

LIBROS

64

LETRAS LIBRES
SEPTIEMBRE 2013

Luis Goytisolo

• NATURALEZA DE LA NOVELA

Guadalupe Nettel

• EL MATRIMONIO DE LOS PECES
ROJOS

William Ospina

• LA SERPIENTE SIN OJOS

**María Baranda y
Vicente Rojo**

• BOSQUE Y FONDO (UNA
CONVERSACIÓN)

Pascal Quignard

• LAS SOLIDARIDADES
MISTERIOSAS

José Bianco

• SOMBRAS SUELE VESTIR.
LA PÉRDIDA DEL REINO.
LAS RATAS

**Jean-Paul Bronckart y
Cristian Bota**

• BAKHTINE DÉMASQUÉ. HISTOIRE
D'UN MENTEUR, D'UNE
ESCROQUERIE ET D'UN DELIRE
COLLECTIF

Mijaíl M. Bajtín

• PROBLEMAS DE LA POÉTICA DE
DOSTOIEVSKI



ENSAYO

No asistí a su entierro, escribí un ensayo aprobándolo



Luis Goytisolo
NATURALEZA
DE LA NOVELA
41º Premio Anagrama
de Ensayo.
Barcelona, Anagrama,
2013, 200 pp.

✎ WILFRIDO H. CORRAL

Soporífero: la endogamia académica de teorías sobre teorías de la novela. Infructuoso: corear que se recicla su muerte. Ingenuo: defender una forma que nunca ha necesitado valedores. Irónico: hablar de su vida e innovación cuando resucita sin ayuda. Tedioso: debatir si un practicante tiene más derecho que un crítico para hablar de estos asuntos. Luis Goytisolo (Barcelona, 1935) tenía a la mano esas porfías para *Naturaleza de la novela*, y sus avances “La novela del siglo xx y el porvenir del género” (1991) y “La novela que no fue” (2001). Además, desde *Recuento* (1973), publicada en México para sortear la censura franquista, hasta *Teoría del conocimiento*

(1981), último volumen de la tetralogía *Antagonía*, se ocupó por décadas de esa novela de proporciones y temas épicos.

Varios desarrollos recientes lo conducen a este ensayo, aunque supedita a novelistas y críticos de la segunda mitad del siglo xx en adelante (Bernhard, Sebald y Tom Wolfe hacen actos de presencia), y amonтона a los iberoamericanos con figuras relevantes no nombradas que “no tardan en diluirse”, porque a la sazón “en España la narrativa experimenta un fuerte movimiento renovador, al igual que en Latinoamérica a partir de Borges, de Juan Rulfo... Pero son muchos los autores momentáneamente acogidos con entusiasmo a los que el mencionado filtro del tiempo deja en la cuneta a los pocos años”. Si con el tiempo casi cualquier novela parece ingenua, no hay nada tenue en Goytisolo, se nota su esfuerzo por hilar sus capítulos, y el “Epílogo” es un valiente arranque por justificar lo que cree ser el destino del género. Para él la verdad novelesca se caracteriza “por ser más certera que la científica o la filosófica”, e irrefutable en su concreción.

Pero hay realidades o contextos que no considera, entre ellos que la edad, experiencia o generación del intérprete tienen poco que ver con las ideas sobre la forma o cómo esclarecer su esencia. Expresarse en torno a la novela sigue siendo difícil para varios McOnditos, crackeados, posbolañitos, nocillos y “milenarios”; y para el Novelista/Crítico Gruñón que emite quejas cansinas. Estos desdeñan la paradoja que la novela pone en la palestra aun al novelista conocido por desconocido. Por naturaleza la novela es polémica, y más aún las querellas históricas en torno a ella. Goytisolo obvia esas discusiones, no hay periodismo de móvil en sus sentencias, y es indebido pedirle un “estado de la cuestión”. Su renuencia es otra, pero si se habla de la índole de una forma se espera más que alusiones a sus componentes.

Goytisolo prescinde de esas expectativas y formalismos y se concentra en una cronología convencional: el capítulo I trata el gran palimpsesto grecolatino, el II el medieval, el III el Renacimiento; el IV, cuando comienza a despegar *Naturaleza de la novela*, los giros decimonónicos; y el V el siglo XX, en que establece su pátina, postulando frontalmente que en ese siglo “la novela alcanzará su punto culminante y también, como se verá, el inicio de su declive”. Si no hay que exigir tecnicismos, no son sostenibles varias analogías o aseveraciones archiconocidas o repetitivas. Así vale cotejar sus afirmaciones con el optimismo respecto al género de varios narradores españoles (*El Mundo*), una apurada encuesta de autores iberoamericanos (*El País*) que muestran no haberle leído, o con el consenso básicamente negativo de otras reseñas que exhiben prejuicios de base.

La definición genérica del capítulo I, basada en la cercanía/lejanía al relato bíblico, es figurativa, y creer que no puede ser desvinculada del entorno social conduce a perder las conexiones entre nociones antiguas y la actualidad. El II postula que la oralidad medieval indica pobreza expresiva, porque “el hilo argumental suele consistir en una retahíla de incoherencias y reacciones disparatadas, plagada de combates y prodigios cuyas motivaciones cuesta aceptar”. Si el III correctamente fija la centralidad del *Quijote* y del ensayismo de Montaigne respecto al papel del lector, el salto al teatro de Shakespeare no surge de una conexión con el pensamiento libre que exalta la primera parte del capítulo. El IV destaca el europeísmo del género, con Goethe, Stendhal, Balzac, Flaubert, Dickens y Tolstói como principales partidarios del antiromanticismo que pretende que el lector se identifique con lo narrado, aunque cuesta creer que el éxito y el valor universal de James y Melville yacen en que huyen de lo genuinamente “americano”.

Se recordará, por infelicidad terminológica, su división entre novelistas “bíblicos” y “evangélicos”, premisa desarrollada en el extenso capítulo V. Repetitivo, es más una defensa que una visión puramente nihilista del futuro del género, cuya última perfección yace según él en Proust y Joyce. Pero Gide brilla por su ausencia junto a Kundera y David Lodge, por no decir nada del occidentalísimo Vargas Llosa, abastecedores prácticos y críticos del género. Es más, hay biblias laicas como *Rayuela* y *Los detectives salvajes*, que mucho tienen que ver con el desarrollo de la pintura o la arquitectura que sirven de paralelo para el desarrollo de la tradición en que cree Goytisolo (“en lugar de *forma*, prefiero hablar de estructura, estilo y tono”).

Si uno comienza a quejarse de la falta de originalidad en torno al tema, ¿cuándo se deja de hacerlo? Goytisolo es más un artesano que un visionario, dedicación necesaria en una era de ambiciones desmesuradas. Hay que darle la razón cuando afirma que la mezcla de novela experimental y antinovela “pese a ir acompañada de un similar despliegue teórico justificativo”, tuvo un paso efímero. Diferente de lo que dicen sus detractores, no arremete contra los *best sellers*, más bien, los pone en perspectiva junto a los soportes audiovisuales, con cierta queja elitista, por propiciar “una infantilización del gusto” y bastardear los mitos fundacionales.

Goytisolo no despotrica contra nadie, no se rebela contra estereotipos ni escribe indignado; no hay hitos cínicos ni subversión de valores. Si su fuerza directriz es relativamente formal, en consecuencia no es rebelde como es y exige la novela. Escribe como si su sustancia y plantilla hubieran llegado a su fin, en vez de perpetuarse. La novela es totémica porque puede ser a la vez especial y tan ordinaria. Uno se queda con la sensación de que los juegos artificiales de Goytisolo explotaron antes de que tuviera tiempo de no quemarse. —



CUENTO

Animales domésticos



Guadalupe Nettel
EL MATRIMONIO DE LOS PECES ROJOS
 Madrid, Páginas de Espuma, 2013, 128 pp.

✎ **LILIANA COLANZI**

“Los vínculos entre los animales y los seres humanos pueden ser tan complejos como aquellos que nos unen a la gente”, comienza uno de los cuentos de Guadalupe Nettel (ciudad de México, 1973) en *El matrimonio de los peces rojos*, libro con el que ha ganado la tercera edición del Premio Internacional de Narrativa Breve Ribera del Duero, el más importante en su género en el mundo hispano. La conexión más evidente entre las cinco historias del volumen es la irrupción de animales (con la excepción del hongo, organismo que tiene su propio reino) en el espacio íntimo: una pareja de agresivos peces betta cuyo comportamiento parece acompañar los vaivenes de una pareja mal avenida; una legión de cucarachas que asuela la casa de una familia respetable; los gatitos que encuentra una estudiante de historia; los hongos vaginales que una violinista contrae a partir de una relación extramarital; la serpiente Daboia que un dramaturgo utiliza en unos extraños rituales privados.

