

La eternidad tiene prisa

Juan Villoro

Como una figura contradictoria, que logró hacer coincidir en su obra el deseo con lo grotesco, presenta el cronista, narrador, dramaturgo y ensayista Juan Villoro —quien acaba de incorporarse en días pasados a El Colegio Nacional— al escritor ruso Nikolái Gógol, con motivo de la próxima publicación de Roma, libro que muestra el acta de reconciliación de un desencantado.

*La literatura ha ocupado casi toda mi existencia.
Éste es mi pecado principal.*
Gógol, carta del 10 de enero de 1843

Todo en Nikolái Gógol suscita perplejidad. Publica en forma torrencial durante 18 años, juzgando que no hay vida fuera de la escritura, y de pronto guarda silencio. Descifra las psicologías de sus personajes, pero casi no tiene relaciones amistosas e ignora el trato amoroso. Aunque se siente aislado en un país sin tradición literaria, recibe un apoyo que casi ningún autor ha tenido: Pushkin, fundador de la literatura rusa moderna, le sugiere los temas de sus mejores obras, *El inspector general* y *Las almas muertas*. Corteja la fama, y cuando la obtiene, siente una presión insoportable que lo impulsa a exiliarse. Lleva la ironía a un nivel superior y se arrepiente de los efectos sociales de la comicidad. Quema el manuscrito de la segunda parte de *Las almas muertas*: la obra codiciada se convierte para él en algo que debe ser destruido. Preconiza la libertad y, arrepentido de sus logros, encomia la represión. Su mesianismo lo lleva a juzgar a sus amigos de la manera más injusta (Mijaíl Petrovich Pogodin, crítico que lo apoyó y le dio alojamiento, pierde a su mujer y se encuentra agobiado por el dolor; para “apoyarlo”, Gógol le escribe: “Esto te ayudará a convertirte en caballero, lo que no eres por nacimiento ni por

inclinación”; ante sus pocos amigos el humorista que desconfiaba de la risa muestra la piedad de un torturador). En 1848 viaja a Jerusalén y vuelve a Rusia en estado de exaltación religiosa. Va a todas partes con una maleta en la que guarda recortes de periódicos que resumen su carrera literaria. Ha tenido éxito de un modo que no le satisface. Agobiado por la culpa, es incapaz de prever que en el futuro la risa podrá ser entendida como una variante de la inteligencia. Pasa por un calvario de ayunos y oraciones que liman sus facultades, y muere en 1852.

El autor de *Roma* nació en Ucrania en 1809. Sus primeros cuentos se ubican en esa región. Ahí, las fiestas y las ceremonias juegan un papel predominante. En medio de lo cotidiano, hay atisbos sobrenaturales. Los rasgos carnavalescos que tanto interesarán a Mijaíl Bajtín ya están presentes en esos relatos. Poco después, su novela *Taras Bulba* amplía la exploración de lo pintoresco y consolida la figura del cosaco en la misma medida en que *Don Segundo Sombra* consolida la del gaucho y *Los de abajo* la del revolucionario mexicano.

Pero la original imaginación de Gógol adquiere mayor soltura en escenarios que no conoce tan bien. *Las almas muertas* se ubica en un paisaje que solo ha visto desde la carretera, y sus relatos de burócratas en oficinas donde trabajó durante un breve lapso pero a las que otorga sugerente fantasmagoría. El desplazamiento del

realismo a la fantasía —o, mejor dicho, la inmersión de lo fantástico en lo real— define su trayectoria. Para acentuar el valor simbólico de sus fabulaciones, rechaza la exactitud. Pocos autores han repudiado en forma tan consistente los números redondos: sus personajes recorren 19 *verstas* o tienen dos minutos y medio de descanso. Este gusto por enrarecer lo real se perfecciona con incoherencias ambientales: describe un día de calor y abriga mucho a sus personajes.

Fiel a una estética de las paradojas, *Las almas muertas* lleva el subtítulo de *Poema*. Hay varias formas de entender esto. Por un lado, el autor busca dignificar un género donde el lenguaje puede alcanzar la musicalidad y la alusión metafórica de la poesía (el pasaje final es una elegía en la que toda Rusia se fuga en un carruaje). Por otra parte, al subrayar la misión poética del libro, lo aleja del realismo. No busca reflejar el pálido cielo de su patria, sino convertirlo en signo, cifra del alma y la identidad.

Gógol publica su primer poema en 1827, a los 18 años: *Hanz Kuchelgarten*, con el seudónimo de V. Alov. Aunque más tarde repudia esta pieza cargada de lirismo y retira personalmente los ejemplares de las librerías, ahí aborda temas que recuperará más tarde. “¿Debo perecer espiritualmente aquí?”, se pregunta el personaje. Kuchelgarten anticipa la inquietud de Rimbaud y siente que la vida está en otra parte. El poema narra un desplazamiento. El protagonista se busca a sí mismo en Grecia y se decepciona: “tristes son las antigüedades de Atenas”. Nadie escapa a su propia piel. Muchos años después, este volverá a ser el asunto principal de *Roma*, novela breve escrita al mismo tiempo que *Las almas muertas*. En *Hanz Kuchelgarten* la solución a la errancia sin brújula consiste en aceptar una vida humilde, ascética, en “hallar sosiego en la familia modesta / y no atender al clamor mundano”. Esta reconciliación piadosa con los milagros de la normalidad recuerda a la “Oda a la vida retirada” de fray Luis de León. El mundo es para el joven escritor un estruendo que debe ser acallado.

