

LIBROS LIBROS LIBROS LIBROS

LA LUZ QUE REGRESA

de Salvador Elizondo

por Dermot Curley

● Fondo de Cultura Económica, México, 1985. 242 pp.

Se puede decir que la recopilación de escritos presentada en esta nueva antología de Salvador Elizondo ha pasado por la prueba de fuego: el ojo crítico y escrupuloso del propio autor. Sin embargo, para el lector, fiel seguidor del itinerario literario de Elizondo, esta "relectura" también representa una lectura diferente. Creo que lo diferente se debe a dos cosas: en primer lugar, a la ausencia de textos largos, *Farabeuf* (1965) y *El hipogeo secreto* (1968), dos textos difíciles que exigen del lector una concentración y un esfuerzo mayores. Los escritos reunidos en *La luz que regresa* son, en su mayoría, cortos; son también menos difíciles, el lector tiene que luchar menos con la fragmentación textual típica de las dos narraciones extensas. En segundo lugar, lo diferente se debe a que se ofrece en esta antología una "relectura resumida", es decir, no es posible apreciar el camino fascinante que toma Elizondo al pasar de un texto a otro, de un libro a otro. El drama interior, lo "intratextual", el regreso a la "literatura" después de haberla abandonado, el retorno a su propia producción literaria y a sus obsesiones personales: todo esto en gran medida se pierde en *La luz que regresa*. No obstante, sí existe en esta nueva antología una versión resumida, una "relectura" hecha ahora con ese mismo

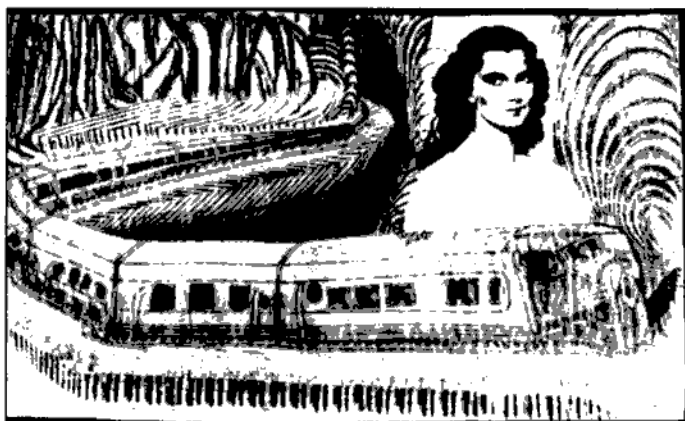
amor con el que el Doctor Farabeuf recortaba sus fotografías para magnificar la solemnidad de un rito milenarico. *La luz que regresa* demuestra la destreza de un escritor cuya obsesión más grande es el ejercicio de la escritura, un escritor que pinta un mundo en donde el concepto y la práctica de la escritura implican una ruptura con la idea tradicional de que la literatura debería decir algo y de que ese algo debería encontrar expresión por medio de géneros específicos.

En "En la playa", de la colección de cuentos titulada *Narda o el verano* (1964), no se extrae del texto ninguna verdad universal. Una secuencia filmica típica del género de espionaje se transcribe en términos literarios; "el bote se deslizaba ágil sobre el agua casi quieta bajo el sol violento que caía a plomo del cielo límpido azul". Es de poca importancia saber quién es Van Guld o quién es El Gordo. Lo que sí es importante es notar que por medio de una secuencia filmica rápidamente consumida, Elizondo logra dramatizar la fuerza y la riqueza del lenguaje literario.

En "La puerta", el lector es llevado al mundo terrorífico de la locura irremediable. La descripción de este mundo es fría, precisa y escalofriante. Este tono se mantiene a lo largo del cuento. De hecho, "La puerta" no podría existir sin su narrador. Es él quien

describe y cuenta todo. Aquí no hay más drama que el de las palabras mismas, de la atmósfera que esas palabras son capaces de comunicar. Se realiza una selección estricta de imágenes. Al final del cuento la mujer abre la puerta, que siempre le ha fascinado. Allí hay un espejo. La mujer ve una mirada de horror en la cara reflejada. Poco después se da cuenta de que la cara es suya. Potencialmente, esta escena es muy dramática. Sin embargo, a nivel del contenido del relato, al lector todo se le ha dicho, nada se le ha demostrado: ha predominado la descripción sobre la acción. Liberados de la obligación de "representar" algo, el lenguaje y las técnicas narrativas aparecen ante el lector como artificio.

