

BAJTÍN, LA NOVELA Y EL INTERTEXTO

"Toda sucesión literaria es sobre todo un combate, es ante todo la destrucción de algo ya existente, seguida de la nueva construcción que se efectúa a partir de los elementos antiguos".

("La Teoría del Método Formal". Boris EICHENBAUN)

Advertencia al lector

(a propósito de la denominación "novela")

En ruso como en francés, en alemán, italiano y muchas otras lenguas (incluso en esperanto), lo que en castellano se llama "novela", se denomina "roman". En inglés se dice "novel", aunque también se utiliza la palabra "romance" para designar a las novelas medioevales...o a las foto-novelas ("photo-romance"). La palabra "novela" viene del italiano "novella" -noticia- y ésta del latín "nova" -nueva- que en castellano también puede significar "noticia"... lo que, cierto es, no constituye ninguna nueva noticia. Para completar este exquisito caos semántico plurilingüe, en italiano "novela" se dice "romanzo" y en francés una "nouvelle" es una noticia, pero también un "roman court", una novela breve...o un "cuento largo".

Y agregó mis

Excusas

al mismo lector, por los galicismos que sin duda se me han escapado en el espesor de la versión castellana de este ensayo. A veces algunos resultan oportunos y provechosos (*chófer, garage, restaurant*), incluso bonitos (*souvenir*), como los hispanismos también pueden serlo en francés (*olé, olé*). El plurilingüismo, que se impone poco a poco como un fenómeno inherente a la globalización planetaria de la comunicación, terminará por generalizar este tipo de desbordamientos lingüísticos que implican no sólo a las palabras, sino también a la sintaxis, incluso a la puntuación. El esperanto -fallida lengua comunitaria, pues en el fondo no hace más que confirmar el monolingüismo al agregar una lengua más a las que ya existen- fue concebido en parte con esta perspectiva del desbordamiento. En todo caso, desde un punto de vista literario y estético, ¿quién podría reprochar a James Joyce el uso de hispanismos, galicismos, italianismos, germanismos, anglicismos, etc., etc., en su prodigioso *Finnegans Wake*, donde confunde y funde más de quince lenguas?

I - La Novela

"¡Novelista de novelistas!", éste es el título que quizás Mijaíl Bajtín (Orel 1895 – Moscú 1975) hubiera aceptado de la parte de los novelistas del mundo entero. En efecto, su teoría de la novela, considerada hasta hoy como inigualada por los mejores especialistas del tema, "se lee como una novela", según reza la expresión consagrada. Una larga novela donde el personaje principal es la novela misma, desde su nacimiento en la Antigüedad (según Bajtín) hasta nuestros días.

Algo de novela de caballería hay en esta historia, tal como nos la cuenta el gran teórico : la novela habría nacido a escondidas en la Grecia de Sócrates y luego, propulsada por una enorme y misteriosa energía, iba a desarrollarse y perfeccionarse a través de los siglos, imponiéndose en valiente combate contra todos los otros géneros antes de llegar a ser lo que es hoy día: el género literario supremo, definitivamente insuperable e

invencible, tanto más cuanto estaría en constante mutación, renovándose perpetuamente en sí y para sí. Resumiendo: como el más heroico de los caballeros del Medioevo, la novela alcanza la inmortalidad y se inscribe, naturalmente, en la eternidad.¹

Frente a una visión tan novelesca y un poco totalitaria de la literatura, caben algunas preguntas. Para empezar, sobre el empleo de la palabra

¹"La novela ha anticipado, anticipa aún, la evolución futura de toda la literatura. Por esa razón, llegada a ser el Amo, contribuye a la renovación de todos los otros géneros, los contamina con su propia evolución (...) Arrastra a los demás géneros imperiosamente a su órbita, porque su evolución coincide con la orientación fundamental del futuro de toda la literatura". BAJTIN, Relato épico y novela, *Estética y teoría de la Novela*, Traducción francesa, Daria Olivier, (tel, Gallimard, París 2011), p.444. "La novela(...) se acomoda mal con los otros géneros. Combate por su supremacía en literatura, y ahí donde la conquista, los demás géneros se desintegran..." Ibid., p. 441-442. "Con la novela, y en ella, nació todo el porvenir de la literatura...La novela es un género que se busca a sí misma eternamente..." Ibid.p. 472. (Nota Bene. Todas las citas de Bajtín proceden -salvo excepciones precisamente señaladas- de la traducción francesa de Daria Olivier editada en la colección *tel* de Gallimard).

"novela" (roman).² Como es bien sabido, la palabra "roman", que designaba a la lengua popular (*romanz*) frente al latín oficial y sabio del Imperio Romano, aparece asociado a la creación literaria sólo a comienzos del segundo milenio (siglo XII). Entonces, hablar de "novela" (roman) cuando se trata de obras mucho más antiguas que el nombre en cuestión, parece algo excesivo. Por supuesto, esto depende de lo que los especialistas entienden como "novela", género cuyo canon sería imposible de definir, simplemente porque, según Bajtín, no existe.³ En este punto el teórico ruso comete un lamentable error de orientación (*aiguillage*) conceptual, "proton pseudos" casi imperceptible al principio de sus reflexiones, pero de resultados considerables al llegar a las conclusiones: la amalgama implícita entre la novela y la narrativa.

² En este ensayo, escrito (insisto) originalmente en francés y que ahora traduzco al español, utilizo (obligadamente) la palabra "novela" en vez de "roman", traducción y utilización facilitadas gracias a que "novella" es un término de origen latino que data más o menos de la misma época que "roman" y con un significado equivalente.

³ "*La novela no posee ningún canon. Por naturaleza es a-canónica*". Bajtín, Relato épico y novela, *Estética y teoría de la Novela*. Ibid., p.472.

No se trata de un simple problema nominalista, digno de los escolásticos del pasado, sino de una verdadera elección de perspectiva para observar, analizar y clarificar la evolución de la literatura narrativa desde sus orígenes. Observar e interpretar un fenómeno a través de una rejilla, de un "esquema operacional" como se decía en química o física (ahora se hablaría más bien de "paradigma", según Th.S.Kuhn), en vez de observarlo en la pura realidad de los hechos, tiene serias consecuencias. Sin embargo es lo que hace Bajtín al aplicar a la casi totalidad de la narrativa la rejilla "novela". Se llega así a afirmaciones que son más el producto de la ficción (sobre la cual, por otra parte, Bajtín no habla prácticamente nunca en su teoría) que de una observación científica o de una reflexión filosófica.

Por ejemplo, al mismo tiempo que elabora su concepto de "dialogización"⁴, muy útil para tener una visión justa y científica de la estructura textual

⁴ *"El diálogo ha sido estudiado únicamente como forma composicional de la estructura de la palabra. Pero la dialogización interior del discurso (tanto en la réplica como en el enunciado monológico) que penetra toda su estructura (...) ha sido casi siempre ignorada"*. Idem. El discurso novelesco. Ibid., p.102.

de un relato, abre la puerta a extrapolaciones abusivas de la historia de la literatura y de la filosofía. Si seguimos su pensamiento, incluso los *Diálogos* de Platón podrían ser considerados como una novela en la cual Sócrates (imaginemos) sería una especie de detective celeste en búsqueda de la Verdad Desnuda, secuestrada y violada a repetición por malvados sofistas⁵. Podríamos también considerar la primera parte de la Biblia -el Antiguo Testamento- como una novela "hiperpolifónica" nimbada de las voces de los profetas y otros personajes legendarios del pueblo judío. Y la segunda parte -el Nuevo Testamento- menos "people" que la primera, pues está tejida en torno a un solo héroe y mártir principal, Jesús de Nazareth, podría también ser leída como una novela muy acertada dialógicamente, pese a la fuerte tendencia al monólogo del protagonista torturado. No abundemos en el *Mahabharata* y el *Bhagavad Gita*, donde el diálogo entre Arjuna y el dios Visnú a propósito de los males inevitables de este mundo podría ser apreciado como un excitante "thriller"

⁵ "Los Diálogos Socráticos, que podrían calificarse, parafraseando a Fredrick Schlegel, de "novelas de aquellos tiempos..." Idem. Relato épico y novela. Ibid., p.457.

místico. En resumen, vistas las cosas desde este ángulo, no habría gran diferencia formal entre esas narraciones ancestrales y, por ejemplo, un "polar" decadente como *El Nombre de la Rosa* de Umberto Eco o *La Novela de la Rosa* de Jean de Meung, aunque esas obras están separadas por siglos y una distancia abismal en su significado moral y su calidad estética. Pues bien, esta manipulación de la cronología histórica que salta caprichosamente de un siglo a otro, de un milenio a otro, es facilitada por el uso abusivo del término "novela", abriendo así la puerta a todo tipo de confusiones sobre el tema.

La novela llamada "griega".

Una de las aberraciones habitualmente admitidas y más perniciosas desde un punto de vista histórico, consiste en la denominación "novela griega" para relatos y textos narrativos que nada tienen que ver con la Grecia Antigua (son narraciones escritas d.C.), amalgama que permite asociar la espléndida civilización helénica a los

oscuros orígenes de la novela. La epopeya y la tragedia de la Antigüedad son formas literarias que alcanzaron en su época un alto grado de perfección (*Edipo Rey* es quizás la tragedia más perfecta jamás escrita), con las cuales es difícil comparar los ingenuos y, por lo general, rudimentarios relatos bautizados cómodamente "novelas griegas" por especialistas...del siglo XX.⁶ Esos mismos especialistas reconocen, sin embargo, que las "novelas griegas" en cuestión han llegado hasta nosotros en versiones a menudo fragmentarias, mutiladas y deformadas en el Medioevo por traductores anónimos, al extremo de que es muy arduo confirmar la autenticidad de los textos y de las lenguas en que fueron escritos. Esto no impide a Bajtín referirse a ellos para construir su teoría, sobre todo a los mejor logrados : el *Satiricón* de Petronio (siglo I d.C.) o *El Asno de oro* de Apuleo (siglo II d.C.). Pues bien, en el análisis del *Satiricón* Bajtín desestima uno de los aspectos esenciales de la obra: la intertextualidad, manifiestamente buscada por

⁶ Algunos ejemplos: *Quereas y Calliroe* (fin siglo I), *Leucipo y Clitofón* (siglo II), *Dafne y Cloe* (siglo II) etc. Idem. La novela griega, Formas del tiempo y del cronotopo en la novela. Ibid., p.239.

Petronio entre su obra y la literatura griega clásica. Ahora, si Bajtín no habla prácticamente nunca de la ficción en cuanto tal, tampoco se refiere a la intertextualidad en su teoría de la novela, lo que no obstante le hubiera permitido exponer el lazo intertextual evidente entre *El Asno de Oro* y *La Metamorfosis* de Kafka, cuya obra se inscribe a su vez en la perspectiva de la obra de Dostoievsky, muy apreciada por el teórico.⁷

La Divina Comedia

Paralelamente a estos desbordamientos terminológicos (pero también conceptuales) que contribuyen a crear artificialmente el objeto gnoseológico o, más bien, a deformarlo, Bajtín se abstiene de utilizar el término "novela" (roman) frente a algunos textos cruciales para comprender la evolución de la literatura narrativa. Así, la *Divina*

⁷ La palabra "intertextualidad" fue forjada en Francia en los años 60 siguiendo el concepto de "dialogismo"...eje del pensamiento mismo de Bajtín.

Comedia, obra reconocida por James Joyce, Ezra Pound, Borges, etc., como una de las cimas de la literatura occidental y considerada por otros teóricos (entre ellos, Georg Lukács) como el puente entre la epopeya y la novela (*Gargantúa, Pantagruel, Don Quijote de la Mancha*) no es para Bajtín más que un simple "género aparte".⁸ Sin embargo, es posible preguntarse: ¿se trata de una epopeya como la *Ilíada* y la *Odisea*? ¿De una comedia como las de Aristófanes? ¿De una tragedia como las de Eurípides? En todo caso, aunque el nombre ya existía, no se trataría de una novela sino de una *forma enciclopédica (y sintética) por su contenido y construida en forma de "visiones"* ⁹. La *Divina Comedia*, denominada "commedia" por el propio Dante, cuya arquitectura recuerda por su finura y complejidad la catedral Notre Dame de París (por analogía podría compararse la *Comedia Humana* de Balzac a la iglesia parisina Saint-Sulpice, mucho más masiva y espesa), ¿sería acaso una simple serie de "visiones" más o menos etéreas y Dante un poeta

⁸ *"Hacia el fin de la Edad Media aparecen obras de "un género aparte"*. Idem. *Formas del tiempo y del cronotopo en la novela, Estética y Teoría de la Novela*. Ibid., p. 302.

⁹ Ibid.