Con la exitosa publicación de *Las veladas en una finca cerca de Dikanka y Mirgorod*, que reúnen relatos de tinte costumbrista nimbados de un aire inefable, Gógol asume el desafío de producir lectores. Para él, la creación literaria pasa por la creación de un público. Esto resulta especialmente urgente en una nación atrasada y autoritaria. Después de la invasión napoleónica, el zar Alejandro I, que había tenido escauceos liberales, se asumió como el brazo de Cristo y gobernó con intolerante despotismo. Nicolás I extremó esta opresión con purgas y deportaciones a Siberia, amparadas en el explicativo lema “Ortodoxia, Autocracia, Nación”.

A principios del siglo XIX, el panorama cultural ruso era un yermo sujeto a la censura, donde el nacionalismo significaba una celebración de la superioridad eslava y una negación de la individualidad, y donde el ministro

de educación nacional decidía el gusto literario. A propósito del contexto en que maduró Gógol, Sergio Pitlor escribe en *La casa de la tribu*:

En esa atmósfera nació, se desarrolló y creó el más enigmático de los escritores rusos, a quien, según el testimonio de su abundante correspondencia y de las memorias de sus amigos, jamás le conmovió de manera especial el destino de aquella multitud aprisionada y embrutecida, a la que sólo parecía considerar como fuente inagotable de lenguaje pintoresco, capaz de crear giros a menudo sorprendentes. Sin embargo, fue él quien produjo el testimonio más intenso y de más largo alcance contra la servidumbre.

Los primeros relatos gogolianos se concentran en seres muy distintos a los que encomia la cultura oficial (antihéroes que se dignifican por sus extravagancias). Sin embargo, estos cuentos son aceptados por el mérito antropológico (“nacionalista”) de introducir en la literatura rusa escenarios y tradiciones hasta entonces ignorados.

En ese ambiente restrictivo, el renovador de la narrativa se convence de que la libertad literaria depende de ampliar el número de los lectores. Detesta el periodismo y las labores editoriales, pero desea ser un escritor profesional. Pushkin dice por la misma época que su oficio es “una rama de honrada industria, que me da sustento e independencia doméstica”.

En cartas a los críticos, Gógol sostiene que el arte puede afectar por igual a la gente ilustrada que a los legos. El lector no debe poner en juego conocimientos especializados para disfrutar de una obra, sino mostrar una disposición afectiva: abrir su alma (palabra decisiva en su vocabulario, incluida en su obra más célebre y que anuncia un concepto esencial para los autores de la siguiente generación: el “alma rusa”).

Curiosamente, en su llamado a ampliar el público, no hace referencia a uno de sus principales instrumentos, el sentido del humor. Cuando ocurre con eficacia, la ironía no parece algo buscado con esfuerzo, sino una consecuencia natural de los sucesos. Resulta difícil encontrar un texto gogoliano completamente desprovisto de humor, pero muy pocas de sus obras dependen por entero de ese recurso. Su registro dominante es la superación del realismo a través de la ensoñación, la fabulación fantástica, lo irracional y el absurdo. Esto se muestra en cuentos tan tempranos como “Iván Sponka y su tía”. En “El retrato” habla del “insondable abismo que media entre la creación y la mera copia de la naturaleza”. El auténtico artista no imita la realidad, le agrega algo.

En sus mejores piezas (*Las almas muertas*, *El inspector general*, “La nariz”), el alejamiento del realismo está determinado por el sentido del humor. Aunque mino-

ritarias respecto a la bibliografía total, estas obras representan lo que hoy conocemos como lo “gogoliano”.

Entre sus plurales incursiones en la literatura rusa, Sergio Pitol se ocupó del autor que le reveló el tono de *Domar a la divina garza*. ¿Por qué Gógol cala tan hondo? La respuesta yace en una página ejemplar de *La casa de la tribu*:

En la tragedia clásica se produce siempre una alteración del orden universal [...] Se ha violado un orden moral que afecta la armonía del universo entero. Después de una cadena de violentas convulsiones se logra corregir aquel desarreglo de la naturaleza [...] Otro orden, con nuevos personajes, va a instaurarse [...] el caos se introduce, pero, en cambio, la expiación final, esa renovación de la armonía universal, nunca llega a producirse; sólo vislumbramos su parodia entre risas burlonas y muecas de escarnio.

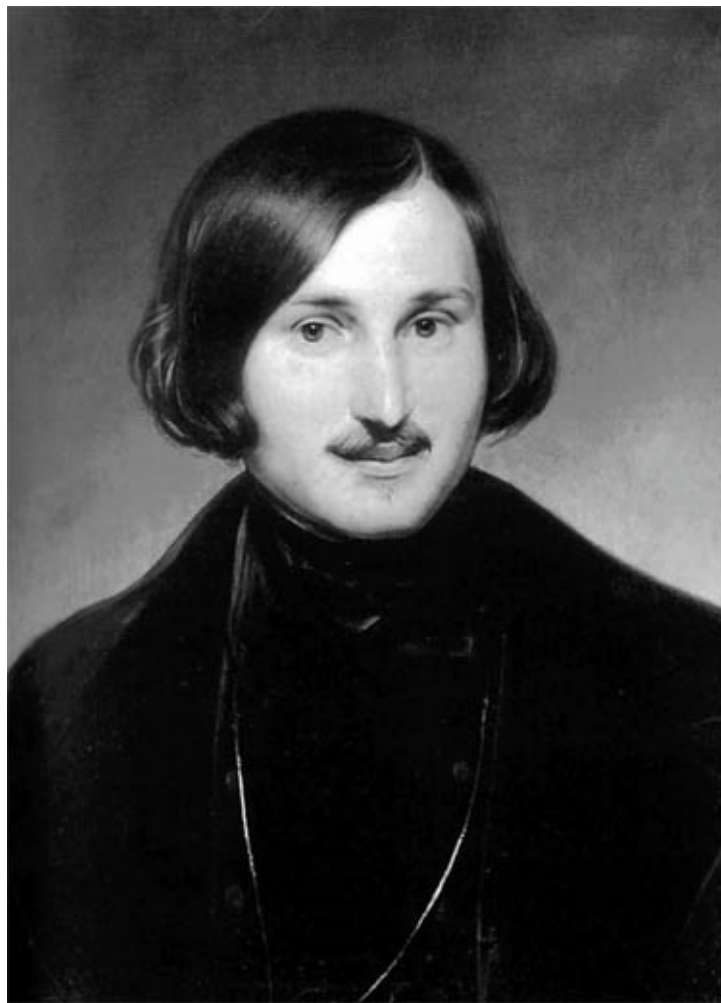
La vida es corrosiva.

