

LIBROS

56

LETRAS LIBRES
DICIEMBRE 2012

Gabriele D'Annunzio

• CRÓNICAS LITERARIAS Y
AUTORRETRATO

Vasco Pratolini

• CRÓNICAS DE POBRES AMANTES

Javier Cercas

• LAS LEYES DE LA FRONTERA

Henry David Thoreau

• CARTAS A UN BUSCADOR DE SÍ
MISMO

Józef Czapski

• PROUST CONTRA LA DECADENCIA.
CONFERENCIAS EN EL CAMPO DE
GRIAZOWIETZ



ANTOLOGÍA

Vida peligrosa



**Gabriele
D'Annunzio**
CRÓNICAS
LITERARIAS Y
AUTORRETRATO

Traducción, edición y
prólogo de Amelia
Pérez de Villar, Madrid,
Fórcola, 2011, 190 pp.

*Un libro de crítica deve essere,
sopra tutto, un eccellente libro di prosa.*

Crítica artifex additus artificii.

D'Annunzio, "Note su Giorgione"
e su la critica (1895)

✎ CHRISTOPHER

DOMÍNGUEZ MICHAEL

"Volverá a ser leído con gusto cuando el tiempo le haya puesto la pátina a su manierismo", dijo Mario Praz de Gabriele D'Annunzio en 1941, insistiendo el gran crítico italiano en que

volverá como un delicioso manierista; su mundo ritual y fijado en una actitud sin posibles variantes revivirá como "traje de época". La coherencia casi mecánica, sobrehumana, de su conducta volverá por segunda vez a hacer su fortuna.

Hará verdaderamente época; aquella época que nosotros, por haber vivido inmersos en ella, no vemos aún con suficiente distancia.¹

El 12 de marzo de 1863 nació D'Annunzio en Pescara y no a bordo de un bergantín en las aguas del Adriático, como él sostuvo en uno de sus ficticios y alharaquientos autorretratos. Y el primero de marzo de 1938 este "anunciador" de lo moderno, como lo llamó Ramón Gómez de la Serna, murió en el Vittoriale degli Italiani, la monumental casa-museo en la cual, junto al lago de Garda, el régimen fascista, tras adularlo como su San Juan Bautista, lo sepultó en oro. Pero no parece que se haya cumplido del todo la profecía de Praz, el mejor de sus lectores, de su retorno. Si acaso Luchino Visconti fue quien le puso "pátina al manierismo" dannunziano en *El inocente* (1976), su última película y una de las más perfectas, donde Giancarlo Giannini representa al desalmado aristócrata esteta que, como en la novela homónima, expone al bebé bastardo de su esposa a una pulmonía fatal. No en balde también fue Visconti quien retrató al propio Praz, el curador del museo literario dannunziano, en otra película, *Confidencias* (1974). Pero más allá de Praz, de Visconti y del puñado de mórbidos admiradores de esa vida peligrosa del poeta italiano, que lo leemos y lo escuchamos aquí y allá, como si fuera una *canzonetta* de Leoncavallo o una aria de la olvidada *Francesca de Rimini* (1902), es difícil vender a D'Annunzio en el siglo XXI.

No puede ser de otra manera. Compartió la mayor de las popularidades, en el antepasado cambio de siglo, con Tolstói y con Ibsen, pero, más joven que ellos y desprovisto por completo de miga humanitaria, se adentró orgulloso y temerario en los horrores del siglo XX. Fue el bardo de la Gran Guerra y una vez vuelto del exilio voluntario que lo retuvo, perseguido por sus acreedores, en Francia, durante un lustro ter-

¹ "Museo dannunziano" en Mario Praz, *El pacto con la serpiente*, traducción de Ida Vitale, México, FCE, 1988, p. 291.

minado en 1915, excitó a los italianos a abandonar la neutralidad. Rehizo su virginidad, dijeron sus enemigos, recurriendo al patriotismo más vil. En realidad, lo que tenía que decir a sus compatriotas era bastante demagógico: creadora de la belleza, a Italia toca defenderla, frase emblemática de la atrocidad latente cuando el esteticismo se cruza con la política.

En medio de una contienda particularmente cruel con los italianos, los menos preparados de los soldados contendientes y aquellos que fueron comandados por los generales más ineptos, D'Annunzio, a diferencia de tantos vocingleros militaristas, predicó con el ejemplo: perdió la visión de un ojo como piloto voluntario, participó, en febrero de 1918, en la llamada "Beffa di Buccari", el ataque mediante motoscafos de la armada enemiga guarecida en el hoy croata puerto de Bakar y, meses después, en octubre, guió a la flotilla de nueve aviones que bombardeó la enemiga Viena con octavillas propagandísticas. Una y otra, acciones militarmente irrelevantes, tuvieron un atractivo propagandístico fenomenal, convirtiendo a D'Annunzio en el archimoderno que manejaba automóviles, aviones y lanchas artilladas, el poeta capaz de cumplir lo esbozado por el desgraciado Byron en Grecia, un siglo atrás, haciendo, de la poesía, acción. Sin ser futurista, escribía en el cielo.

Sin poder ocultar la admiración que por este revolucionario de derechas sentían los comunistas —empezando por el propio Lenin—, Antonio Gramsci dará a entender, en sus *Cuadernos de la cárcel*, que D'Annunzio concentraba en sí mismo la potencia sexual que echaban de menos las decenas de miles de excombatientes que la guerra recién finalizada había convertido en vagabundos y desempleados.² Dos mil de estos hombres, acompañados por una legión de aventureros y estetas, fueron guiados

2 Antonio Gramsci, *Cuadernos de la cárcel*, 4, edición de Valentino Gerratana y traducción de Ana María Palos, México, ERA, 1986, pp. 108-109.

por D'Annunzio en la conquista de Fiume, ciudad italianizada en la boca del Adriático que el presidente Wilson no había querido cederles a los italianos como botín de guerra.

Entre septiembre de 1919 y diciembre de 1920, cuando el gobierno liberal de Giolitti bombardeó la ciudad para honrar el compromiso italiano de mantenerla como puerto libre, D'Annunzio, autonombrado comandante de Fiume, gobernó la ciudad con proclamas poéticas, hizo imprimir timbres postales con su figura y la dotó de una constitución, la Carta del Carnaro, prefiguración del régimen fascista y sus corporaciones, una de las cuales, platónica, congregaría a los sabios. Naturalmente, Mussolini había tomado nota minuciosa del fenómeno D'Annunzio, fascinado por su tramoya de paradas militares y discursos placeros pero urgido de impedir que su insólito maestro lo suplantara como Duce.³

No le fue difícil a Mussolini apartar del camino a este creyente fervoroso en que el genio se medía por la multitud de los acreedores capaces de asediarlo. D'Annunzio fue literalmente comprado, junto con todas sus deudas, por el Estado fascista, que le concedió un título nobiliario, el de príncipe de Monteverosio. Algunas facturas muy atrasadas las llegó a firmar, en uno de sus escasos gestos humorísticos, como "Príncipe de Montemoroso". En fin: sin el ejemplo de Fiume, ya veamos aquella aventura de Sancho en Barataria o el sueño realizado de un condotiero, utópico y renacentista, a Mussolini le habría costado mucho trabajo habilitarse como príncipe filósofo, lo cual, gracias a D'Annunzio, estaba entre sus pretensiones. Como sea, D'Annunzio en Fiume es la temporada, quizá única en la historia, en que un poeta gobernó a su antojo una ciudad.

