

BENEMÉRITA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE PUEBLA
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
COLEGIO DE LINGÜÍSTICA Y LITERATURA HISPÁNICA

EL DISCURSO DE LA REPRESIÓN ESTALINISTA EN LA NOVELA *PROHIBIDO
ENTRAR SIN PANTALONES* DE JUAN BONILLA

TESIS

Para obtener la:

LICENCIATURA EN LINGÜÍSTICA Y LITERATURA HISPÁNICA

PRESENTA

201041158 BRAVO GUTIÉRREZ EMANUEL

Director:

DR. FELIPE ADRÍAN RÍOS BAEZA

Rusia! ¿Hacia dónde vuelas? Contesta. Pero no responde.

Nicolái V. Gógol. *Las almas muertas*.

INTRODUCCIÓN

El siglo XX bien podría terminar con la caída de la Unión Soviética. “¿Cómo hay que explicar el siglo XX corto, es decir, los años transcurridos desde el estallido de la primera guerra mundial hasta el hundimiento de la URSS?” (Hobsbawm, 1997:15). La caída de la nación socialista por excelencia supuso un cambio en la formulación de ideologías políticas, sociales, artísticas e históricas para el siglo XXI. ¿Cómo enfrentarse a un hecho tan radical que reformuló la geografía mundial y planteó nuevas problemáticas para los líderes mundiales? ¿Cómo vemos reflejado este acontecimiento en el arte?

Más de dos décadas han pasado de este hecho. Durante estos años la literatura rusa ha podido replantear su postura frente a la pérdida de la Unión Soviética en novelas como *El cabello de Venus* (2005) de Mijaíl Shishkin, y *El puente de piedra* (2014) de Aleksandr Terejov. Fuera de Rusia nos encontramos con obras como *Koba el terrible: la risa y los veinte millones* (2002) de Martín Amis, una autobiografía que engloba la opinión y vida de los escritores frente al estalinismo; *Limónov* (2011) de Emmanuel Carréré, biografía del poeta Edward Limónov que sirve como herramienta para retratar la historia de Rusia de los últimos cincuenta años.

La novela de la cual hablaremos a continuación forma parte de esta creciente preocupación por retratar una esfera de la historia del siglo XX. Publicada en 2013, la obra de Juan Bonilla ganó además el premio a Bienal en el año 2014, motivo por el cual este año ha cobrado gran fama y que facilitó su edición en México. *Prohibido entrar sin pantalones* construye un retrato del mundo intelectual ruso-soviético de las primeras tres décadas del siglo XX en torno a la figura del poeta futurista Vladimir Maiakovski. Hablamos entonces

de una novela histórica. Maiakovski sirve como hilo conductor para unir muchos puntos clave de la historia rusa, desde la Primera Guerra Mundial, la revolución bolchevique de 1917 y el ascenso de Stalin al poder. Enmarca los movimientos literarios predominantes de esta época: simbolismo, acmeísmo y futurismo frente al naciente realismo socialista.

Al leer esta obra nos encontramos con numerosas interrogantes. Consecuente a ello surge nuestro planteamiento de la problemática: ¿Cuáles son los problemas que plantea escribir una novela sobre la Unión Soviética después de su caída? La novela *Prohibido entrar sin pantalones* forma parte de un grupo de obras cuya preocupación radica en reconstruir el mundo de la URSS con cierta objetividad, ya no nos encontramos en los años de la Guerra Fría, pero el imaginario contenido en ella parece seguir repercutiendo en nuestras mentes, no importa si nacimos a kilómetros de ella o años después de su desaparición.

La novela histórica es un excelente campo para la discusión ideológica. Bonilla se acerca a una de las figuras más controvertidas y fascinantes de la literatura rusa, el poeta Vladimir Maiakovski, emblema de una revolución que habría de reconfigurar al mundo tal y como se conocía en esa época.

¿Cómo vemos construido el discurso de la represión estalinista en esta obra? Pese a que no nos encontramos de manera tan directa con los años más álgidos del estalinismo: las purgas y los gulags; Bonilla a través de Maiakovski logra representar esta marginación y represión que poco a poco irá en ascenso.

De esta manera nuestra hipótesis surge con esta afirmación: La represión estalinista en esta novela está construida como antagonista de la tragedia de Maiakovski. La figura del

poeta cumple el papel del mártir que sufre la represión debido a la incomprensión de su obra por un sistema político obsesionado con depurar la ideología de sus seguidores. Desde una perspectiva orwelliana, el zarismo y el socialismo cumplen papeles idénticos. La revolución proletaria es en esta novela una gran farsa con todos sus elementos teatrales.

Nuestro estudio tiene como objetivo principal el analizar la representación literaria de la represión enmarcada dentro del estalinismo. Como objetivos específicos podemos mencionar: el análisis del papel que cumplió el realismo socialista como regulador de la censura en la estética del arte soviético de la primera mitad del siglo XX; el análisis de las formas de representación de las ideas del socialismo en una obra posterior a la caída de la Unión Soviética; y por último la integración de esta investigación a análisis posteriores a obras que posean problemáticas similares.

Para poder cumplir estos objetivos aplicaremos las perspectivas teóricas de la novela histórica. Acudiremos a los textos de Lukács, Jacobson, Jitrik; teorías sobre la Nueva Novela Histórica propuestas de Seymour Menton y María Cristina Pons. Por último para nuestro análisis consultaremos los discursos históricos anteriores y posteriores, con el fin de crear una imagen global de los hechos históricos presentados en nuestra novela. Mencionaremos por ahora los valiosos trabajos realizados por Orlando Figes y Vitali Shentalinski.

Por lo tanto, nuestro primer capítulo está dividido en tres capítulos: en la primera parte explicaremos concepciones generales sobre la novela histórica, en la segunda sobre los mecanismos de representación del discurso histórico para finalmente en la tercera parte hablar sobre la teoría en torno a la Nueva novela histórica.

El segundo capítulo titulado *Prohibido entrar sin pantalones: el mundo intelectual ruso de principios del siglo XX*, se propone como un análisis del material historiográfico de la época enmarcado en nuestra novela.

Por último el tercer capítulo: *La revolución de la Historia* presenta un análisis de la novela de acuerdo a las directrices teóricas de la novela histórica y el discurso histórico previamente consultados.

Nuestro estudio se ha estructurado como un análisis de una novela histórica para poder acercarnos al pasado: el arte como mediador de la realidad y el tiempo. Más de veinte años han pasado desde la caída de la Unión Soviética, no obstante su verdadera identidad parece resurgir en el eco de su extinción. Las opiniones que ha generado todavía dividen a los estudiosos del tema, tanto historiadores como artistas, por ahora quedará mostrar nuestro punto de vista de los primeros hechos que moldearían el siglo XX como nunca nadie habría imaginado.

CAPÍTULO 1

NOVELA HISTÓRICA Y NUEVA NOVELA HISTÓRICA

1.1 CONCEPCIONES SOBRE LA NOVELA HISTÓRICA TRADICIONAL

Es a principios del siglo XIX cuando la Historia se vuelve un objeto de preocupación literaria, en este caso, de la novela. “La novela histórica ha nacido al comienzo del siglo XIX” (Lukács, 1974:15). El primer novelista histórico que se erige es Walter Scott, sobre anteriores manifestaciones afirma Lukács que: “carecen de lo específicamente histórico, a saber, de la deducción de la particularidad de los hombres que actúan a partir de la peculiaridad histórica de su época” (p.15). De esta manera, se enuncia que la parte histórica de este tipo de obras recae en la particularidad histórica de los personajes. Anteriores a Walter Scott los novelistas usan la Historia como una “temática puramente externa” (p.15) y no un motivo central que dote de una forma específica a la obra.

El surgimiento de la novela histórica nace a partir de la nueva manera en la que se concibe la Historia, esta perspectiva resulta como un producto de la moderna sociedad burguesa que ha logrado vencer los valores de la clase noble. A partir de esta victoria se concibió la Historia de una manera distinta: “surge por primera vez el intento de una periodización racional de la Historia, el intento de concebir racional y científicamente la peculiaridad histórica del presente y de su origen” (p.25). Cada período histórico se estratifica según sus características particulares. Anteriormente la Historia era concebida de manera completamente distinta: “La Ilustración había entendido el ser del hombre como

inmutable, de tal modo que el cambio del curso de la historia no había significado, en casos extremos, sino una alteración del ropaje” (p.26). Dentro de esta percepción, el tema histórico anterior a Walter Scott se ve como un elemento ornamental, un pretexto para la construcción de pasajes exóticos. Tenemos como ejemplo, la idealización fantástica de la Edad Media en la novela de Horace Walpole, *El castillo de Otranto* de 1764.

Es a partir de Walter Scott donde se encuentran varios rasgos particulares que hacen de la novela histórica un género propio, entre los rasgos mencionados nos encontramos: “la extensa descripción de costumbres y circunstancias de la anécdota, el carácter dramático de la acción” (p.29). Se diferencia de sus contemporáneos al: “expresarse pocas veces sobre el presente. No plantea en sus novelas las cuestiones sociales de su época” (p.31). Anteriores a él, los novelistas veían en la anécdota histórica un escenario más para plantear problemáticas de la época, ya sea conflictos políticos, sociales e ideológicos, como bien se puede observar en novelas de “Voltaire y Diderot [...] que captan con audaz y profundo realismo los rasgos esenciales de su presente, pero no ven históricamente lo específico de su propio tiempo” (p.31).

Si tomamos en cuenta estas opiniones podría parecernos irónicamente ilógico que el héroe histórico de Walter Scott sea: “un gentleman inglés más o menos modesto y de nivel medio, corriente” (p.31). Esta caracterización, contrariamente histórica tiene un fin estético: “el protagonista no sirve sino como centro externo de los acontecimientos en desarrollo y no tiene que caracterizarse sino mediante rasgos humanos generales que merezcan nuestro humano sentimiento” (p.33). El género posee entonces un grado de fidelidad con el discurso histórico, pero notamos también que es un producto de carácter literario, el cual tiene que cumplir con ciertos requisitos puramente artísticos, en este caso, la empatía con el

lector. De esta manera notamos que uno de los principales rasgos de la novela histórica es permitir alteraciones de carácter histórico con fines estéticos.

En Walter Scott tenemos un héroe que no dista mucho de parecerse al tipo medio inglés de la primera mitad del siglo XIX, al igual que en otros artistas, y aquí hacemos referencia a los mencionados por Georg Lukács: Stendhal y Pushkin. En Stendhal encontramos obras de carácter histórico, tanto *La Cartuja de Parma* como varias de las *Crónicas italianas*, donde los personajes poseen un gran carácter épico, los cuales no son en todos sus rasgos históricamente rigurosos. De la misma manera tenemos en la novela histórica de Pushkin, *La hija del capitán* una exaltación de los caracteres y una configuración estética que busca sus propios medios para crear fines literarios, independientes del carácter histórico y con cierta independencia de los modelos de la época en la que fueron escritos.

La representación histórica se expresa de distintas maneras, volvamos a retomar a Walter Scott, el cual hace que sus protagonistas: “nazcan del ser de la época, y nunca explica la época por sus grandes representantes” (p.38). Dentro de la novela histórica tradicional, el protagonista será construido generalmente a partir de estas coordenadas. No se retoman a los grandes personajes de la época ya que: “lo hacen siempre y necesariamente en un determinado terreno de abstracción” (p.38). El personaje medio por el contrario, al encarnar el espíritu de la época permite al escritor crear una configuración de la vida cotidiana, captar “las alegrías y los sufrimientos, las crisis y las perplejidades” (p.38).

Este tipo de protagonista trata de sintetizar en su figura un período histórico determinado, participa en los hechos que configuraron su tiempo, es determinado por las circunstancias, aunque no sea eje fundamental de estos episodios. De manera tal, que lo importante dentro de la novela histórica es: “probar con medios poéticos la existencia, el mero ser de las circunstancias y las figuras históricas” (p.43). Las coordenadas de acción de los personajes nos muestran varios planos, los cuales insisten en: “revelar poéticamente la conexión entre la viva espontaneidad de las masas y la consciencia máxima posible de las personalidades rectoras” (p.44). Esta construcción del héroe es determinante, ya que fue modelo para todo el género. Corresponde a una visión donde el discurso histórico se concentró en las grandes figuras, los dueños del telón del tiempo.

Fue hasta pasada la segunda mitad del siglo XX donde el orden de estos elementos cambió, el discurso histórico se enfocó en *la Historia desde abajo* la cual se centra en los personajes anónimos, y la Nueva novela histórica (NNH) centrada en los grandes personajes.

Existen modificaciones inevitables para conseguir los fines artísticos planteados, los cuales no siempre están acordes al rigor del discurso histórico y generan lo que llamamos *anacronismo*. “Todo pasado que convocamos para comunicarlo a nuestro modo a los que con nosotros viven tiene que conceder a lo antiguo una formación superior a la que tuvo” (Goethe: 63). A continuación nos enfocaremos en los mecanismos de representación de la novela histórica.

1.2 LA REPRESENTACIÓN EN LA NOVELA HISTÓRICA

Reflexionemos sobre la naturaleza de nuestro género. Noé Jitrik (1995) se refiere a la novela histórica como un *oxímoron*: “remite directamente, en la tradición occidental, a un orden de invención” (p.9). Ahora bien, el término Historia: “parece situarse en el orden los hechos” (p.9). Estos conceptos de naturaleza contraria están reunidos a partir de una “autorización filosófica” que tiene como fin la creación de un nuevo discurso donde existen otro tipo de relaciones.

La novela histórica parte de un discurso anterior denominado Historia. La Historia tiene una pretensión de verdad. La verdad es el elemento que fundamenta el discurso histórico, el cual “constituye la razón de ser de la Novela Histórica” (p.12). De no ser por este elemento, la novela histórica no se diferenciaría de cualquier otra novela.

Ahora bien, es el término de *ficción*, la otra cara de nuestro oxímoron, la que parece estar del otro extremo semántico de la palabra *verdad*. Es común asociar la ficción con la mentira, con la invención. Pero para Noé Jitrik, el término ficción va más allá y se podría definir como: “un particular conjunto de procedimientos determinados y precisos para resolver un problema de necesidad estética” (p.13). La palabra ficción se desprendería de este binomio verdad-mentira, adquiere una connotación estética que nos ayuda a plantear nuestra problemática: los procedimientos de la representación.

Como vimos en Walter Scott, existe una reflexión estética dentro de la reconstrucción del discurso histórico, conlleva sus debidas alteraciones, las cuales tienen

finés literarios. Estos procedimientos de representación conforman la parte de la ficción del género.

Conviene ahora agregar dos términos: “referente” y “referido”. De acuerdo a Noé Jitrik tenemos que el “referente” es: “aquello que se toma de un discurso establecido o desde donde se parte, una imagen autónoma” (p.53). En este caso, nuestro referente es el discurso histórico. El referido es: “lo que ha sido construido con el material retomado o desde donde se partió, mediante ciertos procedimientos propios de la narración novelística” (p.53). Nuestro referido es en este caso la novela *Prohibido entrar sin pantalones*.

Tanto el referente como el referido están en cambio constante. El referido cambia de acuerdo a “la idea que “puede” hacerse de cierta época de un núcleo histórico” (p.53). El cambio del referente se ve motivado por cambios filosóficos e ideológicos en la concepción de la Historia, la cual se ve determinada por numerosos elementos externos: investigaciones, descubrimientos, estudios, etc. La construcción del referido también varía, ésta depende de: “exigencias retóricas de la novela, va modificándose según se modifican procedimientos escriturarios en general y novelísticos en particular” (p.53). Estos cambios dependen de la época, determinadas orientaciones estéticas que conforman toda una reflexión poética, en nuestro caso la reflexión misma dentro del género a partir de sus antecedentes.

Naturalmente este binomio: *Referente-referido*, parte de un “esquema saussureano, en la medida en que se articula con su complementario” (p.54). El elemento de cohesión que logra unir estos dos elementos es *la representación*. Ahora bien, entendemos la representación como: “un modo [...] de entablar esa relación con las cosas, un “objeto

ideológico”, entendiendo por ideología justamente la primera representación que nos hacemos de las cosas para poder dominarlas desde la perspectiva de nuestro interés” (p.56).

Es la representación la que alía la palabra y la cosa, la verdad histórica y la ficción novelesca, el referente y el referido. La representación posee mecanismos que la ponen en funcionamiento, en este caso: “representación es lo que resulta de un traslado a determinado código de un conjunto de hechos empíricos o de hechos de conocimiento de existencia verificable por medios que no pertenecen a ese código” (p.58) Por este medio el traslado del discurso histórico al discurso literario es viable, este cambio de registro es un mecanismo habitual cuando hablamos de representación. No obstante nos encontramos con la problemática fundamental de la novela histórica: el discurso histórico es también una representación. Por lo tanto: “lo que se representa es un discurso que representa otros discursos que, a su vez, dan cuenta de un hecho y permiten considerarlo como real y efectivamente acontecido” (p.59). Lo que nos salva de este retorno *ad absurdum* al querer encontrar siempre discursos anteriores es la existencia de una validez de verdad que limita este retroceso.

La conformación de la novela histórica es creada a partir de dos discursos, no obstante vemos al discurso histórico como un sustituto del referente, y esto se debe a su pretensión de verdad, aunque como veremos más adelante, esto conlleva sus debidas trampas:

La novela histórica representa ese discurso de dos instancias pero, como la intención es literaria, hay una modificación que, a través de cierta interpretación o inteligencia de las cosas, imprime un sentido a la representación, configura una finalidad propia que quizá no estaba en él o en los discursos representados (pp.59-60).

Y puesto que la finalidad corresponde a intereses estéticos-literarios, la atención se concentrará en la manera en la cual se construye el referido.

Antes de enfocarnos en la construcción del referido, debemos detener nuestra atención en un elemento importante, nos referimos al contexto y al cotexto. Respecto al contexto nos referimos a: “lo que tendría que ver con su proceso de producción, que por ese lado incidiría en sus significación o sentido” (p.67). Ponemos así el ejemplo de nuestra novela *Prohibido entrar sin pantalones*. De acuerdo a la postulación de Noé Jitrik, nuestro “contexto” referencial se trata de un período de la Historia de Rusia, de forma general: el mundo intelectual ruso-soviético de las primeras décadas del siglo XX y de forma concreta: la vida y obra del poeta Vladimir Maiakovski. Estos elementos constituyen el eje central del argumento en torno a la cual giran distintos personajes y distintos hechos, ya sea la Primera Guerra Mundial, la Revolución rusa y el estalinismo. Nuestro cotexto se refiere a los elementos que rodean la escritura de la novela, el más importante de ellos se basa en un elemento que analizaremos más adelante, la escritura en un periodo posterior a la caída de la Unión Soviética. La desaparición de la URSS es un hecho histórico externo que delinea muchos de los aspectos de la novela, la cual leemos e interpretamos de una manera un tanto particular a partir de su situación temporal.

Las relaciones que se establecen en el contexto-cotexto son determinadas por cuestiones de cercanía o lejanía de carácter temporal. Se afirma que: “cuando temporalmente más cerca está el referente más posibilidades existen de que su contexto comparta el contexto de la escritura (cotexto) sí, en cambio, está lejos, se produce un juego de contextos que exige decisiones” (p.68). En este caso el inicio de la Unión Soviética y

una época posterior a su caída, las épocas son temporalmente cercanas pero ideológicamente distantes.

Estas relaciones formularán nuestra construcción del referido. El referido tiene pautas a partir de las cuales es construido. Como el referente es una entidad autónoma, afirmamos que la existencia del referido es siempre posterior, no existe un referido sin un referente anterior ya concluido.

Noé Jitrik describe en varios incisos las pautas para la construcción del referido, las cuales resumimos:

- a) Cada propuesta de escritura “decide” en relación con tales paradigmas: los confirma (tradición) o rechaza (vanguardismo) o bien se sitúa en zonas intermedias entre aceptación y rechazo (innovación).
- b) La cuestión de los modelos aplicables que pueden proceder de los paradigmas en curso o de otras fuentes y, por lo tanto [...] poseer cierto grado de diferenciación, de modo tal que pueden servir para enfrentarse con aquellos paradigmas.

Sobre este punto, tenemos que agregar las posibilidades estéticas del autor y de la época en la que escribe; determina en gran parte el tipo de obra originada, su dirección y su finalidad, ya que estos paradigmas se constituyen como herramientas de representación.

- c) El tipo de problematización lingüística existente en el momento de la escritura, en el sentido de una actitud respecto a la lengua de los documentos o de la época novelizada y la ideología de su adaptación.

Uno de los dilemas más delicados en los que puede reflexionar un escritor de novelas históricas versa sobre la cercanía del lenguaje usado en la obra con respecto al periodo histórico retratado. El nivel de fidelidad o también el nivel de manipulación consiente de tal léxico nos hace reflexionar sobre la postura que el artista mantiene con su referente. Este aspecto nos permite trazar algunas coordenadas sobre las libertades o restricciones que implican cualquier lectura del pasado.

- d) La incidencia de los proyectos ideológicos que entraña el hecho mismo de la escritura [...] escribir es una práctica y, al mismo tiempo, es un instrumento de otras prácticas; por eso, toda decisión de escribir establece un proyecto de naturaleza social que se impregna, como es obvio de lo ideológico-político que alimenta todo el conjunto de prácticas sociales.

No existen novelas históricas exentas de un posicionamiento ideológico. Entre sus líneas encontramos un objetivo en ocasiones claro sobre su intención escritural. Toda lectura que se hace del pasado lo transforma, no hay lectura sin revisión e interpretación de los hechos.

- e) Cómo se distribuye la “principalidad” y la “secundariedad” de los personajes.

Toda novela debe resolver, de una manera u otra, sus propias relaciones

actanciales, pero es más dramático quizás, en el campo de la Novela Histórica por el enorme peso que tiene en ella el referente. Por esta razón, los personajes, principales o secundarios históricamente, pueden ser muy representativos pero no necesariamente protagónicos ni héroes.

Ya hemos apuntado la manera en la cual se distribuyen las relaciones actanciales de los personajes en la novela histórica tradicional. Los protagonistas son generalmente personajes con poca o nula relevancia histórica, pero que dentro de su ser engloban el espíritu de la época. Ahora bien, en la NNH, el protagonismo de las obras literarias se ve relegado a las principales figuras, personajes en cuya efigie se sintetiza el espíritu de una época, pero que además cuentan de un respaldo histórico que sostiene su discurso, este punto lo veremos con mayor detenimiento en el siguiente apartado.

- f) La funcionalidad de los personajes dentro de la narración. No todos los personajes históricos necesariamente son funcionales dentro del argumento de la obra.

En ocasiones la novela histórica tiene un afán totalizador, de querer abarcarlo todo en sus páginas y poder retratar de esta manera la complejidad de todo un período histórico, o la vida en ocasiones inabarcable de un personaje. La escritura de una novela exige decisiones, y al ser la novela histórica un texto artístico antes que documental, el escritor deberá de elegir sobre la funcionalidad de personajes dentro de una trama a la fidedigna exactitud. El éxito de las obras radica en su potencialidad artística antes que a su profusa documentación. Asimismo, no todos los episodios documentados de la vida de un héroe

tienen parte dentro de la obra planteada, el escritor deberá también elegir los momentos retratados con el fin de crear una imagen determinada.

- g) El enfoque narrativo. Noción que corresponde al modo de organizar el material con vistas a una lógica expositiva o, dicho de otro modo, a la economía del punto de vista. Se comprende que estas relaciones generan imágenes bien diferenciadas.

El enfoque narrativo nos permite entender las limitaciones o libertades de conocimiento que podemos obtener de una época a partir de la manera en que el escritor haya organizado su obra. Desde el punto de vista de terceros o desde la compleja profundidad de los pensamientos de los protagonistas.

- h) El modo en el que se trata la Historia. La dirección que se imprime en la captura de lo histórico propiamente dicho, ya sea a partir de lo individual o lo colectivo.

Cada novela es una reflexión sobre la literatura pero una novela histórica también es una reflexión sobre la Historia, desde un extenso y profundo ensayo donde se expongan los mecanismos del tiempo como sucede en el final de *Guerra y Paz* de León Tolstoi, hasta la mirada sardónica y amargamente cómica de los reveses de la revolución mexicana en las novelas de Jorge Ibarguengoitia.

A partir de estos elementos constatamos los procedimientos usados para referir, en este caso, nuestro material primordial: el discurso histórico. Se sustentará además de los instrumentos que proporciona la ficción, entre los cuales Noé Jitrik señala: “el de la

inverosimilitud, apoyada ya sea en tradiciones, como la de las novelas de caballerías, ya en interacciones procedentes de experiencias de vanguardia” (p.81).

Como ya se ha mencionado, tanto el referente como el referido no son instancias estáticas, sino que se mantienen en constante cambio, en un fluir prolongado que los lleva por transformaciones diversas. Las nuevas concepciones de la Historia y las innovaciones dentro del campo literario nos presentan novelas que encuentran similitudes y diferencias con obras anteriores. Como cualquier innovación, mantendrá un constante diálogo con la tradición, a la cual cuestionará o aceptará. Este fluir constante de la forma nos demuestra, que el género de la novela histórica adquiere vigencia constante al ser motivo de preocupación de los escritores que se encuentran en una búsqueda incesante de formas estéticas satisfactorias para sus intereses literarios, para renovar el interés siempre fascinante por el pasado.

Después de tratar estos puntos nos damos cuenta que nuestro material presenta mecanismos de funcionamiento tan complejos como el de cualquier otro género literario. La validez de su discurso no se encuentra sólo en la exactitud del relato sino en su propiedad estética. Tenemos aquí el problema de la representación, para ello acudiremos a la concepción de Lubomir Dolezel (1988). Más allá de anclar el material de la novela histórica al universo histórico “real”, Dolezel propone que: “Una alternativa radical a la mimesis sería una semántica de la ficción definida en un marco de mundos múltiples. La semántica mimética será reemplazada por la semántica de la ficcionalidad de los mundos posibles” (p.77).

Partimos así de sus tres tesis fundamentales de la semántica ficcional:

1. *Los mundos ficticios son conjuntos de estados de cosas posibles.* El rasgo más importante del modelo de los mundos posibles en su legitimación de posibles no realizados.

No importa lo documentada que pueda estar una novela, ello no implicará una exactitud milimétrica ni mucho menos una fidelidad total al material original, el proceso de escritura exige una transformación que dota de libertad al material artístico y que lo diferencia del discurso histórico. Los personajes de una novela pueden o no realizar las acciones de sus homólogos en la vida real, no existe una obligación que los subyugue a reproducir sus acciones, la novela histórica se mueve en este terreno de ambigüedad que legitima lo posible frente a lo rigurosamente acontecido. Dolezel explica que: “El principio de homogeneidad ontológica es una condición necesaria para la coexistencia y compatibilidad de los particulares ficcionales” (p.80). A partir de este principio los personajes pueden reflexionar sobre sí mismos, sobre su condición histórica o poseer la cualidad de incursionar en otro tipo de discursos como el literario o el político, todo ello a la par de su envoltura biográfica. “La homogeneidad ontológica es el epítome de la soberanía de los mundos ficcionales” (p.80). Esta libertad coloca en pie de igualdad a personajes “históricos” con los que no lo son. Mecanismos como la intertextualidad no podrían existir sin este principio.

