

Isaak Bábel. Historia y representación

Por Laura Estrin¹,

(Capítulo de Literatura rusa, Ed. Letranómada, 2012)

i. Historia/literatura

La crítica debe ser el encuentro entre dos historicidades en el plano de esa peculiar transhistoria que es la literatura. (D. Viñas)

La verdad auténtica es que hay casi siempre un intervalo de varios metros entre cadáver y cadáver incluso en los puntos donde el combate ha sido más letal y sólo en casos muy excepcionales como el asalto en una estrecha hondonada bajo el fuego de potentes baterías, los cuerpos se amontonan.

Respecto a las heridas, no le puedo decir más que esto: el audaz pintor que deseara ser fiel sería tenido por una bestia inmundada y acusado infaliblemente, incluso por los soldados, de falta de patriotismo. (L. Bloy, Cuentos de guerra)

¹ Laura Estrin escribió César Aira. *El realismo y sus extremos* (1999), *Literatura rusa. Acerca de Bieli, Blok, Gorki, Bábel, Shklovski, Tsvietáieva, Jlébnikov, Platonov y Dovlátov* (2012), *El viaje del provinciano. Lecturas argentinas* (2018) y *Memoria irreversible. Un libro de retratos*. Trabaja en Filosofía y Letras (UBA), en el Instituto de Literatura Argentina “Ricardo Rojas” desde 1992 y en el Instituto de Artes del Espectáculo participa del Ubacyt dirigido por Susana Skura (su Ensayo: “Musicantes. La literatura judía argentina. Interrogantes y algún registro. Sara Gallardo: *Pantalones azules*; Nora Strejilevich. Relatos terribles y precisas palabras; - Perla Sneh, *Lengua vespertina* en ‘la tarde de las separaciones’; Susana Szwarc, *-Decir la suerte.*” Sus ensayos están en *Políticas de la crítica* (1999), *Historia del ensayo argentino* (2003), *Las políticas de los caminos* (2009) y *Boedo. Políticas del realismo* (2012). Fundó Santiago Arcos Editor, dirige la serie de autores argentinos en Letranómada y la de traducciones de Año sluz. Ordenó y prologó *Lata peinada* de Zelarayán (2008). Participó en *El efecto Libertella* (2011), en *Ritvo. Una poética de la interrupción* (2011), en C. Correas. *Decirlo todo* (2012) y en *Zelarayán* (2015). Proyectó, seleccionó y prologó *Simbolistas rusos* (2006), *Mi Pushkin, Tres poemas* (2006) y *Cazador de ratas* de Tsvietáieva (2007), *Poesía lírica* de Maiakovski (2015), las *Cartas de Chejov* (2010), la *Tercera fábrica* y *Érase una vez* de Shklovski (2012), *La reserva nacional Pushkin* y *El oficio* de Dovlátov (2016), *Retratos* (2013) y *Dramas* (2019) de Tsvietáieva y la obra de Jlebnikov, *El rey del tiempo*. Sus libros de poesía son: *Album* (2001), *Parque Chacabuco* (2004), *Alles Ding* (2007), *A maroma* (2010), *Tapa de sol* (2012), *Ataditos* (2017) y *Ánimas* (inédito).

La historia y la literatura no son correlativas, no son concéntricas sino excéntricas. Cada una tiene su propio orden: la cronología de la historia es diferente a la de la literatura aunque ninguna es lineal, en ellas pueden pensarse saltos y elipsis, ciclos, repeticiones, difícilmente rupturas: la valoración concreta de los textos depende de la conciencia que tenemos de esas diferentes lógicas.

Podemos pensar que la literatura cruza un momento de la vida artística y otro momento de la historia. Disímiles mecanismos de trato y acopio se ponen en funcionamiento en cada una de ellas, allí donde se juegan, además, concepciones acerca de la totalidad y los fragmentos que tensan todo recorrido o progreso histórico-literario uniforme. Un todo nunca es un todo ordenado. Simultáneamente fenómenos de yuxtaposición e imbricación hacen que distintos cortes temporales muestren diferentes derroteros de escritura, de forma, de circulación social. Es así que en ese intrincado camino que va de la historia a la literatura, Barthes en su “Teofanía de la Revolución” de su libro sobre Michelet postuló que “producida por todo lo que la ha precedido, la Revolución sin embargo no es un término, en el sentido evolucionista de la palabra: como esencia de la justicia, ha existido siempre y lo único que ha hecho es correr como un licor germinal más o menos contrariado. De suerte que, paradójicamente, la revolución revela de manera retroactiva su prólogo infinito: es el drama soberano que explica toda la historia anterior, interrumpe los tiempos para resumirlos y consumirlos. Por lo demás, en sí misma no participa del tiempo, en ella ya no hay duración, un minuto es un siglo o, antes bien: ni un siglo, ni año, ni mes, ni día, ni hora... El tiempo ya no existía, el tiempo había muerto” –concluye Barthes citando a Jaurès–

Por todo esto, la inserción de la revolución en la historia, y mucho más en la literatura, su historicidad textual, no es en absoluto fruto de una maduración sino que es un singular tejido, un particular ajeteo de la transposición de formas históricas en modos literarios que intentaremos recorrer en la obra de Isaak Bábel, en su trato múltiple.