Aunque al lector se le informa que Pao Cheng está imaginando todo en el cuento "La historia según Pao Cheng", los detalles realistas son suficientes para "naturalizar" la imaginación y convertirla en una "persona": "Pao Cheng se acercó cautelosamente al hombre". El texto no miente, pero sí es una mentira. Alguien está imaginando a Pao Cheng, quien a su vez está imaginando al escritor. Ese "alguien" también imagina al escritor, quien imagina a Pao Cheng. Y claro, ese alguien es el narrador, quien regresa al final del cuento para recordar al lector que él existe, que no es



una convención tácita. La fidelidad del narrador a los pensamientos de Pao Cheng vuelve discreta su presencia. Su regreso rompe con este procedimiento y, por lo tanto, con la complicidad establecida entre el narrador y el lector.

Si en la literatura lo verosímil es la máscara que disfraza las leyes del texto, los escritos de Elizondo revelan siempre una tendencia a desenmascarar estas leyes o convenciones. Antes de persuadir al lector que algo sucede de verdad (lo real) o que ciertas cosas podrían suceder (lo fantástico), los escritos recopilados en *La luz que regresa* ponen el énfasis sobre la literatura como ejercicio. El protagonista es el lenguaje literario. Lo que Elizondo exige de sí mismo es fidelidad no a un género sino a un proyecto de escritura. En "La mariposa", el autor se burla de las expectativas del lector, tachando de "escolar" a esta nueva composición. Si la mariposa viva es el simulacro perfecto de la descomposición orgánica, entonces la mariposa muerta o inventada es el simulacro perfecto de la composición orgánica. No es de sorprender que la misma persona que inventó la mariposa también haya inventado la escritura.

"La mariposa" pertenece a la colección de cuentos titulada *El retrato de Zoe y otras mentiras* (1969). En los cuatro escritos de este libro recopilados en *La luz que regresa*, la mente que piensa y discurre pertenece a un "yo" omnipresente que no tiene ninguna intención de disfrazarse en una tercera persona. Puede estar obser-

vando una mariposa (real o inventada) o especulando sobre la naturaleza interior de la realidad ("Teoría del difraz") o elaborando sobre los mitos urbanos ("Teoría del Candingas"); pero sigue siendo un narrador con muy poco "carácter" propio. El lector escucha sólo su voz, una voz vaciada de toda emoción. No lo ve, no lo siente, no se identifica con él. No obstante, la voz es fuerte, y quizás se puede decir que al no querer ser la voz de "alguien", esa voz invierte la energía ahorrada gracias a su neutralidad en llevar a cabo una escritura que, en ritmo y tono, da a estos cuentos una fuerza unificadora y coherente.

En los escritos que Elizondo ha escogido de su libro *El grafógrafo* (1972), el autor mismo es el grafógrafo (¡otra invención más!) es el escriba sentado a la mesa "que está ante el enorme espejo que pende del muro", la pluma-fuente en la mano, como si fuera el pincel del pintor chino, es decir, una prolongación del brazo, del estómago y de la mente. En estos escritos, los procedimientos y géneros tradicionales han sido abandonados por completo. No existe más mundo que el del escritor, que se imagina escribiendo, que recuerda que ha escrito; y son esta imaginación y esta memoria las que constituirán el escenario de las escrituras que siguen.

