

LIBROS



> Lev Tolstói

• **Diarios (1847-1894)**

• **Diarios (1895-1910)**

• **Correspondencia**

> LEV TOLSTÓI

• **Los vivos y los muertos**

> EDMUNDO PAZ SOLDÁN

• **Diarios 1984-1989**

> SANDOR MARÁI

• **El desencanto. El despertar de un izquierdista de toda la vida**

> ANDREW ANTHONY

• **Dios no quiere a los niños**

> LAURA PARIANI

• **Cuaderno de notas**

> ANTON CHÉJOV

• **Descortesía del suicida**

> CARLOS VITALE

• **Los latidos del mundo. Diálogo**

> ALAIN FINKIELKRAUT

Y PETER SLOTERDIJK

• **Vida y aventuras de Salavin**

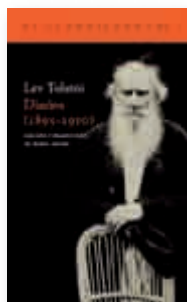
> GEORGES DUHAMEL

DIARIOS Y CORRESPONDENCIA

Grandeza e infamia de Tolstói



Lev Tolstói
Diarios (1847-1894)
Edición y traducción de Selma Ancira
Acanalado,
Barcelona, 2008
508pp.



Diarios (1895-1910)
Edición y traducción de Selma Ancira
Acanalado,
Barcelona, 2008
584 pp.



Correspondencia
Edición y traducción de Selma Ancira
Acanalado,
Barcelona, 2008
864 pp.

Una historia que está por escribirse, o por lo menos yo no he dado con ella, es la historia privada de la novela rusa en Occidente, la narración de cómo y por qué Dostoievski y Tolstói cambiaron el mundo. Poetas-profetas que venían de un inmenso país desconocido, los grandes rusos lograron describir la vida misma al grado de confundirse con ella (el elogio mil veces repetido en honor de Tolstói) o de eternizar (como Dostoievski) las preguntas que el adolescente se hace ante lo humano y lo divino.

El adelantado de la gran invasión, esa "nordomanía" que volteó de cabeza la opinión literaria y filosófica, fue Iván

Turguéniev, el gigantón, cuyas novelas se traducían casi simultáneamente a su aparición en ruso. En la biblioteca de Flaubert, amigo de Turguéniev, se conservan sus primeras ediciones francesas: *Nouvelles scènes de la vie russe* (1863), *Pères et enfants* (1863), *Fumée* (1868). Pero si Turguéniev fue el bautista, tocó a un personaje olvidado y un tanto excéntrico ser el evangelista de la nueva religión: el marqués Eugène Melchior de Vogüé (1848-1910), autor de *Le roman russe* (1886), una de las obras de crítica literaria más populares en la historia del género, libro que antes había aparecido, por entregas, en la *Revue des Deux*

Mondes.¹ Llamado con imprecisión y petulancia el "Chateaubriand del Segundo Imperio", el orientalista Vogüé, diplomático y escritor de libros de viajes, había vivido muchos años en Rusia y se había casado con una distinguida dama de la corte del zar.

Le roman russe provocó gran escándalo y el paladín del nacionalismo literario, Jules Lemaître, salió a defender a la novela francesa de la infección, preguntándose qué tenían Dostoievski y Tolstói (y el celeberrimo Henrik Ibsen, primo noruego) que no tuvieran los autores franceses. Poco o nada pudo argüir Lemaître contra la ola rusa, acrecentada con el estreno en París de *El poder de las tinieblas* (1886), la obra teatral de Tolstói. A fines de la década de los ochenta, *Guerra y paz*, *Anna Karénina*, *Los hermanos Karamázov* y *Crimen y castigo* estaban traducidas al francés y al inglés. Pronto empezaron a circular en español y en italiano y el crítico danés Georg Brandes las presentó en alemán tras haberse las recomendado vivamente a Nietzsche.

Es interesante repasar "De la influence récente des littératures du Nord", el artículo de Lemaître sobre los rusos, una defensa un tanto numantina de una idea que se estaba agotando (la literatura nacional) y un llamado a detener un "cosmopolitismo" que amenazaba con

¹ Catherine A. Barry, "La Revue des Deux Mondes in Transition: From the Death of Naturalism to the Early Debate on Literary Cosmopolitanism", en *The Modern Language Review*, vol. 68, no. 3 (julio de 1973), pp. 545-550.

arrumbar entre los trebejos el primado espiritual de Francia. Vogüé le respondía que Dostoievski y Tolstói, a diferencia de Émile Zola, no sólo denunciaban la explotación social, el ateísmo y el materialismo de las sociedades modernas, sino que ofrecían un bálsamo espiritual.² E iba más lejos, destacando cómo operaba, en el realismo ruso, un recubrimiento “místico” de la realidad que al principio era invisible pero que terminaba por imantarlo todo. Esa religiosidad deslumbró a los lectores occidentales, fastidiados de la época supuestamente científica y positiva, fría y mecánica, que les habían enseñado a desdeñar como la negación del calor de hogar de esta o aquella tradición perdida. Frente a la archiconocida oferta católica, que entonces se sofisticaba reclutando a los poetas malditos, los lectores encontraban en el genio ruso algo más fascinante que el orientalismo: lo extremadamente occidental, una cristiandad desdoblada, fantasmagórica y por completo dramática.

Las primeras décadas del siglo XX fueron de Rusia y de su “misticismo”, que, volcado desde un principio hacia la crítica política y social, se coronó con un acontecimiento universal de orden religioso que Dostoievski y Tolstói (de maneras distintas y complementarias) habían profetizado: la Revolución rusa, cuyo capítulo final, en octubre de 1917, fue obra de V. I. Lenin, un astuto lector de Tolstói. La historia de las relaciones entre los revolucionarios rusos y la literatura ya ha sido contada (magistralmente, por Edmund Wilson e Isaiah Berlin) pero quizá, a propósito de la recepción de estos autores, sirva citar algunas líneas del cuaderno ruso de William Somerset Maugham, que comienza así: “1917. En este año fui enviado a Rusia en misión secreta. Así fue como tomé las siguientes notas... Rusia. He llegado a sentir un interés por Rusia, probablemente por las mismas razones de mis contemporáneos. Lo más evidente es la imaginación rusa.”³

Víctima de las ondas expansivas de la ola, Maugham se preguntaba lo mismo que los críticos franceses treinta años antes: por qué la imaginación rusa causa “una emoción diferente de la producida por las novelas de los demás países”, por qué la novedad de Turguéniev, Dostoievski y Tolstói lo habían llevado a traicionar a Thackeray, Dickens y Trollope, que, junto a los rusos, le parecían fríos y artificiales. “La vida que retratan los novelistas franceses e ingleses”, dice Maugham en su *Cuaderno...* (1949), “es una vida familiar; y yo, como muchos de mi generación, estaba cansado de ella. Describían una sociedad fiscalizada. Sus pensamientos habían sido pensados demasiado a menudo. Sus emociones, incluso cuando eran extravagantes, eran de una extravagancia dentro de cierto orden limitado. Era una ficción para una civilización de clase media, bien alimentada, bien vestida y bien alojada, y los lectores estaban decididos a fijar bien en su cerebro que era verdad cuanto leían.”⁴

Los escritores rusos, sostiene Maugham, lograban la complicidad del lector al grado de que sus novelas y cuentos resultaban tan familiares como sólo lo eran entonces los pasajes de la Biblia. Esa visión es la que estaba yo buscando para entrar a los dominios íntimos de Lev Nikoláievich Tolstói (1828-1910), quien, además de autor genial de *Guerra y paz* (1865-1869) y de *Anna Karénina* (1875-1877), es probable que sea el más grande de los autobiógrafos. Los *Diarios* y la *Correspondencia*, que Selma Ancira ha seleccionado y traducido al español en una generosa trilogía quizá sean mucho más interesantes para nosotros que las vidas que Samuel Johnson y Goethe les contaron a sus amanuenses. Mientras que Johnson es humano, demasiado humano, en su inigualablemente literaria personalidad Goethe tiende, *bélas!*, a ser el hombre que posa para su estatua, Tolstói nos toma de la mano conduciéndonos por las habitaciones de la finca de Yásnaia Poliana para mostrarnos un espectáculo ante el cual nadie permanece indiferente: lo que ocurre en la alcoba y se desparra a través del

sexo, el matrimonio, el dinero conyugal, la agri dulce crianza de los hijos.

Stefan Zweig, uno más de quienes incurrieron en ese género que fue la escritura de una biografía de Tolstói (en 1928), deploró “el fastuoso ballet de santidad” que protagonizó el ruso y llamó la atención sobre que ningún otro escritor había sido tan fotografiado como él, un viejo fotogénico cuyos años patriarcales en Yásnaia Poliana también pertenecen, en efecto, al archivo de la imagen. Hay algo maravilloso, sobrenatural, en las fotos del conde Tolstói montando a caballo o tocando el piano a dos manos con su hija Alexandra Lvovna o corrigiendo galeras con su discípulo Vladímir Chertkov o mal aviniéndose a ser retratado con Sofía Andréievna, su esposa. Ese misterio revelado en la imagen de Tolstói se acrecienta leyendo los *Diarios* y la *Correspondencia*, cuyos originales Selma Ancira cotejó en el Museo Tolstói de Yásnaia Poliana.

Los primeros fragmentos del diario los dio a conocer Chertkov, con fines apolo géticos, en una selección titulada *Del sentido de la vida*, antología que se transformó en *Diario de L. N. Tolstói* en 1916. Tras el paso de los biógrafos que habían sido seguidores cercanos o traductores del escritor (como Paul Biriukov o el matrimonio inglés compuesto por Aylmer y Louise Maude), fueron apareciendo las ediciones críticas hasta llegar a la más completa, la de la Pléiade (1979), que en tres volúmenes incluye, también, los cuadernos de notas. La *Correspondencia*, a su vez, proviene de los últimos treinta y dos tomos de la edición soviética de sus obras (1928-1958), formada por casi todas las cartas de Tolstói, reunidas gracias al celo de sus hijos y de Chertkov, el San Pablo del tolstoianismo, quien instaló en Yásnaia Poliana, en 1901, una máquina copiadora de cartas, primitivo ingenio cuya forma de funcionar ignoro.