Y si de la historia y de la Revolución hablamos, motivos capitales para acercarnos a la época de Babel, podemos recordar, además, que Michel Guérin en *La política de Stendhal* asegura que *lo político* no se concentra en ningún lugar sino que la literatura arrastra una política imprevisible y múltiple, viva, todo fibras. Ubicuidad de *lo político* en la medida en que no se limita a un espacio determinado porque su sino apunta a dar una perspectiva, una diferencia de expresiones e impresiones siempre abiertas; de ahí su afinidad con la escritura. Asimismo ese autor supone que la Revolución rebasa el terreno de lo político y anuncia valores existenciales, estéticos, amorosos y religiosos. La política puede escucharse como una música, como *el rumor del tiempo* en una obra, para decirlo con el libro de Mandelstam, si bien la Revolución puede, para un personaje, ser una interferencia entre vida pública y privada, una relación profunda con la tragedia existencial o un momento en que el individuo concuerda con el universo y responde por todos. La política, así, en el ámbito literario pareciera desaparecer para dar paso a una cosmogonía, o a un estilo. Modo que conviene por demás para trabajar con autores como Babel, también para Shklovski, que ponen en paralelo en este cruce de sentido y representación la reposición del término *crónica*, conocido subtítulo de *Rojo y Negro*, una forma eficaz para comenzar a pensar estas obras y su relación con la *presentación* histórica que producen.

La crónica parecería empeñarse en destruir el orden de la historia, orden de lisas quimeras, hasta de evidente hastío que algunos llaman *vida histórica*. La literatura en forma de crónica puede, tal vez, descubrir que el arte dice la verdad de un modo brutal, la *verdad* de la violencia de la historia. Mientras que en la escritura de la historia la *verdad* se vuelve prudente, la crónica camina hacia la negación, la reflexión crítica, en esa sequedad voluntaria de escritura, otro aspecto notable en la obra de estos rusos. La historia es el discurso delegado del poder, un acto de fuerza; la literatura, la libertad de aferrarse a los sucesos. Dos modos de composición, dos dimensiones de la escritura distintas. La crónica en su trabajo de nombrar y mostrar restituye dos formas potentes de la representación y construye

un singular realismo; finalmente, permite reponer retazos románticos, como la obligación de toda creación a ser de su tiempo, a re-presentar su época.

ii. Vida/Obra

Los que no comprenden que Flaubert ha sido realista por velocidad de poeta, no le comprenden.

(E. Zola)

Bábel nació en 1894, desapareció en 1939, lo fusilaron el 27 de enero de 1940, eso se supo en 1954.

Durante la Primera Guerra estuvo un año en el frente rumano para luego retornar a Odessa, su ciudad natal, epicentro de sus relatos; regresó enfermo de malaria y trabajó en el Comisariado de Educación. Después de 1920 fue corresponsal de guerra en el ejército de Budionni, de donde vuelve al año siguiente y trabaja en la Editorial Estatal. Para reponerse de su asma va al Cáucaso y allí escribe las crónicas de *Caballería Roja*. Había trabajado en la Cheka de Petrogrado, y cuando lo apresan y torturan estaba reuniendo materiales para un libro sobre esa *institución*, otro sobre los *koljoses* y un tercero sobre Gorki. Simultáneamente a su detención y desaparición fue capturado Meyerhold y fusilado el 2 de febrero de 1940.

Se inició en *Los anales o Crónicas (Lietopis)*, revista de Gorki que en 1916 presagiaba ya el callejón en el que entraría la violencia y el caos de esos años. Publicó sus crónicas en Odessa y Kiev, las recopiló y en 1923 publicó una parte en la revista *Lef* de Maiakovski y el resto en *El erial rojo* de Voronski, trotskista fusilado en el 37. Trabajó en el departamento de guionistas de Eisenstein durante la filmación del “Acorazado Potemkin”, junto a Tretiakov y a Percov.² Se dijo

² “Uno de los más grandes escritores de prosa que surgieron en los años de la revolución hizo del mismo modo un esfuerzo persistente e inútil para trabajar en el cine. Isaak Bábel habría sido el argumentista ideal para una película del Primer Ejército de Caballería, si no fuera que Budionni, que encabezaba ese ejército, demostró claramente que despreciaba sus historias sobre la caballería roja. El primer argumento de Bábel, y el más conocido, era una adaptación de temas de otra colección, sus relatos sobre Odessa; *Benia Krik* era un guión de tanta calidad que Eisenstein lo recomendó a Ivor Montagu para su traducción inglesa, pero resultó una película tan pobre, dirigida por Wilner para VUFKU, que nunca encontré a nadie que quisiera hablarme de ella... Bábel escribió un argumento original, *El molino de viento chino*, para Sovkino, y con eso terminó su carrera pública en el cine; hubo dos guiones redactados para películas que no se estrenaron, la última versión de *El prado de Bezhin* de Eisenstein y una documental sobre Odessa realizada por Jean Lods” (Leyda, Jay, *Historia del cine ruso y soviético*).