"visionario", quizás un loco? Ciertamente, Bajtín va a profundizar sus ideas sobre la construcción de la *Commedia* y -aunque no hablará en ningún momento de *Cantos*, de *terza rima* y de la construcción matemática del texto- va a analizarla bajo su concepto del "cronotopo"¹⁰, concepto que le permitirá definir la "verticalidad" de la obra, fuera del tiempo ordinario, comparada a la "horizontalidad" histórica y plana de los personajes que aparecen en ella. Pero Bajtín no nos esclarece sobre la posición y el significado preciso de la *Commedia* en la historia de la literatura. Acuerda más importancia a las *Almas Muertas* de Gogol, novela inconclusa a la cual Gogol quiso dar la forma de la *Divina Comedia*,¹¹ tentativa frustrada que causaría su propia locura y suicidio. Bajtín, que habla sin dudar de "novelas de caballería en verso" para designar los relatos épicos de la Edad Media, deja de lado, sin resolverla, la dificultad que le

¹⁰ "Cronotopo", lo que se traduce literalmente por "espacio-tiempo" : la correlación esencial de las relaciones espacio-temporales, tal como ha sido asimilada por la literatura". Ibid., p.237.

¹¹ "Gogol quería dar a su epopeya (sic) la forma de la Divina Comedia, viendo en ello su meta sublime, pero no elaboró más que una sátira menopea..." Idem. Relato épico y novela. Ibid., p. 462.

opone desde un punto de vista formal la *Commedia* y dirige su atención a otro punto, en particular a la obra de Rabelais.

La pentalogía de Rabelais.

La importancia de *Pantagruel* (1532) y de *Gargantúa* (1534) para comprender el desarrollo de la literatura narrativa es indudable. Rabelais, estudiante universitario apasionado y, a la vez, muy crítico del sistema universitario de su época, monje benedictino que luego abandonaría los hábitos, alto funcionario al servicio de reyes y cardenales que lo protegieron de censores y predicadores, pero también prestigioso médico, cambió el juego de la narrativa al desplazar definitivamente hacia la prosa la narración en verso de las novelas de caballería. Ciertamente, en su pentalogía (*Los Cinco Libros* que comienzan con *Pantagruel*) hay todavía largas tiradas en verso, pero la parte más considerable de la vasta masa textual de su obra está escrita en prosa. Pues, como Rabelais lo declara con júbilo, tuvo la suerte de disponer de un útil revolucionario -la

imprensa- inventada por Gutenberg en 1452. Bajtín menciona esta invención técnica que determinará la aparición de la novela en prosa, pero no analiza el hecho con profundidad.¹² Habla de "forma", de "contenido", de "material"¹³ descuidando la "materia" propiamente tal, como si el aspecto tecnológico no tuviera otra incidencia sobre la literatura que la difusión de las obras.¹⁴ El sabio ruso no estudia la influencia de la tecnología sobre la *escritura*, sobre la manera de contar, de *narrar*. Sin embargo parece evidente que la prosa rabelesiana y sus largas y divertidas enumeraciones, juegos de palabras, confrontación de lenguas extranjeras entre ellas, citas de la literatura clásica antigua, de la filosofía, de textos sagrados, etc., etc., no hubiera podido desarrollarse sin la ayuda de la imprenta. Hasta la invención de Gutenberg, el escritor no sólo

¹² "Se sabe que la imprenta jugó un papel excepcionalmente importante en la historia de la novela de caballería en prosa". Idem. El discurso novelesco. Ibid., p.194.

¹³ "La obra de arte entendida como "material, como cosa..." Idem. El problema del contenido. Ibid., p.30.

¹⁴ "Los aspectos técnicos son factores del efecto que produce la obra, pero no son elementos estéticamente significativos del contenido de este efecto, es decir, del objeto estético". Ibid., p. 61.

escribía a mano, sino que sabía que la reproducción y difusión de su obra se haría también a mano, laboriosamente caligrafiada. Así, la *Divina Comedia*, primer "best seller" del Medioevo, alcanzaría apenas los 400 ejemplares entre la fecha de su aparición a comienzos del siglo XIV, y las primeras reproducciones impresas del manuscrito, un siglo y medio más tarde (1472). Cifra bastante honorable si se la compara a los 250 ejemplares alcanzados por *La Novela de la Rosa*, segunda en la lista de mejores ventas en esas mismas fechas. Los poetas y narradores de la época tenían que tener en cuenta, consciente o inconscientemente, esta realidad.

Don Quijote, amable paranoico.

Cervantes y Don Quijote de la Mancha son, desde luego, el objeto de la atención de Bajtín. Desgraciadamente, como en el caso del *Satiricón* y de la *Divina Comedia*, su análisis es fragmentario, parcial. Reconoce el lugar decisivo que la obra cervantina ocupa en el desarrollo y la historia de la

literatura, pero a la vez relativiza la crítica *explícita* que hace Cervantes de la novela de caballería. Esta crítica también está presente en la obra rabelesiana, que refleja y caricatura las peripecias fabulosas, gratuitas e inverosímiles (para no decir "ridículas") de los caballeros andantes, pero esta crítica es *implícita* comparada a aquella explícitamente desarrollada en el *Quijote*, que comienza con un "autodafé" de prácticamente la totalidad de las novelas de caballería, pues Cervantes las encuentra, (con alguna excepción, como el *Amadís de Gaula*), desprovistas de interés y de valor estético. Por otra parte, Bajtín hubiera podido profundizar su reflexión sobre el lazo intertextual entre las obras de Rabelais y de Cervantes, pero ya hemos visto que no utiliza la intertextualidad como instrumento de trabajo. Ahora, donde su análisis se muestra indiscutiblemente insuficiente es al tocar el problema del loco y de la locura en el universo literario.

En *Función del bribón, del bufón y del bobo en la novela*, Bajtín describe el papel liberador y, en cierto modo revolucionario, de esos tres tipos de personajes (a los cuales agregará aun el *original*) que se permiten actos insólitos y ácidas críticas que van

contra las convenciones ordinarias, audacias que el autor no puede permitirse directamente por razones formales o sociales. Está claro tratándose, por ejemplo, de los clowns de Shakespeare o de los pícaros de la novela picaresca española, como el *Lazarillo de Tormes* o *Gil Blas de Santillana* o, aun, del muy "original" tío Toby y su servidor Trim en *Tristram Shandy*, de Sterne. También queda claro cuando se considera a Benjy, el personaje y narrador psicopatológico de *The Sound and the Fury*, la novela de Faulkner cuya obra es decisiva para comprender la literatura estadounidense, obra que inexplicablemente no merece la atención del teórico ruso. En efecto, por razones poco evidentes, Bajtín no incluye entre los tipos de personajes al "perturbado mental", al *loco* en cuanto tal. La locura, tema recurrente de la literatura desde siempre, no le interesa, salvo como "máscara" destinada a jugar un papel puramente estético y, a lo sumo, divertido. Pues bien, Don Quijote, protagonista de una de las más grandiosas novelas de la historia, es un loco. Pero no cualquier loco. Don Quijote es un loco a causa de la novela de caballería. Don Quijote es víctima de la ficción desviada, el caballero de la Mancha enloqueció peligrosamente a causa de una "mala literatura", de

una "literatura malsana" que Cervantes quiere denunciar y curar, inscribiéndose de este modo en la misma perspectiva humanista de Rabelais.

¿Porqué Bajtín no tiene en cuenta estos hechos, tan concretos y necesarios para esclarecer la evolución de la literatura? Quizás porque evitó analizar la ficción y su mecanismo. La ficción es uno de los motores de la literatura narrativa, pero, ante todo, es una función psíquica muy compleja (la imaginación, el lenguaje y la memoria forman parte de ella) que se encuentra en la base de diferentes modalidades de "creación" (artística, literaria, científica, filosófica) y también utilizada constantemente en nuestra vida ordinaria: proyectos, ensoñaciones, sueños nocturnos, amoríos, etc. Pero también se encuentra en la base de la enfermedad mental, especialmente de los delirios psicóticos. Así, podría decirse que entre una novela y un delirio paranoico no hay otra diferencia esencial que la escritura. Don Quijote, como buen paranoico quiere salvar el mundo. Cervantes, su autor, se apoya en la ficción igual que su personaje, pero en vez de perderse en los meandros de su propia subjetividad, la exterioriza, la objetiva gracias a la escritura. *Don Quijote de la Mancha* es la historia de

un loco y de su delirio paranoico. Cervantes, su autor, no es un loco. Es solamente un novelista. Ahora, entre el loco y el novelista a menudo no hay otra distancia que la aportada por la escritura. Gogol, el autor del *Diario de un loco*, tan admirado por Bajtín, se perdió en el interior de sí mismo y, pese a sus inmensos esfuerzos, no consiguió escribir una nueva *Divina Comedia* (en su espíritu era Dante el redentor de las *almas muertas*). Profundamente deprimido por su fracaso, el novelista cesó de escribir y cayó en la locura que lo empujó a quemar la segunda parte de su obra y al suicidio. Esta es la problemática -la ficción como mecanismo ora de la novela ora de la locura- que escapa al teórico pues él la aborda únicamente tomando como ángulo de su observación a la muy razonable estética. No se le puede reprochar este hecho (él es un filósofo, no un médico como Rabelais), se puede sólo lamentarlo.

Crímenes y castigos novelescos.

La admiración de Bajtín por Dostoievski es bien conocida. Según lo cuenta, fue leyéndolo que concibió su teoría de la novela polifónica y del

dialogismo, conceptos valiosísimos para comprender la historia de la literatura. Por supuesto, *Crimen y Castigo* y su protagonista -Rodion Romanovich Raskolnikov- atrajeron intensamente su atención. No obstante, pese a que no puede cerrar los ojos ante la realidad psíquica del personaje, manifiestamente enfermo, no habla verdaderamente de su locura, no quiere ver en Raskolnikov a un loco y en él un personaje comparable a Don Quijote o al Señor K., el protagonista del *Proceso* de Kafka, primo hermano del personaje dostoievskiano. Bajtín evita el abordaje psicológico de la novela. Y sin embargo es discutible establecer una teoría de la novela sin tener en cuenta los aspectos éticos, científicos, económicos, políticos y psicológicos del fenómeno novelesco. Lógicamente una teoría consecuente de la literatura tiene que abordar la totalidad de las facetas que la constituyen, incluso la psicológica, sin la cual es imposible estudiar y descifrar en profundidad el lazo entre el escritor y su obra y, a través de él, la gestación del hecho literario.

Laurence Sterne, caballero revolucionario.

Si desgraciadamente Bajtín no profundiza lo suficiente el análisis de *Don Quijote*, tampoco lo hace con *The life and the opinions of Tristram Shandy, gentleman*. Sin embargo la obra de Sterne es fundamental para comprender la evolución de la novela, dado que el novelista irlandés es el antecesor, entre otros, del célebre *Jacques le Fataliste* (Diderot lo cita abundantemente, como Sterne cita profusamente Cervantes) y de *Ulysses*, de James Joyce, escritor que Bajtín ignora. Una vez más viene a su rescate su concepto del "cronotopo" pues, según él, Sterne utiliza para sus personajes el mismo cronotopo del teatro de marionetas (lo que parece menos evidente que en *Los Años de aprendizaje de Wilhelm Meister*, el *Bildungsroman* de Goethe).¹⁵ Y saluda el lado "carnavalesco" de *Tristram Shandy*,

¹⁵ "Bajo una forma oculta es el cronotopo intermediario del teatro de marionetas que está en la base de *Tristram Shandy*. El estilo de Sterne es el estilo de la marioneta de madera, manipulada y comentada por el autor." Bajtín. Formas del tipo y del cronotopo en la novela, *Estética y Teoría de la Novela*. Ibid., p.311.

que relaciona evidentemente con Rabelais. Pero, además de no ver en el personaje del "oncle Toby" más que un "original" y no un loco delirante (por simpático y divertido que sea), Bajtín no toma en cuenta que *Tristram Shandy, gentleman* es una especie de autoficción donde el autor-narrador está constantemente presente, mucho más que Cervantes en el *Quijote* o que Rabelais en su pentalogía (aunque casi tanto como Dante en la *Commedia*). Para eso tendría que haber entrado no solamente en la psicología de los personajes, sino también en la del autor y su relación con la narración y el funcionamiento de su mecanismo "ficcional", eventualidad que Bajtín rechaza, quizás a causa del entorno que era el suyo en la URSS. Es imprescindible recordar que la visión "psicológica e individualista" del arte y de la literatura era violentamente denunciada por los escritores y los artistas partidarios de la ideología estalinista. Georg Lukács, pensador húngaro, comunista militante aunque anti-estalinista (cuya propia *Teoría de la Novela*, publicada hacia 1920, no es jamás citada por Bajtín), prefirió autocensurarse y diferir toda reedición de su obra hasta 1962, cuando el peligro de verse deportado o asesinado a causa de sus ideas, desapareció. Ciertamente, cuando Lenín estaba aún en

vida, Bajtín y sus camaradas -Volochnov y Medvedev- pudieron estudiar el psicoanálisis freudiano al punto de aportar algunos elementos conceptuales sobre el Inconsciente y el lenguaje, conceptos utilizados más tarde por Lacan en Francia. Pero esta libertad esencial para un investigador iba a desaparecer en URSS con el advenimiento del estalinismo, ideología brutal que el teórico ruso iba a soslayar, un poco a la Bulgakov, para poder seguir adelante con su obra.