2. *El conjunto de mundos ficcionales es ilimitado y variado al máximo.* Si los mundos ficcionales se interpretan como mundos posibles, la literatura no queda restringida a las imitaciones del mundo real.

El carácter de posibilidad amplía los márgenes de actividad. Explora todos los caminos, la libertad ya no está condicionada a lo que se puede hacer en el mundo real,

aunque de igual modo respeta si decide actuar dentro de un universo análogo al de la realidad y lo mismo sucede con los más fantásticos y contradictorios. “Los mundos de la literatura realista no son menos ficcionales que los mundos de los cuentos de hadas o la ciencia ficción” (p.80).

Ahora bien, con “la semántica de los mundos posibles no excluye de su ámbito los mundos ficcionales similares o análogos al mundo real” (p.80). En este caso, está la novela histórica que se mantiene como un análogo de una época del pasado del “mundo real”, la cual entra en contacto con numerosos mundos textuales, desde la obra poética hasta nuestra antagonista: la censura representada a través del discurso del realismo socialista.

3. *Los mundos ficcionales son accesibles desde el mundo real.* Son accesibles desde el mundo real a través de canales semióticos mediante el proceso de información.

A partir del texto literario logramos entrar a estos mundos. Pero además, “el mundo real participa en la formación de los mundos ficcionales proporcionando los modelos de su estructura, anclando el relato ficcional en un acontecimiento histórico” (p.83). De ahí la importancia de esta teoría en nuestra tesis. A continuación se establece que: “la semántica de los mundos posibles nos hace conscientes de que el material real debe sufrir una transformación sustancial en su contacto con la frontera del mundo: tiene que ser convertido en posibles no reales” (p.83). Ya sean las experiencias personales del autor o un discurso histórico –ya que pertenece a un pretendido mundo real- sufren un cambio que altera completamente su naturaleza a nivel lógico, ontológico o semántico. La condición primordial para lograr el acceso al mundo ficticio es que: “asuman el status de alternativas posibles” (p.83).

Dolezel apunta rasgos específicos de los mundos ficcionales de la literatura, de los cuales menciona tres.

1. *Los mundos ficcionales de la literatura son incompletos.* La incompleción (sic.) es una manifestación del carácter específico de las ficciones literarias, ya que los mundos posibles del modelo-marco se suponen estructuras completas.

El vacío y las zonas llenas corresponden a fines estéticos. Este aspecto está ligado con los puntos e y f de Noé Jitrik cuando refiere a la distribución de la principalidad y secundariedad de los personajes así como la distribución de la información que posee el artista para la creación de su mundo posible. En este punto sería interesante estudiar qué datos históricos son minimizados y cuales maximizados, ya que esta distribución no es de carácter casual, sino que corresponde a un rasgo esencial de los mundos posibles.

2. *Muchos mundos ficcionales no son semánticamente homogéneos.* Hemos afirmado que los mundos ficcionales se forman mediante construcciones macro-estructurales que determinan el conjunto de sus constituyentes componibles. En narrativa, un mundo ficcional tiene que ser un conjunto complejo de dominios diversificados para poder acomodar los más diversos individuos posibles, así como estados de cosas, eventos, acciones, etc.

Al liberarse nuestro mundo textual de la rigurosa exigencia de la reproducción fidedigna de la realidad nos damos cuenta que se enriquece cada vez más a partir de la relación que tiene con otros discursos, ya sean estos completamente abstractos. Por lo tanto la propiedad homogénea se pierde, se nutre de distintos elementos que varían su constitución y nos proporcionan conjuntos heterogéneos de gran riqueza.

3. *Los mundos ficcionales de la literatura son constructos de actividad textual.* Los mundos posibles son contruidos. Debemos aquí diferenciar de dos tipos de textos, los descriptivos y los constructivistas. Los textos descriptivos son representaciones del mundo real, de un mundo preexistente a cualquier actividad textual. Por el contrario, los textos constructivistas preexisten a sus mundos, los mundos ficcionales dependen de y son determinados por los textos constructivistas.

El discurso histórico pertenece a los textos descriptivos mientras que la novela histórica pertenece a los textos constructivistas. “Los mundos ficcionales no puede ser alterados o cancelados, mientras que las versiones del mundo real dadas por los textos descriptivos están sujetas a constantes modificaciones y refutaciones” (p.89). Al no poseer esta pretensión de verdad, la novela histórica no necesita renovar su contenido de acuerdo a los cambios y descubrimientos en el conocimiento del pasado puesto que su forma está concluida, no le es exigida tal vigencia, lo contrario pasa con el referente, para mantener su status necesita regular y modificar su estructura de acuerdo a los cambios ocurridos en un nivel superior: el de la realidad. “Mientras el texto exista, su mundo puede ser reconstruido en cualquier momento por las actividades lectora e interpretativa de potenciales receptores” (p.89), la novela de Bonilla exige nuestra lectura y solo nuestra lectura puede influir en la interpretación de la obra misma, rasgo sobre el cual difiere con el discurso histórico.

La novela histórica, pese a que parte de la representación del discurso histórico, un texto descriptivo, logra sobreponerse, genera una naturaleza propia que la libera y le permite explorar zonas a las que un texto descriptivo le está vedado entrar, como pueden ser los pensamientos o los sueños de los protagonistas. Sólo necesita desprenderse de la pretensión de verdad. Sin embargo, esto no le resta validez a la obra puesto que “un estado

de cosas posible y no realizado se convierte en un existente ficcional al ser autenticado por un acto de habla literario oportunamente emitido” (p.90). El género expresa su propia validez por medio de su condición literaria y en este caso como “posible textualmente autenticado”.

A partir de estas reflexiones veremos como una nueva generación de novelistas exploran tales posibilidades, abandonan los convencionalismos propios del género, así como principios que la habían regido durante décadas. Esta nueva narrativa tuvo origen en Latinoamérica y para hablar de ella debemos iniciar un nuevo apartado.

1.3 LA NUEVA NOVELA HISTÓRICA

Es común dar fechas que marquen el inicio de tal o cual corriente artística o estilística. El fenómeno de la Nueva Novela Histórica (o NNH para simplificar) nació en Latinoamérica. Esta tendencia se caracteriza por plantear una nueva manera de representar la Historia. Seymour Menton (1992) señala que existe: “el predominio, desde 1979, de la Nueva Novela Histórica, muchas de las cuales comparten con las novelas claves del boom el afán muralístico, totalizante: el exotismo exuberante; la experimentación estructural y lingüística” (p.30).

Esta corriente estilística parte de la necesidad misma de la representación que generó la experimentación en otros géneros literarios. Aunque Menton indica el año de 1979 como el inicio del auge de este tipo de obras, reconoce también la existencia de antecedentes como lo son *Yo, el Supremo*, de Augusto Roa Bastos de 1974 y *Terra nostra*, de Carlos Fuentes de 1975 respectivamente. Incluso podemos hallar obras mucho más anteriores, puesto que indica como la primera NNH la obra de Alejo Carpentier, *El reino de este mundo* procedente del año 1949.

El estudio de Seymour Menton se ubica principalmente en Latinoamérica, pero no por ello niega que exista una corriente similar en Europa y en Estados Unidos, respecto a este tema dedica un capítulo titulado *La Nueva Novela Histórica en Europa y en los Estados Unidos* (pp.57-66). Esto es muy importante, puesto que nuestra obra corresponde a un escritor español que escribe sobre un periodo histórico ruso. Cabe añadir que identifica

en la novela *Orlando* (1929) de la escritora inglesa Virginia Woolf, un antecedente del género en el continente europeo.

Debemos diferenciar muy bien a las novelas históricas tradicionales de la NNH, la cual presenta características distintivas. Seymour Menton las engloba en seis rasgos, aunque acota el hecho de que “no es necesario que se encuentren exactamente los seis rasgos [...] en cada novela” (p.42):

1. La subordinación de la reproducción mimética de cierto periodo histórico a la representación de algunas ideas filosóficas, difundidas en los cuentos de Borges y aplicables a todos los períodos del pasado, del presente y del futuro. Las ideas que se destacan son: la imposibilidad de conocer la verdad histórica o la realidad; el carácter cíclico de la historia y paradójicamente, el carácter imprevisible de ésta, o sea que los sucesos más inesperados y asombrosos pueden ocurrir.
2. La distorsión consciente de la historia mediante omisiones, exageraciones y anacronismos.
3. La ficcionalización de personajes históricos, a diferencia de la fórmula de Walter Scott de protagonistas ficticios. Mientras que los historiadores del siglo XIX concebían la historia como resultado de las acciones de los grandes emperadores, reyes y otros líderes, los novelistas decimononos escogían como protagonistas a los ciudadanos comunes, los que no tenían historia. En cambio, mientras los historiadores de orientación sociológica de fines del siglo XX se fijan en los grupos aparentemente insignificantes para ampliar nuestra comprensión del pasado, los novelistas de fines de siglo gozan retratando *sui generis* a las personalidades históricas más destacadas.

4. La metaficción o los comentarios del narrador sobre el proceso de creación.
5. La intertextualidad.

Respecto a este rasgo, requerimos la postulación de Gerard Genette, define la intertextualidad como “una relación de copresencia entre dos o más textos, es decir, eidéticamente y frecuentemente como la presencia efectiva de un texto en otro” (p.10). *Prohibido entrar sin pantalones* es una novela que concentra mucho de su contenido en la vida y obra de varios escritores además de Vladimir Maiakovski, la referencia a otras obras se vuelve un punto fundamental.

6. Los conceptos bajtinianos de lo dialógico, lo carnavalesco, la parodia y la heteroglosia. De acuerdo con la idea borgeana de que la realidad y la verdad históricas son incognoscibles, varias de las NNH proyectan visiones dialógicas al estilo de Dostoievski, es decir, que proyectan dos interpretaciones o más de los sucesos, los personajes y la visión del mundo.

El concepto de lo carnavalesco que desarrolló Bajtín prevalece en varias de las NNH: las exageraciones humorísticas y el énfasis en las funciones del cuerpo desde el sexo hasta la eliminación. Los aspectos humorísticos de lo carnavalesco también se reflejan en la parodia, uno de los rasgos más frecuentes de la NNH y que Bajtín considera “una de las formas más antiguas y más difundidas por representar directamente las palabras ajenas”.

Ahora bien, debemos apuntar un comentario final de Seymour Menton respecto a la NNH. En su texto, Menton nos dice que el género se distingue por: “su mayor variedad” y “su mayor soltura a su imaginación” (p.45). Acotamos el hecho de que al trabajar con mayores recursos estilísticos y en diversos planos de discurso, la novela adquiere una gran riqueza discursiva, lo fantástico y lo onírico son elementos presentes que tienen relevancia dentro de la narración.

Podemos advertir que en estos conceptos existe una relación cercana con los puntos expuestos por Noé Jitrik para la construcción del referido y de Ludomir Dolezel para la creación de mundos posibles: la necesidad de transformación del material original y con ello su menor o mayor manipulación y subordinación a fines estéticos, así como la variedad de discursos inscritos dentro del texto que permiten establecer numerosas relaciones que no existían en el discurso original.

La NNH nos presenta un diálogo con el discurso histórico o con el discurso oficial de la Historia. María Cristina Pons (1996) argumenta que: “la reciente producción se caracteriza por la relectura crítica y desmitificadora del pasado a través de la reescritura de la Historia” (p.16). Este papel desmitificador nos proporciona una subversión del discurso histórico oficial, esto se logra a partir de: “recuperar los silencios o el lado oculto de la Historia a partir de una perspectiva diferente, desfamiliarizadora” (p.16). Nos damos cuenta que la NNH presenta un carácter evaluativo y crítico con el referente, ya no nos presenta sólo una reconstrucción del pasado, sino que aporta una crítica, un análisis donde evalúa la manera de representar el pasado por parte de los historiadores. Y puesto que la Historia es también un discurso, el diálogo que se mantiene es por demás controversial. Añadimos que: “tiende a presentar el lado anti heroico o antiépico de la Historia: muchas veces el pasado

que se recoge es [...] el pasado de las derrotas y fracasos” (p.17). Esto es muy importante puesto que la novela que analizaremos cuestiona el inicio del pasado estalinista de la Unión Soviética, donde el discurso oficial fue un arma para silenciar a los intelectuales de la época y donde muchos de los hechos acontecidos fueron silenciados, escondidos en una verdad construida con una retórica que convenció a más de una nación durante décadas.

Asimismo, María Cristina Pons engloba varios de los procedimientos usados por la NNH, la cual recurre a: “la ausencia de un narrador omnisciente y totalizador; la presencia de diferente tipos de discursos y sujetos de dichos discursos; la presencia de evidentes anacronismos; los efectos de inverosimilitud, entre otros” (p.17).

Añadimos a estos enfoques la opinión de Ute Seydel (2002) en la cual hace una revisión de los conceptos de novela histórica tradicional frente al de la NNH. De la misma manera que María Cristina Pons, explica esta tendencia como un producto natural de la literatura posmoderna, entre sus características encontramos que: “Las narraciones posmodernas se refieren a la herencia moderna por medio de las relaciones transtextuales, como ejemplo, la intertextualidad, el paratexto, la parodia y el pastiche” (p.73).

Ute Seydel aborda la postura del crítico estadounidense Brian McHale (1987), el cual ve en la NNH una “expresión cultural del posmodernismo” (p.52). Su análisis de las obras y su perspectiva no difieren de los enfoques que hemos ido analizando hasta ahora. En su monografía *Postmodernist Fiction*, McHale destaca las restricciones que determinaron la construcción de la novela histórica tradicional, las cuales son: “La restricción de no desmentir la historiografía oficial, la de no producir anacronismos y por último la de no contradecir la lógica y leyes naturales” (p.63). Ahora bien, las ficciones posmodernas que

tienen como base el discurso histórico, contradicen precisamente estas tres restricciones: “la historia apócrifa, el anacronismo creativo y la imaginación histórica” (p.65). Usan estos tres elementos como herramientas para la construcción de la base de todo su discurso.

Seydel en su texto evalúa la postura de Seymour Menton y la compara con el enfoque teórico, menos conocido, de Fernando Ainsa (1991), del cual retoma sus criterios para caracterizar a este género:

1. La relectura del discurso historiográfico oficial y el cuestionamiento de éste.
2. La volición de la distancia épica y de la alteridad del acontecimiento.
3. La deconstrucción y degradación de los mitos constitutivos de la nacionalidad.
4. La historicidad del discurso ficcional, ya que refleja una documentación minuciosa.
5. La superposición de tiempos diferentes.
6. La multiplicidad de varios puntos de vista y la imposibilidad de conocer la verdad histórica.
7. Las modalidades expresivas.
8. La preocupación por el lenguaje y uso de arcaísmos, del pastiche y de la parodia para reconstruir o desmitificar el pasado.
9. La NNH como *pastiche* de otras novelas.

Encontramos similitudes entre los puntos expuestos con respecto a los anteriores, ya sea de Menton, Pons, Ainsa o McHale. La NNH se erige como una crítica a la Historia y al discurso historiográfico, en sus recursos y mecanismos de representación del pasado se

levanta, paradójicamente, una verdad: la imposibilidad de conocer la Verdad. No hay cosa más cambiante que el pasado, su construcción continua pone de manifiesto su carácter cambiante. Cada nuevo descubrimiento, cada manuscrito hallado, cada evidencia encontrada altera un poco la extensa superficie de la Historia, sus ecos repercuten en nuestra memoria y nos demuestran que el pasado puede ser tan incierto como el futuro.

CAPITULO 2. PROHIBIDO ENTRAR SIN PANTALONES: EL MUNDO INTELLECTUAL RUSO DE PRINCIPIOS DEL SIGLO XX

2.1 EL MUNDO INTELLECTUAL RUSO ANTES Y DESPUÉS DE LA REVOLUCIÓN

Nikolái Gógol imaginó a Rusia como una gran *troika* que corría velozmente hacia el futuro. Los caballos del tiempo tiraban de ella sin pausa y sin razonamiento alguno, se precipitaban hacia adelante sin conocer freno. No obstante, él no podría haber intuido que no sería el resonar de la *nagaika* lo que impulsaría a la gigantesca *troika* sino el motor de una locomotora en la estación Finlandia lo que haría entrar a Rusia al siglo XX.

Los pasos de las multitudes resuenan sobre el pavimento. Sus pasos son lanzas, sus gritos balas, violan con fuerza e impaciencia la entrada al Palacio de Invierno de los Zares, en sus voces resuenan versos futuristas. Es la potencia de los revolucionarios y de la vanguardia artística; el estallido de una utopía. En la boca de los revolucionarios se fermentan consignas y poemas que proclamaban la lucha contra el zarismo y la burguesía, rimas violentas como dinamita contra la costumbre, contra la tradición anterior de la gran literatura rusa decimonónica. La nueva estética de toda una corriente artística se había gestado en pequeños cafés, con actos violentos que ponían en duda el valor del arte, de la poesía, de la vida y que literalmente se proponían ser una *Bofetada al buen gusto*.

Juan Bonilla extrae como referente de su novela un periodo vertiginoso de la Historia de Rusia, encabezado por un personaje que en ocasiones adquiere dimensiones pantagruélicas: Vladimir Vladimirovich Maiakovski.

En la obra de Bonilla nos encontramos una constante evasión de las fechas pese a pertenecer a un género histórico. No obstante, podemos determinar de forma exacta el periodo de tiempo contemplado en la obra a partir de la vida de nuestro héroe. *Prohibido entrar sin pantalones* comienza de la siguiente manera: “Maiakovski tenía dieciocho años, dieciséis dientes podridos y un solo lector” (p.9). Maiakovski nació el 19 de julio de 1893, el inicio de la novela se situaría en el año de 1911 y concluye con el suicidio del poeta ocurrido el 14 de abril de 1930. Por lo tanto la acción de la obra puede ser situada entre 1911 y 1930. Nuestro marco de referencia temporal abarca un período de diecinueve años, aunque como veremos adelante el espectro de tiempo contemplado parece distenderse un poco más.

En las dos décadas referidas leemos más que una crónica de sucesos cronológicamente hilvanados a partir de la figura de un poeta. Bonilla logra construir un retrato de toda una época que logra sintetizar y recrear toda una generación de artistas dispuestos a construir un arte digno de los nuevos tiempos y que vio un fin prematuro a manos del poder. Para analizar esta crítica a la época necesitamos acudir primero al discurso historiográfico del período en los cuales el autor basó la estructura de su ficción.

En la sección dedicada a los agradecimientos, Juan Bonilla nos proporciona una lista de fuentes para la redacción de su obra, las cuales podemos clasificar de la siguiente manera:

- Las *Obras escogidas* de Maiakovski en la versión de Lila Guerrero publicada en los años cincuenta con el sello Editorial Platina.

- Discurso histórico: *Russian Futurism: A History*, de Vladímir F. Markov del año 1968; *The life of Mayakovsky*, de Wiktor Woroszylski en la edición de Victor Gollancz publicada en el año 1972 y *I love: The Story of Vladimir Mayakovski and Lili Brik* de Ann & Samuel Charters publicado en 1979.
- Discurso histórico-literario: *Artist in Uniform. A Study of Literature and Bureaucratism*, de Max Eastman publicado en 1934; *Russian Futurism: A History*, de Vladimir F. Markov publicado en 1968.
- Crítica literaria: *Literatura y Revolución* de León Trostky de 1925 y *Russian Formalism*, de Victor Erlich publicado en 1955.
- Memorias: *Mayakovsky and His Circle* de Viktor Shklovsky de 1972.

Añadimos como fuentes referenciales documentos de archivos desclasificados respecto al caso Maiakovski, estos últimos no han sido del todo traducidos y podemos encontrarlos a través de investigaciones a las cuales haremos mención más adelante. Forma parte del referente usado por el autor la ayuda proporcionada por: “Cristina Morales [que] estuvo en el Museo Maiakovski en Moscú y me mandó fotos. Sofía de Juan me consiguió una copia de la impresionante película del entierro del poeta. Toni Munne me hizo copias de algunas películas en las que salía Maiakovski” (p.380). Por último podemos intuir la consulta de diarios y cartas de personajes de la época y que podemos rastrear dentro de los párrafos de la obra: “tenía una fuerza que pocas veces he visto en un escenario donde hubiera un poeta, *escribió en su diario Ajmátova*” (p.26).

El discurso historiográfico respecto a esta época es amplio, aunque no nos proponemos hacer un rastreo de todo el material referencial usado por el autor, sí podemos dar cuenta

del período histórico presente en la novela por medio de diversas fuentes y el cual analizaremos en todo este capítulo.

Imperio Ruso 1911. En los cafés y los teatros de San Petersburgo y de Moscú la intelectualidad rusa está en plena efervescencia, numerosos grupos artísticos se abren paso para consagrarse como representantes del arte del nuevo siglo. Las ideas bullen por todas partes y es la voz de los poetas la que se erige como ama y señora de la nueva literatura rusa. Gerd Ruge (1962) ilustra el sentir de las letras eslavas: “Ha terminado el período clásico de la novela rusa. Se ha iniciado el decenio simbolista, la primera década de un cuarto de siglo, en el cual la literatura rusa está dominada por el lirismo” (p.18). La literatura rusa ya había sufrido una revolución monumental antes de 1917, en los inicios del siglo XX una proliferación de escritores sobresalían con discursos totalmente distintos al de sus predecesores, su misión es conformar un nuevo canon que logró diferenciarlos de los grandes maestros novelistas que cimentaron la literatura rusa del siglo XIX, ya no estamos en la época de los grandes dramas aristocráticos de Tolstoi ni de las atormentadas mentes de los criminales de Dostoievski.

Son tres los movimientos que abren la literatura rusa del siglo XX, el primero es el simbolismo. María de los Llanos Kashéeva (1977) parafrasea las palabras de Merezhkovski de su manifiesto *Sobre las causas de la decadencia y nuevas tendencias de la literatura rusa moderna*, en el cual se enuncia que:

El objeto de la nueva poesía se encuentra en otro mundo –el de lo sagrado- y que sus contenidos precisan de una arquitectura especial de la palabra: el símbolo, el elemento capaz, por sí solo, de profundizar y ampliar la impresión mística, que con tanto denuedo busca la nueva generación de poetas (Pp.1195-1996).

La cultura eslava es adicta al misticismo, a los milagros, al mundo espiritual que encuentra en los íconos su manifestación absoluta; el simbolismo, por su carácter sagrado, encontró el campo perfecto para la experimentación. Entre sus representantes encontramos a Merezhkovski, Balmont, André Beily y la primera obra de Anna Ajmátova.

Los simbolistas poseen un alto grado de sofisticación inusual para los círculos intelectuales rusos de la época, la cual se inclinó más por una búsqueda del mundo campesino en casi todo el siglo XIX, no es extraño que en la novela de Bonilla sean descritos de la siguiente manera: “Los simbolistas, con sus buenas maneras, sus elegancias, sus cánticos evanescentes, sus pianos de red, sus meriendas de té, eran los enemigos principales [...] sólo vivían para y por el exceso, para y por la excentricidad” (p.21). Esta postura refinada los convierte en la perfecta antítesis de lo que los futuristas quieren llegar a ser: hombres pasados por la vida dura de las ciudades, anhelantes de la revolución que ponga fin a las buenas maneras y las formas antiquísimas que habían gobernado las sociedades durante décadas. Esta rivalidad no sólo es contra los simbolistas, sino contra casi todos los movimientos artísticos en pugna a la que se los acmeístas.

Kashéeva describe el acmeísmo de la siguiente manera: “Insiste en la objetividad, carácter concreto y material del mundo existente” (p.1222); en palabras de Gumiliov: “este mundo sonoro, multicolor, de forma, peso y tiempo”. El acmeísmo nace como una propuesta a la decadencia del simbolismo, aterriza la poesía al mundo terrenal. Pese a rechazar al estilo anterior, mantiene una estrecha relación con este: “los acmeístas, con toda seguridad tienden hacia la burguesía y se diferencian de los simbolistas solamente por su mayor fuerza y materialismo” (Jakobson, 1997:73). Esta posición burguesa no tiene anclada profundamente sus raíces en la sociedad rusa, recordemos que hasta 1861 con la

liberación de la servidumbre, el Imperio Ruso continuaba con una política semi-feudal y que fue en las últimas décadas del siglo XIX cuando la literatura de carácter burgués, iniciada con Chejov se abrió paso entre los escritores de la nobleza. Los acmeístas corresponden a una joven generación que inicia el siglo XX en una sociedad burguesa pero que verá frustrado su avance tras la llegada de la Revolución de Octubre. La obra de los acmeístas se encuentra en el terreno de lo tangible, como explica Isahia Berlin (1965):

Su poesía de imágenes precisas y estructura firme y rigurosamente ejecutada estaban tan alejada de la poesía social de los bardos del ala izquierda del siglo XIX como de la literatura visionaria, rematadamente egoísta de los simbolistas, del verso lírico e intoxicado de los poetas “campesinos” y de los gestos frenéticos de los futuristas y otros revolucionarios tímidos (p.106).

Entre los poetas del movimiento acmeísta encontramos a Nikolái Gumiliov, Anna Ajmátova, Ósip Mandelshtam y a Marina Tsvetáieva; ésta última poeta es una de las más famosas de toda la poesía rusa del siglo XX, la cual mantuvo una relación singular con Maiakovski, ella lo admiraba, incluso le llegó a componer un poema, sin embargo las buenas relaciones que llevó con las principales figuras del arte soviético no le proporcionaron la seguridad económico-social que pudiera salvarla del suicidio.

A la sombra de estos dos primeros movimientos se mueven las figuras de dos grandes escritores Máximo Gorki e Iván Bunin. Representantes de la tradición narrativa anterior, su obra seguiría impregnando en menor y finalmente en mayor medida el tono general de la literatura rusa después de la Revolución ya sea dentro de la estética realista-socialista como es el caso de Máximo Gorki o como una nostalgia propia de los exiliados en el caso de Iván Bunin.

Llegamos al tercer movimiento literario y cuya presencia está continuamente en nuestra novela: el futurismo. De la mano de Marinetti y otros tantos artistas nace el futurismo en Italia, pero que en Rusia arraigó de un modo totalmente vertiginoso. En sus cartas Velimir Jlevnikov le escribe a Marinetti lo siguiente: “No tenemos ninguna necesidad de que nos vacunen desde el exterior, pues ya nos hemos lanzado hacia el futuro desde 1905” (p.1242). 1905 corresponde al año de la primera revolución, Jlevnikov comprende que un espíritu como el ruso es capaz de adaptarse a la estética del futurismo ya que su nación fue la pionera en proclamar la doctrina socialista en pos de una nueva sociedad. El futurismo se ve entonces como el arte revolucionario, la quintaescencia del cambio que viene en camino.