“dueño y esclavo de su reputación: haber pintado a los buenos de la Revolución, los que quedaron aplastados por ella”, así se autoincriminó cuando lo apresaron.³

Reclamó el derecho a la individualidad del artista, a la desesperación y al silencio: un silencio excesivamente elocuente fue el suyo, fiel continuador del particular vacío de la obra de Chéjov. Bábel pensaba que el relato debía ser preciso como un parte militar o un cheque de banco, así era la obra de Kipling, y si no habría de haber Kiplings en Odessa, habría Maupassants. Autor francés al que tradujo con sus frases cortas, sin participios ni gerundios y sólo con algún adjetivo, “más de uno es para genios” –como era el credo en el que ambos participaban–. Austeridad formal que lucha con la valoración nítida de los sucesos, por lo que trabaja con una escritura que plantea la guerra como un asunto directo de la vida; así, el sabor amargo que ella desliza reside en la yuxtaposición sin tregua de lírica y guerra –como lo entendieron varios de sus críticos–. *Las cosas son así*, dice la forma de su escritura, sentencia triste, sosegada pero perentoria como la frase que anotó alguna vez Stendhal: “no hay otro remedio que vivir”.

Bábel presentó la ironía trágica, última, de pintar en sus relatos a un judío en un ejército de cosacos donde sólo la violencia parecía acercar esos extremos. En este sentido, el historiador de la literatura rusa, Marc Slonim, lo supone casi un naturalista romántico que jugaba con contrastes de poesía y horror al presentar la guerra civil particularmente en esos terribles regimientos de hombres duros. En Bábel la idea de que el fracaso acompaña al esfuerzo humano fue una constante: un profundo pesimismo lo acompañó siempre; también decía que la fuerza es sede de codicia y que sólo la tristeza sacia el corazón.

Fue un gran narrador oral que pensaba que la contundencia de un texto estaba no en lo que se podía agregar sino en lo que ya no se le podía quitar; en ese sentido acordaba en que Herzen escribía mejor que Tolstói. Por lo que otro historiador de su contemporaneidad, Vladimir Pozner, dirá que algunos elementos de Flaubert pueden verse en su escritura, si bien estamos en un momento donde la tradición

³ Una película comparte con Bábel la presentación de que todos los seres humanos eran buenos y malos o que tanto buenos como malos son seres humanos. *Su llamado* escrita por Vera Eri, segundo film de Protazanov (1925) (Leyda, Jay, *Historia del cine ruso y soviético*).

literaria nacional rusa ya tiene un siglo de perfecta consistencia, sólo con recordar a Gógol, Dostoievski y Leskov.

Bábel se pensará emponzoñado por Rusia: otra variante del nacionalismo obstinado que en esta literatura siempre leemos. Potencia de la representación de un autor donde la transposición de lo real, la precisión, evita los lugares comunes de la lengua, las expresiones conocidas, y trabaja en disociar aquellas unidas por la tradición. Su profunda circunspección en el uso de oropeles, adjetivos superfluos, da lugar a descripciones precisas donde reina el contundente detalle (Moskvin, un actor de teatro de la época, dijo alguna vez: “El detalle es una amplia compensación por el silencio”), donde se describen escenas como estancias elocuentes, espacio que podemos definir como una geografía libre pero dura, precisa. Topografía difícil de asir pero cuyo poder es maravilloso y anterior a cualquier otro. Algo más originario que el espacio, orientado por una luz propia con la que podemos apropiarnos de la realidad. Es notable que esos mismos tiempos históricos hayan realizado un enorme trabajo poético en el dominio de la lengua, en la incrustación de formas populares, como en el teatro de Maiakovski o en la poesía de Blok.⁴ Bábel sobrepujó en su obra las distintas lenguas de Odessa de la época: el idish del pueblo judío de Ucrania⁵ y muchos vocablos polacos: términos bajos, *malas palabras*, imprecaciones comunes que escuchó en su infancia de comerciantes, rufianes y pícaros traman su compleja textura verbal. Es característico de su obra el uso de signos de admiración, también la desproporción entre el objeto común y la manera de describirlo tan perfecta. Así

⁴ En *Impresiones de la Inglaterra imperialista y la Rusia soviética*, de Haya de la Torre (Colección Claridad, Bs. As., 1932), una carta de Lunacharski marca la renovación lingüística del “talentoso Maiakovski... pero nuestros obreros aman el lenguaje claro y concebible. Para ellos el lenguaje clásico tiene más afinidades que el lenguaje de los modernistas”. Además “es notable cómo los escritores proletarios, más que los otros, usan preferentemente el idioma clásico... Entre los prosadores hay muchos que tienden a colocar el idioma en la más inmediata coherencia con el habla popular, pura, y con lo que podríamos llamar el lenguaje de la calle actual. En este sentido va una parte de nuestra literatura no proletaria, como la de Pilniak (autor de *Los hermanos de Serapión*), Pasternak y otros, y lleva consigo un numeroso grupo de escritores del proletariado”.