Tanto en la forma de mascotas como de plaga, los seres del reino animal parecen erigirse como un símbolo de las pulsiones salvajes e indóciles que están disimuladas o sublimadas en las relaciones humanas. Todos los cuentos transcurren en espacios domésticos donde las pasiones y los deseos permanecen solo en apariencia domesticados.

Así, la pareja del relato que le da el título al volumen rara vez se atreve a discutir sus crecientes problemas conyugales, pero en cambio está obsesionada con cada uno de los movimientos de sus peces, que no pueden vivir juntos en la pecera sin atacarse (“Tal vez no sea una cuestión de espacio —especula el marido— sino de su propia naturaleza”). La estudiante de “Felina”, una joven metódica y ambiciosa que quiere abrirse camino como académica, encuentra perturbadora la histeria sexual de su gata en celo: “Verla así me causaba estupor y pena. Tanto su deseo como su insatisfacción eran apabullantes.” Sin embargo, mientras la gata disfruta de su preñez con total naturalidad, la protagonista, que se ha embarazado por accidente, se siente dividida entre el instinto maternal y sus aspiraciones profesionales, y la incapacidad para decidirse la va arrastrando cada vez más hacia la depresión. Parece pues cumplirse la frase de Plinio el Viejo que Nettel usa como uno de los epígrafes del libro: “Todos los animales saben lo que necesitan, excepto el hombre.”

La autora da cuenta de la complejidad psicológica del ser humano a través de una escritura diáfana que se toma su tiempo para construir atmósferas emocionales y que muestra una rara mezcla de ironía y compasión hacia sus personajes. Si bien las analogías con los animales sirven como punto de partida (y en algunos resultan demasiado evidentes, como en “El matrimonio de los peces rojos” y “La serpiente de Beijing”), los mejores momentos de este libro se producen cuando la analogía se tuerce y se problematiza. Así sucede en “Guerra en los basureros”, un relato con un siniestro sentido del humor, y que es uno de los más memorables del libro. Aquí, las cucarachas pasan de ser un insecto repulsivo a convertirse en parte del menú diario de una familia mexicana de clase media. La única que encuentra reprensible la ingesta de cucarachas

es la escandalizada madre de la sirvienta de la casa, pero no por los motivos que pensamos: “Estos animales fueron los primeros pobladores de la Tierra y, aunque el mundo se acabe mañana, sobrevivirían. Son la memoria de nuestros ancestros. Son nuestras abuelas y nuestros descendientes. ¿Te das cuenta de lo que significa comérselas?”

En novelas como *El buésped* (Anagrama, 2006) y libros de cuentos como *Pétalos y otras historias incómodas* (Anagrama, 2008), Guadalupe Nettel se ha revelado como una escritora particularmente hábil para captar la belleza de lo sórdido. Ese es uno de los territorios más inquietantes y preferidos de su ficción, y a él regresa en algunos cuentos de *El matrimonio de los peces rojos*. La abyección está presente, por ejemplo, en “Hongos”, un cuento extraño y desafortunado en el que una violinista decide “cultivar” los hongos que le ha contagiado su amante “de la misma manera en que otras personas cultivan un huerto”, a manera de homenaje a su amor clandestino. La protagonista se regodea en el malestar que le produce su micosis, puesto que es el único vínculo concreto que posee de su resbaladiza relación con Philippe Laval, un compositor casado. Persistentes e invasores, los hongos le recuerdan a la narradora la naturaleza parasitaria del amor.

Los relatos de *El matrimonio de los peces rojos* muestran, a través de la presencia animal, todo aquello de indómito y ominoso que conllevan las relaciones humanas. El animal encarna esa alteridad cuya mirada no podemos descifrar (“¿Qué tipo de realidad conciben los animales o, por lo menos, qué tipo de realidad concebía mi gata con respecto a mí?”), pero también la parte de nosotros mismos que nos resulta oscura y ajena. Guadalupe Nettel narra la perplejidad del encuentro con ese otro enigmático; que ese encuentro tan complejo esté contado con trampa sencilla es uno de los logros de este libro. —

NOVELA

La poesía
contra la novela

William Ospina
LA SERPIENTE SIN OJOS
México, Mondadori,
2013, 320 pp.

GENEY BELTRÁN FÉLIX

Con *La serpiente sin ojos*, el poeta colombiano William Ospina (1954) ha cerrado una trilogía narrativa ambientada en la Conquista de América que inició con *Ursúa* (2005) y siguió con *El País de la Canela* (2008, Premio Rómulo Gallegos). En esta última entrega, el asunto central es la expedición del gobernador Pedro de Ursúa por el Río de las Amazonas en busca de El Dorado (1559-1561). O, más bien, corrijo: habríamos tenido el relato de esa desastrosa expedición, si el autor se hubiera propuesto escribir una novela y no una suerte de limitado y acrílico poema en prosa.

El narrador es un viejo conocido para los lectores de Ospina. Veinte años después de recorrer, accidentalmente, el portentoso Amazonas, como lo contó en *El País de la Canela*, Cristóbal —hijo mestizo de un conquistador compañero de andanzas de Francisco Pizarro— acepta seguir, por el mismo camino de agua que tanto sufrimiento le hizo conocer en su juventud, al impetuoso Ursúa. La dicción es, de nuevo, elocuente, plena de las herramientas retóricas que ya ha lucido Ospina en sus libros de versos, por ejemplo, en *El país del viento* (1992). Cristóbal suelta imágenes como respira (“Inés se levantó algún día con el himno de la realidad en los labios”; “enrutar su pie finalmente hacia el corazón de oro de las selvas del este”; “la

colina de voces donde estaba detenida su infancia"); describe con vocación plástica casi todo cuanto pasa por sus ojos ("talladores escondidos antes del tiempo martillaron un bosque de demonios de piedra"); maneja frecuentemente paralelismos antitéticos ("había ganado en vano cuatro guerras y había perdido un sueño") y ciertamente abusa de una estrategia anafórica con base en triadas ("un hombre no es nada cuando crecen los ríos, cuando un cielo de piedras se suspende sobre las aldeas, cuando la nube amontonada prepara sus rayos").

Si la novela tuviera un tercio de las páginas, esa voluntad estilística sería quizá una virtud. No ocurre así: la retórica deviene un fardo. No porque una novela no pueda sostenerse con un estilo de ambición poética, sino porque ese estilo se nota, no solo protagónico, sino el único recurso del autor. Es decir: como novelista, Ospina solo quiere ser un poeta lírico, pues suple con metáforas su desinterés a la hora de explorar los conflictos dramáticos que darían consistencia a la trama. Preciso este punto: la narración fluye mientras las historias de sus protagonistas, Ursúa e Inés de Atienza, se desarrollan de manera separada; cuando sus destinos se unen, y comienzan los momentos de las definiciones, la voz narrativa no sabe cómo hacer patentes los filones propios de la evolución de cada uno; pone, pues, en marcha una fabulación cuyas metamorfosis dramáticas lo superan.

Esto ocurre por varias razones. Una de ellas tiene que ver con el principal *tempo* narrativo empleado, el resumen. Raramente se escenifica un hecho. Cuando sí, la voz narrativa repara escasamente en la particularidad de las escenas y el talante inmediato de los personajes. A cambio, se ve más tentado a caracterizarlos con el recurso de la imagen poética, usada a menudo con algún tonillo invariablemente ampuloso,

como cuando, una y otra vez, refiere la conducta cruel y pendenciera de los soldados de la tropa.