Hace años me decía muy apenado uno de mis maestros que sabíamos más de la vida de Kafka que de la de nuestras hermanas. Ante estos *Diarios* y esta *Correspondencia* no se impone, me parece, esa sensación de impudicia que nos compromete ante los papeles póstumos de Kafka porque la intimidad de Tolstói nos lleva,

² Jules Lemaître, “De la influence récente des littératures du Nord”, en *Les Contemporaines, Études et portraits littéraires*, VI, París, Ancienne Librairie Lecène, 1885-1889, p. 240.

³ William Somerset Maugham, *Cuadernos de un escritor*, traducción de Rosa Martínez, Barcelona, Versal, 1991, p. 151.

⁴Ibid.

guiados por Zeus mismo y a través de un mundo de dioses, semidioses y héroes, hasta la cocina del Olimpo. Estando en ella, la gravedad se compensa con el ridículo, como en el espectáculo casi turístico dado por Tolstói a sus visitantes al dejarse ver aprendiendo a hacer sus propias botas en casa del maestro zapatero. Pero a Tolstói lo salva el haber padecido él mismo ese ridículo cósmico. Lo sufrió al grado de haber huido de casa para morir en la estación de Astápoovo en 1910, en la más célebre de todas las fugas geográficas, apurado por su manifiesta incapacidad de conciliar en una misma vida al gran señor y al apóstol del desprendimiento. Eso, según dice Jean Cassou, uno de sus deturpadores, lo salva, de su vida, en la muerte.⁵

Ciertas condiciones materiales de la escritura conspiran para que los papeles de Tolstói se lean como si fueran públicos. Muchas de sus cartas (fuesen las que dirigía al zar o al más humilde o errático de sus admiradores) estaban expresamente escritas para copiarse de mano en mano o reproducirse en los periódicos, y sus diarios no eran del todo privados. Era costumbre que Sofía Andréievna y los más avispados de sus hijos los consultasen como bitácora familiar (y que Lev Nikoláievich hiciese lo propio con el diario de ella), al grado de que en 1908 intentó llevar un diario secreto que diera cuenta de la zozobra de su matrimonio. El hombre más famoso de Rusia (y una de las primeras figuras mediáticas de la historia) no encontró mejor lugar para esconder sus intimidades que en sus botas, donde la señora las encontró sin dificultad.

Tolstói no escribía su diario para que la posteridad conociese su verdadero ser, como es el caso monumentalmente patético de Amiel, el diarista suizo que tanto admiraba, ni tenía en su diario (como André Gide) la más auténtica (o sincera) de sus obras literarias. Tolstói escribía su diario con la rudeza rural y el desdén aristocrático del gran señor, como un acto de voluntad cuyas consecuencias escapaban a su cálculo y a su dominio. Y es que sólo se empieza a comprender algo del fenóme-

no Tolstói si se recuerda, como lo advierte A. N. Wilson al comenzar su biografía, que el conde fue un hombre libre, en el sentido feudal, como no lo fue ninguno de los grandes escritores de su siglo.⁶ A su lado, sus célebres colegas parecen esclavos y de alguna manera lo son: Walter Scott viviendo de su propio negocio de escribir novelas o Dickens dando charlas públicas o Dostoievski comprometiendo sus novelas por adelantado en los periódicos o hasta Flaubert, sometido a la regularidad de sus rentas. De niño—no una sino varias veces—Lev se dejaba caer, abrazado de sus rodillas, por las ventanas. Quería volar y volaba. Quería caer y caía.

La *Correspondencia* da inicio con una carta de 1842 dirigida a su tía Tatiana Alexándrovna Ergólskaia, la mujer, junto con su esposa, más importante de su vida. El primer Tolstói (y él parece saberlo de sobra) es stendhaliano y, al narrar sus aventuras, en 1851 como acompañante de su hermano mayor en las guerras del Cáucaso y en 1854 como oficial en la guerra de Crimea, se presenta como un muchacho insensible a la carnicería y como un filósofo distraído por vocación metodológica.

Como Fabrizio del Dongo, el heroecito de *La cartuja de Parma* en Waterloo, Tolstói va a la guerra a comprobar lo que será la materia de *La guerra y la paz*: que los acontecimientos humanos son inexplicables a la luz de un plan divino o de una teoría de la historia. En 1878, en una carta a N. N. Strájov, Tolstói critica al Cristo histórico de Ernest Renan y sienta las bases de su propia historiosofía: “el progreso es un logaritmo del tiempo, es decir, nada, la constatación de que vivimos en el tiempo [...] La verdad cristiana, es decir, la expresión más alta del bien absoluto, es la expresión de la esencia misma, es decir está fuera del tiempo [...] Si la verdad cristiana es grande y profunda, es sólo porque es subjetivamente absoluta” (*Correspondencia*, p. 329).

Junto a las primeras cartas, los *Diarios*—iniciados en 1847 y sólo interrumpidos veinte días antes de su muerte—dejan ver al otro Tolstói, si es que Tolstói puede ser dividido, aquel que se receta a sí mis-

mo unos formidables sermones sobre la abstinencia, la templanza, la creatividad. Entre más se esfuerza en el cumplimiento de los Diez Mandamientos y algunos más que él agrega de su peculio (y que serán a partir de 1892 las tablas de su evangelio) menos le creemos al joven conde la sinceridad de sus buenos propósitos. Ya se habrá escrito alguna página sobre la relación entre Sade y Tolstói, no tan distantes uno del otro en su libertad aristocrática ni en su apuesta por deducir una filosofía de la conducta del libertino. El 2 de junio de 1851, en el Cáucaso, Tolstói se delata: “Qué fuerte parezco frente a todas las cosas, convencido de que aquí no se puede esperar nada más que la muerte. Y, sin embargo, inmediatamente soy capaz de pensar con gusto en que ordené una silla que montaré con mi abrigo circasiano y perseguiré a las mujeres cosacas y me sumiré en la desesperación porque mi bigote izquierdo no está tan bien como el derecho y pasaré horas frente al espejo arreglándolo.” (*Diario*, I, p. 45.)

En una carta de abril de 1858 a un amigo, tras presumir de su agreste felicidad en Yásnaia Poliana, se dice a sí mismo: “tú colocaste tu termómetro en un punto tan alto que sólo en una ocasión pudo llegar hasta él la temperatura de la vida, y no quieres cambios que estén por debajo [...] mi termómetro va dando saltos, a veces sube, a veces baja, y verlo oscilar me produce alegría” (*Correspondencia*, p. 154).

La temperatura de su vida subirá sin cesar al principio de los años sesenta, en el período de trabajo en *Guerra y paz* y Tolstói será al mismo tiempo el afebrado y su médico, en un estado de trance que no finalizará sino con su vida. Sólo la muerte precoz (Pushkin, M. Lérmontov, Chéjov), dice A. N. Wilson, impide que un escritor ruso se convierta en profeta: Gógol, Dostoievski, Leskov, Tolstói, Solzhenitsyn.

Las diatribas estéticas tolstoianas, fácilmente ridiculizables, no son tan sencillas como parecen, al grado de que René Wellek, en su *Historia de la crítica literaria* (1965), las coloca, no sin cierta malicia, entre las proferidas por los críticos conservadores. Creyente en la utilidad del arte y en la naturaleza emotiva de su transmisión,

⁵ Jean Cassou, *Grandeza e infancia de Tolstói*, Valencia, Fomento de Cultura Editorial, 1961, 201 pp.

⁶ A. N. Wilson, *Tolstoy*, Norton, 1988, pp. 5 y 6.

Tolstói, a diferencia de la escuela radical rusa, descreía absolutamente del progreso en las artes, proceso de distanciamiento legible en la *Correspondencia*. Todavía en 1865 Tolstói le manifestaba a un crítico esa ambigüedad que sólo acabaría por resolverse en *¿Qué es el arte?* (1898): “Si me dijeran que puedo escribir una novela gracias a la cual se establecerían de manera irrefutable los puntos de vista que, en lo tocante a las cuestiones sociales, a mí me parecen correctos, no le dedicaría ni dos horas de trabajo; pero si me dijeran que lo que escribo lo leerán dentro de veinte años los que hoy son niños y que los hará llorar y los hará reír y hará que amen la vida, le dedicaría toda mi vida y toda mi energía.” (*Correspondencia*, p. 234.)

En la *Correspondencia*, a su vez, vemos la evolución, perversa pero profundamente coherente, de los juicios literarios de Tolstói, que al confluir con su filosofía (o con su antiteología) llegarán a su célebre condena del arte de Shakespeare. En 1866 afirma que Victor Hugo lo había dicho todo sobre el destino y el carácter de la literatura europea y que sobrevivirá a lord Byron. Y si la muerte de Dostoievski le provoca una inmediata declaración de amor, ésta se verá manchada por la suspicacia cuando Tolstói le diga al filósofo Strájov —el más hondo y frecuente de sus corresponsales— que Turguéniev, a su manera un escritor perfecto, sobrevivirá, en el juicio de la posteridad, al autor de *Los demonios*.

No hubo en Tolstói un momento climático de conversión (aunque él tratará de hacer pasar como tal una pesadilla de muerte que tuvo en Arzamas en 1869) sino un lento y a veces regresivo proceso de convencimiento que en 1892, con la publicación de *Mi religión y Mi confesión*, resultará en la exposición pública de su doctrina. La no violencia, la condena de las iglesias establecidas y de las confesiones jerárquicas, la creencia en la divinidad de las palabras de Cristo pero no en la de su persona, la vocación ascética del burgués industrial y el celo con que predica contra el sexo y la procreación no aparecen con el dramatismo esperado ni en los *Diarios* ni en la *Correspondencia* del gran señor anarquista. Durante los años 1871-1877

apenas escribió su diario y, aunque en 1878 se propuso sin mayor éxito continuarlo, sólo hasta 1881, el año de la muerte de Dostoievski (enero) y del asesinato del zar Alejandro II (marzo), Tolstói recuperó la continuidad autobiográfica. Esas páginas —las de los años ochenta— son fascinantes pues ponen al desnudo cómo su condena de la propiedad privada —más obra de su lectura de Proudhon que del estudio del Nuevo Testamento— se convirtió en una tragicomedia familiar: renunciando al cobro de sus derechos de autor y fantaseando con regalarle sus propiedades a los campesinos, Tolstói lograría la debida consecuencia entre sus ideas y sus actos pagando el costo de desposeer a su impaciente, imperativa y exasperada familia, en la cual las hijas se alineaban con él y los hijos con Sofía Andréievna. Al final se negociaron soluciones de compromiso poco satisfactorias para las partes, como que sólo los libros impresos antes de 1881 circulasen libremente.