Gógol no entiende el arte como una esfera apartada de lo cotidiano y sus bajezas. Lo culto y lo popular se mezclan en su representación de la fiesta, su idea del cuerpo, los apetitos básicos de sus personajes. Una fauna variopinta se integra a la ronda del deseo, unida por la risa.

Por excelso que sea, el espíritu depende de un organismo que suda y orina. El humorista sabe que el cuerpo es grotesco. Sólo la muerte produce una liberación definitiva del alma. Mientras ocupa un sitio en el mundo material, el hombre puede decir cosas sublimes y sufrir un retortijón. En sentido inverso, las criaturas más burdas pueden darse ínfulas. En *Las almas muertas*, las moscas entran en escuadrones a una habitación donde abunda el azúcar, pero no lo hacen para comer sino para lucirse.

Tener cuerpo nos convierte en criaturas cómicas. La enfermedad produce una nivelación de todos los estratos: el zar y el más humilde de los *mujijs* estornudan con la gripe.

El humorismo es un elixir delicado y puede intoxicar. Lo hilarante no siempre goza de prestigio. Las carcajadas que se profieren en carnaval desentonan en el aula. El humor tiene componente crítico que no siempre se acepta. Los adaptados no hacen bromas. ¿Por qué se concibe un disparate? Las ocurrencias pueden venir de circunstancias locas, patéticas o retorcidas. Por lo tanto, el propio humorista tiene algo risible. No solo nos reímos de su ingenio sino de él. Dostoievski advirtió con agudeza la ambigua atracción del humor gogoliano en un artículo publicado en 1861 en la revista *Tiempo*: “Se burló toda su vida de sí mismo y de nosotros, y todos nos reíamos también de él”. La grandeza de Gógol tiene para Dostoievski algo indescifrable y al mismo tiempo inconfundiblemente ruso. En ese mismo texto agrega: “Era un demonio tan colosal como



Fyodor Moller, retrato de Nikolái Gógol, 1840

Europa nunca ha tenido y a quien, quizá, nunca habrían permitido existir”.

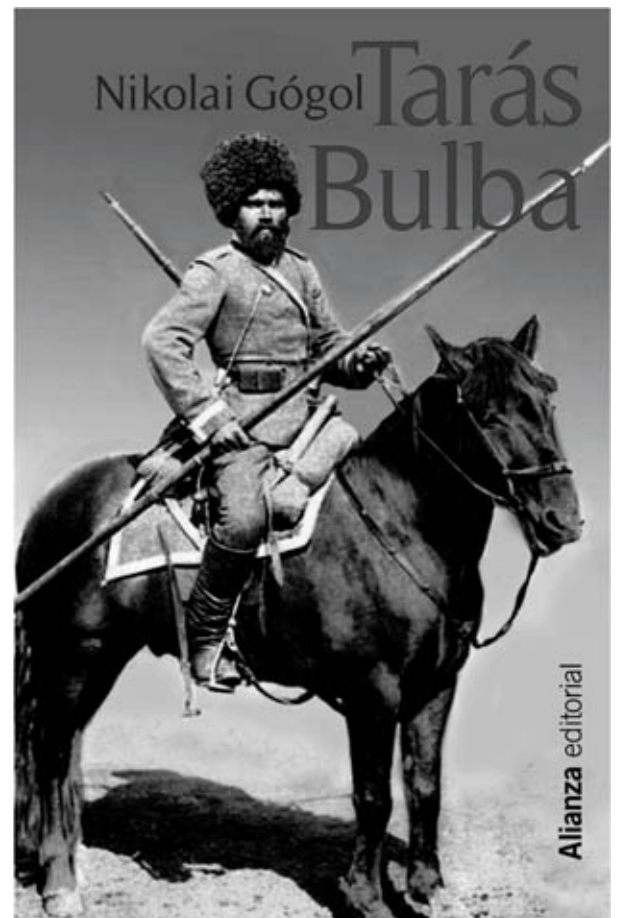
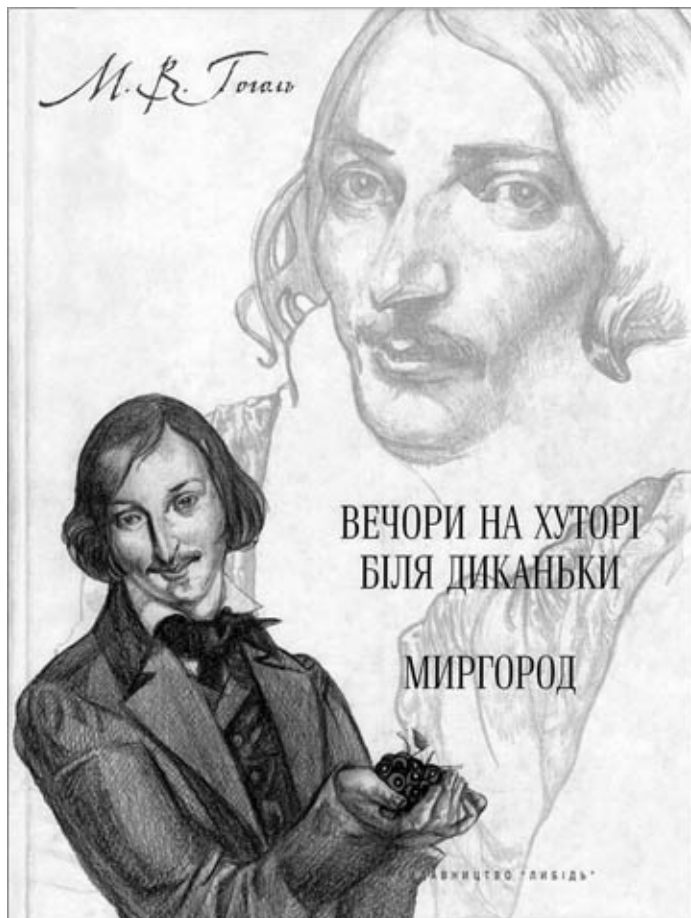
La risa lo acercó a su tiempo, le permitió tener un público y al final de sus días lo llevó a su más compleja crisis de conciencia.