Otra causa, y la de mayor peso, la identifico en las características del narrador. El único momento en que Cristóbal adquiere visos de una densidad caracterológica es a partir de que habla con los indios brasileños —que han hecho el mismo viaje, aunque en la dirección contraria, que él hizo en sus años mozos—, y en este episodio descubre una motivación muy suya y muy secreta para acompañar a Ursúa. Pero no hay más. De entrada, no creo que contar en primera persona haya sido una elección errada; el problema no es que Cristóbal se explaye en antecedentes y reflexiones, o que muestre un conocimiento amplísimo, acaso anacrónico, en torno a las vicisitudes de la Conquista y la monarquía española, aunque estas dos propensiones tampoco lo benefician mucho. Pienso que, contrario a lo que Ospina asegura en su nota final, Cristóbal no es el protagonista. Es un testigo: recoge versiones de aquí y allá, se preocupa verisimilmente de hacer constar cómo se enteró de esto o lo otro, filosofa y elucubra sobre lo que escucha y ve. Pero, a raíz de un fatalismo estrecho y algo impostado ("No somos dueños de nuestro destino"; "la serpiente enroscada de nuestro destino [...] nos iba arrastrando hacia un confín de locura y desesperación"), esa vocación reflexiva no abre su discurso a un registro plural y movedido de la historia que cuenta. Antes bien, Cristóbal entrega una imagen monocorde de los protagonistas y de su propio devenir. Por ejemplo, Inés de Atienza es la "gata en celo" antes de la expedición, "la mestiza insaciable" hacia el final. En la misma vena, Ursúa y Lope de Aguirre son esbozados casi como tipos, lo que, por referirse a seres reales de la Historia, los hace ver como estatuas extremas, bloques tiesos y no seres de carne y

hueso en que incidieron una cantidad de condiciones sociales e históricas nada inocentes.

Cristóbal refiere —y editorializa— numerosos episodios brutales de los españoles, y con esto se arroga una compasiva conciencia ante los indígenas. Sospeché una intención irónica en estos trazos, pero no es así: parecería —y en esto solo especulo— como si el autor, muy políticamente correcto, quisiera asegurarse de que su lector se horrorice por la barbarie de los españoles, y que la única forma de lograrlo es insertar esa actitud en Cristóbal. No es que no hubiera en el siglo XVI abogados vehementes de la población nativa, sino que Cristóbal, al nunca actuar, al no dejarse ver haciendo el menor gesto en defensa de los indios, parece, más que un personaje autónomo que trágicamente no se percata de su incongruencia moral, el portavoz de una oportuna indignación del autor.

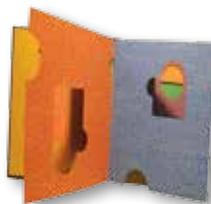
Por eso, al final, cuando refiere una epifanía cursi a raíz de su segundo viaje por el río ("Busqué consuelo en los árboles, en el canto de los pájaros, en la certeza de las parásitas sobre los troncos"), Cristóbal ha dejado de ser un sujeto de sugestión novelística y se ha vuelto un personaje involuntariamente humorístico. Por un lado, nunca mostró en hechos concretos la realidad claustrofóbica y paranoica de la expedición desde antes del asesinato de Ursúa; por otro, resulta incongruente la explicación que da a su supervivencia: siendo tan cercano a Ursúa, ¿cómo fue que Aguirre no decidió matarlo?, ¿solo porque en vez de conspirar contra él prefirió abrazar arbolitos y fundirse panteístamente con el río? Para entonces ha resultado notoria su principal carencia como personaje: ha sido a lo largo de tantas páginas una voz que cuenta desde la invisibilidad, una presencia que nunca suda, un pretexto sin carne en las páginas de una prosa sin

percepción. Cristóbal pareciera no tener cuerpo. Ospina le otorga poca imaginación de lo sensible. “Yo solo vi maldad en esa rapiña que ensangrentaba día a día esos barcos, retorciéndose en la demencia”, afirma. Y ahí radica su elemental carencia como narrador: solo vio abstracciones (maldad, demencia) donde había cuerpos humanos, fuerzas con nombre y apellido, choques de sudor y rabia. Lo que Cristóbal haya sentido deja de tener, así, relevancia una vez que ha sido omiso en narrar las situaciones precisas en las cuales su existencia se habría visto comprometida y alterada. “Cuando por fin salí de aquel vórtice de crueldad y de locura, juro que no me reconocí en el espejo, como si fuera otro, como si los rasgos de alguien muy antiguo se hubieran apoderado de mi cara.” ¿Qué decir? Nunca vi en la narración los hechos claros de esa crueldad y esa locura; no tengo manera de crearle a Cristóbal que en efecto ha cambiado; más aún, no me mueve el menor interés en ver esos nuevos rasgos porque ni siquiera pude conocer los anteriores.

El libro se desnuda entonces como un ejercicio vacío y –voy a lo más grave– irresponsable ante la Historia. Al eludir el conflicto dinámico de los personajes, se rehúsa a ahondar en su evolución interior, en la que habrían sido poco menos que evidentes las constricciones y dilemas profundos de su realidad sociohistórica. Al poetizar con grandilocuencia y sin fisuras los hechos y figuras de un episodio de la Conquista, borra del mismo lenguaje las huellas de una época de rapiña y violencia. Al no cuestionar mediante la ironía dramática la pureza biempensante de su narrador –al fin y al cabo, miembro de una expedición depredadora–, el autor desperdició la oportunidad de entregar una reapropiación original, crítica, extrema de la más ensangrentada era del continente. –

POESÍA / ARTES PLÁSTICAS

Una conversación bien encajada



María Baranda y Vicente Rojo
BOSQUE Y FONDO
(UNA CONVERSACIÓN)
México, Taller de Gráfica Mexicana, 2013.

FABIENNE BRADU

Prácticamente desde sus inicios, el siglo XX compaginó la poesía y la plástica en unos libros excepcionales y hermosos o, mejor dicho, excepcionalmente hermosos, que hoy se conocen más por referencia que por contemplación directa. Con el constructivismo ruso se fortaleció la colaboración entre poetas y pintores, y las vanguardias acabaron por hacer de esta complicidad una tradición. En rigor, la primera asociación de esta índole tuvo lugar en 1876 entre Stéphane Mallarmé y Édouard Manet para *L'après-midi d'un faune*. Y a esta pareja fundadora le sucedieron otras tan talentosas como Apollinaire y Picasso; Pierre Reverdy y Braque; Blaise Cendrars y Sonia y Robert Delaunay, por citar solo a las clásicas. Las búsquedas del surrealismo, comunes a la poesía y la plástica, permitieron dar un paso más adelante en esta exploración hasta hablar de “fusión” entre los dos lenguajes. Quizá el poeta Paul Éluard haya sido el más asiduo a esta práctica dualística que lo unió sucesivamente con Picasso, Man Ray, Marc Chagall, Fernand Léger y, sobre todo, Max Ernst con quien realizó el libro *Poemas visibles*, un título por lo menos elocuente de la apuesta perseguida.

No abriré aquí la caja de Pandora de las colaboraciones mexicanas e hispanoamericanas que son tan ilustres como las europeas. Solo añadiré que, a lo largo de la historia, pueden distinguirse ciertos matices entre

los términos de “ilustración”, “colaboración” y “fusión” para calificar el momentáneo emparejamiento entre dos artistas.

Vicente Rojo escogió la palabra “conversación”, puesta por cierto entre paréntesis como en sordina, para nombrar la clase de intercambio que pretendió sostener con María Baranda en este espléndido libro. Pero antes que el testimonio de una conversación, la envoltura de acanalada textura gris me sugiere un sobre que contendría una carta. En lugar del tradicional lacre carmín, una cinta de cuero rojo sella precariamente la privacidad del diálogo. Un círculo deja entrever las iniciales de los remitentes: MB, VR, que igual podrían ser: MV y BR, según las leamos horizontal o verticalmente. Creo que es el inmejorable signo que traiciona las posturas estéticas y éticas del pintor y de la poeta, cuyo anonimato discretamente desdibuja la pompa de la autoría y se anuda en esta otra fusión anónima. Por supuesto, son las iniciales de ambos artistas, pero también podrían ser abreviaciones que cifraran mensajes secretos, insinuados por el círculo que horada la grisura y figura el ojo de un *voyeur*. Con estas palabras absolutamente irracionales, quiero revivir la extraña sensación de violar un espacio íntimo que registré a la hora de abrir el libro y asomarme a su contenido.