Si el amor a la guerra y su indiscutible papel como anunciador del fascismo, primero y su profeta más

3 David Gilmour, *The Pursuit of Italy. A History of a Land, Its Regions and Their Peoples*, Nueva York, FSG, 2011.

favorecido, después, han privado a D'Annunzio de la buena prensa nostálgica de la que gozan otros de sus contemporáneos, tampoco ayuda a su rehabilitación su fabulosa erotomanía. Antes fue exaltado como un donjuán, hoy no faltan quienes lo miran con horror como un notorio depredador sexual, culpable de haber vaciado las arcas, las almas y los cuerpos de sus numerosas amantes, desde su esposa, la duquesa de Gallese, madre de sus hijos legítimos, hasta Eleonora Duse, pasando por un ejército de criadas francesas, aristócratas paisanas suyas, artistas estadounidenses y princesas rusas. A D'Annunzio se le acusa de haber padroteado a la Duse, la musa cuyo busto desvelado, una vez muerta la actriz en 1924, se convirtió en el amuleto que le era imprescindible para escribir. La acusación es chismorreío infame: tejieron en ambos una historia de amor ilustre no solo por haber sido el culmen del mito de Venecia, sitio electivo del idilio, sino por ser un caso ejemplar de colaboración artística y empresarial. Él escribió para ella sus obras de teatro (empezando por *La ciudad muerta*) y la inmortalizó (y ella feliz de que así fuera) en *El fuego* (1900), novela de escándalo que narra la epopeya de los amantes en tiempo real. Ella, aplicándole a su amante el método Stanislavski, le enseñó, entre abundantes refinamientos, a hablar en público a quien se convertiría en el orador emblemático del fascismo, tras oscilar veleidosamente como diputado, entre la derecha y la izquierda. La criatura D'Annunzio acabó por volverse contra su creadora cuando el negocio empezó a resquebrajarse.

El pacifista Romain Rolland se encontró con la pareja, ya descompuesta, en el París de la Gran Guerra y lamentó ver a la Duse, histórica, esclavizada por un seductor cuyos poderes, los de un chaparro engreído y atildadísimo, resultaban incomprensibles para los varones respetables capaces de caricaturizarlo pero no de emular sus conquistas. Se habían em-

pezado a alejar cuando D'Annunzio, cruelmente, prefirió que Sarah Bernhardt, la archirrival de la Duse, actuara en obras suyas destinadas a ganarse al público parisino. Pero la práctica del teatro como un espectáculo total, donde tanto genio hay en la actuación y el texto dramático como en la escenografía, la iluminación, la venta de boletos y la ambición promocional, se debe a la pareja que estrenó, por ejemplo, *La ciudad muerta*, en el Teatro Lírico de Milán.⁴

Pero volvamos al erotómano. El “primer asalto a un misterio carnal” emprendido por el poeta ocurrió en la pascua de 1877, cuando en el Museo Etrusco de Florencia, en una sala convenientemente desierta y presidida por una Quimera incitante, atacó a su novia Clemenza, mordidiéndole los labios hasta hacerla sangrar y amenazándola con bebérsela gota a gota. (La boca del poeta era particularmente desagradable, según varios testimonios. Su voz, coinciden todos, era la octava maravilla del mundo.) Su último devaneo, el de un hombre que presumía sus labios descoloridos de tanto usarlos, tuvo por víctima a la jovencísima Titti, a la cual el viejo sátiro, notoriamente impotente y auxiliado en sus fracasados arrestos por la cocaína, escribía cartas nauseabundas de tan explícitas, según Piero Chiara, un biógrafo suyo nada pacato.⁵

A D'Annunzio, en fin, se le puede juzgar o no según la moral sexual hoy imperante, pero sin olvidar que fue (y en ese sentido *El placer*, *El inocente*, *El fuego*, *El triunfo de la muerte*, *Las vírgenes de las rocas*, sus novelas, son autobiográficas en la dimensión existencial de la palabra) menos un agresor sexual, según la terminología de nuestra época, que un adicto a las relaciones destructivas. Quiso vivir, cohabitar, construir castillos de fábula en la tierra, con la mayoría de las mujeres que amó. Lo suyo fue batallar en el infierno de Paolo y Francesca: *amor condusse*

noi ad una morte (Infierno, v, 106). De Fiume, se dice, huyó cobardemente tras el primer cañonazo. A sus mujeres, en cambio, le costaba muchísimo abandonarlas y cuando lo logró, como en el mitológico caso de la Duse, hizo circular la versión de que le había rogado a Dios, él, el poeta delicuescente y pagano puesto en el *Índice* por la Iglesia Católica, que solo le reservara a él el tiempo en el purgatorio tan merecido por ambos.

A D'Annunzio lo sentenció uno de sus amigos, el crítico André Suarès cuando le dijo: “Tú dejarás un nombre, no una obra”, y cabe preguntarse si tras el nombre persiste una obra legible, habida cuenta de que aparte de ser un clásico nacional italiano bendecido por la más sofisticada de las atenciones filológicas, ha empezado a ser reeditado en inglés y en español. En ese sentido, la antología que me ha dado pretexto para escribir estas páginas, *Crónicas literarias y autorretrato*, bien prologada y correctamente anotada por Amelia Pérez de Villar, puede ser útil, al incluir los ensayos dannunzianos más serios (pero no los más interesantes, en mi opinión), aquellos que escribiera sobre las autoridades intelectuales de su época, a las cuales rendía pleitesía, como Émile Zola y al Richard Wagner denostado por Nietzsche. En el volumen aparece también su elogio de Shelley (en opinión de Praz, el príncipe de los anglófilos, una desmesura) y, junto a artículos bien convencionales sobre Tennyson y Dante, una curiosidad, “Un poeta de otoño”, reseña en que D'Annunzio se inventó un poeta inglés, Adolphus Hannaford, excusa, según dice Pérez de Villar, para hablar del prerrafaelismo, del cual fue entusiasta difusor. Leer la poesía de D'Annunzio, el Rubén Darío de los italianos, permite hallar, mediante rayos infrarrojos, las muchas pinturas sobre las que él fue sobreponiendo las propias. A veces, el resultado es un empastelamiento grotesco. En otras ocasiones, no muchas pero las suficientes como para contarlas entre

los poetas decisivos del novecientos, se agradece que Hugo o Swinburne (a quien leía traducido al francés) hayan requerido de la corrección nacida de su atrevimiento descarado.

