ne beneficiat al preu d'acceptar les discriminacions que els permeten sostenir-se. Això és justament el que vol fer Kapuściński quan es pregunta pel futur de la Rússia postsoviètica, i ho fa a partir d'un edifici tan significatiu com la catedral del Crist Salvador de Moscou, fixant-se a «El temple i el palau» en els enderrocaments i reconstruccions que aquest ha patit. La mirada temporal, tan complicada de desenvolupar a causa de la falta de materialitat sobre la qual defensar uns arguments, queda clara des del primer paràgraf: «Sempre que passo per allà, no puc apartar la vista d'aquell lloc. Em quedo mirant atentament com si volgués veure alguna cosa a través de la boira, a través del temps, malgrat que, evidentment, no es veu res» (2022: 141).

2

El museu de la rendició incondicional, novel·la dividida en set parts, té una mena de capítol zero que comença així: «En el parque zoológico de Berlín, al lado del estanque de las morsas, hay una extraña vitrina. Tras el cristal se hallan los objetos encontrados en la tripa de la morsa Roland, cuya vida concluyó el 21 de agosto de 1961. Exactamente hay: [...]» (2022: 9). Després d'una llarga llista de tot allò que van trobar al ventre de la morsa —ulleres de sol, una llauna de cervesa, unes claus, un cotxet de plàstic, etc.—, llegim el següent:

Más hechizado que asombrado, el visitante observa esas extrañas piezas como si se tratase de unas excavaciones arqueológicas. Sabe que su valor de pieza de museo está determinado por la casualidad (por el caprichoso apetito de Roland) y, no obstante, no puede resistirse al pensamiento poético de que, con el tiempo, esos objetos han establecido entre sí unas relaciones más delicadas. Atrapado en este pensamiento, el visitante intentará en adelante establecer unas coordenadas de significado, reconstruir las coordenadas históricas (se le ocurre, por ejemplo, que Roland murió ocho días después del levantamiento del Muro de Berlín), y otras cosas por el estilo.

El lector debería leer la novela que está ante él de forma semejante. Si le parece que entre los capítulos no hay una relación sensata y firme, que tenga paciencia; las relaciones se irán estableciendo de manera gradual (2022, 10).

En aquesta analogia entre els objectes trobats en la panxa de Roland i el «funcionament» de la novel·la hi ha la doble clau de comprensió del text. D'una banda, Ugrešić indica directament de quines maneres la novel·la prendrà sentit: gradualment, a través d'unes relacions que s'aniran formant i que són del tot impossibles d'intuir des del principi. Ho llegim més explícitament al primer fragment de la cinquena part de la novel·la, a través d'un dels recursos que més empra Ugrešić i que demana un estudi a banda: la reiteració. En aquest fragment, trobem repetit, gairebé exactament, el text que obre la novel·la, però amb algunes modificacions: «Más hechizado que asombrado, el visitante observa esas extrañas piezas y no puede resistirse al pensamiento poético de que esos objetos,

tan casuales, *diferentes y sin sentido*, con el tiempo han establecido entre sí unas relaciones de significado más delicadas y *con más sentido*»⁴ (2022: 248). D'altra banda, i aquesta és la part que més ens interessa ara, se'ns presenta des de l'inici, sense que encara ho sabem, Roland —els objectes que va menjar-se, ara exposats com peces de museu— com un dels primers «espais» a través dels quals veure tot un seguit de temporalitats. De la mateixa manera que parlàvem de la Berlín de la Guerra Freda com la sinècdoque més representativa del que era Europa, Roland i els objectes que va empassar-se ho seran de la ciutat de Berlín als anys noranta. Així va definint Ugrešić la capital alemanya, a través de comparacions entre el que va engolir Roland i algunes zones concretes de Berlín; poques pàgines després de la reaparició d'aquesta morsa i del matís sobre el sentit, s'introdueix Teufelsberg en aquestes comparacions:

Teufelsberg es la colina más alta de Berlín, mide 115 metros. Bajo la superficie de hierba de la colina laten 26 millones de metros cúbicos de escombros de Berlín, recogidos y traídos aquí tras la Segunda Guerra Mundial. Teufelsberg, Insulaner y Bunkerberg son colinas artificiales de Berlín, construidas a partir de un total de 100 millones de toneladas de ruinas de Berlín.