El lapso posterior a *Anna Karénina* es el del rompimiento con la Iglesia ortodoxa y, una cosa como consecuencia de la otra, el de la escenificación de una crisis conyugal que convertirá a los Tolstói en el matrimonio más desastroso de la historia. O exitoso, si se toma en cuenta que de Yásnaia Poliana salió una renta para mantener a un par de generaciones y una verdadera industria originada en la primera edición de las obras completas de Tolstói y diseñada y llevada a cabo por Sofía Andréievna, amanuense, ama de casa, jefa de relaciones públicas. Mucho antes de que se escribieran biografías de las mujeres de los grandes hombres se sabía lo que los *Diarios* corroboran: que la verdadera heroína en la vida de Lev Nikoláievich no fue, por supuesto, Anna Karénina sino Sofía Andréievna, una mujer culta y práctica que vivió permanentemente embarazada (tuvieron más de diez hijos), sometida a los exabruptos de su marido como santón, a la corte de los milagros compuesta por los excéntricos de todos los rincones del universo que se establecían eternamente en Yásnaia Poliana e impelida a luchar, palmo a palmo del terreno, con el bienamado Chertkov, por la posesión del alma del novelista.

Tolstói pinta a Sofía Andréievna, en los *Diarios*, como ejemplo de la inferioridad intelectual de todas las mujeres. Fanático de Schopenhauer, la considera incapaz de comprender la altura evangélica de su pensamiento, una casquivana apegada a los lujos y a las supersticiones; la histérica, dice, que lo obliga a repetir como manda la frase de Lessing que afirma que todo marido tiene razón al creer que su propia mujer es la más malvada y mentirosa de las criaturas. Lo más grave, dice Cassou en *Grandeza e infamia de Tolstói* (1932), fue que cuando éste publicó *La sonata a Kreutzer* (1889), un relato cuya cruel gazmoñería caricaturiza a Sofía Andréievna, la convenció de leerse en voz alta a sus hijos como correctivo y de ir a pedirle al zar personalmente (aunque “no” en su nombre) permiso para publicar un libro temido como escandaloso. En su descargo, Sofía Andréievna dejó un diario muy cruel, si creemos, con Maugham, que nadie trata más cruelmente a sus hombres que las rusas, o en extremo elegiaco, si concordamos con Cassou en que el testimonio del amor primaveral de Sofía Andréievna por Tolstói —se casaron en 1862 tras largo noviazgo— se asemeja al Cantar de los Cantares.⁷

Nacido tres años después de la rebelión de los nobles decembristas y muerto apenas siete años antes de la Revolución rusa, Tolstói ha tenido una influencia intelectual (para no hablar del legado literario) enorme y duradera. Su pacifismo, tras las guerras del siglo pasado, lo comparten millones, lo mismo que su escándalo ante la explotación, la mugre industrial de las ciudades o su lucha contra el alcohol y el tabaco. Sólo su puritana (por filistea e hipócrita) abominación del sexo lo vuelve un extraño entre nosotros. No olvidemos tampoco que fue un anarquista práctico y durante la hambruna de Samara en 1891-1892 recuperó parte de sus derechos de autor para invertirlos en las tareas de socorro que encabezó con eficacia. Tolstói logró parar a Rousseau sobre la tierra y fue, para las iglesias de Oriente y de Oc-

⁷ Catherine Porter (ed.), *The Diaries of Sofia Tolstaya*, 1sg, 1985. Una buena reconstrucción novelada del matrimonio Tolstói la ofrece Jay Parini en *La última estación en la vida de Tolstói*, Barcelona, Península, 1995.

cidente, un enemigo aun más corrosivo que Voltaire, el viejo Voltaire con el que el joven conde soñaba salir a caminar por las calles. Mientras que muchos clérigos (cristianos y no cristianos, como dice A. N. Wilson) buscaban, hacia 1900, hacer concordar la doctrina de Darwin con la historia del Arca de Noé, la pregunta capital se la hizo Tolstói: cómo una civilización autoproclamada cristiana podía vivir de acuerdo con la enseñanza moral de su maestro.

He leído en estos meses algunos ensayos maravillosos sobre Tolstói: el de Berlin en *Pensadores rusos*, el de Thomas Mann, el de Dimitri Merejkovski o la reseña que de la edición italiana de los *Diarios* hizo Claudio Magris, pero a la luz de éstos y de la *Correspondencia* el más útil, por las cosas horribles que dice, es el de Cassou, un hispanista francés que leyó a Tolstói con los anteojos de fondo de botella de Unamuno. En su panfleto, Cassou le reclama su indiferencia de bárbaro ante los grandes pintores del Renacimiento sin los cuales sus novelas no se explican y lo compadece por haberlo tenido todo menos un amigo, porque sólo la amistad le da sentido religioso a la vida. Le reclama haber sido, frente a su esposa, la peor clase de sátiro, el sátiro que tras refocilarse predica el horror de la carne. Peor aún, siguiendo una indicación de Zweig, lo acusa de haber ejercido la pederastia espiritual al infiltrarse como un espía entre los niños campesinos de Yásnaia Poliana, a los que educaba, movido por la intención de robarle a Dios el secreto de la perfección encarnado en esos cristianos naturales.

Es un disparate discutir la condena de Cassou y la absolución que él mismo le ofrece a Tolstói en Astápovo. Ese ánimo colérico, dostoiévskiano, puede contrastarse con un fotograma que aparece ilustrando la *Correspondencia*, filmado durante la agonía del escritor en la pieza del jefe de la estación. Lo han dejado yacer allí piadosamente para que crea que al fin ha realizado su sueño reparador de morir como un santo peregrino. El mundo, empero, está al tanto del dramático desenlace, los funcionarios corren y los periodistas acechan. El zar ha pedido

que se le informe de lo que ocurre, hora tras hora, con el único hombre que los déspotas de todas las Rusias han admitido de buena gana como un igual de Pedro el Grande. Pero en el fotograma sólo vemos, escoltada por dos familiares, a Sofía Andréievna, muy abrigada. Es el mes de noviembre. Tras haber limpiado el vaho en el cristal, hace de su mano un cuenco y mira desde afuera, por la ventana, lo que suponemos es la escena final, el momento en que retoma su lugar como testigo absoluto de la vida y de la muerte de Lev Nikoláievich.

En el cuaderno de Maugham, esa breve bitácora de cómo y por qué amamos a los escritores rusos, se establece la máxima de que los rusos se arrepienten más de lo que pecan. Tolstói, y con esto concluyo mi reseña de los *Diarios* y de la *Correspondencia*, abominaba el mito del sufrimiento y de su cultivo literario, y jamás creyó, como diría Maugham, que el sufrimiento mejor, refine o ennoblezca el carácter. La pobreza, el desamor o la falta de libertad no hacen mejores a los hombres. Eso creyó Tolstói, quien quizá se arrepintió más de lo que pecó. —

—CHRISTOPHER DOMÍNGUEZ MICHAEL

NOVELA

Violencia en digital



Edmundo Paz Soldán
Los vivos y los muertos
Alfaguara,
Madrid, 2009
208 pp.

Desde sus primeras novelas, la obra de Edmundo Paz Soldán (Cochabamba, 1967) ha marcado un itinerario puntual entre los Estados Unidos y su país natal, Bolivia, edificando ante sus lectores un universo nutrido por la confrontación de dos realidades a menudo antagónicas, pero sin embargo

complementarias: la mirada de Paz Soldán percibe la extrañeza de los exiliados que viven a caballo entre dos mundos; el hastío y la rutina de los profesores que imparten sus clases en universidades cuyos campus parecen indiferentes a las pequeñas poblaciones que los rodean; la aspereza de las relaciones filiales—temática que aborda también en sus cuentos—y un dibujo del mapa político y social de Bolivia alejado por completo de clichés. Para ello, el autor boliviano ha tenido que construir un vasto, intrincado y flexible escenario que es Río Fugitivo, trasunto de su Cochabamba natal, pero sobre todo intentar desprenderse de una cierta *norteamericanización*—si cabe el término—en sus ficciones. Y en todos sus cuentos y novelas anteriores ha salido airoso de este hipotético *impasse*.

Así las cosas, uno podría pensar que *Los vivos y los muertos*, su más reciente novela, es una claudicación respecto a su obra anterior, pero considerarlo de esta guisa sería un gran equívoco: Paz Soldán se sumerge por completo en el territorio narrativo norteamericano y establece su base en medio de un pequeño pueblo, Madison, que cumple primorosa y rigurosamente con casi todos los requisitos de lo que esperamos en dicho espacio, de tal suerte que por momentos parece un escenario creado por un escritor norteamericano actual: iPods con música de Dashboard Confessional o Anna Nalick, una bulliciosa comunidad virtual en MySpace, cafés en Starbucks... En fin, la inmensa clase media que habita los pueblos ensimismados de la América más profunda... y tecnológica. Pero tal sensación llega apenas hasta ahí: Edmundo Paz Soldán ha sabido mantener las riendas de la narración para que esta no chirrié ni se convierta en un pastiche y ha conseguido así entregarnos una rotunda novela de madurez, lanzando sobre sus personajes una mirada asertiva que tan pronto nos ofrece el lado gregario y algo pacato que sobrevive incluso entre la población más joven de la América *waspy*, y la turbia y estremecedora oscuridad donde se mueve una sociedad que no ha sabido ofrecer a sus nuevas generaciones una verdadera noción de identidad, ni individual ni

colectiva, y donde una chica lista como Hannah se convierte en *cheerleader* porque “serlo es la mejor manera de alcanzar una popularidad inmediata e indiscutible en Madison High”.