El futurismo no se quedó relegado al terreno de la literatura, otras artes acompañaron su camino en una búsqueda constante de renovación total, de ahí su afán exterminador, irrespetuoso, su fin es la construcción de un nuevo ideal artístico para los tiempos futuros. Entre los artistas más destacados del movimiento se encuentran: Velimir Jlevnikov, David Burliuk y por supuesto Vladimir Maiakovski, a estos se agregaron Boris Pasternak, Nikolai Burliuk y los artistas plásticos Natalia Goncharova y Kazimir Malevich. La irreverencia es un elemento indispensable para la desacralización de los clásicos y su posterior destrucción, sólo de esta manera se puede forjar un arte nuevo con reglas propias.

Los cubo-futuristas rusos, en su manifiesto fundacional, enfatizan precisamente estos aspectos: su juventud y su legitimidad como abanderados de la modernidad y el rechazo a los maestros, símbolo del pasado y la decadencia: “Sólo nosotros somos la cara de nuestro Tiempo”. La iniciación de estos artistas pasa por negar a sus maestros, y la fundación pasa por declarar que ellos son el inicio de la nueva era. A partir del futurismo y posteriormente del dadaísmo, se van a suceder los movimientos que apuesten por la devolución del arte a su esfera sacra y, por lo tanto, de la reunificación del arte a la praxis de la vida (Bravo, 2010: p.315).

Es en su manifiesto publicado en 1912 *Bofetada al gusto público* donde apreciamos el espíritu rebelde y anarquista de los futuristas:

Solamente nosotros somos la imagen de nuestro Tiempo. El corno del tiempo resuena en nuestro arte verbal. El pasado es estrecho. La Academia y Pushkin menos comprensibles que los jeroglíficos. Pushkin, Dostoievski, Tolstói, etcétera, etcétera, deben ser arrojados por la borda del vapor del Tiempo Presente (p.26).

De la misma manera que la Revolución, el principal deseo del futurismo es su universalidad. Los artistas sueñan con ver las calles cubiertas con proclamas poéticas, cuadros pintados en las ventanas de los edificios con la finalidad de hacer de la vida un arte total. No obstante, incluso su postura rebelde construye un diálogo continuo con la tradición literaria anterior, como bien lo explica Roman Jakobson:

Aunque a los futuristas rusos pusieron todo el entusiasmo en destacarse de los “generales-clásicos” ellos eran sangre de la sangre de las tradiciones literarias rusas. No es casual que el arrogante lema táctico de Maiakovski “Y ¿por qué Pushkin no es atacado?” se transforme en una locución elegíaca al mismo Alexander Sergueevich: “Pronto moriré y estaré mudo. Después de mi muerte estaremos casi al lado (p.34).

Es el tiempo de una intensa actividad intelectual y artística, se aprecia un gran dinamismo en los salones del recién nombrado Petrogrado y de Moscú, hace tiempo que los cafés han reemplazado a los salones de la nobleza como centros de creación artística, asimismo, el crecimiento y modernización de las ciudades han dado lugar a una cultura urbana, inquieta e industrial, solo en París y en Viena se han visto fenómenos comparables alrededor de los cafés. El cronista Ilya Ehrenburg (1965) rememora el ambiente general de estos establecimientos:

Recuerdo el Café de los Poetas durante el invierno de 1917-1918 en la callejuela de Nastásinski. Aquel era un lugar de muy curioso aspecto. Las paredes estaban recubiertas de pinturas insólitas para el público y de inscripciones no menos extravagantes. “Me gusta ver

morir a los niños” –este verso, de los primeros de Maiakovski anteriores a la revolución, lucía en una pared para aturdir a los clientes (p.37).

Esta descripción en poco se diferencia de la presentada por Bonilla cuando nos habla de los lugares donde se presentaban los poetas futuristas:

Las paredes del local estaban adornadas con dibujos absurdos: torsos de mujer que en vez de brazos disparaban falos, cerdos voladores, caballos en cuyos bocados había versos pornográficos. Esas cosas. Encima de cada una de las puertas del lavabo había dos indicaciones: palomas, desplegad vuestras alas, y palomos, desplegad vuestras alas. Colgaban de aquí y de allá latas de sardinas y otras muestras excelsas de detritus industrial (p.17).

Es un excelente tiempo para la experimentación y la discusión, los futuristas por su parte buscan ganarse un lugar dentro del panorama general de la literatura rusa, encabezados por un Maiakovski adolescente que proclama la muerte del amor y todos los demás ideales del pasado, su figura de gigante y voz estentórea ganará adeptos y enemigos, pero algo es seguro: nadie se mantiene indiferente en sus presentaciones, a sus versos provocadores y a su comportamiento enfebrecido.

El avance de los días hierve el ambiente general de la ciudad, por doquier se lanzan discursos sobre la caída del zar, del fin de los tiempos, de la posición política del Imperio Ruso en el conflicto armado que inició en 1914, Maiakovski lanza una canción que con el tiempo se volvería un himno:

Estúpidos burgueses
Atracaos de piña
Masticad gelatina
Mientras ya llega
Vuestra última hora (p.17).

Los minutos del reloj contaban lentamente el último suspiro del tiempo de los zares, en la estación de trenes Finlandia Vladimir Ilich Uliánov desciende del vagón, ha negociado la paz con los alemanes, en sus manos está el futuro de Rusia.

Es difícil explicar de forma breve el impacto que llegó a tener la Revolución Rusa, no sólo cambió radicalmente el aspecto de esta nación y la de muchas más, sino que sus efectos se sintieron en el mundo entero, no solo comenzaba un cambio político en Rusia sino que se formaba todo un imaginario en torno a la construcción de una utopía de carácter universal, dividió a la misma nación y su impacto en el arte ruso dejó huellas imborrables. El mundo se estremeció en estos días.

En un primer momento casi todas las ilusiones de los intelectuales recayeron en Lenin y el movimiento bolchevique al que se ve como un renacimiento de una nación. Pese a las fragmentaciones inevitables sobre la posición política más adecuada para los nuevos tiempos, en general se mantienen grandes esperanzas, como explica Gerd Ruge:

La mayor parte de los miembros y adeptos a la “inteligencia” rusa saludaron a la revolución de febrero como a un espléndido movimiento inicial destinado a abatir la ociosa, inactiva y superflua burguesía y el polvoriento aparato zarista, para edificar la nueva libertad de los hombres sobre las ruinas del viejo sistema. Para ellos, lo fundamental de cuanto ocurría no eran tales o cuales cambios políticos o sociales, sino la disolución de un clima espiritual al que venían combatiendo desde hacía muchos años. Alexander Blok se declaró partidario de la revolución. Los futuristas veían la confirmación de sus teorías artísticas en aquel mundo de caos y destrucción que negaba todos los valores tradicionales (p.39).

Cada movimiento artístico analiza la Revolución desde distintas maneras, es imposible estar apático, pese a esta diversidad de opiniones, podemos asegurar que la llegada de la Revolución hermano durante un breve momento los distintos movimientos artísticos en Rusia en un mismo sentir: los simbolistas anhelan la renovación espiritual, Alexander Blok publica a principios de 1918 un poema simbolista titulado *Los doce*, en el texto retrata a un grupo de revolucionarios que emprenden su marcha en medio de una apocalíptica nevada hacia el futuro, la figura de Cristo los guía. La contraparte ideológica

de este entusiasmo casi místico son los futuristas con su desfile en pos de la destrucción y la renovación por medio de las máquinas. Los artistas apoyan la consigna *¡Todo el poder a los soviets!*

Ninguno de ellos sería capaz de imaginar las dimensiones del caos de la anhelada revolución, números conflictos, levantamientos armados y hambrunas comenzarían a azotar la Santa Madre Rusia a la que tanto cantaron. La guerra civil que dividió a Rojos y Blancos se prolongó durante años, escaseaban los alimentos y servicios, la falta de un orden general impactó de forma inmediata a un pueblo que en pocos días comenzó a cuestionarse sobre los medios de la Revolución: ¿es realmente el inicio de nuevos tiempos o el comienzo de un Apocalipsis que consumirá a toda la nación?

Marc Slonim (1974) nos ilustra de manera bastante clara la incertidumbre general de la clase intelectual de esta época:

Lo que estaba sucediendo en nada se parecía a los magníficos anuncios de los profetas simbolistas o de los radicales con su mentalidad mística; sencillamente significaba epidemias, hambre, prisión, exilio, aniquilación tanto física como espiritual; Rusia agonizaba, y muchos poetas o novelistas creyeron que lo único que podían hacer era celebrar un servicio fúnebre por la tierra que iba hacia un final trágico. Este estado de ánimo se expresa en varias obras, desde la prosa de Révizov (“La Balada de la destrucción de la tierra por Rusia”) hasta los versos de Ehrenburg (“Plegaria por Rusia”), así como en muchas posteriores, como “El sol de los muertos” (1923) de Shmeliov (p.12).

Son muchos los intelectuales condenados al exilio en estos primeros años, en su mayoría de origen noble. Estos artistas construyeron a través de sus obras una mirada permanentemente nostálgica por la vieja Rusia que caerá de manera inevitable en la idealización del pasado zarista, un ejemplo claro es Iván Bunin, cuyas novelas posteriores a la Revolución describen el mundo apacible de la vida de los *mujiks*. Pero los artistas que

decidieron quedarse o que no pudieron irse cuando tuvieron la oportunidad se vieron obligados en reconstruir su mundo de acuerdo a otras directrices. De una u otra forma, estos eran los dolores de parto que anunciaban el nacimiento de una nueva sociedad.

Llega a ser un tanto contradictorio analizar los cambios acontecidos en esta época. Pese a ser días de escasez general, de estrictos racionamientos y de una lenta reapertura al orden general también este fue el último gran período de florecimiento cultural de Rusia. Fue la década de 1920 el gran momento de la vanguardia, una vorágine de actividad y libertad artística que cerraría sus puertas a la entrada del estalinismo.

La reanudación de la actividad literaria fue lenta y gradual. Tres factores la favorecieron. Los grupos prerrevolucionarios o sus miembros individuales, después de superar la conmoción sufrida y la letargia consiguiente, trataron de rehacer sus filas y de continuar las tendencias que representaba, o bien de adaptarlas a las nuevas condiciones, Pero los jóvenes, en su mayoría comprometidos en la lucha, sintieron el impulso de responder en forma creadora a su tiempo y de expresar sus experiencias personales –a veces de una manera rudimentaria-, formando así un nuevo “corpus” literario e iniciando otro capítulo en la historia de la literatura rusa. Y por último, los dirigentes comunistas que habían pertenecido casi todos a la vieja *intelligentsia*, estaban ansiosos por promover una literatura que expresara la ideología de la Revolución y reflejara ese orden social diferente (Slonim: 15).

Añadimos un cuarto factor a los mencionados por Slonim: el establecimiento de la Nueva Política Económica, conocida también como NEP decretada el 21 de marzo de 1921. La NEP logró impulsar el desarrollo económico de las ciudades diezmadas por los conflictos armados, los pequeños comercios pudieron abrir sus puertas, la sensación que proporcionaba cierta estabilidad económica en la sociedad se transformó prontamente en un creciente entusiasmo que contagió a los artistas y a los habitantes de la recién Unión Soviética. Ilya Ehrenburg nos habla del ambiente general de estos días:

Todos queríamos saberlo todo. Hay muchos libros que describen el asalto a los bastiones y a las casamatas, a las fortificaciones y a las fortalezas. Pero aquel era un tiempo en que el

pueblo tomaba por asalto los conocimientos. [...] Las escuelas superiores estaban repletas de jóvenes entusiastas. Era imposible encontrar sitio en los locales de conferencias o informes: costaba tanto entrar en las aulas del Museo Politécnico como en el vagón de un tranvía destartado. A los conferenciantes les arrojaban numerosas hojitas con preguntas, y no había cosa por la que la gente no preguntase; las huelgas de Westfalia, los reflejos de Pávlov, el suprematismo, la lucha por el petróleo, la eugenesia, las rimas de Maiakovski, la teoría de la relatividad, las fábricas de Ford, la posibilidad de vencer la muerte y otras muchas cuestiones (p.155).

La necesidad de un orden general, la visión mesiánica que ha tenido Rusia desde tiempos de Iván el terrible, así como la apertura general de la educación para todas las clases sociales se combinó con un nacionalismo exacerbado que encontraba en el sello del Partido socialista su máxima cumbre, todo esto fue lo que llevó al florecimiento cultural de esta década; no sólo eran nuevos tiempos que a primera vista parecían adversos, era también el triunfo de la Revolución, el triunfo de toda una utopía, un cambio político en Rusia que se había estado gestando más de cien años atrás con la revuelta decembrista.

Este fue la breve primavera del futurismo, el movimiento que desde antes de la Revolución ya había cantado la destrucción del orden burgués, es el tiempo del gigante Vladimir Maiakovski. Las lecturas y presentaciones de los cafés concurridos por los curiosos habían terminado, ahora la ciudad parecía estallar, la democratización del arte había llegado bajo el sello de un arte soviético, pese a ello, no sería el único movimiento que surgirá en estos años. Orlando Figes (2010) explica la complejidad del mundo intelectual post-revolucionario:

[...] después de 1917: los constructivistas, los futuristas, los artistas alineados con los Prolekult y el Frente Izquierdista de Arte, Vsevolod Meyerhold en teatro o el grupo Kinok y Eisenstein en el cine compartían ampliamente el ideal comunista. Todos esos artistas libraban sus propias revoluciones contra el “arte burgués”, y estaban convencidos de que podían entrenar a la mente humana a ver el mundo de una manera más socialista por medio de nuevas formas de arte. Veían el cerebro como una compleja maquinaria a la que podían

reacondicionar a través de reflejos provocados por su arte mecanicista (montaje cinematográfico, biomecánica en el teatro, arte industrial, etc). Como creían que el entorno daba forma a la conciencia, se concentraban en las formas artísticas que, como la arquitectura, el cine documental, el fotomontaje, el póster, el diseño de ropa y de tala, los objetos y los muebles de una casa, tenían un impacto directo sobre la vida cotidiana (p.536).

No es extraño que un extraño aire carnavalesco inunde las ciudades, el arte sale de los museos para estar disponible para todos, se lee poesía en voz alta, se organizan desfiles y festivales, los muros de los edificios sirven como lienzos o las ventanas como vitrinas de salas de exposición, la falta de materiales como el papel obliga a los artistas a buscar nuevos formatos de expresión, los poetas salen a gritar sus versos en las plazas. En la obra de Bonilla leemos que: “la gente podía ver a Chagall y a Alexandra Exter y a Maliévich pintando murales en sus barrios” (p.126).

Surgen las voces de varios escritores al lado de la figura de Maiakovski. En primer lugar encontramos a Serguei Esenin poeta de origen campesino en cuya poesía se encuentra el último rastro del mundo *mujik*, resuena también el nombre del narrador Isaak Babel, alumno de Gorki, Babel narra en sus historias la vida de los soldados durante la guerra civil, sus obras descarnadas tuvieron gran popularidad antes de ser condenadas al ostracismo.

De los tres movimientos anteriores a la Revolución, sólo el futurismo logró sobrevivir, su afán destructor logró hallar una respuesta positiva con los dirigentes del Partido, mas esto no le proporcionará una legitimidad permanente. La relevancia que obtuvo el futurismo durante estos años se debe a que todo el arte ruso viró hacia una actitud crítica hacia el arte occidental, los rusos volvían a entablar un diálogo con Europa como no lo habían hecho desde las guerra napoleónicas, era el tiempo de retomar una nueva

identidad desde la cual se asumían como portadores de una nueva utopía que habría de renovar el mundo artístico tal y como se conocía en esa época pero ya no con el estandarte de la promesa cristiano-ortodoxa sino desde el socialismo, por lo tanto ese afán renovador y revolucionario iba en síntesis con la época y con la ideología de los nuevos dirigentes políticos.

Había quienes opinaban que cualquier “bofetada en la cara” a la cultura burguesa occidental, de cualquier forma, ya fuera el futurismo y la modernidad agresivos en el campo de las artes, por ejemplo, o cualquier revuelta violenta contra la tradición, suponía *eo ipso* una expresión del bolchevismo, ya que, al sacudir el *establishment* occidental, minaba su moral y socavaba sus cimientos estéticos y éticos (Berlín: 226).

Los dirigentes políticos mostrarían su apoyo a cualquier movimiento artístico o artista que pretendiera desmoronar las bases del arte burgués mientras se enarbolará la bandera roja, desde este punto de vista, el planteamiento estético no tuvo ningún peso hasta la toma de conciencia de la necesidad de una “estética proletaria” que mantuviera todo bajo control; mientras tanto es el tiempo de la experimentación, no siempre afortunada en todos los campos del arte, la razón por la cual el futurismo alcanzó tal éxito se debe al potencial energético del mismo Maiakovski que parecía encarnar en su persona todo el poderío del nuevo arte revolucionario: “El poeta Maiakovski, quien, al lado de sus discípulos, fundó la famosa asociación LEF. [...] quien pese a no ser un gran bardo, sí fue un innovador literario radical y un emancipador con una energía, un ímpetu y, sobre todo una influencia prodigiosos” (Berlín: 59).

La Revolución rusa no sólo provocó un vacío de poder, sino también un vacío estético, el cual podría ser llenado por un artista o un movimiento dispuesto a reelaborar una nueva estética que predominara sobre las demás, el viraje ideológico que tomó hacia las exigencias de la clase dominante fue posterior. Maiakovski no sólo se desempeñó en el

campo de la poesía. Él quería acaparar todo. Su potente figura apareció en películas como *La dama y el rufián* de 1918, fundó y trabajó en la Revista *LEF* al lado de Alexander Ródchenko donde experimentaron en el campo de la publicidad, su rostro formaba parte de los más extravagantes collages fotográficos, sus frases irónicas adornaban los eslóganes de la agencia de publicidad *ROSTA*. La actividad de Maiakovski al lado de Meyerhold dio como resultado una de las experimentaciones en el teatro más audaces de la primera mitad del siglo XX, Maiakovski escribió tres obras de teatro: *Misterio bufo*, *La chinche* y *El baño*.

El potencial mediático que tuvo Maiakovski fue el motivo por el cual la Unión Soviética decidió convertirlo en una especie de embajador cultural alrededor del mundo, su nombre crecía cada vez más y por ello en agosto de 1925 le fue permitido realizar un viaje de tres meses al continente americano. La Habana, Veracruz, la Ciudad de México, Chicago y Nueva York fueron los puntos de su itinerario, sus impresiones aparecieron a manera de reportaje o crónica en su libro titulado *América*. Era el primer escritor en salir de la Unión Soviética, enarbolaba la bandera de la igualdad proletaria, fue huésped de Diego Rivera y logró arrullarse por ese encanto luminoso que prometía el progreso desde el lado del más salvaje capitalismo yanqui, de alguna manera, la Unión Soviética no había tenido un poeta tan universal como lo fue Maiakovski, que cantara con igual entusiasmo sobre el alma bolchevique pero también sobre lo descomunal que le parece Chicago, sobre la inmensidad del puente de Brooklyn o el indefinible entusiasmo que le provocan las millones de luces que pueblan los rascacielos de Nueva York; era difícil permanecer indiferente a la obra de un artista que había logrado querer acaparar todos los lugares, todos los temas, todos los géneros, todas las voces en su inconmensurable palabra de gigante.

Su incesante actividad era un reflejo también de la intensa acción que realizaron cientos de los artistas durante estos breves años; aunque nunca dejaron de tener encima la mirada omnipresente de la censura, su postura poco ortodoxa lograba desarrollarse dentro de ciertos límites que les proporcionaron una relativa libertad que no volverían a tener. Las formas en las cuales el Estado comenzaría a ejercer su poder sobre el arte y la vida de los artistas proporcionarían al arte ruso el período más oscuro en toda su Historia y para lo cual debemos comenzar un nuevo apartado.

2.1 CENSURA Y REPRESIÓN: EL REALISMO SOCIALISTA

La censura siempre había estado presente. Los censores zaristas examinaban todos los textos publicados con el fin de hallar ideas que fomentaran comportamientos revolucionarios o anarquistas. La censura había operado así durante décadas, ello había obligado a muchos escritores a construir un texto donde los sentidos y las interpretaciones podían ser variables y de distintos matices o también adoptar un punto de vista apolítico como en el caso de Chejov. La censura podía prohibir la impresión de un texto y hasta cierto punto ejercer cierta presión sobre el autor para que rechazara tales ideas, en grado sumo la condena a Siberia sería tomada como medida extrema y vinculada a través de numerosas pruebas con implicaciones en movimientos de conspiración contra el régimen como fue el caso de Dostoievski al relacionarse con el *Círculo Liberal de Petrashevski*. A pesar de esto la censura consideraba ciertos límites, por ejemplo, nunca necesitó que los escritores tuvieran que retratar el poderío del Imperio o cantar las victorias militares, más aún, mantuvo márgenes amplios respecto a la denuncia social, siempre y cuando no desembocaran en consignas políticas.

Todo este aparato de censura tenía la misma vigencia a principios del siglo XX. Representaba uno de los bastiones que la Revolución tenía que destruir, es fácil imaginar que los intelectuales liberales soñaron con ver la caída del yugo que tantas veces limitó sus proyectos, entendemos el frenesí con el que los artistas trabajaron después de la Revolución y la razón por la cual decidieron acatar la ideología bolchevique porque suponía la liberación del pensamiento, la filosofía y la creación artística. Pero no fue así, la censura

sólo desapareció por un breve espacio de 1917 a 1918 debido al desorden general en todo el territorio. La censura volvió ahora de la mano de Lenin. Incluso los líderes soviéticos más ortodoxos (como en el caso de Trotsky) lograron medir la potencialidad de un arma tan eficiente como lo fue la censura en tiempo de los zares.

A finales de la década de 1920 Stalin había concretado de manera total su poder en la Unión Soviética, pero los mecanismos con los cuales reprimió a su pueblo ya habían plantado raíces años atrás. Antes de las grandes purgas y las decenas de millones de muertos, el Partido y la censura por medio de la policía secreta llamada Cheká y después conocida como la KGB habían realizado acciones de represión en los años –irónicamente– más libres de la historia rusa. Dentro del marco referencial-histórico que usa Bonilla para la construcción de su novela tenemos el caso Gumiliov.

La contra-revolución siempre fue uno de los mayores temores de los revolucionarios en esta época y bien podría serlo de todas las revoluciones hechas en el mundo. El ejército blanco, apoyado por potencias extranjeras, buscó un retroceso al movimiento bolchevique, lo cual condujo a una guerra civil que diezmó la población y causó un gran caos en todo el territorio, los intentos de realizar una revolución a nivel internacional en Alemania y en Hungría habían fracasado, de tal manera que el movimiento bolchevique se convirtió en el único bastión del socialismo. A principios de 1920 la situación parecía haber adquirido una relativa estabilidad, el temor continuo de Lenin a enemigos externos no era injustificado, pero este miedo desembocó con extrema facilidad en una paranoia que lo hizo dudar de muchos de sus allegados.

Cualquiera podía ser sospechoso de sabotaje al mínimo movimiento, cualquier mensaje o actividad que lo pusiera en alerta era aplacado sin miramientos. Después de varios años de matanzas la revolución parecía haberse estancado en una serie de batallas continuas que parecían no tener fin, el socialismo no había cumplido ninguna de las promesas hechas, el pueblo necesitaba respuestas y Lenin no arriesgaría su victoria por los malos resultados que quizá no estaba del todo consciente de obtener, el Partido necesitaba un chivo expiatorio sobre el cual verter una parte de la insatisfacción general, si no existían complots ni conspiraciones, el Partido habría de proveer uno para acallar tales cuestionamientos. Es aquí donde entra la figura del poeta Nikolai Gumiliov.

Uno de los puntos límite en el estudio de la novela histórica en relación con la Historia se encuentra en la cantidad de información documental con la que contó el autor en el momento de escribir su obra y el momento en el cual esta novela es analizada con el discurso histórico disponible. El caso Gumiliov se mantuvo siempre ambiguo, durante décadas incluso la mención de su nombre estuvo prohibida. A causa de la caída de la Unión Soviética muchos de los archivos almacenados por la policía secreta fueron desclasificados, entre ellos la mayoría de los registros relaciones con los artistas e intelectuales de la primera mitad del siglo XX y a los cuales alude Bonilla en la parte de los agradecimientos. La mayoría de estos textos siguen sin ser traducidos.

Una de las investigaciones más profundas realizadas sobre la vida de los intelectuales soviéticos es *Últimos descubrimientos en los archivos literarios de la KGB* de Vitali Shentalinski (2005), a la cual nos remitimos para poder explicar ciertos aspectos del caso Gumiliov.

A mediados del año de 1921 la situación política se encontraba en una encrucijada anteriormente descrita: se necesita un complot para acallar la opinión general sobre los fracasos del movimiento bolchevique. La Cheká necesitaba informantes que pudieran hallar un enemigo potencial, entre los cuales se encuentra incluso Vladimir Maiakovski. La sospecha cae en una organización civil, no es un enemigo propiamente dicho, no existieron pruebas de comportamientos contrarrevolucionarios, pero la mínima sospecha de una actividad política ambigua bastó para que la Cheká pusiera en marcha un mecanismo que se habría de replicar infinidad de veces las siguientes décadas.

El movimiento civil de postura política no definida estaba encabezada por Tagántsev, sus acciones eran ambiguas y no del todo claras. Un líder con unos cuantos seguidores que parecen mostrar una postura crítica sobre las acciones del movimiento bolchevique, el grupo logra contactar con el poeta Nikolái Gumiliov al que ofrecen 200,000 rublos de adelanto para la redacción de unos panfletos, la cifra es irrisoria en esos tiempos de gran devaluación. Gumiliov rechaza el dinero ofrecido por Tagántsev y no vuelve a mantener un contacto cercano con el grupo. Todo esto bastó para que la policía secreta abriera un nuevo expediente que llevó el nombre de registro *VeCheKá. Caso n°214224 en 382 volúmenes. PBO Organización de Combate de Petrogado. Tomo n°177 Cómplices (N. S. Gumeliov).*

La policía secreta era comandada en ese entonces por el chequista Yákov Saúlovich Agránov, hombre de mano dura y gran ingenio para la construcción de acusaciones, de una manera bastante macabra sentía un gran interés genuino por el círculo intelectual de su época. En los registros encontramos el informe general de la organización de Tagántsev:

La organización no tenía un nombre determinado ni contaba con un programa concreto, rigurosamente meditado, así como tampoco había puesto en práctica exhaustivos métodos de lucha, no tenían recursos, no habían redactado esquemas... Ahondando en el tema, y hablando con rigor, Tagántsev no profesaba unas convicciones determinadas, bien meditadas y avaladas por su trayectoria. El personal de la organización estaba compuesto sólo por el propio Tagántsev, algunos mensajeros y simpatizantes (p.198).

De la mano de Yakóv esta organización civil se convirtió en unos cuantos días en uno de los complots más grandes y complejos que hubiera amenazado al movimiento bolchevique desde la Guardia Blanca, los miembros del mismo fueron declarados enemigos del pueblo que tenían que ser eliminados cuanto antes, incluso de aquellos que hubieran mantenido contacto con sus participantes. Se encerró incluso a la casera que había rentado el departamento donde las reuniones eran llevadas a cabo.