Teufelsberg parece una morsa que se haya comido demasiadas cosas. Una morsa, tumbada sobre el hormigón gris al lado de un estanque de agua, parece una elevación de hormigón, una colina artificial (2022: 249).

Teufelsberg sembla la morsa i la morsa sembla Teufelsberg en la mesura que tots dos contenen, recullen dins seu, objectes i materials diversos d'orígens diferents, les deixalles del temps: les de Teufelsberg, en aquest cas, són les deixalles de la història, totes les runes que van acumular-se en un mateix punt i a partir de les quals podríem reconstruir, si poguéssim destriar-les, diferents moments de la guerra. I si la muntanya conté les deixalles de la història, si allò que té a sota són artefactes, brossa i materials que ara resten amagats sota una capa d'herba i queden apartats del seu context històric, la ciutat de Berlín no és diferent:

Las cosas en Berlín establecen las más diversas relaciones mutuas. Berlín es como una morsa que se ha tragado demasiadas cosas indigestas. Por eso, por las calles de Berlín hay que andar precavido. Sin pensar en ello, el transeúnte pisa el tejado de alguien, la tumba de alguien. El asfalto es solo una fina capa que cubre huesos humanos. Estrellas amarillas, esvásticas negras, hoces y martillos rojos crepitan como escarabajos bajo los pies del sensible transeúnte (2022: 250-251).

La Berlín de la Guerra Freda era la ciutat que millor representava Europa pels conflictes en què estava immersa; ara ho és perquè en cap com en ella es veu tan clarament què és el que permet el nou ordre mundial: soterrar les complexitats, massacres i catàstrofes històriques per fer-ne un turó i, com deia el narrador de Sebald, tenir des del seu cim una *ponderada* visió històrica. En la mesura que a Berlín, des dels anys quaranta fins a finals dels vuitanta, hi havia comprimides totes les propostes polítiques sobre les possibilitats d'Europa, ara hi ha totes les restes d'aquells bàndols —esvàstiques negres, falçs i martells rojos—. Cap part de l'Europa occidental, val a dir, s'ha construït d'una altra manera: n'és un exemple Brussel·les, a la qual para atenció Sebald a partir dels viatges d'un Joseph Conrad retornat del Congo, qui ha vist de primera mà quines són les relacions entre aquest país i

4 Les cursives són meves.

Bèlgica i ja no pot fer altra cosa que percebre Brussel·les, «amb edificis cada cop més ampul·losos, com un monument funerari erigit damunt una hecatombe de cossos negres, i li fa l'efecte que les persones que transiten pels carrers guarden dins seu l'obscur secret congolès» (2020: 135).

La morsa Roland és Teufelsberg i és Berlín per com en elles se superposen, a través de diferents elements, capes temporals que, si fossin visibles, ens haurien de permetre ordenar la nostra història i veure els abusos que s'han comès mentre es perseguien uns interessos concrets. Però Berlín també és Teufelsberg. A l'exposició *The Art of Memory*, Shimon Attie, «con la intenció de que “los fragmentos de la vida pasada se intercalaran en el campo visual del presente” [...], sobre las escenas contemporáneas proyectaba empalidecidas escenas de los mismos espacios del pasado», i aconseguia amb aquest efecte d'holograma que el passat fos com una taca d'humitat que travessava la superfície del present (2022, 257). Aquesta reflexió és la que li permet a Ugrešić equiparar el turó i la ciutat, i mostrar que és justament per la forta relació entre el passat i el present que hi ha a Berlín que la capital continua sent paradigmàtica per pensar i entendre Europa i el segle a venir:

«Berlín es Teufelsberg, ruinas cubiertas con hierba indiferente», digo. «Berlín está empapado de la humedad de la locura como una esponja», digo. Quizá precisamente por eso es así de gris y reservado. La locura, sin embargo, como la humedad, difícilmente puede ocultarse. Siempre asomará por alguna parte. [...] [Por ejemplo] Tras la cúpula acristalada del último piso del KaDeWe [centro comercial de Berlín], donde, a través de la recién pedida copa de champán y del cóctel de gambas, se puede ver una placa que está en la Wittenbergplatz, como una advertencia, con los nombres de los campos de concentración alemanes. Por todas partes manchas de humedad. «Por eso aquí el asfalto se agrieta de una forma particular», le digo a Richard (2022: 262).