⁵ La población judía durante los últimos siglos del gobierno de los zares tenía restricciones geográficas para vivir: Ucrania, Polonia y Bielorrusia, *Zona de Residencia* abolida por la Revolución, momento en que los judíos componían el 25% de los cuadros revolucionarios. Además, durante la Guerra Civil, los judíos combatieron contra los *blancos* pues se asociaba antisemitismo y contrarrevolución; el último zar había ampliado un enorme antisemitismo con la cruel asociación de su policía secreta, la Ojra, y Las Centurias Negras. Pero producida ya la Revolución de Octubre, los judíos, bundistas o no, comenzaron a pedir por su soberanía tal como lo hacían otras nacionalidades, y el gobierno de Lenin respondió con la prohibición de toda manifestación en hebreo y haciendo del idish lengua oficial; es decir, la lengua de la diáspora comienza aquí un camino de infortunio invertido que queda por completo aniquilado en los campos de exterminio nazi.

es que no narra sino que muestra, atravesando además un buen naturalismo costumbrista: “No sé por qué, no puedo apearme de lo natural” –dijo a Nikulin, otro escritor de Odessa, tensando la tradición crítica rusa, la de las conocidas afirmaciones de Bielinski–. Por eso, también, la utilización de los géneros-documento: las cartas, las crónicas, el registro, el diario íntimo incrustados en su obra.

iii. Géneros/formas

La subjetividad absoluta sólo se consigue mediante un estado, un esfuerzo de silencio. (R. Barthes)

Vivo cómodo. Ni siquiera tengo que escribir. Soy escritor, pero tengo el derecho a no escribir. En el cajón escondo dos novelas.

Si las encuentran, soy hombre muerto.
(Bábel a Clara Malraux)

Reinhart Koselleck en *Futuro pasado. Para una semántica de los tiempos históricos*, acierta al decir que “la realidad, una vez pasada, nunca podría volver a ser capturada por ninguna representación. Únicamente podría ser reconstruida en exposiciones abreviadas y este conocimiento de la realidad histórica fue el que obligó al historiador a hacerse más conciente de los medios de la ficción cuando quería reproducir historias con sentido”. Es posible entonces recordar a Bábel cuando confiesa a su amigo Paustovski: “No tengo imaginación, no sé inventar nada. Para escribir sobre alguna cosa he de conocerla hasta el más pequeño detalle. Por eso escribo tan despacio tan poco... después de cada relato he envejecido diez años”. De aquí dimensiones que su obra tramará y que intentaremos asir a partir de algunas formas genéricas que la modernidad repuso, modos del orden de lo singular, del matiz: *formas breves*, para decirlo en los términos en que los trabaja Barthes en sus últimos Seminarios.

Bábel publica relatos, esos mismos textos que luego darán lugar a *Caballería Roja*, en periódicos, bajo el nombre de “De mi Diario petersburgués”, “De mi libro de notas” o “Del ciclo de Guérshele” o “Miniaturas” o “Suceso verídico” o “Siluetas”, lo que nos permite notar claramente la variedad de *formas breves* a que dio lugar

su obra. *Caballería Roja* es una serie de relatos, “un gran todo”, decía Bábel; y en una carta a Polonski, afirma: “Con todo, empieza a perfilarse el edificio que estoy levantando. Mi desgracia es que antes siempre apuntaba a la novela y me salían unos cuentecitos más cortos que la cola de un gorrión”. Realista romántico –como casi toda la literatura rusa desde su fundación– si pensamos que el romanticismo suele entrecortar la estructura general, el continuo que caracteriza la prosa novelística; queda en Bábel como sustantivo remanente la autobiografía y, también, a veces, el relato onírico: un sueño contiene el primer y el último texto de *Caballería Roja*.

También en *Relatos de Odessa*, la serie autobiográfica es fundamental: el narrador desde el comienzo se reconoce en un niño culto, mentiroso por haber leído. “En el sótano” es cuando narra que miente a un compañero rico de la escuela sobre su familia y le recita a Shakespeare para ocultar los ruidos de una casa de judíos pobres, y le dice, además, que a sus doce años no sabe qué hacer con la *verdad* de este mundo, escena que también rememora en “El despertar”. Formas biográficas que contrastamos con los recuerdos de Mandelstam en Petersburgo, en su casa con *olor judío*, la que retrata en *El rumor del tiempo*. Bábel pasa a la literatura *lo que queda* de un clima barrial, bajo; Mandelstam intenta recorrer un sendero cultural capitalino, petersburgués, donde los lomos de los clásicos rusos enmarcan el mobiliario y el recuerdo diferencial de sus padres.

