

El hambre de realidad



Qué tiene que enseñarnos Tolstói sobre la guerra de Chechenia? En la respuesta a esta pregunta se podrían cifrar los alcances de este ensayo y la encendida defensa que hace Rizzante de la libertad

creativa de la ficción como un instrumento lúdico e híbrido, que ayuda a entender la realidad y sus abismos.

1. EN *LA MECÁNICA DEL ENCANTO*, Roland Barthes escribió que Italo Calvino era capaz de elaborar “un tipo de imaginación muy particular: aquella que en el fondo se encuentra en Edgar Allan Poe y que se podría definir como *la imaginación de una cierta mecánica o la relación entre la imaginación y la mecánica*”.

¿Qué querría decir? Intentaba explorar una noción de imaginación distinta de la romántica, llena de fantasmas: una idea de imaginación como capacidad de desarrollar un cuento de una manera lógica y elegante, en la que una situación aparentemente irreal se convierte, a través de una perfecta mecánica imaginativa, en una situación implacablemente real.

2. Releo algunos cuentos de Poe. Sin embargo, en ellos encuentro las dos opciones: el cuento de fantasmas (terrorífico-grotesco) y el cuento mecánico (lógico-argumentativo), donde Dupin, por ejemplo, mide sus dotes de elegante e implacable caballero de la razón. Quizá hay una tercera opción, como afirma el traductor italiano y gran autor Giorgio Manganelli: la visionaria-profética de *Eureka*.

“Poe –afirma además Manganelli– es un escritor mucho más versátil y complejo de cuanto estamos acostumbrados a juzgar [...] *su dinámica es el mal gusto* que mezclado con abstracciones y extravagancias produce resultados ‘imposibles’ y absolutamente insuperables.” Este juicio parece abrir las puertas a una cuarta dimensión imaginativa, fundada sobre la “dinámica del mal gusto”, es decir, sobre la posibilidad de convertir en increíbles hechos de la más cotidiana realidad, normalmente ya reseñados en las crónicas.

Poe ha sido un escritor esencial no solo para Calvino, sino también para Borges. Sus cuentos fueron leídos y releídos por el escritor argentino.

En *Seis problemas para don Isidro Parodi* (1942), obra escrita en colaboración con su amigo Bioy Casares y publicada bajo el pseudónimo Honorio Bustos Domecq, Borges pone en marcha una imaginación cuya palanca es el “mal gusto”. El mal gusto en el caso de Borges no es otra cosa que su gusto personal por los géneros, así llamados menores, corolario de su idea de que el escritor es sobre todo un lector, es decir, un maravilloso parásito en grado de chupar la sangre de todos los cuerpos libresco.

En Poe, por tanto, está, aunque sea en forma embrionaria, la idea del *documento imaginario*, que está en el centro de la obra de Borges y en su método de la “segunda mano”.

Si Borges, gracias a recoger algunas intuiciones de Poe, es una rama esencial del árbol de la prosa moderna (según Danilo Kiš, después de él no se pueden escribir cuentos como se escribían en el siglo XIX), la linfa que fluye se vuelve todavía más viva a partir de su lectura de cuentos de aventuras de Robert Louis Stevenson, fruto, una vez más, de su amor por un género llamado menor, el de los libros infantiles.

Borges era, por otro lado, un admirador del Stevenson ensayista, en particular de los *Essays on the Art of Writing*. Llegó a decir que ponía por encima de todo *A Chapter on Dreams*, un ensayo de Stevenson de 1887. Recuerdo que Nabokov (pero ¿existe entonces un puente que une Borges con Nabokov?) delante de sus estudiantes de la Universidad de Cornell afirmaba que las intuiciones más brillantes que jamás se habían escrito sobre la literatura estaban contenidas en los *Essays* de R. L. Stevenson.

El círculo se cierra si pienso en la correspondencia entre Marcel Schwob –traductor y gran admirador del escritor escocés– y Stevenson.

El *síndrome de Borges* –la enfermedad literaria más común del final del siglo XX (y que probablemente se extenderá en la primera mitad del siglo XXI)– es, en efecto, una variante del *síndrome de Schwob*. Por lo demás, Borges pensaba que la idea de las “vidas imaginarias” –título de la célebre obra del escritor francés– era incluso superior a su propia realización.

Pero la biblioteca de Schwob no es la biblioteca de Borges.

La primera está abarrotada de volúmenes de filología clásica, de autores griegos y latinos, de escritores del Renacimiento, ya se llamen Villon o Rabelais. En los estantes centrales de la segunda, en cambio, están expuestos los gruesos volúmenes de la *Encyclopædia Britannica*.