Los versos completos de D'Annunzio fueron diseccionados en una cirugía morosa por Praz, en *La carne, la muerte y el diablo en la literatura romántica* (1930 y 1946), en cuyo capítulo final, “El amor sensual de la palabra”, el crítico asume que nuestro poeta, sobre todo en *Alción* (1903), llevó el plagio a otra dimensión. Tomó mucho, invencundo, no solo de los parnasianos y simbolistas franceses, sobre todo de Verlaine y Henri de Régnier, sino de compatriotas suyos como Carducci. Creía D'Annunzio fielmente en que la frase de Fuseli (“El genio puede soportar pero nunca robar”) bien merecía convertirse en un método y así muchos de sus poemas son versiones donde el robo y la apropiación, dadas la adjetivización ornamental y el gigantismo enfático, se convierten en otra cosa, a veces peor, a veces mejor, sobre todo para quien pueda paladear el italiano. “Tenemos en un puño las cosas terrestres mientras pronunciamos sus nombres”, decía un romántico alemán y D'Annunzio vaya que lo creía, imposibilitado como estaba de escribir cualquier cosa, verso o prosa, sin el estímulo de la entonación musical proporcionada por otro escritor.

Al sublime plagiarismo del poeta, al que debe sumarse el poderío dannunziano, ya exaltado por Henry James,⁶ para expresar en sus novelas la morbidez y el patetismo de los hombres y de las mujeres consumidos por el sexo debe sumarse la amplitud de su registro como cronista de sociedad y como crítico literario. He dicho amplitud y no profundidad, como lo probará quien se pasee por el par de tomos

6 A través de la empatía de James (véase su “Gabriele D'Annunzio”, de 1904, en Henry James, *Literary Criticism. French Writers. Other European Writers. The Prefaces to the New York Edition*, Library of America, 1984), tan valorado actualmente, acaso puedan releerse sin prejuicios las novelas dannunzianas, quizá afectadas de puerilidad solo porque dicen todo aquello que callaba el puritano angloestadounidense.

4 Helen Sheehy, *Eleonora Duse. A Biography*, Nueva York, Alfred Knopf, 2003.

5 Piero Chiara, *Vita di Gabriele D'Annunzio*, Milán, Oscar Mondadori, 1992, p. 433.

de los *Scritti giornalistici* que van desde 1882 hasta 1938 que Annamaria Andreoli preparó para Arnoldo Mondadori y de los cuales partió Pérez de Villar para hacer su selección. Hay de todo en el D'Annunzio periodista pero en realidad hay mucho mundo y poca sustancia, tal cual lo percibió Praz: la variedad museística de su obra (y el visitable museo póstumo que dejó) se compone de obras maestras de todos los tiempos y de todos los estilos, desde Grecia hasta el futurismo, pero todo ha sido homogeneizado gracias a la impronta de D'Annunzio, tornando monótono el conjunto. El suyo es un genio de perfumista. El perfume, cuando abandona el pañuelo o el cuello de las damas y se convierte en el olor imperante en una habitación, apesta.⁷

Empezó a escribir periodismo para pagarse sus gastos de recién casado y nuevo rico y la primera época suya, en *La Tribuna*, duró hasta su primera "jubilación", a los veinticinco años, cuando decidió escribir *El placer* (1889), novela cuyo lirismo se alimentó de las infinitas crónicas de sociales que redactó, ornamentadas por listas exhaustivas de aristócratas que disfrutaban de aquella *dolce vita* inaugural, la de los primeros años de la Roma a la cual, finalmente, se le había permitido ser villa y corte de la Italia unificada. Relató para su público asedios galantes y bodas alcurniosas. Leer esa mundanología sería fascinante, dada la persuasiva belleza de la prosa dannunziana, aun la más trivial, de no tomarse en cuenta que, junto a la pintura del tiempo perdido hecha por Proust (al cual parece que ignoró un escritor que alcanzó a gloriarse, quién sabe por qué, de haber inspirado a Joyce y a Thomas Mann), el de Pescara es solo un acuarelista. En sus crónicas, que ilustran a la Bella Época como el encuentro feliz entre el gran mundo y la alta cultura, aparecen los napoleónicos sobrevivientes (su retrato de Euge-

7 Lo del perfume viene de una cita de Enrique Larreta reproducida por Pérez de Villar (p. 16). Imbuido pasajeramente de dannunzianismo, la he modificado a mi antojo, empeorándola.

nia de Montijo es fastuoso) junto con Liszt, el maestro de la plateada cabellera al cual D'Annunzio comprendía muy bien pues dominó, sobre todo, la crítica musical. Era demasiado italiano para convertirse, como lo pretendió ser, en un wagneriano ortodoxo y el sueño que él y la Duse tuvieron de erigir su propio Bayreuth fracasó por razones en verdad metafísicas: falta de liquidez, incapacidad de comprensión de la ética protestante y el espíritu del capitalismo.⁸

A D'Annunzio le tocó escribir para Ida Rubinstein (aquella que según Gómez de la Serna vivió tendida en un diván) y Claude Debussy *El martirio de San Sebastián*, estrenada con poco éxito en París, en 1911. Si como crítico de arte exaltó a medianías de su paisaje y se le fue entero nada menos que el impresionismo francés, sus opiniones musicales, nada operáticas (en el sentido en que se asociaba a la ópera italiana como antídoto de toda novedad), están entre sus mejores crónicas. "*All art constantly aspires towards the condition of music*", decía la cita de Pater una y otra vez traída a cuenta por D'Annunzio.

Si como cronista del tiempo perdido, insisto, D'Annunzio queda a deber, ello se debe a que aquella Roma, la suya, como lo percibió Gómez de la Serna, era un caserón vacío donde no había ni demasiados muebles ni demasiada fiesta.⁹ Pero no toda la culpa se debe a Roma: ocurre que D'Annunzio creía muy convencionalmente que el pasado es una cosa triste propia de los libros de memorias y, para él, el presente era perpetuo, la materia de su invención. Por ello fue discípulo aventajado de Paul Bourget (son más entretenidas y escandalosas las novelas dannunzianas que la de este "psicólogo") y no un verdadero precursor de Proust,

8 Algunos berlusconianos acusan a la intelectualidad de izquierda de ser resueltamente dannunziana, es decir, compuesta por italianos enemigos del dinero bien invertido y amigos del despilfarro esteticista a cuenta del Estado.

9 Ramón Gómez de la Serna, prólogo a *Quizás sí, quizás no* (Madrid, Biblioteca Nueva, c. 1925), la novela de la aviación que escribiera D'Annunzio en 1910.

quien trascendió entero al decadentismo que en D'Annunzio a veces es tan solo fenoménico.

De las crónicas literarias destaca la autopromoción, un género que D'Annunzio cultivó sin escrúpulos. No solo reprodujo en los periódicos italianos en los que colaboraba las alabanzas que sus obras suscitaban en el continente, como la de Hugo von Hofmannsthal de 1893, sino que, valiéndose de la tercera persona o firmando como el Duque Mínimo (su pseudónimo más socorrido), le daba seguimiento a su obra ante un público crecientemente devoto que no podía ignorar que D'Annunzio se aplaudía a sí mismo.

