
APUNTES SOBRE TOLSTOI

Por
Jaime Mejía Duque

“Cuando en el mundo de las letras existe un Tolstoi, resulta fácil y agradable ser hombre de letras”.

A. Chéjov

I

Como en Shakespeare y en Dostoievski, en el caso de Tolstoi el lector se encuentra con un universo de significaciones y de imágenes de la vida estéticamente inagotable.

Y el hecho de que resulte “inagotable” no es, ni mucho menos, un simple fenómeno cuantitativo, o sea de acumulación de anécdotas, circunstancias, variantes o matices descriptivos. A pesar de la impresionante magnitud de esos datos, la mencionada riqueza depende ante todo de la dinámica irrefrenable, que a la mente lectora — conciencia en principio no menos imponderable, libre y sorpresiva que la del mismo escritor— le imprime el acto de la lectura misma. Es decir, en lo que los silencios y las vibraciones de sentido inexpresadas de la reflexión y la ficción de Tolstoi sugieren de manera dialéctica a sus lectores: a menudo conscientemente; pero *contextualmente* siempre. Pues un escritor de su talla revelará cada vez infinitamente más de lo que dice y de lo que *sabe*, por supuesto. Por ello el diálogo con sus textos no puede ser omitido ni eludido sin graves consecuencias en ningún empeño de verdadera “formación” intelectual. Tales obras pertenecen a las conquistas culturales más decisivas de la humanidad.

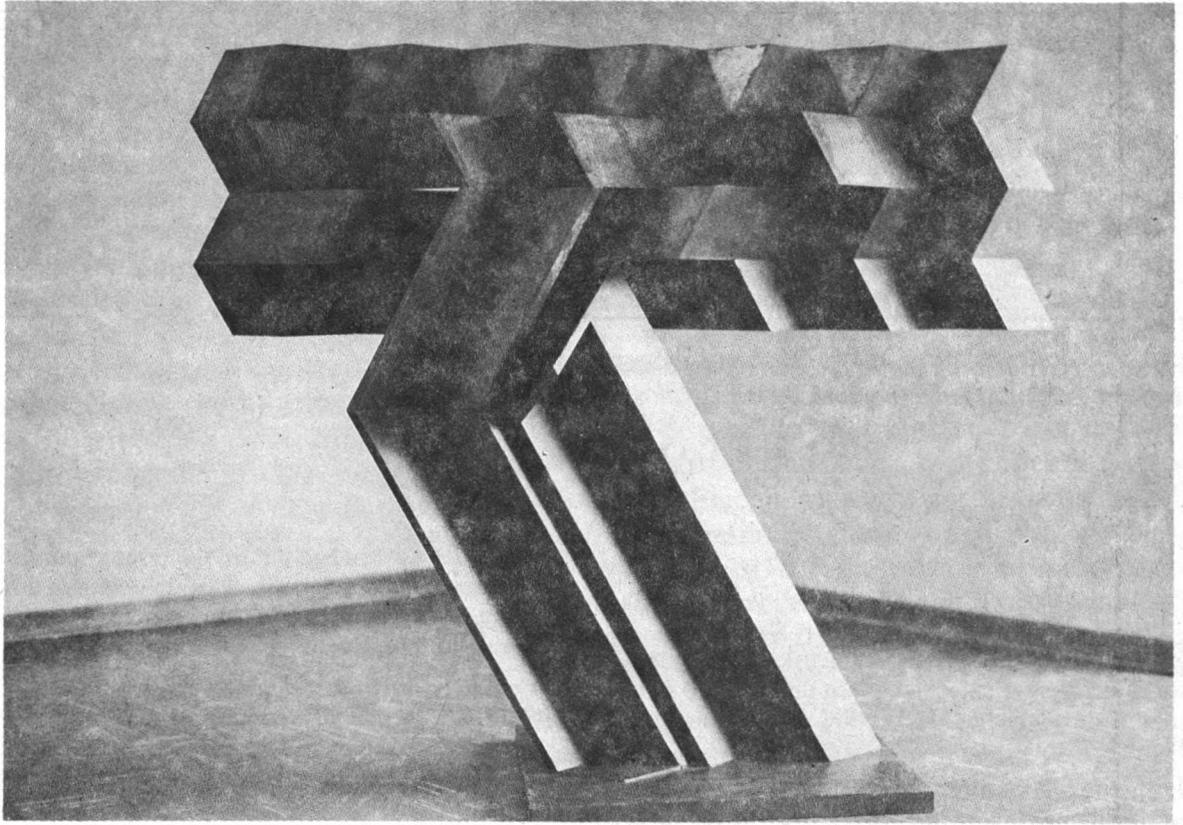
Y claro está: como ha de ocurrir debido a la propia entidad social del hombre, la escritura tolstoiana elabora y proyecta, en últimas, las condiciones históricas de la sociedad rusa de su época. Concretamente, fluye del trasfondo de los conflictos de aquella sociedad anacrónica (feudalidad enquistada en un mundo regido ya por el capitalismo en pleno auge). Conflictos que ella comenzó a exteriorizar desde la emancipación legal de los siervos, en 1861, como antagonismos irresanables dentro de la feudalidad zarista. Pero como esta fecha no es límite absoluto y como el acontecer es fluido, inclusive las obras juveniles de Tolstoi, redactadas a principios y a mediados de los años 1850-60, ya empezaban a tematizar la de-

sazón de la conciencia en no pocos individuos de la nobleza, directos beneficiarios del régimen de servidumbre y de la insondable postración campesina, como en efecto lo era el propio conde Tolstoi.

En este punto aparece, como “pathos” tolstoiano inconfundible, lo que yo denominaría la “mala conciencia” de la nobleza rusa. Este elemento, moral por antonomasia, juega desde temprano su papel estructurante en la escritura de Tolstoi —es decir, en su visión del mundo y de la literatura, tan problemática y tan atormentada— junto con su comprensión intuitiva, y cada vez más comprometida y amplia, del campesinado ruso. Lenin llamó a Tolstoi, en particular por esto último, “espejo de la revolución rusa”.

Precisemos: de la marcha de ella hasta 1905, hasta cuando da el salto cualitativo hacia la etapa laica y proletaria propiamente dicha. Y, de modo lapidario sin duda, le dijo un día a Gorki en el destierro que, “antes de haber llegado ese conde, no existía un verdadero campesino en la literatura”.

Pero lo que en esa conciencia de escritor, destinada a ser universal hasta en sus menores cambios de humor, desencadenó la creatividad de aquella contradicción a la vez social y subjetiva entre el descontento del *mujik* humillado y ofendido, por un lado, y la mala conciencia de los amos, por el otro (torturados por una culpa bizantina en pleno proceso de teorizarse como desdicha y fuente de locura); lo que generó, pues, el trauma originario y orientador de toda la gran literatura rusa de la segunda mitad del siglo XIX (Dostoievski, Turguéniev, Tolstoi, Chéjov, y la crítica teórica más genial de ese período de la cultura occidental), fue el impacto de la irrupción tardía del capitalismo y sus formas ideológicas en general, sobre el mundo señorial, feudal, oscurantista y campesino del zarismo. Lo que llamamos la universalidad de Tolstoi, la irradiación avasalladora de esta obra sacudida por contradicciones y disonancias morales dignas de los místicos cristianos y portadora al mismo tiempo de una elocuencia y una armonía artísticas supremas, esa



“Recuerdo de Machu Picchu No. 6, El Viento”. 1984. Altura 1.94 mts.

“universalidad”, es al fin la dramatización o imagen de la crisis de una sociedad cuyo letargo constituye una de las *anomalías* más paradójales y más apasionantes de toda la Historia.

Aun desde su primera obra de aliento, aquella en donde novelando a medias e historiando a fondo cuenta su infancia, su adolescencia y parte de su juventud convulsa, Tolstoi narra siempre en tono y en formato de épopeya. En él nada es tan natural como el aliento épico que, por lo demás, impregna toda la narrativa rusa clásica y luego la soviética: desde Púshkin, Liérmontov y Gógol, hasta Shólojov y las memorias de los generales soviéticos de la Segunda Guerra Mundial.

Ocurre así en esa poderosa literatura, sin duda porque el ámbito social en cuyo seno surgió y creció su narrativa siguió siendo, desde Púshkin, novelador e historiador de la sublevación campesina de Pugachov (*La hija del Capitán*), hasta Gorki, Shólojov y Stalingrado, el de colosales movimientos de masas. Literalmente, ninguno de los escritores y pensadores representativos en lengua rusa dejó nunca de obsesionarse por los padecimientos del pueblo, ni de buscarle a tal situación una salida.

Para cualquier genuino talento allí, la idea de escribir se ligó siempre al anhelo de cambiar la sociedad de arriba abajo, a lo ancho y a lo hondo. Cada uno con su perso-

nal acento pero todos acordes, inclusive Turguéniev, el “occidentalizado”, en idéntica pasión libertaria. Por todo ello podemos afirmar que la literatura rusa es la primera y quizá la única en la cual los resultados artísticos más elevados proclaman sin reservas, como clave de su misma maestría, la ética más beligerante.

II

Y nadie más beligerante que Tolstoi.

Quiso la historia rusa de aquel período que naciera allí un hombre en quien habrían de conjugarse la sensibilidad literaria más fina y los conflictos morales más punzantes —grotescos a veces en el contexto moderno—. Aquí ciertos aspectos recuerdan a Rousseau.