Los métodos son conocidos: encarcelamientos al por mayor, registro meticuloso de las viviendas, largos interrogatorios donde la tortura era el elemento indispensable para una buena y meticulosa confesión de todos los males acontecidos y por acontecer en la Unión Soviética. Shentalinski explica que:

El método Agránov sentó las bases para el trabajo de los chequistas durante varias décadas. “El caso X” se convirtió en un campo de experimentación para dar los últimos retoques a las técnicas del terror masivo de la década de 1930: chivatos clandestinos, lavado de cerebro, exterminación despiadada de las personas, atmósfera de miedo total..., se prueba y aplica todo el arsenal de odio, infamia y crueldad al alcance del género humano (p.207).

Pocos días después Gumiliov es llamado a confesar, el poeta naturalmente libre de conciencia se declara inocente de los cargos que se le inculpan, pero él no sabe que es sólo una pieza de un gran drama que se puso en marcha mucho antes de que él lo imaginara. Añadamos a este siniestro divertimento la participación del gigante Maiakovski. El poeta

futurista había colaborado con la Cheká: escribía informes sobre sus colegas. En la novela de Bonilla podemos leer un amargo eslogan que ejemplifica a la perfección el motor central de la organización: “Dadnos un nombre, encontraremos de qué acusarlo” (p.133). A los pocos días Nikolái Gumiliov está preso en la Lubianka, sufre largos interrogatorios en los cuales siempre se declara inocente de movimientos contrarrevolucionarios; a estas alturas esto ya no tiene importancia. El terror de saberse inocente y tener tras de sí un ejército de grises burócratas está condensado en las palabras de Aleksandr Solzhenytsin (2007):

¡El arresto! ¿Hará falta decir que parte nuestra vida en dos?, ¿que se abate sobre nosotros como un rayo?, ¿que representa un duro trauma espiritual que no todos son capaces de asimilar y que a menudo conduce a la locura? El universo tiene tantos centros como seres vivos hay en él. Cada uno de nosotros es un centro del universo. Y el cosmos se desmorona cuando le dicen a uno entre dientes: ¡Queda usted detenido! (p.14).

Muchos de los intelectuales rusos intentaron liberar a Gumiliov de la cárcel, realizan protestas y firman actas, todo este revuelo está encabezado por la poeta Anna Ajmátova, su ex-esposa. Sus esfuerzos son inútiles, Máximo Gorki se niega a firmar una carta que ayude al poeta y Maiakovski, en el inicio de su ascensión de su poder se niega a contrariar al movimiento bolchevique.

Los miembros del grupo de Tagántsev y todos sus implicados fueron encarcelados y sometidos a exhaustivos interrogatorios. La Cheká denomina al grupo *Organización Militar de Petrogrado*. El acta que pone fin al caso Gumiliov está fechada el 24 de agosto de 1921, concluye de la siguiente manera: “En virtud de lo expuesto considero imprescindible imponer castigo al camarada Nikolái Stanislávovich (sic) Gumiliov como probado enemigo del pueblo y de la Revolución obrero-campesina, aplicándole la pena capital: el fusilamiento” (p.205).

Un total de ochenta y cinco personas sufrieron la misma suerte que el poeta. Entre los documentos que recoge Shentalinski sobre la muerte de Gumiliov citamos la descripción hecha por el periódico de Petrogrado *La causa revolucionaria*. En marzo de 1922 publicó respecto al destino de los condenados lo siguiente:

El fusilamiento se efectuó en una de las estaciones de la vía ferroviaria Irionovskaya. Condujeron a los arrestados hasta allí al amanecer y les obligaron a cavar un hoyo. Cuando el hoyo estaba medio cavado, ordenaron a todos que se desvistieran. Se oyeron gritos implorando clemencia. Una parte de los condenados fue empujada hacia la fosa a la fuerza y, cuando llegaron al borde, abrieron fuego. Sobre la montaña de cuerpos fue empujada la parte restante, asesinada de la misma manera. Después, el foso, donde gemían los vivos y los heridos, fue cubierto de tierra (pp.266-267).

Fue el primer golpe que dio la Cheká con los métodos con los cuales sería famosa después. Gumiliov, uno de los mayores exponentes del movimiento acmeísta había sido fusilado. Ese mismo año, unos cuantos días antes de la declaración de Gumiliov, el 7 de agosto había muerto el poeta Alexander Blok, la gran voz del movimiento simbolista que cantó ingenuamente a la revolución que después le dio la espalda y lo había sumido en la mayor miseria. En las mismas condiciones de miseria muere el 28 de junio de 1922 el poeta futurista Víktor Jlébnikov. Y a pesar de esto 1920 fue la época más libre y brillante para los artistas en la Unión Soviética.

Estos primeros ataques que el Partido daba a sus intelectuales no eran propiamente intencionados, en esos momentos todo el pueblo sufría sin distinción de clases. El primer golpe que habría de sufrir la clase intelectual vino en 1924. Bonilla cita uno de los libros más importantes escritos en esta época: *Literatura y Revolución* de León Trotsky. Formulado durante los primeros dos años de la Revolución, el libro ejemplifica toda la

postura que se tomó con sus intelectuales y sus artistas en las décadas siguientes. Fue un instructivo y casi un evangelio para los censores.

Es claro que Lenin no mostraba un apego hacia los artistas de la época, nunca logró apreciar a la obra de los artistas de la vanguardia. La posición que mantenía con la literatura era clara, en un artículo publicado en 1905 titulado *La organización del partido y la literatura del partido* afirma que “la literatura no puede ser un asunto personal, independiente de los intereses del proletariado, y debe ser una “tuerca y un tornillo” de un “común gran mecanismo” socialdemócrata. “¡Fuera los escritores que no pertenezcan al partido!” (p.1274). En un terreno más informal Shentalinski recoge el testimonio de Yuri Annénkov, el cual recuerda una conversación con Lenin donde expresa que: “El arte es... como el intestino del intelectual y cuando éste haya desempeñado su papel propagandístico, imprescindible para nosotros, ras-ras, lo cortaremos. Por inútiles...” (p.298).

La opinión de Lenin siempre fue determinante, lo era para cualquier aspecto de este naciente mundo que buscaba fundamentar sus bases en nuevos ideales, su opinión exigía la desaparición de los escritores después de haber cumplido su papel propagandístico. León Trotsky, su heredero ideológico expresó de forma sistemática y exacta la postura que mantenía el Partido con respecto a las escuelas artísticas anteriores a la Revolución y el nuevo arte proletario.

Bonilla cita fragmentos enteros del libro de Trotsky en la novela, el capítulo *Ser de utilidad* (p.129) sintetiza mucho del pensamiento trotskista sobre el futurismo: “La blusa amarilla de Maiakovski era sobrina nieta del chaleco verde de los románticos: prendas para llamar la atención que suscitaban mucho horror y escándalo en los santos papás de quienes

los vestían” (p.131). A través de estas citas nos damos cuenta de una de las cualidades más importantes de los mundos posibles: *ser constructos de actividad textual*. Estas citas de crítica literaria en la novela resuenan como una gran tragedia, inciden en el argumento de la novela y esto nos da pauta para reflexionar en uno de los fenómenos más extraordinarios de la historia rusa.

Existen breves fragmentos de la historia universal en los que la literatura incide de forma tan directa en la vida de los pueblos, en los que existe la evidencia de que un poema pudo perder o salvar la vida de una persona. A mediados de la década de los veinte y conforme avanzaban los años, la actividad literaria en la Unión Soviética fue una cuestión de vida o muerte, la crítica literaria que hacía el Partido no sólo regía el destino de una obra, regía el destino de los hombres. Orlando Figes recoge una opinión del poeta Osip Mandelshtam que refleja perfectamente el sentir de los siguientes años: “La poesía sólo es respetada en mi país. En ningún otro lugar matan a tanta gente por ella” (p.576). Desde tiempos de la Inquisición española no se había dado lugar a una censura tan tenaz respecto al contenido de un texto y todo ello comenzó con la publicación del libro de Trotsky.

Bajo la consigna de que: “El arte contemporáneo estará bajo el signo de la revolución” (p.12) Trotsky elabora una crítica clara de la forma y el fin que debe tener el nuevo arte revolucionario. En primera instancia realiza una división de los artistas de acuerdo a la clase social que tuvieron en tiempos del Imperio. Los escritores que no tienen relación directa con el proletariado son denominados *compañeros de viaje*, de los cuales se nos dice que: “Entre el arte burgués que se agota, repitiéndose o callando, y el arte nuevo, que todavía no existe, surge un arte de transición, que aunque más o menos relacionado con la revolución, no es, sin embargo, el arte de la revolución” (p.33). De esta manera Trotsky

valora el arte anterior, si bien considera ciertas cualidades, pese a su fuerza creativa y a la originalidad de su discurso, este arte tiene fecha de caducidad al ser un arte de transición. Estos artistas no son los artistas de la Revolución porque no nacieron en ella y su conciencia de clase impide su vigencia, así creadores como Esenin o Pilniak son *compañeros de viaje* de la causa proletaria, con un sombrío acento Trotsky pregunta: “¿hasta qué estación nos acompañarán?, lo que ni aún hoy puede contestarse con plena certidumbre, porque su respuesta depende [...] principalmente de la marcha de los acontecimientos en el próximo decenio” (p.34).

La sentencia ha sido pronunciada, movimientos como el simbolismo y el acmeísmo pierden toda su fuerza y su sentido, el futurismo no se libra de un ataque directo, sólo Maiakovski parece esquivar ciertas críticas, pero como movimiento agota toda su fuerza en la segunda mitad de la década. Sobre el futurismo Trotsky expresa que: “Los poetas futuristas no dominan, en forma suficientemente orgánica, los elementos del concepto comunista del mundo y por este motivo, no pueden darles plena expresión literaria” (p.67). La no-adhesión de muchos de los poetas al Partido fue uno de los rasgos del motivo de su censura. Los futuristas nunca mostraron un interés en adherirse a las filas, además de su postura rebelde que fue tachada después como un rasgo de egocentrismo burgués.

La nueva postura del Partido exige un arte proletario con conciencia de clase, de tal forma que surgirá la institución denominada *Prolekult*, de la mano de Anatoly Lunacharski, la organización se mantuvo relativamente autónoma del Partido, trató en la medida de lo posible de imponer la nueva estética proletaria. Entre los proyectos que se postularon fue el acercamiento de los artistas al grupo obrero, Bonilla describe en su novela una de ellas: el *Vjutemas* “instituto creado para la enseñanza del arte y la técnica con vistas a que el obrero

común, el hombre de la calle, protagonizara los carteles, la arquitectura, el nuevo arte que se apoderaba de las ciudades soviéticas” (p.180).

Todas estas organizaciones tuvieron destinos desiguales, si bien al final el proletariado contó con la asesoría de artistas del tamaño de Malevich o Kandinsky, el contenido ideológico de las obras creadas tuvo un gran peso, independientemente de la conciencia de clase de tales artistas. No obstante el esfuerzo que imprimieron no se vio del todo recompensado, la distancia entre los artistas y el pueblo es notable y con los años se vuelve evidente, Bonilla con cierta ironía representa este fracaso: “los líderes políticos preferían retratos en los que se viera claramente que eran ellos los héroes a una fiesta de rayazos y figuras descompuestas de las que ni sus hijos pudieran decirles: ese círculo con dos rombos eres tú, papá” (p.227).

Los regímenes totalitarios no soportan el peso de la diversidad, por ello todos los puntos de vista que no se apeguen a su única visión del mundo son aniquilados. El Imperio zarista contaba con un gran órgano burocrático que aunque pudiera tacharse de monolítico, no podía negarse su fuerza, el movimiento bolchevique hizo uso de este medio para hacer del arte una cuestión burocrática, un trámite de oficinas. De una forma bastante rápida surgió la *Asociación Rusa de Artistas Proletarios* que comenzó a acaparar toda la producción artística. De acuerdo a lo que escribe Elena Mironenko (1997):

En 1925 se adopta la resolución del Comité Central del Partido Sobre la política del partido en el ámbito de la literatura que confirmaba la necesidad de asegurar el traspaso a la ideología comunista de la mayor parte de los escritores mediante una *educación ideológica*, al mismo tiempo se anunciaba una actitud más comprensiva hacia “los compañeros de viaje”, escritores de origen no proletario (p.1275).

Aunados a estos acontecimientos dos hechos afectan la mirada de los intelectuales soviéticos en la mitad de la década. El 24 de enero de 1924 muere Lenin, su deceso provoca una serie de conjuras políticas que tienen como resultado la consolidación de Stalin al mando de la Unión Soviética como Secretario General del Partido. Maiakovski en afán de ganarse la simpatía de Stalin escribe ese mismo año un poema dedicado a Lenin; el hacedor de la Revolución. En su más extenso poema eleva la imagen de Lenin a alturas míticas, adquiere las dimensiones gigantescas de una estatua que luego sería replicada en las plazas de las ciudades. El culto de Lenin apenas ha comenzado. En la novela podemos hallar fragmentos del poema en el capítulo titulado *La masa necesita un vengador* (p.237).

El segundo acontecimiento que concluye la primera mitad de esta década es el trágico suicidio del poeta campesino Serguei Esenin el 28 de diciembre de 1925. Su muerte marcará un nuevo rumbo en los vientos que soplan en la intelectualidad soviética. Su suicidio puede reflexionarse como una nota lúgubre sobre el destino incierto que depara el futuro a los escritores no pertenecientes a la clase proletaria. Maiakovski responde al suicidio de su colega con un poema que termina de la siguiente manera: “En esta vida / morir es cosa fácil. / Hacer vida / es mucho más difícil” (p.33). Las lecturas que se dieron en torno a su suicidio y el poema que Maiakovski le dedicó son recogidos por Juan Bonilla en el capítulo *Morir no es nada nuevo* (p.289).

El año de 1925 parece ser el año cumbre de la creación artística en la Unión Soviética, los años pasarán y el Partido ganará fuerza sobre el arte, los siguientes cinco años de la década son el largo y desesperado canto de cisne de toda una generación condenada al silencio y al exilio.

Si antes las riñas literarias se llevaban a cabo en los cafés y los autores podían llegar a batirse a puño limpio, ahora tales peleas adquirieron las dimensiones de auténticas batallas campales.

A finales de 1920 apareció en el campo el gran enemigo de los escritores: El realismo socialista. El entusiasmo que había provocado la Revolución ya había desaparecido, la estabilidad que trajo consigo la NEP llegaba a sus últimos días y la consolidación de una burocracia con un comportamiento férreo alimentó los temores de todos los intelectuales, de esta manera Marc Slonim explica que: “se estaba creando un torvo Estado policial con una vasta máquina burocrática y métodos que se parecían peligrosamente a los del régimen zarista; en literatura gozaban del mayor prestigio los escritores proletarios” (p.41). Estos escritores auspiciados por el régimen habían sido educados en una estricta ortodoxia marxista-leninista que ponía todo su énfasis en construir el socialismo sin importar lo más mínimo la calidad literaria, sus obras eran meramente propagandísticas, sus cualidades artísticas eran deficientes, pero esto no representaba una competencia para los otros escritores pero su increíble número era una cuestión preocupante.

Al finalizar la NEP una nueva era comenzó en la Unión Soviética, era la época de una de las obras más titánicas de Stalin: El Primer Plan Quinquenal. El fin fue industrializar a toda la Nación, el principal problema con que se topó Stalin fue que su proyecto se encontraba de frente con un país enteramente agrícola; antes debería realizar una reforma agraria que llevó el inicio de los grandes horrores del estalinismo. La colectivización de la tierra o también llamada *deskulakización*, fue el episodio más oscuro de estos años: aldeas

arrasadas, hambruna, miseria, canibalismo, en su punto crítico 25,000 muertes diarias por hambre, millones deportados a campos de trabajo forzado, a minas e industria pesada.

Todo debía funcionar según los planes, no importaba la sangre vertida, todo debía ser producido a niveles industriales; incluso la literatura: “entre 1928 y 1931, la Asociación escogió de entre las bases a alrededor de diez mil “autores de choque”, [...] que liberarían la avanzada para cumplir con el Plan, y se los educó para que escribieron para la prensa soviética relatos sobre los trabajadores” (Figes: 564). Estos escritores escribían novelas extensas sobre la vida idílica en las granjas colectivas o *koljós*, los retratos adulterados sobre las epopeyas de la industria siderúrgica, reportajes sobre los avances tecnológicos en la fábricas, noticias sobre los logros en la industria petroquímica, discursos que alentaban a los trabajadores a dar el cien por ciento en sus trabajos, consignas y eslóganes para ser alzadas en las huelgas y marchas conmemorativas:

Las primeras obras sobre la industrialización aparecen en la literatura soviética ya en los años 20. Cabe citar *El alto horno* (1922-1925) de Nikolái Liashko, *Al lado de las máquinas* de Aléxsei Filipov, *El alto horno* de Pável Yarovói. Con unos personajes bastante esquemáticos y un naturalismo innecesario de la descripción de la vida cotidiana, estas novelas son interesantes solamente desde el punto de vista histórico como el comienzo de la literatura de la industrialización. Las novelas *El cemento* de Fiódor Gladkov, y *El aserradero* de Anna Karaváieva continuaron el tema de la construcción de la industria socialista, que se convirtió en los años 30 en uno de los principales temas de la literatura soviética (Mironesko: 1275).

De acuerdo a Lukács (1964) el realismo socialista: “busca a través de la obra literaria un conocimiento de la sociedad y de las leyes que la determinan social, histórica y económicamente” (p.563). La literatura realista se remonta a mediados del siglo XIX, a este se le llamó *Realismo crítico*, por tener una postura crítica y evaluadora respecto a su propia

época, el realismo socialista se diferenciaba de este porque su fin no era la crítica, sino la construcción del socialismo en el arte.

El realismo socialista funciona, de acuerdo a Lenin, a dos principios explicados por María de los Llanos Kashéeva, el primer principio es el llamado *Partínost* o *Espíritu del Partido*, esto es la postura socialista en la cual toda obra debe ser hecha. El segundo principio se llama *Naródost* o *Espíritu del Pueblo*, esto es:

La obra literaria debe describir únicamente los acontecimientos y hechos importantes para las masas de pueblo y hacerlo, obligatoriamente, desde el punto de vista “de las ideas progresista de la época”, que, se supone, no debe ser otra ideología que la bolchevique, y, además, los escritores deben hacerlo de manera profunda y con toda la fuerza de su maestría (p.1274).

El realismo socialista verá en Máximo Gorki su primer exponente, ya que fue el primer escritor en retratar el espíritu revolucionario de una manera accesible a un pueblo ruso que en esos momentos el ochenta y cinco por ciento de su población correspondía a campesinos. Muchas de las grandes obras canónicas del realismo socialista habían sido escritas antes de la década de 1930.

Aníbal Ponce (1990) define el movimiento de la siguiente manera: “El realismo socialista es la descripción verídica e históricamente concreta de la realidad en su desarrollo revolucionario; descripción capaz de entusiasmar al lector y de educarlo en el espíritu de la lucha y de la edificación del socialismo” (p.8). Cientos de artistas se verán imbuidos en esta estética, todos los campos tendrán que estar cubiertos, el afán adoctrinador y propagandístico sobre el arte es la principal crítica que se le ha hecho a esta escuela, la elección del estilo realista será un movimiento provocado más por inercia que por necesidades estéticas. El realismo, que había dado grandes frutos en el siglo XIX tenía la

cualidad de presentar los hechos de manera directa y accesible al pueblo llano. Muñoz, J.

A. K. (1991) explica que:

Los años veinte se caracterizan en el arte soviético por un viraje hacia el realismo, viraje promovido en parte por la búsqueda de la comprensión de los procesos sociales y psicológicos de las personas bajo la nueva concepción del mundo sobrevenida tras la revolución, en parte por hallar zonas de contacto más firmes con las masas. En la primera mitad de este decenio se va acallando la experimentación de los vanguardistas. No es coincidencia que el Partido Comunista en su resolución de 1925 hiciera un llamamiento a los artistas para colaborar con el poder soviético en la creación del arte socialista (p.93).

El realismo socialista fomenta un amor incondicional y devoto hacia el Partido.

Nabokov (1997) cita como ejemplo de la estética realista a la novela de Antónov *El gran corazón*:

Olga guardaba silencio. “¡Ah!” exclamó Vladimir “¿por qué no podrás amarme como yo a ti”. “Yo amo a mi país” dijo ella. “Y yo también” dijo él. “Y hay algo que amo aún con más fuerza” continuó Olga, liberándose del brazo del joven. “¿Y qué es?” quiso saber él. Olga posó en él sus límpidos ojos azules, y respondió con rapidez: “El Partido” (p.51).

En la práctica esto tuvo consecuencias catastróficas en el mundo artístico de la Unión Soviética, los creadores no afiliados a esta corriente de pensamiento formaron posturas férreas y en ocasiones, despectivas frente a lo que se escribía como es el caso de Vasili Grossman (2013) al hablar del realismo socialista dice: “ Es un espejo al que el Partido o el gobierno preguntan: “Espejito, espejito, di: ¿quién es el más bello de todos los reinos?”, y el realismo socialista responde: “¡Tú, tú, Partido, gobierno, Estado, tú eres el más bello de todos los reinos!” (p.355).

La actividad industrial pulula por todos lados, exige un apego incondicional y un gran entusiasmo, pero sobretodo obediencia, incluso Maiakovski en los primeros días del

Plan Quinquenal se muestra animado, Bonilla cita su poema *Rumbo a casa*: “que el camarada Stalin informe al ejecutivo diciendo: en cuanto a nuestros versos hemos sobrepasado al fin la producción de antes de la guerra” (p.280). Pero Maiakovski, el último gran gigante habría de caer de forma estrepitosa. El resultado de la última batalla había sido anunciado desde hace mucho.

No es extraño retratar con términos bélicos la situación de la literatura de esta época: “había que librar la misma guerra contra las tendencias burguesas y la contrarrevolución en el frente literario que en el frente de batalla, y emplear en el arte las mismas medidas de coerción, terror, compulsión y castigo” (Slonim: 47). Era frecuente la humillación ya fuera en críticas y reseñas literarias, o bien la humillación directa y en persona como fue el caso de la poeta Anna Ajmátova a la que se le humillaba durante sus lecturas en las universidades sin derecho a réplica. Se podía prohibir la obra de tal o cual autor y después se le condenara a pena de muerte por actitudes sospechosas, para posteriormente borrar su obra y su nombre de los registros. Los escritores proletarios enarbolaron los argumentos que Trotsky ya había usado en *Literatura y Revolución*, irónicamente para estos años Trotsky se encontraba exiliado y mostrar desviaciones trotskistas se condenaba con años de trabajos forzados en los gulags.

Los escritores que pertenecían al grupo denominado *compañeros de viaje* fueron considerados posteriormente como *enemigos de clase*. Los *compañeros de viaje* comenzaron a ser criticados arduamente por no pertenecer al proletariado: “Las bases teóricas del movimiento de Escritores Proletarios estaban contenidas en la fórmula marxista; “el ser determina la conciencia”, lo cual significa que toda cultura es la expresión de un orden socio-económico dado y el producto de una clase definida” (Slonim: 46). Los

escritores proletarios funcionaron después como una especie de inquisidores, como en el caso del novelista Bessalko, la denuncia se volvió un deporte nacional entre los intelectuales soviéticos, denunciar cualquier postura nociva para el Partido era una cuestión de deber patriótico como podría ser la denuncia de cualquier criminal.

Los escritores proletarios lanzaron cientos de críticas contra la revista de Maiakovski LEF, después de todo era el último bastión de una literatura hasta cierto punto, libre de pesadas ideologías. No fue fácil, pero poco a poco la revista perdió credibilidad a los ojos de los funcionarios soviéticos y más aún, perdió sus pocos lectores, al cabo de unos meses la revista canceló su publicación por falta de recursos.

Las obras de teatro de Maiakovski –su segundo mejor género- recibieron terribles ataques, ni siquiera el talento del director y escenógrafo Meyerhold sostuvo en pie sus historias con un carácter ligeramente gogoliano y satírico; los tiempos no estaban para bromas. *El baño* es su última pieza, una enérgica y divertida burla contra el aparato burocrático que en estos años ha crecido exponencialmente. Como podría esperarse la puesta en escena es vilipendiada por todos los críticos, a lo cual Maiakovski responde: “No se puede bañar de un golpe el enjambre de burócratas; no habría suficientes baños ni jabón” (p.128). Con un rabioso humor que salía de sus versos, el poeta revolucionario lanzó su última risa en voz alta, sería la última permitida en el Imperio de Stalin. Orlando Figes narra a través de memorias el fin del poeta:

Pero la gota que colmó el vaso fue la exhibición retrospectiva de sus ilustraciones, que él mismo organizó en Moscú en marzo de 1930. La intelectualidad artística evitó la exposición a conciencia; la poeta Olga Berggolts, quien fue a visitar a Maiakovski a la sede de la exposición, recuerda haberlo visto como “un hombre alto con una cara triste y austera, los brazos detrás de la espalda, caminando por las salas vacías”. Una noche, durante la exposición, Maiakovski dijo que ya no podía lograr lo que se había propuesto: “reírme de lo que creo que está mal y acercar la gran poesía a los obreros, sin hacer textos pedestres ni bajar deliberadamente el nivel (p.562).

Solo y con contados seguidores Maiakovski recibe fracaso tras fracaso, incluso su mayor amante Lily Brik lo rechaza de forma definitiva. En su diario escribe: “Se me inculpa de tantas cosas y se me atribuyen tantos pecados, que a veces, desde hace algunos años, quisiera encontrar algún lugar donde no oyeran más insultos” (p.65).

El 14 de abril de 1930 Maiakovski se dispara en el corazón. Aunque Maiakovski anuncia el suicidio y la muerte violenta como única conclusión admirable de la vida, su suicidio lejos está de ser lo que él imaginó. Existe una nota un tanto patética sobre sus últimos instantes de vida. Dentro de su carta final expresa un cortés arrepentimiento por su actitud irreverente y el deseo de una derrota sin estrépito: “De que muero no culpen a nadie, y por favor, no chismeen. El difunto lo odiaba terriblemente” (p.128). En la misma nota final anexa un último poema donde de alguna manera busca una justificación o permiso para este acto, algo contradictoria con la idea general que formó toda su vida: “Como se dice, el incidente está zanjado / La barca del amor varó en lo vulgar. / Estoy en paz con la vida no vale enumerar / dolores, desgracias, ofensas mutuas / Vladimir Maiakovski 12-04-30. Sean felices” (p.129). Tanto la carta y estos versos aparecen íntegros en la novela en el último capítulo titulado *Cuestión zanjada*.

El suicidio de Maiakovski fue curiosamente el evento cultural del año, incluso se hizo una película de su funeral. Desde el final de León Tolstoi en 1910, la muerte de un escritor no cimbraba tanto el mundo de la literatura rusa, y eso si tomamos en cuenta que comenzaba el tiempo en el que los escritores morían a diario. De acuerdo a las cifras proporcionadas por Sundaram Chantal (2000) al funeral de Maiakovski asistieron 150,000

personas, fue el tercer funeral más grande de la Unión Soviética después del de Lenin y el de Stalin.