Las muertes violentas que desde las primeras páginas convierten la novela casi en el escenario de un crimen, o mejor aún, de una lenta matanza, trastocan profundamente la pacífica convivencia de los habitantes de Madison. La novela se abre con un accidente de tráfico que se cobra la primera víctima en Tim, un introvertido joven del High School que tiene un hermano gemelo, Jem, con el que jugaba a intercambiar roles para seducir a las chicas sin que ellas se dieran cuenta de la superchería. Esa primera gran mentira, ese cambio dramático de roles que queda cortado bruscamente con la desaparición de Tim será el sustrato del engaño en el que viven todos los habitantes de Madison, donde se irán sucediendo las muertes, siempre violentas: suicidios, violaciones y asesinatos. Pero no se trata de un *thriller* policíaco, sino de algo mucho más tenebroso e incomprensible que nos asoma al abismo del alma humana, a su incapacidad real de compenetración y sintonía con el otro. Paz Soldán ha estructurado la historia para acentuar este planteamiento, de tal manera que los episodios narrados por cada uno de los personajes parecen compartimentos estancos que contribuyen a crear esa atmósfera solipsista y tenebrosa donde tan pronto asistimos al lento derrumbe moral de Amanda o Yandira, como a la pulsión violenta y lasciva del señor Webb, uno de los personajes más estremecedores de la historia.

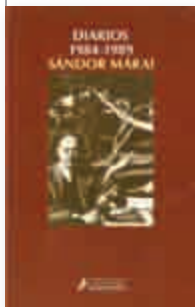
Así, Madison, el apacible y casi somnoliento pueblo que parece brindársenos al principio, termina convirtiéndose en una suerte de Comala norteamericana y actual, pues estas muertes, violaciones y suicidios no nos dejan apenas respiro para entender qué es lo que está ocurriendo, y por momentos la fría y objetiva situación de tales desgracias alcanza y bordea *otra realidad*, como si en cualquier momento la narración fuera a trastocarse en una alegoría social, un ensueño o un pasaje de puro realismo mágico. Pero no es así,

porque el escritor boliviano ha sabido detenerse justo en ese límite para mostrarnos que aquella cadena de muertes tan violentas como inexplicables, dispara más bien la confrontación con una sociedad edificada en el autismo y la farsa: si empieza con la mentira de Tim y Jem, acaba con otra, no menos sorpresiva y estremecedora, porque la descubrimos en el personaje más inocente de esta espléndida historia. —

— JORGE EDUARDO BENAVIDES

DIARIOS

El último aliento



Sándor Márai
Diarios
1984-1989
Traducción de
Eva Cserhati y
A.M. Fuentes
Graviño,
Salamandra,
Barcelona, 2008
224 pp.

El encanto de un libro como éste —el interés, más bien— es que no miente. No puede: el escritor tiene 85 años y se está muriendo. Y es casi imposible mentir ante la muerte... ¿no?

Los diarios de 1984-1989 constituyen el último volumen de los escritos por Sándor Márai a lo largo de los años, en el estilo de diarios abiertos y reflexivos sobre un poco de todo pero nada trivial, diferentes de los de su mujer, por ejemplo: informes minuciosos de la cotidianidad de toda una vida, y que una vez muerta el escritor lee para evocarla a su lado, tras seis décadas juntos, y que constituyen la única lectura que al final le consuela. Queda la duda de si fueron escritos por ella con ese propósito. Y eso que lo intenta con otras lecturas, principalmente clásicos y poesía húngara en un vicio de toda una vida tan fuerte como caminar o comer. O más fuerte aún pues al final ya no come.

Los diarios tratan y pueden ser citados en temas como el negocio inhumano de la medicina en Estados Unidos, el exi-

lio político de larga duración (cuarenta años fuera de la Hungría comunista), algunas conclusiones literarias, la ancianidad y la decadencia física... pero lo que importa es que, como en un libro de testimonio por excelencia, testimonio de verdad esencial, de alguna manera dan cuenta de la agonía y muerte final del escritor. Sí, también de la muerte: la última anotación de su diario, manuscrita, fue del 15 de enero de 1989 y decía: “Estoy esperando el llamamiento a filas; no me doy prisa, pero tampoco quiero aplazar nada por culpa de mis dudas. Ha llegado la hora”.

Y el 21 de febrero, aislado desde hacía tiempo y sin ver a nadie en el desolado apartamento de Los Ángeles que uno se va imaginando, Sándor Márai se pegó un tiro con el último aliento de un cuerpo que ya no podía controlar y con una pistola que había comprado para ese fin hacía unos meses. Tal como explica en el diario, incluso con insistencia, lo que le obsesionaba era no poder hacerlo y terminar en manos de la industria hospitalaria de la agonía, sin poderse defender, como le había sucedido a “L.” (Lola, Ilona), su esposa.

O sea que este es un libro grave que conmueve, no por la posible pornografía del estertor y la muerte, que a juzgar por lo que se va viendo será una de las de más éxito en un futuro no tan lejano, sino por una rara peculiaridad literaria: además de porque no puede mentir —cómo y por qué habría de hacerlo—, porque en su forma refleja física, literalmente al escritor: un diario que va adelgazando y distanciando sus entradas, agravando su pesimismo (Márai despliega sin alzar la voz un sobrio existencialismo sin esperanza), enmudeciendo, agonizando, muriendo a la vez que su autor. Aunque las voces son muy distintas, en momentos me recordó el *Diario de una pasajera*, de la escritora Ágata Gligo, que me confiaron una vez en Chile como una botella arrojada al mar, y que todavía no se conoce en España. Algo que ya no extraña a nadie familiarizado con esto de los libros. Es también el diario de la agonía de su autora e inspira idéntico respeto.

Pero a continuación uno se pregunta

si el diario no es por excelencia el género de nuestro tiempo. Ya no es raro oír entre “filósofos” o gente que piensa que la escritura fragmentaria es lo que mejor refleja nuestra época —si se acepta que cada tiempo tiene una escritura igual que tiene un pensamiento y una música—, ya que por lo visto no es probable que se produzca un nuevo sistema filosófico, un pensamiento global. La influencia de la estructura abierta, en forma de abecedario, diccionario, enciclopedia, diario, *blog* y demás ya es desde Calvino, el *OuLiPo* y Cortázar (que pertenecía a éste y bebía de él) casi un lugar común, y sin el casi, que con regularidad se sigue proponiendo como un nuevo Mediterráneo... ¿Querrá decir algo? El diario es por definición una escritura que no ve un horizonte muy lejano, se mueve en el presente: una ficción, y parece anunciar algo inminente. Como este libro.

Que entre otras cosas, al final de las extensas y coherentes vida y obra de uno de los solventes escritores de la generación del siglo en la Europa central —véanse *Confesiones de un burgués* o *El último encuentro*, entre otras obras publicadas por Salamandra— al final se pregunta por qué hablar. Por qué escribir. —

— PEDRO SORELA

ENSAYO

Cambiar de opinión



Andrew Anthony
El desencanto.
El despertar de
un izquierdista
de toda la vida
Traducción de
Núria Petit
Planeta,
Barcelona, 2009
376 pp.

En un artículo publicado hace dos años en *El País*, “El truco de la autocritica”, Francisco Fernández Buey reflexionaba sobre lo que llamaba “el transformismo de los intelectuales”:

el recurrente fenómeno de políticos y pensadores de izquierdas “que se han hecho luego de derechas”. A decir de Fernández Buey, el caso más ejemplar de ello ha sido el de Mussolini, “paladín del socialismo maximalista italiano y fundador luego del partido fascista”, pero en cualquier caso, decía, el fenómeno presentaba unas características novedosas en el caso de España, puesto que aquí sólo podía tener dos explicaciones: el intelectual de izquierdas que se pasaba a la derecha, o bien nunca había sido un verdadero intelectual, sino sólo “un politicastro o un escritor de catecismos”, o bien nunca había sido de la izquierda verdadera y ahora lo fingía por los “buenos dividendos” que un pasado revolucionario da “en la sociedad del espectáculo”. No alcanzo a comprender por qué esto sólo afecta a los intelectuales españoles y no a los de otro lugar, y Fernández Buey no lo explica, pero en cualquier caso algo es evidente para él: todo aquel que cambia de opinión —o al menos que cambia de opinión en este sentido— es deshonesto o lo ha sido en el pasado. Y eso debe servir tanto para Savater —el único intelectual español al que citaré en la polémica posterior a la publicación del artículo— como para Hitchens, Glucksmann o Vargas Llosa.

Andrew Anthony no es exactamente un intelectual, sino un brillante periodista de investigación británico que escribe para el *Observer* y el *Guardian*, pero lo que sin duda fue —y por eso es útil comparar la historia que cuenta en *El desencanto* con la tesis de Fernández Buey— es un hombre de izquierdas que en cierta medida dejó de serlo: nació en un barrio obrero de Londres, vivió con estrecheces junto a su familia fielmente izquierdista, asistió a una escuela pública caracterizada por la educación progresista y las peleas en el patio entre los hijos de trabajadores de cuello azul y los hijos de profesionales liberales, tuvo empleos de poca monta, leyó a los clásicos revolucionarios, se fue a Guatemala a contribuir con la causa sandinista y, al volver a Londres, estafó a su jefe como venganza por la explotación a la que sometía a sus empleados. Anthony fue llevado a juicio y la condena le con-

venció de que debía dejar atrás su vida de radical bohemio y convertirse en lo que sería durante un tiempo: un perfecto ciudadano de izquierdas, un votante del *labour* de clase media implicado con el bienestar de su comunidad y un periodista que utilizaría su trabajo para denunciar, con una agenda progresista, injusticias y disfunciones de la democracia británica.