En pocos, quizá tan sólo en Dostoievski entre sus compatriotas, se dio con tal intensidad aquella pasión moral denominada “mesianismo eslavo” por los analistas europeos cada vez que abordaban el para ellos misterioso comportamiento del pueblo de Iván el Terrible, Pedro y Catalina, en algunos momentos de su historia. Los rasgos semiasiáticos de sus tradiciones, el prolongado anacronismo de sus estructuras económicas, políticas y religiosas, todo ello determinó la enigmática y atractiva

fisonomía del “tipo” ruso, al menos a los ojos del observador europeo.

Esa mezcla nunca antes vista de barbarie y altruismo, de brutalidad y abnegación, de campesina rusticidad y elevado sentido de la belleza y del bien y, a la vez, aquel tenaz apego a lo propio y aquella espontánea tendencia a lo más universal y humano: he ahí algunas de las paradojas que urden e inspiran sin desmayo la poderosa originalidad y la humanidad contagiosa y exultante de los rusos. Capaces de instrumentar la autoridad más eficiente al servicio de la idea más abstracta y generosa y, con no menos evidencia, de ofrendar su vida sin cálculo alguno al bienestar de otros, esa gente tenía que engendrar las personalidades desmesuradas que conocemos.

Tolstoi, el gran moralista, ascético y sensual, el apóstol de Iásnaia Poliana, el creador de la curiosa idea de la no resistencia al mal —matriz de la acción victoriosa del Mahatma Gandhi—, fue radicalizando su desasosiego y su crítica social a medida que envejecía. Este proceso resulta nítido en la sucesión de sus obras mayores. Su “mala conciencia”, su desdicha de aristócrata en contacto entrañable con el campesinado de cuyo esfuerzo él y su clase subsistían en cotidiano trance de grandeza, aparece ya esbozada en sus obras juveniles: *Infancia*, *Adolescencia*, *Juventud*, *Sebastópolis*, etc. Y se desliza bajo su visión de los “diciembristas” de 1825, la cual a su vez ronda desde las profundidades de su epopeya en *Guerra y Paz*. Pero en *Ana Karénina*, y sobre todo en *La Sonata a Kreutzer*, su moralismo se tornará abiertamente polémico. En *Resurrección*, con el paradójico destino de Nejlíúrov, sus ataques cristianos a la propiedad señorial, al egoísmo y la injusticia, se convierten en verdadero escándalo para la monarquía y la iglesia ortodoxa. Desde Iásnaia Poliana el glorioso patriarca lo fulmina todo: la religión ritualista y cómplice de los poderosos, el arte “decadente” de las minorías, la miseria del *mujik* y del obrero... Si sus intentos de solución para esos problemas no se hubiesen mantenido todo el tiempo en las nieblas de una especie de cristianismo primitivo, trasunto de la visión ingenua propia del *mujik* precisamente, el “tolstoísmo” como tal no hubiera existido. Es decir, como doctrina del combate crítico o docente y de la resignación práctica. Se habrían puesto de conformidad esos dos planos, el intelectual y el activo, y entonces...

Pero hablamos del Tolstoi real. Del único. Atormentado por la mentira de las convenciones sociales en cuyas redes se ahogaba su familia y braceaban todos sus conocidos y relacionados hasta donde le alcanzaba la mirada, esa inquieta mirada suya sobre su clase y su época, no dejó de cuestionarse un solo instante sobre la justicia y la moralidad de tales apariencias.

Privilegiando el amor como fundamento y justificación primera del matrimonio, en dos etapas distintas de su vida y su escritura —distanciadas entre sí por varias décadas— publicó sendas novelas sobre el matrimonio, cada una de las cuales nos conmueve también de un modo específico. La más lírica y saludable, la primera, la mejor intencionada, *Felicidad Conyugal*, maravilla de transparencia, delicadeza y hondura, no pareciera escrita sino con el pulso y la mirada de un dios. De un dios con ánimo primaveral y quien en todo caso, a fuer de realista insobornable, no podía dejar de mostrarnos —con piadosa condescendencia, sin embargo—, hacia el final de ese texto breve y perfecto, de qué manera el amor conyugal mejor acordado acabará resignándose a la rutina y la tibieza del afecto, de aquella ternura sin sobresaltos ni ilusiones a la que después Freud definiría como deseo coartado en su fin.

La segunda, *La Sonata a Kreutzer*, sin carecer desde luego de las excelencias tolstoianas, constituye un panfleto de predicador indignado contra el “amor carnal”, contra la infidelidad y, en últimas, contra el matrimonio por conveniencia. Respondiendo después a las cartas que algunos lectores le enviaron manifestándole su desconcierto ante esta obra, Tolstoi escribirá todo un sermón contra el goce sexual. Aquí nos encontramos con el lado más desapacible y oscuro del “último” Tolstoi.

III

En Tolstoi, narrador de anchuroso y lento discurrir, pero bajo cuya superficie una temporalidad esencial nos acosa, y cuyo relato no soslaya jamás ningún meandro ni retrae la mirada ante ninguna perspectiva, adivinamos siempre un mandato implícito, una voz imperiosa de la que pronto nos hacemos eco y a la que acabaremos modulando desde la intimidad de la lectura: deja borbotar la vida y *que todo lo que es aparezca*, pues cada cosa, cada ser, cada fenómeno, tiene su derecho a reclamarle al escritor: ¡*existo!*

Cuando, en la séptima parte de *Guerra y Paz*, el rústico tío de Nikolai y Natasha toma la guitarra y canta sin artificios su canción preferida,

“*Qué bien caía la nieve por la noche...*”

percibimos la vibración del misterio de la vida en la cotidianidad más candorosa. Se tiene entonces la impresión hiriente de que la literatura es tan necesaria, tan injustificable y tan duradera como el mundo. Y de que tan sólo por el arte el hombre es el padre de los dioses y el artesano de su propio espíritu.

Paul Valéry dijo haber soportado una verdadera confusión de sentimientos —asombro, gratitud, envidia poética— con cada relectura de las páginas de Stendhal en *La Cartuja de Parma* sobre la batalla de Waterloo,

apenas entrevista a través de la conciencia de Fabricio del Dongo. Sin duda, eran el deslumbramiento y el pasmo ante la perfección de un determinado logro artístico.

Leyendo a Tolstoi, esa experiencia es poco menos que constante. Algo conturbador nos envuelve. Casi imperceptiblemente nos vamos acostumbrando allí a lo extraordinario. El lector "se instala" en las cumbres y respira a pleno pulmón eso que llamamos la *literatura*, y comprende así el porqué siempre se comparó a la genuina expresión literaria con las fuerzas vitales de la Historia.

Nada más lejos de la estética y la actitud tolstoianas que el juego formalista o ingenioso con la realidad. Afanoso de reordenar sus elementos a nivel literario, Tolstoi contempla simultáneamente numerosos estratos de lo real, de tal modo que cualquiera que sea el tema que le ocupe (la guerra de Crimea, su propia infancia, la invasión napoleónica, la pasión de Ana Karenina, la muerte de un funcionario o de un terrateniente, el matrimonio, etc.), su discurso narrativo se nos presenta como la totalización de una determinada experiencia. Rara vez percibimos tan *carnalmente* el hecho de que la realidad es inagotable, como cuando leemos la narrativa tolstoiana. Paradójicamente, la agudeza de esa percepción se da en relación directa con la maestría del escritor al revelarnos, cada vez, completas estructuras de sentido que subyacen, como imágenes y situaciones posibles, al flujo aparentemente anodino y caótico de la vida cotidiana.

Sólo cuando a partir de cierto punto de su desarrollo, y en abierta controversia con la sociedad de su tiempo, el gran escritor predica su moral y sus ideas religiosas y lo hace dentro del relato mismo, como sucede en *La Sonata a Kreutzer* y en *Resurrección*, sólo entonces el interés novelístico es amenazado. Pero apenas el desahogo se cumple, el relato recupera su verdad y su potencia, de modo análogo a como ocurre cuando al brazo se le afloja el torniquete o la liga y la sangre corre tumultuosamente de nuevo.

En esta escritura la experiencia más común y ordinaria, la más comunicada y meditada desde los albores de la literatura, se torna sorprendente, se reanima desde un punto de vista insólito que, a su vez, se presenta bajo palabras comunes. La entonación es lo que cuenta, lo que crea aquella atmósfera incomparable. El "estilo". ¿Cuántas veces no se habrá escrito y pintado la rigidez de un cadáver? Sin embargo, contemplemos una vez más el de Iván Ilitch:

"—Estaba tendido, como lo están todos los muertos, de una manera particularmente pesada, cadavérica, sus rígidos miembros profundamente embutidos en el tapizado del ataúd, la cabeza reposando para toda la eternidad sobre el cojín; y alzaba, como todos los muertos, una frente amarilla, pálida, de sienes huecas y desnudas, y una nariz prominente que parecía pesar sobre el labio superior. Iván Ilitch había cambiado mucho y había adelgazado más aún desde la última vista de Piotr Ivánovitch; pero su rostro, lo mismo que el de todos los muertos,

se había tornado más bello y, sobre todo, más significativo. Su rostro expresaba que lo que hacía falta hacer había sido hecho, y bien hecho. Expresaba además un reproche o una advertencia dirigidos a los vivos...".