UNA VOZ EN FUGA

La suerte del escritor al que Pushkin asignó un futuro inagotable se jugó en unos cuantos años. En 1835 publicó *Arabescos y Mirgorod*, escribió “La nariz” y “El carruaje”, emprendió tres obras de teatro, bosquejó *El inspector general* y comenzó *Las almas muertas*. En 1836 la versión teatral de *El inspector general* le otorgó la ansiada celebridad. Sin embargo, el éxito se mezcló con el escándalo. El autor fue visto como enemigo de las instituciones y de los cándidos esfuerzos de los servidores públicos.

Aunque atribuyó las críticas a la falta de madurez del entorno, se sintió profundamente herido. En mayo de 1836 le escribió a Pogodin: “Es triste ver qué miserable papel ocupa aún el escritor en nuestro país”. Se volvió popular, pero no como deseaba.

La creatividad suele necesitar obstáculos que la estimulen. Gógol rechaza la aceptación y emigra antes de



que acabe 1836. Pasa seis años en Europa Occidental, cuatro de ellos en Roma. Ahí se diluye su anhelo de ser un escritor profesional. Vive en la miseria y continúa su ejercicio con devoción sacerdotal.

El autor de *Las almas muertas* estaba capacitado para crear lectores, pero no para soportarlos. Además, con la muerte de Pushkin, en 1837, se siente perdido: “Todo goce de vivir se ha desvanecido con él”, le confiesa a su amigo Plétnyov: “Nunca escribí una sola línea sin imaginarlo ante mí”. Pushkin no solo le dio la idea de *Las almas muertas* sino el impulso para escribirla, recordándole que Cervantes no hubiera llegado a nosotros de haber escrito sólo las *Novelas ejemplares*. Gógol ya había cumplido esa etapa. De acuerdo con Pushkin, le hacía falta su *Quijote*.

Cuando concluye *Las almas muertas* regresa a su patria para una especie de examen final. En su extenso prólogo a *La creación de Nikolái Gógol*, Carlos Fuentes llamó la atención sobre un episodio ocurrido durante el retorno a Rusia. Estamos en 1841 y la obra maestra de Gógol debe someterse a la censura. El autor no tiene de qué vivir y se hospeda en casa de su amigo Pogodin. Fiel a sus rarezas, odia al crítico que se da el lujo de ser generoso con él. Le deja de hablar y le manda cartas de una habitación a otra. Cuando Pogodin le presta dinero, lo detesta aún más. La escena podría formar parte de *Diario de un loco*.

Los héroes gogolianos viven de lo que no existe y conciben ilusiones que acaban por destruirlos. El pro-

tagonista de “El capote” y el de *Diario de un loco* son burócratas de medio pelo que cometen el error de entusiasmarse. Su calvario no proviene de sus limitaciones, sino de la irrealizable ilusión de superarlas.

Lo que más afectó a los lectores de *Las almas muertas* no fue que el carácter ruso se asociara con la injusticia y la corrupción, sino que se asociara con la medianía. En su primera reflexión escrita acerca de la novela, Gógol afirma que el público “quedó más intimidado por su insignificancia que por sus vicios o sus defectos”. Y en su ensayo “Sobre la arquitectura actual” apunta: “Tenemos el don maravilloso de hacer insignificante todo”. Los tiranos y los criminales pueden salirse con la suya; los mediocres no tienen remedio.

Chíchikov, protagonista de *Las almas muertas*, pasó a la historia como un conjunto de carencias. No es ni alto ni bajo, ni gordo ni flaco: “¿Quién era Chíchikov, en realidad?”, pregunta el autor. Todo en él se difumina: “No sabían nada a ciencia cierta de Chíchikov y, sin embargo, tenía que ser forzosamente algo”. A propósito de este hombre sin atributos, Nabokov comenta con ingenio: “Chíchikov no es otra cosa que el representante malpagado del Diablo, un agente viajero del Hades”. Nada más lógico que un héroe al que le faltan rasgos de personalidad y le sobran malas intenciones comercie con sombras. Su negocio consiste en comprar siervos fallecidos para hipotecarlos en un banco como si estuvieran vivos.

Aunque Pushkin había sugerido la trama, al conocer el libro exclamó: “¡Qué triste es Rusia!”. No imaginaba que la ironía fuera capaz de producir esa desolada visión de su país.