Antes que una conversación, las creaciones de María Baranda (ciudad de México, 1962) y Vicente Rojo (Barcelona, 1932) se antojan dos monólogos unidos por una soledad compartida. No me refiero a la soledad que implica la ausencia de una compañía, sino a la soledad de la creación en dos artistas tan poco dados a la bulla mundana, a la “publicidad vergonzosa” que repudiaba André Breton. Se acompañan como dos amigos que no necesitan prender una luz en la oscuridad para ver qué relámpago o qué sonrisa ilumina el rostro del otro, ni articular palabra alguna para refrendar la amistad solidaria. Por lo tanto, entre estos dos “tímidos” consuetudinarios, se trata

más bien de una conversación sigilosa, silente, sin otro afán que sumar soledades y talentos.

Que María Baranda escriba la parte poética no es ninguna sorpresa. *Bosque y fondo* es el título del largo poema en doce movimientos que reconstruye los vacíos de la existencia con una palabra parca, a ratos enigmática, siempre al borde de un abismo que se vislumbra más allá del poema. Rilke aseguraba que el misterio reside en el aura de un poema, en lo que este irradia a su alrededor sin poder formularlo en palabras humanas. Creo que es esta clase de misterio que se percibe en la poesía de María Baranda, hecha de vislumbres, visiones, a veces videncia, porque ella ve más profundo y más lejos que la mayoría de nosotros. *Bosque y fondo* coincide con una época de desolación que supone el desprendimiento del ser amado, cuando el vacío se vuelve tan palpable que paradójicamente pesa más que una piedra. Y la gran pregunta que invade la mente y da vueltas en el poema es adónde fue a parar el amor que latía en un pasado todavía tan próximo. El poema de María Baranda es triste, a ratos cruel, sin ser jamás sentimental, porque la pérdida se traduce al mismo tiempo en paisaje y cotidianidad que se funden en una atmósfera abstracta o, mejor dicho, volátil y envolvente.

Si bien el poema de María Baranda es parco y compactado entre mucho blanco, como cuando el aire aprisiona las palabras entre murallas de vacío como ya dije, los grabados de Vicente Rojo, en cambio, se antojan una saturación de escritura que no pertenece a ningún alfabeto conocido y, sin embargo, recuerda a algunos como el hindú, el árabe o el hebreo. También evoca una singular taquigrafía o, simplemente, la letra manuscrita de la mayoría de las recetas médicas. Me he quedado largos ratos tratando de descifrar una palabra, una manera de semántica, un giro al azar, y nada. Creía leer y no leía nada, pero nunca había sentido a Vicente Rojo tan “parlanchín” en su plástica. Esta escritura de mosca

atareada hasta parece broma, una disimulada mofa de su palabra escasa, una incesante cháchara de signos. En todo caso, la visión general es afortunada y los colores cavan relieves en lo plano de la “letra” manuscrita. Debo decir: los colores y las figuras, porque los *découpages* en círculos, rectángulos, cuadrados, muy propios del ojo geométrico del pintor, contribuyen a formar estratos que se superponen en un colorido palimpsesto. Varias de las figuras que así se forman remiten a una arquitectura arábiga, como si los vacíos fueran celosías que dejaran vislumbrar solo un extracto del texto global: impenetrables mensajes que despiertan la imaginación sin saciarla.

Al final del libro se encuentran cuatro montajes sueltos de Vicente Rojo con distintas combinaciones de colores y formas recortadas. Miro las cuatro combinaciones contiguamente y se dibuja un movimiento de rotación que, a mi parecer, no se distingue en las páginas del libro. Algo así como un reloj que no indicara ninguna hora, sino el mero transcurrir del tiempo. No sé bien por qué solemos asociar la rotación con el tiempo, pero creo que es algo inevitable en nuestra percepción del movimiento en esta tierra. Vicente Rojo nos propone así un tiempo de colores, que nada tiene que ver con los horarios propicios para escribir o pintar, sino que conjuga algo difícil de asociar: la sucesión del lenguaje y el movimiento de la duración. Decía Lewis Carroll que los relojes detenidos dan la hora correcta dos veces al día. Entonces, pongamos que los relojes de Vicente Rojo dan la hora de las cuatro estaciones en un solo día. Lo más probable es que todo esto sea alucinación mía, y simplemente haya que gozar la conjugación propia de las artes plásticas: color y forma, sin buscar “el mediodía a las catorce horas” como reza el proverbio francés.

Ignoro si el poema de María Baranda fue el punto de partida de la colaboración, pero así me gustaría verlo. No para sugerir que los grabados de Vicente Rojo son una ilustración de

Bosque y fondo, lo cual sería erróneo e impertinente. Pero me gustaría ver la “escritura” de Vicente Rojo como una manera solidaria de resarcir los vacíos entre los versos de María Baranda, así como una manera de mitigar la negrura de la crisis con colores de alegre armonía. Lo más probable es que la cosa haya sucedido al revés o paralelamente, pero no importa. Por lo demás, estoy consciente de que no debo leer este libro de arte como una novela, ni ficcionalizar su concepción y sus intenciones, pero padezco un irremediable vicio de lectura. Lo idóneo es limitarse a la visión del ojo sin aderezarla con imaginación narrativa.

Lo cierto es que el proyecto del Taller de la Gráfica Mexicana resultó un hallazgo, lamentablemente limitado a 93 *happy few* entre los que me cuento. No puedo evitar sentir, a un mismo tiempo, culpa y dicha por ser poseedora de un lujo como los que a mí me gustan: sobrio y elegante. Además, sus dos autores reunidos en un solo espacio representan un raro privilegio en el horizonte de la creación contemporánea. —



NOVELA

La mano en la tempestad



Pascal Quignard
LAS SOLIDARIDADES MISTERIOSAS
Traducción de Ignacio Vidal-Folch, México, Sexto Piso, 2013, 192 pp.

✎ MAURICIO MONTIEL FIGUEIRAS

Según refiere en *Las sombras errantes* (2002), el fabuloso libro hecho a base de astillas y fragmentos que inició la serie de siete volúmenes llamada *Último reino* y que le valió el Premio Goncourt, Pascal Quignard dejó el museo del Louvre un día de abril de 1994 sin saber que en unas horas su vida iba a dar un giro radical. Luego de apreciar la “blancura reluciente” del río Sena y el cielo “todo azul” curvado sobre París, caminó por la calle Beaune y llegó a su casa en la calle Sébastien-Bottin, en la que entró corriendo para renunciar a las tareas que ejercía hasta entonces: la secretaría general de la editorial Gallimard, cargo que desempeñaba desde 1976 —año en que vio la luz *El lector*—, y la dirección del Festival de Ópera Barroca de Versalles, fundado con el apoyo de François Mitterrand. No era la primera vez que Quignard (Verneuil-sur-Avre, 1948) ponía en marcha los motores de la renuncia: con tan solo dieciocho meses cayó en una suerte de autismo del que lo ayudó a salir su tío Jean Bruneau, liberado del campo de concentración de Dachau, y en el que volvió a precipitarse a los dieciséis años; a los veinte destruyó sus primeros cuadernos de notas y quemó toda la producción plástica a la que se había abocado con ahínco para rendirse a una doble pasión, el órgano y la música barroca, que abandonó por motivos

desarrollados en *El odio a la música* (1996), libro luminoso y feroz por partes iguales. Con la deserción de 1994, sin embargo, Quignard perseguía una meta esencial: entregar todo su tiempo a la escritura y lograr la existencia autónoma que en *Vida secreta* (1998) aparece como una “forma de inteligencia, de hambre en los labios, de viaje en la mirada”. Gracias a ese apetito tenaz, a ese anhelo de errancia que lo mantiene oscilando de manera constante entre el presente y el pasado profundo —“Espero que me lean en 1640”—, pide en uno de sus ocho *Pequeños tratados* (1990)—, el autor francés ha podido crear un vasto mundo escritural que sobresale en el actual panorama literario con más de cincuenta títulos repartidos en dos hemisferios: el narrativo, donde se agrupan novelas espléndidas como *El salón de Wurtemberg* (1986), *Las escaleras de Chambord* (1989), *Todas las mañanas del mundo* (1991), *Terraza en Roma* (2000) y *Villa Amalia* (2006), y el ensayístico, donde se ubican libros inclasificables y fantásticos que apuestan por la hibridación de géneros como *Albucio* (1990), *Georges de la Tour* (1991), *El nombre en la punta de la lengua* (1993), *El sexo y el espanto* (1994) y *Butes* (2008). A caballo entre ambos hemisferios, Quignard permanece fiel no solo a un interés imbatible por la historia —“El pasado es un cuerpo inmenso cuyo ojo es el presente”, se lee en *Sur le jadis* (*En el antaño*, 2002)— sino a un *ars poetica* que en *Las sombras errantes* se expone en hermosos términos metafóricos en los que se perfila de nueva cuenta la renuncia, esa vieja compañera de travesía:

La piedra es lodo endurecido. La gruta es lodo endurecido. No busco ni la piedra ni la dureza.