IV

En el universo de su obra, Tolstoi mediatizó su sensualidad con no menos rigor que Dostoievski la suya. Por lo demás, en todos los grandes narradores de lengua rusa, desde Púshkin hasta Shólojov, la discreción erótica en el plano literario ha sido una constante que a ningún lector de hoy podría pasar inadvertida. Desde el eros profundamente romántico de Púshkin y Liérmontov, pasando por el místico-masoquista de Dostoievski, el tianamente mundano de Turguéniev, el visceralmente convulsionado y culposo de Tolstoi, el intelectualista y utópico de Chernishévski (en su novela "*¿Qué Hacer?*"), el idílico y melancólico de Chéjov, hasta el proletarianeorromántico de Gorki y el épico de Shólojov: a través de esta diversidad de acentos y matices, aquella cualidad estructural se mantiene. Su espontaneidad es ahí tan genuina, que llega a transformarse en fuente de nuevas riquezas en el horizonte del tan célebre "realismo" de la literatura rusa.

Quizá en esta cuestión estética-ideológica de fondo tenga que ver la peculiaridad histórica de que en los siglos anteriores no hubiese sucedido allí nada similar al Renacimiento, ni a la Reforma protestante, ni a la Revolución burguesa en el sentido de la que para Europa protagonizó Francia. Lo único parecido, aunque parcialmente, a lo que en Italia y el ámbito europeo en general significó el Renacimiento, si acaso vendría a ser el impulso reformador de Pedro Primero, el *Grande*, a principios del siglo 18. Y luego, en la misma centuria, el muy restringido y cortesano "enciclopedismo" de Catalina II y un puñado de intelectuales de la nobleza. Los supremos resultados de esa agitación elitista serían, primeramente, el sabio Lomonósov y, más tarde, Púshkin, iniciador de todos los géneros en la literatura rusa: la lírica —a la vez autóctona y universal, escrita "en lengua rusa y para este pueblo ruso"—, el relato corto, la novela, el teatro poético. Y, en todo caso, el *realismo*.

Las raíces subjetivas y sociales de los comportamientos literarios en esos escritores también en cuanto a la representación del cuerpo humano y su sexualidad, se remontan a los orígenes de su cultura y su lengua. En ningún instante el enfoque de esos temas dependió allí para nada de "escuelas" o modas literarias. En la Rusia pre-revolucionaria prácticamente no hubo "naturalismo", en el sentido zolaniano. Desde el comienzo, o sea desde cuando Liérmontov y Gógol confirmaron el surgimiento de una "literatura nacional" característica, prevaleció lo que G. Lukács denominaría "realismo crítico".

Tolstoi, modelo total, multidimensional, de dicho realismo, como pudieran serlo Shakespeare y Cervantes den-

tro de sus respectivas cosmovisiones habla siempre del cuerpo y de la pareja subsumiendo los correspondientes fenómenos orgánicos y emocionales en la existencia social del personaje como un todo que, a su turno, evoluciona a lo largo del relato dentro de la totalización social más concreta: la clase y, más allá, pero nunca muy lejos, la vida de la nación con la complejidad que la distingue en el período dado. En Tolstoi, el recorrido de ambientes y etapas arranca desde la invasión napoleónica (1812), o sus vísperas (1805), hasta la época de los terroristas y los primeros anuncios del drama de 1905. Tales fases cristalizan en su producción, respectivamente, con las siguientes obras (haciéndose aquí caso omiso de la cronología de su redacción): *Guerra y Paz*, y el fragmento *Los Decembristas*; *Infancia-Adolescencia-Juventud*; las tres partes de *Sebastópol*; *Ana Karénina*; *Resurrección*... Tales son los hitos en el vasto ciclo. Cada uno de esos títulos es lo que llaman una obra maestra, vale decir, un arquetipo de coherencia interna y de significación histórico-literaria. Imagen autosuficiente y pletórica, universal enteramente. Al margen de éstas, no son pocas, dentro de las más breves salidas de su pluma, las obras culminantes y perfectas: *La muerte de Iván Ilitch*, *Los Cosacos*, *Felicidad Conyugal*, *La mañana de un señor*, *Señor y siervo*, *La borrasca*, y numerosos otros relatos de variable extensión.

Es raro hallar en la creación tolstoiana un texto imperfecto, o siquiera lánguido. Dijérase que, como la misma fonética del nombre del escritor, en el interior de su obra, de punta a punta, todo es resonante.

Dentro de su sistema narrativo el amor aparece como acontecimiento que expresa y afecta la totalidad de la existencia de los sujetos en él comprometidos. Ahí el elemento o el dato fisiológico se ubica “metalingüísticamente” en la jerarquía significativa de los objetos, las funciones y los actos que forman la urdimbre del relato en cada caso. Entre los contenidos de su historia amorosa en *Ana Karénina*, por ejemplo, el cuerpo de Ana, no menos que el de Vronski, es un hecho o una presencia que *se supone* en el contexto sociobiográfico de su vida y que, justamente por eso, no necesita ser *expuesto* como fenómeno artísticamente relevante, para la inteligibilidad del drama humano.

Ana y Vronski están “ahí” con sus órganos y sus humores, como *naturaleza*, desde antes de las palabras, las decisiones y los conflictos —en los que propiamente consiste su humanidad—, que hacen del “personaje” un proyecto, un porvenir de la historia novelesca en constante despliegue. El mismo lenguaje que los constituye en su espesor de existencia simbólica, los manifiesta como conciencias en medio de la realidad resistente del mundo. En calidad de tales entes “verdaderos”, la muerte los limita, pero no pasivamente como un muro o una zanja, si-

no organizando sus destinos, el sentido de sus empresas vitales, como perspectiva, como futuro aún no hecho, como una ausencia que el devenir del sentido irá colmando.

En el fondo, y desde siempre, lo que el novelista ha de tematizar es la dialéctica de esa tensión entre el “personaje”, mera imagen modelo de un determinado proyecto humano, y la muerte como su límite más o menos distante todavía, pero absoluto en su momento e inexorable en su devenir. Y dentro del proyecto que ha de llenar ese trayecto temporal, “acontece” el amor.

Para el genuino novelista, el cuerpo del personaje-amante es sólo un *signo* de aquel movimiento total —entre el ser y el no-ser— llamado “amor”. Los mecanismos de su fisiología, por ejemplo en relación con su actividad sexual específica, siguen siendo *neutros* desde el punto de vista de la imagen artísticoliteraria, metalingüística en el sentido de que la prosa del discurso narrativo no los nombra; puesto que la imagen narrativa nunca podrá ser “la-cosa-misma”, sino apenas su alusión en el interior de nuestro universo simbólico y afectivo, el del lenguaje.

En el capítulo décimo de la segunda parte de *Ana Karénina*, sabemos que *se ha consumado* el primer acto de entrega física entre Ana y Vronski. Lo empírico del episodio sexual, o sea la actividad fisiológica que lo sustenta como función más o menos placentera y que sin duda es para el lector un presupuesto inequívoco en ese pasaje de la novela, no aflora tal cual en las imágenes del relato mismo. Allí sólo alcanzan plenitud y sentido los efectos del incidente corporal en la sensibilidad —o sea la subjetividad *puesta en situación*— de los amantes: culpabilidad, vergüenza e ilusión. En suma, su ambivalencia moral. La “felicidad” propia del encuentro, en este caso concreto, casi se malogra y por lo pronto más parece un trauma.

Según el objetivo artístico del autor, al menos a este nivel soberanamente configurador que define la escritura tolstoiana, *no cuenta sino la experiencia universalmente humana de la sexualidad (tensión hombre-mujer) como vivencia compartida, turbación radicalmente “arriesgada” siempre, entre dos subjetividades responsables de la orientación de sus instintos*. Así lo plasma Tolstoi:

“—Lo que durante un año había constituido el único anhelo de Vronski, sustituyendo todos sus deseos anteriores, y lo que a Ana le parecía la ilusión de una felicidad imposible, enorme y sobre todo hermosa, se satisfizo. Vronski, pálido, con la mandíbula inferior trémula, se hallaba en pie ante Ana, suplicándole que se calmara sin saber él mismo de qué ni por qué.

—¡Ana! ¡Ana! ¡Por Dios, Ana! —exclamaba.

Pero cuanto más alzaba Vronski la voz, tanto más bajaba Ana la cabeza, antes tan altiva y alegre y ahora llena de oprobio y, encorvándose toda, se deslizó del diván donde estaba sentada, hasta el suelo, a los pies de Vronski, y se hubiese caído en la alfombra si él no la hubiera sujetado.

—¡Dios mío! ¡Perdóname! —decía sollozando, y oprimía la mano de Vronski contra su pecho.

(...)

Y aquella mano, que siempre le pertenecía, era la de su cómplice. Ana levantó aquella mano y la besó. Vronski se arrodilló y quiso mirarla a la cara; pero Ana, callada, la ocultó. Finalmente, como si hiciera un esfuerzo para dominarse, se irguió, apartando a Vronski. El rostro de ella seguía siendo tan hermoso como siempre, y por eso inspiraba tanta más compasión.

—Todo ha terminado —dijo Ana—. No tengo a nadie más que a ti. Recuérdalo.

—No puedo olvidar lo que constituye mi vida. Por un minuto de esa felicidad...

—¡Felicidad! —exclamó Ana con expresión de repugnancia y horror, que se le comunicó a Vronski involuntariamente.

—¡Por Dios! ¡Ni una palabra, ni una palabra más!

Ana se levantó rápidamente y se apartó de Vronski.” (...)