"Aviso", impecablemente escrito, presenta de una manera económica y divertida, las metas del autor. Por otra parte, también subraya la dirección general que toman estos escritos. Su fuente es la mente del escritor, su imaginación; su regla de oro consiste en

asegurar que esta imaginación esté libre de posibles restricciones. En todo momento estos escritos intentan distanciarse de los "modelos realistas", buscan articular proyectos imposibles. Por medio de una metamorfosis implacable Elizondo crea sus propios mitos ("Ambystoma trigrinum"); al rehúsar persistentemente a hacer coincidir la imaginación con la realidad ("Experimento nocturno") o el tiempo escénico escrito con el tiempo real ("Pasado anterior"), el escritor logra dar forma a sus propias maquinaciones.

Finalmente, los escritos de *Camera lucida* (1983) incluidos en *La luz que regresa* indican, después de una depuración total en *El grafógrafo*, un regreso a ciertos procedimientos, a ciertas técnicas narrativas. De hecho, Elizondo no sólo regresa a estas técnicas sino también a su propia producción literaria, a sus propias obsesiones. "El regreso", en todo su sentido literal y literario, no está, por supuesto, disfrazado sino revelado, descubierto. "Anapoyesis" dramatiza una obsesión del autor: la poesía, la poesía de Mallarmé, la creación pura, el poema nunca leído, lleno de la energía creativa original. El relato "La luz que regresa" da vida ficticia a otra obsesión: el tiempo textual, la preponderancia del tiempo ficticio sobre el tiempo histórico. Estos escritos o estas máquinas, el "anapoyetron" y el "cronostatoscopio", son figuras expresivas de la mente del escritor, son imágenes entrelazadas artísticamente para dar creación a otro instrumento más: la "camera lucida", el libro mismo. Estas máquinas también sirven para regresar, para repetir (¿qué es una obsesión, a fin de cuentas?), sirven para volver a un nombre del pasado ("Ein Heldenleben"), a una "primera obsesión pura" ("La legión extranjera").

La luz que regresa presenta, en forma sintética, la trayectoria literaria de Elizondo. Lo que él se propone es "adscribir al género escritura no solamente posibilidades definidas dentro de algunos géneros sino cualquier posibilidad". De ahí la emoción que produce esta "nueva" lectura, emoción que se origina precisamente en esa "cualquier posibilidad" llevada a cabo con la meticulosidad de un verdadero artesano.

PORQUE NUNCA SE SABE

de Ignacio de Llorens y J. A. González Sainz

por Alberto Espinosa

• Editorial Laia, Barcelona, 1985. 294 pp.

Algunas nociones abstractas como "Poder" o "Estado" son terribles porque añaden a su aparente irrealidad vínculos sutiles y definitivos con la vida, porque se entrometen en los intrincados corredores de lo real bajo la forma de la institución o del "yo" —esos accidentes entre lo público y lo privado— volviendo al hombre de algún modo víctima de su especie. La sogá, en una metáfora de Eduardo Lizalde, estará siempre al cuello de alguien: el Estado es eterno. La perpetuidad del Estado, ese arquetipo del que participan las innumerables formas de la opresión y la dominación, está condicionada no por el movimiento y la realización de una idea que algún espíritu romántico atisbera ocurrenciamente desde la cima histórica, sino más bien por la existencia de grupos burladores de la "voluntad general" rousseauiana, por una fe ciega en categorías últimas y absolutas y quizá, en última instancia, por la desgarrada naturaleza humana que ha hecho del hombre lobo artero del hombre y de la historia.

Sin embargo, ante el poder del Estado y sus ideologías de dominación y control, no estamos del todo inertes. La crítica filosófica, la crítica, en una palabra, puede erosionar el dilatado y vasto reino de creencias que justifican y sostienen a los sistemas de dominación. El discurso filosófico vuelto diálogo y conversación, en la compilación de reflexiones que González Sainz y de Llorens llevan a cabo en su libro *Porque nunca se sabe*, señala la red de dominación urdida por el Estado revelando sus mecanismos de control y su imposible trama. Para no volvernos parte del Dragón en la lucha contra él, como sucede en la imagen de Nietzsche, los diversos ensayos y conversaciones que componen este volumen nos alertan y previenen contra las máscaras rotatorias de las que se sirve el Poder para ejercer su fuerza.