La tradición, después de los años veinte, se transformó para Borges en archivo. A comienzos de los años treinta vivió en su persona y en su obra una de las conversiones

literarias decisivas del siglo XX: la noción de originalidad se convirtió en la de ficción. La frontera entre ficción y realidad se hizo en ese momento cada vez más irrisoria. La frontera entre originalidad y copia desapareció. La realidad de primera mano resultó cada vez más una quimera. Los libros para el archivero de la ficción se convirtieron en el único instrumento para imaginar la realidad.

La gran hambre de realidad que preside todavía toda novela no ha sido satisfecha. Pero hoy nos encontramos frente a un camino que se bifurca: por una parte no conseguimos imaginar la realidad más que a través de ficciones de segunda mano; de otra, presionados por la transformación de la tradición en archivo, volvemos la espalda a la imaginación y preferimos asaltar la realidad con arma blanca.

No hace mucho tiempo, la novela englobaba el ensayo. Hoy parece ocurrir lo contrario: el ensayo engloba la novela. Me pregunto: ¿depende eso de que nuestra imaginación está siempre dominada por las informaciones, tanto que no conseguimos concebir la novela como un lugar lúdico? ¿La seriedad de los hechos ha vencido sobre la no seriedad del arte? Si el ensayo se convierte en narrativo, la novela, por su parte, se hace siempre más documental. En este sentido estaríamos en el comienzo de una etapa ulterior de la tradición realista, muy siglo XIX, concurrente con el código civil, que Carlos Fuentes llama “la tradición de Waterloo”. Esta se opone, según el novelista mexicano, a “la tradición de La Mancha”, que, nacida como un “contratiempo de la modernidad triunfante” con la obra de Cervantes y seguida en el siglo XVIII con Sterne y Diderot, es, al contrario, una invitación al juego, al sueño, al pensamiento y a la explosión de la imaginación. Por esta razón los escritores hoy prefieren lo que Salman Rushdie ha llamado el “ensayo narrativo”, cuando no se dedican con tesón al reportaje, al periodismo de investigación o al relato de viajes.

Sería necesario preguntarse si esta reducción de la novela a crónica no es la consecuencia de nuestro desencanto respecto a la posibilidad de dialogar con las formas literarias del pasado. Quizá es así, o quizá la necesidad del arte de nutrirse de realidad documental debe entenderse como



Ilustración: LETRAS LIBRES / Ego Carosia

una forma de moralidad, de testimonio: un deseo de una dimensión auténticamente trágica contra la irresponsabilidad de los efectos especiales de una cultura altamente *disneyzada*. O como una forma de *engagement* contra el *kitsch*, el folletín difuso. O, incluso, como una suerte de antídoto contra el exotismo literario que como un virus penetra en las fibras de nuestro mundo globalizado.

¿Estamos de verdad seguros de que un reportaje, un relato directo de los acontecimientos, dice más sobre la realidad de lo que pueda hacerlo una novela?

3. Hace dos años estuve en Tánger con Juan Goytisolo, que había publicado, después de la muerte de su mujer, una novela: *Telón de boca*. Es la historia de un viudo enfrentado con su propia memoria. Su único interlocutor es Dios, pero un Dios de alguien que no cree, un Dios con el que se puede permitir cualquier cosa. En uno de sus diálogos, el protagonista recuerda un reciente viaje en Chechenia en el tiempo en que los rusos, con el pretexto de la guerra al terrorismo, habían comenzado a masacrar la población del Cáucaso.

Goytisolo me dijo que había visitado de verdad Chechenia. Al viaje había llevado consigo *Hadji Murat*, la novela de Tolstói en que se cuenta cómo hace ciento cincuenta años los mismos rusos habían realizado la misma masacre por la cual se escandaliza hoy la opinión pública. “En la novela de Tolstói estaba aquello que necesitaba”, afirmó. Y añadió: “Léala y aunque no vea jamás de cerca las masacres que se están cometiendo se hará una idea precisa de la situación.”

He seguido el consejo.

Hadji Murat es una de las últimas obras de Tolstói. La primera inspiración le viene después de un paseo de verano a través de un campo arado, donde la mano del hombre no había dejado casi nada para coger. De repente vio delante de sí un matorral de *cardo tártaro* en flor, pertinazmente agarrado a la vida:

Se veía que la planta había sido aplastada por una rueda; pero había vuelto a erguirse y seguía viva. Era como si le hubiesen arrancado un trozo del cuerpo, como si le hubiesen abierto las entrañas, amputado un brazo y sacado un ojo. Sin embargo continuaba en pie, sin dejarse vencer por el hombre, que había aniquilado a sus hermanos a su alrededor.

La planta que no se rinde a la furia destructora del hombre es el detonador de la historia.

Al final de la novela Tolstói describe la valiente resistencia del protagonista. Con tres o cuatro fieles compañeros combate en el pantano de un arrozal inundado contra más

de trescientos hombres, entre ellos soldados del ejército ruso, cosacos y exaliados que se han pasado a sueldo del zar. Herido dos veces y sangrando, se vuelve a levantar asiéndose a un árbol. Su aspecto es tan terrible que los enemigos, precipitándose para acabar con él, aterrorizados se paralizan. Después cae al suelo. Así –dicen la últimas palabras del narrador– “el cardo magullado que vi en medio del campo me trajo a la memoria esta muerte”.