De suerte que los movimientos humorales y demás alteraciones fisiológicas momentáneas que definen la materialidad del coito en la vida animal, son efectivamente *neutros* para la intencionalidad simbólica del arte. Aquí se amojonan técnica, estética, ideológicamente, los lindes entre el denominado “realismo crítico” y su caricatura “naturalista”.

Este principio estético que opera en Tolstoi y en los demás escritores de elevada jerarquía, se revela también durante el episodio del primer parto de Kitty, en el capítulo XV de la séptima parte, en esta misma novela. La angustia de Levin, el marido, y su alegría luego; los gritos de la parturienta; las actitudes del médico y las otras personas en juego dentro de la situación familiar; esto es, al nivel de las relaciones complejas entre los personajes es en donde aparece plasmado, humanizándose por completo, el trance orgánico del parto. *Nace un nuevo ser humano en el ámbito social, trascendente sin duda, que le es propio.* Por sí solo este suceso irradia significados, expectativas y emociones entre quienes lo esperaban. He ahí el sentido del dato empírico, “alumbramiento de Kitty”, sobre el discurrir de la novela.

Como auténtico creador de figuras universales, el escritor expone así los hechos, socialmente aureolados con la ética que los justifica, ya hacia la culminación del respectivo capítulo —cuya objetividad, por lo demás, cabe enteramente y del modo más complejo y dramático en unos pocos párrafos—. “(...) Los sollozos y las lágrimas de alegría, no previstos por Levin, le estremecieron el cuerpo con tal fuerza que durante largo rato no fue capaz de hablar.// Arrodillado ante la cama, sostenía la mano de Kitty junto a su boca y la besaba, mientras ella respondía con un leve movimiento de los dedos. Entre tanto, a los pies del lecho, en las hábiles manos de Eliza-

beth Petrovna, como la llamita de una antorcha, vacilaba la vida de un nuevo ser que antes no había existido, pero que viviría con los mismos derechos, sintiéndose tan importante como cualquiera otro y engendrando otros seres semejantes.

—¡Está vivo! ¡Está vivo! ¡Y además es niño! —oyó Levin a Elizabeth Petrovna, que con mano trémula daba palmaditas en la espalda de la criatura.

—¿Es verdad, mamá? —preguntó Kitty.

Solo los sollozos de la princesa contestaron.

Y en medio del silencio, como respuesta indudable a la pregunta de la madre, se oyó una voz bien distinta de todas las voces que hablaban en tono bajo en la habitación contigua. Era el vagido penetrante, atrevido, que no atendía razones y no se sabía de dónde llegaba, del nuevo ser humano.

Si antes le hubiesen dicho a Levin que Kitty había muerto y él también, que sus niños eran ángeles y que todos estaban ante Dios, no se hubiera sorprendido. Pero ahora, vuelto al mundo de la realidad, hacía grandes esfuerzos mentales para comprender que Kitty estaba sana y salva y que el ser que gritaba tan desesperadamente era su hijo. Kitty vivía y sus sufrimientos habían cesado. Levin se sentía inenarrablemente dichoso. Lo comprendía, y aquello lo colmaba de felicidad. Pero, ¿y el niño? ¿Quién era? ¿Para qué y de dónde venía?... Le parecía que era superfluo, que estaba de más, y no fue capaz de acostumbrarse a él en mucho tiempo”.

Sobre la extenuación de la muchacha mediadora —por lo humano de su condición— entre la Naturaleza y la Historia, y cuyo ciclo de maternidad apenas se inaugura con este alumbramiento, y sobre el zoológico vagido de su crío, se alza la interrogación trascendente del artista acerca de la finalidad y el sentido de la vida: *¿Quién es este que ha nacido? ¿Por qué existe y de dónde realmente ha llegado?* Si sobrevive lo suficiente, a su turno dará origen a otros seres como él en esta cadena a la vez prodigiosa y rutinaria, irrompible circuito, del nacer y el morir.

Precisamente es Tolstoi uno de los pocos escritores, entre los más grandes desde el Antiguo Testamento y desde Homero, en cuya obra tomada en conjunto se representa, se interroga y se exalta el ciclo de la Vida en su máxima amplitud y multiformidad. Nos habla siempre de los hombres y su mundo como si de veras él mismo los hubiese creado desde los elementos más primarios.

Dentro de semejante campo perceptivo, ¿cómo no iba pues a presentarnos también las agitaciones y empresas corporales del hombre, no en relación con la inmanencia de su carne, sino ante todo con la trascendencia de su historia?

V

En la primavera de 1856, redactando el segundo de los tres relatos de *Sebastópolis*, el joven Tolstoi se preguntaba: “—¿Por qué los Homeros y los Shakespeares hablaban de amor, de gloria y de sufrimientos, mientras que la literatura de nuestro siglo no es sino la interminable historia de los *snoobs* y de los ‘vanidosos’?”.

Era su queja contra la literatura subjetivista que creía ver a su alrededor imponiéndose como arte para los refinados, en Europa y Rusia.

Sin embargo, ya Púshkin, Liérmontov y Gógol habían dejado unas obras que no eran propiamente frívolas; Dos-toievski venía publicando *Pobres Gentes*, *El Doble*, *Noches Blancas*, *La Patrona*; Turguénev, por su parte, *Memorias* (o relatos) *de un Cazador*, *Rudin*, y ambos seguirían creciendo en vida de Tolstoi... Esa pregunta sobre el contraste de “los Homeros y los Shakespeares” frente a lo que se le antojaba estreñimiento artístico “moderno”, contiene además el núcleo de su propia estética. Pues en su personal concepción de la prosa novelesca el amor, la “gloria” y el sufrimiento comenzaban a aparecer con toda la fuerza y toda la majestuosidad del *epos* cuyo aliento él extrañaba en sus contemporáneos.

Por nuestro lado, nos complace concebir a Tolstoi mismo como la “suma” de Homero, Shakespeare y Balzac, más lo involucrado en la evolución ulterior de las formas. El ámbito de su obra es tan polimorfo que ella sola constituye un macrosistema simbólico de lo que llamamos la realidad humana. Cualquier reflexión teórica que sobre ella se intente, a la postre no será sino un ditirambo razonado, una metáfora construida de otro modo.

Cuando entre los veinte y los veintitrés años de edad Tolstoi empieza a relatar durante su temporada en el Cáucaso (*La incursión*, *La tala del bosque*, etc.), la narrativa rusa empieza a hablar en palabras modernas el lenguaje caudaloso y omnisciente de la epopeya. Sin dioses, como correspondía al nuevo género prosaico, pero con una potencia evocativa y un entusiasmo constructivo equiparables a los de aquellos textos que en el alborear de la escritura ordenaron el caos de la percepción y del ensueño, del temor y la esperanza, y separaron en la peripecia humana la luz de las tinieblas. Su *realismo* es un vasto y ordenado inventario del mundo. La hipérbole de Gorki, al decir de la obra tolstoiana que ella es “la voz que narró la vida rusa casi tanto como todo el resto de nuestra literatura”, se convierte en la caracterización más ajustada de la omnipotencia narrativa y descriptiva del “viejo brujo” (como también Gorki lo llamaba).

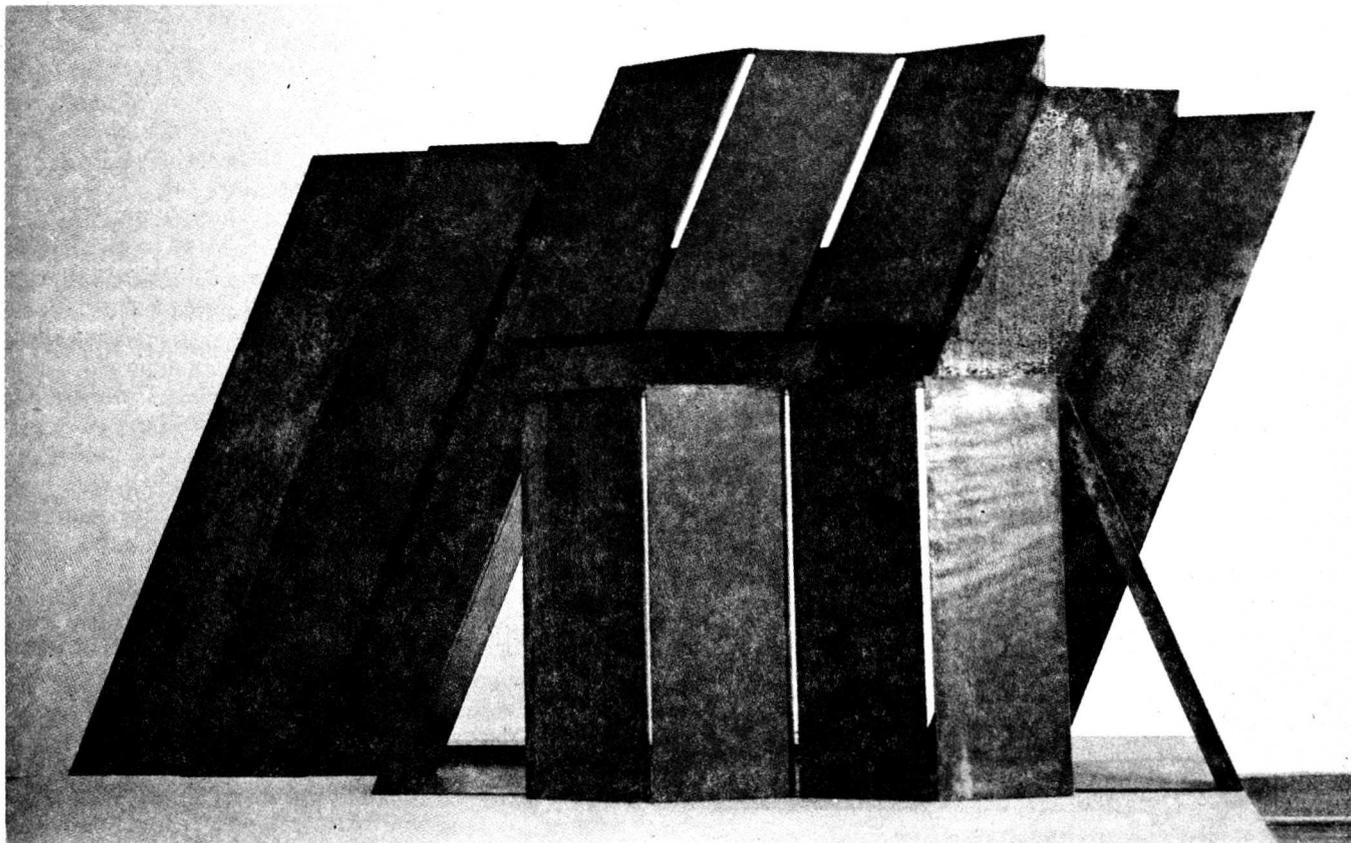
Un siglo después en la tradición de la novela burguesa el “mundo” —ese que la Historia había venido alum-