El propio Gógol se preocupó de la sarcástica imagen que ofrecía de sus congéneres y se propuso enmendarla en una segunda parte. Al estilo de Dante, concibió un viaje en tres tiempos: Infierno, Purgatorio y Paraíso. La parte que conocemos corresponde a los dominios del Diablo. Acaso su gesto de mayor valentía fue quemar la segunda parte, escrita para enmendar la primera y de la que sólo sobreviven un par de fragmentos.

En su *Historia de la literatura rusa*, K. Waliszewski señala que los mayores logros de Gógol fueron “inconscientes”: “Tardó mucho en convencerse de la realidad del oficio de acusador público que su obra le atribuía. Y cuando se convenció de ello se asustó. ¡Cómo! ¿Él había hecho eso? ¡Ésa era la realización de su sueño! ¡Queriendo servir a su patria le había infligido esa afrenta!”. Sintió que había calumniado a Rusia y quiso reparar el daño con una apología. Por suerte, el rigor intelectual se impuso a su deseo de contrición y la segunda parte de *Las almas muertas* desembocó en el fuego y no en un tedioso triunfo del bien.

“El retrato”, escrito en 1831, prefigura los padecimientos del autor. El cuento trata de una pintura donde lo más admirable son los ojos. Pero esa mirada ha sido inspirada por un huésped habitual de la literatura rusa: el Diablo. El mérito estético depende de una caída moral. Angustiado, el artista busca liberarse de su obra, piensa en quemarla, la abandona y renuncia a pintar de esa manera: “aquello no era una obra de arte; de ahí que su contemplación generara sentimientos subversivos e inquietantes”. El retrato es repudiado por su efecto, no por su técnica. Esto anticipa el drama de *Las almas muertas*. Creador insólito, Gógol no supo leerse; negó la novela por la impresión que causaba.

Se sabe poco de sus lecturas, pero en 1840 un viajero ruso lo vio en Roma, en el café El Greco, leyendo a Dickens. La compasión que el autor de *Oliver Twist* siente por sus criaturas está presente en *El inspector general* y *Las almas muertas*. El gran ironista ruso podía perdonar a sus personajes, pero no se perdonó por haberlos creado.

En sus últimos años, la expectativa en torno a su obra creció en forma estafalaria. El más significativo crítico de la época, Vissarion Grigórievich Belinski, le dijo después de la publicación de *Las almas muertas*: “Ahora usted es el único entre nosotros”.

La atención que se le concedía acabó por paralizarlo, sobre todo porque los elogios coexistían con la perplejidad. El renovador estaba fuera de registro; la crítica lo apreciaba sin saber dónde ubicarlo, y los lectores anhelaban una sorpresa, temiendo que fuera negativa.

En 1852 Iván Askákov escribió en su obituario: “Mucho tiempo habrá de pasar antes de que se comprenda el profundo y poderoso significado de Gógol”. Esta necrológica sobre el “artista monje” impresionó tanto al ministro de educación que pidió una aclaración al respecto: “¿Realmente considera el autor del artículo tan insondable este significado que ninguno de nuestros contemporáneos esté en posición de formarse un claro entendimiento de Gógol a partir de sus obras?”.

A las paradojas del autor se agrega la de la recepción de su obra, apreciada en su día sin que se despejara la incertidumbre sobre su auténtico alcance. El fabulador que desaparecía narices y capotes, y hacía hablar a los perros, fue visto como alguien cuya singularidad sólo podría ser juzgada en el porvenir. En pocos casos la crítica ha pospuesto en tal forma su veredicto.

Con el paso del tiempo, y con la reivindicación de la cultura popular, el sentido del humor adquiriría un peso distinto. A fines del siglo XVIII y principios del XIX el romanticismo alemán había preconizado una ruptura con el modo clásico. El arte no debía imitar la armonía de la naturaleza; debía desordenarla para llegar de otro modo a lo sublime. Los cuentos de Hoffmann, cuya impronta se advierte en “La nariz” o “El retrato”, están determinados por una imaginación cercana al sueño. Gógol participó de ese ímpetu romántico y le agregó el desenfreno del humor. Para algunos, esto lo acercaba a la caricatura, la fealdad ridiculizable, la distorsión abusiva de lo real, donde el exceso es un recurso de comicidad. Además, exploró las ricas extravagancias de su patria y esto provocó que su sarcasmo fuera interpretado como una burla al carácter nacional, el acta acusatoria de un cínico.

Lo curioso es que el propio humorista sucumbió a esa preocupación. Se conmovía con la nobleza del pueblo llano, que regalaba comida y ropa a los prisioneros que iniciaban su largo viaje a Siberia, pero escribía mejor que nadie de tretas y abusos.

Pasarían décadas hasta que la crítica, con Bajtín a la cabeza, entendiera que el humor gogoliano es otra forma de la seriedad.

Francisco Rico ha estudiado el largo camino que el *Quijote* tuvo que recorrer para pasar de “divertimento” a obra clásica, especialmente en España. En su hora más alta, Gógol fue muy leído y malinterpretado. Hoy sabemos que su ironía no sólo divierte; descubre heridas y las vuelve entrañables. En “La avenida Nevski” un hombre desea cortarse la nariz para no consumir rapé. Esto habla de su mezquindad y su avaricia, pero también de la desesperación que lo impulsa a prescindir de lo que más le gusta. Para redondear la circunstancia, este hombre absurdo lleva un apellido egregio: Schiller. La ironía ofrece un retrato moral.

Las almas muertas aborda con maestría el *poshlost*, versión rusa del *kitsch*, que Nabokov define como lo “obviamente cursi” o lo “falsamente bello”. Estamos ante lo que la futura clase media considerará su principal patrimonio: lo “bonito”, lo barato pero pretencioso, lo sentimental con deseos de ser excelso: una reproducción de *La última cena* en el comedor, hecha por un fallido pintor de iconos o un tejedor chapucero.