La vida y opiniones del caballero Tristram Shandy, ofrecía entonces a Bajtín la posibilidad de teorizar sobre la personalidad del novelista no solamente como autor de novelas, sino también en cuanto individuo, en cuanto ser humano dotado de un aparato psíquico capaz de desarrollar ficciones literarias. La obra de Laurence Sterne no puede más que confirmar la importancia de la psicología tanto para comprender la vida de los personajes novelescos como la vida de sus autores y el lazo "genético" entre ellos, condición sine qua non para una apreciación justa del inmenso valor de la literatura en la vida humana. Pero, sea dicho una vez más, aquello hubiera significado para Bajtín entrar en el estudio de la ficción tanto de un punto

de vista psicológico como lógico y estético. Era demasiado peligroso para él y, en consecuencia, sólo entró por la vía estética, acercamiento parcial por no decir cojo y (en su caso preciso, puesto que no habla nunca de la ficción, insisto) lamentablemente insuficiente. Pues bien, la superficialidad de su análisis de *Tristram Shandy* le impide observar, describir y valorizar, en toda su extensión, el significado revolucionario de la obra de Sterne. En efecto, entre otras innovaciones, el escritor irlandés aprovecha -incorporándolos abiertamente al proceso de creación- todos los aportes técnicos desarrollados gracias a Gutenberg. *Tristram Shandy* está sembrado de hallazgos tipográficos de toda clase -caracteres, espacios, signos de puntuación, símbolos, pequeños dibujos, páginas en blanco, páginas negras, etc.- destinados, más que a decorar o ilustrar el texto, a darle un significado suplementario. *Tristram Shandy* es un texto de una modernidad asombrosa, comparable a *Ulysses* y *Finnegans Wake*, sin olvidar *À la Recherche du Temps Perdu* pues, como Proust (a quien Bajtín no acuerda más de media línea en *Formas del Tiempo y del Cronotopo*), Sterne se sitúa en el centro de su propia ficción.

Doctor Fausto y Mefistófeles

Si Proust y Joyce no despiertan el interés del teórico (pero Pessoa, Kafka, Beckett, Breton, Sartre, tampoco), Thomas Mann es citado brevemente (como Flaubert) en su teoría. Ahora bien, ni *La Montaña Mágica*, obra en la cual el autor introduce largamente el bilingüismo, estructura cuya importancia es reconocida por el propio Bajtín¹⁶, ni *Doktor Faustus*, texto que Mann consideraba como su obra maestra, atraen su interés. En *Doktor Faustus* Mann reflexiona sobre las relaciones entre el creador y su obra a través de su personaje principal, Adrián Leverkusen, compositor detrás del cual se oculta la presencia de Arnold Schönberg y la invención de la música dodecafónica. El tema es altamente interesante, pues Mann ata su novela y la problemática del creador a la leyenda de Fausto y a su pacto con Mefistófeles. De este modo Mann reactiva la leyenda fáustica, la cual se

¹⁶ "Por eso la bivalocidad en la novela, a diferencia de las formas retóricas y otras, tiende siempre hacia el bilingüismo como a su término." Idem. El discurso novelesco. Ibid., p.173.

despliega desde su surgimiento textual en 1587 (*Das Volksbuch von Doktor Faustus*) hasta nuestros días a través de decenas de obras de todo género (dramas, óperas, sinfonías, cuadros, películas, ballets, etc.) y también de novelas como *Doktor Faustus* o *El Maestro y Margarita* de Bulgakov. Esto deja indiferente a Bajtín. La relación entre el creador y su obra no merece de su parte un análisis de fondo, así como la intertextualidad como materialidad tejida entre textos cercanos o alejados en el tiempo. Su visión de la literatura narrativa, restringida y reducida a la novela como género literario dominante, visión teñida de hegelianismo, se presenta a trechos como un brillante ejercicio del pensamiento, sin otra realidad que él mismo.

La narrativa, fenómeno milenario;
la novela, fenómeno secular.

Efectivamente, tratando de desarrollar una teoría a la vez coherente y completa de la novela, Bajtín hace demasiadas concesiones al pensamiento sistemático de Hegel y esto pese a que no reconoce

abiertamente la influencia directa del pensador alemán. Ser calificado de "hegeliano" en pleno estalinismo era algo verdaderamente peligroso. Y es así que, haciendo la amalgama conceptual entre narrativa y novela, consigue una teoría seductora, pero que deja de lado o hundidas en la oscuridad obras y autores claves para comprender la evolución de la literatura. Pues es la *narrativa* y no la novela el fenómeno milenario, es la narrativa, propulsada por el potente motor que es la *ficción*, el fenómeno que va a desarrollarse a través de los siglos, adoptando formas y nombres diferentes según las épocas y sus determinaciones históricas. La novela es una de esas formas y no la forma absoluta, como lo quiere Bajtín. No es entonces necesario encerrar en el mismo saco novelesco los *Diálogos* de Platón, *Cloe y Dafne*, el *Satiricón*, el *Asno de Oro*, *la Canción de Rolando*, *la Divina Comedia* y las auténticas novelas *Pantagruel*, *Don Quijote de la Mancha*, *Tristram Shandy*, etc., dejando fuera al mismo tiempo obras como *Ulysses*, *Finnegans Wake*, *The Sound and the Fury*, *Doktor Faustus*, etc., obras marginadas por la teoría bajtiniana, pero que pueden ser observadas e incorporadas dentro de una perspectiva mucho más vasta: aquella de la *literatura narrativa*. La voluntad de novelización a ultranza del gran teórico, que

quisiera que toda la narrativa fuese "novela" -y esto a perpetuidad- debe ser cuidadosamente cuestionada, tanto más cuanto ya tiene un efecto perverso, denunciado por el mismo Bajtín: hoy día se denomina "novela" cualquier cosa.¹⁷ De hecho, es su teoría aquello que favorece esta perversión, dado que para él todo texto literario desde la Antigüedad hasta nuestros días, no puede sino confluir y ser absorbido por las turbulentas aguas del vasto río "novela".

Teorías estéticas, teorías científicas.

Bajtín desarrolló una teoría estética que se parece a una teoría científica. En verdad le agradan las analogías entre su pensamiento y los grandes

¹⁷ "Se puede publicar un auténtico diario íntimo y calificarlo de "novela"; se puede publicar y llamar "novela" a un paquete de papeles de negocio, de cartas privadas (...), un manuscrito redactado por nadie sabe quién y encontrado nadie sabe dónde..." Idem. Formas del tiempo y del cronotopo en la novela. Ibid.. p.307.

sistemas astronómicos concebidos por Tolomeo, por Copérnico, por Galileo¹⁸ y, sobre todo, aprecia las comparaciones con Einstein y la Teoría de la Relatividad, a la cual quisiera relacionar, no sin razón, su concepto del "cronotopo" ¹⁹. Ahora, es un principio epistemológico bien conocido que una teoría científica debe explicar el conjunto de los fenómenos que constituyen su campo de investigación. Si ya no es más el caso, es necesario una nueva teoría para explorar, interpretar y comprender los fenómenos inexplicados.

Podemos preguntarnos: ¿Bajtín supo o no de autores como Joyce, Pessoa, Proust, Breton,

¹⁸ "La novela es la expresión de la consciencia galileica del lenguaje..." Idem. Dos líneas estilísticas de la novela europea, in *Estética y Teoría de la Novela*, p. 183. "La impotencia de la estilística tradicional, que no conocía sino la consciencia lingüística tolemaica..." Idem. El discurso novelesco. Ibid., p.226.

¹⁹ "Este término es propio a las matemáticas; ha sido introducido y adaptado sobre la base de la teoría de la relatividad de Einstein (...) Pretendemos introducirlo en la historia literaria casi - aunque no absolutamente- como una metáfora." Idem. Formas del tiempo y del cronotopo en la novela. Ibid., p.237. Habría que agregar que en Francia el semiótico G.Genette inventó la palabra "diégèse" para definir un concepto análogo al de cronotopo).

Beckett, Bulgakov y otros escritores capitales del siglo XX que él no cita prácticamente jamás? ¿Conoció los movimientos posteriores al surrealismo como el Nouveau Roman o el Roman Tel Quel? En cualquier caso, Bajtín (1895 – 1975) fue contemporáneo de todos esos autores y movimientos literarios. Por supuesto, hay que acordarse, una vez más, que la cortina estalinista obstaculizaba gravemente el acceso de los intelectuales soviéticos a la cultura occidental contemporánea. Y cuando esto era posible, había que dar pruebas de fidelidad a Stalin condenando el "psicologismo individualista y pequeño burgués" de los escritores del mundo capitalista. Esto explicaría, por ejemplo, que Proust y la *Recherche* no despierten ningún comentario de envergadura en Bajtín. Es una lástima y a la vez muy significativo en la medida en que la obra de Proust prepara una nueva etapa en el desarrollo de la narrativa al inscribirse en el período post-novelesco, perspectiva excluida por la visión bajtiniana. En lo que concierne a Joyce, es difícil suponer que Bajtín no lo haya conocido, pues la celebridad del escritor irlandés llegó a ser mundial (como la de Proust) en los años 30. *Ulysses*, obra maestra de la intertextualidad, y *Finnegans Wake*, texto plurilingüe decididamente post-novelesco,

escapan completamente a su reflexión. Podría decirse lo mismo de los escritos de Kafka, de Breton y de Beckett. En cambio es posible afirmar que conocía bien a su compatriota y compañero de generación, Bulgakov, apenas cuatro años mayor que él. Tuvo sin duda todo el tiempo de leer *El Maestro y Margarita*, verdadero Fausto ruso y puerta abierta hacia el mundo intertextual de la leyenda fáustica. Pero ya sabemos que Bajtín, creador del concepto de "dialogismo", fundamento del concepto de "intertextualidad", no ve la importancia de éste. Su caso recuerda el del pensador inglés David Hume que, pese haber observado y comprendido que nada permite en la observación de dos fenómenos aparentemente ligados, concluir que uno sea la causa o el efecto del otro, fue incapaz de conceptualizar este hecho refiriéndolo al observador mismo, algo que haría un poco más tarde Kant gracias a su "lógica trascendental" en la *Crítica de la Razón Pura*. Por supuesto, no se trata aquí de un problema de potencia del intelecto, sino, solamente, de posición de la conciencia.

Si Bajtín recurre a los sistemas de Tolomeo y de Galileo como metáforas del universo de la

epopeya y del universo de la novela, tomando a Einstein como referencia analógica para su concepto del "cronotopo", no acuerda, curiosamente, ningún interés a Newton. No obstante, si hay una analogía posible entre las teorías que se ocupan del universo novelesco y las teorías del universo físico, es la comparación entre la visión novelesca y la visión newtoniana del mundo y de la naturaleza. Para Newton el mundo queda más allá del observador, éste observa un mundo que le es exterior, independiente de su observación, pero que puede describir y explicar gracias al conjunto de las leyes que constituyen la mecánica newtoniana. Ahora, es posible mirar el universo de la novela balzaciana exactamente como Newton "leía" el mundo natural. *Le Père Goriot, Eugénie Grandet, La Peau de Chagrin*, cuentos como *Le chef-d'œuvre inconnu* o los *Contes Drolatiques*, nos muestran un mundo estructurado fuera del autor, del escritor. Balzac se ubica en un ángulo de un universo que nos cuenta quedándose al margen de sus personajes y de sus vidas, contrariamente, por ejemplo, a Marcel Proust, quien se sitúa en el centro de su obra, de su propio mundo, desarrollando un nuevo género de la narrativa, la "autoficción" (que Bajtín probablemente hubiera clasificado como "género novelesco intermediario".)

El mundo de los personajes novelescos de Balzac es un mundo cerrado, que se basta a sí mismo, autárquico en relación al novelista que los describe, exactamente como el mundo descrito por Newton es totalmente independiente de Newton en cuanto observador. Pero esta visión externa de un mundo autónomo será cuestionada por Einstein y su Teoría de la Relatividad. Para Einstein, como es bien sabido, la observación debe tener cuenta del observador pues éste hace parte del mundo observado. El tiempo y el espacio, conceptos diferenciados y mensurables por la física newtoniana y su observador externo, cesan de ser entidades separadas y se revelan como una sola y misma estructura el -espacio-tiempo- noción que permite acercarse a los fenómenos que se desarrollan a la velocidad de la luz en el universo infinitamente pequeño del átomo o en el infinitamente grande de las galaxias. Este concepto del espacio-tiempo ayudará a Bajtín a fundar su concepto de "cronotopo" (*no necesariamente como metáfora*), pero no irá hasta forjar una teoría estética capaz de explicar los fenómenos que se sitúan más allá de la novela como género literario. Es necesario, entonces, un nuevo ángulo de visión para analizar el desarrollo de la narrativa y -apoyándonos en las teorías

literarias preexistentes, entre ellas la de Bajtín-
debemos intentar comprender de otro modo, en la
medida de lo posible, el universo de la literatura. Ese
nuevo punto de vista lo representa el *intertexto*.