Són aquestes esquerdes i taques d'humitat les que han de servir per assenyalar el rumb que prendrà Europa amb el sistema polític i econòmic que planteja. En les línies que antecedeixen un fragment que llegíem pàgines amunt encara hi ha una comparació més: «Los mercadillos de Berlín se parecen a la tripa rajada de la morsa Roland que se tragó demasiadas cosas indigeribles. Los mercadillos de Berlín se parecen a Teufelsberg, colina artificial, de la que prorrumpiera su contenido escondido» (2022, 349). És sobretot als encants, deia Ugrešić, aquests abocadors del temps, on es reconcilien temps i ideologies. Si aquesta reconciliació s'estén a tot el territori, el resultat en serà un passat compacte, homogeni i indestruable, el significat del qual, ja únic i inequívoc, serà el que imposin aquells que puguin definir-lo; d'això és del que avisa Ugrešić. En un fragment prou anterior a la novel·la, quan descriu el zoo de Berlín, escriu:

Durante el paseo por el parque, en determinado momento, el visitante descubre la vista de Siegesäule⁵, la alada diosa dorada. Si acaso el visitante desvía la vista, se dará cuenta de que la mirada de la muchacha dorada se dirige a la estrella de tres picos de Mercedes, al gran círculo de metal que gira despacio sobre el Centro Europa. Están a la misma altura. Dos dioses iluminados, cada uno a un lado, controlan el corazón de la ciudad, le toman el pulso (2022, 162-163).

Així com ocorria a «El temple i el palau» de Kapuściński, on l'escriptor explica com la catedral del Crist Salvador és derruïda per construir-hi el palau dels Soviets amb una estàtua immensa de Lenin a dalt de tot —això és part del que vol veure Kapuściński a través de la boira, a través del

5 «Sieg» és 'victòria' i «Säule», 'columna'.

temps—, i per tant l'objectiu d'aquesta decisió de Stalin és evidenciar arquitectònicament que l'antic déu queda substituït per un altre, a *El museu de la rendició incondicional* veiem, en aquesta part de la novel·la, l'enfrontament entre dos déus diferents. D'una banda, hi ha la deessa Victòria, que des de la construcció del seu monument —la columna i l'estàtua que la custodia commemoren diferents victòries de Prússia al segle XIX— i al llarg de la seva història —el Tercer Reich, per exemple, modifica el monument i se l'apropia— ha simbolitzat el triomf bèl·lic, la victòria en la guerra. D'altra banda, hi ha l'estrella de Mercedes Benz, que fa de símbol d'una altra mena de conquesta; com veiem, la que interessa els estats un cop acabada la Guerra Freda: la ideològica.

També hi havia abans, cal tenir en compte, un interès de convèncer ideològicament un poble, o les guerres no serien possibles, però aleshores el que se cercava era el conflicte, amb el qual s'arribaria al darrer objectiu, que era la conquesta territorial, la imposició per la força; aquí, aquest convenciment ideològic ja no és una necessitat per aconseguir una reacció desitjada i activa, com la guerra, sinó que el convenciment mateix és el fi: persuadir d'unes idees sobre el consum, la llibertat, la cultura, el passat i la història que no tenen unes conseqüències tan visibles com els enfrontaments bèl·lics però que també són una imposició, una imposició que en lloc de ser forçada sembla orgànica.