En Bábel hay relatos autobiográficos completos como “Historia de mi palomar”, la cruel memoria del ingreso en la escuela en 1905; “Primer amor”, donde aparece la Argentina, Buenos Aires, como un lugar posible para los judíos de los pogroms rusos. Nuestro país es citado luego en la figura de un cónsul mientras que en una carta de *Relatos de Odessa* se lo menciona como sabido granero (“Así se hacía en Odessa”): América y, más bien, Norteamérica, funciona en este momento ruso como utopía de progreso y prosperidad.⁶ Recordemos entonces la inmigración

⁶ Nuevamente el cine puede darnos una medida de la presencia de EE. UU. en esa Rusia, en lo que Dviga Vertov llamará cine -drama, films de entretenimiento y en una variada y profusa incursión de Hollywood en los primeros años de la URSS con la que todos los directores rusos se miden en esa época. Eisenstein en los años veinte trae de allí diversos materiales para los estudios soviéticos.

rusa que llegó a nuestro país desde los años 90 del siglo XIX, resultado de la organización del Barón Hirsh en nuestras provincias del litoral. Así es que pensamos que *Cuentos de Odessa* son el envés de este movimiento de colonización, el envés de *Los gauchos judíos* de Gerchunoff. Situación geográfica que puede bien leerse en: “Pero, ¿acaso no fue un error que Dios situase a los judíos en Rusia para que sufran igual que en el infierno? ¿Acaso hubiera estado mal que los judíos vivieran en Suiza, rodeados de lagos de primera calidad, de aire de montaña y de franceses a tutiplén? Todos cometen errores. Hasta Dios” (“Así se hacía en Odessa”). Difíciles espacios que Bábel recorta también en “Con la Emperatriz”, otro relato de fuerte trama memorialística que registra un suceso singular dentro de un palacio de San Petersburgo durante los días de la Revolución de Octubre. Leemos allí además lo que parece una respuesta a la terrible frase de Biéli en *Petersburgo* donde *el autor que presagió la Revolución no tiene dónde apoyar la cabeza*: “Sepan los de aquí huidos que en San Petersburgo un poeta sin hogar tiene dónde pasar la noche”, responde Bábel... En el relato “Guy de Maupassant”, dirá de su personaje-traductor: “El más feliz de todos era Kazántsev. Él tenía patria: España”. Allí es donde, además, ve su propio destino en la temprana muerte del francés, a los 42 años.

Los ejemplos anteriores muestran un camino terso pero espiralado donde la historia nacional y la propia vida se cruzan haciendo imposible su separación en la obra. En algún sentido, es posible suponer que la guerra rompe toda idea de patria, sobre todo la Guerra Civil. En “La calle de Dante”, Bábel se siente en Francia como deportado, y construye así un sinfín de contradicciones reales que vivió y plasmó en sus relatos.

El de Bábel es un realismo duro, de ironía seca, cortante, muy evidente en *Relatos de Odessa*. Su obra trazó el camino de una fuerza crítica donde lo terrible se vuelve sorprendente y abrupto: “camaradas que van al frente pero no vuelven”. Así narraba su más completa contemporaneidad que fue conocida y leída tanto dentro como fuera de Rusia.

Quizá podría pensarse para este autor una serie que partiera de su informalidad genérica para llegar a la gran uniformidad estilística que construyó. Problema de

la asignación de valor a sus relatos que las instituciones cercenan cuando leen, problema de la imposibilidad de la clasificación, gran tranquilizador crítico, que no puede dominar las *formas breves*, informes, existenciales, cuyas crónicas, registros o apuntes están en singular correspondencia con lo que Bábel explícitamente reconoció como su arte: el silencio. El testigo, también en la literatura, no grita, sobrevive, y su silente supervivencia es la elocuencia irrefrenable del horror que padece. El soldado no vuelve mudo de la batalla, el *musulmán* queda solo, porque no hay quien pueda y quiera oír lo que sus ojos vienen a contar. Habrá que aprender a oírlo. La escucha es un entrenamiento casi tan atroz como el de la guerra misma. Hablar-escribir y escuchar es volver a vivir. No todos lo soportan y cada uno sabe lo que quiere saber.

Bábel durante muchos años no escribe literatura; en la difícil autodefensa que hace cuando lo captura la Cheka cambia de signo esa censura real, la imposibilidad de escribir el realismo socialista, cuando dice que el silencio fue el índice de su equívoco. Situación que se paraleliza, tal vez, con la conjunción de lírica y muerte que su escritura nos muestra, unión eternamente suspensiva, inasimilable, inevitable para un autor que mira con todos los ojos. Movimiento de autocondena como dirá de sí también Shklovski, evidenciando que el Estado intentaba adueñarse de sus voces y por eso callaban. El atroz sojuzgamiento que sufrieron fue también un vértice evidente de su estilo, no hay que dejar de notarlo ni suponerle hipótesis ni formalidades más rebuscadas que la historia misma.

Por eso Bábel se reivindicó irónico y realista a la vez, maestro del silencio, marca con que se acusó y defendió simultáneamente durante el cruel y malintencionado juicio al que se lo sometió, como a numerosa parte de la población en la era soviética. Silencio *encontrado*, entrechocante, que es el retrato más fiel y verdadero de la guerra; un silencio sordo: cerca del estallido de las bombas sólo hay un expectante silencio atroz, un silencio elocuente. No se ve nada, no se entiende nada. Situación que nos anima a señalar en correspondencia con un inesperado momento de ciertas vanguardias: durante el 17 y el 18 Kandinski no pintó y, después, antes de irse de Rusia volvió a imágenes figurativas,

retratos de lo que veía desde su ventana en Moscú; por esos mismos años Schönberg volvió al tonalismo.