Caballo blanco no es caballo. Busco el lodo.

Que se entienda esto: mi ermita no es sólida. No se puede construir nada a partir de lo que yo escribo.

La mano que escribe es como una mano que enloquece en la tempestad. Hay que tirar la carga al mar cuando el barco se hunde.

Inserta en el hemisferio narrativo de la obra quignardiana, la novela *Las solidaridades misteriosas* traslada ese enloquecimiento de la mano a la mente de una lingüista, Claire Methuen, que hace suyas hasta las últimas consecuencias las frases del *Libro de Rut* elegidas como epígrafe: “Donde él vaya, yo iré. Donde él viva, me quedará. Donde él muera, seré enterrada.” Emotivo vehículo del delirio amoroso, Claire viene a sumarse a la galería de seres obsesionados que Quignard ha ido diseñando con enorme habilidad y delicadeza y entre los que destacan tres ejemplos: Sainte Colombe, el maestro de viola que en *Todas las mañanas del mundo* admite: “Cuando tomo mi arco, lo que desgarrar es un pedacito de mi corazón en carne viva. Lo que hago no es sino la disciplina de una vida en la que ningún día es feriado. Yo cumplo mi destino”; Meaume, el grabador de *Terraza en Roma* cuyas facciones son desfiguradas con ácido y que encuentra en los celos “un órgano de visión más fuerte que la vista”, y Georges de la Tour, el pintor que “de la noche hizo su reino” al empeñarse en reducir el orbe a cuadros donde las tinieblas entablan una lucha enigmática con la luz de las velas. Acorde con la confesión que hace en *Retórica especulativa* (1994), donde divide a los novelistas en dos grupos —los que miran a sus personajes desde arriba y los que se identifican con ellos a ras del suelo— para adherirse al segundo, Quignard se compenetra a fondo con Claire y concibe con gran nitidez a una mujer que al dejarse guiar por la pasión por su primer amor —Simon Quelen, hoy con una esposa celosa y un hijo enfermizo— se despeña poco a poco en el abismo de la alienación melancólica. El marco del desplome es el pueblo natal de Claire, un enclave de la costa de Bretaña que sirve al autor para demostrar una vez más tanto su envidiable capacidad plástica en las descripciones ambientales (“A todo lo largo de la planicie que llevaba al acantilado, al oeste, se extendía un campo de girasoles. Al atardecer era un paisaje maravilloso, una frontera de oro”)

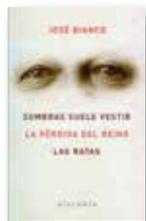
como su apego sensorial a la tierra y lo telúrico, a la esfera transitoria en que nos movemos: “Todas las cosas vivas son recuerdos. Todos somos recuerdos vivos de cosas que fueron bellas. La vida es el recuerdo más conmovedor del tiempo que ha producido este mundo.”

Novela planteada como una polifonía cuyas distintas voces –Paul y Juliette, hermano e hija de Claire; un primo y varias amigas suyas; el sacerdote con quien Paul finca una relación romántica– contribuyen a afinar el retrato de la protagonista, *Las solidaridades misteriosas* se adentra en la incógnita de la hermandad que posibilita identificar y compartir “las heridas más vivas” del otro, “esas que no se pueden prever porque se ignora que existen, esas frente a las cuales uno no tiene nada para defenderse, las más irrecognocibles, las que surgen en la línea fronteriza del origen”. Sin olvidar el tema de la renuncia, condensado en el modo en que Claire deserta del ahora para instalarse en el ayer luego de la extraña muerte de Simon, Pascal Quignard vuelve a permitir que su mano enloquezca en la tempestad de la escritura para ofrecer otro libro que brilla como los objetos valiosos bañados por el sol después de la lluvia. –



ANTOLOGÍA

Aclarar el mundo



José Bianco
SOMBRAS SUELE VESTIR. LA PÉRDIDA DEL REINO. LAS RATAS
Girona, Atalanta, 2013.
380 pp.

☞ **FERNANDO GARCÍA RAMÍREZ**
¿Quién fue Bianco? Cuentista, le sobreviven tres relatos memorables; novelista, fue autor de una sola y espléndida novela; ensayista claro

y brillante; editor, lo fue por décadas de la mítica revista *Sur*. *La pérdida del reino*, título de su única novela, da nombre al volumen publicado por Atalanta, un libro que pudo ser mejor. Recupera sus tres cuentos, incluye el fragmento introductorio de su novela, reúne un conjunto de sus ensayos de crítica literaria y se da el lujo de incluir cuatro entrevistas que dan cuenta de su paso (y honda huella) en *Sur*. Este libro de Atalanta es básicamente el mismo que publicó el Fondo de Cultura en México en 1988, solo que reducido. Es una pena que el Fondo no reeditara este libro y que sea Atalanta, en una versión menor, la que ponga de nuevo a circular, con justicia, a José Bianco. El libro perdió, de la edición del Fondo a la de Atalanta, treinta y tres artículos y ensayos, algunos muy notables como “El ángel de las tinieblas”, dedicado a la intensa relación (nunca se conocieron) entre Marcel Proust y Paul Léautaud, sus ensayos sobre Voltaire y Sarmiento, ejemplos de magnífica crítica literaria, y crónicas diversas, entre ellas una curiosa “Crónica mexicana”. Pese a esta disminución de contenido, no me queda sino agradecer a Atalanta que haya colocado a José Bianco dentro de la conversación literaria de nuestro tiempo. Es una figura en verdad enriquecedora. Fue maestro en el arte de hacer bien las cosas.

Su principal aporte en *Sur*, revista a la que se incorporó en 1938 primero como secretario y después como jefe de redacción, fue haber impulsado la publicación de “más literatura de imaginación, que aparecieran cuentos que trataran de evocar la realidad y no se contentaran con describirla”. La creación, en términos editoriales, de un espacio privilegiado para la imaginación posibilitó que apareciera la mejor literatura en lengua española en ese entonces. Se sucedían, casi mensualmente, cuentos de Borges, de Eduardo Mallea, de Manuel Peyrou, “relatos de todas las épocas, de cualquier

género, fantásticos o que admitieran dos interpretaciones, una racional y otra sobrenatural”. Esa generosidad y visión editorial tuvieron consecuencias extraordinarias. Pocos meses después de colaborar como editor en *Sur*, Borges, a consecuencia de un accidente en el que estuvo a punto de morir, temió por su integridad mental. Decidió, para probarse, abordar un género nuevo. Así nació “Pierre Menard, autor del *Quijote*”. Borges, nos cuenta Bianco, “estaba tan preocupado por el texto que acababa de entregarme que a la mañana siguiente me llamó para saber qué me había parecido. Le dije la verdad: ‘Nunca he leído algo semejante’, y me apresuré a publicarlo, encabezando el número 56 de *Sur*”. ¿Qué hacer como editor con un texto tan absolutamente extraño en el que un autor se dedica a escribir letra por letra de nuevo el *Quijote*? No lo duda. Lo publica como pieza central del número. Gracias al talento y finura moral de Bianco, alrededor de *Sur* se creó la mejor literatura fantástica del idioma. Al mismo tiempo, impulsó los relatos policiales. Por un lado, una destilada fantasía literaria. Por el otro, rigor en los argumentos y reflexión moral, así fuera revestida de narración policiaca. Eso en lo que respecta a la literatura; en lo político –capitanear la nave con firmeza por Victoria Ocampo–, fue clara la adhesión de la revista a la causa de los aliados, en contra de las tendencias locales, que apuntaban unas al fascismo y otras al naciente peronismo. En un homenaje a Churchill, escribió Victoria Ocampo: “Que Winston Churchill sepa que hay aquí un grupo de argentinos fervientes de las cosas del espíritu ‘sin las cuales todo es ceniza y fango’.”