brando desde el Renacimiento y al que las fuerzas liberadas por la revolución francesa llevarían a su apogeo hasta los umbrales del siglo veinte—, seguirá siendo todavía inventariado; pero a la vez, y en no escasa medida, “desmontado” y “vaciado”. En Tolstoi, como luego sucederá desde otras perspectivas y motivos en Thomas Mann y en Proust, el mundo aún está “lleno” y sus referencias y coordenadas materiales, objetales, aún funcionan con validez sustancial, gracias al vigor creativo de tales escritores, en la configuración de una imagen conmovedora y vivaz de la sociedad burguesa en su lenta declinación. Luego... está Kafka, en cuya atmósfera aquella coherencia “humanista” se esfuma para dejar sitio al extremismo crepuscular de sus enajenaciones propias. La desdichada inmanencia del universo kafkiano ya no tomará de la exterioridad social burguesa —incluidos sus instrumentos, enseres y objetos cotidianos— otra cosa que alusiones más o menos geométricas, oblicuamente similares a las ultrasintéticas de la pintura cubista.

Bajo la pluma tolstoiana la vida fluye en imágenes tan claras y tan plenas, que es como si ahí la escritura no fuese sino el protocolo del ser que va naciendo. Cuando en su madurez, luego de *Guerra y Paz*, el escritor declara respecto de la creación de su Natasha Rostov que, “*tomé a Tania, la mezclé con Sonia, y resultó Natasha*”, realmente no habla en términos de técnica literaria, es decir, no quiere significar ningún “montaje” artesanal de “impresiones” o fragmentos de modelos (Sonia Bers, su mujer, y Tania, hermana menor de Sonia), para “componer” a Natasha. Describe nada más en metáfora la síntesis que bajo el nombre de Natasha se le impuso desde el fondo en el movimiento total de su novela. Es más o menos como si el Yahvé del Antiguo Testamento con sus propias palabras candorosas nos hubiese dicho: “Tomé a Adán, le extraje una costilla, y formé así a Eva...”

El *contenido* de su percepción de ese personaje femenino —como después le ocurriría con Ana Karénina— provenía de su ambiente social, claro está, del medio aristocrático al que el escritor pertenecía enteramente. Pero el ser imaginario de la joven Rostov emergió a la literatura con el vigor y la individualidad irreplicable del existente que ha nacido equilibrado y pleno. Pues a fuer de narrador absoluto, Tolstoi poseyó desde sus relatos iniciales la rara virtud de hacernos creer en un personaje *con sólo nombrarlo*: se nos “aparece” entero ya en el nombre, bien sea que el Narrador mismo lo introduzca, o que otro personaje lo aluda. Esto sucede así porque en la escritura tolstoiana un giro cualquiera de la situación en curso, o un nuevo matiz de la descripción o del diálogo, crea de manera implícita y sutil —como se supone que lo hace a escala cósmica la pura expansión de la materia— el “espacio” de la criatura *que vendrá*. Y así, cuando se la nombra, la admitimos como necesaria, pues en verdad ya había sido deseada.

Naturalmente ocurre lo propio con sus textos teatrales. Nadie imagina siquiera, leyendo en general a Tolstoi, que



“Recuerdo de Machu Picchu”. 1984. Altura 1.07 mts.

podiera decirse de cualquiera de sus figuras de segundo o aun de tercer plano entre la muchedumbre de sus personajes, algo así como que “no se logra”, en el sentido de que no hubiese impresionado convincentemente nuestra sensibilidad. No menos necesarios son, en sus descripciones de ambiente, los fenómenos naturales y los objetos del entorno humano. Pensamos que la categoría de “realismo”, aplicada a esta obra, desborda toda connotación de “escuela”. En efecto, en la narrativa tolstoiana acontece lo que en la Naturaleza: de cada una de sus configuraciones tan sólo será posible decir que *es así*. El ser es ahí lo que aparece, y en cada parte ya legisla el Todo.

Entre mediados de 1851 y comienzos de 1852, escribe lo que será su primer trabajo publicado, *Infancia*. Es la primera parte del tríptico que, tras de varias interrupciones, se concluiría en 1856. La revista *Savriménnik* (El Contemporáneo), que Nekrásov editaba en San Petersburgo, publicó ese relato en septiembre de 1852. Las siguientes partes, *Adolescencia*, *Juventud*, aparecieron allí mismo, no sin los consabidos recortes impuestos por la censura oficial. La espontánea apertura de la sensibilidad tolstoiana a los diversos planos de la realidad —lo subjetivo y lo externo, lo natural y lo moral— aparece de entrada con aquella aptitud para integrar la multiformidad del mundo en la plasmación de cualquier anécdota (esto se patentiza inclusive en el esbozo tan temprano,

de 1850, titulado *Tres Muertes*, en donde sin cavar aún en sus propias ideas el autor, moralista y metafísico embrionario, expone las peripecias de tres muertes simultáneas: la de una dama, la de un campesino y la de un árbol talado con el propósito de fabricar con su madera el ataúd para el *mujik* que ha fallecido).

En *Infancia-Adolescencia-Juventud*, desfila toda una galería de personajes familiares: parientes próximos y menos próximos, amigos y relacionados, miembros de la servidumbre en sus varias jerarquías, etc. Y hasta algunos de los animales favoritos. Las descripciones de la naturaleza, a las que la literatura rusa ha sido y sigue siendo tan adicta y en cuyo manejo Tolstoi es desde el principio maestro consumado, abundan a lo largo de estas páginas.

Antes de esta obra primeriza de Tolstoi, en la propia literatura rusa tal vez no sea fácil encontrar una descripción tan rítmica, sintética y profunda de una tormenta, como la del capítulo segundo de *Adolescencia*. Quien así escribe, pensaría también Nekrásov, lo hace al modo como respira un hombre sano, o como brotaba la música de los dedos de Mozart.

En esta obra el escritor evoca personajes, situaciones y ambientes de su vida en aquellos tres períodos sucesivos. Más que en los contenidos factuales del relato, ahí lo “novelesco” estriba en el método narrativo mismo. La obra

está situada en un horizonte novelístico puesto que el texto se rige estructuralmente por la intención literaria más exigente. No en todos los instantes el autor se ciñe allí a la verdad biográfica. Sin embargo los *Diarios* de Tolstoi de aquella misma época y luego sus fragmentos autobiográficos de 1903, coinciden con muchas de las impresiones y las precisiones que sobre sí propio el Narrador en primera persona de *Infancia, Adolescencia-Juventud*, nos ha comunicado. Para ilustrar nuestro aserto en este sentido, muchas citas serían aquí posibles. Uno de los aspectos de la realidad autobiográfica comprobable de tal modo, lo tenemos en la reflexión del Narrador de *Adolescencia*, Nikolai Petróvich, al final del capítulo VI: “—Concentraba mi inteligencia y mi imaginación para hallar una compensación en mi orgullosa soledad”.

Y en el capítulo XXIV, se lee: “—Soy mucho más bajo que Volodia, ancho de hombros y robusto. Lo mismo que antes sigo siendo feo, cosa que me hace sufrir”.

En lo relativo a su apariencia, la autocrítica es implacable. A los 17 años (Cap. I, *Juventud*), el Narrador cavila análogamente: “—Estaba convencido no sólo de ser feo, sino además de no tener siquiera los consuelos corrientes en semejantes casos. No podía decir que mi rostro fuera expresivo, inteligente o noble. No era nada expresivo, con esos rasgos tan vulgares y tan bastos; mis ojillos grises eran más bien estúpidos, sobre todo en los momentos en que me miraba al espejo. Y aun tenía menos de varonil; a pesar de no ser pequeño de estatura y sí muy fuerte para mi edad, todos los rasgos de mi fisonomía eran blandos, flojos e imprecisos. Ni siquiera era distinguido; al contrario, mi cara era como la de cualquier *mujik*; también mis pies y mis manos eran tan grandes como los de ellos, lo cual en aquella época me parecía muy vergonzoso”.