Bábel construye toda su obra en la singular imperturbabilidad del que narra pequeñas escenas, en un sendero de fino laconismo: algo no dicho, cerrado, hermético, un saber no totalmente explicitado o explicado como en el relato “¡Fallaste capitán!” es el tono y el modo de su obra. Silencio, elipsis, que pensamos en relación con la imposibilidad de decir, de narrar esa difícil historia, a veces contradictoria, siempre múltiple, de la guerra y la Revolución. También efecto contundente de la evidente censura de los tiempos. Por lo que una relación quiasmática cruza esta tentativa de representar la historia con la *necesidad* de hacerlo mediante *formas breves*. *Caballería Roja*, crónicas y anécdotas, aventuras, y en *Cuentos de Odessa* los relatos se vuelven, por momentos, novela de aprendizaje. Las *formas breves*, simples –si seguimos la propuesta de André Jolles aunque también de Shklovski y de Barthes– tienden a transformarse inevitablemente en formas extensas. Sendero al que Bábel atribuyó un sentido necesariamente neblinoso al afirmar: “Necesitamos ahora cuentos cortos. Decenas de millones de nuevos lectores disponen de pocos ratos de ocio y por ello exigen narraciones cortas. Hay que reconocer que en nuestro país las novelas tienen poca fuerza”. Sentencia que muestra y oculta mucha realidad. Bábel trató con algo de ese pueblo analfabeto, con un ejército donde sólo los oficiales sabían leer y escribir, situación que también plasmó Shklovski en *Viaje sentimental*: los pocos soldados que sabían escribir eran judíos.

Y esa singular disposición a las *formas breves* e informes, consecuencia de los tiempos terribles que vivía, fue explícita. Al editor de *Caballería Roja*, Furmanov, Bábel escribió: “Estaría muy contento si *Caballería Roja* pudiera ser editada en pequeño formato, necesariamente en pequeño formato, con poca escritura y mucha página, y cada relato empezando en una nueva hoja”. Bábel pide la generosidad del espacio blanco en esa página, que generalmente se asocia a la poesía; a otro editor también propuso: “Pongo en usted, querido camarada, y en la redacción mi confianza en que el libro tendrá un aspecto digno, el papel será blanco y grueso, los caracteres negros y nítidos”.

Forma breve, simple, crónica, anotación, espacios apretados y claros, lo más cercano a la fotografía, la foto como anticipación y coagulación de la muerte, como muestra Barthes en *La cámara lúcida*, una posibilidad de transponer el *duelo*; esa deixis, esa señalización o comunicación pura que marca, indica lo que no se puede decir, lo que escribe Bábel mismo: “no hay forma de acompañar la Revolución” (“Guedalí”), donde asegura que *la paradoja de la Revolución es que es buena pero que la Revolución mata, entonces no hay buenos en ella, entonces esto no es una Revolución*. Allí también se escribe: “¡Oh estatutos del PCR! Habéis trazado la rauda senda del ferrocarril a través de la ácida masa de los relatos rusos”, y nos recuerda la velocidad sentida pero inútil a la que alude *Almas muertas* de Gógol. También, al comentar *El Jinete rojo*, el diario “burdo” del frente rojo (“La noche”), expresa su extrema conciencia del relato y de su dificultad en la escritura de la historia.⁷

De este modo, la prosa de Bábel tiene una gran economía y una síntesis estilística enorme, propia de la lengua poética que comparte con Shklovski, estilo *staccato* –señalan algunos autores–. Quizá todo estilo es un proceso sintético donde brevemente un *yo* da infinita información. En el primer relato de *Cuentos de Odessa*, “El rey”, nunca pierden ritmo sus cortas y perfectas frases de gran elegancia, allí donde ciertos segmentos de la narración poseen un sistema de repetición que adquiere el tono de un rezo, una cantinela, un sonsonete religioso en medio de la guerra. En “El hijo del rabino”, como en una prédica, se repiten frases enteras: “¿Te acuerdas...?” y así construye una serie musical muy característica de la tradición poética simbolista que permanecerá en la tradición rusa de diversas maneras. Frases repetidas como fórmulas, rezos casi completos; eso ocurre en *El ocaso*, una de sus únicas obras de teatro.

⁷ Pertenece a la tradición de la *forma breve* que señalamos para Bábel, en la literatura rusa posterior del mismo siglo XX, los *Relatos de Kolimá* de Shalamov, *Archipiélago Gulag* de Solzhnitsin, *El vértigo* de E. Ginzburg y *El libro negro* de Ehrenburg y Grossman (editores). Formas narrativas, testimoniales, a las que diferentes procedimientos hilan o enhebran en series unitarias como Shklovski trabajó para *El Quijote* el *Tristram Shandy*. Suelo llamarlas *novelas directas*.

Eisenstein había señalado un funcionamiento semejante para su conocida película: “*Potemkin* se parece a la crónica (o el noticiario) de un acontecimiento, pero se desarrolla como un drama. El secreto de esto reside en el hecho de que el ritmo de crónica del acontecimiento corresponde a una composición severamente trágica”.