A la par que Borges publicaba en *Sur* cuentos como “*Tlón, Uqbar, Orbis Tertius*” y “*Las ruinas circulares*”, el grupo de amigos integrado por Borges, Bioy Casares y Silvina Ocampo componía la primera edición de la *Antología de la literatura*

fantástica, para la cual le pidieron a José Bianco un cuento. (Años antes había obtenido un premio por su libro *La pequeña Gyáros*, del cual sobrevive solo una pieza: “El límite”.) Bianco entregó tarde su relato “Sombras suele vestir”, que entraría hasta la segunda edición de la *Antología*. Un cuento admirable en el que Bianco como cuentista aplica lo que promovía como editor: su relato admite dos interpretaciones, una racional y otra sobrenatural. Bianco fue también un notable traductor. Su célebre versión de *Otra vuelta de tuerca* de Henry James participa de esa esencial ambigüedad, por lo que el lector no distingue si lo que lee es real o fantástico. La presente edición de Atalanta incluye “El límite”, “Sombras suele vestir”, así como “Las ratas”, que delata una lectura cuidadosa de Henry James. Su tema, dice Borges, “es la prehistoria de un crimen, las delicadas circunstancias graduales que se operan en la muerte de un hombre”. De *La pérdida del reino* este libro ofrece solo el primer capítulo. En 1990 el Fondo de Cultura publicó esta magnífica novela. Sería bueno que la reeditara ahora antes de que Atalanta anote de nuevo. En el mismo sentido, la UNAM debería reeditar su libro *Homenaje a Marcel Proust: seguido de otros artículos*. En Argentina alguien debiera rescatar los artículos que escribió para *El Hogar*. Borges en esa revista y en esos años se encargó de animar la sección “Libros y autores extranjeros” y José Bianco la de “Libros y autores nacionales”. Su correspondencia, hoy en Princeton, debería encontrar un editor. *Letras Libres* publicó en diciembre de 2012 un fragmento de las cartas que se escribió con Juan García Ponce.

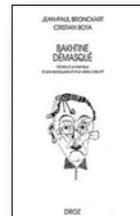
En el centro de la obra de Bianco —como autor y editor— está su estilo. “Como el cristal o como el aire —dice Borges—, el estilo de Bianco es invisible. Las palabras, aunque armoniosas, no se interponen entre el autor y los lectores.” La obra —breve,

contenida, encantadora— de Bianco se levanta sobre ese estilo invisible. Su claridad e inteligencia postulan una moral, “una exigencia ideal del pensamiento” (Octavio Paz). Esa claridad y aparente sencillez se advierten en su prosa narrativa, y son también las que impuso como editor de *Sur*. Un estilo de claridad intelectual que haría escuela. (No encuentro ese afán de claridad en las revistas mexicanas de la hora, como *El Hijo Pródigo* y *Letras de México*.) Bianco renunció a *Sur* en 1961, sostuvo una nutrida correspondencia con Octavio Paz y fue un asiduo colaborador de sus revistas. En ese sentido, no es un exceso decir que el espíritu que animó *Sur* se continuó en las revistas que Octavio Paz publicó en México. Como tampoco lo es decir que Bianco encontró en los escritores de *Plural* una cálida acogida: Juan García Ponce escribió un largo ensayo sobre *La pérdida del reino*, pero es sobre todo en la obra de Alejandro Rossi que la huella de José Bianco se hace más presente. Ironía, claridad, inteligencia.

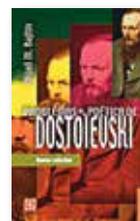
Me he referido a la obra narrativa y a la labor, y ejemplo, editorial de José Bianco. Debo decir, sin embargo, que la porción de su obra que más disfruto se encuentra en su obra ensayística. En sus ensayos de crítica literaria como en el resto de su obra la claridad es capital. “¿Por qué —se pregunta Bianco— la simple crítica, aplicada a la literatura, tiene que salirse de la literatura y cometer solecismos o utilizar seudotecnicismos?” El breve conjunto de sus ensayos que nos ofrece la edición de Atalanta nos da una clara muestra de su talento crítico. Sus notas sobre Casanova y Marcel Proust y su madre, sobre todo esta última, son ejemplos de alta crítica literaria.

Lo que me parece más admirable de este autor de obra tan breve es que, bajo la claridad de su prosa, se percibe que Bianco cumplía con su deber de escritor de enriquecer y de aclarar el mundo. —

BIOGRAFÍA / CRÍTICA LITERARIA

Bajtín:
¿Rasputín o Longino?

Jean-Paul Bronckart y Cristian Bota
BAKHTINE DÉMASQUÉ.
HISTOIRE D'UN
MENTEUR, D'UNE
ESCRROQUERIE ET D'UN
DELIRE COLLECTIF,
Droz, Ginebra, 2011,
629 pp.¹



Mijaíl M. Bajtín
PROBLEMAS DE LA
POÉTICA DE
DOSTOIEVSKI
nueva edición con
traducción directa del ruso
e índices de Tatiana
Bubnova e introducción,
bibliografía, cronología y
revisión de T. Bubnova y
Jorge Alcázar, FCE,
México, 2012, 542 pp.

CHRISTOPHER
DOMÍNGUEZ MICHAEL

Si hubo alguna vez una civilización soviética y no todo aquello fue barbarie concentracionaria, el músico Shostakóvich y el filólogo Bajtín se contaban, pensábamos, entre las glorias de aquel breve e inolvidable imperio que, habiendo dominado geográficamente dos terceras partes del planeta, expandió su influencia intelectual y política sobre el siglo xx a un grado que solo puede compararse con el que ejercían las antiguas religiones monoteístas. Pero todo indica que Mijaíl Bajtín (Orel, 1895-Moscú, 1975) es un santo que hay que bajar de los altares o, en su defecto, apretujarlo en el iconostasio con Valentín Volóshinov (1895/1896-1936) y con Pável Nikolaévich Medvédev (1891-1938). Ambos petersburgueses murieron

¹ Mientras redactaba esta reseña me enteré que las ediciones Antonio Machado, en Madrid, han traducido y publicado en español este libro de Bronckart y Bota con el título de *Bajtín desenmascarado. Historia de un mentiroso, una estafa y un delirio colectivo*. Sin tiempo para hacerme de esa versión, prefiero reseñar el original en francés, que es el que leí.

pronto, uno de pulmonía y el otro, fusilado durante el Gran Terror. Bajtín se apropió, aprovechándose de las tempranas desapariciones de sus amigos y benefactores, de la autoría, sobre todo, de tres libros capitales de la después llamada bajtinología, uno de Medvédev, *El método formal en los estudios literarios* (1928) y otro par de Volóshinov: *El freudismo. Ensayo crítico* (1927) y *El marxismo y la filosofía del lenguaje* (1929), este último elogiado por Roman Jakobson como una obra señera.

Pero no solo eso: la primera de las dos versiones del Dostoievski bajtiniano, aparecida bajo su firma, la habría escrito junto con sus amigos y al menos otro de los clásicos del ruso, conocido en español como *La obra de Rabelais y la cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento*, presentada por Bajtín como tesis de doctorado en 1945 y no publicada sino veinte años después, sería, al menos parcialmente, un plagio de *Individuo y cosmos en la filosofía del Renacimiento* (1927), del filósofo alemán Ernst Cassirer. Finalmente, muchos de los escritos de Bajtín, tanto los más tempranos como los tardíos, una vez que su fama revolucionó los estudios literarios internacionales, los reunidos en recopilaciones como *Estética de la creación verbal* (1982), presentan endiablados problemas de atribución.

Tras la lectura de *Bakbtine démasqué*, el colosal –casi cruel e inquisitorial, diría yo– trabajo de investigación y denuncia realizado por los profesores Bronckart y Bota (maestro y alumno en la Universidad de Ginebra), será difícil absolver al misterioso Bajtín de haber organizado, con la complicidad de su esposa Elena Okolóvich y una secta de prosélitos tardíos, la cual se granjeó la buena voluntad y el entusiasmo de algunas estrellas del pensamiento contemporáneo (Jakobson, Tzvetan Todorov, Julia Kristeva), una de las imposturas más eficaces y delirantes en la historia universal de la literatura.