En *Apocalípticos e integrados*, Umberto Eco señala que el consumidor de *kitsch* no sólo es sensiblero sino que se siente ante una “experiencia estética privilegiada”. Su gusto empalagoso lo hace sentir sublime. Es lo que Gógol descubre en las habitaciones de las familias decentes. Su ostentación no es muy distinta a la de las moscas que vuelan para lucirse.

Y sin embargo, el *kitsch* tiene algo inescapable. En su ensayo sobre el tema, Hermann Broch comenta que todo gran arte contiene algo de esa lacra dulzona. *Las almas muertas* se burla de lo ridículo, pero lo aprovecha y lo recupera en forma crítica.

Esto, que hoy nos resulta evidente, fue una sorpresa destructiva para el autor. Arrepentido de mofarse de la condición humana y las costumbres de su patria, el hombre que nació para fugarse emprendió una impe-

tuosa retirada moral. Después de la primera parte de *Las almas muertas* sólo publicó *Pasajes selectos de una correspondencia con mis amigos*, que Pitol considera “una defensa atroz y por momentos grotesca de los excesos del despotismo”. El influyente Belinski, que tanto lo apoyó en otro tiempo, no soporta esta conversión fanática y lo increpa con desesperación: “Predicador del látigo, apóstol de la ignorancia, campeón del oscurantismo y la reacción, panegirista del despotismo tártaro, ¿qué es lo que estás haciendo? Mira a tus pies: te encuentras al borde del abismo”.

Un contemporáneo suyo, el conde Sollogub, apuntó: “Pushkin no logró soportar a sus enemigos; Gógol no logró soportar a sus admiradores”. El autor de *Eugenio Oneguín* murió en un duelo; el de *Las almas muertas*, luchando contra sí mismo.

Cortejó la fama, que en el fondo detestaba; cuando la obtuvo, la convirtió en pretexto de su inmovilidad. Nabokov resume la situación: “La creciente conciencia de su importancia se convirtió en una especie de enfermedad que lo apartó de sí mismo y de los otros. Le gustaban las interrupciones (‘los obstáculos son nuestras alas’, dijo) porque podía responsabilizarlos de sus rezagos”.

“Nunca segundas partes fueron buenas”, afirma Cervantes, y se contradice fecundamente en la conclusión del *Quijote*. Gógol solo siguió la primera parte del ejemplo cervantino. Marcado por la impaciencia, le costaba trabajo sostener una obra dilatada. En varios pasajes asocia la velocidad creativa con la espontaneidad del espíritu. En “El retrato” afirma: “el genio produce audazmente, con rapidez”. Su manera de convencerse a sí mismo de que seguía trabajando en un texto era interrumpirlo. *Las almas muertas* y *Roma* son libros inacabados. En *Las almas muertas*, la continuación debía ser una enmienda moral. En el caso de *Roma*, la anécdota está perfectamente redondeada; si el autor la juzga inconclusa, es porque no está seguro de sus reflexiones.

El fugitivo de sí mismo convivió en Roma con el pintor Alexander Andréyevich Ivánov, quien trabajó durante veinte años en el mismo cuadro: *La aparición de Cristo ante el pueblo*. Ivánov comenzó el lienzo en 1837 y lo concluyó en 1857. Gógol lo vio surgir y murió antes de que fuera terminado. Admiraba a ese genio de una sola obra, que vivía en la pobreza, dedicado a la pintura como quien hace una plegaria en colores.

Ivánov era un maratonista y Gógol un velocista. Ambos pensaban en crear una obra absoluta. El pintor dilató al máximo su trabajo, perfeccionándolo de manera obsesiva. Incapaz de ese esfuerzo sostenido, el novelista pospuso la conclusión de sus obras. Dejarlas abiertas era un modo paradójico de prolongarlas.

Historias de San Petersburgo



NIKOLAI / ALIANZA EDITORIAL

GÓGOL

La trama de *Roma* recuerda “La avenida Nevski”, relato sobre la vibrante y engañosa vida de San Petersburgo, donde el narrador afirma que la calle tiene un efecto pedagógico: los paseantes mejoran al transitar por ahí. No es casual que Andrei Biély, autor de una novela urbana impar, *Petersburgo*, dedicara un libro a Gógol, su antecesor como cartógrafo de la ciudad.

Después de un retrato de multitud, “La avenida Nevski” se concentra en dos personajes que persiguen a dos chicas. Ambas historias son desastrosas y demuestran que en la metrópoli nada es lo que parece. Los destinos se deshumanizan en un entorno donde “el demonio en persona enciende las luces”. La grandeza urbana era una apariencia. Al fondo de la noche, aguarda la vida solitaria.

Un sello gogoliano es la imposibilidad de concentrarse en un personaje. Impaciente, el autor pasa de un sujeto a otro. Rara vez conserva a un protagonista de principio a fin. En este teatro de la ansiedad, cada actor tiene un turno limitado y debe aprovecharlo al máximo. En *Las almas muertas* Chíchikov visita a diversos terratenientes. Los personajes no se reúnen ni se recuperan en otras partes de la trama. A pesar de su título, *Taras Bulba*, no trata del cosaco que lleva este nombre, sino de una familia y una comunidad.

Los héroes gogolianos no son sociables. Medran en soledad (*Diario de un loco*); requieren de un objeto para vincularse con los demás (“El retrato”, “El capote”, “La nariz”); se relacionan por la inevitable condición gregaria de una fiesta popular (los relatos de *Mirgorody Dikan-ka*), o se conectan por vía negativa, a través del engaño y la intriga (*El inspector general*, *Las almas muertas*).