Esa particular síntesis, el lujo de la descripción precisa y la brevedad, como la poesía que aúna ambas, aquí en una especial consistencia, ese hilo filoso que abre y cierra los relatos, que acentúa la fuerza de la *verdad* de lo narrado como en “Afonka Bidá”. Bábel dirá en un discurso: “El estilo de la época bolchevique está en el valor, en la discreción”. Y agregó como una mueca, como un hábil sarcasmo invertido, que “lo único que les quita el Estado es poder escribir mal”.

Bábel dejó un diario –recuperado en los Archivos del KGB– que comparte los mismos modos textuales y temáticos que toda su obra: se anota lo que se debería recordar, para escribirlo luego, en calma: “Describir un ‘tiroteo aislado’”, apunta el autor para desarrollar más tarde. Cantera de historias, llamó Kafka al diario. Sabemos que Pilniak, otro contemporáneo, intercalaba en sus obras sus diarios; un libro de cuentos suyo se llamó *El diario chino*; así incrustaban reglamentos, documentos, materiales enmarcados que conmueven la narración acercándola a diferentes tentativas de realismo y testimonio. De ese modo lo hizo numerosas veces Tsvietáieva reescribiendo sus diarios, sus memorias como relatos (“El diablo”) o como retratos e historias autónomas (*Indicios terrestres, El relato de Sóniechka o Natalia Goncharova*). Además, estos autores incorporaron otras formas narrativas breves en sus textos como cartas y otros retazos biográficos, maneras que acercan las cosas, las voces y las historias referidas: efecto monumental/documental de realismo: las cartas al juez de instrucción en “La traición”, cuando la propia vida de Bábel termina así, llena de documentos y cartas oficiales según los archivos del KGB conservados y editados por Shentalinski. Escenas que son a veces confesiones como en “Después de la batalla”. Confesión y ruego, géneros propios de lo religioso cuya relación con el rezo, como antes señalamos, funciona como índice de la musicalidad de algunas de esas tristes crónicas realistas. La triste música de la prosa rusa.

El periódico estaba inclinado ante el viejo salmista y temblaba: él leía con somnolencia, como si cantara, y ponía acentos sorprendentes en las palabras rusas desconocidas. Los acentos de Aba recordaban el sordo lenguaje de un negro llegado de su patria a un puerto ruso.

(“El primer amor”)

Registros donde la acción, el movimiento, no está más que en la descripción; en el nivel del registro y el detalle es donde ocurre la violencia, una voracidad enorme para patentizar eso que ve; son cuadros, escenas, formas que tratan con la posibilidad de aprehensión de lo más difícil, el cotidiano suceder. Retratos de la geografía, de la lengua, historias quietas frente a una lengua movediza, rítmica. En *Caballería Roja* nunca hay mucho más que un vago esquema de combate, pequeñas escaramuzas, huidas al bosque. Vacío producto, quizá, de la inmediatez del referente: en el frente no hay nada que ver, salvo la muerte, desvivirse por contarla, retratarla en la ausencia de su propia postulación espacial. Bábel escribe: “Tras la ventana relinchaban los caballos y gritaban los cosacos. El vacío de la guerra bostezaba tras la ventana”; escena ausente, alucinada, muy semejante a la de Kafka en “Un médico rural”.

Efectos de escritura contrastiva, descriptiva y sinestésica (“Escuché su olor y lloré sin miedo”, “Historia de mi palomar”), máxima objetividad en la más pura impresión, extremos con los que es posible la captura literaria de la catástrofe, la violencia y el horror de la guerra. Usar toda la lengua para presentar un friso del terror en ajustados retratos de imágenes.⁸

IV. el narrador/los temas

Vivir toda una vida no es como cruzar un campo.

(I. Bábel)

Las historias de Bábel no fijan la perspectiva de las diferentes voces que allí aparecen: el autor pasa de la primera a la tercera persona como en “Konkin”. En otras su dominio o imperio es muy evidente, como en “El padre”. No parece haber una posición definitiva en él, está junto y, a la vez, distante de lo narrado. Modo que ocurre sólo cuando se sabe, se siente judío, como sucede muy pocas veces, pese a ser ese el mayor ámbito de referencia de *Relatos de Odessa*. En el final de “El hijo del rabino” se dice del judío como hermano, pero nunca el que habla se reconoce completamente como tal. Además, la incrustación de cartas, que hemos

⁸ “Una imagen es, antológicamente, aquello sobre lo que *no se puede decir (nada)*: para hablar de una imagen es necesario un arte especial, muy difícil, el de la *descripción de imágenes*” –asegura Barthes en *La preparación de la novela*–. En esa *estilística*, ampliada al cine, puede tramarse lo que luego dirá Serge Daney: “no una imagen justa sino justo una imagen”.

referido antes, muestran al que narra separado (aunque luego esa voz se ve bañada en sangre, sucia y hambrienta, y comparte la pasión por los caballos).