Empecemos por el principio, por la vida de Bajtín tal cual fue contada en Occidente a partir del deshielo soviético de fines de los años cincuenta,

cuando un grupo de estudiantes descubren que el genial autor de los *Problemas de la obra de Dostoievski* (1929) no había muerto, como tantos de sus colegas durante la Gran Purga, sino que vivía modestamente como jefe del departamento de literatura rusa y extranjera de la universidad estatal de Mordovia. Su historia, tal cual se la contó a sus admirados redescubridores, era fantástica y, como todo aquello ocurrido en la Rusia de Stalin, desgarradora.

Como lo corroboraron Katerina Clark y Michael Holquist (se ve que los bajtinianos andan en parejas), los estadounidenses que fabricaron una biografía hagiográfica de Bajtín (*Mikbail Bakbtin*, 1984), libro contra el cual está escrito, en esencia, el de Bronckart y Bota, a mediados de los años veinte empezó a reunirse el llamado círculo de Bajtín, del cual habrían salido, como manifestaciones de una romántica colectividad socialista, los libros firmados por el propio Bajtín, por Medvédev y Volóshinov. A esa sociedad habría pertenecido, también, la pianista María Yudina (1899–1970), famosa no solo por sus interpretaciones de Bach y Beethoven, sino por haberse permitido, cristiana fervorosa, desafiar a Stalin. En fin: a partir de 1927, el supuesto círculo de Bajtín se involucra con la oposición religiosa al régimen comunista, a través de la Cofradía de San Serafín, del Cisma Josefita y del grupo Resurrección. Poco después, ya con Stalin adueñándose del poder absoluto, inicia una nueva ola, aun más represiva, de bolchevización, la cual conduce al arresto de Bajtín y de algunos de sus amigos, en la navidad de 1928.

Hasta este punto, la historia es triste y normal. Bajtín, un joven y enfermizo intelectual, muy carismático, ajeno al comunismo y de inspiración religiosa, que a lo largo de los años veinte había intentado una indispensable doble vida –pretender, sin éxito, ser uno de los traductores al ruso del marxista húngaro Lukács mientras se nutría de neokantismo y espiritualismo ortodoxo–, cae preso. Pero por su

estado de salud –padece osteomielitis y en 1938 le será amputada la pierna derecha– le es concedida la gracia del arresto domiciliario. Mientras se encuentra convaleciente, es condenado, en ausencia, a cinco años de confinamiento en el campo de concentración de las islas Solovki. Publicado el primer *Dostoievski*, obra del trío cuya autoría exclusiva le habrían regalado a Bajtín sus amigos, las cosas cambian para bien, porque, en mayo de 1929, el libro recibe una reseña larga y elogiosa de Anatoli Lunacharski (1875–1933), el comisario de instrucción pública nombrado por Lenin tras la Revolución de Octubre. Lunacharski, que estaba a punto de ser despedido de su cargo para ser enviado al extranjero como diplomático, era el guía oficial de la cultura soviética.²

El entusiasmo de Lunacharski permitió que a Bajtín se le conmutara el destierro en las islas Solovki por cinco años de exilio en Kazajstán, sitio nada grato, aunque él y su esposa vivieron una experiencia relativamente benigna en el gulag, según Bronckart y Bota. Entre el fin de su condena, en 1934 y 1938, durante los años de la Gran Purga, los Bajtín sobreviven: aunque se les tiene prohibido residir en las grandes ciudades y sus intermediaciones, Medvédev le conseguirá a Mijaíl Mijáilovich trabajo en Mordovia, donde ensamblará su *Rabelais*, en el cual pone todo cuidado escribiendo un libro aceptable para el régimen comunista y su doctrina estética, el realismo socialista. No le fue fácil y el doctorado le fue negado en primera instancia pero, contra lo que decían ciertas leyendas, es falso que Bajtín haya pasado aquellas décadas lejos de una universidad y de una biblioteca.

Hasta ese momento, leemos en *Bakbtine démasqué* y esa será la situación hasta bien entrados los años sesenta, tenemos a tres filólogos, dos muertos (Volóshinov y Medvédev) y uno vivo

2 A. V. Lunacharski, “La ‘pluralidad de voces’ en Dostoievski (acerca del libro *Problemas de la obra de Dostoievski* de M. M. Bajtín)”, en *Sobre la literatura y el arte*, Buenos Aires, Axioma, 1974, pp. 86–113.

(Bajtín), autores de obras consideradas unánimemente como distintas. Pero algo cambia en 1963 cuando se publica la segunda edición, en realidad un nuevo libro, del *Dostoievski*, ahora titulado *Problemas de la poética de Dostoievski*, que es el que muchos hemos leído y la piedra de fundación de la fama de Bajtín. Aparece en escena, como alumna de uno de los seguidores del maestro, la hija de Yuri Andrópov, entonces al mando del KGB y más tarde fugaz jefe de Estado soviético (1982-1983). Ella logra que Bajtín sea atendido de su cada vez más desastrada salud en el hospital del Kremlin. Ya en 1967, Bajtín había sido admitido en la Unión de Escritores Soviéticos.

Rehabilitado, es decir, declarado inocente de los cargos que motivaron su arresto en el lejano invierno de 1928, reconocido oficialmente y merecedor de los cuidados necesarios para un hombre de su edad, estado de salud y reputación, Bajtín, según Bronckart y Bota, entra en su verdadera zona de sombra. Mientras se traducen al inglés y al alemán los libros de sus colegas fallecidos sin que nadie ponga en duda la autoría correspondiente de Volóshinov y Medvédev, un crítico literario, V. Ivanov (no confundirlo con el gran Viatcheslav Ivanov, uno de los primeros en estudiar a Dostoievski en la línea que seguirá Bajtín), abre la caja de Pandora y afirma que los libros publicados por los tres filólogos hacia el año milagroso de 1929 son en realidad una obra colectiva cuyo principal promotor no fue otro que el único sobreviviente: un Bajtín regresando de la Casa de los Muertos como el modesto científico que les regaló a sus amigos la oportunidad de firmar con sus nombres y apellidos los libros que en realidad él había escrito.

Había nacido, digo yo, un Pessoa de la teoría literaria, inventor de autores distintos y mutuamente excluyentes, por su estilo e ideología. O dicho de otra manera, como lo hizo otro experto, Wehrle, correspondería Bajtín a la imagen del maestro renacentista que elabora el plan general de las obras de

sus ayudantes y aprendices, dejándolos en libertad de aprender, innovando. Todo el asunto, en efecto, remite al estudio bajtiniano de lo cómico-serio y es uno de los capítulos más fascinantes en la historia de la vanidad literaria. Pero sigamos.

Glorificado, Bajtín empezó a ponerse en evidencia durante sus últimos años: contradiciendo lo que les había dicho expresamente a sus redescubridores en 1961, Bajtín le confiesa al eslavista Winner que él es el verdadero autor no solo de lo que llevaba su firma (los dos *Dostoievski* y el *Rabelais*) sino de *El método formal en los estudios literarios*, de *El freudismo* y de *El marxismo y la filosofía del lenguaje*. Dijo haberle dictado todos esos libros a su esposa en 1927 pero esta se echa de cabeza cuando Turbin, otro catecúmeno, le lleva un ejemplar de *El método formal en los estudios literarios* y Elena, quien moriría en 1971, exclama: “¡Oh, cuántas veces yo he copiado ese libro!”

Finalmente, antes de morir, Bajtín pidió a la agencia soviética del derecho de autor la preparación de un documento donde quedara notariada su autoría de todos los libros escritos por los miembros de su círculo. Pero una vez que se le presentó, se negó a consumar legalmente el fraude y, ostensiblemente, no lo firmó. Quizá fue víctima del remordimiento, esa vieja pasión rusa. O previó las demandas de los herederos de Volóshinov y Medvédev, que empezaron a tocar la puerta atraídos, entre otras cosas, por las divisas que la obra atribuida a Bajtín prometía.