Las razones de su suicidio fue comentado por numerosos escritores, se escribieron cientos de reseñas de sus obras, la prensa se llenó de panegíricos, incluso Roman Jakobson le dedicó un profundo ensayo titulado *Dos muertes* (1977) donde el fin de Maiakovski es comparado con la muerte del poeta Alexander Pushkin. Después de muerto, la figura del escritor se reivindica, teatros, calles, fábricas y plazas comienzan a llevar su nombre, se le erigen estatuas, se le declara poeta nacional y poeta de la causa revolucionaria, como afirmó Pasternak: “empezó a ser introducido a la fuerza, como las patatas en la época de Catalina la Grande. Esta fue su segunda muerte, pero él no tuvo nada que ver con ella” (p.43). A pesar de ello, la verdad sobre su vida, la cual fue edulcorada y modificada hasta lo sumo para poder calzar perfectamente con la ideología soviética permaneció en las sombras durante décadas. Hablar mal contra su efigie constituyó un crimen de traición como lo documenta Martin Amis (2004): “un hombre fue condenado a quince años, entre otras cosas, por “comparar desfavorablemente al poeta proletario Maiakovski con cierto poeta burgués”, un poeta burgués que era Pushkin” (p.192).

Después de la caída de la Unión Soviética el archivo referente a Maiakovski fue desclasificado. La novela de Bonilla es inconcebible sin este hecho, pues permitió el acceso a información relevante sobre todos los detalles de su vida y de su muerte. Recientes investigaciones apuntan a conspiraciones complicadas, asesinatos sin nombre, planes urdidos con gran maestría y que son en ocasiones más novelescos y exquisitos que la misma novela de Bonilla. Orlando Figes apunta a Lily Brik, la amante de Maiakovski como posible culpable, al ser ella un agente secreto de la Cheká, Vitali Shentalinski por otro lado, plantea

un complot realizado por Yákov Saúlovich Agránov el censor literario de la Cheká, que a su vez fue amante de Lily Brik y que le dio de regalo al poeta la misma arma con la que se disparó. Aunque la prensa de la época menciona que Maiakovski se disparó una vez, los testimonios obtenidos por Surandam indican que fueron dos balazos, las balas obtenidas de la escena del crimen nunca fueron comparadas con el modelo de revolver usado. El último evento que matiza este evento de un profundo halo novelesco es el misterioso asesinato del detective encargado de investigar el caso tan solo diez días después del funeral. En 1991 el criminalista Andrei Koloskov realizó una investigación sobre el caso, sin embargo, las pruebas fueron insuficientes para llegar a una conclusión certera. El material desclasificado da pauta para posibles investigaciones en el futuro.

Después de la muerte de Maiakovski ya no era una figura retórica el afirmar que ser poeta constituía uno de los mayores pecados en la Unión Soviética. Los policías de la Cheká parecían ser los lectores más agudos, podían recitar fragmentos enteros de novelas o poemas a los escritores sometidos a largos interrogatorios como le sucedió a Osip Mandelshtam.

El destino de los artistas que no estén del lado del socialismo será trágico y desdichado. Malevich abandonará la pintura abstracta, Kandinsky abandonará el país de la misma manera que Chagall, el suicidio pone fin a Marina Tsvetáieva, el único hijo de Anna Ajmátova fue condenado al destierro en un gulag, su último esposo, el historiador Nikólai Punin murió de agotamiento en campos de trabajo forzado, la muerte sigue a Osip Maldeshtam, Isaak Babel, Boris Pilniak y Meyerhold cuya esposa fue brutalmente asesinada a golpes después del arresto de su esposo, al patíbulo seguirán cientos de escritores y artistas de los cuales apenas se están conociendo los nombres. Otros escritores

tendrán que sufrir el resto de su vida el duro peso de la censura, como le sucedió a Mijaíl Búlgakov con su magnífica obra *El maestro y Margarita*, el cuentista Andréi Platónov que a raíz del cuento *El regreso* se le prohibirá publicar, los poemas de Anna Ajmátova circularán clandestinamente en fotocopias. Es la época de los llamados *Samizdat*, literalmente “auto-edición”, puesto que estos ejemplares furtivos eran editados por los escritores, fue la única manera en la cual su obra siguió con vida, la única manera en la que la literatura rusa halló continuidad. Más adelante el microfilm permitirá que la voz de estos escritores logre cruzar el telón de acero y sus obras puedan ser publicadas en el extranjero como sucedió con *Doctor Zhivago* de Boris Pasternak, pero esto, evidentemente será mucho más adelante.

La muerte de Maiakovski coincide con el inicio de la verdadera dictadura estalinista, en 1934 el Realismo Socialista se declara como la única escuela estética permitida en la Unión Soviética; el totalitarismo llevado al arte. Isahia Berlin explica la situación de los educadores soviéticos, aunque sus premisas pueden aplicarse a la situación de todos los intelectuales y artistas afiliados al partido:

Ante todo ser un ingeniero de Stalin, es decir: modelar al individuo de modo que tan sólo se planteen preguntas para las que ya existen respuestas predeterminadas y crezca de tal modo que encaje de manera natural en la sociedad con las mínimas fricciones. [...] La curiosidad gratuita, el afán de investigación individual e independiente, el deseo de crear o contemplar algo bello por mero placer, la búsqueda de la verdad por simple iniciativa, y la persecución de objetivos por ser lo que son y satisfacer alguna inquietud personal están [...] castigados, porque pueden hacer aflorar diferencias entre las personas y entorpecer la evolución armoniosa de una sociedad monolítica (p.8).

En la década de 1930 el terror estalinista llegará a su apogeo: la colectivización, la limpieza étnica y la Gran Purga de 1937 llevó a decenas de millones de personas al

sufrimiento más absoluto que un pueblo puede soportar. No es pues casual que la primera novela distópica fuera escrita en la URSS por Evgeni Zamiatin, que tras muchas dificultades publicó en París *Nosotros* en el año de 1921, su vaticinio del futuro fue replicado por Orwell, Huxley y Bradbury, sin embargo, este fue un lamento de Casandra que no fue escuchado a tiempo.

Son las vísperas de los totalitarismos, no solo en la Unión Soviética. En Italia Benito Mussolini alzaré sus discursos a favor del fascismo, su voz de duque buscará retornar los antiquísimos tiempos del Imperio romano. En Alemania Adolfo Hitler levantará el proyecto del Tercer Reich con el sello de la ideología nazi, millones de manos se levantarán y sus voces retumbarán con el saludo *Heil, mein Führer!*

A través del material analizado nos damos cuenta que el periodo histórico en el que se centra nuestra novela es un tiempo convulso donde el arte se aproximó peligrosamente a la vida por mecanismos que sólo la Historia domina, una época donde los artistas combatieron sus batallas más feroces para preservar su voz en medio de la marabunta de burócratas, críticos, censores, agentes secretos, políticas despiadadas y lamentablemente también, otros artistas. La manera en la cual Bonilla recrea este fascinante mundo a través de su novela y los mecanismos que en ella funcionan merece otro capítulo.

3.- LA REVOLUCIÓN DE LA HISTORIA

3.1 LA NATURALEZA DEL HÉROE

Bastará saber que nuestro héroe inició su batalla cuando tenía dieciocho años y un solo lector. Leemos una serie de capítulos vertiginosos que nos presentan más que una biografía, una batalla, sus soldados llevan plumas en vez de bayonetas, el campo de batalla es el arte y la vida que se pareció tanto al arte durante esos días. No es Rusia el tablero de juego, es aún más grande, un planeta surcado de trincheras donde los escritores y los críticos se batan en singular lucha. Es esta una epopeya de voces desmesurada donde se escriben versos cruzados y se disparan palabras a discreción. Sus protagonistas son un gigante que se puede volver oso si así lo desea y un grupo de anónimos y grises burócratas. Esta es la novela de Bonilla, una lucha pantagruélica de poetas que se alzaron para revolucionar la Historia.

Estamos frente a una novela europea de un autor español que retrata un tema de la historia rusa, se posiciona en una época post-soviética y hasta cierto punto post-marxista. No existe dentro de ella un afán de reafirmación de identidades nacionales, punto que sí siguieron varias obras latinoamericanas, ni una búsqueda de modelos para retratar la historia regional. A pesar de ello, *Prohibido entrar sin pantalones* se muestra como una heredera europea de un movimiento principalmente latinoamericano. Adaptar con éxito los elementos de las obras precedentes implica una lectura espacio-temporal que no deja incólumes sus características formales, pero a través de esta transformación el género obtiene una difusión y también una continuidad.

En el capítulo anterior conocimos algunos de los aspectos principales del episodio histórico enmarcado en la novela de Bonilla. Ahora debemos contemplar uno de los conceptos teóricos de Noé Jitrik que vimos en el primer capítulo: el cotexto. Nos referimos a los elementos que rodean la escritura de la novela.

Son dos hechos previos los que inciden en el final del siglo XX en Rusia: La *Perestroika* y la *glasnost*, políticas llevadas a cabo por Mijaíl Gorbachov en los años de 1985-1991. Este par de aspectos permitieron al mundo una apertura a las historias calladas durante décadas por el estalinismo. Así la *glasnost* autorizó una transparencia sobre la información y la historia reciente. Posteriormente la caída de la Unión Soviética en 1991 trajo consigo una reestructuración total del sistema político. La Guerra Fría que había separado el mundo en dos bandos había cesado. Con un frío estruendo concluía una utopía que había asegurado la igualdad del hombre y su superación por medio del trabajo colectivo, era el momento de exorcizar todos los demonios que habían poseído la nación más grande del mundo. El rasgo que más nos interesa remarcar en esta época fue la desclasificación total de los archivos por parte de la policía secreta. Los nombres de todos los implicados en crímenes de guerra, en actos de represión política, el nombre de los mártires y demás víctimas silenciadas por fin salían a la luz después amargas décadas de oscuridad.

Este proceso fue lento y hasta ahora la publicación de numerosos libros e investigaciones comienzan a abrirse paso entre las historias que hace unas décadas parecían ser la oficiales. Son numerosas las perspectivas que reivindican y critican el papel de los protagonistas de estas historias, ya sean Stalin, Lenin o Trotsky; el papel de los intelectuales, la pertinencia de las políticas de izquierda o el final del hombre soviético

como lo expresa Svetlana Alexeievich. *Prohibido entrar sin pantalones* de Juan Bonilla publicada en el año 2013 pertenece a este tipo de obras.

Uno de los aspectos característicos y fundamentales de la escritura previa a una novela histórica es la documentación que lleva a cabo el autor, la cantidad de información documental que posea es determinante ya que a través de ella se podrá proporcionar una mirada distinta sobre la versión oficial. La obra de Bonilla sería impensable hace treinta años debido a la existencia de numerosas lagunas sobre la vida y obra de Vladimir Maiakovski. Como ya se ha dicho, muchos de estos documentos aún no han sido traducidos del ruso y los descubrimientos que puedan realizarse en los siguientes años pueden ser numerosos.

De acuerdo a Seymour Menton, el segundo principal rasgo de la NNH es la distorsión consciente de la historia. Es tan fácil modificar la historia cuando se tiene pleno conocimiento de ella, se pueden tomar por asalto las versiones oficiales y elaborar con ellas algo completamente distinto. No obstante en nuestra novela existe un fenómeno bastante interesante. Es poco frecuente encontrarnos con novelas históricas que recreen la vida escritores, la figura de Vladimir Maiakovski es ante todo una figura más literaria que histórica, los aspectos concernientes a su biografía fueron durante décadas manipulados por la censura, aunque su participación en el inicio de la Unión Soviética tuvo gran peso en el destino de varios personajes. Maiakovski es además una figura histórica fragmentada, muchas versiones se ciernen sobre su imagen, los archivos desclasificados han iluminado ciertos puntos, pero también existen misterios en torno a su muerte que no están del todo claros. Dado que en español el material disponible es más bien escaso, el ejercicio de reflexión inicial que realiza Bonilla para escribir su novela parte de manipular en un grado

menor los hechos históricos comprobables de la vida del héroe para poder conjugarla con el aspecto más famoso del poeta: su poesía.

No existe todavía un terreno firme donde se asiente el discurso histórico del personaje Maiakovski. Se nos presenta aquí otro tipo de manipulación histórica que abandona la carga inherente de lo verdadero-falso, de la verdad a la ficción, puesto que no existe un territorio de “verdad” al cual asirse aún, la manipulación no niega un discurso histórico, que a nuestros días es inestable, donde las afirmaciones todavía contienen un carácter especulativo. La ficción nos abre la puerta de los mundos posibles y toda la libertad de creación que en ellos conlleva.

Podemos deducir que la Rusia retratada en la novela de Bonilla no necesariamente es idéntica a la Rusia de principios del siglo XX, su naturaleza es la de un mundo posible y no la de un mundo real. El Maiakovski y los demás personajes de la novela son entes ficcionales contruidos para la novela que pueden o no, parecerse a los entes históricos. De esta forma podemos ver el modo en la cual se distancian de sus homólogos, los personajes adquieren libertad para actuar de distintas maneras que pueden estar apegadas o no al referente. Dolezel explica que: “El principio de homogeneidad ontológica es una condición necesaria para la coexistencia y compatibilidad de los particulares ficcionales” (p.80). A partir de este principio el personaje Maiakovski puede vivir dentro de los poemas del Maiakovski histórico, creando una relación intertextual más poderosa que si solo se abstuviera a la exactitud biográfica. “La homogeneidad ontológica es el epítome de la soberanía de los mundos ficcionales” (p.80). Esta libertad coloca en pie de igualdad a personajes “históricos” con los que no lo son.

La exactitud histórica y su mención dentro de la novela misma poseen un carácter secundario, aunque es notable el exhaustivo esfuerzo de investigación realizado por el escritor. Se establece así una obra que prima su objetivo en la creación de un objeto artístico. Tomemos como muestra el inicio de la obra: “Maiakovski tenía dieciocho años, dieciséis dientes podridos, dos hermanas y un solo lector” (p.9). La obra comienza con un Maiakovski adolescente, se prescinde de contarnos los primeros dieciocho años de su vida o el año en que nació. Solo una mención somera aparece más avanzado el argumento, pero será de carácter más bien incidental. En vez de la exactitud el autor nos presenta una reflexión y crítica de la obra de Maiakovski y en general de toda una lectura historiográfica de la literatura de la época. Los géneros por los que circunda el libro son heterogéneos como cabe imaginarse. La obra es una novela histórica que a su vez es una crónica del arte y a la vez una crónica artística que bien podría ser una biografía de la literatura.

En el primer capítulo de nuestro estudio recogimos uno de los aspectos con los que Dolezel clasifica a los mundos ficcionales: ser *constructos de actividad textual*. Esta afirmación es de suma importancia puesto que nuestra balanza se inclina más hacia el aspecto textual que al histórico. Surge entonces una reflexión sobre el estilo de la obra: el futurismo.

Escribir una novela histórica neo-futurista no suena en este momento una paradoja. No al menos para Bonilla. El primer aspecto que enuncia Jitrik para la construcción de nuestro referido es la propuesta de escritura. El novelista toma muchos aspectos generales del movimiento futurista para la construcción de su mundo. Como dicen los personajes mismos: “El futurismo no es una tendencia literaria, es una forma de vida: eso dicho por Burliuk era el eslogan de una crema de afeitar, dicho por Maiakovski era la primera línea

de un evangelio” (p.19). Los seres de la novela hacen del futurismo su medio de vida, cada uno de sus actos tiene que estar lleno de acción y movimiento constante. Cada personaje al ser una construcción de actividad textual termina por ser un retrato futurista aderezado con los propios textos del homólogo histórico.

En este collage Bonilla inserta dentro de su narración versos, eslóganes y palabrotas: “Pero luego algún zopenco idiota miserable idiota estreñado idiota mandó que se escribieran sobre todos los edificios conquistados por los bolcheviques dos versos de Blok” (p.96).

Bonilla se posiciona en el terreno de la innovación al rechazar muchas de las formas normalmente aceptadas para la escritura de la novela histórica, pero abraza las tradiciones de la vanguardia rusa de principios del siglo XX. En el ejemplo anterior vemos el rechazo por los signos de puntuación y la incorporación del lenguaje popular como lo hizo el futurismo de Maiakovski. Estos fragmentos permiten una mirada cómica e irreverente sobre las figuras históricas presentadas: “Nada que ver, respondió Maiakovski, qué acmeísta diría en un poema quiero ponerte a cuatro patas o te voy a dar de hostias hasta que se me borren las huellas dactilares [...] no hay que dejarse ganar por las viejas formas” (p.38). La desacralización de los personajes históricos es un aspecto congruente con la ideología de los personajes representados que se alzaron en contra del conservadurismo del arte ruso de principios del siglo XX.

Los personajes de la novela están obsesionados con el futuro, siempre el futuro, una patria a la que se tiene que llegar y no sólo a través de la poesía. Uno de los episodios más

interesantes de este movimiento dentro de la obra es la mención de teorías científicas para la construcción de utopías que en ocasiones son absurdas o torpes:

Maiakovski se había entusiasmado con el libro de Einstein sobre la teoría de la relatividad a pesar de que no había entendido una sola palabra. Contrató a un físico para que le explicara el libro. Le preguntó: ¿significa este libro que hemos hallado el camino para viajar en el tiempo y por lo tanto estamos más cerca de la inmortalidad? El físico se echó a reír. Daba igual, entender el libro de Einstein significaba no haberlo entendido en absoluto: para entender lo que Einstein no se atrevía a decir, hacía falta no entender una palabra de lo que decía. Se dedicó a explicar el libro de Einstein en sus lecturas y conferencias, reinventándose todo lo que decía Einstein, mezclando conceptos, utilizándolos al albur de sus pensamientos, imaginando un futuro en el que el pueblo había vencido a la muerte y en los zoológicos junto a la jaula del gorila había una jaula para el burgués al que los niños de los obreros le tiraban cacahuates, y cómo algunos monos selváticos se defendían cagando y utilizando sus excrementos como misiles (p.73).

El futurismo dentro de nuestra novela no es sólo el estilo literario en el que escribieron los protagonistas, sino que es el tono general que rodea cada línea de la obra, porque para Bonilla el futurismo es el epítome de la libertad de su mundo posible. Esto explica la intención de la novela de evitar las descripciones y la seguridad del discurso referencial; se eluden los datos exactos cuando es posible. Muchos de los capítulos están compuestos a manera de versos que logran inclusive establecer un ritmo musical dentro de la obra:

Pero la amada no transige con sentimentalismos y dice No, la palabra maldita No, la palabra que transforma inmediatamente al poeta en oso furibundo. Es la palabra revolucionaria por excelencia, la palabra más humana, seguramente fue la primera palabra que dijo un hombre: No, la sílaba fundadora que convirtió al mono en hombre (p.219).

En otras ocasiones los experimentos sobre las palabras, los ritmos y las repeticiones se convierten en verdaderos juegos lingüísticos, en el siguiente párrafo podemos leer como la construcción gira en torno al concepto del viaje y el uso de las preposiciones.

Viajar es una mera cuestión de **preposiciones**: Viaje **al** fondo de uno mismo, Viaje **ante** los muertos que arrastro, Viaje **bajo** el Sol, Viaje **con** mis amigos de siempre, Viaje **contra** la muerte, Viaje **de** un solitario, Viaje **desde** Moscú a Moscú, Viaje **entre** ciegos, Viaje **en** locomotora, Viaje **hacia** confín de los tiempos, Viaje **hasta** que no me respondan las

piernas, Viaje **para** sentirme vivo, Viaje **por** los Cárpatos, Viaje **según** los mapas que me dejó mi abuelo, Viaje **sin** dinero, Viaje **sobre** los hielos de la estepa, Viaje **tras** las huellas de Marcopolo... (p.197).

Otros aspectos que retoma Bonilla del futurismo en menor grado está en la incorporación ocasional de onomatopeyas: “La vida cotidiana: puaffff” (p.171) donde el poeta muestra su desprecio por la rutina y la costumbre. En ocasiones podemos casi escuchar sus atronadores gritos que invitan a pelear: “Vamos, ¡VAMOS! Jajajajajajajajajajajaja...” (p.174).

Puesto que el arte futurista tiende a ser más abstracto que figurativo, podemos inferir que el argumento de la novela y la construcción de los personajes de la obra no parten como un retrato exacto de sus vidas, sino más bien como un retrato exacto de sus ideas. El futurismo es movimiento, su mayor enemigo es el estatismo, las figuras representadas son un vórtice de energía que no puede ser contenida por el artista, sino más bien una figura intuita a partir de los patrones de su acción. Por ello la abstracción a las que son sometidos se intercala con elementos de crítica literaria, chistes, consignas revolucionarias y crónicas periodísticas. Sobre la variedad de sus discursos y la naturaleza dialógica de la novela le prestaremos nuestra total atención más adelante.

Bonilla a partir del tono general de los poemas de Maiakovski extrae uno de sus recursos narrativos más importantes para la construcción de su mundo. Llegamos al segundo y tercer punto enunciado por Jitrik relacionado con la cuestión de los modelos aplicables y la problematización lingüística propuesta por la obra. Orlando Figes ubica el tono satírico de los poemas de Maiakovski con el género eslavo denominado *bylina*. De acuerdo a la definición realizada por la *Encyclopedia Britannica*, “Bylina, plural byliny,

traditional form of Old Russian and Russian heroic narrative poetry transmitted orally” (La Bylina es una forma tradicional de poesía narrativa heroica transmitida oralmente en la Antigua Rusia) ¹Esta y las siguientes traducciones son nuestras.

Esta forma literaria perteneciente al medioevo fue recuperado a mediados del siglo XIX con el fin de preservar una forma literaria auténticamente eslava. Al ser una forma popular Maiakovski adaptó varios de sus procedimientos a su poesía.

Para conocer los rasgos generales de la *bylina* consultaremos la información que nos proporciona Oinas Felix (1978): “Byliny songs are loosely based on historical fact, greatly embellished with fantasy or hyperbole to create their songs. The word Bylina is derived from the past tense of the verb “to be” and implies “something that was” (Las Bylinas son canciones libremente basadas en hechos históricos, embellecidos con fantasía o hipérboles. La palabra Bylina está derivada del verbo en tiempo pasado de “ser” e implica “algo que fue”) (p.236).

Tomemos dos aspectos de este género: la hipérbole y la recreación del pasado. Bonilla se ve influenciado por este género por medio de los poemas de Maiakovski, su novela funciona como un filtro entre las formas narrativas occidentales contemporáneas y las formas narrativas eslavas medievales. Estamos de frente a la problematización lingüística descrita por Jitrik y “en tradiciones, como la de las novelas de caballerías, ya en interacciones procedentes de experiencias de vanguardia” (p.81). Debido a que la literatura rusa no cuenta con una tradición de novelas de caballería, la bylina viene a presentar un soporte para llenar este punto. La tradición de vanguardia adoptado por Bonilla como ya

vimos no viene de las novelas históricas precedentes, sino de las vanguardias artísticas rusas.

Al buscar la reconstrucción del pasado histórico y el pasado literario de la Rusia de principios del siglo XX, el autor logra transponer además todo su legado y herencia literaria a nuestro idioma.

De la misma manera que muchos géneros épicos europeos, la bylina se construye como un canto de gesta de un héroe que habitó en el pasado, de ahí su nombre. Este género se advierte como el prototipo primario de las narraciones históricas y en nuestro caso de la novela histórica que estamos estudiando. La bylina cantaba la gesta de un héroe transformado a partir de las hipérboles y las exageraciones que lo llenaban de hechos fantásticos y hazañas desmesuradas, el hecho narrado por los poetas adquiriría por medio de sus palabras la estatura del mito. Bonilla realiza un ejercicio parecido al escribir su obra. No es casual la reiteración de que Maiakovski era un gigante y sus actos eran igualmente desmesurados. Además de sus versos y su potente voz, nuestro héroe cuenta con la mágica habilidad de poder ver el corazón de las personas por medio de sus poemas:

Dejaba de ser carne y hueso y se convertía en un ser etéreo, transparente, del que sólo podía apreciar los bordes, era como un dibujo que está esperando que lo llenen de color. En su interior sólo era visible, en el lugar del corazón, un lienzo blanco. La visión duró unos segundos, y Maiakovski no supo si pensar que sus poemas habían tenido el efecto de transparentar a su lector, o más bien la emoción de tener un lector le había viciado la mirada a él, haciéndole creer aquella fantasía (p.12).

A manera de talismán o reliquia mágica Maiakovski utiliza este poder secreto para develar la esencia de la sociedad, a partir de estas características mágicas la naturaleza del poeta adquiere dimensiones fantásticas: “Durante un tiempo fue el gigante de la blusa

amarilla” (p.32), todo su persona tiene que ser gigantesca: “Su madre le confeccionó una corbata amarilla cuya pala era excesiva y le tapaba casi todo el pecho, pues el tamaño de la corbata indicaba la importancia de quien la llevaba” (p.32). Un gigante que es benévolo adquiere por momentos también las facciones de un semidiós y funge como un intermediador entre la eternidad y los hombres: “El Maiakovski payaso que hacía reír en los teatros y circos en los que actuaba, aquí se declaraba pomposamente salvador de los hombres. Decía que la misión moral y el objetivo imprescindible de la poesía era conseguir que los ciudadanos fueran felices” (p.31). Los rasgos bonachones de Maiakovski también se combinan con su naturaleza de seductor irremediable: “Kamenski dijo: bellezón. Burluik dijo: inconquistable. Maiakovski dijo: ahora vengo” (p.56). Como apunta McHale “la imaginación histórica” constituye uno de los ejes de escritura de las novelas históricas del siglo XXI, nuestro Maiakovski en ocasiones es más imaginario que histórico.

La desmesura y la hipérbole nos proporcionan un tercer elemento: el humor.

Vladimir Propp (1983) cita a Belinski para explicar el tono satírico de estas epopeyas:

Belinski ha sido el único que comprendió el sentido irónico y satírico de la bylina y sus elevadas cualidades artísticas. Es para Belinski “Una de las más notables, sobre todo por el tono de genuina ironía”. Ha sido el único que ha comprendido completamente su carácter nacional: “Esta ingenua ironía es uno de los principales elementos del espíritu ruso (p.258).

El humor, la sátira y la parodia son los elementos que rodean este género poético que lo diferencian del tono solemne de los poemas homéricos, de la seria elocuencia de las sagas islandesas y los cantares de gesta medievales como *El cantar de Roldán* y en nuestra lengua *El Cantar del Mío Cid*. La epopeya cómica o satírica se ve entonces como una manifestación del alma rusa que logra imponer un discurso propio.