Roma es un caso excepcional en la medida en que indaga a profundidad un solo destino. Como “La avenida Nevski”, explora el efecto del paisaje en el espíritu del protagonista, pero el resultado es el opuesto. Un joven príncipe italiano ha crecido en un ambiente de lujo que llega a resultarle opresivo; de una sensual pereza pasa a un terrible aburrimiento. Viaja a París, donde la bulliciosa vida de los cafés y la elegancia de los bulevares lo hacen sentir en un entorno superior. Las mujeres, criaturas de alta sofisticación, tienen ahí “una forma de hablar tan suave que parece no articulada”.

El príncipe italiano se deja cautivar por el escenario parisino hasta que descubre que es superficial, impuesto, artificioso. Lo que tomó por gestos de la inteligencia eran poses frívolas: “por todas partes se percibía una seguridad casi arrogante y una falta de humilde conciencia de la propia ignorancia”. En ese entorno progresivamente falaz, encuentra refugio en la ópera italiana. Cuando regresa a su país, descubre a Annunziata, mujer de belleza avasallante. Sin embargo, la verdadera lec-

ción del regreso es otra: ninguna revelación supera a la ciudad misma.

Escrita con una prosa cargada de sensualidad, que Selma Ancira transmite perfectamente en su traducción, *Roma* representa una recuperación del origen. Como “La avenida Nevski”, la obra investiga la relatividad de las pasiones. La cautivadora París termina por decepcionar y la mujer más hermosa del mundo desmerece ante el paisaje.

La tradición es algo que se reitera. No es extraño que parezca previsible. En su viaje, el príncipe aprende a valorar de otro modo lo genuino. A su regreso, lo que le parecía redundante le resulta auténtico. El esnobismo es atributo de la moda y sus evanescentes novedades. Eso fue lo que conoció en París. En cambio, la costumbre ignora las poses.

La idea del viaje es una constante en la imaginación gogoliana. *Las almas muertas* se estructura como una visita a distintos lugares y se “cierra” con una fuga. También *Diario de un loco* termina con una invitación a la partida: “Fustiga, cochero; suena, campanita; galopen, caballos, y sáquenme de este mundo”.

En *La creación de Nikolái Gógol*, Donald Fanger comenta: “Si la metamorfosis es el proceso central del

Nikolái Gógol

EL CAPOTE

NÓRDICA LIBROS

Ilustraciones de
Noemí
Villamuza





universo gogoliano, entonces el camino es su imagen central [...] Cuando declaró que el camino era ‘una necesidad absoluta’, su ‘salvación’, su ‘única medicina’, estaba pensando en su creación, [que] estaba demasiado conectada con la súbita necesidad de arrancarse de un sitio, y viajar”. Aunque adelanta valiosas hipótesis y se ocupa con escrupuloso detalle de la evolución de una estética, Fanger también incluye afirmaciones no argumentadas en las que descarta con altivez las ideas de Nabokov o Belinski, así como las obras “menores” de Gógol, que en forma alarmante son casi todas (en su opinión, sólo *El inspector general*, “El capote” y *Las almas muertas* se salvan de esa definición).

Conviene citar un pasaje que, a pesar de su suficiencia, aporta algo significativo: “Estoy pensando en el concepto —notablemente improductivo— que Stendhal tenía de la novela: ‘un espejo que se mueve a lo largo de un camino’. Entre todas las grandes novelas de la literatura europea, puede decirse que solo *Las almas muertas* conviene con él y le da validez”. Dejemos a un lado la tarea de decidir si la idea de Stendhal es “notablemente improductiva” y si no hay otras novelas a las que pueda aplicarse. Lo cierto es que la frase stendhaliana define a la perfección al Gógol de *Las almas muertas*, pero también al de *Roma*, obra que Fanger despacha de este modo: “Los amigos de Gógol se extasiaron ante ella [...] La realización técnica, sin embargo, fue superada en muchas de las ficciones rusas de Gógol, la estrecha temática solo duplica lo que ya se muestra en otros textos ficticios o epistolares, y si hay causa para recordar

Roma como tal, se encuentra en la forma en que la imagen gogoliana de París se anticipa a la hostilidad a la Europa moderna expresada por Tolstoi y Dostoievski dos decenios después”. En realidad, el esnobismo que Gógol descubre en París anticipa al que descubrimos en Donald Fanger.

Roma es mucho más de lo que pretende el académico de Harvard. Pocas veces la prosa gogoliana adquirió tal fuerza sensorial. Cuando llegó a la ciudad eterna, el viajero ruso se maravilló con el cielo y descubrió estímulos que jamás había tenido. En sus cartas habla de su inesperado brío físico y la fuerza de su olfato. No desea ser otra cosa que una nariz. Ante las fragantes revelaciones romanas, dice: “respeto las flores que crecen por su cuenta sobre una tumba”, incluso en los sepulcros la belleza llega como un accidente afortunado.

Por vía de la sensualidad, busca una tardía reconciliación con el mundo. En “La avenida Nevski” se había ocupado de un pintor que, a diferencia de sus colegas italianos, no disponía de claridades, sino de los lúgubres y grises días rusos. Pero su limitación no era sólo atmosférica; tenía que ver con la pobreza cultural del entorno.

Gógol no podía hacer las paces con Rusia. Al margen del viento y la nevisca, el país le dolía como solo duele lo que es propio. Roma representaba un escape posible, una patria alterna. En su mezcla de infierno y paraíso, México fue idílico para Kerouac, Lowry, Lawrence, Burroughs o Bolaño en una forma en que no puede serlo para un autor mexicano. La Roma de Gó-

gol es una construcción de sentido del tipo de *Las ciudades invisibles* de Calvino o el *Cuarteto de Alejandría* de Durrell, un espacio surgido del deseo.