Tolstói, gracias a la sencilla imagen de un cardo, no solo entra en la vida y en la muerte del protagonista, sino que anuncia, grabándola en la memoria del lector, la *naturalidad* de los pueblos del Cáucaso, su pertinaz instinto de supervivencia bajo la rueda devastadora de la sagrada madre Rusia, que desde hace siglos, con cada cambio de estación, querría arrasarlos.

Pero la novela no es la historia de un enemigo de Rusia. Ni siquiera es un himno a la incomprendibilidad del odio humano. Es un *estudio* sobre algo mucho más profundo: el odio entre rusos y chechenos es el fruto de “un sentimiento completamente natural”, como es natural para un cardo en flor intentar sobrevivir, al igual que es natural para el hombre arar un campo para poder comer. Como si la incapacidad para comprender la crueldad recíproca estuviera determinada por el hecho de pertenecer a dos especies distintas que Dios ha puesto, para reírse de los hombres, sobre la misma frontera. Es un sentimiento más profundo que el odio, que emana de la imposibilidad de imaginarse en el lugar de los vecinos. Como si ninguna alianza fuera posible y fueran demasiado distintos sus comportamientos, sus lenguas, sus ritos, su sentido de lo humano.

Entre Rusia y Chechenia reina una inextirpable desconianza. *Hadji Murat*, que una vez era un *naib* de Shamil, un héroe guerrillero, se rinde al príncipe Vorontsov, el único ruso del que se fía. Sin embargo, cuando se encuentran uno frente al otro,

los ojos de Vorontsov decían que no creía ni una sola palabra de cuanto acababa de declarar *Hadji Murat*; sabía que era enemigo de los rusos, que siempre seguiría siéndolo [...] *Hadji Murat* comprendió que el príncipe no se equivocaba. Su mirada expresó que Vorontsov haría mejor pensando en la muerte y no en la guerra...

En la novela se encuentran muchos episodios que parecen salir de las páginas de nuestras crónicas. Hay un par de ellos que después de ciento cincuenta años siguen siendo actuales. El soldado ruso Petruja Avdéiev está cargando su fusil cuando recibe el disparo fortuito de un jinete checheno que le provoca la muerte. En el parte que los superiores envían al comandante en Tiflis, su fallecimiento se describe así:

El 23 de noviembre dos compañías del regimiento de Kurinsk salieron de la fortaleza para talar árboles en un bosque. Hacia el mediodía, un nutrido grupo de montañeses atacó repentinamente a nuestros soldados. Los centinelas empezaron a retroceder mientras la segunda compañía atacaba a bayoneta, venciendo a los montañeses. En la escaramuza tuvimos un muerto y dos heridos leves. Los montañeses han tenido alrededor de cien bajas, entre muertos y heridos.

Podemos imaginar, hoy mejor que ayer, qué versión sobre lo acontecido se envió de Tiflis a San Petersburgo.

La única verdad, esta sí inmutable desde hace siglos, es aquella que el viejo padre del soldado ruso Avdéiev –igual que tantos padres y madres chechenos descritos recientemente por la periodista Anna Politkóvskaya en sus artículos sobre el Cáucaso, para los que “es ya una suerte ver el cuerpo del que ha muerto”– se dice a sí mismo: “El servicio militar era como la muerte. Un soldado constituía una rama separada del árbol; era mejor no acordarse de él, no atormentarse.”

Al día siguiente de su llegada a la fortaleza, Hadji Murat se debe presentar ante Vorontsov. La antea-la está abarrotada. Hay un gran revuelo. Solo Hadji Murat permanece altivo y desdeñoso con la mano en el puñal. En la cabeza rasurada lleva el mismo gorro con turbante largo a causa del cual fue arrestado por el comandante Kljugenau.

El detalle del turbante arroja luz sobre las relaciones entre los pueblos del Cáucaso y los rusos. El musulmán Hadji Murat, sometido a los rusos, no puede llevarlo bajo pena de arresto, pena de muerte y la masacre de su pueblo. Él protesta: “No llevaba el turbante por Shamil sino por la salvación de mi alma.” ¿Bajo qué leyes, bajo qué delitos, bajo qué imputaciones los rusos masacran a los Hadji Murat de hoy? Anna Politkóvskaya afirma en sus reportajes que esta es la pregunta que miles de padres y madres chechenos se hacen sin obtener respuesta. Los padres y las madres rusas de los miles de Avdéiev muertos *gloriosamente* en el frente checheno, ¿qué se preguntan?

Hay que releer a Borges.

Hay que releer a Tolstói. —

TRADUCCIÓN DE CARMEN RUIZ DE APODACA