No todo son, desde luego, fuegos fatuos. Como dijo Praz, D'Annunzio dio al traste con la pesada armonía de una de las literaturas más solemnemente burguesas del XIX, la italiana, abriéndola al mundo, pero no solo a Francia, también a Rusia, a través de su entusiasmo por el conde tolstoiano Melchior de Voguë, el descubridor de la novela rusa que, además, reseñó a D'Annunzio en uno de sus libros, *La Renaissance latine* (1894), a su vez reseñado en *Il Convito* por un modesto redactor que firmaba, con sus iniciales: GdA. Y en los ensayos recogidos en español por Pérez de Villar, destaca su actitud ante Zola, por respetuosa: en clave simbolista, repudia el materialismo cerebral del novelista pero alaba al poeta de la vida que había en el narrador. Más agradable aún es constatar la conciencia hiperdesarrollada que D'Annunzio tenía de la naturaleza comercial de la novela de su tiempo. Nadie, que yo recuerde, entre los novelistas de aquel fin de siglo, dijo en la rotundidad de sus entrevistas (fue uno de los primeros autores mediáticos) que "el comercio de la prosa narrativa" obligaba a los literatos como él a saciar el apetito sentimental de la multitud, lo cual tenía un precio que él, al menos, estaba dispuesto a pagar.¹⁰

10 Gabriele D'Annunzio, *Scritti giornalistici, 1889-1938*, II, edición de Annamaria Andreoli, Il Meridiano/Mondadori, 2003, p. 1583.

Al embestir a la vieja crítica, que en su país estaba representada por Francesco De Sanctis, tan amado y al cual era tan difícil denostar, D'Annunzio escribió sus páginas críticas más eficaces, como las dedicadas a sus amigos Angelo Conti y Enrico Nencioni, "escritores nerviosos" en rebeldía contra la ciencia universitaria de la literatura propuesta por Taine. Pero D'Annunzio, quien consideraba indispensable la belleza de la prosa en un libro de crítica, como cronista literario, que no crítico, solo alcanza la belleza al citar. Como dice Blas Matamoro, dannunziano hispanoargentino citado con justicia en la antología de Pérez de Villar, son bellas esas páginas porque contienen citas bellas y oportunas. Y si como poeta tomaba lo ajeno sin recato y sin comillas, como cronista literario se la pasaba reconociendo la autoridad ajena, como una manera cortés de mostrar que la propia no era mucha, sublime modestia en la vanidad.

Podría agregarse mucho más sobre D'Annunzio; *Crónicas literarias y autorretrato* abrirán, quizá, la puerta para seguir haciéndolo, en español. Reseña aparte merecerían sus escritos militares, sus diarios casi secretos o su precioso francés, que le permitió escribir un pastiche (*Le dit du sourd et muet qui fit miraculé en l'an de grâce 1266*), pues D'Annunzio pudo ser un escritor francés pero decidió no serlo, prefiriendo, según sentenció un galo envidioso, ser cabeza de ratón que cola de león.

Jubilado definitivamente en Italia, D'Annunzio se fue apagando, solícito y pedigüeño con Mussolini, a quien ridiculizaba en privado. Quizá entre las razones de la notoria benignidad con que el fascismo trató a los intelectuales, siempre en comparación con lo que ocurría en los reinos del Reich y del Soviet, está que el padrino del régimen fuera un poeta libertino de semejante estirpe. Y de poco le sirvió a D'Annunzio, ante el Duce y ante

la posteridad, hacer gala de su antihitlerismo. Apóstol de la latinidad, consideraba *contra natura* cualquier alianza italiana que no tuviese como prioridad y pareja a Francia, la hermana latina. Hitler, en D'Annunzio, excitaba al nietzscheano y, así, veía en el dictador alemán la consecuencia del drama musical convertido en vulgar opereta. Y el nietzscheanismo dannunziano, que llenó su prosa de fórmulas y consignas, tenía, debe decirse, un origen más noble, detectado por Gramsci: el superhombre llegó a Nietzsche a través de Burckhardt y de la *Storia della letteratura italiana*, de De Sanctis, es decir, del elogio de los príncipes italianos del Renacimiento, ese fue el ideal al cual aspiró D'Annunzio en una época en que semejantes ambiciones superhumanas solo podían terminar en la caricatura o en la masacre.

Concluyo con Praz, con quien empecé: dijo el sabio Mario que despreciamos a D'Annunzio porque nos obcecamos en leerlo como moderno. No lo fue. Como Milton, fue un humanista tardío de aquellos a quienes leemos con dificultades al secarse la retórica que les dio su savia. Como Milton, también, tuvo oído e imaginación pero no tuvo corazón. Fue un poeta de la antigua ley. Siendo modernísimo, aviador, automovilista, profeta del cine (esa nueva pantomima, dijo) y fotógrafo, Gabriele D'Annunzio no entendió gran cosa de Rimbaud y de Mallarmé, los verdaderos modernos, a quienes leyó en detalle sin comprenderlos.¹¹ Un temblorcillo, me parece a mí, le impidió apropiárselos; se lo impidió la astucia de saberse perdido en terreno enemigo, soldado y poeta, antes que impostor. —

¹¹ En contra de la modernidad de D'Annunzio puede argumentarse otra cosa: él y Kafka coincidieron, sin conocerse, en Brescia, en el novedoso espectáculo aéreo de septiembre de 1909. D'Annunzio estaba del lado de los aristócratas y de los aviadores mientras Kafka era un espectador del montón. Compárese la crónica mundana de D'Annunzio con el célebre testimonio narrativo de Kafka, "Los aeroplanos en Brescia". Universos paralelos que se encontraron...

NOVELA

Retrato del mundo en Via del Corno



Vasco Pratolini
CRÓNICAS DE
POBRES AMANTES
Traducción de Carlos
Manzano, Barcelona,
RBA, 2012, 544 pp.

✎ JAVIER APARICIO MAYDEU

El neorrealismo italiano, del que Pratolini (1913-1991) constituye una figura medular junto a Alberto Moravia, Cesare Pavese y Elio Vittorini, incurrió en una paradoja sumamente interesante al tratar de consagrarse a una narrativa muy cercana a la crónica social o a lo que podríamos calificar de *costumbrismo crítico*. Esto es, al tratar por un lado de popularizar el arte como resultado de un proceso orquestado de homenaje a un pueblo que comenzaba a incorporarse tras el sometimiento que le fue impuesto por el fascismo (del neorrealismo como un nuevo realismo emocional o psicológico, y en modo alguno como un realismo experimental o sociológico como el que derivó en naturalismo), y por otro lado al dejarse caer en la tentación de superar las tradiciones autóctonas y tratar de aclimatar en Italia las conquistas formales de autores foráneos del *modernism*: Faulkner, Dos Passos o Hemingway, de los que se ocupó Pavese en 1951 en *La literatura norteamericana y otros ensayos* (Lumen, 2008). O dicho de otro modo, autores muy leídos y enseñados, guardados con una fuerte ideología y un conocimiento directo de las tendencias narrativas más candentes, escribían textos cuya máxima aspiración no podía ser sino la autenticidad, la imposible ausencia de toda huella de la sofisticación