El protagonista aprende por descarte: desprecia la cercanía, luego se encandila con lo ajeno y finalmente redescubre el origen. Como en Durrell y Calvino, una mujer sirve de mediación con la ciudad; poco a poco, el atractivo que suscita se desplaza al sitio que la rodea y la justifica. Los muros, las columnas, las escalinatas —las piedras de Roma— son la matriz de la que proviene. De Annunziata dimana una “belleza absoluta” que inspira un sentimiento ajeno a la posesión; ese grado de hermosura no puede pertenecer a nadie, “debe estar a la vista de todos”. No es una mujer, es el anticipo de una ciudad.

Gógol escribe el texto sumido en hondas preocupaciones morales. La irreverencia de *Las almas muertas* lo llevó a pensar que había caricaturizado a Rusia. “Sólo gracias a la cultura popular la contemporaneidad de Gógol se incorpora al gran tiempo”, escribe Bajtín.

Novela huérfana, definitivamente solitaria, *Las almas muertas* inicia una tradición. El autor podría decir, como Cervantes, que era no su padre sino su padrastro, pero no desea adoptar la obra. Carece de la sangre ligera de quien se adapta a lo que desconoce. Como Kafka, es un humorista que se toma salvajemente en serio. *Roma* brindó una respuesta a sus desvelos. Los predicamentos morales se superan a través de la sensualidad. La clave de este tránsito está en el carnaval. Cuando el príncipe descubre a Annunziata es interrumpido por la multitud. Recibe un bautizo de harina, sus ropas se manchan y regresa a casa para cambiarse. Al reintegrarse al carnaval, una carreta que transporta un inmenso violín le impide el paso. Junto a ese instrumento ciclópeo, un hombre entrado en carnes sostiene una lavativa. Todo adquiere otra escala. El arte es un violín de dimensiones ridículas y el cuerpo, un depósito de grasa y secreciones. Nadie, ni siquiera la musa codiciada, se libra de los humores de la podredumbre. Esto es risible y patético a la vez. El príncipe recibe una compleja enseñanza: lo grotesco es parte necesaria de un todo; el asco existe por el gozo, y viceversa. Los contrarios se redimen. Amar a la mujer implica amar el mundo.

El arte surge de una insatisfacción con el entorno. Identificar las imperfecciones es el primer paso para superarlas. “Sólo quien conoce el infierno puede imaginar el cielo”, afirma Nietzsche. En el capítulo siete de *Las almas muertas* el autor reflexiona: “Se requiere mucha profundidad espiritual para arrojar luz sobre un cuadro tomado de un desesperado estrato de la vida y exaltarlo hasta convertirlo en una perla de la creación”.

Esta recuperación creativa de los defectos tardará mucho en volverse norma. Hoy es moneda corriente. En el ensayo “Un argumento sobre la belleza”, escribe Susan

Sontag: “Cada vez hay más tabúes relativos a calificar algo, cualquier cosa, de feo [...] El meollo es encontrar lo bello en lo que hasta entonces no había sido considerado así (o: la belleza en lo feo)”. Gógol encontró motivos estéticos donde no parecía haberlos. El caso de *Roma* es singular. Ahí no busca elevar al rango de arte a un *mujik* de botas apestosas; enfrenta un escenario de evidente y casi opresiva belleza. Las carencias no pueden estar en el entorno sino en quien lo contempla. Por lo tanto, el desafío consiste en descifrar esa armonía para asimilarse a ella.

El procedimiento es el opuesto al de uno de sus primeros relatos, “Terratenientes de antaño”, donde una pareja de ancianos se ama satisfactoriamente y no hace otra cosa que abusar de los guisos y los dones de la vida cotidiana, hasta que la gata que les sirve de mascota huye al bosque con un gato y todo comienza a desmoronarse. La naturaleza invade el absurdo orden creado por la tradición. A diferencia de esos terratenientes, el príncipe no busca custodiar celosamente la norma, pero encuentra un modo maravilloso de redescubrirla. Si casi todas las historias de Gógol representan una ruptura hacia la sinrazón, *Roma* representa un punto de concordia no menos transgresor, el acta de reconciliación de un desencantado.

“El tiempo es la eternidad que se mueve”, explicó Platón. Gógol no podía ajustarse al suyo sin pedir disculpas. En la tortura mental de sus últimos años se vio a sí mismo como un mártir de la creatividad incapaz de castigar sus atrevimientos. Como Kafka, se consideraba un autor fallido. Sin embargo, sin ser consciente de ello, intuitó una forma de reconciliar el deseo con lo grotesco.

“¿Adónde vas tan de prisa, entonces, Rusia?”, pregunta el narrador en la formidable escena final de *Las almas muertas*. Apresurado, lleno de culpas, Nikolái Gógol interrumpió y negó su obra. ¿Puede alguien que se precipita entender lo que perdura? Es el misterio que aguardaba al novelista en la ciudad de las siete colinas. El príncipe no acepta el entorno al precio de una renuncia como el lejano Hanz Kuchelgarten; al final de su viaje comprende que no es necesario desplazarse para alcanzar la meta. Estar en el mundo significa haber llegado.

Es posible que Gógol viera la aceptación hedónica de la realidad, ese terreno prodigioso y miserable, como una tentación demoníaca. Quizá por ello se negó a seguir trabajando en la obra y a realizar el acto absolutorio de ponerle punto final. Lo cierto es que en *Roma* creó un símbolo del *amor mundi*. Su viaje no requería de más rodeos.

Se necesita ser ruso para consagrar la primavera. Se necesita tener ansias, nerviosismo y mucha prisa para atrapar lo eterno. **U**

Prólogo a *Roma*, de Nikolái Gógol, que próximamente será publicado por Almadía y la DGP en la colección Cartografías.