A la imagen del modesto científico se agrega otra, más glamorosa y atractiva para el estudiantado radical educado o *deseducado* durante el 68, la de un autor-máscara que dispersa comunitariamente su obra, guiado por la fraternidad socialista imperante a fines de los veinte, fábula que además calza a la perfección con el contenido mismo del primer *Dostoievski* firmado por Bajtín: la naturaleza dialógica de la obra literaria y la carnavalización capaz de desfigurar la autoridad represiva del Autor de todos tan temido. Pero ocurre que tanto Volóshinov y Medvédev no solo

están muertos y no pueden corroborar el relato sino que las diferencias estilísticas y filosóficas entre las obras atribuidas a la bajtinósfera son abrumadoras, un verdadero avispero del cual salen todas las soluciones posibles. Una de ellas, la más provechosa para el impostor, según Bronckart y Bota, es la ideada, con buena voluntad, por Todorov, quien en 1981, en *Mijaíl Bajtín, el principio dialógico*, asume que solo la técnica del montaje puede explicar la heteroglosia que caracteriza a la bajtinología. Su exesposa Julia Kristeva, años atrás, había sido menos indulgente: encontraba demasiado incompatibles el marxismo y la fenomenología existencialista presentes en esos libros como para ser hijos de una misma pluma. Inclusive a Sartre, sus jóvenes maoístas de guardia lo pusieron a leer a Bajtín y el viejo, ya muy afectado por la benzedrina, no alcanzó a dilucidar si aquello era o no era existencialismo. Tras la caída del Muro de Berlín vendrá otra discusión, también bizantina y vigente: si la bajtinología forma parte o no del universo marxista. Si su autor o autores camuflaron bajo la vulgata estalinista el neokantismo o el espíritu de la Iglesia ortodoxa, para sobrevivir (Medvédev no lo logró, en todo caso). Si Bajtín es neoconservador o altermundista, lo cual es de capital importancia para la Bakhtin Industry, cuyo menú excede el propósito de este ensayo pero podría resumirse, caricaturizado, en la idea, que hubiese repugnado a los autores del primer *Dostoievski*, de que todo “estudio cultural” puede ser tratado como si fuera alta literatura.

Bajtín, según denuncian Bronckart y Bota, se convierte en el origen de todo el universo teórico universitario de aquellos años. Omniautor y padre de los filólogos, es el mago de la intertextualidad y de su chistera pueden salir antecedentes y verificaciones del psicoanálisis lacaniano (pese a que *El freudismo* de Volóshinov es el primero de las muchas diatribas antipsicoanalíticas del marxismo), del formalismo ruso transfigurado en posestructuralismo (pese a que si algo queda claro es

que los bajtinianos de 1929 eran disidentes del formalismo) y del neomarxismo en sus periplos de ave fénix, a pesar de que Bajtín, en este punto invariable pese a las concesiones que hubo de hacer como profesor en Mordovia, siempre se dijo ajeno a Marx, rotundidad que se complica pues Volóshinov y Medvédev trataron de ser, en buena ley, marxistas y fue Bajtín, al atribuirse lo ajeno, quien se metió al callejón sin salida. ¿Criptorreligioso en su juventud para sobrevivir entre marxistas y criptomarxista en su vejez para contemporizar con el lento pero creciente descrédito del marxismo en los años setenta? También, leemos en *Bakhtine démasqué*, que la bajtinología varía de signo si se practica en Occidente o en Rusia. Acá, ha fascinado el Bajtín polifónico y carnavalesco, allá, el individualista que nunca cesó de creer en Dios y lo hizo hablar a través de Dostoievski.

Bronckart y Bota escribieron su libro, también en el ánimo de rehabilitar a ese par de filólogos doblemente condenados, primero por el estalinismo y luego por la academia mundial que endiosó al amigo malgradecido y rapaz: Volóshinov y Medvédev, a quienes los biógrafos estadounidenses de Bajtín, Clark y Holquist, ridiculizaron hasta cansarse, al primero por ser un poeta mediocre y al segundo por haber sido un prototípico burócrata soviético, alcohólico y mujeriego, arribista que logró salvar a los Bajtín de lo peor del gulag encontrándoles lugar en Monrovia. *Bakhtine démasqué* también tiene su parte de picaresca universitaria, exhibiendo casos como el del académico bajtiniano que se cae en el camino de Damasco cada noche antes de acostarse, preguntándose si acaso no ha servido toda su vida a un charlatán. O los congresos de bajtinología, como el último, celebrado en Canadá en 2008 donde, según dicen los profesores ginebrinos, no se mencionaron una sola vez los nombres maldecidos de Volóshinov y Medvédev. Un tema para una novela de David Lodge o de Terry Eagleton. Ha habido, desde luego, soluciones piadosas o salomónicas para el dilema

bajtiniano: el soviético Averintsev propuso en 1988 dividir la obra entre los escritos canónicos, firmados por Bajtín, y llamar “deuterocanónicos” a los que se encuentran y se encontrarán, hasta la Parusía, en disputa. A Bronckart y Bota eso les parece una hipocresía y si acaso admiten que deberá hablarse, en el futuro, del círculo de Bajtín, Medvédev y Volóshinov, en riguroso orden alfabético.

Algo hubo, me parece a mí leyendo los encomios de Todorov, por ejemplo, en la elevación de Bajtín, de recompensa para los marxizantes de todas las escuelas: el pago de una deuda pendiente de la Unión Soviética para sus idólatras, decepcionados o no. Finalmente, un Bajtín llenaba ese vacío penoso para el marxismo, el de su impotencia estética. El comunismo soviético, gracias a su naturaleza trágica, tenía, al fin, a su Longino.

Abrumado por la inquisitoria de los ginebrinos, me decidí a releer la nueva edición de *Problemas de la poética de Dostoievski* (2012), cuya primera edición en español había yo disfrutado tanto en 1986. Esta puesta al día de la traducción de Tatiana Bubnova refleja, aunque con timidez o recato, las dimensiones que ha cobrado el escándalo: se suprime la nota introductoria encomiástica de Vadim Kozhinov (uno de los hagiógrafos de Bajtín denunciados por Bronckart y Bota) y a cambio se presenta otra, más mesurada, de Jorge Alcázar, agregándose a la edición una cronología y una guía bibliográfica.

Debo decir, ahora que soy tan conocedor del caso Bajtín como cualquier otro lector de Clark y Holquist, Bronckart y Bota y Morson y Emerson (una tercera pareja que tomará el relevo, autora de un *Rethinking Bakhtin*), que me emocionó profundamente releer *Problemas de la poética de Dostoievski* y lo encontré, lo haya reelaborado Bajtín para edición de 1963 sirviéndose del trabajo de quienes le regalaron la autoría en 1929 o no, un libro excepcional. Prevenido, como ahora lo estoy, del eclecticismo en la formación filosófica de los bajtinianos

(de alguna manera hay que llamarlos), de sus dudas existenciales (lo eran: en aquellos tiempos soviéticos, una decisión teórica podía costar la vida) entre hacer del formalismo un marxismo o lograr la persistencia clandestina del espíritu de la ortodoxia cristiana a través de los años de Stalin, escribieron una obra sin la cual nuestro conocimiento de Dostoievski sería pobre. Estoy al tanto, por Harold Bloom y por el más o menos arrepentido Todorov de *Crítica de la crítica* (1984), de que Bajtín nunca pudo responder de manera convincente a la pregunta de por qué Dostoievski sería un innovador dialógico y no otros novelistas de su tiempo que trabajaron de manera semejante. Hay, en todo Bajtín o pseudo-Bajtín, mucho de nacionalismo ruso. Puesto incluso por encima hasta de Dante, este Dostoievski mira de reojo a los Shakespeare y a los Balzac, quienes apenas se acercaron a su condición divina. Porque de Dios estaban hablando ellos: tanto en 1929 como en 1963 los bajtinianos hicieron, más que filología, una extraña teología en la cual Dostoievski es el Dios agustiniano cuyo centro está en todas partes. La forma en que el autor o los autores de *Problemas de la poética de Dostoievski* penetran en el mundo de Dostoievski y explican por qué cada cosa está en el lugar que está y cada idea se manifiesta del modo en que se manifiesta, demostrando que aquello solo podía ocurrir en una forma nueva, la novela, que sin embargo provenía directamente de las viejas sátiras, es magistral por ser una combinación perfecta entre la tradición y el espíritu de la novedad. Pero eso sería tema de otro ensayo.

Bajtín quizá haya sido un Rasputín, un iluminado sin escrúpulos cuyas fechorías acabaron por liquidar su reputación y acaso haya sido, también un Longino, es decir, un pseudo-Longino, el nombre griego atribuido en el siglo I a una obra de autor dudoso que nos ofrece una de las explicaciones más emocionantes de cómo ocurre aquella experiencia que llamamos lo sublime. —