La desmesura, las hazañas gigantescas, las habilidades inverosímiles son elementos propios del género, pero también la risa, la irreverencia, la burla, la parodia y la ironía. El Maiakovski de Bonilla crece desmesuradamente para cubrir el mundo y sostenerlo en sus brazos, un gigante de voz estruendosa que “si fuese capaz de extraer [la poesía] de su interior para ponerla en cómodos versos que hipnotizaran a quienes lo leyeran o los escucharan, no habría más guerras” (p.84). Las hazañas que realiza Maiakovski, sus habilidades extraordinarias y su bonachón e ingenuo carácter lo convierten en un descendiente directo del colosal Ilyá Murómets y del músico Sadko.

Después de la muerte de Maiakovski la Unión Soviética vio en la figura del poeta al portavoz oficial del movimiento bolchevique, lo engrandeció hasta lo sumo para conformarse como el ideal de todo hombre soviético que es capaz de alzarse sobre sí mismo por un ideal universal. Inmediatamente diferenciamos este monumental Maiakovski del Maiakovski creado por Bonilla por el elemento humorístico, él está acorde más a la tradición épica medieval adicta a las borracheras, a las juergas interminables. En la época soviética abundaron muchos ejemplos en un movimiento denominado *estajanovismo*, que tomó de la figura del minero Alekséi Stajánov el ideal del hombre entregado a la causa revolucionaria. Pero son figuras acartonadas, profundamente serias e incapaces de la hilaridad.

Este género insertado en la novela y que hemos analizado se encuentra acorde con el segundo rasgo que establece Seymour Menton sobre la NNH: “La distorsión consciente de la historia mediante omisiones, exageraciones y anacronismos” (p.43). Sin embargo Maiakovski no es el único exagerado a niveles épicos, así por ejemplo la voracidad sexual de Lily Brik está descrita de la siguiente manera: “Esa mujer es insaciable, ni siquiera un

gigante le bastará, lo suyo no es un trío, es una orquesta entera, a Maiakovski le ha dado el violín y Osip la batuta, pero pronto querrá un pianista, un violonchelista, un tambor” (p.71). Con exorbitantes rasgos la despampanante belleza de Anna Ajmátova es inspiración de artistas: “todo mundo le ha dedicado poemas y seguro ha inspirado pajas a toda la poesía rusa contemporánea, sin salvar a los futuristas, Burliuk se habrá hecho dos millones de pajas fantaseando con la Ajmátova” (p.137).

Aunque las características de los otros personajes igualmente exorbitantes se ven eclipsadas por el astro luminoso del poeta que también aspira a ser un héroe de la estatura mítica, donde incluso se le detalla con un tono ensayístico ausente de ironía o burla: “El héroe de Maiakovski era prometeico, un hombre-dios que se oponía al Cristo hijo de dios y se vuelve contra quien se dice su creador para negarlo, negarse a reconocer que alguien lo haya creado, se ha creado a sí mismo” (p.79).

Por otro lado, el elemento épico en la novela de Bonilla establece una relación aproximativa con la épica homérica, ya sea con la naturaleza de sus poemas: “soñaba que el Estado enviase a una legión de **aedos** por todo el país, **aedos** que hubiesen memorizado su poema y lo recitasen en todas las aldeas” (p.237). También lo vemos en la personalidad del poeta: “Le dolían los dientes cuando masticaba pastas de té, pero pedía siempre pastas de té como **un rey aqueo** al que no le gustan las mujeres pero se acuesta con la hija del rey” (p.242). Así también las referencias a los textos concretos de Homero se vuelven necesarias cuando las acciones de Maiakovski buscan homologar las hazañas de los antiguos héroes, esto como reafirmación de su propia identidad heroica:

Quería hacérselo comer delante de testigos, como aquel héroe de la *Iliada* que lucha en medio de la niebla y les grita a los dioses: haced que me maten, si es mi destino, pero permitid que sea con rayos de sol alumbrándome, o sea, que me derroten, sí, pero que sea una derrota pública, que todo

el mundo la contemple, para que en el mismo momento en que me maten me convierta en inmortal (p.251).

Podría pensarse que este aspecto se contrapone al que establece María Cristina Pons cuando enuncia que la NNH: “tiende a presentar el lado anti heroico o antiépico de la Historia” (p.17). De la misma manera que Fernando Ainsa requiere como necesario una volición de la distancia épica. Pero como vimos anteriormente, la bylina es la épica de la parafernalia y la risa.

Llegamos así al sexto elemento enunciado por Menton: “Los conceptos bajtinianos de lo dialógico, lo carnavalesco, la parodia y la heteroglosia” (p.44).

Las teorías de Bajtín son de suma importancia para la crítica literaria y ella nos ayudará a iluminar algunos puntos neurálgicos de nuestra novela. Podríamos leer el argumento dividido de la siguiente manera:

- I. La ascensión de Maiakovski.
- II. La consagración del poeta como escritor del movimiento bolchevique.
- III. La decadencia del poeta bajo el régimen estalinista.

De la primera parte analizaremos ciertos aspectos de acuerdo al concepto de lo carnavalesco. La segunda y tercera parte la analizaremos de acuerdo al concepto de lo dialógico además de las teorías sobre la intertextualidad y la metatextualidad.

Afirma Menton “el concepto de lo carnavalesco que desarrolló Bajtín en sus estudios sobre Rabelais prevalece en varias de las NNH: las exageraciones humorísticas y el énfasis en las funciones del cuerpo” (44).

Como ya vimos en el segundo capítulo, la naturaleza del arte de las vanguardias era la de socavar las bases del rígido arte académico del siglo XIX. En la novela esta naturaleza está expresada a través de la furiosa algarabía futurista, en gran parte representada por Maiakovski, pero también por otras figuras como Burliuk, Jlenikov y Osip Brik.

Mijaíl Bajtín (1987) divide en tres categorías las principales manifestaciones de la cultura del carnaval. Analicemos la primera: *Las formas y rituales del espectáculo*, estas fiestas tenían como propósito: “Ofrecer una visión del mundo, del hombre y de las relaciones humanas totalmente diferente, deliberadamente no-oficial, exterior a la Iglesia y al Estado” (p.11).

Bonilla en la novela alude a uno de los rasgos más llamativos de la vanguardia: el performance. Los cafés donde se gestan estos movimientos se ven como puertas a un mundo donde existe una lógica distinta a la establecida en la rígida sociedad zarista. Los actos performativos realizados por los poetas crean un diálogo alterno al que proponían el simbolismo y el acmeísmo. En el capítulo *Bebed Cacao Von Guten* leemos como la madre de Maiakovski quiere ir a ver la presentación de su hijo, el poeta adolescente ante la presencia de ella lee lo siguiente: “una romanza preciosa que hablaba de su aldea natal, Badgadi. Luego escenificó su descubrimiento de la luz eléctrica, su padre lo llevaba a caballo una noche en el bosque y de repente, en medio de la oscuridad, aquel ojo de luz cegándole, colgado entre las ramas de los árboles” (p.16). En cuanto la madre de Maiakovski se retira del café, Maiakovski invierte su papel de poeta en una escenificación de carácter burlesco e irreverente: “Maiakovski solía subirse a la gran mesa a recitar con un plato de carne salada en la mano. Mientras comía decía: *No plantéis ningún árbol. Más*

bien / quemad un bosque. / No tengáis un hijo. / Más bien pagadle un buen aborto a / vuestra novia embarazada” (p.17).

Maiakovski en este capítulo es un ser dual que puede intercambiar sus discursos de acuerdo a la situación en una especie de mascarada donde coexisten dos polos, pero no es el único en inaugurar actos que vayan en contra de lo dictado por las costumbres. Bajtín expresa que: “El carnaval posee un carácter universal, es un estado peculiar del mundo: su renacimiento y su renovación en los que cada individuo participa” (p.13). Aunque en la novela los actos realizados por los artistas parezcan un premonitorio fin del arte, en realidad lo que están haciendo es un acto de renovación de las formas con el fin de preparar las conciencias de sus espectadores a un nuevo mundo, al renacimiento de la sociedad zarista para entrar en los tiempos de lo que se espera que sea la sociedad revolucionaria, así leemos en el capítulo *¿No es acaso más bello que la Venus de Milo?*:

El futuro exigía poesía fónica, exigía libros distintos, con fotografías coloreadas, con intervenciones de un artista, con páginas que se desplegaran o que cobraran nuevos formatos, de repente un rombo, de repente una hoja de periódico en medio de unos poemas. Goncharova dejó de pintar cuadros para pintarse la cara: el arte era ella misma. Popova pensaba más o menos lo mismo, pero en vez de pintarse su propia cara pintaba la de los demás, le gustaba pintar torsos de muchachos atléticos, soñaba con que un coleccionista mataría a aquellos muchachos para arrancarles la piel y tener un cuadro de Popova. Zdanevich se descalzó en un recital, mostró su zapato al público y les preguntó: ¿no es acaso más bello que la Venus de Milo? (p.39).

No es casual que los nuevos tiempos se vean invadidos por nuevas formas, los avances tecnológicos llegan a Rusia y uno de sus inventos más interesantes aparece en escena para contribuir a la destrucción del régimen de Nicolás II: “Pero el cine por venir tendría que ser superior al cine, porque no sólo habría que conformarse con retratar al ya muy retratado océano, sino que podríamos ahogar en él a quien quisiéramos, al zar, a Rasputín, a su puta madre” (p.47). Está muy cerca el año de la renovación de todas las

cosas, está muy cerca 1917. A pesar de ello, no existe un tono trágico o elegíaco, nada hay del triste final de los Romanov.

Como se ha advertido anteriormente, la rígida sociedad zarista había encadenado al humor y las expresiones del arte popular a un rincón, las manifestaciones artísticas habían sido confinadas a un estricto corsé académico, la poesía era impresa en delicados tomos y leídos en salones aristocráticos acompañados de música de cámara como lo describe Bonilla en una escena: “han traído a una señora que toca el arpa y otra que llora cada vez que termina un poema en el que muere un niño, no porque se muera de verdad, sino porque se convierte en un hombre, es insoportable” (p.23). La poesía confinada a estos salones, de la misma manera que la fiesta y cualquier manifestación de la algarabía, este hecho encuentra un paralelismo descrito por Bajtín al expresar la domesticación de la fiesta: “Se produce una estatización de la vida festiva, pasa a ser una vida de gala; y por la otra se introduce a la fiesta en lo cotidiano, es decir queda relegada a la vida privada, doméstica y familiar” (p.37).

Conforme avanza la destrucción del Imperio Ruso con la llegada de la Revolución, las vanguardias toman por asalto la ideología burguesa, el futurismo lleva la poesía y la algarabía a las calles y las plazas: “La calle era la materia prima del arte, las calles son nuestros pinceles, las plazas públicas nuestras paletas, los muros de los edificios nuestros lienzos” (p.108). El futurismo se establece como una especie de carnaval de la historia, ya que actúa de la misma manera en la que actuaba el carnaval en las rígidas sociedades medievales, lo cual es bastante irónico, ya que si hubo un lugar en Europa donde la sociedad medieval se codeaba con los avances del siglo XX era precisamente el Imperio Ruso.

El discurso revolucionario que trae Lenin interpretado por Bonilla trae consigo una libertad que establece la consideración de la clase obrera para la construcción del nuevo mundo, por lo tanto el carnaval futurista es el carnaval de los obreros y de la máquina.

Como bien apunta Ignazio Ambrogio (1976):

Nella rivoluzione proletaria russa si ravvisa infatti, quasi sin dall'inizio, da parte degli artista d'avanguardia, la premessa storica per emanciparsi da tutto il passato dalla "schiavitù dello Spirito", per distruggere tutti i presunti valori della civiltà e creare una cultura radicalmente nuova, pura da contaminazioni con ciò che è stato, per consengare "tutta la letteratura a tutto il popolo" e "democratizzare le arti", portandole sulle piazze, nelle fabbriche, sugli stecatti, all'incrocio delle case, fodendo l'arte con la vita stessa (p.35).

En la revolución proletaria rusa se ve, casi desde el principio, de parte de los artistas de la vanguardia, la premisa histórica para emanciparse de todo el pasado de la "esclavitud de Espíritu", para destruir todo los presuntos valores de la civilización y crear una cultura radicalmente nueva, pura de contaminaciones con las que ha sido hecha, para entregar "toda la literatura a todo el pueblo" y "democratizar las artes", llevándolas a las plazas, a las fábricas, a las paredes (cercas), a las esquinas de las casas, fundiendo el arte con la vida misma.

La revolución bolchevique ya no es un gran acontecimiento histórico ni se ve como una estructuración geopolítica que traerá consigo el socialismo en un sistema capitalista y una sociedad aristocrática, la revolución en la novela es una fiesta que anuncia la apertura de la vida en sus más primigenios principios. Existe como una especie de renovación general de la realidad y también como la creación de un nuevo mundo. Los mitos que crea para sí son en realidad una renovación de los mitos fundacionales de la humanidad, como en el caso de la historia del Arca de Noé y el *Misterio Bufo* de Maiakovski.

Con el fin de conmemorar la victoria del partido bolchevique, los dirigentes políticos ven en Maiakovski el escritor perfecto para crear una obra que eleve los ideales revolucionarios. Vladimir Maiakovski escribe la obra de teatro *Misterio Bufo*. En la novela nos describe el drama de la siguiente manera: "Cantaría un combate: el de los puros contra

los impuros. Haría una cosa popular pero también futurista. Futurista pero también bolchevique. Para los intelectuales pero también para las masas” (p.147). La obra narra un diluvio universal, un puñado de hombres decide construir una barca donde lograrán salvarse. Después de muchos obstáculos los impuros (el pueblo común) logra sobrevivir y alcanzar el país del futuro. Ahora bien, Bonilla identifica este texto dentro de la tradición paródica que proviene de los textos carnalescos como explica Bajtín: “Sabemos que existen numerosas liturgias paródicas parodias de las lecturas evangélicas, de las plegarias, incluso de las más sagradas, de las letanías, de los himnos religiosos, de los salmos, así como imitaciones de las sentencias evangélicas” (p.19).

La reescritura del texto bíblico está codificado en un tono cómico que Bonilla se encarga de remarcar, además de que está destinada para un público popular y no instruido, así el episodio de la lectura de la obra dice: “El chófer la leyó de una sentada. Se reía en algunos tramos. Aplaudió cuando terminó de leerla. Parecía emocionado. Júrame que no tienes estudios de ninguna clase, le dijo Maiakovski. Sólo sé leer, camarada, leer y conducir y emborracharme” (p.150). La aceptación del chófer de Lunacharski al *Misterio Bufo* establece una relación entre las vanguardias con el pueblo llano, no hay ya pues barreras sociales ni académicas, la risa funde las clases sociales y las hermana en un mismo festejo. No existe en este episodio, al igual que muchos, el remarcado elitismo con el que se juzgó a las vanguardias respecto al nivel de educación de la población general.

El tono carnalesco va *In crecento* hasta la coronación de las vanguardias en las calles de Moscú, Bonilla en el capítulo *Ahora no se puede perder* narra la apoteosis del desmán futurista, el triunfo de las vanguardias que por un momento lograron confundir el arte con la vida:

Se organizaron procesiones simbólicas en las que se ridiculizaba a dioses y profetas [...] cadalsos en los que decapitaban muñecos vestidos de obispo o Papa que lucían estolas y sotanas diseñadas por Maliévich o Goncharova. Lunacharski soñaba con que Rusia se viera enriquecida por un delirio iconoclasta que convenciese a todos de que el hombre, el obrero, por fin había conquistado el lugar que les había usurpado dios (p.106).

Esta fiesta vanguardista quiere poner al mundo de cabeza, ya no hay rastros de la sociedad decimonónica, por un momento son libres. Esta sensación de libertad desenfundada es el rasgo principal de los carnavales y que como ilustra Bajtín estas fiestas se caracterizan por: “La lógica original de las cosas “al revés” y “contradictorias”, de las permutaciones constantes de lo alto y lo bajo, del frente y el revés y por las diversas formas de parodias, inversiones, degradaciones, profanaciones, coronamientos y derrocamientos bufonescos” (p.16).

Los artistas de Bonilla tienen como propósito despertar esa otra vida que durante tanto tiempo había sido ignorada, el artista de la misma manera que el bufón buscar invertir los sentidos de la lógica, establecer nuevas reglas y derrocar los más elevados ideales de la sociedad. El festejo es convocado por Maiakovski, especie de magnifico maestro de orquestas que tiene un último enemigo a quien derrotar y es la idea de dios contra la cual organiza su fusilamiento en el episodio más carnavalesco de la novela del cual citamos un fragmento:

El abogado defensor pidió la absolución para su defendido, arguyendo que había sido preso de la demencia y por lo tanto no era responsable de sus crímenes, y desde luego no podían imputársele los crímenes que otros habían cometido en su nombre. Pero es que en su caso su abuelo fue Jack el Destripador, pronunció el fiscal, multiplicado por un millón. El juicio quedó visto para sentencia, y un jurado popular dictaminó que dios era culpable de los cargos que se le imputaban y el juez Lunacharski lo condenó a morir fusilado a la mañana siguiente y, si se daba el caso de que resucitase, dado su conocido poder para esa magia, al destierro sine día. A la mañana siguiente en efecto, siguiendo el plan de Maiakovski, un pelotón de fusilamiento fue reunido para llevar a cabo la sentencia: a la voz de fuego, los soldados dispararon una ráfaga contra el cielo de Moscú para matar a dios (p.107).

Es la apoteosis de los vanguardistas, pero también la apoteosis del carnaval en la naciente Unión Soviética, Maiakovski cumple en este episodio su más grande hazaña con la cual se inmortaliza. La novela resignifica la Revolución rusa, se olvida por un momento de fechas, de nombres, de los innumerables conflictos que sobrevinieron a la toma del Palacio de Invierno, no leemos en sus páginas los turbulentos conflictos del ejército blanco, de los penosos racionamientos. La revolución rusa, de la misma manera que muchas revoluciones se ve idealizada y construida como un breve momento de alegría desenfrenada y a la vez un rabioso canto a la alegría de vivir, después de todo, fue en este momento cuando las condiciones históricas permitieron una ilusión de libertad que venía con la confirmación de que un ideal había sido cumplido y esos eran los primeros momentos de una larga época dorada que lamentablemente no llegó a concretarse.

3.2 LAS VOCES Y EL SILENCIO

Es una amarga ironía que la revolución que trajo la liberación del espíritu y de los sueños, la que dio por un breve instante el poder a los poetas, fuera también la que se encargó de sepultar sus voces bajo toneladas de silencio.

La invocación a los versos de los poetas en la novela de Bonilla es tan importante como la aparición de los poetas. Nuestra novela no narra sólo la historia de Rusia, sino que también narra sus poemas, los devora, los examina, los alude y en ocasiones los analiza. Bonilla se documentó de una manera exhaustiva sobre los acontecimientos de la época, recogió en su texto muchos de los acontecimientos más íntimos del mundo de Maiakovski, pero también existe una labor notable sobre la documentación de la literatura producida en estos años. Salvo excepciones como es el caso de la figura de la poeta acmeísta Marina Tsvetáieva que no aparece en la obra. Todos los escritores y sus respectivas voces se incrustan en este gigantesco fresco.

La posición que toma Bonilla con la literatura rusa es de tipo indirecta, puesto que el escritor no tiene un dominio del idioma ruso. Las obras que cita son traducciones al español o al inglés, así como muchas de sus fuentes de carácter documental. Ello podría enfrentarnos a un dilema muy grande pero también muy interesante y que permite numerosos puntos de vista. El escritor ha escrito su novela en un estilo que el supone que podría ser el del futurismo ruso, conocimiento que le viene dado de traducciones. Cuestiones que podrían verse más adelante como podría ser la comparación en las estructuras retóricas usadas por los poetas de la vanguardia con algunos párrafos de la novela misma son desde este punto de vista imposibles e inviables.

El escritor abandona cualquier impulso de estudiar los ritmos o la musicalidad propuesta por los futuristas, no existe una preocupación sobre las formas del género. La reflexión y el traslado que hace de los poemas a la novela se sitúan en el terreno de los temas. Bonilla no se propone hilvanar en su novela reflexiones formales que fueron la preocupación de los formalistas rusos y que bien podrían tener un valor documental, sino que enlaza cada uno de los poemas con circunstancias de las vidas de sus personajes. Los poemas en la novela funcionan más como un escenario en el cual sus creaturas se desenvuelven, un espacio que les pertenece y en el cual su voz parece más verdadera.

La inserción de cada uno de los poemas en los capítulos de la obra proporciona una re-significación a través de la lectura que hace el escritor, su objetivo es el mismo que el de su principal héroe: fundir en la medida de lo posible el arte y la vida, la poesía y la historia.

Los dos siguientes rasgos aparecen como el cuarto y quinto en la lista de Seymour Menton, nos referimos a la intertextualidad y la metaficción. A estos dos rasgos añadiremos el concepto la novela dialógica de Bajtín.

Genette (1962) define la intertextualidad como “una relación de copresencia entre dos o más textos, es decir, eidéticamente y frecuentemente como la presencia efectiva de un texto en otro” (10).

En una novela tan profundamente literaria y tan dependiente de los textos de Maiakovski el rastreo de cada uno de sus poemas y de los poemas de los otros escritores dentro de la obra sería cuando menos una empresa necia, puesto que ello resultaría en un largo inventario comparativo de las obras completas del poeta. Por esta razón nos

proponemos sólo aludir a ciertos ejemplos de intertextualidad que podrían ser más significativos y valiosos para nuestro análisis.

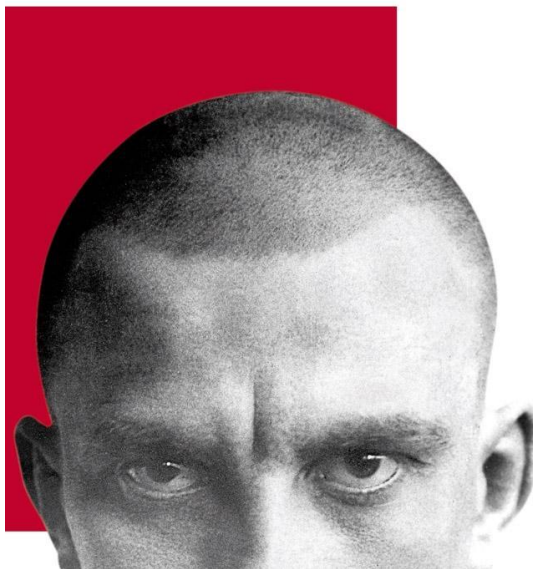
La cantidad ingente de relaciones que se establecen en nuestra novela y otros escritos podrían parecer caóticas, por ello nos proponemos clasificar estas relaciones y proporcionar un ejemplo correspondiente.

La primera relación que se encuentra en nuestra obra se corresponde con lo que Genette nombra como *Paratexto*, se refiere a: “Títulos, subtítulos, intertítulos, prefacios, epílogos, advertencias, prólogos, etc.”(p.11). Para ilustrar esta relación nos posicionamos en la portada misma de libro y su correspondiente título:

Seix Barral Biblioteca Breve

Juan Bonilla

Prohibido entrar
sin pantalones



El título de nuestra obra *Prohibido entrar sin pantalones* viene de un texto de Maiakovski titulado *América* publicado en 1925. Este libro es una crónica de sus viajes por el continente, una especie de crónica de la época maniatada de opiniones futuristas y especialmente entusiasta de los avances tecnológicos de Estados Unidos. La referencia a la cual alude el título viene de un anuncio que ve Maiakovski cuando llega a la ciudad de México escribe: “Comentan que el Ayuntamiento tuvo que colocar en uno de los puntos de entrada a la ciudad el siguiente cartel para coaccionar a los indios más relajados: SE PROHIBE ENTRAR SIN PANTALONES A LA CIUDAD DE MÉXICO” (p.41). El cartel llama la atención del poeta por el carácter surrealista del país, para él es irónicamente innecesario, curiosamente burlesco, tono con el que el autor de la novela decide dar también la bienvenida al lector. Maiakovski comentaba igualmente sobre la cualidad poética inherente de las señales y los anuncios de las ciudades, esta cualidad es tomada por el futurismo y esta señal en especial sirve como un perfecto ejemplo. De esta manera nuestro título tiene un doble aspecto de relación con las obras del poeta y como modelo de expresión futurista.

En segundo término nos detenemos en la portada que corrió a cargo *Joseph Baga Associats*. La imagen nos presenta una fotografía de Maiakovski realizada por Aleksandr Ródchenko en 1926, la fotografía fue después manipulada para ilustrar el poema *Conversación sobre poesía con un recaudador de impuestos*. La portada homenajea a uno de los más grandes artistas plásticos de la época. En la novela la participación de Ródchenko, como casi todos los personajes, ve disminuida su figura si está al lado de la del poeta, sin embargo, en esta fotografía Ródchenko es reivindicado aunque su nombre no aparezca de forma explícita.



La figura que Bonilla construye de Maiakovski es monstruosa también, su ser engulle casi todos los aspectos de la novela, desde el estilo, los temas y el tono general de los capítulos. Sus principales poemas aparecen citados, aludidos y reseñados decenas de veces. Su afán de estar presente en todos los discursos lo hace manipular, malentender y en ocasiones plagiar las palabras de otros. De esta manera cuando Maiakovski habla de la cualidad poética del periodismo afirma: “¿no está lleno de poesía ese anuncio del periódico que dice: Vendo botitas de bebé. Sin usar?” (p.154). Bonilla realiza un breve pero irónico anacronismo literario donde las palabras del poeta anticipan el microrelato más famoso de Ernest Hemingway: “For sale: baby shoes, never worn”.

De la misma manera hurta palabras en la carta que Maiakovski le escribe a su amante Lily Brik: “Pero todo el mundo mata lo que ama, los cobardes con silencio, los valientes con una espada, los cobardes con un beso, los valientes con una palabra” (p.208). Las palabras que se insertan en esa larga carta dentro del capítulo *El prisionero de Chillón* en realidad le pertenecen al escritor Oscar Wilde de la obra *Ballad of Reading Gaol* escrita en el año 1897: “Yet each man kills the thing he loves / By each let this be heard, / Some do it with a bitter look, /Some with a flattering word, /The coward does it with a kiss, / The brave man with a sword!”.

Entre las palabras del narrador también cabe un modesto homenaje a la tradición de la literatura de los Siglos de Oro. Durante el último viaje de Maiakovski al extranjero se nos narra que: “Todo fue excepcional en aquel viaje que había empezado con un no sé qué que quedó balbuciendo en las entrañas, porque justo antes de partir su hermana lo recibió una carta de Elly” (p.321). Las palabras con las que describe el viaje pertenecen al *Cántico espiritual* de San Juan de la Cruz: “un no sé qué que quedan balbuciendo”.

El tono burlesco habita la primera mitad del libro, pero conforme avanza la historia una nota trágica emerge de entre este vórtice de algarabía. En el capítulo *Ser de utilidad* leemos la manera en la cual Maiakovski escribe reportes y descripciones de sus colegas para el comisario Lunacharski, estos escritos se nos presentan más como una expresión del delirio fantástico del héroe, su capacidad de ver a través de los demás y contemplar lo que contienen sus corazones hacen de sus denuncias una expresión poética más que puede usar a su favor: “Blok tenía un Iscariote en el lugar del corazón. Gorki, una muchedumbre. Balmont tenía un Balmont que se desnudaba como una vedette ante el espejo. Ajmátova, un abanico con el que emitía señales incomprensibles, seguramente de coqueteo” (p.133).