Lo anterior concuerda con lo anotado en su *Diario* de antes de 1853, en donde, irritado por la “vulgaridad” de su nariz, envidia los rostros aguileños. No hay broma alguna en su afirmación: “—Las narices aguileñas me vuelven loco; me parece que contienen toda la fuerza de carácter y toda la felicidad de la vida”.

Aquí, en Nikolai Petróvich, tal como efectivamente ocurría en el adolescente León Tolstoi, el complejo de fealdad aparece bajo las más finas ambivalencias; y, de modo idéntico también esos sentimientos negativos —narcisismo nada más— son a su vez el origen de singulares aptitudes para la observación y el análisis; para la inclinación intelectual, en suma. El pulso del narrador en su designio de objetivar sus vivencias para reubicarlas y reinterpretarlas en la urdimbre del mundo de sus personajes, no desfallecerá nunca: el sufrimiento y el goce del joven Petróvich evolucionan en el amplio acontecer que involucra a muchas otras existencias.

Algunas semanas después de haber cumplido sus 32 años, Tolstoi inicia una novela titulada *Los Decembristas*, proyecto que si bien se interrumpe en 1863 —desplazado por otro que se irá explayando sin habérselo propuesto el autor, habría de convertirse en *Guerra y Paz* (1863-69)—, lo acompañará el resto de su vida. De *Los Decembristas* sólo terminó por entonces los tres primeros capítulos. Su tema central era el regreso a Moscú, en diciembre de 1856, desde Siberia y tras larguísimo destierro, de un “decembrista” envejecido, en compañía de su esposa, una hija y un hijo. Se trata de uno de aquellos sobrevivientes de la frustrada conspiración aristocrático-militar de diciembre de 1825 en San Petersburgo; de esa aventura trágica en cuyo espíritu comulgaba Púshkin, aunque no se le hubiese probado vinculación directa.

La historia comenzada por Tolstoi se situaba así 31 años después de los sucesos. Al emprenderla, dejaba atrás toda una serie de trabajos breves pero altamente significativos, además de la ya citada obra *Infancia-Adolescencia-Juventud*. Entre otros: *Sebapóstol, Felicidad Conyugal, La tala del bosque, La incursión, Recuerdos de un Apuntador, La mañana de un señor, La borrasca, Los dos húsares...*

En 1875, a los seis años de haber publicado *Guerra y Paz*, retoma el hilo de *Los Decembristas*, pero es al fin tan sólo para revisar lo antes escrito, sin avanzar en lo esencial. Todavía en 1884 torna a corregir esos fragmentos con destino a su publicación. A nuestro juicio, lo significativo es el hecho evidente de que con ningún otro de sus empeños novelísticos le sucedió nada comparable a esta recurrencia bloqueada. Que lo suspendiese y lo retomase de una manera tan compulsiva y tan reiterada al mismo tiempo para, en últimas, abandonarlo apenas planteado. Y aun se da allí otro curioso indicio: la cuidadosa corrección de estas pocas páginas con vista a su inclusión en las Obras. ¿Por qué estos dos hechos aparentemente tan contradictorios, a saber: a) — la prolongada obstinación del escritor en su única novela inconclusa; b) — su voluntaria publicación de un texto que de tal modo seguía “negándose” a crecer hasta la natural culminación de su tema?

Quizá apuntemos a una verdad psicológica si afirmamos que *Guerra y Paz* nació en el interior del proyecto de *Los Decembristas* y gracias a él. Al abandonarlo, Tolstoi se retrajo dentro de su visión novelesca de la historia de su país hasta las aún tranquilas vísperas de la invasión napoleónica de 1812; es decir, hasta 1805, que es el año en donde se sitúan las escenas iniciales de *Guerra y Paz*. La idea del oscuro destino de los “decembristas” del año 25 llevó a Tolstoi, tan intuitiva cuanto compulsivamente, y desde el hondo fervor de su cosmovisión épica, a la imagen todavía más decisiva y global de la invasión francesa. También a este respecto él se encontraba sensibilizado por tradición familiar, ya que su padre y otros parientes muy cercanos habían participado en tales acontecimientos. En el ámbito hogareño y cultural de su ni-

ñez jamás languidicieron esos recuerdos de la generación anterior.

Guerra y Paz comenzará con un diálogo en francés, lengua prestigiosa que desde Catalina II la nobleza rusa hablaba, leía y escribía casi siempre mejor que el idioma nacional —el que, hasta el advenimiento de Púshkin, los señores rusos usaban únicamente para comunicarse con sus siervos—. Tolstoi introduce su historia en un presente compacto, el de la cotidianidad señorial de 1805, período que para el Narrador es un pasado que poco a poco va llenándose de presentimientos.

Bien al contrario, la prosa de *Los Decembristas* irrumpe polémicamente hablando del pasado como tal, o sea a una muy ostensible distancia de este regreso a Moscú del protagonista y su familia. El tono es allí sarcástico o, cuando menos, en trance de ironía respecto del carácter más o menos legendario que para los “enterados” de la élite liberal moscovita asume la presencia del viejo conspirador:

“—Esto sucedió no hace mucho; fue durante el reinado de Alejandro II, en esa época de civilización y progreso, de grandes problemas, de renacimiento, cuando el victorioso ejército ruso volvía de Sebastópol, después de haber entregado la ciudad al enemigo; cuando Rusia en pleno festejaba el hundimiento de la flota del Mar Negro, y Moscú, la ciudad de piedra blanca, felicitaba con motivo de ese afortunado acontecimiento al resto de la tripulación, brindando con una copa de buen *vodka* ruso y, siguiendo la tradición le ofrecía el pan y la sal (...) fue en la época en que los grandes hombres brotaban como setas por doquier, en todas las ramas de la actividad humana: jefes de ejército, administradores, economistas, escritores, oradores; en una palabra, personas de gran valía, aunque sin vocación ni objetivo determinados (...) fue cuando se dispuso una sala en el club inglés, especialmente para examinar los asuntos sociales, cuando aparecían revistas bajo los emblemas más diversos, que planteaban principios europeos para el suelo europeo, pero bajo un concepto ruso, y revistas exclusivamente para el suelo eslavo, con principios rusos, aunque desde el punto de vista europeo...”.

Tras la satírica introducción, que ocupa la tercera parte del primer capítulo, el relato puede comenzar:

“—Dos coches y un trineo se habían parado simultáneamente a la entrada del mejor hotel de Moscú. Un joven entró corriendo en el recibimiento para informarse si había habitaciones. El anciano que se hallaba en uno de los carruajes en compañía de dos señoras, les explicaba cómo había sido el puente Kuznietski en la época de los franceses...”.

VI

La distancia feudal que existía en la Rusia de Tolstoi entre los señores y el pueblo aparece descrita de mil maneras y en las más variadas situaciones cotidianas en toda la literatura nacional. Tolstoi la muestra siempre sin dejar de introducir su crítica moral, y ello desde sus primeros relatos. Ciertamente la concepción ética de la vida del propietario y del noble que él se hiciera desde su juventud, aparece tipificada en personajes protagónicos de sus relatos y novelas a lo largo de su prolongada actividad literaria. Destaquemos sólo algunos: Príncipe Dimitri Nejliúdiv, de *La mañana de un señor* (1852); Pedro Bezújov, de *Guerra y Paz* (1863-1869); Konstantin Levin de *Ana Karénina* (1873-1876); Príncipe Dimitri Ivánovitch Nejliúdiv, de *Resurrección* (1895-1899).

El fatalismo con que el pueblo vivía esa distancia y padecía el despotismo semiasiático con que dentro de tales marcos sociales el dominio y la autoridad se ejercían, al menos hasta la emancipación de los siervos en 1861, se expresa del modo más simple en el comentario que se le ocurre al Apuntador Petrushka ante el suicidio del joven aristócrata arruinado por el juego, en el propio casino. Tan sólo se dice: “—¡Hay que ver lo que hacen los señores! Con decir que son señores, está dicho todo” (*Recuerdos de un Apuntador*). En estas palabras la crítica taimada del dependiente al comportamiento absurdo de los amos no alcanza a neutralizar su actitud esencialmente fatalista frente a ese estado de cosas.

El asco moral del viejo Tolstoi, radicalizado al extremo ante las instituciones religiosas, políticas y administrativas, se manifiesta del modo más corrosivo en su gran novela de “tesis”, *Resurrección*, terminada en 1899. Su desprecio hacia las gentes de la propia clase y hacia los ricos y altos funcionarios en general, cristaliza sobre todo en los capítulos 25, 26 y 27 de la primera parte. En el 25 y el 26, a propósito de la visita que Nejliúdiv hace a los Korcháguin, Tolstoi nos muestra con admirable relieve el vacío, el egoísmo y la inconsciencia de esas gentes, desde el punto de vista de Nejliúdiv —su verdadero *alter ego*—. Resulta memorable la descripción del viejo Korcháguin, pero especialmente la de su mujer, la remilgada Sofía Vasiliévna Korcháguina, allá en el enclaustramiento perpetuo de su cámara, sin omitir el contrapunto, no menos inolvidable, de su lacayo Filip, en quien sin duda representa Tolstoi, como lo hiciera años antes en el Guerásim de *La muerte de Iván Ilich*, las mejores cualidades físicas y morales del pueblo, según él lo veía. La princesa Korcháguina hace venir a su santuario, en presencia de Nejliúdiv, al buen Filip, para que le baje una de las cortinas, pues está pensando que la luz que ahora le entra de ese lado denunciaría el artificio de su maquillaje a la observación de su amigo. Así, pues, ve Nejliúdiv a Filip:

“—El apuesto lacayo, un hombre musculoso, de anchos hombros, se inclinó como para excusarse y, pisando por

la alfombra con sus piernas robustas, pasó a la otra ventana. Miraba atentamente a la princesa mientras arreglaba la cortina de modo que ningún rayo le diera en la cara. Pero esta vez tampoco acertó, y la desdichada Sofía Vasiliévna tuvo que interrumpir sus palabras acerca del misticismo para llamar la atención a ese despiadado e incomprensivo Filip. Por un momento los ojos del criado fulguraron. // 'Ni el diablo comprendería lo que quieres', pensó Nejlíúdiv que se habría dicho interiormente el lacayo. Pero Filip disimuló acto seguido aquel movimiento de impaciencia y cumplió dócilmente las órdenes de la princesa, aquella mujer exenta de naturalidad, débil y agotada".