La victòria dels principis que representa l'estrella de Mercedes sembla indubtable al final de la novel·la. Llegim algunes parts del fragment 125, l'últim de l'obra:

En el n. 13 de la Tauentzienstrasse, en la cuarta planta, está el gimnasio femenino Joop. Las ventanas, junto a las que están colocados en fila los aparatos de ejercicio, dan a la calle, al Centro Europa y al Kaiser-Wilhelm-Gedächtniskirche, que los berlineses llaman «silo de almas». En la cima del monte Europa gira lentamente la estrella metálica de tres puntas de Mercedes.

En esta ciudad, el gimnasio es mi templo de sanación, me doy cuenta de que cada vez voy más a menudo, el precio de la tranquilidad es bajo. Me subo al aparato de escaleras, único aparato de ejercicio que utilizo, y dirijo la mirada hacia la estrella de tres puntas de Mercedes. Un-dos, un-dos. Quedándome en el sitio subo una escalera que no lleva a ninguna parte.

[...] Marchamos en fila, nosotras, maniqués móviles, cada una marca su propio ritmo. La estrella de tres puntas de Mercedes gira lentamente, su girar me trae una somnolencia hipnótica. Esa divinidad metálica alisa como un láser las rudas cicatrices de la ciudad, reconcilia los tiempos y los puntos cardinales del mundo, el pasado y el presente, el Este y el Oeste.

[...] A veces pienso que debería irme, pero enseguida desisto resignada. No sé adónde podría ir desde esta bola de cristal y, además, mis pies están cansados, parece que se han pegado a la escalera. Por eso, con los dientes apretados y la mirada plana, subo disciplinariamente la escalera, quedándome en el sitio (2022: 361-362).

En aquest tancament de la novel·la, hi ha contingudes moltes de les característiques del sistema hegemònic i les seves conseqüències: el gimnàs com un no-lloc paradigmàtic, on a més a més tot és comprable —fins i tot la tranquil·litat, la possibilitat de desconnectar de la realitat berlinesa, i a un preu baix—, l'exemplificació de la fal·làcia del progrés a través de l'escala d'exercici mecànica, on s'avança disciplinàriament, de manera robòtica, programada —l'«u-dos, u-dos» militar en què res no es qüestiona, les *clientes* del gimnàs com maniquins mòbils—, la incapacitat d'abandonar una situació on se sap que no s'hi està a gust —l'estrella com un aparell hipnòtic, el desistiment resignat, la sensació de cansament i d'enganxament a l'escala, és a dir, al mateix progrés—, etc. El més definitori, tanmateix, és com edificis com el de Mercedes i la seva estrella, en tant que símbol, eixamplen la reconciliació entre temporalitats que hi havia a llocs com els encants i la traslladen a tota la capital alemanya. «L'allisada de les cicatrius de la ciutat» és l'acció de cobrir aquelles esquerdes que, tal com

li deia la narradora a Richard, s'obrien a l'asfalt de Berlín d'una manera particular; és impedir una relació amb el passat no mediada per unes institucions que decideixen quin tipus d'accés pot tenir-se a aquest, i que per tant exerceixen el seu poder de manera totalitària, entenent això com ho fa Hartmut Rosa quan parla de l'acceleracionisme social:

En la sociedad tardomoderna el poder totalitario reside en un principio abstracto que, sin embargo, somete a su autoridad a todos los que viven bajo del mismo. Propongo que podemos llamar totalitario a un poder cuando: a) ejerce presión sobre la voluntad y las acciones de los sujetos; b) cuando es ineludible, es decir, que todos los sujetos son afectados por él; c) cuando es omnipresente, en otras palabras, cuando su influencia no se limita a una u otra área de la vida social sino a todos sus aspectos; y d) cuando es difícil o casi imposible criticarlo y luchar contra él⁶ (Rosa, 2016: 105).