Si el tema del libro es el de la dominación, su escorzo es una fuerza que continúa viva en España con mayor vigor que en otros países: el anarquismo. Así, la compilación responde más a la necesidad de ventilar ciertas ideas propias de la reflexión española que de una ideología; representa más los pensamientos de un grupo heterogéneo de filósofos, intelectuales y artistas, que la exposición y defensa de una doctrina. Porque el anarquismo, como la conversación con Gerard Jacas advierte, al ser más un pensamiento que una ideología está más cerca de la pluralidad y de la razón histórica que de la Razón poseída, política e institucionalmente encarnada por el mismo Estado.

El Poder, que gusta de las mayúsculas por el peso y solidez que confieren a las palabras que coronan, teme tanto al pensamiento libre y autónomo como a las doctrinas libertarias sistemáticas. En ambos casos trata de apropiarse de estos discursos mostrándonos la otra cara de Minerva: no la de la liberación y autonomía de pensamiento, sino su reverso heterónimo y dominante. Y es que todo poder constituido trata de legitimarse con base en creencias míticas o religiosas o bien en doctrinas filosóficas que no tarda en convertir en meras ideologías. Nada más contrario al ejercicio de la razón y la crítica, nada más opuesto a la libertad y autonomía, que el adoctrinamiento. Y es que al Poder le interesa que la dominación sea efectiva, y esto sólo puede lograrse cuando la dominación es aceptada. Por ello el Poder gusta de dar una vuelta de tuerca al discurso filosófico y presentarse bajo máscaras y nociones abstractas que prometen realizar en el ambiguo futuro los valores antagónicos a la dominación. Bakunin desenmascaró a estos ídolos al señalar cómo la historia humana no había sido más que una inmolación perpetua y sangrienta de mi-

liones de seres humanos en nombre de una abstracción despiadada cualquiera: Dios, Patria, Poder del Estado, Honor Nacional, Derechos Históricos, Bien Público, etc. El Poder se sirve de estas imágenes para presentarse como lo contrario de la dominación, prometiendo la realización de otros valores: libertad, felicidad, justicia, etc. El Estado, en efecto, se legitima sólo en la medida en que pueda presentarse como lo otro de la sujeción. La labor crítica y tenaz de la filosofía, como lo muestra este volumen, es la de denunciar la apropiación que lleva a cabo el Estado del discurso libertario, dejando con esto al descubierto los procedimientos de los que el Poder se sirve para reiterar su posición de dominio.

El matiz recurrente del libro, su tono anarquista, es presentado más como una llave que como una bandera; más como un llamado a la crítica y al cuestionamiento a través del pensamiento autónomo, que como una fuente de soluciones y verdades inmutables. La visión anarquista, a diferencia del marxismo y de otras doctrinas libertarias, no se presenta con un carácter unívoco de grupo o de mera lucha económica, pues está impulsada por un espíritu más cercano al ser humano como individuo al negar toda forma de poder y sujeción que atente contra su libertad. En este sentido, el anarquismo entraña una carga negativa en sí mismo pues se define a partir de la negación de todos los poderes que bajo formas abstractas se infiltran en la vida de los seres humanos. También es un pensamiento de resistencia que descre de las ideologías que "al tomarse demasiado en serio las ideas" se vuelven representantes de la autoridad, la sujeción e incluso del totalitarismo que en un principio trataban de abolir. El anarquismo se presenta como un pensamiento sustantivamente disruptivo y liberador que se niega a ser codificado en una doctrina, que se preserva a sí mismo para no ser utilizado al servicio de la dominación bajo el disfraz de la ideología. Su oposición radical al Poder, su negatividad y su rechazo a la jerarquía, lo inmunizan contra la apropiación que el Estado intenta con toda forma de disidencia. Pero si la anarquía se presenta en su pureza química como esencial-

mente negadora de las formas de dominio, impidiendo con ello el ser un instrumento que perpetúe la sujeción, es por otra parte vulnerable a otros virus: la actitud representada por el anarquista de gabinete que oculta sus intereses particulares bajo un discurso tan individualista como sospechoso. Esta forma de autoengaño, esta retórica, Fernando Pessoa supo descubrirla en un polémico ensayo, cuyo título *El banquero anarquista* recuerda sin duda un oxímoron.