del arte, pues cualquier pretensión de naturalidad, de transparencia, colisiona con la ineludible certeza de su impostura. *Crónicas de pobres amantes* (1947) encarna muchos de los valores eclécticos del neorrealismo. En el espejo de una calle, Via del Corno, Florencia, se refleja todo un mundo; un plano cenital convierte a sus habitantes en un enjambre que representa la soberanía de un pueblo legitimado por su heterogeneidad por encima de la uniformidad pretendida por las sucesivas élites del poder, la última de las cuales, el *Fascio*, siguiendo a su manera las perversas intuiciones de Balla, Marinetti y otros futuristas de la Vanguardia iluminada, ha querido convertir al individuo al servicio de su propio e incierto destino en autómatas al servicio de una maquinaria tan represiva como condenada al fracaso. Un tratamiento coral de los personajes afianza una estructura fragmentaria y caleidoscópica, aprendida de novelas como *Manhattan Transfer* de Dos Passos o *Berlín Alexanderplatz* de Döblin, que no construyen el sentido social deduciéndolo de la óptica única del héroe novelesco sino sumando visiones parciales (no es ya el cubismo, sí en cambio su legado velado pero inmarcesible, su marca de agua). El narrador omnisciente no adopta la actitud totalitaria y distante del notario del realismo decimonónico, prefiere la del cronista empático que ejerce de vecino al que se le ha entregado la responsabilidad de atestiguar la vida colectiva, de evitar que una vez más el carácter efímero de la existencia venza a su carácter trascendente, y el narrador relata lo que sucede en Via del Corno como pregona un bando minucioso un moroso alguacil (“Ha cantado el gallo del carbonero Nessi, se ha apagado el farol del hotel Cervia [...] El urinario de la esquina de Via dei Leoni está atrancado y desborda desde hace meses [...] Ha muerto el

suegro de Milena [...] Este año Via del Corno no ha celebrado el Carnaval. Nadie tenía ánimo para tomar la iniciativa”). La clase trabajadora desbanca a la burguesía en el índice de protagonismo: sastres, militantes de base del partido fascista, Carlino y Osvaldo, Cecchi el barrendero, Alfredo, cigarrillo en la comisura de la boca y en camiseta y calzoncillos por el bochorno veraniego, mira a su esposa Milena sentada a la mesa de la cocina: el *dramatis personae* de la novela es el ocioso y sofisticado mundo proustiano de *En busca del tiempo perdido* vuelto del revés, el intimismo campechano sustituye a la intimidación ampulosa, y un *sidecar* recorre las calles de la novela como las vespas circulan por el cine neorrealista a partir de *Roma, ciudad abierta* (1945) de Rossellini y *Ladrón de bicicletas* (1948) de De Sica. Es el fin de la grandilocuencia porque ninguna máscara le queda ya a la realidad para ocultar su sordidez, y es asimismo el fin de toda narrativa esteticista: vida cotidiana de los desheredados, *une tranche de vie* retratada en blanco y negro y expuesta ante los ojos de un lector que, de vez en cuando, aquí y allí, reconoce la inevitable voluntad de estilo de Pratolini, sus sutiles pinceladas de humor trágico-cómico, su colorido impresionista, su delicadeza en el manejo de los sentimientos (“-¿Te doy asco? - No. No, porque te he visto sufrir mientras me insultabas”) y, desde luego, su propensión a facilitar una lectura ideológica que parece inevitable habida cuenta de la voluntad constante del autor de impulsar en ese mismo lector una toma de conciencia de clase a la que contribuyen las referencias a Gramsci (“el Partido es la vanguardia consciente del proletariado”) o a *El Capital*, el ideólogo comunista que alienta a los artistas para que no haya más inspiración en su obra que la Italia real. Pratolini, que tomó partido desde muy joven por la militancia política

en la Resistencia, enseguida quiso erigirse en cronista de una sociedad moralmente arruinada, fogueándose en su novela *Il Quartiere* (1944), que fue en más de un sentido el borrador para *Crónicas de pobres amantes*, o por lo menos el taller en el que se ensamblaría su poética de la crónica social: evocadora de un ambiente popular, minuciosa en los detalles de las escenas costumbristas (“En la lechería Mogherini el mozo echaba serrín al suelo”), habilidosa en la construcción de diálogos que preserven la oralidad sin transcribirla hasta extremos experimentales -y en este terreno la traducción de Manzano es irreprochable (“¿Te gusta la goma de mascar? Es una novedad. Ten. Está un poco sucia, porque se me había pegado en el bolsillo, pero si te apetece”), respetuosa con un lenguaje de la calle que no se desea estilizar o *literaturizar* en el texto (en una carta de 1955, Italo Calvino invita al escritor novel Renato Frosi a leer “a los buenos escritores que nos han dado una lengua viva y no de *papier maché*, empezando por Verga hasta los contemporáneos, Pavese, [...] Pratolini. Aprenderá así a aprovechar su sustrato dialectal, que puede ser un riquísimo terreno en el que hunde sus raíces un estilo”), pero lustrada siempre con un betún ideológico que adscribe inequívocamente la novela al neorrealismo de *La romana* (1947) de Moravia, de *Conversación en Sicilia* (1941) de Vittorini o de películas como *La tierra tiembla* (1948) de Luchino Visconti o *Roma, hora once* (1952) de Giuseppe De Santis. Chinchas y pulgas, un plato caliente de *tortellini*, postales tristes de posguerra, injusticia social y un cartel tachado que reza “Qué bello es vivir”: he ahí el neorrealismo, una ópera de cuatro cuartos, un puñado de seres atrapados en la posguerra entre realidad e ilusión, *La comedia humana* (1943) de William Saroyan, que Vittorini tradujo, en su versión mediterránea, la verdad social liberándose de la mentira política. —

NOVELA

Cuentas pendientes



Javier Cercas
LAS LEYES DE LA
FRONTERA
Barcelona, Mondadori,
2012, 384 pp.

✎ DANIEL GASCÓN

En sus últimos libros Javier Cercas (Ibahernando, Cáceres, 1962) parece haber decidido escribir sobre grandes temas: la Guerra Civil, el problema del mal o la historia reciente de España. Ha renunciado un tanto al humor —que era uno de los elementos esenciales de *Relatos reales* e incluso de *Soldados de Salamina*—, pero ha conservado un gran pulso narrativo, y ha ganado en amplitud, con una curiosa mezcla de ambición e ingenuidad. Un elemento refrescante de sus ensayos, sus artículos y sus novelas, donde aborda con vehemencia asuntos controvertidos, es que no le da pudor dudar: a veces eso es casi una metodología, un camino hacia la revelación.

En *Anatomía de un instante* (Mondadori, 2009), Cercas escribió sobre la Transición española desde la alta política y el género del ensayo narrativo. En *Las leyes de la frontera*, su regreso a la novela, ofrece una mirada distinta sobre el mismo periodo, centrada en la delincuencia. El personaje central, Antonio Gamallo, el Zarco, es un criminal inventado cuya trayectoria tiene muchas cosas en común con Juan José Moreno Cuenca, el *Vaquilla*. En torno a él Cercas elabora un relato sobre el miedo, la redención y el destino de los mitos.