II - El Intertexto

Si en el capítulo precedente tuve la impresión de avanzar por un camino recto y llano, bien iluminado y señalizado, en este capítulo sobre el Intertexto tengo la impresión de aventurarme por un camino en construcción, lleno de hoyos y desviaciones. Visitando, gracias a Mijaíl Bajtín, la historia de la narrativa, me sentí en el interior de un museo fantástico, repleto de personajes perfectamente conservados y estáticos, absolutamente indiferentes a mi presencia, inesencial y neutra. Ahora, en el momento de entrar en la descripción del Intertexto, compruebo que estoy obligado a abandonar mi neutralidad, por cómoda que sea, y -siguiendo la propia fórmula de Bajtín- *debo sentirme en cierta medida como el creador*

*de la forma para poder realizar una forma estéticamente significativa en cuanto tal.*¹ Dicho de otro modo, debo comprometerme personalmente, como "conciencia de sí", en este intento de definir una nueva forma narrativa post-novelesca. Desde luego, preferiría permanecer emocionalmente en el exterior de mi "ensayo" y hacerlo puramente intelectual, abstracto, pero es imposible. En lugar de las esculturas y momias estáticas del museo novelesco, me encuentro delante de escritores todavía vivos y de obras recientemente publicadas. Tengo, entonces, que reconocer y exponer mis sentimientos, incluso si esto despierta resistencias contra lo que puede aparecer arbitrario, inútilmente polémico e, incluso, fastidioso.

Tzvetan Todorov, prestigioso semiólogo franco-búlgaro, buen conocedor de Bajtín, afirma en su teoría de la literatura que "*en el trabajo científico (estético) no se trata de comunicar un conocimiento que ya tomó su forma definitiva, sino de crear una*

¹ BAJTÍN. El problema del contenido, IV. El problema de la forma. *Esthétique et théorie du roman*. Trad. D.O. (tel, Gallimard, 2011), p.70.

obra, de escribir un libro"². Esto define, precisamente, el trabajo que he desarrollado durante más de cuarenta años en torno a *La Curación*, cuyo comienzo (primera versión en español), data de 1968, cuando yo todavía era médico y trabajaba en el Columbus Hospital de Manhattan, Nueva York. La obra iba a llegar a ser con el tiempo una pentalogía -*Las Fases de la Curación*- constituida por *El Bautismo*, *El Sueño*, *Retrato de un Psiquiatra Incinerado*, *La Sociedad de los Hombres Celestes (Un Fausto latinoamericano)* y *La Curación*, intertexto tejido con la *Divina Comedia*. Todorov señala aun que "el trabajo científico (estético) no puede reducirse a su resultado final: su verdadera fecundidad reside en la actividad a través de la cual ese trabajo se actualiza, en sus contradicciones inherentes, sus meritorios impases, sus grados sucesivos de elaboración". Y agrega, lúcidamente: "Sólo el pedagogo exige un tratado que describa un sistema acabado de fórmulas perfectas; no el investigador que encuentra en las aproximaciones de su predecesor un punto de partida a su propia labor. El alcance de una obra científica, como el significado de una obra de arte, no se confunde

² TODOROV Tzvetan. *Théorie de la littérature*, Présentation. (Essais, Points, Seuil, Paris 2001), p.20.

con su mensaje lógico (...) Las ideas abstractas se sitúan más allá de la obra científica, de la obra de arte, la cual, para constituirse, exige ser cogida dentro de una experiencia personal. Por ello, una concepción no se despliega totalmente sino mucho después de su primera formulación, cuando está incluida dentro de un conjunto de formas y de relaciones vividas. ³ (Yo subrayo).

Efectivamente, al principio *La Curación* no era más que una tentativa "anti-novelesca" para criticar, objetar y renovar la novela como género literario, pero poco a poco -fase a fase- esta tentativa engendraría una nueva modalidad narrativa: el *intertexto*. Hoy día, casi medio siglo después del comienzo de esta experimentación literaria, cuando considero que mi obra de escritor está terminada y que no me queda más que echar una mirada sobre el trabajo cumplido, intento todavía aportar algunas precisiones y correcciones. En todo caso, no se trata de comunicar un conocimiento que ha alcanzado su forma definitiva, sino, modestamente, agregar un texto -esencialmente teórico- a aquellos que componen mi obra de escritor "post-novelesco".

³ Ibid.

El fracaso de los "nouveaux romanciers".

Numerosos novelistas, movimientos y grupos literarios, sobre todo en Europa (especialmente en Francia), pero también en América, han intentado renovar la novela en cuanto viga maestra de la literatura narrativa. El fracaso ha sido siempre considerable, sea porque los escritores pretendidamente innovadores han recaído en modalidades de la novela apenas diferentes de la novela convencional, a menudo sin gran interés estético (al respecto Bajtín tiene perfectamente razón)⁴, sea porque -desdeñando o ignorando el acercamiento teórico a su propia obra- no son conscientes de haber atravesado las fronteras del

⁴ *"Variantes estilísticas mínimas, individuales a un autor, o particulares a una corriente literaria, nos sustraen completamente las grandes líneas estilísticas definidas por la evolución de la novela como género aparte. Bajtín. Prehistoria del discurso novelesco I, Estética y Teoría de la Novela, ibid., p.402.)*

género en cuanto tal.⁵ Es el caso, paradójico, de James Joyce y de Marcel Proust, por citar aquí escritores consagrados y fundamentales en la historia de la literatura. Los dos tenían una mirada agudamente crítica de su quehacer, pero con el mismo punto de vista tradicional que confunde la narrativa con un solo género: la novela. Miguel de Unamuno, escritor vasco contemporáneo de ambos, publicó en 1914 *Niebla*, libro que llamó "nivola" en vez de "novela" porque se introduce personalmente en el relato para discutir, en cuanto autor, con su personaje principal. Su tentativa, que prelude hasta cierto punto el Nouveau Roman, terminará como éste, en una simple reforma y no en una revolución literaria. Por supuesto, podríamos también citar a autores como André Breton, Samuel Beckett, Natalie Sarraute, Raymond Queneau, Georges Pérec, Kundera, etc., para quedarnos dentro de los límites de la literatura en lengua francesa (recordemos que Beckett es irlandés; Sarraute, rusa; Kundera, checo), la más audaz e innovadora en el

⁵ En sus cursos sobre Lenin y la filosofía, Althusser decía que la literatura no puede soportar la idea de una teoría de la literatura (es decir, de un "conocimiento objetivo") capaz de cambiar su práctica tradicional.

plano de la forma, pero tampoco ninguno de esos autores franceses o francófonos se reclama abiertamente como creador de una nueva forma narrativa. Eso no les interesa en medida alguna, porque ellos mismos se consideran (o son considerados por los críticos literarios) como "novelistas", incluso guardianes del "arte de la novela" (Kundera). Ciertamente, los escritores surrealistas denunciaron la novela como un género desvitalizado, pero no propusieron una nueva forma claramente comprensible y suficientemente poderosa, generadora de una auténtica revolución literaria. *Nadja*, la obra maestra de Breton publicada en 1928, no tuvo, desde un punto de vista formal (textos que dialogan con imágenes en el interior de un relato, cruzamiento de las fronteras entre las disciplinas artísticas) más que débiles o tardíos ecos como, por ejemplo, *Los Emigrantes*, de G.W. Sebald, narración "ilustrada" por el autor y publicada en 1992, o *El rapto de Sabina*, tríptico textual que yo monté inspirándome de las Anunciaciones de la ciudad de Florencia, cuyas ilustraciones están en relación "dialógica" (como diría Bajtín) con el relato del libro. En cuanto al Nouveau Roman y su sucesor, el Roman Tel Quel,

su denominación claramente novelesca habla por sí misma.

"Intertexto", "Architexte", "Hypertext".

¿Pero qué es el intertexto? ¿Cómo definirlo de una manera nítida, precisa, comprensible para un simple "amateur" de literatura que no se interesa en problemas estéticos? Tratándose de la novela, género desprovisto de canon según Bajtín, su definición parece bien establecida en los diccionarios: "*Obra de imaginación en prosa, bastante larga, que presenta y hace vivir personajes considerados como reales, de los cuales da a conocer su psicología, sus destinos, sus aventuras*". (Petit Robert, 1993). La palabra "intertexto" existe principalmente como término cibernético, tecnológico, sin mayor connotación estilística. Roland Barthes y otros semióticos telquelianos hablan a veces de "intertexto" al referirse a la intertextualidad, pero sin dar a la palabra ni la importancia ni el sentido que yo le doy en cuanto género literario post-novelesco. Gérard Genette juega con la palabra "*architexte*", aunque no profundiza el significado que

quizás quiso darle al definirlo como una de las modalidades de lo que él llama la "transtextualidad". Sólo George Landow, al desarrollar su concepto del "*hypertext*", se acerca al "intertexto" como género literario. De hecho, la diferencia esencial entre el hipertexto y el intertexto consiste en la ausencia en el hipertexto de toda pretensión estética que vaya más allá del efecto "calidoscópico", totalmente azaroso, de la red hipertextual. Detrás del hipertexto no hay más que aparatos electrónicos automáticos o manipulados por técnicos profesionales. Detrás del intertexto hay un artista, un escritor, una conciencia ética y estética. La versión electrónica de *La Société des Hommes Célestes (un Faust Latino-américain)*, en particular el texto final, *Le Château de Méphistophélès ou L'examen de faustologie*, es un ejemplo bastante claro: en torno al intertexto "fáustico", estéticamente muy exigente, brotan automáticamente, en todas direcciones, los lazos hipertextuales que atan el relato a los textos ajenos tomados en préstamo, utilizando sus lenguas de origen, señalando las biografías de los autores citados, las editoras que los han publicado y, a veces, las bibliotecas y los lugares donde se

encuentran los originales de las obras trabajadas en intertextualidad.

Pese a este tipo de explicaciones, Joachim Vital, el valiente editor de *La Guérison*, (Editions de la Différence, París, 2000) me aconsejó publicar el libro bajo la rúbrica "novela". "Si publico tu libro bajo la etiqueta *intertexto*, te puede ocurrir la misma desventura que a Breton y Soupault con *Les Champs Magnétiques*, colección de textos surrealistas que los libreros de Nueva York colocaron en el sector 'electricity'. Tu libro lo encontrarías tal vez en el sector 'cibernética'," me previno. Y fue así que *La Guérison*, intertexto publicado en dos tomos (el segundo *-De l'Eloquence en langue d'oïl-* con el glosario en francés de las diferentes lenguas utilizadas en el primero), apareció como novela.

Por cierto, he intentado una definición del intertexto (género, como la novela, que carece de canon) tan corta y clara como posible: "Narración plurilingüe que pone en relación explícita textos literarios". Que los textos estén escritos en prosa o en verso, extraídos de obras novelescas, dramáticas, poéticas, etc., no tiene importancia. Lo esencial es que el juego entre los textos sea perfectamente

explícito y que los injertos plurilingües utilizados en la narración estén concienzudamente catalogados. Si no fuera el caso, se caería en el plagio, forma inferior y fraudulenta de la intertextualidad. Desde luego es al escritor "intertextual" que incumbe la responsabilidad de la elección y la coherencia de los textos puestos en relación, es a él a quien corresponde señalar las fuentes donde tomó sus "préstamos" textuales.

El plurilingüismo, esencial.