Si el anarquismo no quiere correr esta suerte, ha de engazar el discurso de la libertad individual con algún ideal social: ha de tomarse más bien como una forma de socialismo libertario, que trace su proyecto alrededor de una comunidad de fines dirigidos hacia la realidad de una sociedad hecha a la medida de los seres humanos. En este sentido el anarquismo llevaría a cabo una labor que no puede ser calificada sino de filosófica, pues buscaría la veracidad por encima de la enajenación y el engaño constituyéndose así como un pensamiento que tiende hacia la libertad y la autenticidad. En efecto, el sentido original de la palabra *anarquía* no es otro que el de concebir la organización social de otro modo, como un producto cambiante, siempre provisional, que atienda a la voluntad y a los deseos de los hombres que la constituyen. Es esta línea filosófica la que de hecho comparten los participantes de este amable volumen. De Fernando Savater a Juan Goytisolo, de Eduardo Subirats a Agustín García Calvo, los colaboradores de este libro están unidos por su afán libertario que toma cuerpo en el discurso crítico.

Es así como la reflexión filosófica sustantivamente autónoma, que se respira a lo largo del volumen a través de las respuestas de sus dieciséis colaboradores, nos acercan a lo perturbador, a lo sacrilego o anárquico, o bien a lo francamente revolucionario, a la vez que abre una ventana al panorama intelectual español, donde podemos recordar que esa disciplina inventada por Sócrates lejos de ser una actividad académica aletargada es un discurso empapado de vida. El libro se encuentra en esa frontera donde se apuesta a la aventura de la muerte del Estado haciéndonos par-

ticipes de la palabra e interlocutores del diálogo. Porque nunca se sabe de la fuerza que entrañan las semillas de la palabra, porque nunca se sabe si al ser convocada la reunión del hombre

con el diálogo, del hombre consigo mismo, se pueda volver el monolito del Estado esquivas de vida y esperanza.

LA CREACION DE NIKOLAI GOGOL

de Donal Fanger

por Fabienne Bradu

• Fondo de Cultura Económica, México, 1985. Prólogo de Carlos Fuentes. 400 pp.

Tal es el gran tema gogoliano: la posibilidad de la literatura, la libertad y el poder de escribir para afirmar su propia existencia material en el registro mismo de las ausencias. D. Fanger.

"En Fanger, Gógol ha encontrado su correspondencia crítica, como Balzac en Curtius, Kafka en Benjamin, Conrad en Leavis, Proust en Barthes, Neruda en Alonso, Rojas en Gillman, Cervantes en Guillén, Bronte en Bataille, Rabalais en Bajtín, Faulkner en Brooks, Sterne en Schlovsky, o Dario en Paz", afirma Carlos Fuentes en su impecable prólogo a *La creación de Nikolai Gógol*. Esos encuentros, aunque son producto de la inteligencia, han de celebrarse como si fueran verdaderos milagros.

El trabajo crítico de Donald Fanger, una prolongada inmersión en la obra y vida de Gógol que rescata de las tediosas aguas del realismo socialista, es ejemplar desde muchos puntos de vista. Pero tal vez su mayor virtud sea la de interesar a una amplia gama de lectores: admiradores de Gógol, neófitos en la materia, escritores en busca de vocación, escritores con vocación afianzada, críticos literarios y simples curiosos para quienes existe, ante todo, el placer de la lectura sin otros fines que el descubrimiento y el asombro intelectual. A pesar de toda su erudición, a pesar de la cantidad de documentos traídos a cuenta en un imponente aparato de notas, a pesar de la gran especialización del tema y del autor —esos "a pesar de" parecieran desvirtuar en objeciones lo que es en realidad motivo de admiración— el libro logra captar la atención y el interés de cualquier lector

dispuesto a dejarse seducir por una inteligencia y una sensibilidad literaria fuera de lo común. Esta doble hazaña —la de cautivar a un tiempo a un lector diletante y a un posible especialista en la materia— Donald Fanger la realiza gracias a su capacidad para plantear con suma transparencia los problemas de la literatura gogoliana, que son también los de la literatura en general.