Las leyes de la frontera se compone de varias entrevistas que realiza un escritor que prepara un libro sobre el Zarco. La voz principal corres-

ponde a Ignacio Cañas, el *Gafitas*, un abogado de Gerona que recuerda su relación con el delincuente. En la primera parte de la novela, su testimonio se intercala con el del policía que detuvo al Zarco en 1978; en la segunda, que comienza veintiún años después, con el del director de la prisión de Gerona. En la extraordinaria parte inicial, Cercas traza un relato detallado y verosímil de Gerona a finales de los setenta. Cañas era entonces un adolescente de clase media, que vivía aterrado por el acoso al que lo sometían algunos de sus compañeros de clase. Conoce al Zarco y a una chica que va con él, Tere —que, por supuesto, lo fascina inmediatamente— y, aunque sus orígenes y su vida son muy distintos a los de “la basca” que los acompaña, entra a formar parte de la banda del Zarco. En esa escuela de delincuencia, Cañas descubre otras partes de la ciudad y vive una existencia distinta a la familia y las clases, que compara con las andanzas de los personajes de la serie japonesa *La frontera azul*. Participa en el robo de bolsos, coches y casas con una mezcla de temor, atolondramiento y excitación. Se inicia en las drogas, en el sexo y en la desgracia: un compañero muere en una persecución policial y otro resulta gravemente herido. Ese viaje al otro lado de la frontera termina cuando la banda es desarticulada tras un atraco. A diferencia de otros miembros de “la basca”, Cañas escapa y tiene una segunda oportunidad: piensa “que mi casa y los albergues estaban a la vez muy cerca y muy lejos, y solo entonces sentí que era verdad que yo no era como ellos. De repente me pareció irreal todo lo que había pasado en los últimos meses, y me reconfortó saber que yo pertenecía al otro lado del río y que las aguas de la frontera azul ya habían vuelto a su cauce; de repente comprendí que me había aclarado sobre Tere y que Tere había sido solo un raro y fugaz amor de verano”.

En los dos decenios que transcurren entre las dos partes de la novela, se produce la transformación del Zarco en una leyenda, a través de fugas, motines y huelgas de hambre. Como en el caso del *Vaquilla*, obtiene la simpatía de intelectuales y artistas, y su vida inspira películas y libros. Pero su momento pasa, a causa de errores propios y porque el interés público cambia. Cuando vuelven a encontrarse y Cañas asume la defensa del Zarco, recién trasladado a la cárcel de Gerona, Antonio Gamallo es un rehén de su personaje, un hombre que no sabe desprenderse de su propio mito (“una historia popular que en parte es verdad y en parte es mentira y que dice una verdad que no se puede decir solo con la verdad”, en palabras del entrevistador). Para entonces, también se ha producido la explosión de la delincuencia juvenil y la época de la heroína, que Cercas ha calificado como “la guerra de mi generación”.

Aunque no todas las voces despiertan el mismo interés y el peso del relato sobre el nacimiento y la destrucción de la leyenda del Zarco recae en Cañas, el procedimiento narrativo es hábil: permite a Cercas amarrar la atención del lector y adelantar acontecimientos con una impresión de fatalidad. Al igual que en otras obras del autor de *Soldados de Salamina*, la escritura del libro se incorpora al propio libro, que tiene algo de investigación y se presenta como una obra en bruto, como ocurre respectivamente en *El día de mañana* de Ignacio Martínez de Pisón y con *Años lentos* de Fernando Aramburu, por citar dos novelas recientes sobre las últimas décadas de la historia de España. Las cosas que no saben los personajes y sus interpretaciones contradictorias crean puntos ciegos: la relación entre Tere, el Zarco y el *Gafitas* tiene muchos elementos deliberados de ambigüedad, al igual que los motivos de Cañas, que unas veces parece impulsado por su atracción hacia Tere, en otras ocasiones por

una suerte de lealtad hacia el pasado y en otras por una imprecisa mala conciencia.

Las leyes de la frontera recuerda en algunos momentos a Conrad y en otros a Juan Marsé y Mario Vargas Llosa. Como otros libros de Cercas, tiene también un aire de *western*, con esos congelados de imagen —el final de *Soldados de Salamina*, la escena nuclear de *Anatomía de un instante*— a medio camino entre las películas de Sam Peckinpah y el final de “El sur” de Jorge Luis Borges. La segunda parte no siempre tiene la misma fuerza evocativa y precisión que la primera: hay momentos excelentes, como la noche en la que Gargallo retrasa su regreso a la prisión, y elementos algo deslavazados, como el personaje de María Vela, la mujer que se enamora del Zarco y se convierte en una estrella mediática; el dolor de Cañas por el abandono de Tere resulta más convincente que su idilio o algunos fragmentos teóricos. Pero Javier Cercas ha construido una novela poderosa: una obra de ficción rica y compleja que articula una reflexión sobre la historia, la sociología, el peso del pasado y de las elecciones individuales en torno a un puñado de personajes difíciles de olvidar. —

CORRESPONDENCIA

Thoreau: cartas desde la montaña



Henry David Thoreau
CARTAS A UN BUSCADOR DE SÍ MISMO
Traducción de Antonio García Maldonado, Madrid, Errata Naturae, 2012, 168 pp.

JUAN MALPARTIDA

Henry David Thoreau (Concord, Massachusetts, 1817-1862) fue un solitario que nunca se sintió solo por siem-

pre estuvo acompañado: “Tengo mucha compañía en mi casa, en especial por las mañanas, cuando nadie me visita”, escribió. Los testimonios de quienes lo conocieron coinciden en hablar de su rectitud y su amor a la soledad. Fue un verdadero contemplador de la naturaleza, por un lado, pero también un artífice, alguien que elabora la materia, comenzando por la producción (de origen familiar) de lápices. Quiso conocerse a sí mismo, sin duda, pero ese sí mismo está siempre contextualizado. No es una mónada sino una relación. Pensó en una educación de los ciudadanos, de la polis, pero solo para propugnar una educación y un conocimiento del individuo, una apuesta por él. Aquí, en la obra de Thoreau, hay una tensión contradictoria que, en sus mejores momentos, coincide con un problema real: la tensión entre lo individual y lo colectivo. Thoreau defendió la “desobediencia civil” en relación con el Estado. Las características políticas de su tiempo sin duda influyeron decisivamente en su reflexión, por ejemplo: la existencia de la esclavitud, contra la que luchó. Thoreau no recurre a los hombres, como Emerson, del que fue deudor y algo opositor, sino a un sí mismo cuya sociedad es el mundo natural, que, sin embargo, como constata, guarda silencio.