Conforme avance la historia nos daremos cuenta que estos burlescos informes serán tomados muy en serio por la censura. Nikolai Gumiliov, poeta acmeísta y pareja de Anna Ajmátova es el primero en caer. En el anterior capítulo leímos todos los detalles en torno al caso. En la novela de Bonilla se prescinde de gran parte de esta información. La condena de Gumiliov se gesta tras las sombras. Cuando la sentencia es dictada se cita dentro del capítulo *Usted lo ha entendido todo antes que todos* el poema de Ajmátova *Anno Domini MCMXXI*: “No volverás a estar a estar entre nosotros, / No volverás a alzar de la nieve. / Veintiocho bayonetas, / cinco balas. / Una nueva camisa, una camisa amarga / cosí para mi amado. / La tierra rusa ama / el goteo de la sangre” (p.190). Este poema aparece para cambiar el tono general de la obra. Ha terminado el tiempo de la Revolución y del entusiasmo bolchevique poco queda en las calles.

A diferencia de otros novelistas que escriben sus ficciones después de la caída de la Unión Soviética como podría ser el caso de Leonardo Padura en *El hombre que amaba a los perros* o Thomas Holland en *El archivero de Lubianka* publicadas en 2009 y 2008 respectivamente, Bonilla no se interesa en mostrarnos ese oscuro y lúgubre mundo de la censura y la represión desde las oficinas donde se gestan sus movimientos. En la novela no tenemos exhaustas descripciones de los mecanismos burocráticos de la Cheká ni de las torturas a las que fueron sometidos en la Lubianka. Bonilla contempla la desgracia de las víctimas de la censura por el vínculo más poderoso que tienen: sus palabras. De esta manera los versos elegidos del poema de Ajmátova sirven de pelotón de fusilamiento, epitafio y tumba para Gumiliov. Al igual que las líneas del Quijote de *Pierre Menard* adquieren un significado completamente distinto en el siglo XXI, el poema de Ajmátova sufre un proceso de reescritura dentro de la historia narrada por Bonilla, su elegía nos sirve

para advertir un cambio en el tono humorístico, es una profecía que nos revela el tono trágico del final de nuestros héroes: “La tierra rusa ama / el goteo de la sangre”.

La naturaleza de los burócratas de Bonilla semeja a un espectro de comportamiento secreto y por momentos ambiguo. Sólo nos llegan sus palabras que tienen como fin silenciar las voces de los escritores, como sucede poco después del carnaval artístico: “el Partido entonces dijo, hasta aquí, se acabó la idiotez futurista” (p.127). Las órdenes son precisas, delimitan cada vez más el espacio en el cual los artistas actúan: “Pero la orden de cierre del Café de los Futuristas estaba cantada. Se acabó la algarabía” (p.127).

Advertimos entonces la segunda cualidad de la novela que parte de uno de los dos principales conceptos teóricos de Mijaíl Bajtín: *el dialogismo*, en palabras del crítico: “no se estructura como la totalidad de una conciencia que objetivamente abarque las otras, sino como la total interacción de varias, sin que entre ellas una llegue a ser objeto de la otra” (p.32). Aunque durante toda la novela Maiakovski sea el protagonista indiscutible, en la novela la pluralidad de voces está presente, ya sea el simbolismo, el acmeísmo, las críticas de Trotsky o la voz de hierro de los censores. Coexisten en un conflicto constante. El autor concede a la revolución rusa la habilidad de fundir las voces de las vanguardias artísticas. Con la llegada de Stalin y su séquito de burócratas al poder, la estabilización de una dictadura prohibirá la existencia de otras voces contraria a la suya. La segunda parte de la novela se concibe como un diálogo enfurecido por el poder entre dos entidades de características contrarias. La novela pone en relieve esta lucha de naturaleza dialéctica pero en la que finalmente un discurso desplazará al otro.

Aunque hablamos de una novela dialógica, puesto que nuestras dos entidades presentan caracteres contrarios y horizontes distintos, no podemos afirmar con total seguridad que la novela de Bonilla sea una obra polifónica, en la cual Bajtín describe: “los elementos más dispares se distribuyen entre varios mundos y varias conciencias con derechos iguales; no se dan un mismo horizonte sino en varios, completos y equitativos” (p.29). La polifonía exige una variedad más amplia de voces, en nuestra novela sólo existen dos campos: la política y el arte. Estos dos campos que en la segunda mitad de la novela son reducidos a su mínima expresión en la figura de Maiakovski y el estado soviético. Aunque como ya vimos, el discurso del poeta Maiakovski se presenta como polifónico al integrar en su constitución una gama diversa de discursos, en sus palabras de gigante habitan multitud de voces. La novela por lo tanto posee una estructura bidimensional.

La representación del mundo artístico, como ya vimos es detallada, pero con el mundo de la censura es casi parco, Bonilla engloba en la figura antagonista conjuntos oscuros de personajes:

Los críticos más cercanos al Partido Comunista, los que temían que se le diese a Maiakovski demasiado poder y presencia, vieron la oportunidad perfecta para descargar contra Maiakovski toda la ira que habían ido acumulando. No se ríen con la obra, se ríen de la obra, dijo uno. No se puede confiar a un elitista como Maiakovski una obra tan importante como la que celebra el primer aniversario de la Revolución, el primer año de una era, dijo otro. Otro dijo: en estos momentos hay dos o tres mil puestos que cubrir, ¿por qué no le dan una patada de una vez a ese payaso y nos lo quitamos de encima un buen tiempo, un cargo como jefe de prensa en alguna embajada insignificante? Pues porque ni Maiakovski sabía idiomas ni el resto del mundo sabía ruso. Una pena. Los escritores proletarios empezaban a preguntarse por qué tenían que representarlos a ellos, que trabajaban en las fábricas, una élite intelectual que no había trabajado en su vida (pp.151-152).

El ejército de censores y críticos está conformado por miembros oscuros y sin voz, se reúnen en un colectivo más grande llamado Partido o realismo socialista. El fragmento

presentado ilustra esta idea, una multitud de voces poco diferentes entre sí desfilan repartiendo ataques contra el poeta futurista. La participación de este ejército de personajes se asemeja más a un coro cuyos miembros cantan en la misma nota musical incapaz de crear armonías complejas. Bonilla elabora en esta figura una severa crítica al arte creado para y por la clase que dominará la Unión Soviética durante décadas, al ser el realismo socialista una manifestación artística incapaz de crear genuinas obras de arte.

Aunque el narrador desde el inicio de la novela está del lado de Maiakovski, conforme avancen los capítulos la presencia del narrador mengua hasta desaparecer en muchas ocasiones. Cuando esto sucede nos damos cuenta que el conflicto entre nuestras dos entidades discursivas se vuelve inevitable y alcanza niveles de auténticos duelos como es el caso del capítulo *Cuál es su verdadero nombre* que está presentado a manera de entrevista en la cual se evitan cualquier tipo de acotación del narrador que pueda favorecer la participación de uno u otro contendiente:

P.Maiakovski, ¿cuál es tu verdadero nombre?

R. ¿Quieres oírlo? ¡Pushkin!

P.Tus poemas sólo tienen que ver con las noticias. Por eso están muertos de antemano.

Mañana no importarán. Serás olvidado, Maiakovski, nunca será inmortal.

R. Vale, pásate a ver dentro de cien años a ver cuál de los dos está en mejor estado.

P.Maiakovski, te consideras un poeta proletario, te consideras un poeta colectivista, pero estás todo el tiempo diciendo yo yo y yo...

R. ¿Crees que el zar Nicolás era colectivista?

P.Por supuesto que no.

R. Pues se pasó la vida diciendo nosotros. Todo lo que escribía lo empezaba con nosotros.

Nosotros, Nicolás II que... Se puede decir nosotros en todas las situaciones, le puedes decir a tu amada: nosotros te amamos, y ella si es sensata te preguntará: ¿cuántos me amáis?

P.Maiakovski, usted no es más que un comerciante...quiero decir, un comerciante literario.

R. Y usted es un idiota.

P.¿Por qué me ofende?

R. Perdóneme. Quiero decir un idiota literario.

P.Maiakovski, por qué no te entienden los obreros.

R. Tienes muy baja opinión de nuestros obreros, camarada.

P.Es que soy obrero. Y no te entiendo.

R. Pero eso es culpa tuya, no culpa mía.

P.¿Por qué los otros poetas no escriben eslóganes ni poemas de campaña?

R. Mira, esa misma pregunta se la he hecho yo a todos mis colegas.

P.Soy la bibliotecaria de la biblioteca Putilovskaya y debo informarle de que nadie solicita sus libros en la biblioteca, y nadie los lee. Y hay una razón para ello: no tienen interés ninguno, camarada.

R. ¿Ha recomendado usted alguna vez un libro mío a alguien?

P.¿Por qué razón habría de hacer una cosa así? Al que tenga el pésimo gusto de interesarle lo que usted hace ya se los procurará por su cuenta.

R. Así que reconoce que no me ha leído y no cumple con su deber sagrado de difundir la literatura. Así nos va, no podemos ir muy lejos con bibliotecarias como usted. (Pp.301-302)

Bien podría ser un diálogo entre los personajes, pero está estructurada como una entrevista, pero en una lectura más atenta notamos un tono hostil que lo hace más próximo a un interrogatorio donde P es la pregunta realizada y R la respuesta resultante. No se nos dice nada sobre la identidad de P hasta avanzado el interrogatorio, pero de R lo sabemos desde el primer momento es Maiakovski.

La primera pregunta que realiza el interrogador versa sobre la identidad del poeta, a lo cual responde “¡Pushkin!”, Maiakovski desde el primer instante revela su naturaleza ficticia. Maiakovski puede ser Maiakovski o puede ser Pushkin si así lo desea puesto que su ser no entra en contradicción con dobles identidades y no lo compromete con asumir identidades verdaderas, es un personaje que se construye con sus propias palabras, palabras suyas y palabras de otros. Además que esta respuesta reivindica su identidad de poeta al elevarse a la categoría de escritor clásico de la literatura rusa. Su respuesta va más allá de la mentira, es esta la cualidad de los mundos posibles que logran sobrepasar los límites de tales criterios y que como apunta María Cristina Pons cuando habla acerca de la mentira y la verdad: “La novela histórica tradicional tiende a asociar lo verdadero con lo factual o de posible ficticidad histórica, no sería lógico [...] considerar que “miente” un discurso que se

presenta como imaginario y cuyo contenido no es (com)probable más allá de sí mismo” (p.130).

El interrogatorio continúa o al menos eso pretende el interrogador. Después del cuestionamiento de la inmortalidad de la obra del poeta Maiakovski invierte los papeles e invade el territorio del interrogador: la pregunta, el cuestionamiento: “¿Crees que el zar Nicolás era colectivista?”. La pregunta remite a una reflexión interna del interrogador que inmediatamente niega la pregunta, sin embargo esta negación permite a Maiakovski continuar y profundizar sobre el comportamiento colectivista de Nicolás II, lo cual conlleva de manera implícita el comportamiento colectivista del partido bolchevique, el cual pugna por una unión general aunque no sea esta la verdadera voluntad de todos. Entre tener a Nicolás II o Stalin hablando por el bien común no parece haber mucha diferencia. Stalin es el nuevo zar de Rusia.

Cuando Maiakovski invierte los papeles e intercambia una pregunta con el interrogador realiza un acto de gran importancia: crear un diálogo, este acto es imposible para aquellos que están subordinados al poder puesto que están condenados sólo a crear interrogatorios. Al evidenciar las contradicciones del discurso colectivista en la realidad soviética lo que hace Maiakovski no es otra cosa que revelar la inherente contradicción que existe en su mundo, cualidad inherente de su naturaleza polifónica, de esta manera podemos comparar su acción con lo que Bajtín describe al hablar de Dostoievski: “sabía encontrar lo polifacético y lo contradictorio no en el espíritu, sino en el mundo social objetivo” (p.47). En nuestra novela Maiakovski para encontrar la contradicción inherente en su mundo se remonta a la Historia, el elemento más objetivo que tiene disponible y alude a la figura del zar Nicolás II.

La siguiente parte del diálogo corresponde a un elemento que ya hemos analizado: la ironía y el humor. Al ser cuestionado como “comerciante literario” Maiakovski responde con una réplica parecida “idiota literario”. Si en la primera mitad de la novela veíamos que el estilo humorístico tenía como fin el ataque y la destrucción de las bases sociales zaristas, en la segunda mitad el humor tiene como fin la defensa y la crítica, como apunta María Cristina Pons al hablar del humor en *Noticias del Imperio*: “El estilo irónico, humorístico, burlesco e irreverente del discurso [...] se orienta fundamentalmente a criticar y ridiculizar la frivolidad o la hipocresía de los monarcas europeos” (p.132). En nuestra novela la réplica irónica que realiza Maiakovski tiene como fin ridiculizar el aparato de censura estalinista, la risa es su escudo contra los ataques de los estados totalitarios incapaces de reírse de sí mismos: “¿Por qué me ofende?”.

Estos tres elementos: la realidad imaginaria, el diálogo y la burla detonan finalmente la identidad del funcionario. Nuestro interrogador muestra su verdadera identidad después de perder el control del interrogatorio. Se trata de una bibliotecaria y no de un miembro de la KGB. Maiakovski en su papel de poeta y artista encargado de revelar la identidad de las cosas arranca la intimidante máscara de su interlocutor, es en este momento cuando por fin logra dar una estocada final: “Así que reconoce que no me ha leído y no cumple con su deber sagrado de difundir la literatura”. Maiakovski ha ganado pero sería su última victoria.

Después de concluida esta escena comienza una larga crónica de derrotas, todas ellas acontecidas a escritores que no corrieron con la misma suerte que Maiakovski. La censura y el poder presentan a una figura igual de grande que el poeta: Stalin. De la misma manera que el poeta, el dictador es un ser que es capaz de escabullirse en cientos de discursos: “Stalin era el crítico literario mayor pero también el mayor experto en medicina interna, en

arquitectura, en jardines, en todo” (p.303). El control ejercido es omnipotente, la figura creada por Bonilla es descendiente del mítico Big Brother de Orwell en su novela *1984*. Su habilidad no radica en dominar estos discursos, sino en permanecer dentro y fuera de ellos, puede escapar a sus propias palabras en caso de un ataque inminente:

Todo el mundo sabía que ni siquiera esos artículos había sido capaz de escribirlos él, lo que ahora se había vuelto ventaja; si alguien era capaz de decirle que un día halagó a los mismos que ahora está pateaba (pero quién iba a atreverse a decirle nada de eso) él siempre podía argumentar que no fue él, sino “un negro”, un secretario (p.16).

Aparecen las primeras víctimas, nadie puede hacer frente a la voluntad todo-poderosa de Stalin, el primero es Isaak Bábel: “por trotskista redomado” (p.303). Los nombres se suceden en una lenta marcha hacia el silencio. El siguiente caso es el de Boris Pilniak. El escritor narra la historia del almirante Frunze que cae enfermo, Stalin ordena una operación y en la mesa del quirófano muere. “Pilniak, que tan bien situado estaba hasta que escribió aquel relato sobre la muerte de un almirante, es ficción, decía para defenderse, pobre tipo, sí, ficción, los cojones ficción, había tenido el atrevimiento de contar las cosas como fueron” (p.303). Si Bábel fue condenado por llevar una ideología contraria a la del Partido, Pilniak es condenado por escribir ficción, o al menos es lo que argumenta. Los escritores no saben que el gran dictador no soporta la creación de mundos en cuya voluntad no esté presente. Los censores no son capaces de distinguir la barrera entre la realidad y la palabra, son entes que parecen pertenecer a ambos mundos, conforme ganen victorias se adueñarán de todos los discursos en los que todavía existan ilusiones de libertad creativa para los artistas.

Han dominado el terreno de la política, de la ficción, el del presente, el siguiente será el de la Historia puesto que *quien domina el presente domina el pasado*. Bonilla nos presenta entonces la tragedia del dramaturgo Búlgakov:

Le dieron una escoba y le dijeron: camarada, quedas nombrado hombre de la limpieza del teatro. Y de eso vivía. Estaba escribiendo una biografía de Moliere, porque el comediógrafo había hecho muchas risas burlándose del absolutismo del Rey Sol. ¿Le vas a poner bigotes al Rey Sol, camarada?, le preguntó Osip, por no decirle: eres tan tonto que crees que los stalinismos no van a darse cuenta de que quieres burlarte con la cosa de utilizar a un autor prestigioso con el que te estás comparando, y tan pronto que crees que van a dejar pasar algo tuyo (p.312).

Mijaíl Búlgakov busca trasplantar su ser imaginario en la figura histórica de Moliere, puesto que ambos son dramaturgos en una época absolutista por no decir tiránica. La obra escrita por Búlgakov a la cual aluden los personajes es *La cábala de los hipócritas* la cual recurre a un mecanismo recurrente en la literatura rusa: el doble discurso y en este caso el uso del pasado para criticar el presente. Este mecanismo ya había sido usado anteriormente como en el caso de la tragedia de Pushkin *Boris Godunov*, donde se usa la figura de un antiguo zar para criticar la inestabilidad política en tiempos de Alejandro I. Después de un siglo de literatura los censores de Stalin conocen los trucos existentes en la escritura de sus intelectuales, de ahí la advertencia irónica que realiza Osip: “¿Le vas a poner bigote al Rey Sol?” aludiendo al archifamoso bigote de Stalin. La dictadura proletaria se equipara más de una vez con el gobierno de los déspotas ilustrados: “Stalin y su tajante: o conmigo o contra mí, que bien podía traducirse por “todo para el Estado pues el Estado somos todos” que reducido a eslogan queda en “el Estado es el todo”, que deriva a “yo soy el Estado”. Se había impuesto la mano dura” (p.315). El antiguo monstruo de los totalitarismos ha despertado, la revolución ha fracasado.

Los campos que Maiakovski había luchado por conquistar comienzan a caer en un efecto dominó. El primero de ellos es el cine, el terreno de la imagen, las películas que se presentan son alabanzas continuas a los logros del Partido en forma de pseudo-documentales e historias lacrimógenas que irritan el carácter vanguardista y libre del poeta: “y los grandes éxitos de Cine Soviético, cuáles son, *El poeta y el zar*, parece que gusta, vale, la vemos, está bien producida, pero te paras a pensarlo y menuda majadería” (p.287). La desilusión viene a formar parte del sentimiento general de los artistas al darse cuenta que los tiempos del zarismo no han terminado y que la etapa más oscura de la Historia no ha hecho más que empezar.

Maiakovski consigue inmiscuirse en el teatro porque si sus películas son censuradas o ya no pueden inspirar reacciones favorables, al menos “El teatro era otra cosa. Para empezar porque tenía a Meyerhold. Y ofrecía muchas más posibilidades de poder llevarse a cabo, montar una obra no necesitaba tantos permisos como producir una película” (p.319). Como podemos leer, la anterior lucha sostenida por el poeta contra los sistemas de opresión se vuelve más una retirada desesperada para conservar la integridad de su discurso. En cuanto la obra es presentada es atacada directamente por una panda de críticos de voz colectiva: “Maiakovski roza los límites de lo patético en este sainete que ha estrenado con escenografía de Meyerhold. Parece no dar pie con bola últimamente, trata de corregirse a sí mismo, pero lo único que hace es empeorarse” (p.341). Los críticos de Bonilla semejan a sabuesos dispuestos a perseguir cualquier presa que alce unos centímetros su cabeza del suelo. No hay obra que no escape a su terreno de caza.

La crítica persigue a Maiakovski no sólo como artista contestatario al régimen, sino que lo persigue con el fin de quebrar en él su discurso polifónico. La variedad de discursos

que es capaz de manejar constituye un peligro para el régimen, puesto que su pluralidad se opone de forma declarada con la unidad discursiva del Partido. Cada victoria de la censura supone un campo discursivo menos en el cual el artista pueda expresar su pensamiento, su propósito es arrancar las gamas de su voz hasta constituirlo en un mínimo común denominador con el cual pueda tratar y silenciar.

La chinche es retirada de los escenarios, Maiakovski recurre a otra maniobra: “Los teatros se le cerrarían, vale, pero le quedaba el circo. Y para ser representado en el circo escribió su siguiente obra, la más acrobática y circense y libre y descarada” (p.345). El circo es su última manifestación de algarabía, la última llama carnavalesca que acompañó al personaje durante toda su vida, en cuanto la crítica apaga la llama la novela se torna un largo réquiem.

Al quedar rota la identidad polifónica del poeta sólo queda su voz, la censura recurre a su arma más eficaz: el silencio: “la única manera de ofenderle de veras es la indiferencia absoluta, porque usted, camarada Maiakovski, no existe” (p.354). La entidad discursiva de Maiakovski queda rota a partir de este punto, nuestro héroe ha caído en silencio, deja de ser poeta.

Estos pasajes nos muestran como apuntaría María Cristina Pons: “realidades imaginarias” (p.140) o como ya lo hemos visto “mundos posibles” que tienen como fin representar realidades históricas, a partir de una forma casi alegórica Bonilla construye una visión literaria de los mecanismos de censura y represión, un duelo de voces que tuvo como fin la extinción de la última gran generación de artistas y pensadores rusos, Maiakovski encarna a este gran colectivo en cuya potencia podemos leer los miles de destinos que

padecieron el mismo destino trágico. La construcción de estos episodios obedece a una perspectiva histórica dada, no debemos atenernos a una lectura biográfica de estos últimos días del poeta puesto que como apunta Pons: “algunas veces estos discursos implican una interpretación por lo que ellos representan en términos simbólicos, o en términos de su función retórica de instrumentos o portavoces de una lectura de la Historia” (p.41).

Sólo queda una última barrera en la cual la censura aún no puede entrar y que siempre fue territorio del poeta: el futuro. El artista en papel de visionario tiene como propósito adelantarse al tiempo y sobreponerse a sus consecuencias. Maiakovski vuelve a sus alucinaciones futuristas, sin embargo ya no están impregnadas de libertad y optimismo: “Eran futuros siniestros” (p.357). El largo terror apenas comienza, cronológicamente estamos en los primeros días del año 1930, la gran década del terror estalinista apenas da sus pasos de bestia, en ese año serán condenadas 331,544 personas de acuerdo a las cifras proporcionadas por J. Arch Getty (1999). No es extraño que el comportamiento de Maiakovski sea enfebrecido puesto que “estaba viendo cadáveres por todas partes” (p.365). El siguiente año no será mejor, condenarán a más de cuatrocientos mil, el siguiente igual, en 1933 condenarán a más de medio millón.

El mundo de Maiakovski fue el mundo del futuro, el mundo de los sueños, no obstante se da cuenta que también el futuro puede ser la nación de las pesadillas, se transforma entonces en un silencioso profeta que no puede hacer nada para enmendarlo, en su ser no sólo vaticina la desgracia de los artistas, sino de todas las personas, incluso aquellas que no tienen voz, como es el caso de su médico anónimo: “también le esperaba un campo de concentración. Lo vio enflaquecido y derrumbado, preguntándose por qué en

una celda mohosa, sin que le valiera nada que les dijera a sus carceleros, para que lo trataran con dignidad: yo fui el médico del poeta Maiakovski” (p.361).

El poeta deja de ser poeta e intenta asirse a un último discurso en el que no ha sido asaltado: la novela. Por supuesto es una novela imaginada, como todas las novelas, pero también una novela que sólo queda en el pensamiento de Maiakovski, único territorio de la fantasía y la libertad. Históricamente hablando esta novela no existe, pero existe dentro de nuestra obra. El título es *Cadáveres* y el argumento es simple: un asesino está silenciando la voz de todos los escritores, aunque las causas de muerte son diversas y quizá puedan explicarse de forma separada, existe por debajo un *modus operandi*, una lista de posibles víctimas. Maiakovski encarna un papel de detective que va en busca de su oscuro enemigo.

Las palabras expresadas en este capítulo confirman y consolidan una verdad dicha hace mucho tiempo, el fin inminente está cerca y de él nada se puede hacer, no importa en qué tiempo uno se resguarde, el pasado, el presente y el futuro están contaminados de silencio y de muerte: “Y volvió o volvería o volverá y murió o moriría o morirá de hambre y de frío, en el futuro, murió en el futuro” (p.366). Los poetas mueren por imaginar por intentar crear una verdad distinta, una historia, un destino, un futuro diferente al que comenzaron a sufrir todos los días: “un asesino ha decidido que los poetas son corruptores hagan lo que hagan, porque la poesía es corrupción por intentar implantar, sobre la realidad creada desde arriba, una verdad que no puede consentirse” (p.366). Ha expirado la última voz. Se ha apagado finalmente la llama.

Aunque la hemos mencionado de forma implícita todo este capítulo, la novela *Prohibido entrar sin pantalones* es una novela que reflexiona sobre sí misma, una novela

autorreferencial que muestra su propia poética a través de sus protagonistas, la lucha de los escritores por la creación de un modelo de escritura frente a otros o frente a la censura es una de sus cualidades más notorias. Las discusiones y los enfrentamientos literarios que pugnan nuestros héroes permiten que el argumento avance:

En estas metaficciones, el lector se encuentra con una expansión textual de la función comentativa del narrador, que puede explayarse en disquisiciones ensayísticas sobre el arte de novelar o de escribir, sobre cuestiones hermenéuticas o sobre psicología de la creación; o bien puede sorprenderse ante el juego de reproducir a escala, en *mise en abyme* total o parcial, elementos de la obra que está leyendo: una peripecia que se repite, un personaje que refiere sin saberlo la historia que él mismo protagoniza (Ródenas, 2005:49).

Los comentarios donde el narrador habla sobre la escritura, ya sea de su escritura o de la escritura de Maiakovski son variados y en la mayoría de ellos se encarga de glosar el argumento de los poemas y dramas maiakovskianos como es el caso de los capítulos *¿Usted cree que esto es un delirio de paludismo?* donde cita el poema *La nube en pantalones* o *De esto*. El uso del *mise en abyme* es usado en el capítulo *El bolso entre dientes* donde Maiakovski recrea su iniciación como poeta de cafés en lenguaje cinematográfico. La última reflexión metatextual no es realizada por el narrador ni por ninguno de los poetas a los cuales ya se les ha silenciado, es realizada por Verónika, la última amante del gigante:

Le contó que de niña su padre le leía un poema griego de autor desconocido en el que se narraba un combate verbal entre Hesíodo y Homero para determinar quién era el mejor poeta de Grecia. Y aunque todo parecía indicar que se declararía vencedor a Homero, por las intervenciones que se recogían en el poema, donde Homero resultaba más ingenioso y decía cosas más bellas que Hesíodo, al final, cuando el juez les pide a los poetas que lean su mejor pieza, dictamina que el vencedor es Hesíodo, porque ha leído un poema sobre la agricultura, sobre el trabajo de los campesinos sobre cómo debe hacerse una cosecha, mientras que Homero ha leído un poema ensalzando la guerra, el combate, las armas echando chispas, la sangre devorando el suelo, los soldados batiéndose en pos de la fama que sólo obtendrán si mueren y poeta los mete entre sus versos (pp.368-369).