Y en el capítulo 27 sabemos del repudio íntimo de Nejlíúdiv hacia el ambiente y las personas de sus padres, ya fallecidos. Se trata, entonces, de un juicio retroactivo sobre su propio pasado. No podría ser más drástica su reflexión ante el hermoso retrato de su madre. Y es claro que en todo ello aflora el radicalismo ético del viejo escritor para quien el arte en su conjunto, incluida su propia obra literaria, ha llegado a ser tan sólo una actividad "corruptora". Traduciendo el sentimiento de Nejlíúdiv ante la suntuosa pintura, el Narrador expone: "—Sin duda, el artista se había esmerado particularmente al pintar el pecho, lo mismo que los hombros y el cuello, de una belleza deslumbradora. Decididamente, aquello era vergonzoso y repulsivo. Había algo sacrilego en aquel retrato de su madre bajo la forma de una beldad semidesnuda, sobre todo al pensar que tres meses antes esa misma mujer, delgada como una momia, yacía allí mismo llenando toda la casa de un olor denso y desagradable. Nejlíúdiv creía percibir aún aquel olor. Recordó que la víspera de su muerte su madre le había cogido una mano con la suya, descarnada y negruzca, y le había dicho con lágrimas en los ojos: 'No me juzgues, Mitia, si no he procedido como debía'. —'Qué asco', se dijo Nejlíúdiv, echando una mirada a aquella mujer de hermosos hombros, brazos marmóreos y sonrisa triunfante (...)".

La diatriba que de principio a fin de esta novela-manifiesto el autor argumenta y dramatiza contra la burocracia y la nobleza no es una mera requisitoria *en general*, sino verdaderamente algo muy concreto y particularizado; escrutinio gráfico, viviente, de funcionarios y aristócratas tomados y recreados "uno por uno", y cada quien en las condiciones de su existencia diaria. Lo que vemos desfilar, capítulo tras capítulo, es una bulleante galería de individualidades absolutamente inconfundibles. Hoy podemos sopesar las impresiones que Chéjov dijo haber recibido en su lectura de *Resurrección*, y las hallaremos acordes con las nuestras. Cuando apareció la novela, escribió Chéjov: "(...) Lo menos interesante es lo que dice de las relaciones de Nejlíúdiv y

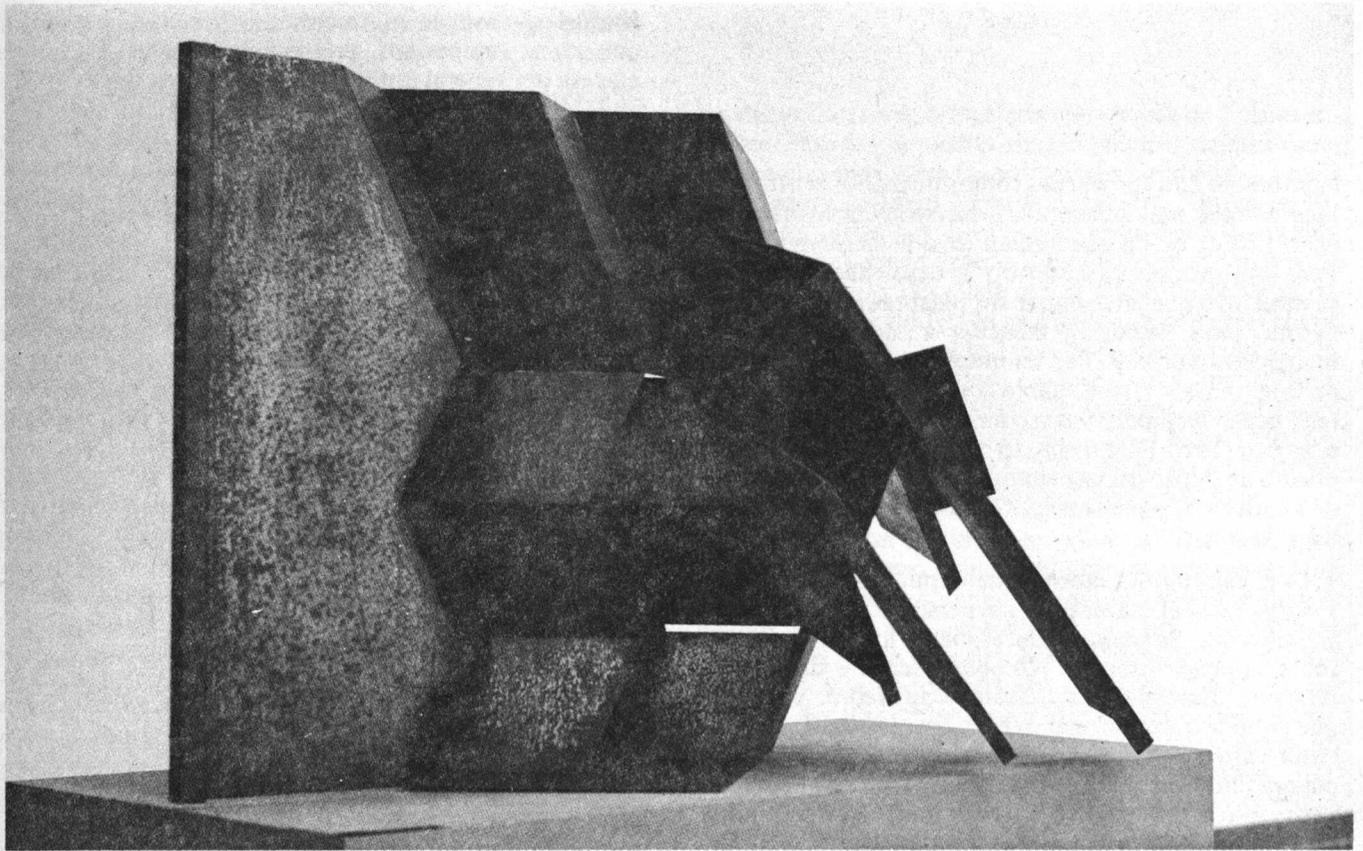
Katiúsha, y lo más interesante: los príncipes, generales, comadres, campesinos, presos e inspectores. La escena en casa del general espiritista, comandante de la fortaleza Pedro y Pablo, la he leído con un temblor del alma, tan buena es. Y la señora Korcháguina en su silla; y el aldeano, el marido de Fedosia. El aldeano dice que la abuela es emocionante. Pero es la pluma de Tolstoi la que es emocionante (...)".

Chéjov considera "lo menos interesante", y con razón, en general aquellas especulaciones puramente morales de Nejlíúdiv sobre su amor "redentor" hacia Katerina Máslova, afección compensatoria de sus personales desgarramientos. No obstante, hay que reconocer que es en el horizonte del arrepentimiento y del ansia de "purificación" de Nejlíúdiv, en donde el *realismo* tolstoiano, amasado aquí con la levadura de la rebeldía y el sarcasmo, gana originalidad y brillo innegables —más justo será afirmar que preserva los que en toda su obra anterior constituyeron lo propio en su escritura; sólo que ahora tal hazaña es mayor, si se quiere, dado el riesgo interno que la actitud globalmente moralizante de la obra implicaba para la configuración artística en sentido estricto—.

Casi no hallaremos un solo capítulo, entre los 128 que conforman las tres partes de la novela, en donde el autor no hubiese consignado bajo ambos modos, el conceptual o discursivo y el narrativo propiamente dicho, su condena intransigente de la sociedad oficial. A pesar de que Nejlíúdiv expresa en todo y por todo —nos referimos a las líneas básicas de su comportamiento— el espíritu evangelizador y polémico del viejo Tolstoi, sigue arrebatándonos como un personaje autónomo, convincente, vivo. ¿Quién dudaría de que es el hispido profeta de Iásnaia Poliana quien habla por la voz del Narrador, refiriéndose una vez más a sí mismo, en estas líneas del capítulo 28 de la segunda parte?: "—(...) el alma de Nejlíúdiv no tenía ya la apacible oscuridad de la ignorancia. Todo estaba claro. Era evidente que lo que se consideraba bueno e importante es nimio o miserable, y que el lujo y el esplendor existentes ocultan los antiguos y habituales crímenes, que no sólo están impunes sino que además reinan bajo la forma más espléndida que pueda inventar la gente".

Parafraseando al pensador norteamericano trascendentalista, Thoreau, Nejlíúdiv se dice: "—Actualmente en Rusia el único lugar conveniente para un hombre honrado, es la cárcel". — Y el Narrador añade: "—E inclusive, no tardó en experimentarlo al penetrar en su interior" (Cap. XXIX, Parte II).