Lo que es también esencial en el intertexto es el plurilingüismo, concepto mal definido y a menudo utilizado como sinónimo de "multilingüismo" o de "poliglotesmo" o, incluso, de "polilingüismo". Bajtín aumenta la confusión al referirse al plurilingüismo a veces como juego de "lenguas" (*jazyk*) entre ellas, a veces como enfrentamiento de "lenguajes" (*rejch*), literarios o no, dentro de un discurso "unilingüe" o

"monolingüe"⁶ En ruso, su lengua materna, se pasa arbitrariamente de *jazyk*, "lengua", a *rech'*, "lenguaje", y viceversa, y podemos suponer que lo mismo ocurre con todas las lenguas denominadas "nacionales". Incluso los lingüistas oficiales no se preocupan aparentemente de definir con precisión la diferencia entre todos esos términos, tan habitual ha llegado a ser en la vida ordinaria su utilización como sinónimos.⁷ Pues bien, para la comprensión teórica y práctica del intertexto, la distinción entre "lengua" y "lenguaje" es fundamental.⁸ Para mí la "lengua"

⁶ "La novela es la diversidad social de lenguajes, a veces de lenguas y de voces individuales" (Lo que da: « *Roman-eto, xudorzestvennu organizovannoe sotzialnoe raznorechie, inogda raznojazychie...*») Bajtín. El discurso novelesco. *Estética y Teoría de la Novela*. Ibid., p. 88)

⁷ Madame Aleksandra Nowakowska, Maître de Conférences en la universidad de Montpellier 3, exégeta de los manuscritos de Bajtín, ha notado que el sabio ruso utiliza en el comienzo de su obra la palabra *jazyk*, pero que poco a poco va a preferir la palabra *rech'*. También señala la discordancia lingüística general en torno a las palabras "polifonía", "plurilingüismo", "poliglotismo", etc. *Dialogisme et Polyphonie*, (Cairn info, pdf. 2007)

⁸ Grosso modo, Saussure consideraba el *lenguaje* como una facultad del individuo y la *lengua* como el producto de la comunicación colectiva.

concierna la lengua nacional : castellano, catalán, italiano, ruso, búlgaro, etc., en cuanto horizonte lingüístico de los "lenguajes" (lenguaje del poeta, del abogado, del profesor, del médico, de la novelista, etc.) Bajtín y, en todo caso, sus traductores en "langue d'oïl", pasan frecuentemente y sin explicaciones de un nivel lingüístico a otro, lo que es algo desconcertante desde el punto de vista de la lógica científica. Así, entre "lengua única", "lenguaje hablado predominante" y "lenguaje literario correcto", para Daria Olivier⁹ y, (para los mismos términos en ruso, extraídos del mismo párrafo bajtiniano) "lengua común", "lengua hablada (cotidiana) y literaria", y "lengua correcta", según Tzvetan Todorov, la distancia conceptual parece, a primera vista, considerable, y esto sin contar que Todorov reemplaza la palabra "plurilingüismo" por "heterología".

No obstante Todorov y Daria Olivier son grandes rusófonos, traductores escrupulosos, lingüistas reconocidos. Esto ilustra la dificultad del

⁹ Bajtín. *Estética y Teoría de la Novela*, El discurso novelesco, p.95.

problema, digna de los mejores traductólogos y lingüistas profesionales. En cuanto a la prioridad generadora del lenguaje sobre la lengua, o de la lengua sobre el lenguaje (¿cuál engendra al otro?), no estamos muy lejos del dilema ultra hegeliano a propósito de si el huevo engendra a la gallina, o si la gallina engendra al huevo...Puesto que no soy ni lingüista ni traductólogo, y dado que detesto el lenguaje a veces ridículamente abstruso de los especialistas (sólo citaré como ejemplo Madame Julia Kristeva, intelectual de origen búlgaro, pues ella sirvió de prologuista a Bajtín en Francia con su texto *Una poética arruinada*, donde se mofa del "vocabulario psicologizante, influenciado por la teología", del gran teórico)¹⁰, me limitaré, como simple escritor post-novelesco, a mi propia

¹⁰ «*Esos límites (...) psicologismo, ausencia de una teoría del sujeto, análisis lingüístico rudimentario, impacto inconsciente del cristianismo en un lenguaje humanista (constantemente es cuestión del "alma" y de la "conciencia" del héroe), ¿reducen acaso el interés del texto bajtiniano a la sola atención de los archivistas y museos literarios? No lo creemos...*» (Bajtín. *La Poética de Dostoievski*. Presentación de Julia Kristeva. Éditions du Seuil, 1970, p.10). Pregunta envenenada y lapidaria de la parte de Madame, que sin embargo "inventó" la palabra "intertextualidad" a partir del concepto de "dialogismo" definido por Bajtín, sin sacar las verdaderas consecuencias que hubieran podido conducirla hasta el intertexto. (Ver apéndice.)

terminología, incluso si puede parecer rudimentaria a algunos "obscurologos".¹¹

Entonces, para ser claro, hablaré siempre de "lenguas" cuando se tratará de lenguas nacionales, de "lenguaje" cuando se tratará de la estructura del discurso, y de "plurilingüismo intertextual" para definir el enfrentamiento de lenguas y lenguajes en el interior de un texto. Bajtín terminará por hablar en uno de sus estudios de "plurilingüismo interno" para señalar la multiplicidad de lenguajes dentro de un discurso y de "plurilingüismo externo" cuando se trata de las lenguas nacionales¹²...para recaer luego en las ambigüedades e imprecisiones de los

¹¹ Georges Gurdjieff habría dicho "doctores hasnamusianos". Pues bien, los obscurologos tratan al propio Gurdjieff de "oscurantista" o de "iluminado". En lo que concierne a la Obscurología, se trata de una ciencia muy "chic" que consiste en ocultar con preciosismo y en un lenguaje tan cuidado como ininteligible, una ignorancia exquisita, lo que asegura un triunfo rotundo en cualquier salón literario.

¹² *"La novela se formó y creció precisamente en condiciones de actividad aguda del plurilingüismo externo e interno. Es su elemento natural"*. Bajtín. *Relato épico y novela. Estética y Teoría de la Novela*, p. 449

sinónimos.¹³ Poco importa. Lo que es verdaderamente importante es su visión del "plurilingüismo" como fenómeno esencial para comprender la evolución de la literatura.

James Joyce utilizó más de una quincena de lenguas en la escritura de *Finnegans Wake* (Rabelais cerca de una decena en su pentalogía)¹⁴ sin contar la utilización de esquemas, dibujos y de signos tipográficos variados, un poco a la Sterne. Desgraciadamente su tentativa, audaz y necesaria, terminó como la torre de Babel : un fracaso. Su libro es casi ilegible, incluso para un lector ilustrado. Pero su obra señala el camino para los escritores de las nuevas generaciones: la literatura debe seguir (y a su

¹³ "Los lenguajes no se excluyen unos a otros, se intersectan de diversas maneras (lenguaje de Ucrania, del poema épico, del comienzo del simbolismo, del estudiante, de los niños, del intelectual medio, del nietzscheano, etc.)" Idem. El discurso novelesco II, *ibid.*, p. 113. "El estilo de la novela, es un conjunto de estilos; el lenguaje de la novela, es un sistema de lenguas", *ibid.*, p.88. "...en el interior de una lengua nacional multilingüe", *ibid.* 95.

¹⁴ Lo que no significa que dominaban a la perfección el habla, la escritura y la gramática de cada una de esas lenguas, pues el plurilingüismo es un fenómeno relativo, gradual y cambiante.

vez influenciar) el desarrollo de la sociedad humana. Y uno de los fenómenos que caracteriza a la sociedad contemporánea es el plurilingüismo. No que éste date de hoy día, pero es solamente ahora, en el momento de la unificación de una Europa pletórica de lenguas nacionales, que el plurilingüismo se impone como un hecho casi ordinario, presente en la vida de todos los días, de todo el mundo, incluso de los niños que van a la escuela. Pues bien, la novela - por polifónica y dialógica que sea, saturada o no de plurilingüismo "interno"- no toma en cuenta este factor que caracteriza lingüísticamente el comienzo del tercer milenio. La novela, en cuanto género literario, puede abundar en el plurilingüismo de *lenguajes* que dialogan entre ellos dentro de su discurso, pero tiene horror del plurilingüismo de las lenguas nacionales. Además los editores no alientan en medida alguna el plurilingüismo temiendo que haga de la lectura de las novelas algo difícil, poco divertido y los libros menos fáciles de vender. La novela, entonces, puede ser plurilingüe en cuanto al enfrentamiento de *lenguajes*, pero sigue siendo largamente *monolingüe* desde un punto de vista de las *lenguas* nacionales.

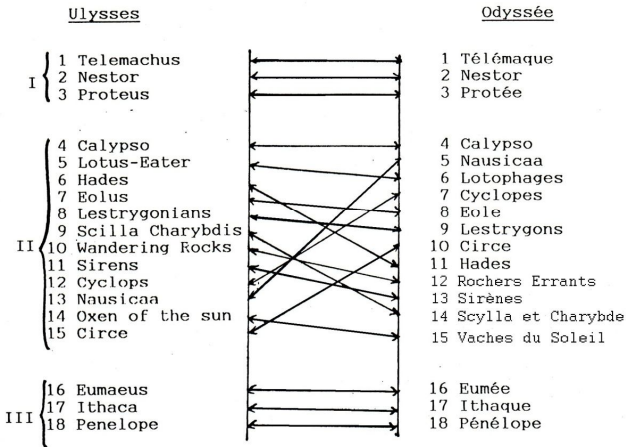
Tablas (esquemas) intertextuales.

El intertexto supone, en primer lugar, el cruzamiento de textos, elemento consubstancial de la alta literatura. Bajtín, con su mirada que abarca ampliamente la historia de los géneros literarios, muestra cómo los escritores de todos los tiempos se citan entre ellos, a veces con admiración, otras veces para criticarse o para copiarse, pero a menudo también para inspirarse en la creación de sus propias obras. El ejemplo de Dante inspirándose de Virgilio para escribir la *Divina Comedia*, de Virgilio inspirándose de Homero para escribir la *Eneida*, están entre los más hermosos de la historia de la narrativa. Pero también el ejemplo de Petronio y su magnífica "sátira menipea" -*Satiricón*- en la cual cita, imita, venera los grandes clásicos griegos y latinos. Y Boccaccio, que a su vez se inspira de Petronio para escribir el *Decamerón*; y luego Sterne en *Tristram Shandy* citando abundantemente Cervantes y *Don Quijote*; y aun Diderot siguiendo a Sterne en *Jacques le Fataliste*, etc., etc. La literatura auténtica es intertextual, implica el diálogo de textos entre ellos, como Joyce lo comprendió en el momento de concebir *Ulysses* en intertextualidad con la *Odisea*. Ahora (y es sobre este punto que

realizó una verdadera revolución escritural), Joyce no se limita simplemente a citar un autor o un libro, Joyce va mucho más lejos y enfrenta la estructura de su texto con la de la epopeya homérica:

Tabla intertextual Ulysses / Odisea

Tableau Intertextuel



(Tabla extraída de mi *Correspondance Unilatérale avec Tel Quel*)

Puede apreciarse la profundidad del trabajo cumplido por el escritor irlandés: teje un lazo directo entre los tres primeros y los tres últimos capítulos de las dos obras y lazos oblicuos, en diagonal, entre los otros capítulos. Joyce construye así un puente no solo entre su texto y el de Homero, sino también entre nuestra época y la Grecia Antigua, como Nietzsche y Heidegger lo hicieron en filosofía. Entonces, más allá de la simple anécdota (un día ordinario en la vida ordinaria de un personaje ordinario, Leopoldo Bloom, especie de Ulises a la vez irrisorio y épico en su muy trivial humanidad) es la estructura textual aquello que es profundamente significativo en cuanto materialidad.¹⁵ Pues en el *Ulysses* joyciano no son sólo las voces de los personajes las que interpelan al lector (voces puramente imaginarias, virtuales, "etéreas"), sino la materia textual que las sostiene. En resumen, no son

¹⁵ Proust, a su manera, también recurre a la intertextualidad (le gustaban las comparaciones entre la *Recherche* y *Las Mil y una Noches*). Uno de sus exégetas -J-Y Tadié- cree descubrir en su obra reminiscencias de *La Odisea* y de *La Eneida*, cuando es cuestión de sueño y despertar. Marcel PROUST. *Du côté des Guermantes*, I (La Pléiade, Gallimard. París 1997, p. 1564, Nota 2 de J-Y Tadié).

los "personajes" que hablan, son los textos que "dialogan" entre ellos. *Ulysses* es el primer intertexto moderno, aunque su autor no lo anuncia como tal. Por supuesto, los críticos de la época no prestaron mayor atención a la arquitectura de la obra de Joyce, limitándose a navegar sobre la superficie del texto y a escandalizarse con las pretendidas obscenidades de un libro declarado "inmoral" y prohibido de publicación.¹⁶

Lector pasivo / Lector activo

Plurilingüismo "interno" y "externo", cruzamiento de lenguas y lenguajes, diálogos de textos entre ellos (y no simplemente entre voces inaudibles de personajes imaginarios) son, esencialmente, los elementos de la escritura de un

¹⁶ Richard Ellmann, considerado como el mayor especialista de la vida y de la obra de Joyce, parece no haber observado la precisión de la estructura intertextual entre el *Ulysses* y la *Odisea*. La crítica francesa, tampoco.

intertexto. En cuanto a su lectura, ésta es radicalmente diferente de la lectura de una novela. En efecto, mientras que el lector de novelas es un lector pasivo ("lector hembra", hubiera dicho Julio Cortázar, el mejor, estéticamente hablando, de los novelistas del "boom" latinoamericano),¹⁷ el lector de intertextos es un lector activo ("lector macho", según la terminología de Cortázar, que al parecer no temía a las feministas de los años 60).¹⁸ El lector de novelas es pasivo en la medida que la novela no le permite de ninguna manera introducirse en la estructura del texto.¹⁹ Puede soñar, dormitar, exaltarse, enfurecerse, reír, llorar, deprimirse,

¹⁷ Otros darían su preferencia a Gabriel García Márquez. Pero García Márquez no es, desde un punto de vista estrictamente estético, más que un escritor "naïf"...como "naïf" era el maravilloso Douanier Rousseau. (Ver apéndice).