A manera de matrioska la historia de Veronika consigue insertar una última muñeca que sintetiza toda la batalla que se ha entablado en la obra. Los elementos son suficientes en su simpleza para ejemplificar a los protagonistas. Homero es Maiakovski, ambos poetas de la guerra, del movimiento y el heroísmo, sus obras cantan gestas épicas, batallas de hombres parecidos a gigantes a dioses. Hesíodo es todo el conjunto de escritores procedentes de la tradición real-socialista, la misma que ensalza la buena vida en los campos, la armonía del *koljoz* y la productividad de la tierra. El juez es el Partido, pero el Partido es básicamente Stalin. El juez de la misma manera que un César ha contemplado de forma distante y segura el combate, no necesita al pueblo para tomar una decisión, ha silenciado a las tribunas, él es el pueblo. La suerte está echada, su pulgar gira hacia abajo. El gigante intrépido, el gladiador poeta tiene que morir.

Nuestro protagonista al reflexionar por última vez sobre su constitución discursiva se encuentra con el dilema de la valoración que harán los censores sobre su contenido, haga lo que haga será criticado y repudiado, la situación de sus palabras no son bienvenidas en una época que ensalza a Stalin, puesto que al ser un yo lírico, un poeta, sólo es capaz de ensalzar con verdadera admiración su propia figura de gigante. Al no encontrar ya lugar en el futuro, única patria del artista, Maiakovski decide acabar consigo mismo. Bonilla a pesar de contar con numerosos archivos que dudan acerca del suicidio y que apuntan más por el asesinato con motivos políticos, opta por la salida históricamente aceptada para su personaje. No obstante, la versión más aceptada es la del suicidio por motivos pasionales a causa de su ruptura con Lily Brik. Los motivos del suicidio en la novela son diversos y difusos, pudo haber sido el rechazo de Lily, pudo haber sido la incapacidad de crear una relación estable con Veronika, pudieron haber sido las críticas lanzadas contra su obra, el

autor es concluyente: “En realidad es un mismo tema: tener que conformarse con lo que la realidad le ofrecía, a él que era un creador de realidades” (p.372). La novela se agota cuando el héroe se da cuenta de su incapacidad para habitar esos otros mundos, se suicida porque no soporta seguir habitando su novela. El principio de funcionamiento de nuestra obra también se agota, el mundo posible ha ofrecido todas sus posibilidades, ya no tiene nada más que ofrecer.

El suicidio que Maiakovski comete también puede ser interpretado como un castigo inevitable a todos aquellos que han excedido las posibilidades de su mundo discursivo. Un gigante que ha agotado sus palabras en la loa de su figura al final no posee ninguna palabra para sí mismo que pueda salvarle, el amor que edificó su estatura colosal de héroe de bylina se ha transformado en odio por no haber alcanzado lo que tanto prometió para sí en el amado y odiado futuro:

El suicidio no deja de ser una forma de muerte natural por una parte. Y un crimen pasional por otra: el suicida se mata porque alguien a quien quería —él mismo— ha dejado de quererse. Y al fin y al cabo todo el mundo mata lo que ama, y Maiakovski se amaba, en eso estarían de acuerdo sus afectos y sus enemigos, puede que fuera en lo único en lo que estuvieran completamente de acuerdo (p.372).

Por otra parte al carecer Maiakovski de un argumento propio, puesto que todos han sido agotados, decide asirse al único que tiene disponible: el de la censura y el silencio. Con la misma mano con la que escribió sus poemas decide tomar la *Browning española* y apuntarse en el pecho, directo en el corazón, la fuente de todos sus poemas, el hogar del futuro resplandeciente. Contaminado con el discurso de sus enemigos decide autocensurarse.

El desenlace proporcionado por la novela libera a Maiakovski de todos los discursos. Aunque su muerte traiciona su naturaleza cómica en la primera mitad de la novela, su final trágico y profundamente novelesco se puede leer como otro de sus poemas que no interfiere con una lógica irreverentemente fatalista: “En sus poemas los poetas siempre jugaban con la idea del suicidio. Puentes desde los que arrojarse, como en el fotomontaje que le hizo Ródchenko, navajas que se pasean por su cuello, pistolas, terrazas desde las que saltar al vacío” (p.371).

La muerte de nuestro Maiakovski abre una infinita puerta de posibilidades interpretativas. Su suicidio puede ser leído en la lúgubre clave proporcionada por Roman Jakobson en la cual expresa que:

El resumen de la autobiografía poética de Maiakovski (o si se quiere, el montaje de imágenes) es: en el alma del poeta ha crecido el inaudito dolor de la generación actual. ¿No es quizá, por eso por lo que sus versos están llenos de odio a las fortalezas de la vida cotidiana y las palabras contienen las “letras de los siglos futuros”? Pero, “señor recaudador, palabra de honor, al poeta las palabras le cuestan un ojo de la cara”. La eterna imagen de Maiakovski: “Atravesaré la ciudad, dejando el alma sobre las casas, un trozo tras otro”. A cada paso se hace más aguada la conciencia de la inutilidad de luchar individualmente contra la vida cotidiana. La marca del tormento ha dejado su impronta (p.43)

Bonilla abre con el suicidio de Maiakovski un signo de interrogación en el cual el lector es libre de elegir interpretar el final del poeta como una traición a sí mismo al dejarse contaminar por el discurso de la censura o como un acto de liberación de la carga que conlleva tener sobre los hombros un mundo posible agotado, asimismo y de acuerdo a lo explicitado por Roman Jakobson, el suicidio de Maiakovski es un acto de confirmación de su naturaleza trágica, la cual se muestra en sus poemas como una corriente subterránea que siempre pugna por escapar. En este punto las respuestas y suposiciones se elevan por

encima del criterio de lo verdadero o lo falso, el discurso histórico no lo permite pero la novela histórica sí al concebirse como un mundo imaginario que abre las posibilidades de interpretación de la historia de acuerdo a la elección del lector.

Una cosa sí podemos afirmar, su suicidio novelesco se constituye como un poema, ya sea contra los regímenes totalitarios, ya sea contra la vida cotidiana. Nuestra novela se vuelve una extensa y épica epopeya, una fantástica bylina donde el poeta es transformado en poema. Donde con amarga ironía su muerte lo inmortaliza, sus palabras saltan a través de los años, superan las distancias del idioma y llegan a esa tierra que tanto amó: el futuro.

CONCLUSIONES

No debería culparse a la memoria por la modificación del pasado, de otra manera ¿cómo sobrellevaríamos el presente? Aunque la novela histórica en sus primeros años tuvo la firme intención de permanecer fiel al pasado, siempre hubo modificaciones, no siempre voluntarias. La nueva novela histórica fue un momento en el que los novelistas se dieron cuenta que esta tarea es imposible, porque incluso recordar es traicionar el pasado, es clavarle alfileres de diamantes para que nos parezca más bello, acaso menos banal y prosaico. El pasado no proporciona oraciones, no tiene párrafos ni comas ni puntos finales. Quizá el primero en constatarlo fue León Tolstoi en su novela *Guerra y Paz* cuando su final parece un principio y la última palabra suena más como una promesa de continuar el hilo interminable del pasado y del futuro: “¡Y mi padre! ¡Sí, cumpliré con mi deber y haré lo que él le hubiera gustado que hiciera!” (p.1163).

A lo largo de nuestro estudio podemos notar los mecanismos con los cuales Bonilla se sirve para la creación de su novela que cumple con todos los requisitos propuestos de Seymour Menton, desde la distorsión consiente de la Historia, el uso de anacronismos, exageraciones, recursos literarios como la intertextualidad y la metatextualidad. *Prohibido entrar sin pantalones* se construye bajo las márgenes propuestas por Dolezel para la concepción de mundos posibles, sin las cuales la rabiosa libertad de Maiakovski sería inconcebible.

Tenemos también una distancia cultural que viene dada por el periodo histórico propuesto por el escritor: el mundo cultural ruso de principios del siglo XX. Este elemento la diferencia de otras obras históricas en español que buscan en las raíces culturales de los

novelistas en cuestión. No existen elementos que arraiguen más este tema a nuestra literatura que el idioma, el proceso de traducción introduce las circunstancias y las peripecias de todos sus personajes, pero también los modifican y en cierta medida los reelaboran.

La reproducción del período histórico viene por una doble mimesis, la primera por el discurso histórico representado y el otro por la reproducción mimética de la obra de todos estos escritores, la poesía es la verdadera protagonista de nuestra obra y Maiakovski-poeta su máximo sacerdote.

A partir de este doble funcionamiento se introduce el futurismo como tono general de nuestra obra. El uso de exageraciones, de anacronismos y de situaciones fantásticas llaman la atención del lector sobre su naturaleza de discurso, su carácter ficticio, pero sólo a partir de este medio la doble mimesis adquiere funcionamiento. Cuando más artificioso se muestre el discurso de la novela más se parecerá a la poesía y cuando menos lo haga más se parecerá al discurso histórico presentado.

Las formas presentadas en la novela, los modelos discursivos en los cuales se crean los cimientos de la obra son también un homenaje a la literatura rusa, desde el uso de la bylina medieval, las vanguardias artísticas a través de su escritura innovadora, los discursos totalizadores por medio de las ya olvidadas novelas real-socialistas y el final sombrío y lúgubre de Maiakovski que hace del héroe heredero contemporáneo de los suicidas enfebrecidos de Dostoievski.

El complejo drama sociopolítico tocado en sus páginas se ve aderezado por el uso de lo carnavalesco, de lo festivo, cuestión olvidada quizá por los historiadores y que

proporciona una luz distinta a este suceso histórico, después de todo, la Revolución rusa se proponía en un principio ser la llama renovadora del mundo, una época dorada que nunca llegó.

Como ya vimos, la ironía impregna la novela con diversos usos, desde el grito más alegre de Maiakovski exigiendo lo imposible, hasta la sonrisa más sardónica por la desilusión de la caída de una utopía. Este último aspecto nos invita a reflexionar sobre la finalidad con la que fue escrita. Si bien existe una lánguida idealización de este período, también existe un descarnado relato de lo que llegaron a ser las Purgas estalinistas en los años 30.

El siglo XX no sería lo mismo sin la Unión Soviética, después de todo parecía en los días de la Guerra Fría que la mitad del mundo le pertenecía, existía un mundo fríamente exótico tras ese telón de acero. *Prohibido entrar sin pantalones* hace una revisión de este período histórico, quizá con un leve signo de nostalgia nos cuenta también la historia de amor de Maiakovski y la poesía, pero también nos entrega un grupo de hechos que no nos hace cuestionarnos lo que fue, a diferencia de las novelas históricas tradicionales, sino que nos hace preguntarnos sobre *el hubiera*, el futuro que nunca llegó a ser. Para los lectores que nacimos después de la caída de la Unión Soviética esta lectura es más profunda, puesto que nos acercamos a un mundo del que nunca tuvimos contacto directo.

Por otra parte, es extraño saber que la cara que la Unión Soviética mostró al mundo nunca fue del todo verdadera y que sólo hasta nuestros días estamos conociendo su verdadero ser, en su inexistencia nos parece más real y tangible.

La preocupación del autor por retratar este período no es exclusiva, puesto que en español comienzan a surgir estas voces, ya sea por novelistas o por traducciones de escritores que lo vivieron en carne propia como en el caso de la cronista y premio Nobel Svetlana Alexeievich que de forma sagaz subtitula su libro *Voces de Chérbobil* como una *Crónica del futuro*.

No es casual que nuestro protagonista y en general nuestra novela pese a ser histórica insista tanto en el futuro, no sólo porque el futurismo sea el tono general, sino como señal de los días futuros, como advertencia de lo que puede llegar a venir.

El futuro es lo que distancia esta novela y quizá las novelas históricas del siglo XXI de las escritas en el siglo XX. De alguna manera el cambio de un siglo y de un milenio rompió nuestra concepción que teníamos el pasado y lo proyectó hacia lo eterno, a una especie de atemporalidad que nos aterriza y nos fascina. El pasado en la novela de Bonilla pasó y está pasando y también pasará.

La caída de la Unión Soviética y la desclasificación de los archivos mostró con un asombro aterrador que el pasado apenas estaba pasando y que pasaría conforme pasarán los años, nunca antes habíamos tenido una prueba tan fehaciente, tan dolorosa. Las voces de los muertos no habían hecho más que despertar.

El siguiente punto a reflexionar está en la vigencia del término de Nueva novela histórica. Apenas pasarán cien años de la revolución rusa, cincuenta años ya han pasado de la primera nueva novela histórica. Al analizar la novela de Bonilla podemos contemplar la absorción e integración de muchos de sus modelos de representación, las ficciones históricas contemplan un nuevo grado de complejidad debido a la complejidad de los

tiempos presentes, hablamos ahora de una variedad de discursos que no se contradicen entre sí y que se integran en la poderosa tradición literaria que representa y ha representado la novela histórica. El diálogo mantenido por Bonilla con la tradición procedente nos muestra el alejamiento que se ha producido desde la preocupación por la identidad latinoamericana que surgió como principio creador de las ficciones históricas de Carpentier.

Por otra parte, nuestra hipótesis planteada se cumple en parte, puesto que afirmábamos que en la representación de la censura existía un tono teatral y burlesco, lo cual no corresponde propiamente con el discurso de la censura sino del discurso de las vanguardias hacia ella. Por otra parte, la novela nos muestra un gran conocimiento del discurso histórico y además del discurso literario, cuestión que se había relegado a un término menor.

El análisis de la novela nos enseñó la importancia del diálogo entre los discursos y la modificación sufrida a partir de este contacto. Nos damos cuenta que la novela distorsiona la Historia, pero lo que ahora sabemos es que también la percepción histórica del lector es distorsionada a partir de la lectura de estas obras. Para muchos nos es difícil imaginar a Carlota de Habsburgo sin los monólogos incesantes de Fernando del Paso en *Noticias del Imperio*, de igual manera para muchos hombres les fue inconcebible imaginar a los reyes de Inglaterra sin la augusta presencia y la palabra infalible con la que fueron investidos a través de los dramas históricos de Shakespeare. Para mí será imposible separar el Maiakovski histórico del que me ha creado en la imaginación el Maiakovski de Bonilla.

Prohibido entrar sin pantalones es sin duda alguna una novela que reflexiona sobre los mecanismos del poder y censura que tanto agobiaron el siglo XX y que aún presenta

secuelas en el presente. La novela histórica de principios del siglo XXI reflexiona sobre el fin del siglo XX desde un siglo infinitamente más globalizado y tecnológico que hace 20 años o hace incluso diez. Esta y otras novelas funcionan como un ritual de exorcismo, para integrar a la concepción de la historia de la Humanidad un siglo que nos parece tan inhumano al estar tan lleno de muerte, tan lleno de horrores y demonios.

El gran temor del Maiakovski construido por Bonilla y por el Maiakovski histórico fue el silencio, también gran enemigo de la Historia como lo vemos en su poema *Nos roban la luna*:

La primera noche, ellos se acercan y toman una flor de nuestro jardín.
No decimos nada.
La segunda noche ya no se esconden, pisan las flores, matan nuestro perro y
no decimos nada.
Hasta que un día, el más frágil de ellos, entra solo a nuestra casa, nos roba la luna,
y conociendo nuestro miedo, nos arranca la voz de la garganta,
y porque no dijimos nada,
ya no podemos decir nada.

Ese miedo a que le arrancaran la voz de la garganta no fue exclusivo de él, a muchos artistas les arrancaron esa voz, no sólo a través de silencios. Lo que es peor aún es saber que nunca conoceremos todas las historias, porque muchos de ellos se las destrozaron antes de que tuvieran oportunidad de emerger. Escribir y dejar constancia de esto es un arma y una defensa porque en ocasiones la memoria no es suficiente para derrotar al olvido. Escribir constituye la felicidad de saber que nuestra alma permanecerá a través de nuestras palabras, es la modesta sonrisa que se asoma en el prólogo de *Réquiem* de Anna Ajmátova:

En los terribles años de Yezhov hice fila durante diecisiete meses delante de las cárceles de Leningrado. Una vez alguien me "reconoció". Entonces una mujer que estaba detrás de mí, con el frío azul en sus labios y que, evidentemente, nunca había oído mi nombre, despertó del desasosiego habitual en todas nosotras y me preguntó al oído (allí todas hablábamos entre susurros):

-¿Y usted puede describir esto?

Y yo dije:

-Puedo.

Entonces algo similar a una sonrisa se asomó en lo que una vez había sido su rostro (p.10).

No es difícil preguntarnos ahora cuál es la finalidad de escribir novelas históricas en la segunda década de un siglo tan harto del pasado, tan obsesionado a las novedades y que lamentablemente está tan propenso al olvido y que olvida continuamente el arte de recordar. Escribir es una manera de luchar contra el silencio, la única voz extinta es aquella que nunca emitió palabras. Si la novela histórica anteriormente tenía como fin ser fiel al pasado ahora se le suma un nuevo propósito: ser fiel al futuro.

BIBLIOGRAFÍA

- AINSA, Fernando. (1991). *Invención literaria y “reconstrucción” histórico en la nueva narrativa latinoamericana* en SEYDEL, Ute. (2002). *Ficción histórica en la segunda mitad del siglo XX: conceptos y definiciones*. Revista del Centro de Ciencias del lenguaje. Número 25, enero- junio.
- AJMÁTOVA, Ana. (2006). *Réquiem. Poema sin héroe*. España: Cátedra.
- ALEXEIEVICH, Svetlana. (2015). *Voces de Chérbobil. Crónica del futuro*. España: Debate.
- AMBROGIO, Ignazio. (1976). *Majakovskij*. Roma: Riuniti.
- AMIS, Martin. (2004). *Koba el Temible. La risa y los Veinte Millones*. España: Anagrama.
- ANTONÓV. (1957). *El gran corazón* en Nabokov, V., & Balseiro, M. L. (1997). *Curso de literatura rusa*. España: Ediciones B.
- BAJTÍN, Mijaíl. (1987). *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento*. Madrid: Alianza.
- (1999). *Problemas a la poética de Dostoievski*. México. Fondo de cultura económica.
- BELINSKI en Propp, Vladimir. (1983). *El epos heroico ruso. Volumen 2*. España: Fundamentos.
- BERLIN, Isaiah. (2009). *La mentalidad soviética*. Barcelona: Galaxia Gutenberg.
- BYLINA. *Encyclopedia Britannica*. Consultada 12 de febrero 2015.
- BLOK, Alexander. (1999). *Los doce y otros poemas*. España: Visor.
- BONILLA, Juan. (2014). *Prohibido entrar sin pantalones*. México: Seix Barral.
- BRIAN, Mc Hale. (1987). *Posmodernist Fiction* en SEYDEL, Ute. (2002). *Ficción histórica en la segunda mitad del siglo XX: conceptos y definiciones*. Revista del Centro de Ciencias del lenguaje. Número 25, enero- junio.
- DE los Llanos Kashéeva. (1997). *La literatura rusa del siglo XX en Historia de la literatura eslava*. España: Cátedra.
- DOLEZEL, Ludomir. (1997). *Teorías de la ficción literaria*. España: Arco libros.

EHRENBURG, Ilya. (1965). *Un escritor en la revolución. Segundo tomo de memorias*. Barcelona: Mateau.

FIGES, Orlando. (2010). *El baile de Natacha. Una historia cultural rusa*. Barcelona: Edhasa.

GARCÍA, F. B. (2010). *Mitos de fundación futuristas*. In Actas del XVII Simposio de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada (pp.311-322). Servicio de Publicaciones.

GENETTE, Gerard. (1962). *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. España: Taurus.

GETTY, J. Arch; Naumov, Oleg V. (1999). *The Road to terror: Stalin and the Self-Destruction of the Bolsheviks, 1932-1939*. London: Yale University Press

GROSSMAN, Vasili. (2013). *Vida y destino*. México: Galaxia Gutenberg.

GÓGOL, Nikolái. (2007). *Las almas muertas*. México: Universidad veracruzana.

GUMILIOV, Nikolaí en De los Llanos Kashéeva. (1997). *La literatura rusa del siglo XX en Historia de la literatura eslava*. España: Cátedra.

HOBBSAWM, Eric. (1997). *Historia del siglo XX*. Barcelona: Crítica.

JAKOBSON, Roman. (1977). *El caso Maiakovski*. Barcelona: Icaria.

JITRIK, Noé. (1995). *Historia e imaginación literaria: Las posibilidades de un género*. Buenos Aires: Biblos.

JLÉBNIKOV, Velimir en De los Llanos Kashéeva. (1997). *La literatura rusa del siglo XX en Historia de la literatura eslava*. España: Cátedra.

LENIN, Vladimir. (1905). *La organización del Partido y la literatura del Partido* en MIRONENSKO, Elena. (1997). *La literatura rusa del siglo XX. La época soviética: El realismo socialista. Adoctrinamiento ideológico y literatura programada*. España: Catédra.

LUKÁCS, Georg. (1976). *La novela histórica*. México: Grijalbo.

-- (1964). *El realismo socialista* en Rodríguez, Mercedes. (1995). *Teoría de la literatura eslava*. Madrid: Síntesis.

MAIAKOVSKI, Vladimir. (1963). *Misterio bufó*. España: Cuadernos para el diálogo.

-- (1993). *Poemas 1913-1916*. España: Visor.

-- (1993). *Poemas 1917-1930*. España: Visor.

- (2011). *América*. España: Gallo Nero.
- MENTON, Seymour. (1992). *La Nueva Novela Histórica en América Latina*. México: Fondo de Cultura Económica.
- MEREZHKOVSKI en De los Llanos Kashéeva. (1997). *La literatura rusa del siglo XX en Historia de la literatura eslava*. España: Cátedra.
- MIRONENSKO, Elena. (1997). *La literatura rusa del siglo XX. La época soviética: El realismo socialista. Adoctrinamiento ideológico y literatura programada*. España: Catédra.
- MUÑOZ, J. A. K. (1991). *El Arte en Rusia: la era soviética*. España: Instituto de Historia del Arte Ruso y soviético.
- NABOKOV, V., & Balseiro, M. L. (1997). *Curso de literatura rusa*. España: Ediciones B.
- OINAS, Felix. (1978). *Heroic Epic and Saga: an Introduction to the World's Great Folk Epics*. Bloomington: Indiana University Press.
- ORWELL, George. (1999). *1984*. España: Alianza.
- PADURA, Leonardo. (2009). *El hombre que amaba a los perros*. México: TusQuets.
- PONCE, Anibal en *Hojas*. (1990). *La Revolución Soviética, una fiesta para el Arte*. España. R. A. S. H., & Egido, J. A
- PONS, María Cristina. (1994). *Memorias del olvido: La novela histórica de fines del siglo XX*. México: Siglo veintiuno.
- PROPP, Vladimir. (1983). *El epos heróico ruso*. Volumen 2. España: Fundamentos.
- PUSHKIN, Alexander. (2007). *Boris Godunov*. España: AKAL.
- REED, John. (1958). *Diez días que estremecieron al mundo*. México: Grijalbo.
- RÓDENAS de Moya, Domingo. (2005). *La metaficción sin alternativa: un sumario*. Revista ANTHROPOS. N°208.
- RODRÍGUEZ, Mercedes. (1995). *Teoría de la literatura eslava*. Madrid: Síntesis.
- RUGE, Gerg. (1962). *Pasternak. Una biografía ilustrada*. Barcelona: Destino.
- SERVICE, Robert. (1997). *Historia de Rusia en el siglo XX*. Barcelona: Crítica.
- SEYDEL, Ute. (2002). *Ficción histórica en la segunda mitad del siglo XX: conceptos y definiciones*. Revista del Centro de Ciencias del lenguaje. Número 25, enero- junio.

SHENTALINSKI, Vitali. (2006). *Últimos descubrimientos en los archivos literarios de la KGB: Tomo 1: Esclavos de la libertad*. México: Galaxia Gutenberg.

SLONIM, Marc. (1974). *Escritores y problemas de la literatura soviética 1917-1967*. Madrid: Alianza.

SOLZHENITZYN, Alexandr. (2007). *Archipiélago Gulag*. Barcelona: TusQuets.

SUNDARAM, Chantal, (2000). *Manufacturing Culture: The Soviet State and the Mayakovsky Legend 1930–1993*. Ottawa, Canada: National Library of Canada

TAIBO, Carlos. (1999). *La Unión Soviética: El espacio Ruso-soviético en el siglo XX*. Madrid: Síntesis.

TOLSTOI, León. (2008). *Guerra y Paz*. México: Porrúa.

TROTSKY, León. (1973). *Literatura y revolución*. México: Juan Pablos Editor.

-- (1973). *Los crímenes de Stalin*. Juan Pablos Editor: México.

WILDE, Oscar. (2003). *Complete Works*. USA: Collins Classics.

ZAMIATIN, Evgeni. (1972). *Nosotros*. Madrid: Seix Barral.

AGRADECIMIENTOS

A mis padres: Gracias por enseñarme a nunca rendirme. De no ser por ustedes esto no sería posible.

A mis hermanos: Gracias por mostrarme que sin fuerza y fe tiene sentido.

Dr. Felipe Ríos Baeza: Gracias por enseñarme que la literatura es ante todo, una forma de vida. Sin usted este proyecto no sería el mismo.

Dr. Marco Cerdio Rousell: Gracias por darme los medios para continuar esta afición por la literatura eslava.

Mtra. Samantha Escobar Fuentes: Gracias por enseñarme que la literatura y la teoría literaria son más divertidos de lo que parecen.

Mtro. Juan Carlos Canales Fernández: Gracias por sus comentarios respecto a mi tesis, sin su ayuda quizá no habría aterrizado este tema.

Dr. Alí Calderón Farfán: Gracias por sus clases en los cuales encontré elementos con los cuales me di cuenta que la poesía es quizá la manera más bella de alzar la voz frente al silencio.

Mtra. Hortencia Ramón Lira: Sus clases sobre novela histórica fueron fundamentales para mi formación como profesional. Ante todo la Historia es la literatura del tiempo.

Dra. Alma Guadalupe Corona Pérez: Gracias por su apoyo en estos últimos pasos para poder llegar a la meta.

ÍNDICE

Introducción	3
Capítulo 1: Novela histórica y Nueva Novela Histórica.	
1.1 Concepciones sobre la novela histórica tradicional	7
1.2 La representación en la novela histórica	11
1.3 La Nueva Novela Histórica	25
Capítulo 2: Prohibido entrar sin pantalones: el mundo intelectual ruso de principios del siglo xx	32
2.1 El mundo intelectual ruso antes y después de la revolución	
2.2 Censura y represión: El realismo socialista.	49
Capítulo 3: La revolución de la Historia.	
3.1 La naturaleza del héroe.	72
3.2 Las voces y el silencio	93
Conclusiones	117
Bibliografía	124
Agradecimientos	128
Índice	129