La Berlín dels anys noranta és un dels llocs on més clarament s'enfronten aquesta concepció del passat i la que defensava Shimon Attie a *The Art of Memory*. El que sembla evident a *El museu de la rendició incondicional*, al llarg de tot el llibre, és que, si no es troba alguna mena de resistència eficient aviat, el procés en què es troben la ciutat, Alemanya i Europa serà irreversible. La realitat, aleshores, serà coberta d'herba, com Teufelsberg. Arran d'un paràgraf sobre les guerres de Iugoslàvia, la narradora diu:

Esa es una realidad, digo, verificable todavía. Porque dentro de poco la hierba cubrirá los campos de minas, en el lugar de las casas destruidas se levantarán nuevas, todo crecerá, desaparecerá y se instalará otra vez en un sueño, en un relato, en una profecía de adivino. Se establecerán otra vez fronteras fijas entre los mundos existentes y soñados. Quedarán, eso sí, personas, testigos, que no reconocerán esas fronteras, apelando a su experiencia de pesadilla como prueba de lo sucedido, pero habrá pocos que los escuchen. Con el tiempo a ellos también les cubrirá la hierba (2022: 300).

El museu de la rendició incondicional és actualment el Museu Berlín-Karlshorst, però va inaugurar-se l'any 1967 amb el nom de Museu de la Rendició Incondicional de l'Alemanya Feixista en la Gran Guerra Patriòtica 1941-1945. Commemorava les gestes de l'Exèrcit Roig i es trobava —i es troba— al lloc on Alemanya va signar aquesta rendició al final de la Segona Guerra Mundial. A *El museu de la rendició incondicional*, Mira i Zoran són dos iugoslaus que, passejant pel Museu d'Història Alemanya, s'adonen que mai tindran un museu com aquest: amb el seu país desaparegut, desapareixerà la memòria col·lectiva, els objectes del dia a dia, la quotidianitat sobre la qual reflexionava també Ugrešić als seus assajos; l'últim que quedarà és el record de les persones, que acabaran sent també enterrades sota una fina capa d'herba. Mentrestant, diu Zoran, «todos somos piezas andantes de museo» (2022: 356). Berlín, que és la capital idònia per pensar i entendre els conflictes europeus del segle XX, corre també el risc, per causes diferents de les de Iugoslàvia, de convertir-se, ella i els seus habitants, en un museu, el museu de la rendició incondicional al sistema politicoeconòmic imperant. Aquesta sembla que és l'advertència en què més insisteix Ugrešić, de tantes maneres diverses, al llarg de tota la novel·la.

6 Sobre com aquest sistema —d'aquí l'ús del terme totalitari— té presents les possibles reaccions i protestes al propi funcionament i les desactiva fent veure que les permet, entre molts d'altres, el capítol «I si tothom està d'acord amb la teva protesta?» (Fisher, 2022: 33-40) dins de *Realisme capitalista*, de Mark Fisher, en fa una síntesi exemplar en diàleg amb les idees de Slavoj Žižek.

Bibliografia

- AKERMAN, Ch. (directora) (2002). *De l'autre côté* [Documental]. AMIP-ARTE France, Carré-Noir, Chemah, Paradise Films, SBS Television, YLE/SARI Volanen, arte France Cinéma.
- ANDERS, G. (2023). *L'home dalt del pont: Diari d'Hiroshima i Nagasaki*. Club Editor.
- FISHER, M. (2022). *Realisme capitalista: No hi ha alternativa?* Virus Editorial.
- GARTON ASH, T. (2023). *Europa: Una història personal*. Arcàdia.
- KAPUŚCIŃSKI, R. (2022). *L'Imperi*. Folch&Folch.
- MCGUIRE, R. (2014). *Here*. Hamish Hamilton.
- PETROVIĆ, T. (2011). «Pensar Europa sense pensar: Els discursos sobre Balcans com un reflex de la mateixa Europa». *L'Espill*, 2(37), 79-90.
- ROSA, H. (2016). *Alienación y aceleración: Hacia una teoría crítica de la temporalidad en la modernidad tardía*. Katz Editores.
- SEBALD, W. G. (2020). *Els anells de Saturn*. Editorial Flâneur.
- UGREŠIĆ, D. (2009). *No hay nadie en casa*. Editorial Anagrama.
- (2022). *El museo de la rendición incondicional*. Impedimenta.