¹⁸ Cortés y gentil como lo era en su vida parisina y en su escritura, hoy día Cortázar se hubiera sin duda excusado por su "machismo" literario. (Ver apéndice.)

¹⁹ Tal vez esa falta de verdadera apertura, de flexibilidad y de verdadera libertad del género novelesco, es uno de los factores que decidió a Jorge Luis Borges (probablemente el mejor prosista latinoamericano) a negarse obstinadamente a escribir novelas, género que él consideraba como una modalidad inferior de la literatura narrativa.

emocionarse cuanto quiera con las peripecias de los personajes, pero jamás podrá modificar sus trayectorias o, menos aun, hablar con ellos o con el autor...salvo si éste vive aún y lo encuentra en un evento mundano. Cortázar, autor del best-seller *Rayuela*, considerado como una especie de "nouveau roman" latinoamericano influenciado aparentemente por los escritores del grupo literario parisino "Oulipo" (quienes le propusieron, sin éxito, integrar el grupo), intentó ofrecer al lector la posibilidad de participar activamente en el desarrollo de sus novelas, especialmente *62, modelo para armar*. El relato, más o menos romántico, transcurre entre varias capitales europeas -París, Londres, Viena- y, como telón de fondo, un nostálgico Buenos Aires. La estructura del texto está compuesta de fragmentos que el lector puede, en principio, organizar a su gusto. La obra, que se prestaba idealmente al plurilingüismo intertextual (francés, español, inglés, alemán), pero que el escritor argentino redactó en una sola lengua, el español (salpicado de algunas expresiones en francés, alemán o inglés), no consigue sino metafóricamente su objetivo. El resultado, en realidad, es una novela como otras, aunque más complicada. Cortázar quiso honestamente ir más allá de la forma novelesca abriéndola al lector, sin

poder conseguirlo pues esta apertura no es sino imaginaria. El lector tiene en sus manos un libro, un objeto inerte sobre cuyas márgenes puede agregar con un lápiz algunas notas...y eso es todo. Ocurre que la novela consiste genéricamente en un relato fijo, con un principio y un fin, y posee una masa textual determinada, completamente rígida.²⁰ El lector, lo quiera o no, está sometido a la voluntad del narrador y no goza de ninguna libertad dentro del armazón novelesco... fuera de la soñar que es libre.

Lector / Escritor

Por el contrario, el intertexto es una forma efectivamente abierta que no tiene ni principio ni fin en la medida en que, construido con una pluralidad de textos y de lenguas, puede acoger otros textos y otras lenguas y así modificarse. El

²⁰ "Toda obra (toda novela) tiene un principio y un final".
Bajtín. Formas del tiempo y del cronotopo X. *Estética y Teoría de la Novela*, p.395

lector es invitado a transformarse él mismo en escritor, fenómeno tanto más factible hoy día cuanto las nuevas tecnologías de escritura y de lectura electrónicas le ofrecen más y más la posibilidad concreta de introducirse en una textualidad "extranjera" y dialogar con ella para crear una nueva. Es en cierto modo lo que yo he hecho con la leyenda de Fausto en *La Sociedad de los Hombres Celestes*, donde tomo en intertextualidad numerosos *Faustos* clásicos (Lenau, Marlowe, Lessing, Goethe, Pessoa, Mann, etc.) La relación se establece con los *Faustos* clásicos gracias a las "citaciones", verdaderos "injertos" textuales pues modifican y se modifican en contacto con el sustrato que los acoge. Las citaciones son íntimamente mezcladas a la estructura del texto principal, transformándolo en un espacio de diálogos con los otros autores. El resultado es un *Fausto latinoamericano*, uno más en la larga lista de *Faustos* que se suceden después del primero, fechado a fines del siglo XVI (*Das Volksbuch von Doktor Faustus*).

El lector de novelas es un lector pasivo que espera en primer lugar que le den placer o información o, en el mejor de los casos, un esclarecimiento de su existencia. En verdad, sólo las

grandes novelas de antaño producen estos resultados, las novelas contemporáneas se limitan, por lo general y salvo unas pocas excepciones únicamente a divertir a los lectores, meta impuesta por los editores para satisfacer sus apetitos comerciales.²¹ En cambio el lector de intertextos es llamado a conducirse como lector activo, un lector que es o quiere ser escritor. La diferencia es verdaderamente radical pues se pasa de la lectura a la escritura, de un nivel de conciencia inestable, a otro más estable y profundo. ¿Qué lector de novelas no ha soñado con ser escritor, diciéndose al mismo tiempo que es incapaz? Y sin embargo el novelista no es al principio más que un lector de novelas. Pues bien, la novela, en cuanto producto de una subjetividad exclusivamente individual -la del autor- no se presta a otro intercambio que aquel imaginado por el autor o el lector. Este último puede

²¹ Por supuesto, entre los millones de novelas publicadas en el siglo XX por decenas, tal vez centenas de miles de novelistas, hay un número relativamente pequeño de autores que, pese al armazón novelesco, han conseguido producir algunas obras maestras de la narrativa: Yourcenar, Sarraute, Musil, Woolf, Broch, Céline, Sartre, Steinbeck, Cortázar, Beckett, Handke, Rulfo y, sin duda, otros y otros, todos bamboleados y medio sumergidos en el océano informe del mercado literario actual.

escribir, en el mejor de los casos, una carta de felicitaciones al novelista, pero él mismo queda afuera del proceso de escritura creativa.²² En el intertexto la subjetividad individual del autor es relativizada y objetivada por el juego intertextual. Los textos -productos de subjetividades diferentes- se enfrentan entre ellos, sea para oponerse, sea para reforzarse, dejando al lector activo la posibilidad de aportar los suyos gracias a los nuevos medios de escritura y de edición electrónicas.

Rabelais, a quien podríamos considerar como el fundador de la novela moderna, tuvo la suerte extraordinaria de contar con la invención de la imprenta, lo que le permitió dejar atrás los relatos épicos en versos caligrafiados y desarrollar la novela en prosa, mucho más larga y masiva, pero fácilmente publicable gracias a la invención de Gutenberg. Ahora, la aparición del intertexto es sincrónica con el surgimiento de las nuevas tecnologías, especialmente con los medios técnicos

²² Gogol lanzaba llamados patéticos a sus lectores para que se inmiscuyeran en sus textos con el fin de corregirlos y mejorarlos (*Cartas a diversas personas a propósito de "Las Almas Muertas"*, 1843 – 1846). Hoy día sus deseos se verían cumplidos.

aportados por la revolución cibernética, que ha abierto ampliamente las puertas de la escritura y de la edición a cualquier lector internauta capaz de dominar los instrumentos electrónicos. El lector puede entonces, si es su voluntad, llegar a ser un escritor intertextual que encontrará -a través de Internet- no solamente la posibilidad de escribir dialogando con los textos de otros escritores, sino también de publicar sus escritos en la Red y aprovechar su mecanismo de difusión planetaria.

Imprenta / Novela - Computador / Intertexto

Bajtín analiza en *El problema del contenido* lo que considera como el "material" de la novela. Para él, el "material" literario concierne a la palabra en cuanto materialidad.²³ Y reconoce que una de las tareas del análisis estético es la de comprender la

²³ " Lo que pertenece al artista es únicamente lo "material": el espacio físico-matemático, la masa, el sonido, la palabra, y el artista no puede ocupar una posición en el arte sino en relación a un material dado, preciso". Bajtín. *El problema del contenido I, Estética y Teoría de la Novela*, p.28.

obra exterior, material, como realización del objeto estético, como aparato técnico de una realización estética.²⁴ Esto es válido no solamente para la novela, sino también para el intertexto. La diferencia consiste en el hecho decisivo de que, tratándose del intertexto, el aparato técnico de su realización estética corresponde a una invención revolucionaria: la escritura electrónica, revolución tan importante (y hoy día todo el mundo está más o menos de acuerdo al respecto) como aquella implicada por la imprenta. Dicho de otra manera, la imprenta es a la novela lo que la escritura electrónica es al intertexto. Pero en esta revolución hay algo aun más importante que una mayor comodidad de escritura. Si es cierto que en el caso de la novela el "material" (la palabra *impresa*) no tiene un significado estético evidente (es relativamente indiferente que se imprima con ésta o aquella tinta, sobre éste o ese tipo de papel, etc.),²⁵ en el caso del intertexto la materia que sostiene la palabra no es

²⁴ Ibid., p. 33.

²⁵ "La obra de arte concebida como material organizado, como cosa, no puede ser significativa más que como excitante físico de ciertos estados fisiológicos y psicológicos, a menos de recibir alguna destinación utilitaria y práctica". Ibid., p. 30.

inerte, es electrónica y, por ello, *activa*. Y esto cambia completamente la dimensión estética del problema.

La invención de Gutenberg, repitámoslo, permitió el pasaje del relato épico en verso a la novela en prosa y, al mismo tiempo que facilitaba un nuevo tipo de escritura, favoreció la emergencia de un nuevo género literario: la novela. Es decir, la imprenta, la palabra impresa, el "material" materializado en consecuencia, posee obligadamente un cierto valor estético pese a lo que piensa Bajtín. La escritura electrónica posee también una dimensión estética, pero mucho más rica en la medida en que las nuevas tecnologías introducen una gran movilidad, una gran plasticidad a nivel del "material", casi "vivo". ¡Cuántos hallazgos formales no han sido realizados en el tratamiento de un texto gracias al computador! Hace apenas algunas décadas corregir una simple falta mecanográfica era una operación delicada y aburrida, a menudo, fallida. Hoy día se puede componer y recomponer un texto fácilmente, dándole la "forma" que uno quiere, forma "composicional (por utilizar aquí una palabra cara a Bajtín) que responde con mayor o menor gracia a la arquitectura textual querida por el

escritor en el momento de la creación de su texto.²⁶ Esta nueva calidad *-el dominio estético de la masa textual-* es otro de los elementos consubstanciales del intertexto.

En la escritura de *El Rapto de Sabina* cuento el periplo iniciático y erótico del joven Gabriel y de una "Jewish milf" encontrada en una pensión de Florencia, periplo que los llevará a conocer una a una las Anunciaciones diseminadas en las iglesias y los museos de la ciudad. Estéticamente quise que el texto adoptara la forma de un tríptico (al igual de tantas Anunciaciones) y que siguiera los parámetros del "rectángulo de oro" y de algunas reglas pitagóricas, utilizadas por varios pintores del Renacimiento, en particular por el joven Leonardo da Vinci en la creación de su Anunciación (Uffizzi). Además del diálogo que se establece entre el texto y las imágenes de las pinturas florentinas incorporadas a la narración, el libro mismo, en cuanto objeto,

²⁶ *"Todas las articulaciones composicionales de un conjunto verbal -parágrafos, capítulos, estrofas, líneas, palabras- no expresan la forma más que en cuanto articulaciones"*. Idem. El problema de la forma. Ibid., p.76

reproduce la forma del rectángulo de oro, y su composición matemática recuerda las reglas de "siete" y de "tres" estudiadas hoy día en algunas escuelas esotéricas post-pitagóricas. Todo esto es prácticamente impensable tratándose de una novela convencional ("nada de imágenes porque eso no es novela", me respondieron los editores al rechazarme su publicación.) En efecto, para una novela sólo cuenta la anécdota del relato. La organización composicional del texto se limita, por lo habitual, al número de capítulos.

Asimismo, en la composición de *Madre / Montaña / Jazmín*, intertexto donde narro la historia de la lucha del pueblo chileno por su independencia del Imperio español y, paralelamente, del Imperio estadounidense, el texto adopta la forma de un cuadrado siguiendo la estructura de la plaza de la ciudad de Rancagua, lugar de una batalla heroica contra el ejército del Rey de España y, menos de dos siglos después, contra las fuerzas pinochetistas manipuladas por la CIA. El texto está escrito en París (donde me encontraba en exilio), ciudad cuyo plano urbano tiene la forma de una espiral. Construí entonces el texto siguiendo las definiciones del cuadrado y de la espiral según Klee

y Kandinsky, para quienes "escribir y dibujar son lo mismo en el fondo".