Con todo, en el ejercicio de ese empeño se fue dando cuenta de algo: de que sus opiniones y la realidad no siempre coincidían, y de que cuando eso sucedía él tendía a refugiarse en las primeras y desdeñar la segunda. Estaba convencido de que los negros eran víctimas, y al conocer a un negro rico que no se sentía víctima de nada lo consideraba un traidor a su comunidad; era un ateo que criticaba con contundencia cualquier manifestación de cristianismo fundamentalista, pero se daba cuenta de que se censuraba cuando debía criticar al fundamentalismo islámico, y no sólo por miedo, sino por condescendencia; no tenía ninguna duda de que la policía era racista, y aún así iba descubriendo que esa misma policía no investigaba determinados delitos cometidos por miembros de las minorías para no parecer racista, y que existía racismo entre esas minorías hacia los blancos; tendía a pensar que muchos de los problemas sociales, como la violencia callejera, eran una muestra de la ineptitud del gobierno, aunque empezó a sospechar que eran prueba de la ineptitud de los ciudadanos para ser decentes y defender a sus vecinos. A pesar de todos estos descubrimientos graduales, como dice, “el proceso de cambiar de ideas pocas veces es una conversión tan rápida como la de Damasco. Normalmente hay demasiado orgullo intelectual y demasiada inversión social o profesional como para echar al cubo de la basura unas ideas que uno ha mantenido durante mucho tiempo. Incluso cuando ya no podemos persuadirnos a nosotros mismos de la validez de un argumento, muchas veces nos resistimos a abandonar una posición desacreditada por hacerlo llevaría consigo desertar de nuestra tribu ideológica. Parece desleal, parece una traición a unas ideas compartidas.”

Con todo, el 11-S le llevó a asumir el riesgo y mostrar en público –en lo que escribía en su columna y en lo que discutía con los amigos– que ya no estaba de acuerdo con la izquierda. Creía que ya no tenía que ver con él, que había renunciado al papel que él le atribuía. Porque, ¿cómo podía ser que el *Guardian* publicara artículos en los que se consideraba a Estados Unidos responsable de lo sucedido? ¿Cómo el número de la *London Review of Books* dedicado al atentado se convirtió en un panfleto antiestadounidense? ¿Cómo podía creer el *Village Voice* que el problema era que Hollywood producía demasiadas películas violentas? ¿Cómo intelectuales progresistas se refugiaron en la cháchara del “simulacro” y “el carácter incompleto de todo acontecimiento”? ¿Cómo el *labour* abandonó su discurso laico para parecer preocuparse solamente por que nadie ofendiera a los creyentes ni culpara de nada a la religión? En definitiva, ¿qué diablos le había pasado a la izquierda?

Como tantos otros de los “transformistas” de Fernández Buey, Anthony está convencido de que sigue siendo un liberal de izquierdas y de que es la izquierda la que ha dejado de ser de izquierdas, la que ha abandonado los principios ilustrados y se ha sometido a las supersticiones de la religión y el multiculturalismo. Es posible que sea así, o que Anthony que se haya convertido en un liberal –en el sentido que le damos en el continente– o en un halcón –aunque también los hay de izquierdas–, pero en cualquier caso *El desencanto* es una muestra más –pero especialmente honesta, severa y divertida– de que argumentos como los de Fernández Buey son perezosos y malintencionados. En contra de lo que éste cree, no todo cambio de ideas responde a un cálculo interesado, y permanecer *siempre fiel a las propias ideas* no es algo bueno por sí mismo, aunque suene heroico en los obituarios. La detenida observación de la realidad inmediata, la lectura desprejuiciada, sucesos brutales como el 11-S o los atentados de Madrid y Londres, el cambio en el discurso y la conducta de quienes dicen representar una determinada tradición o, más sim-

plemente, el paso de la historia pueden hacer que un adulto cambie juiciosamente de parecer y abandone, sin deshonestidad ni oportunismo, la tranquilidad que le daba creerse en posesión de la verdad y estar en paz con su entorno personal y laboral. Su único riesgo, naturalmente, es que encuentre una verdad y una paz tan inamovibles y acrílicas como las primeras. Pero lo dijo Keynes: “When the facts change, I change my mind. What do you do, sir?” –

– RAMÓN GONZÁLEZ FÉRRIZ

NOVELA

Maletas de cartón



Laura Pariani
Dios no quiere a los niños
Traducción de Patricia Orts
Pre-Textos, Valencia, 2009
370 pp.

Junto a la española, la inmigración italiana es sin discusión la que ha formado el grueso de la población argentina y viajar por ese gran país es toparse con un apellido italiano en cada esquina. Concretamente, fue a partir de 1870 cuando la pobreza que el Resurgimiento no pudo atajar dio el pistoletazo de salida al gran flujo de inmigrantes, siendo la provincia y la ciudad de Buenos Aires las que recibieron una mayor afluencia.

Sin embargo, dicho éxodo y los que se produjeron hacia otros destinos han despertado escasa atención literaria entre los italianos. Así lo recoge el profesor de la Universidad de Génova Francesco de Nicola en el reciente *Gli scrittori italiani e l'emigrazione*, donde da cuenta de quienes sí narraron esos desplazamientos forzados. De entre ellos cabe destacar a Edmondo de Amicis, que registró el dramatismo de los viajes transatlánticos en *Sull'Oceano*, fruto del viaje que realizó

en 1884 embarcándose hacia Argentina como corresponsal de prensa junto a 1.800 emigrantes; sin olvidar otro de sus textos más conocidos, *De los Apeninos a los Andes*, el relato que dio lugar a la famosa serie televisiva *Marco*. Algo más adelante en el tiempo, en los años treinta, Mario Soldati escribió *America primo amore*, un diario narrativo donde contaba su huida como joven estudiante turinés a la “pantalla gigante” que en palabras de Pavese era Norteamérica.

Es sin embargo probable que las recientes oleadas migratorias procedentes del Norte de África, que han convertido países como Italia y España en “nuevas Américas” y que tanta desesperación arrastran por su carga de ilegalidad y por lo arriesgado de la travesía (pues del hacinamiento de las pateras al de los transatlánticos hay un buen trecho que parece invertir el orden del progreso), hayan despertado en los escritores una inquietud hasta ahora latente. Como resultado de ello, en años recientes el panorama editorial italiano ha dado frutos notables. Descollan dos autoras generacionalmente cercanas: Laura Pariani (Busto Arsizio, 1951) y Melania G. Mazzucco (Roma, 1966), de las que aquí sin duda la más conocida es esta última, con la novela que la lanzó a la fama, *Vita* (2003), epopeya de la emigración italiana en Estados Unidos editada por Anagrama. No obstante, un año antes Laura Pariani había tratado muy brillantemente la emigración de sus compatriotas a Argentina en *Cuando Dios bailaba el tango* (2002), donde cada capítulo lo abría una estrofa mítica de “Volver”, “Malena”... Ahora la misma editorial, Pre-Textos, se ha ocupado de acercarnos otra de sus novelas de temática afín, *Dios no quiere a los niños*, en traducción excelente de Patricia Orts, también artífice de la anterior, y que se ha ocupado en ambas de dosificar hábilmente los argentinismos.

Resulta llamativo que sean dos autoras las que se han inclinado por un material tan sensible (por ejemplo *Otro mar*, de Magris, y *Novecento*, de Baricco, no pueden considerarse relatos de inmigración propiamente dichos) y que hayan preferido fijar su mirada en el pasado

en lugar de ambientar sus ficciones en la rabiosa actualidad, como sería de esperar aquejados como estamos por la literatura de la inmediatez. Mazzuco eligió Nueva York porque a ese puerto arribó su abuelo y Pariani se inclinó por el Cono Sur porque el suyo, anarquista antifascista, allí recaló. Ambas comparten el empleo de las fuentes orales, el trabajo de archivo y una tendencia a la epopeya que sienta a sus tramas como anillo al dedo.

Dios no quiere a los niños novela un caso real acaecido en la primera década del xx, el de un asesino de niños que sembró el pánico y tiñó de sangre la ya lastimosa realidad de los emigrantes en los aledaños de los conventillos en que en aquellos años malvivían los venidos de Italia, muy similares a los compartimentos artificiales creados a modo de improvisadas viviendas en grandes edificios tronados que Marisa Madiere retratara en su evocador *Verde agua*. En Madiere los exiliados sobreviven al nuevo trazado de la frontera yugoslava; en Pariani, cruzan el Atlántico para recalar en una ciudad que tardará mucho en dejar de serles hostil y que algo se parece a la urbe paupérrima de *El mar no baña Nápoles*, de la Ortese (Minúscula).

Como en su anterior retrato argentino, son los personajes que han ido a parar a esa "Mérica" tan esperanzadora como despiadada, los que guían al lector. Una narración compleja que se sirve incluso de la prensa de la época y de los informes policiales y que tiene algo de renovado neorealismo. El retrato de Ognissanti Goletti, el eje vertebrador, es por su parte tremendamente convincente.

Tal vez Pariani y Mazzuco despierten entre los literatos venidos de otras tierras y afincados aquí el apetito por contar las vicisitudes de la inmigración. Lo ha hecho ya la marroquí Najat el Hachmi en *El último patriarca*. Aunque los que no muestran excesivo interés por el asunto son los herederos del boom latinoamericano, pues como escribe uno de ellos, el peruano Roncagliolo, parece que lo que quieren sea "desprenderse de sus perspectivas nacionales y escribir como si fuesen de cualquier lugar".

— M. ÁNGELES CABRÉ

ANOTACIONES

La lección del maestro



Anton Chéjov
Cuaderno de notas
Traducción y posfaco de Leopoldo Brizuela
Introducción de Vladý Kociancich
La Compañía,
Buenos Aires,
2008, 187 pp.

“Lo he visto todo. No obstante, ahora no se trata de lo que he visto sino de cómo lo he visto”, escribió Anton Chéjov en cierta ocasión. No es una diferencia poco importante, puesto que en ella radica la fascinación que la narrativa del escritor ruso ha provocado en varias generaciones de escritores y lectores de todo el mundo, asombrados ante su talento irreductible para explicar un mundo hostil y ajeno a los personajes a través de la observación más sutil y con una prosa de la mayor sencillez. En los mejores relatos de Chéjov es lo que no se dice lo que importa realmente, nunca lo dicho, y es por ello que este magisterio (tan bien aprovechado por Ernst Hemingway, Raymond Carver o Tobias Wolff) permanece sólo al alcance de los lectores que deseen inferirlo de sus relatos o de libros como los imprescindibles *Consejos a un escritor* (2004), *Sin trama y sin final: 99 consejos para escritores* (2005) y ahora este *Cuaderno de notas*, versionado por el escritor argentino Leopoldo Brizuela en una traducción deficiente del francés que, sin embargo, no disminuye su atractivo.