El biólogo y naturalista Edward O. Wilson ha escrito que la conciencia no estaba diseñada para el examen de sí misma sino para la supervivencia y la reproducción. De ser cierto, la conciencia autoexaminadora es una adaptación cultural que a su vez ha modificado la naturaleza (humana). Buscarse (conocerse) a sí mismo es una tarea difícil, pero es el mandato délfico que filósofos y cualquiera que trate de tener una vida digna no puede eludir. Para este buscador de sí mismo lo más íntimo es lo más lejano, y por lo tanto todo lo importante colinda con lo inacabado e insondable, de ahí, quizás, su misticismo, y su búsqueda de una actitud adecuada, de situación expectante. Misticismo, sí, pero al mismo tiempo se da en él una actitud intelectual, una

conciencia desdoblada que se observa en la observación.

Cartas a un buscador de sí mismo es la correspondencia de Thoreau con un maestro de la zona, Harrison Blake, quien le había escrito expresándole su admiración y su deseo de aprender. Thoreau le escribió desde marzo de 1848 hasta el final de su vida. Se conocieron, se internaron en los bosques y montañas de Concord, y siguieron carteándose. Lo primero que le dice Thoreau es que “haga lo que ame”, que es una forma de estar por encima de la moral porque es el amor el que informa de los contenidos. De hecho, eso es lo que le dice: “No sea demasiado moral [...] No sea simplemente bueno, sea bueno por algo.” El otro aspecto de su enseñanza: actúe pero sepa que está solo en el mundo. La experiencia personal es irrenunciable en una vida auténtica y de conocimiento. A diferencia de otros solitarios, Thoreau no sufre de soledad; “el lugar del sufrimiento lo ocupa, tal vez, una suerte de dura y proporcionalmente estéril indiferencia”. Una paciencia en realidad no estéril, porque, como Goethe, siempre sacó de ella algún poema, algún pensamiento. Lector de los hindúes y budistas, pensaba que, de alguna manera, en ocasiones él era realmente un yogui. La verdad es que no fue un hombre sentimental, sensible a las vicisitudes cotidianas y los afectos. Cuando fue a recoger los restos de su amiga, la también trascendentalista Margaret Fuller (no se encontró su cadáver ni el libro inédito que portaba), ahogada en un naufragio junto con su marido y su hijo, no parecía nada conmovido, y de hecho le confesó que los “asuntos cotidianos [...], todo eso que generalmente denominamos vida y muerte, me afectan menos que mis sueños”. Thoreau es magnífico en su observación de la experiencia en la naturaleza, pero no fue un psicólogo ni su comunidad fue la de los hombres. Sin embargo, supo valorar a Whitman, al que conoció en 1856, aunque le molestó la sensualidad de algunos de sus poemas: le pareció que el amor descendía al erotismo en

vez de elevarse a la pureza. Blake le preguntó en una ocasión lo que pensaba sobre el amor y el matrimonio. Sus respuestas son interesantes, pero sobre todo para conocerlo a él. El más profundo de los secretos no se puede revelar ni a la persona amada, porque al divulgarlo se disipa. Hay que conocerlo por afinidad. Relaciona el amor con la pureza, de ahí que pueda hablar de castidad en relación con el matrimonio, porque “es la virtud propia de los esposos”. Thoreau supone que no se habla de sexualidad y que las parejas no lo hacen (ay, si hubiera leído las correspondencias francesas de los siglos XVIII y XIX...). Thoreau en este sentido fue un puritano cuya filosofía amorosa se apoya en la escala ascendente platónica. Por lo demás, no estuvo casado ni se le conoció pareja. Todo esto es muy poco interesante en su obra.

Lector de Platón y de los místicos hindúes, Thoreau al parecer creyó en la reencarnación (“Las mismas estrellas que me miraban cuando era un pastor en Asiria”). Su relación con el Dios cristiano es atípica. No recurrió a él a la hora de su muerte, porque de hecho su Dios es inmanente a la naturaleza (Spinoza). En cuanto a la moral es, como Emerson, kantiano, y apela a la conciencia, a la acción derivada de aquello que creo mi deber: “Hay un vecino más cercano dentro de cada uno de nosotros que constantemente nos dice cómo deberíamos comportarnos.” Lo que se nos señala desde fuera es erróneo, incluso si coincide con nosotros, porque no forma parte de nuestra experiencia intelectual o moral. En muchos sentidos fue un poeta, un hombre que hizo de su vida –lo afirma– un poema que no podía pronunciar. “Mantengo una montaña anclada un poco hacia el Este, y la escalo en sueños, tanto dormido como despierto”, le cuenta a Blake. “Prefiero cabalgar sobre esta montaña antes que sobre cualquier caballo.” Thoreau fue un caminante y un solitario que apuntó hacia lo más alto, aunque a riesgo de perder de vista muchas cosas importantes. No importa: lo que vio, sintió y pensó es insustituible. —

ENSAYO

Marcel Proust en un campo soviético



Józef Czapski
PROUST CONTRA LA
DECADENCIA.
CONFERENCIAS EN EL
CAMPO DE
GRIAZOWIETZ
Traducción de Mauro
Armiño, Madrid,
Siruela, 2012, 128 pp.

ANTONIO JOSÉ PONTE

Durante el invierno de 1940-1941, el capitán de caballería Józef Czapski, prisionero en el campo de Griazovets (escrito a la polaca, Griazowietz), dictó a sus compañeros estas conferencias sobre Marcel Proust que acaban de aparecer en español. Después del pacto firmado entre Hitler y Stalin, miles de integrantes del ejército de Polonia habían sido internados en campos soviéticos. Griazovets, antiguo centro de peregrinaciones religiosas, era el segundo campo de prisioneros por el que Czapski pasaba. Del anterior habían sido deportados en dirección desconocida aquellos que se atrevieron a animar unas conferencias. En cambio, las autoridades de Griazovets permitieron a Czapski hablar de Proust siempre que respetase la censura.

La mayor parte de aquellos hombres iba a ser ajusticiada secretamente en Katyn. Luego de la Operación Barbarroja y del rompimiento del pacto germano-soviético, Moscú consideró a Polonia su aliada, y a Czapski le tocó investigar el destino de sus compatriotas desaparecidos, a quienes todavía no daban por muertos. Recorrió en esas gestiones los peores laberintos: fue recibido por el general Zhúkov, se entrevistó con el segundo de Lavrenti Beria, visitó la Lubianka. Hizo también pesquisas en busca de obras de Vasili Rozanov. Pero los libreros moscovitas evitaron escuchar el nombre del autor censurado. Y, con

tal de esconder el asesinato masivo de oficiales polacos, las autoridades políticas pretextaron la deportación de aquellos hombres a Siberia: prefirieron tapar el horror de Katyn con el horror del Gulag.

Entretanto, el ejército polaco se rehacía y esperaba en territorio de la URSS su oportunidad de entrar en combate. Józef Czapski fue nombrado jefe del servicio de propaganda y de información. Tuvo a su cargo la vida cultural de los campamentos y las relaciones con las autoridades soviéticas. Les faltaban logística y armamento, les sobaban motivos de sospecha contra sus anfitriones, antes carceleros.