Sin desvirtuar la obra de Gógol, señalando los misterios y los enigmas de esa escritura improvisada, siempre en desarrollo, pero dejándolos al fin intactos y como más luminosos por su misma impenetrabilidad, Donald Fanger, elabora una obra crítica cuyas respuestas, muchas veces en suspenso, están a la altura de las preguntas que hace a los textos gogolianos. Su trabajo crítico es una estrecha mezcla de erudición y de intuición literaria; la suya es una actitud que sabe conciliar el conocimiento y la sensibilidad sin la cual el trabajo puramente filológico o histórico deja un amargo sabor de aridez y desaliento en el lector.

Muchos críticos se limitan a afirmar que la verdadera personalidad del escritor está en sus creaciones y no tanto en la biografía personal y pocos llegan a mostrarlo con tanta inteligencia e intuición como Donald Fanger. Es cierto, Gógol se presta quizá más que otros a esa búsqueda minuciosa, terca, aplicada y ceñida a los textos, de la identidad o huella de identidad que atraviesa toda creación como testimonio de una vocación literaria que se juega en una apuesta vital. Una identidad que, en el caso de Gógol, es aplazada, propuesta y

pospuesta, y que se traduce o se imprime en la escritura misma como un movimiento, una improvisación, un devenir que se antoja un ideal inalcanzable. "La invención literaria de Gógol era al mismo tiempo una invención de sí mismo en pleno desarrollo..." Donald Fanger revela el punto en que obra y vida coinciden en una factura, en que obra y vida se realizan mutuamente en un hacer literatura que, casi independientemente de sus temas o intenciones políticas, estéticas, sociales o morales, dice una identidad (la del autor, la de un pueblo) a partir de sus ausencias, de su ambigüedad, y desemboca en una no resolución. En efecto, nada se resuelve en las obras de Gógol, nada se apresa ni se deja inmovilizar, todo relativiza a todos, cualquier afirmación lleva en sí su negación o su contradicción; el fluir y el deslizamiento son los movimientos naturales de la escritura gogoliana. Por ejemplo: "Las almas muertas, esa extraña reflexión sobre lo estático y lo confinado, vibra de energía; hasta su final es movimiento".

Si Donald Fanger sigue una cronología temporal de las obras de Gógol es para recrear, muchas veces, esa línea de fuga que fue tanto la vida del escritor como su literatura. Una línea de fuga que indica un movimiento horizontal de progresión: hacia nada: una pura progresión hecha de huida, pero también un movimiento interior que desciende en las profundidades de un alma igualmente "fugitiva".

Después de la lectura del libro de Donald Fanger, se me ha dibujado la imagen de un Gógol eterna y delirantemente extranjero —casi un prototipo del extranjero— atravesado de pies a cabeza por esa línea de fuga que lo recorre como una vibración a un tempo gozosa y angustiante. Donald Fanger lo subraya en su exposición del contexto literario en el cual surge ese Gógol tan esperado por todos: la prosa rusa está en un estado de casi no existencia cuando Gógol empieza a escribir; está toda por crearse; se espera, después de Pushkin, al escritor capaz de darle nacimiento, de hacerla surgir prácticamente de la nada. Este escritor será Gógol. Por lo tanto, el ucraniano Gógol escribirá en una lengua inexistente antes de él y por ello doblemente