El *Cuaderno de notas* forma serie con las libretas de apuntes de muchos otros autores (con el cuaderno de Julien Gracq en un lugar de preeminencia), pero lo que lo destaca de entre ellas es su carácter heterogéneo: las notas tomadas por Chéjov entre 1891 y 1904, año de su muerte, no son autobiográficas, aunque a menudo narran

viajes reales realizados por su autor o situaciones que le sucedieron a él o a otras personas de su entorno, ni son borradores explícitos de obras específicas, aunque Chéjov suele apuntar títulos y nombres (casi todos grotescos) para posibles personajes. Se trata más bien de miniaturas y esbozos escritos para un uso personal y privado y sin la intención de ser publicados en el futuro pero que, sin embargo, tienen la plasticidad, el sentido del humor melancólico y escéptico y la gracia de toda la obra del escritor ruso. Así, algunas notas narran situaciones triviales (“Día 20. Nos levantamos a las ocho de la mañana. Visita a la catedral de San Esteban. Compra de una bolsista de tabaco a 4 guldens”), otras son graciosas (“Se me ha ocurrido un truco para escribir en el tren. Funciona, puedo escribir, pero mal”; “Los muertos no se avergüenzan aunque hieden horriblemente”; “El suelo es tan rico que si uno planta aquí un limonero, un año más tarde brota un coche”), tienen un carácter político (“¿Los aristócratas? Las mismas formas odiosas, la misma negligencia física, las mismas toses con flema, la misma vejez desdentada, y la misma muerte desagradable que los pequeñoburgueses”; “No existe una ‘ciencia nacional’, del mismo modo que no existe la tabla de multiplicar nacional; lo nacional no tiene nada que ver con lo científico”) o trazan un retrato despiadado y embrutecido de Rusia y sus habitantes (“Rusia es una inmensa llanura por donde pasea un maleante”). También hay notas filosóficas: “Salomón se equivocaba al ansiar sabiduría”, “Cuando estamos sedientos tenemos la impresión de que podríamos beber el mar entero: eso es la fe. Pero cuando comenzamos a beber, sólo podemos tomar uno o dos vasos: eso es la ciencia” u “Oponerse al mal es imposible; oponerse al bien, no”. Este tipo de pequeñas iluminaciones que adquieren la forma de aforismos (“Un perro hambriento sólo cree en la carne”, “En los hoteles rusos huelen mal los manteles limpios”, “Un hombre honesto llega a sentir vergüenza, a

veces, delante de un perro”) están entre lo más destacado del libro y funcionan como cuentos brevísimos de una contundencia inusual, al igual que los comienzos de relatos nunca escritos o sus resúmenes, que podrían dar de comer a un escritor de un talento inferior al de Chéjov durante toda su vida: “Él no había sido feliz más que una sola vez en su vida: bajo un paraguas”, “Al regresar a su pueblo, al pasar frente a la casa donde Nina se moría, ella vio papeles blancos sobre las ventanas”, “Desde Petersburgo, el lacayo Vasili vuelve a su casa en el distrito de Vereisk, cuenta a su mujer y a sus hijos toda clase de cosas, pero ellos no le creen, piensan que se da aires y se ríen de él. Él se da un atracón de carnero”.

El *Cuaderno de notas* de Chéjov no es exactamente autobiográfico, como hemos dicho, aunque apuntes como el de una receta para curar la transpiración excesiva de los pies deban ser incluidas probablemente en ese rubro. Sin embargo, el propio Chéjov, y ya no sólo sus opiniones, se cuelan en el libro con una insistencia sólo disimulada por una pudorosa tercera persona: “En su vida, sólo había dos fuentes de verdadera felicidad: los escritores y, a veces, la naturaleza”. Esta discreción sólo es dejada de lado en pasajes puntuales que narran eventos que parecen haber sido de gran importancia para su autor; así, la visita del 12 de setiembre de 1901 o la llamada del 7 de diciembre de 1901 a León Tolstoi son registradas escueta pero significativamente. Chéjov dice que hablaron pero no cuenta de qué, y esa ausencia no sólo pesa al lector, que hubiera deseado saber qué se dijeron los dos grandes escritores rusos, sino también recuerda que en la narrativa del escritor ruso es lo que no se dice lo importante.

Richard Ford escribió en la introducción a su antología de relatos de Chéjov publicada en 2001 que éste “casi siempre nos aborda con una gran seriedad centrada en algo que se propone hacer irreductible y accesible, y mediante esta concentración quiere insistir en que nos tomemos la

vida a pecho”. Sin embargo, hay una liviandad trágica y una ironía en la obra de Chéjov que induce al lector a no tomarse nada en serio, incluyendo al propio autor. El mundo podría ser dividido entre quienes prefieren la vastedad atormentada de Dostoievski a la brevedad desencantada de Chéjov, que aún sonríe tristemente ante los grandes dramas de nuestras vidas ridículas; para quienes prefieran al segundo, éste es el libro.—

— PATRICIO PRON

MICRORRELATOS

El peor año de mi vida



Carlos Vitale
Descortesía del suicida
Prólogo de José M^a Merino
Candaya, Canet de Mar (Barcelona)
2008, 113 pp.

Carlos Vitale (Buenos Aires, 1953) se inscribe en la tradición de la esencialidad. Como poeta, firma una obra —recogida en *Unidad de lugar* (2004)— depurada, estricta, vinculada a un minimalismo vanguardista que bebe de Pizarnik y de Penna, de Borges y de Ungaretti, aunque su sentido de la intensidad lo emparenta también con autores dilatados como Dino Campana o Héctor Viel Temperley. En tanto que narrador, practica el microrrelato, ese género tan antiguo como la literatura —del que el epitafio acaso sea la primera manifestación—, pero que la posmodernidad, ensalzadora de lo fugaz y fragmentario, ha vuelto paradigma de lo actual. *Descortesía del suicida* compila todos los cuentos escritos hasta el momento por Vitale. A ese conjunto se ha llegado por acumulación: el libro, ganador del Premio de Narrativa Breve Villa de Chiva, conoció una primera edición en 1997, aunque, como el

galardón hacía prever, su difusión fue escasa, si no nula; en 2001 se reeditó en la colección De Bolsillo, de Plaza & Janés, con una adición significativa de textos, hasta alcanzar los 75; ahora se publica en Candaya, con 99 piezas y un prólogo —insulso— de José M^a Merino.

El primer rasgo que caracteriza a *Descortesía del suicida* es el humor. La propia naturaleza del relato hiperbreve parece conducir a él: su concisión exige, para justificarse, un escorzo de ingenio que suscite la sonrisa. No le es difícil practicarlo a Vitale, heredero del *esprit* rioplatense. La ironía está presente desde las primeras composiciones, como “Las cuentas claras conservan la amistad”, en la que dos escritores acuerdan no leer sus obras respectivas para que un eventual juicio desfavorable no enturbie su incipiente amistad. No es ésta la única pieza que hurga en las risibles miserias de la sociedad literaria, que Vitale conoce bien por su triple condición de poeta, narrador y traductor. En “Un crítico de altura”, está leyendo en la calle una elogiosa reseña sobre su poesía aparecida en una revista italiana, cuando una paloma se le caga en la página. Con frecuencia, como en este caso, el destinatario de su mordacidad es él mismo. El yo aparece entonces zarandeado por incertidumbres y penumbras, por torpezas y desengaños, por lúcidas y, a veces, cínicas admoniciones. Vitale conoce —y ejerce adecuadamente— la regla que debe presidir la actividad del buen humorista: la primera víctima de la burla ha de ser uno mismo. En “Moebius”, por ejemplo, escribe: “A los once años comprendí que nunca sería un gran pintor. A los catorce, que nunca sería un gran futbolista. A partir de entonces he estado abierto a toda clase de decepciones”, una miniatura triste y jocosa, cuya gradación nos recuerda, aunque en sentido inverso, a esa otra con la que Dalí inicia *La vida secreta de Salvador Dalí*: “Cuando tenía seis años quería ser cocinero y a los siete, Napoleón. Desde entonces mi ambición no ha dejado de crecer”. En

el humor de *Descortesía del suicida* no hay sal gorda, ni brochazos soeces, tan hispánicos. La risotada campesina y cruel del español, como ya denunciara Marcial, o su ingenio siniestro, son sustituidos por una sátira sutil y una contención filobritánica, que fía su eficacia a lo leve y lateral. La ironía de Vitale no es nunca unívoca, sino bifronte, multidireccional: por eso se aleja del chiste. A veces se refugia en lo paronomásico para alumbrar la sorpresa: elige una frase hecha y la retuerce, o la invierte, en busca de un efecto insólito. En “Recibir su merecido”, urde este retruécano: “Si mereces lo que tienes, ten lo que mereces”; y en “Pintada” transcribe este otro: “‘No a la pena de muerte, ni a la muerte de pena’. (Cipolletti, Río Negro, 1998)”. Pero los hallazgos del hispano-argentino, por burbujeantes que sean, traslucen un acerado pesimismo: bajo su cáustico fulgor, brilla la tiniebla. El ser es, en sus relatos, algo insignificante y desvalido, víctima de la humillación y el olvido. El humor negro, del que hay bastantes muestras en *Descortesía del suicida*, refleja esta desconfianza en la integridad de las personas y la entereza de las cosas. En el relato que abre el libro, y que le da título, una pasajera del metro, detenida en la estación, protesta por que los suicidas sean tan desconsiderados como para arrojarse a las vías en hora punta. Otras piezas se deslizan hacia lo existencial, con sequedad aterradora: “Todos creen que van a alguna parte”, reza “Ley de probabilidades”; y “El hombre invisible” dice: “Te alejas sin saber que existo. Me quedo sin saber si existo”. El aliento de la muerte se plasma en algunos epitafios, como los del cementerio de San Donato, en Frosinone, o de L’Escala, en Gerona, que transcribe en “*Vade Retro*” e “¡Y dale!”, y también este otro, que parodia —y transforma en despedida lapidaria— la engreída máxima de César: “Vine, vi y me fui”. Sin embargo, algunos relatos, exentos de estos dardos de sombra, conservan un espíritu ingenuo, un temblor inmaculado. En ellos, Vitale subvierte los planos de la realidad

y descubre lo maravilloso en lo cotidiano. En “La puerta condenada”, rememora la aventura de un vecino del que se decía que había sobrevivido a un naufragio aferrado a una puerta, y confiesa que no deja de pensar “en ese hombre [...], asido a una puerta por la que no es posible huir”.