Por órdenes de Moscú fueron desplazados al Turquestán, quedaron expuestos al corte de provisiones y a las epidemias. Después de muchas gestiones, consiguieron cruzar a Irán y salir de la tutela soviética. En busca de libertad y de combates atravesaron Iraq, Palestina y Egipto. Czapski narró esta odisea (junto a la de su búsqueda de los caídos en Katyn) en un libro excelente: *En tierra inhumana* (Acantillado, 2008). El ejército polaco cruza en esas páginas las estepas que cruzaron antes, en *La hija del capitán* de Pushkin, los sublevados de Pugachov. Atraviesa las tierras de fuga de los calmucos en *La rebelión de los tártaros* de Thomas De Quincey.

Józef Czapski alcanzó a combatir en Montecassino a las órdenes del general Anders, y tuvo suerte de que el populoso cementerio polaco emplazado allí no incluyera su lápida. Terminada la guerra, se instaló con su hermana en las cercanías de París. Participó en la fundación de la revista *Kultura*, volvió a pintar, publicó varios libros, soportó el ataque de los comunistas polacos.

Gallimard editó en 1964 un tomo de escritos de Rozanov con prólogo suyo. Diez de sus lienzos fueron exhibidos en la Bienal de París de 1985. Ocho años más tarde, murió.

En el invierno en que hablara de Proust tenía 44 años. Retratos de Marx, Engels y Lenin gobernaban las

paredes del viejo convento dinamitado donde, terminadas las jornadas de trabajo, celebraban las conferencias. El frío alcanzaba los cuarenta y cinco grados bajo cero. Czapski, convaleciente de una grave enfermedad, estaba eximido de los trabajos más difíciles. Limpiaba la escalera del antiguo convento, pelaba patatas, contaba con tiempo suficiente para idear sus charlas.

En ellas puede encontrarse casi todo lo que procuran los proustianistas: la novela inolvidable, las anécdotas en torno al autor, la equivalencia entre personajes e individuos a los que Proust tratara, las extensas cartas. El Proust del Ritz, el Proust de la habitación de paredes de corcho, el torturado y torturador de amistades, el de los manuscritos incesantes, Marcel de las camisas quemadas y los algodones saliéndole por el cuello: Czapski pareciera haber leído todo lo accesible sobre el tema.

Veinte años antes, la convalecencia por una fiebre tifoidea le había prestado calma para vérselas con las frases enrevesadas de la novela. Su internamiento en un campo de prisioneros lo devolvía a ellas. Para la convalecencia y para la cárcel, *En busca del tiempo perdido*... No contaba, sin embargo, con ejemplar de la novela. No tenía más salida que rumiarla, que hablar de memoria de una obra que versaba sobre la memoria. “Esto no es un ensayo literario en el verdadero sentido del término –advirtió luego– sino más bien recuerdos sobre una obra a la que debía mucho y que no estaba seguro de volver a ver en mi vida.”

Contaba únicamente con su memoria de lector. En medio del desierto, jugó a recordar a Proust hasta las citas, no se privó de dar ejemplos de episodios relevantes. El editor francés y el traductor al español de sus conferencias han cotejado ese Proust rumiado en Griazovets con el original: la proximidad resulta en muchos casos asombrosa.

Czapski se detuvo especialmente en el episodio de la muerte de Bergotte

ante un cuadro de Vermeer. Minutos antes de morir, el novelista Bergotte recibía una última lección: el muro amarillo del cuadro de Vermeer le enseñaba cómo habría tenido que componer sus libros. Biógrafos y críticos han convenido en que ese alucinado por la forma que encuentra la muerte en un museo era el propio Marcel Proust. Bergotte era su pretexto y, de igual modo, Proust podría entenderse como un pretexto del prisionero Józef Czapski, que dictaba conferencias, no tanto sobre determinado autor francés como sobre una forma ausente que añoraban él y su público: el libro.

De alguna frase suya se desprende que al menos contaban en Griazovets con un volumen. “Acabo de releer el principio de *Guerra y paz*”, dice de pasada. Y *En tierra inhumana* testimonia la lectura de una traducción de Balzac al polaco: cómo los prisioneros se pasaban las páginas sueltas del libro, cómo debieron inferir los acontecimientos de las páginas que faltaban. Aunque desde septiembre de 1939 Józef Czapski no había tenido un volumen francés en sus manos.

Los facsímiles del cuaderno donde tomó notas para sus conferencias muestran esquemas a tinta y acuarela, árboles genealógicos de la literatura, retratos de literatos franceses –Mérimée, Daudet– dibujados de puro recuerdo. Con el pretexto de unas conferencias, Czapski construyó el más insólito objeto que Griazovets pudiera contener: un libro nuevo. Aquel deseo que atenazara al Bergotte moribundo ante un lienzo, que alucinara al no menos moribundo Proust entre las paredes de corcho de su cuarto, deseo de dar forma, parteó un libro dentro del campo de prisioneros.

Antes que a los estudios literarios, estas conferencias pertenecen a esa familia de extrañas obras que incluye, por citar un par de ejemplos de la época, *LTI. La lengua del Tercer Reich* y *El Tercer Reich de los sueños*. El autor del primero de estos, Victor Klemperer, fue despojado de su cátedra de literatura francesa por ser judío, consiguió

sobrevivir en Dresde y se encargó de historiar los forcejeos del nuevo régimen con el idioma alemán, reveló las emboscadas que tendía la jerga nazi. Por su parte, Charlotte Beradt se ocupó de los efectos del nazismo en otro idioma, el de los sueños. De tanto sufrir una pesadilla recurrente en la que era acosada y torturada llegó a la conclusión de que no debía ser “la única condenada por la dictadura a soñar tales cosas”, así que consultó con sus allegados y, entre 1933 y 1939, recopiló casi trescientos sueños semejantes a los suyos.

Una mujer obligada a soñar ciertos sueños hizo calas en el sueño colectivo político, un filólogo anotó perversidades de la lengua oficial y, de modo semejante, Czapski recordó e inventó un libro dentro de un campo de prisioneros. No fue el único conferenciante en Griazovets: otros compatriotas suyos hablaron de historia británica, de arquitectura, de migraciones, de alpinismo.

En tierra inhumana menciona a prisioneros que, conducidos más allá del Círculo Polar Ártico, fundaron un equipo de investigaciones filológicas con el fin de proteger la lengua polaca. Czapski recuerda también al teniente Ralski, profesor universitario y naturalista que dedicara largos años a investigar las hierbas de Polonia y cuyos archivos fueron destruidos. Mientras los conducían por las estepas ucranianas cubiertas de nieve, hambrientos como iban, desharrapados y sin saber hacia dónde los empujaban, aquel hombre atendía con pasión científica a los tallos que emergían de la nieve. Y empezó a trabajar en un libro sobre los prados y los bosques que no terminó nunca, pues murió asesinado en Katyn.

Czapski, Klemperer, Beradt (cuyos libros conocemos), Ralski y el equipo de filología polaca más allá del círculo polar perseveraron, en condiciones extremas, en la civilización y en la inteligencia. Tuvieron (esta comparación habría complacido al teniente Ralski, naturalista) la confianza de los espigadores. —