El resultado fue un libro en dos tomos de formato perfectamente cuadrado, el primero en blanco y negro, el segundo incorporando el color rojo para el relato político y el color azul para el relato de la pasión amorosa que le sirve de contrapunto, ambos opuestos como las dos fuerzas que determinan el desarrollo de una espiral (en el caso de M/M/J, se trata de una "espiral de vida", según la terminología de Paul Klee). Los dos tomos están sembrados de planes urbanos de las dos ciudades y de planos de las batallas, dibujos a su vez en acuerdo con las teorías de Klee y Kandinsky sobre las formas y los colores.²⁷ Estos "juegos" estéticos son también impensables tratándose de una novela histórica ordinaria, pero ahora son posibles con la ayuda de las nuevas tecnologías, las cuales facilitan la

²⁷ *"Las formas arquitectónicas fundamentales son comunes a todas las artes, a todo el dominio de la estética, y constituyen por ello su unidad. Entre las formas composicionales de las diferentes artes, existen analogías determinadas por la comunidad de las tareas arquitectónicas, pero es aquí que entran en juego con pleno derecho las particularidades de los materiales".* Idem. El problema del contenido I. Ibid., p.36.

manipulación formal, por el propio escritor, de la masa textual. La dimensión estética de la obra se ve entonces enriquecida por un "material activo", contrariamente, por ejemplo, al material sordo e inerte de *Guerra y Paz*, donde los mapas introducidos por Tolstoi y sus editores no guardan ningún lazo estético con el texto.

Bajtín reprocha a Tolstoi la calidad "monológica" de sus novelas y su recurso frecuente al discurso directo del autor, al contrario de Dostoievsky y de sus novelas "dialógicas", "polifónicas", donde el autor se contenta con poner en relación los lenguajes de sus personajes y sus "conciencias de sí", en principio en nada diferentes de la conciencia de sí de su creador, ausente de la intriga del relato. Pues bien, tanto en un caso como en otro, la novela monológica o la novela dialógica, se trata de la novela como género literario. El discurso directo de Tolstoi es en realidad penoso y malogra la maravillosa vivacidad de novelas como *La Sonata Kreuzer* o *Guerra y Paz*, novela histórica sobrecargada por sus consideraciones finales sobre la Historia (las cuales, por otra parte, no tienen gran interés comparadas con los escritos contemporáneos de Marx). Pero puede decirse que su discurso directo

corresponde a su verdadera conciencia de sí. Tolstoi habla en su nombre, con toda su conciencia, cuando condena los celos y el adulterio en *La Sonata Kreuzer*, o cuando analiza en *Guerra y Paz* el problema del poder político. En cierto modo, quiere decir lo que sus personajes no consiguen decir. Más aun, podemos suponer que él hubiera querido ser uno de sus personajes, pero un personaje capaz de expresar la totalidad de su conciencia de sí en cuanto autor. Dostoievski, en cambio, evita el discurso directo y deja vivir a sus personajes como si fueran personas de la vida real que conversan entre ellas, prohibiéndose aportar en cuanto autor todo juicio de valor sobre su conducta. Cada uno de sus personajes está dotado de una "conciencia de sí" igual a la suya como "creador". Al actuar de este modo se conduce (según un gastado estereotipo) como Dios y sus creaturas, se auto-diviniza en cuanto "creador". Pero tanto Tolstoi como Dostoievski no son más que simples "novelistas", ambos cautivos de la novela como género literario. Tolstoi no puede llegar a ser íntegramente uno de sus personajes monológicos, y Dostoievsky no puede ser Dios pese a la infinitud polifónica imaginaria de sus "creaturas" novelescas. El problema, entonces, se sitúa, en lo que concierne

a la novela como producto de la conciencia de sí del autor, en la relación entre éste y su obra.

El novelista y Dios

El fenómeno de la "auto-divinización" del novelista es bien conocido. Mario Vargas Llosa, otro de los novelistas del "boom" latinoamericano, ha declarado "urbi et orbe" que entre él y Dios no hay ninguna diferencia cuando escribe sus novelas, pues en cuanto creador de sus propios personajes él es como Dios creando el universo. Este cliché lamentable (reproducido en una revista de lujo de la compañía de aviación Iberia) no impide que la obra del novelista limeño resulte de una sorprendente mediocridad estética para todo genuino conocedor de literatura. Vargas Llosa se limita a plagiar algunos procedimientos utilizados por Faulkner o Dos Passos, parapetándose detrás de los límites convencionales de la novela del siglo XIX, facilidades y simplismos que le han valido un rápido éxito de prensa, su medio de origen intelectual y, paralela y merecidamente, la etiqueta "Vargas Llosa

escritor mediocre para lectores mediocres".²⁸ Los editores, que endiosan al escritor que les aporta dinero, promueven el cliché del novelista como Dios (ya en boga en el siglo XVIII), sin darse cuenta de que ese cliché es revelador de una de las debilidades esenciales del género novelesco: el lugar "egocéntrico" y a la vez "excéntrico" del novelista en relación a sus novelas. Egocéntrico, en la medida que es el "ego" del escritor lo que impulsa y define su decurso textual; excéntrico en la medida en que él permanece, en cuanto conciencia de sí, fuera de su propia textualidad. Esto es evidente, por ejemplo, en la novela balzaciana. Balzac (como Stendhal, Flaubert, Zola, Dostoievski, Tolstoi, Henry James, Melville, Thomas Mann y otros grandes genios de la narrativa) describe, con su prosa fluida y precisa, un mundo que él ve al exterior de él mismo, pero al cual le da una forma que corresponde a su propia visión,

²⁸ Premio Nobel de literatura en 2010, gracias a una Academia sueca bajo influencia de la extrema derecha, su "coronación" fue motivada por razones manifiestamente más ideológicas que literarias. Vargas Llosa, gran admirador de los ultraconservadores Reagan y Thatcher y turiferario del neofranquista José María Aznar (sin embargo, oligofrénico notorio), dio su mejor apoyo mediático a la invasión de Irak ordenada por Bush y al regreso de los neo-pinochetistas al gobierno de Chile. (Ver apéndice.)

unilateral y exclusiva, como si ésta fuera la sola y única (y es aquí donde la identificación entre el novelista y Dios encuentra su punto de apoyo). En el intertexto la auto-divinización del escritor es imposible y todo egocentrismo es relativizado por la confrontación de textos entre ellos, pues cada texto es el producto de una conciencia de sí diferente a aquella del autor, quien no hace más que oponer la suya a las de los autores citados.

En cuanto al lector de novelas, él no sabe nada de la conciencia de sí del novelista, no puede sino imaginar a través de sus personajes lo que sucede en la conciencia del autor. Poco importa, podría decirse. "El mundo inventado por el novelista se basta a sí mismo y el novelista, en cuanto persona, sólo debe interesar a sus biógrafos", reza otro de los clichés que pretende aislar completamente la obra literaria de la conciencia del escritor, exactamente como ocurre en el mercado con las mercaderías, cuya existencia prima absolutamente sobre la conciencia de sus vendedores o compradores. Curiosamente, las biografías de los novelistas se leen como sus propias novelas, el "personaje" esta vez es el propio novelista, tal cual lo

ve y lo describe su biógrafo. Pero de la verdadera conciencia del novelista, aún no sabremos nada.

La Autoficción

Marcel Proust, en una especie de eco de Dante Allighieri, cambiará esta situación: va a instalarse en el centro de su obra y es su propia conciencia de sí que va a partir en búsqueda del tiempo perdido. Los personajes de su ficción le servirán de simples puntos de apoyo para su maravillosa "demostración" de una intimidad genial: la suya. Al actuar así, al denominarse a sí mismo, con su propio nombre -"Marcel"- (como Dante se hace llamar "Dante" por Beatriz a la entrada del Paraíso Terrestre) y al demostrar que la literatura es uno de los caminos privilegiados del desarrollo de la conciencia, Proust sobrepasa los límites de la novela y abre las puertas de un nuevo género literario -la autoficción-, género que editores y críticos literarios ahogarían rápidamente bajo la rúbrica "novela". El desinterés de Proust por la teoría de la literatura y los géneros literarios, facilitó el abuso de su obra por parte de los editores (hacia quienes el escritor sentía

desconfianza y un mal contenido desprecio) pues la *Recherche* sería utilizada para pregonar las cualidades supuestamente soberanas de la novela y sobre todo, la pretendida excelencia del premio Goncourt. Ahora, si bien es cierto que Proust construyó sus personajes -la duquesa de Guermantes, Gilberte, Swann, Elstir, Bergote, etc.- utilizando la ficción casi como un novelista, introduce un elemento nuevo: su propia conciencia de sí, exactamente como lo hizo Dante para escribir su *Commedia*. Para él no hay escritura automática e impersonal, no se deja arrastrar por sus personajes a la manera de Dostoievski, "creaturas" que le hubieran hecho perder su tiempo de una manera comparable a las personas de su vida real. Sus personajes son sabiamente contruidos en vista de su "demonstración".²⁹ Proust salió en búsqueda no del tiempo perdido para su éxito social como escritor mundano, sino en búsqueda de él mismo como conciencia de sí en desarrollo. Eso explica que haya permanecido escribiendo atrincherado en su

²⁹ "En este libro, donde no hay un solo hecho que no sea ficticio, donde no hay ni un solo personaje "en clave", donde yo he inventado todo según las necesidades de mi demostración..." Marcel Proust. *Le Temps Retrouvé*, (La Pléiade, Gallimard, Paris 1987), p.425.

habitación (un poco como Fernando Pessoa, disperso entre sus "alter ego", en la soledad de una pensión de Lisboa) durante casi veinte años, desdeñando los honores tardíos de los cuales fue hipócritamente objeto. Su retirada de la vida ordinaria le permitió una doble proeza: montar pacientemente delante del lector la maqueta de la sociedad que lo rodeaba, sociedad que se preparaba alegremente a perpetrar la horrible carnicería de la primera guerra mundial, para -en el último tomo de la *Recherche, Le Temps Retrouvé*- demolerla con la satisfacción de un justiciero. Luego, paralelamente a esta dimensión sociológica de su obra, va a describir con una riqueza y sutileza extraordinarias, el funcionamiento de la mente del hombre contemporáneo. Si Freud lo hubiera leído y comprendido, tal vez no hubiera escrito su "novela" en veinte tomos consagrada al psicoanálisis.³⁰ El escritor intertextual, grande o pequeño, está llamado -como Proust, Dante, Sterne- a situarse en el centro de su obra. La intertextualidad le permite

³⁰ Tal vez Freud deseaba inconscientemente ser novelista en vez de psiquiatra. En efecto, si los veinte tomos consagrados al psicoanálisis no tienen gran valor científico (hoy día la mayoría de los científicos están de acuerdo al respecto) poseen, en cambio, un valor literario considerable. (Ver apéndice.)

incluso dispensarse de otros personajes que aquéllos incorporados gracias a los injertos textuales. El personaje principal, si quiere, es él mismo. La autoficción, entonces, puede considerarse como otro de los elementos del intertexto.³¹ Al utilizar la autoficción el escritor intertextual hace receptiva su escritura a su conciencia de sí y, como Proust, puede observar y describir los movimientos de su psiquis. Proust, uno de los más grandes genios de la narrativa, fue mucho más lejos que Freud en la descripción, por ejemplo, de los comportamientos del "Yo" o, más exactamente, de *los* "Yo" múltiples y cambiantes que somos. Y lo mismo puede decirse en lo que concierne los mecanismos de la memoria y del pensamiento asociativo.³² Esta psicología tiene un cierto parecido con la psicología evolutiva y relativista de Georges Gurdjieff. Y podría decirse que el psicoanálisis de Sigmund Freud es a la novela contemporánea, lo que la psicología evolutiva y

³¹ Joyce, despedido por el rechazo sistemático de los editores, tiró al fuego buena parte de su magnífica autoficción, *Stephen Hero*.

³² Al respecto, Joyce no fue más lejos que el "stream of consciousness".

relativista de Georges Gurdjieff es al intertexto.³³ Si el psicoanálisis permite comprender mejor la novela de hoy (y viceversa), la psicología gurdjieffiana (cuya apariencia nada tiene que ver con las convenciones de la ciencia occidental), permite comprender mejor el intertexto...y viceversa. Bajtín, al mismo tiempo que siempre rehusó un acercamiento puramente psicológico a la novela, se interesó mucho en la psicología (por medio de sus camaradas y discípulos, Volochinov y Medvedev), especialmente en el freudismo, al cual denuncia sin ambigüedades como una pseudo-ciencia, como una simple ideología. Hecho curioso, en sus estudios sobre Rabelais, Bajtín habla del "desarrollo armonioso del hombre", meta de la psicología de Gurdjieff quien, coincidencia significativa, fundó el "Instituto para el desarrollo armonioso del Hombre" en la Rusia revolucionaria de comienzos del siglo XX. Tal vez Bajtín (como, verosíblemente, Máximo Gorki) entró en contacto con los grupos gurdjieffianos, los cuales

³³ En *El Mundo como Voluntad y Representación*, Schopenhauer -el filósofo occidental que ha comprendido mejor la importancia del pensamiento oriental- prevé, en cierta medida, la psicología gurdjieffiana. (Ver apéndice).

desgraciadamente desaparecieron o pasaron a la clandestinidad cuando Stalin se apoderó del poder... antes de multiplicarse por todo el mundo, especialmente en Francia, en América del Sur y en Estados Unidos.

Escritor activo / Escritor pasivo.