Los relatos hiperbreves de Carlos Vitale son abrumadoramente breves. La radicalidad de su laconismo se constata en los muchos —treinta— que están compuestos por una sola frase. Aún más: bastantes de ellos exceden en brevedad a “El dinosaurio”, de Augusto Monterroso, cuyas siete palabras constituyen el paradigma del microrelato. “Borrador” dice: “Debería pasarme a limpio”. Vitale llega a hacer metaliteratura de su nanoliteratura: “Era un cuento tan corto que el protagonista sólo entraba de perfil”, escribe en “*Pecata minuta*”. Sin embargo, esta suerte de monósticos no lo son, en realidad: todos establecen una relación dialéctica con el título, que les depara un apoyo, ya sea en forma de revelación o de antítesis. Uno dice así: “El candidato sonríe a los desmemoriados”; su título es: “La sonrisa de Drácula”. Sólo dos, “Isla de Gracia” y “Los crímenes de Arcobaleno”, que cierra el volumen, ocupan más de una página. En su urdimbre confluyen múltiples temas e influencias: hay espasmos líricos, que se manifiestan en los emparejamientos, las repeticiones y las paradojas, como en “Solo de sombra”, cuyo texto es un decasílabo: “La sombra de un pájaro, sin pájaro”; hay ecos del relato de intriga, con personajes misteriosos y enigmas por resolver: no en vano Vitale ha leído a Borges y a Camilleri, al que también ha traducido; pero, sobre todo, hay intertextualidad, préstamo, collage: Vitale acude a menudo a sus lecturas o a la historia de la cultura para tramar sus piezas: Borges, Quenneau, Eliot, Kafka, Vattimo, Woody Allen, Lermontov o Pietro Torrigiano, entre otros, salpican sus relatos y configuran un fresco, ceñido y plural, de sus intereses y obsesiones. Algunos de ellos recuerdan a piezas clásicas del género.

Así, “Piedra de toque” (“¿Me molestó porque era verdad o porque no era verdad?”) remite a “Errata”, uno de los textos más afortunados de *Crímenes ejemplares*, de Max Aub, otro cultivador de las microscopías: “Donde dice: La maté porque era mía. Debe decir: La maté porque no era mía”. Pero no sólo en la literatura se inspira Vitale, sino también en todo cuanto constituye la gran página de la vida: en grafitis, en retazos de conversación oídos al azar, en noticias de prensa, en extractos de enciclopedias, en folletos publicitarios. “¡Quién fuera abeja reina!”, por ejemplo, transcribe un fragmento de un folleto sobre las propiedades de las plantas medicinales. Otro argentino, Esteban Peicovich, ha demostrado, en su excelente *Poemas plagiados*, que se puede componer literatura localizando textos sin pretensión estética, seleccionando sus fragmentos más aptos para la polisemia y asignándoles un título que los ilumine de sentido. Vitale lo hace con agudeza: con la misma con la que ha construido este libro poético, decepcionado y posmoderno, pero impregnado de aromas clásicos. —

— EDUARDO MOGA

FILOSOFÍA

Del uno al otro



**Alain Finkielkraut
y Peter Sloterdijk**
Los latidos del mundo. Diálogo
Traducción de
Herber Cardoso
Aamorrtu,
Buenos Aires,
2009, 228 pp.

Todos ustedes saben quiénes son Peter Sloterdijk y Alain Finkielkraut, así que iré directo a este diálogo que fue publicado en francés en 2003: *Los latidos del mundo*. Debo decir algo sobre este tipo de libros. Me encantan las entrevistas, esos diálogos asimétri-

cos, y también las obras en las que dos o más encartados conversan sobre esto y lo otro; pero tengo mis dudas respecto a que un diálogo sobre un tema filosófico, literario o político esté por encima de la capacidad de escritura de los dialogantes. Un libro así debe ser producto, creo, de una actitud polémica, traer a escena lo que no se suele decir o se escamotea en lo escrito. *Los latidos del mundo* es, sin embargo, una conversación distendida que permite a ambos filósofos dar vueltas a la historia de sus ideas y a sus posturas ante las cuestiones palpitantes, como diría doña Pardo Bazán, al fin y al cabo el título señala a una realidad cordial mundana. De hecho, es a la actualidad a la que ambos se aplican intentando ver qué pueden decir al respecto sus filosofías. De formación distintas (Sloterdijk además de filósofo es una suerte de navaja suiza), ambos coinciden en que la filosofía es indispensable, porque media en todo conocimiento. Un tema común a ambos es Israel y el judaísmo, y permea a lo largo de estas páginas. Pero vayamos primero a lo que dicen de sus orígenes. Sloterdijk vivió en la India (en Poona) atraído por la figura de Osho (la generación anterior viajaba a la choza de Heidegger en la Selva Negra). Luego escribió un libro polémico, *Crítica de la razón cínica*, que suscitó el interés de Habermas. Su antiacademicismo y la crítica de determinadas herencias pensadas de la Ilustración lo conectaron con la juventud y con cierto pensamiento siempre agitado. Es ilustrativo al respecto otro libro de conversaciones, en este caso del mismo Sloterdijk con Carlos Oliveira: *Experimento con uno mismo*, (Pre-Textos). Finkielkraut por su parte comenzó sus andanzas cerca de Pascal Bruckner y Andrés Glucksman, y en el desarrollo de su pensamiento ha tenido una importancia capital la lectura de Emmanuel Lévinas, cuya difusa influencia es perceptible en obras de análisis tan actuales como *La derrota del pensamiento* o *En el nombre del otro*.

A diferencia de casi todos los pensadores europeos de los dos primeros

tercios del siglo XX, ambos están de acuerdo en que el peso de lo histórico a la hora de entender lo humano ha desnaturalizado la existencia. La tradición hegeliano-marxista consagró la historia (por emplear un término caro a Kostas Papaioannou), y en ambos autores hay una necesidad de devolver a las pasiones lo que la historia se empeña en racionalizar y fechar. En cuanto al pueblo judío, para Finkielkraut se trata de aceptar la normalidad histórica, no la justificación teológica de pueblo elegido. A su juicio, el Estado de Israel (la desterritorialización) no ha sido del todo aceptada, hecho que encubre un cierto antisemitismo: las críticas de los errores judíos no se suele hacer dentro del contexto de pueblos en lucha, sean cuales sean sus faltas, sino como judíos que masacran al *otro*. Y ahí late, según piensa, un fondo secular antisemita.

“Lo único que nos preserva de la ideología —dice citando a Lévinas—, es la vigilancia de lo general a partir de lo particular”. Ambos apelan a la necesidad de pertenecer a un pueblo, no sólo al Derecho que garantiza mi libertad, mis obligaciones o lo que puedo demandar. Pero la pertenencia al lugar es importante porque el hombre no vive sólo en las abstracciones y reglas generales que, inexcusables, no responden del todo a nuestras necesidades. La liberación en la nacionalidad de todo adjetivo originario es lo que el europeo actual pretende para sí y para los otros, y parece claro que para ambos es necesaria una reinención del diálogo entre Derechos Universales y ciudadanía: lo universal y lo de aquí, lo abstracto y la memoria. La modernidad ha situado al hombre en el tiempo; toca devolverlo, sin negar su temporalidad, a un espacio habitable, reconocible.

Una y otra vez Sloterdijk nos sorprende con sus imaginativas ocurrencias, con sus libres y sugestivas vueltas a su biografía, y afortunadamente tiene enfrente a Finkielkraut, de personalidad más contenida y pensamiento más ordenado. El genioide y el pensador sensato. Fiel a su vieja crítica de una herencia de la Ilustración como exal-

tación de la razón que todo lo ilumina, afirma el pensador alemán que “El día ha invadido la totalidad de las funciones humanas”, lo que se traduce en una falsa descripción de la realidad en que vivimos, algo que ya hizo el intelectual-radicalismo del siglo XX.

Pensar el presente es pensar las respuestas que da Europa a los problemas actuales, es pensar qué significa Estados Unidos (y más —añado— en nuestros días, en plena crisis mundial financiera que, entre otras cosas, está reordenando las capacidades de respuesta de una manera algo novedosa). Frente a la multiplicación de sucesos en la historia de Europa en el siglo XX los americanos perciben que en ellos no pasó nada, afirma Sloterdijk: “fue sólo un siglo de tranquila acumulación de riqueza”; es decir, el verdadero suceso ha sido “la democratización del lujo”, un logro que el pensador alemán defiende porque representa “la más hermosa continuidad del espíritu progresista de los europeos”. Nada de despilfarro, lo que Sloterdijk apoya es el acceso a los bienes de consumo culturales y materiales, en contra del puritanismo de izquierda que ve en este lujo algo indecente. Ese progreso es el que la Revolución francesa demoró contra la evolución en este sentido que ya venía del Ancien Régime. Sin embargo, remacha, los estadounidenses han descubierto su miseria interior y América como utopía se desmorona sobre nosotros mismos. El interlocutor francés espera otra cosa de Estados Unidos: a que en su intervencionismo tengan en cuenta lo que Ernst Bloch llamaba “la no contemporaneidad de los contemporáneos” y “no les disputen a los progresistas de todos los países el monopolio de las buenas intenciones, con las que están cubiertos los caminos al infierno”. No voy a agotar en una nota todos los temas de estos sugerentes pensadores, sólo concluir con que más allá de ciertas caídas en la ocurrencia, ambos están a favor, en sus actitudes morales, de ejercer la crítica sin perder de vista la complejidad envolvente de todo problema real. —

— JUAN MALPARTIDA

San Luis Salavin, mártir

A menudo he fantaseado con la idea de confeccionar un santoral moderno. Se trataría de proponer un recorrido por la modernidad a través de figuras –reales o imaginarias– que encarnan una pasiva resistencia a la misma por la vía del desapego, de la renuncia, de la austeridad. Ni criticismo ni nihilismo, entiéndase bien. Tampoco religiosidad, al menos en un sentido convencional. Serían santos laicos, aspirantes a una utopía privada, casi nunca social ni mucho menos eclesiástica. Seres admirables e intensamente patéticos al mismo tiempo, en una complicada frontera entre la tontería, la locura, la animalidad también, la lucidez más radical, la bondad y una exigente espiritualidad.