extranjera. El mismo afirmó que su libro estará "en lengua extranjera", pero no solamente porque "abrazando su herencia ucraniana, llegó a ser un escritor ruso" sino también porque creó una lengua que no existía, ni para él ni para nadie. Es significativo que sus cuadernos estuvieran llenos "de nombres de objetos o de actividades o de personas, cuyo atractivo estaba en la precisión o en la sonoridad, o en ambas cosas". ¿No es acaso éste el gesto del extranjero seducido o intrigado por palabras cuyo significado, por ser tan incierto, llega a interesar menos que la pura magia verbal? Crear con palabras sin subsuelo real, en constante vibración encima de un abismo de significación, es a la vez motivo de angustia y de infinito gozo de libertad. Escribir en una lengua extranjera o inexistente es una sensación similar a la que Petrushka, el sirviente de Chichikov, tiene con respecto a la lectura: "Todo lo leía con la misma atención; si le hubiesen dado un tratado de Química, tampoco se habría negado a aceptarlo. No es que le gustase lo que leía, sino la lectura en sí, o, mejor dicho, el proceso de la lectura, ver que de las letras siempre salía alguna palabra que, a veces, sólo el diablo conocería su significado". ¡La milagrosa palabra!

En su vida, Gógol siempre buscó una situación de extranjero para escribir sobre su país natal. Un extranjero que, paradójicamente, no buscaba el exotismo ni la distracción de la novedad en otras latitudes, sino que vivía con los ojos anclados en Rusia. Sin embargo, esa distancia deliberadamente establecida, vitalmente necesaria, obligó a Gógol, sobre todo a partir de la publicación de *Las almas muertas* (escrita en el extranjero) a extrañas prácticas para seguir escribiendo lo que nunca llegó a ser el segundo tomo. Tuvo que recurrir a sus amigos para obtener de ellos descripciones detalladas de tipos rusos, como antaño le pedía a su madre nombres precisos e inventarios exhaustivos, relativos a los usos y costumbres de esta Rusia que se había convertido así en una tierra por conocer, por descubrir y nombrar: en una tierra extranjera. Por ello escribe Donald Fanger no sin ironía: "Gógol prosiguió su auto-educación mediante una especie de curso por corres-

pondencia". Gógol escribió sobre Rusia y escribió Rusia sin tener de ella más que un conocimiento de extranjero. A este respecto, Donald Fanger señala cómo un célebre académico ruso, Vengerov, creó un pequeño escándalo en 1913 al publicar un artículo titulado "Gógol no conoció, en absoluto, la verdadera vida rusa", "en el que demostró que el autor de *Las almas muertas* había pasado un total de sólo cuarenta y nueve días en las provincias rusas, casi todos ellos en un carruaje". ¡Cómo creer, después de esto, en las tesis del realismo social! Gógol fue entonces un extranjero de su realidad nacional, un extranjero en el sentido en que todo le debía ser relatado y en la medida en que, de manera general, Donald Fanger caracteriza su vida como "una pasmosa escasez de experiencia".

Porque Gógol era un alquimista de la literatura le pidió a Pushkin que le regalara la anécdota de *Las almas muertas*, y a sus amigos que le contarán detalles de la vida rusa; en pocas palabras, pidió a todos la materia prima de la cual carecía o que desconocía para hacer con esos retazos de realidad una obra literaria en la cual resalta el proceso de transmutación, tan modernamente comprendido por él. Seguro de sus dotes de alquimista, a Gógol no le importaba la insignificancia o la bajeza de la materia prima: todo es bueno, todo sirve cuando se posee este poder de transmutación. Y Gógol transparente para sus lectores esa transmutación que no es sino la magia de la literatura. Así lo observa Donald Fanger: "El lector se vuelve, en efecto, el instrumento en el que se toca la música gogoliana, y a la vez el oyente de tal música".

Gógol-viajero, Gógol-extranjero, Gógol-alquimista, Gógol-fuga, éstas son sin duda las facetas más apasionantes que Donald Fanger nos propone para retrazar una vocación de escritura plasmada en una obra sin par.

Después de pasar por las manos de Donald Fanger, Gógol sigue vivo, intacto, indemne, resucitado de las mismas aguas que le dieron la muerte. Sin duda porque la inmersión de Donald Fanger en la creación de Nikolai Gógol es un puro baño de vida.