Para terminar estas reflexiones sobre la literatura insistiré sobre la diferencia entre el novelista y el escritor intertextual quien, a la vez que está abierto al juego colectivo de los textos entre ellos, debe asumirse íntegramente él mismo en cuanto *individuo*. El novelista -en especial, el novelista de hoy- *no piensa*, no hace más que asociar automáticamente palabras e imágenes en su cabeza y, empantanado en el caos de sus emociones, no tiene tampoco verdaderos sentimientos. El novelista se deja dominar por la potencia de la ficción, que lo arrastra lejos de él mismo hacia los parajes más estrafalarios, creyendo que el talento consiste en eso. Escribe divagando, perdido en sus fantasías y a

veces en sus delirios, más o menos como un psicótico ordinario. Hubert Haddad, sin duda uno de los más dotados y representativos de los escritores de la Nouvelle Fiction francesa, afirma que un novelista genuino tiene que aceptar volverse loco al escribir una novela. Dice la verdad. El novelista es un hombre muy desequilibrado emocionalmente, intelectualmente y sexualmente, como lo saben las personas que lo rodean, sobre todo sus sufridos familiares (y como lo reconoce el propio novelista cuando es honesto intelectualmente). Lo peor es que el novelista se complace en su desequilibrio y espera que vengan a recuperarlo, a arrullarlo y a adormecerlo, como si se tratara de un niño retardado. Algunos novelistas franceses *à la mode* efímera del día -Wayergans, Houellebecq, Beigbeder- son, al respecto, ejemplos enternedores. Los editores que han descubierto esta debilidad "germanopratina"³⁴, debilidad por excelencia de los novelistas "parisinos", saben sacar el mejor partido comercial de esta pasividad

³⁴ Denominación que recuerda el pasado colaboracionista de los editores del "faubourg" Saint-Germain -Messieurs Grasset, Gallimard, Flammarion, Hachette, etc.- durante la Ocupación germánica.

enfermiza. Pues si el lector de novelas es un lector pasivo, el novelista es también un *escritor pasivo*. El escritor intertextual, en cambio, es un *escritor activo*, consciente a la vez de su inmenso privilegio existencial y de la responsabilidad que esto implica, destino que asume sin traicionar, bajo ningún pretexto, su dignidad. Es activo, tanto más cuanto hoy día, gracias a la revolución internet, puede encargarse él mismo de la publicación de sus textos, sin hacer concesión alguna al "establishement" edito-literario que ha hecho de los novelistas simples representantes de comercio de las compañías editoras.³⁵ El caso del novelista americano Franzen, obligado por sus editores (como le ocurre a la mayoría de los *best-seller*) a ir de charla en charla para vender mejor *Freedom* (novela desprovista de una verdadera envergadura estética, aunque la crítica estadounidense, por razones publicitarias, lo compare a Tolstoi) es también un triste ejemplo de la dominación de los editores sobre los novelistas. El escritor intertextual puede ser pobre y desconocido e incluso ignorado o ridiculizado por la crítica convencional, pero es profundamente digno y

³⁵ "*Révolution dans le monde de l'édition littéraire*", artículo aparecido en Agoravox el 11 de octubre 2011.

totalmente libre como creador. No tiene necesidad ni de honores ni de riquezas ni de una publicidad comercial perniciosa para su creatividad. El escritor intertextual tiene necesidad, únicamente, de disponer de su conciencia.

Apéndices

Julia Kristeva

Nota 10: " *Esos límites* (del pensamiento de Bajtín): *psicologismo, ausencia de una teoría del sujeto, análisis lingüístico rudimentario, impacto inconsciente del cristianismo en un lenguaje humanista (constantemente es cuestión del "alma" y de la "conciencia" del héroe), ¿reducen acaso el interés del texto bajtiniano a la sola atención de los archivistas y museos literarios? No lo creemos...*" (Bajtín. *La Poética de Dostoievski*. Presentación de Julia Kristeva. Éditions du Seuil, 1970. p.10). Pregunta envenenada y lapidaria de la parte de Madame, que sin embargo "inventó" la palabra "intertextualidad" a partir del concepto de "dialogismo" definido por Bajtín, sin sacar las verdaderas consecuencias que hubieran podido conducirla hasta el intertexto. En vez de eso, seducida por el parisianismo, se alejó de la lingüística y de la estética para metamorfosearse en "novelista" y "psicoanalista". En efecto, hoy día no sólo se llama "novela" cualquier cosa (como lo señala justamente Bajtín), sino que cualquier letrado, aprovechándose de las carencias deontológicas de Freud y de su escuela, puede declararse "psicoanalista" aunque no tenga ninguna formación médica. (¿Cómo, sin ser médico, hacer el diagnóstico diferencial entre un estado de angustia y una patología de la tiroides, o entre una

depresión endógena y una depresión reactiva a un cáncer incipiente aún no descubierto?) Ciertamente, ser considerado novelista y psicoanalista es un estatuto social mucho más apreciado por la burguesía. Pues bien, es posible que Madame, ennegrecida por los celos intelectuales y sus deseos de "arriver", se haya equivocado de objetivo y tomado a Bajtín por el joven Lukács, cuya *Teoría de la Novela* se refiere efectivamente a la conciencia, al alma y a Dios.

García Márquez

Note 17 : Otros darían su preferencia a Gabriel García Márquez. Pero García Márquez no es, desde un punto de vista estrictamente estético, más que un escritor "naïf"...como "naïf" era el maravilloso Douanier Rousseau. Igual que éste, no domina las reglas de la composición de la obra de arte. El escritor colombiano corta mal los capítulos, desarrolla irregularmente los textos y no toma en cuenta las perspectivas del relato (*El Coronel no tiene quien le escriba*, considerado por el propio García Márquez como su mejor libro). Sin embargo, al igual que en el caso del Douanier Rousseau, su ingenuidad estética no malogra esencialmente la belleza de su trabajo. Podría decirse lo mismo de la pintura de su compatriota Fernando Botero, quien deforma a sabiendas las perspectivas, pero cuyo tratamiento de la luz es simplista, indiscutiblemente "naïf".

Cortázar

Nota 18 : Cortés y gentil como lo era en su vida parisina y en su escritura, hoy día Cortázar se hubiera sin duda excusado por su "machismo" literario. Murió en 1984 de una leucemia crónica, súbitamente agudizada (hay quienes sospechan que fue envenenado por un virus inoculado por la CIA a causa de su ardiente compromiso con los revolucionarios latino-americanos). Cortázar era adorado por las mujeres, que veían en él a un auténtico Carlos Gardel de la literatura.

Vargas Llosa

Note 28 : Premio Nobel de literatura en 2010, gracias a una Academia sueca bajo influencia de la extrema derecha, su "coronación" fue motivada por razones manifiestamente más ideológicas que literarias. Vargas Llosa, gran admirador de los ultra-conservadores Reagan y Thatcher y turiferario del neo-franquista José María Aznar (sin embargo, oligofrénico notorio), dio su mejor apoyo mediático a la invasión de Irak ordenada por Bush y al regreso de los neo-pinochetistas al gobierno de Chile. Reforzado por el premio de los académicos suecos, insultó con violencia y grosería ("tonta", "inculta", "fraudulenta") a la presidenta de Argentina, Cristina Kirchner, al presidente de Ecuador, Rafael Correa, al presidente de Venezuela, Hugo Chávez, al presidente de Bolivia, Evo Morales e intentó oponerse a la elección a la presidencia del Perú del mestizo quechua Ollanta Humala (candidato comparable al "cáncer o al sida",

según Vargas). Pero todas sus tentativas para debilitar a la revolución latinoamericana en nombre de la "sociedad abierta" cara a Karl Popper (y de la cual la España de los herederos de Aznar es un doloroso ejemplo) han terminado en el ridículo. Quizás para consolarlo, el rey le concedió el título de "marqués" (ex aequo con el entrenador de fútbol del Real Madrid, Vicente del Bosque) y, por su parte, la revista de modas neoyorkina - *Vanity Fair*- le otorgó el título de "hombre del año 2011", galardón en armonía ética y estética con el jurado del premio Nobel que se sumó a la larga lista de recompensas con las cuales la "sociedad abierta" ha retribuido los servicios del vanidoso novelista...sin ninguna intención ideológica, claro.

Freud

Note 30: Tal vez Freud deseaba inconscientemente ser novelista y no médico. En efecto, si los veinte tomos consagrados al psicoanálisis no tienen gran valor científico (hoy día la mayoría de los científicos están de acuerdo al respecto) tienen, en cambio, un valor literario considerable. No sólo porque la escritura de Freud es de buena calidad estilística, sino porque, como "novelista inconsciente" de sí mismo en cuanto tal, consiguió poner en evidencia lo que nadie quería o podía ver en la vida cotidiana, a saber, la actividad constante de la sexualidad. Para ello, claro está, no son necesarios ni laboratorios ni experimentos.

Gurdjieff

Note 33: En *El Mundo como Voluntad y Representación*, Schopenhauer -el filósofo occidental que ha comprendido mejor la importancia del pensamiento oriental- prevé, en cierta medida, la psicología gurdjieffiana. Pero para él, que quería escapar a toda metafísica, a toda representación conceptual de una realidad supuesta, no es la *atención* -la más fina de las energías psíquicas- el lazo inmediato y directo entre el cuerpo y la conciencia (como lo muestra Gurdjieff), sino su *concepto* de la Voluntad (idéntica en todo punto al cuerpo, según Schopenhauer), concepto puramente intelectual (como todo concepto) y, en consecuencia, punto de partida... de una nueva metafísica.

Bibliografía

BAJTIN, Mijaíl.

Problèmes de la poétique de Dostoïevski, Seuil, 1970.

L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Age et sous la Renaissance. Idées, Gallimard, 1970.

Le Marxisme et la philosophie du langage. Ed. de Minuit, 1977.

Le Freudisme, L'Age d'Homme, 1981.

Esthétique de la création verbale, Idées, Gallimard, 1984.

Esthétique et théorie du roman, tel gallimard, 2011.

Sobre BAJTIN:

ALPATOV, Vladimir, *Saussure, Volchinov et Bakhtine*, (trad. de Ekaterina Velnezova). Académie de Sciences de Russie, Moscou, 2005.

AUCOUTURIER, Michel, *Le Cercle de Bakhtine et la Psychanalyse*, Université Paris-Sorbonne, Slavica Occitania, 2007.

BRANDIST, Craig, *The Bakhtine Cercle*, London, Sterling, Pluto Press, 2002.

BUBNOVA, Tatiana, *Voz, Sentido y Diálogo en Bajtín*, UNAM, México, 2006.

CLARK Katerina. *Mikhail Bakhtine*. Cambridge, Harvard University Press, 1984.

DESSINGUE, Alexandre, *Polyphonisme, de Bakhtine à Ricœur*, Fabula, 2007.

DEPRETTO, Catherine, *L'héritage de Bakhtine*, Sémaphores, Presses Universitaires de Bordeaux, 1997.

GARCIA LANDA, José Angel, Mijail Batkín, *El problema del texto en la lingüística, la filología y las ciencias humanas*, Vanity Fea, Universidad de Zaragoza. 2011.

GARCIA MENDEZ, Javier, *Pour une écoute bakhtinienne du roman latino-américain*. Les Presses de l'Université de Montréal, 1984.

KEUNEN, Barten, *Bakhtine, Bergson and Deleuze on forms of time*, Academia Press, Gent, 2007.

KLIMKIEWICZ, Aurélia, *Bakhtine et l'herméneutique*, Éditions Universitaires Européennes, 2012.

Mc GEE V.W. *Bakhtine, Speech Genres and other late essays*, Austin, University of Texas Press, 1986.

NOWAKOWSKA Aleksandra, *Dialogisme, polyphonie: des textes russes de M. Bakhtine, à la linguistique contemporaine*. CAIRN Info, 2005.

TODOROV Tzvetan, *Mikhaïl Bakhtine, Le principe dialogique*, Seuil, 1981.

OTROS:

ALTHUSSER, Louis, *Lénine et la Philosophie*, La Découverte, 1982.

BARTHES, Roland, *Le degré zéro de l'écriture*, Seuil, 1953. *S/Z*, Seuil, 1976. *Journal de deuil*, Seuil, 2009.

GENETTE, Gérard, *Figures (III)*, Poétiques, Seuil, 1972. *Introduction à l'architexte*. Poétiques, Seuil 1979.

LANDOW, George, *Hyper/Text/Theory*, John Hopkins University Press, 1994.

LUKACS, Georg, *Le roman historique*, Payot, 2000. *La théorie du roman*, tel gallimard, 2009.

RIFFATERRE, Michel, *La production du texte*, Seuil. 1979.

TODOROV, Tzvetan, *Théorie de la Littérature, textes des formalistes russes*, Seuil, 1965. *Littérature et signification*, Larousse, 1967. *Poétique de la prose*, Points, Seuil, 1978. *Théories des genres*, Points, Seuil, 1986. *La notion de littérature*, Points, Seuil, 1987. *La littérature en péril*, Flammarion, 2007.