A este santoral moderno pertenecerían personajes como la Felicité de “Un coeur simple”, Bartleby el escribiente, Wakefield, Monsieur Teste o el “artista del hambre”, póngase por caso. Pertenecería también, mucho más próximo, el David Lurie de *Desgracia*. Pero también hombres y mujeres de carne y hueso, no necesariamente escritores, como, por ejemplo, Ludwig Wittgenstein o T.H. Lawrence. Y, por supuesto, Kafka.

Por intempestivo que pueda resultar de entrada, por extemporáneo que parezca, el problema de la santidad constituye una secreta obsesión de la modernidad. La lista de quienes se han ocupado de él, en forma a menudo explícita, es imponente. Se han mencionado ya, implícitamente, los nombres de Flaubert, de Melville, de Coetzee. Pero a ellos se añaden inmediatamente los de autores como Tolstói o Dostoievski, Unamuno, Walser, Mann, Musil o Camus; o, en lo que al cine toca, Dreyer, Buñuel o Lars von Trier; por no mencionar pensadores como Rudolf Otto o Simone Weil, entre tantos otros.

Un novelista como Álvaro Pombo, en España, ha sondeado con insistencia, también con sutileza extraordinaria, esta cuestión de la santidad. Y el más naturalmente kafkiano de los escritores contemporáneos, el uruguayo Mario Levrero, podría ser postulado para ingresar él mismo en el santoral moderno que aquí se sugiere. Su extraordinario libro póstumo, *La novela luminosa* (2005), admite ser leído como un manual de santidad en sentido casi idéntico a como cabe decir esto, con toda solemnidad, del libro que desde aquí recomiendo leer y releer cuantas veces sea posible: el *Diario de un aspirante a santo* (1927), del hoy casi olvidado escritor francés Georges Duhamel (1884-1966).

Descubrí este libro durante mi primera visita a la ciudad de México, en el año 1995, creo. Lo había publicado en 1993 Ediciones el Equilibrista, en una colección seleccionada por Álvaro Mutis. Aquella lectura, movida por la simple curiosidad, me sorprendió y me entusiasmó a partes iguales. A mi regreso a España recomendé el libro por doquier e, intoxicado por la vehemencia proselitista, cometí el lamentable error de prestarlo. Nunca lo recuperé, como era de prever. Y casi había convencido a un amigo editor de que lo repescara, muchos años después, cuando Losada puso en circulación la vieja –y bastante deficiente– traducción que del libro había hecho ya en 1939 (y que me temo fuera la misma en que lo leí yo por primera vez).

Poraquel entonces –me refiero ahora al año 1939– Georges Duhamel se hallaba todavía inmerso en la escritura de su obra más ambiciosa y más célebre, la *Cronique des Pasquier* (diez volúmenes, entre 1933 y 1945), una saga novelesca cuyo protagonista, Laurent Pasquier, viene a ser un trasunto del propio Duhamel. Anterior a *Los Pasquier* es la saga titulada *Vie et*

Ser un gran hombre y un santo para sí mismo, be abí la única cosa importante.
Charles Baudelaire

aventures de Luis Salavin (cinco volúmenes, entre 1920 y 1932), en la que se encuadra el *Journal de Salavin*, título original del *Diario de un aspirante a santo*.

Georges Duhamel, autor que gozó en su momento, y no sólo en Francia, de un estima y de una popularidad muy considerables, viaja a la posteridad, sin embargo, en uno de los numerosos y concurridos vagones de segunda clase. Lo mismo ocurre con todo el círculo de amistades que integró, en 1908, el Grupo de la Abadía (Groupe de l'Abbaye), del que también formaba parte Jules Romains, escritor de perfil afín, en bastantes aspectos, al de Duhamel. Se trata, en los dos casos, de polígrafos imbuidos de unos ideales humanistas de profundas raíces judeocristianas, europeístas, defensores a ultranza de un concepto de civilización que había entrado en crisis irreversible durante la Gran Guerra, cuya experiencia marcó decisivamente a ambos.

Duhamel y Romains abonan –y no sólo integran– el sustrato cultural, moral, intelectual, incluso ideológico, del que habían de surgir contemporáneamente figuras como André Gide o Paul Valéry; como Paul Nizan; como Raymond Aron, Jean-Paul Sartre o Albert Camus. Se podría decir que es precisamente su ardiente y voluntariosa bonhomía –*Los hombres de buena voluntad*, se titula la monumental saga novelesca en 27 volúmenes que Romains publica entre 1908 y 1933– la que los incapacita para aprehender cuáles son las corrientes más valederas que marcan los rumbos difíciles por los que la literatura del siglo XX se abrirá paso a través del que, muy precozmente, Apollinaire bautizó como “el tiempo de la razón ardiente”.

Médico de profesión, Duhamel participó en la Gran Guerra como cirujano, poniendo de manifiesto una

Diario de un aspirante a santo, de Georges Duhamel



gran entereza y disposición al sacrificio. De las vivencias de los cuatro años pasados en aquellas dolorosas circunstancias surgiría su primer libro, *Vida de los mártires* (*Vie des Martyrs*, 1917), una estremecedora galería de héroes anónimos, víctimas de la barbarie bélica. Al año siguiente, y en la misma estela, Duhamel publicaría bajo pseudónimo *Civilisation* (1918), elocuente título para un libro que obtendría aquel año el Premio Goncourt.

Vida y aventuras de Luis Salavin plantea los dilemas existenciales de un hombre abrumado por el empeño de ser mejor. El *Diario de Salavin* comienza el día mismo de su cuarenta cumpleaños, un 7 de enero en que se resuelve a trabajar denodadamente en su *elevación*. Para conseguir este objetivo no se le ocurre mejor vía —una vez descartadas la del arte, la de la ciencia, la de las armas, la de la elocuencia, la de la riqueza— que volverse *santo*, entendido este concepto en un sentido muy vago pero suficiente:

El santo es el que muestra santidad. Esta definición irrisoria me basta, y diría que puede bastar a todo el mundo, pues todos tenemos sobre la santidad opiniones diversas y a veces contradictorias y, no obstante, nadie se equivoca sobre el sentido de la palabra. En mi opinión, lo que hace al santo no es especialmente el fervor religioso, sino la conducta humana de un hombre o, mejor todavía, aunque desconfío del lenguaje pomposo, la ordenación de su vida moral.

Confiado en la intensidad de su propia determinación, Luis Salavin decide anotar cuidadosamente, día tras día, sus progresos, aun cuando a primera vista parezcan extraños a su propósito: “Sí, lo escribiré todo. Es posible que episodios ínfimos y destinados a un rápido olvido me parezcan al cabo de algunos meses acontecimientos cardinales.” Y de este modo se inicia el registro de una epopeya cómica, de la más risible tragedia de la que el lector haya alcanzado a tener noticia.

“Estoy dispuesto”, se dice gravemente Salavin al comienzo de su diario: “Me espero a mí mismo. Parto en mi busca.” Y a continuación se suceden casi veinte jornadas en las que, con paciente decepción, anota: “Nada que señalar”, “Nada”, “Nada, por lo menos con respecto a mi asunto”, “Nada”, “Nada. Cae la nieve pero eso no tiene importancia”, “Nada aún”, “Nada”...

El pasaje recuerda el formidable arranque de los diarios de Gombrowicz (“Yo”, “Yo”, “Yo”, “Yo”), sólo que Salavin —ya se ha visto— permanece a la espera de su propio advenimiento y este ha de hacerse manifiesto en una nueva relación con sus semejantes y con el mundo en general. El problema consiste en la dificultad de establecer los términos de esta relación, siendo que los demás, el mundo mismo, parecen desbordar a Salavin con la diversidad de sus exigencias, con la incesante movilidad de sus posiciones. “Me siento desorientado. ¿Qué moral es capaz de responder a las mil preguntas que plantea una sola jornada?” Pero si ninguna

se muestra capaz de ello, ¿cómo entonces acceder a la santidad, concebida, como se ha visto, como la ordenación de la vida moral?

Por debajo de su hilarante desquiciamiento, *Diario de un aspirante a santo* explora con rigor asombroso, con conmovedora exhaustividad, las posibilidades que la santidad tiene de abrirse paso en la época actual. ¿Tiene alguna, en definitiva? Las aventuras de Salavin invitan a concluir que no, pero invitan a hacerlo de modo parecido a como, de la lectura del *Quijote*, se concluiría que en el mundo moderno ya no tienen lugar los ideales caballerescos. En un caso como en otro, el delirio de los personajes consiste en los medios que ponen al servicio de su proyecto personal; y el fracaso de ambos no se produce sin la impugnación del mundo que los condena al fracaso.

De eso se trata, precisamente; de un mundo que se juzga inaceptable, entre otras razones porque impide al individuo serlo realmente. “¿Bastarían para ello diez mil, cien mil santos? ¿Podrían no ya salvar sino hacer de nuevo este mundo mal hecho?”

Quien se hace estas preguntas es Luis Salavin, patrón y crisol de todos los santos modernos. Él mismo se describe en estos términos:

Un modesto empleado de oficina, solo en una ciudad monstruosa, un ser ínfimo, gastado hasta los tuétanos, deshecho por una vida ingrata, de mediocres disposiciones, de energías dudosas y con un deseo en el pecho más pesado que un tumor. El pobre hombre espera sin saber siquiera ciertos días qué es lo que espera. Espera de desesperar, para terminar alcanzar así la paz. Diez meses de observación severa le han hecho ver que está mal dotado. Hubiera podido aprender sin mucho esfuerzo algún arte de recreo, como el pirograbado, los juguetes de madera, etc. Pero no, no, es preciso hacerse santo, sencillamente. Y se empecina, razona, se embrolla.—

— IGNACIO ECHEVARRÍA