¿Cómo no iban a vociferar contra el autor de tan osada requisitoria político-religiosa el Santo Sínodo y todas las demás jerarquías del zarismo? En aquel contexto ese empeño acusatorio se nos aparece como la mayor audacia intelectual. Y, en efecto, el Consistorio del Santo Sínodo expidió en 1900 una instrucción destinada internamente al clero, denunciando al escritor como enemigo de la iglesia ortodoxa y negándole, para la hora de su muerte,



“Recuerdo de Machu Picchu. No. 2” 1984. Altura 1.07 mts.

“toda oración, servicios fúnebres y misa por el reposo de su alma”. —Al año siguiente, el 22 de febrero, fue fijado en las puertas de los templos de toda Rusia un decreto de excomunión y anatema. Su texto comenzaba: “—Dios ha permitido que en nuestros días aparezca un nuevo falso doctor: el conde León Tolstoi (...)”.

La forma como Tolstoi aborda la anécdota de las relaciones entre el noble Nejliúдов y la reclusa, ex-criada y ex-prostituta Máslova (calcada del suceso judicial que al escritor le contó en 1887 su amigo Koni, fiscal de San Petersburgo), es toda una ilustración del “tolstoísmo”, doctrina del amor al prójimo, del sacrificio personal en aras de la felicidad de todos, de la no resistencia a la violencia o el mal, etc. De este modo, la novela viene a ser con mucha propiedad una obra de tesis. Ahí Nejliúдов es como el prototipo del “tolstoiano” de origen señorial, ese que según las categorías económicas, familiares y morales del antiguo régimen, más tenía que perder, precisamente. No es mera suspicacia pensar que en el comportamiento del príncipe Nejliúдов, Tolstoi satisface imaginariamente lo que en su paradójica existencia, férreamente condicionada por los intereses de su familia, él no pudo cumplir a fin de ajustar su evangelio a su propia práctica: la distribución de sus propiedades entre los campesinos.

Tejiendo la trama de ambas vidas, el novelista logra la verdad y el patetismo que la prédica del más persuasivo moralista jamás alcanzaría. El narrador eximio desborda aquí las sujeciones y los límites del doctrinario en beneficio de su eros artístico. En ningún punto el Narrador deja de formularse las cuestiones más candentes para la sociedad de su tiempo y su medio. Y al fin emerge la interrogación total en la escandalizada conciencia de Nejliúдов: “¿Qué representaba y de dónde provenía la sorprendente institución llamada Tribunal, cuyo resultado era aquella cárcel, con algunos de cuyos presos había tomado conocimiento, y los demás lugares de reclusión, empezando por la fortaleza de Pedro y Pablo y terminando por Sajalín, donde perecían cientos de miles de víctimas?”. —Nejliúдов empieza a responderse *metódicamente* la cuestión, clasificando en principio a los prisioneros de todas las cárceles de Rusia en *cinco* categorías. La integrada por los condenados que parecerían más culpables, conduce en realidad a la conclusión opuesta, es decir, que “la sociedad era mucho más culpable de lo que pudieran serlo ellos respecto de ella” (Cap. XXX, Parte II).

Pero la afirmación más “subversiva” surge relacionada con la categoría de quienes fueron juzgados y castigados por rebelión contra las instituciones religiosas y políti-

cas: “—La cuarta estaba compuesta por personas consideradas como delincuentes por el mero hecho de ser más elevadas moralmente que el nivel medio de la sociedad. Tales eran los sectarios, los polacos y circasianos que defendían su independencia, y también los delincuentes políticos, los socialistas y huelguistas, condenados por oponerse a las autoridades. Según había observado Nejlíúrov, el porcentaje de esos hombres, los mejores de la sociedad, era muy elevado”. (Los “sectarios” eran los profesantes de sectas religiosas más o menos críticas o disidentes respecto de la ortodoxia oficial).

Es ostensible el énfasis de Tolstoi en proclamar a los rebeldes y revolucionarios como personas mejores y moralmente más elevadas “que el nivel medio de la sociedad”. Y, en últimas, los más degradados entre la población carcelaria solamente le parecen “seres que le eran personalmente repulsivos, no menos que aquellos a quienes solía ver vestidos de etiqueta, de uniforme, o mujeres envueltas en encajes”.

Y para no callarse ninguna de sus deducciones, el Narrador transmite la pregunta de Nejlíúrov: “—Por qué estos hombres estaban recluidos cuando otros, idénticos a ellos, gozaban de entera libertad y hasta juzgaban a los primeros? (...) ¿Por qué razón y con qué derecho unos hombres encierran a otros, los atormentan, los destierran, los azotan y los matan, cuando ellos mismos son exactamente iguales a sus víctimas?”.

Todavía, discutiendo con su cuñado Ignati Nikifórovich, marido de su hermana, le dirá sin ambages: “—A mi juicio, los tribunales no son más que un instrumento administrativo para sostener el orden existente de las cosas, ventajoso para nuestra casta social” (Cap. XXXIII, Parte II).

Después de haber publicado los tres relatos de *Sebastópol* que, sin más requisitos, por unanimidad entre colegas y lectores lo ubicaron en la nómina de los mejores escritores de su país, Tolstoi viajó a Europa. Turguéniev, genuino maestro de la narrativa rusa, y Nekrásov, no menos aclamado como poeta, lo acogen en París. Estamos en febrero de 1857. Ni en privado ni en público escatima ahora Turguéniev su admiración por el recién venido al ya esplendoroso firmamento de la literatura rusa, a la cual justamente entonces Europa va a descubrir con jubiloso estupor. En alguna carta de 1858, no vacilará Turguéniev en decir del joven maestro que, “es la única esperanza de nuestra literatura” (¡como si ésta no fuese ya lo suficientemente rica!).

Pero Tolstoi seguirá dudando por algún tiempo, no de sus dones —cuya magnitud presente—, sino de su estabilidad en el oficio. Se arrojará a fondo en él y se considerará aplicado al máximo en lo suyo, tan sólo cuando aborde *Guerra y Paz*, entre 1863-1864. En este período no disimula su autoconciencia. Pese a lo que hoy significa para nosotros la serie de obras breves que precedieron a la enorme epopeya, ese conjunto en donde abundan los trabajos perfectos, hacia finales de 1864 le escribe a

su amigo el poeta Atanasio Fet: “—Considero todo lo que he publicado hasta ahora como un simple ensayo de pluma”.

Es que navega a toda vela en la mar de *Guerra y Paz*.

Precisamente, comentando su lectura de esta obra en la versión francesa, a principios de la década siguiente, Flaubert le escribirá a Turguéniev, entre otras cosas: “—¡Qué artista y qué psicólogo!... Me parece que hay en ocasiones cosas a lo Shakespeare. Yo lanzaba gritos de admiración durante esta lectura, ¡y es larga! Sí, es fuerte, muy fuerte...”.

Después vendría *Ana Karénina*, otra genuina epopeya moderna, la del sentimiento, escrita por Tolstoi en su alta madurez estética y vital y en medio de dudas lacerantes, creyendo y no creyendo a la vez en lo que hacía. Por momentos, lo escrito allí le resultaba “execrable”. De paso, se dolía: “—Es un oficio espantoso este oficio nuestro de escribir; corrompe el alma...”. Volvía a confesarle a Fet, en términos por cierto bien diversos de aquellos referidos a su labor en *Guerra y Paz*: “—... ahora me unzo de nuevo a la aburrida y vulgar *Ana Karénina*, con el único deseo de acabarla lo antes posible”.

Se encuentra, sin duda, en una nueva crisis, que lo afecta todo, que proyecta densas sombras en su existencia entera. Sin embargo, termina la novela, publicada muy exitosamente en 1877. Y en el 78, revisada, saldrá en tres tomos. Todavía rezonga Tolstoi: “—Estoy disgustado de lo que he escrito. Todo es malo. Todo hay que refundirlo, rechazarlo y revisarlo”.

Entraba en la etapa del misticismo y de las interrogaciones metafísicas que lo torturarán por el resto de sus días.

Lo promético, lo titánico de esas inquietudes —callejones sin salida para su condición individual y para su época—, siguen apuntando en verdad a problemas cuyas soluciones tan sólo llegarán con el devenir colectivo de la Historia. Tolstoi, después de habérselas formulado en muchas ocasiones anteriores, las avienta todas juntas en sus atormentadas *Confesiones*: “¿Para qué estoy vivo? ¿Cuál es la razón de mi vida y de la vida de cada cuál? ¿Cuál es el objeto de mi vida y de la vida de los demás?”. Etcétera.

Por sus conflictos de conciencia, no menos que por sus obras, Tolstoi ha sido una de aquellas personalidades desmedidas que marcan con el fuego del espíritu insumiso la historia rusa desde Boris Godunov y desde Iván el Terrible. Así lo visualizaron también sus contemporáneos, otros escritores de genio. Uno de ellos, Chéjov, dijo con un superlativo en el que nadie encontró sino la verdad sobre una fuerza cuyos alcances bien se vislumbraban: “Tolstoi crea por todos”. Y, asfixiándose también a su manera en aquella misma atmósfera de un mundo envilecido, creyó oportuno precisar: “Mientras él viva, el mal gusto en la literatura, todo lo que es vulgaridad insolente y lacrimosa, todas las egolatrías exasperadas permanecerán bien lejos, ocultas en la sombra”.