...encarga a tu peor enemigo eso de limpiar los suelos después de la Revolución... Aquí, con la Revolución, la suciedad ha crecido cuatro dedos, ni con la garlopa se puede cepillar. Tendrían que darme una medalla por limpiar los suelos después de la Revolución. (María)

Frente a esa ambigüedad extremadamente realista de los enunciados del narrador, los personajes siempre tienen nombres propios que componen un paisaje y un tono muy característico, muy definido, y dan un tinte popular, folklórico, a las obras. Esa singular posición del punto de vista muestra el problema del vocero, el de quién se arroga ese lugar en el testimonio que transmiten los relatos y, también, el del testigo. En los *Relatos de Odessa* se filtra el hablar como dando testimonio de una vida que ya no quedará, muy semejante a la obra de teatro *El ocaso* que tiene por escenario el mismo barrio judío de Odessa: la Moldavanka alrededor de 1913. El texto propone un sinfín de asuntos tales como: quién registra, quién representa mejor, cómo se ve mejor lo transpuesto, quién expresa y quién es impresionado, qué domina la objetividad, qué el efecto de realidad y la subjetividad, en el sentido que le da Barthes de lo que afecta al lector, lo que hace que el lector se identifique con una obra. Serie que conlleva el *esto es*, la deixis fuerte de la *forma breve*, ese registro literario que señalábamos antes y que inmortaliza la tragedia de los *buenos de la Revolución* –según escribió Bábel–. *Lo que afecta* domina la tragedia, la desesperación, la desdicha en los relatos, tristeza que el espacio acompaña: está derruido, en ruinas.

Guerra y *verdad*, término con que los autores de la época pensaban su relación con lo que hoy llamaríamos *lo real*: el autor usa nombres verdaderos en oficiales y altos mandos mientras que él mismo aparece como Kiril, nombre de fuerte tradición rusa, y cuyo apellido, Liútov, significa cruel, implacable, despiadado; ese fue el nombre con que firmaba sus crónicas para *El Jinete Rojo*. Bábel escribe bajo

seudónimo y sus *personajes* tienen nombres *reales*: inversión del trato que la ficción da a sus figuras.⁹

Por otro lado, los motivos retratados, esa referencia concreta que acuna toda la obra de Bábel, puede también recorrerse en relación con el particular movimiento del testigo al que aludimos antes:

*Pues bien. Hablaré como Dios habló en el monte del Sinaí desde la zarza ardiente. Ponga mis palabras en sus oídos. Todo lo que vi lo vi con mis propios ojos aquí sentado, sobre la tapia del segundo cementerio, al lado del Moisesito, el tartajoso, y de Shimsón, el de pompas fúnebres...
("Así se hacía en Odessa")*

La comparación entre esa situación rusa y la de los judíos en Egipto, en el desierto, es recurrente en muchos relatos como en "El fin del asilo". En ese sentido, la relación Iglesia-Revolución ocurre numerosas veces: el templo es lugar de saqueo, de profanación, el pope es fusilado, muerto o ingresado al servicio militar, a las levass. "Pan Apolek" es el relato donde se pintan los íconos de la Iglesia con el rostro de hombres reales. Literalmente allí se juega una *verdad*: la literatura dice lo que no dice la historia. También sucede otro tanto "En casa de San Valentín". Anota Ripellino que "en los primeros años del comunismo poetas y directores hojearon ansiosamente la Biblia y los evangelios, para encontrar en ellos analogías con los acontecimientos que habían assolado Rusia". Andrei Biéli, en el poema "Cristo ha resucitado" (1918), habla del cumplimiento de un "misterio universal"; en la conclusión de *Los doce* (1918) de Blok, la imagen de Cristo avanza en el vendaval por las calles nevadas de San Petersburgo, a la cabeza de doce soldados rojos; y Esenin, en un ciclo de poemas del mismo año 18, recorta la misma serie. Muchos de los textos de Bábel son herederos de esa renovada tradición, se suceden en iglesias y monasterios, en casas de judíos y en templos donde los

⁹ Shklovski cuenta varias veces que Bábel firmaba *Bab-el: el* es la invocación a Eloim, la divinidad impronunciable para los judíos, también para otros pueblos primitivos. Además, sabemos que era común por esos años el uso de seudónimos (Biéli, Gorki, Ilf y Petrov, Zvíga Vertov, entre muchos otros), algunos por motivos de censura política y otros por práctica vanguardista y, además, el uso de apodos es parte fundamental de la tradición y de las formas populares de la literatura judía: Simja Sneh, Sholem Aleijem, entre otros. Lo notable es que Bábel invierte su uso en *Caballería Roja*.

elementos del culto son partícipes certeros de su temática y de su acción. Atmósfera a la que se suma el folklore ucraniano, lleno de humor e ironía. Pero podemos ver que la ironía que se filtra en la escritura no alcanza a cubrir todo lo que se lee entrelíneas:

Compadezco a las abejas. Las han destrozado ambos ejércitos contendientes. En Volynia no quedan ya abejas.

("El camino de Brody")

Aún más, muy explícitamente *lo político, sus remanidos sintagmas*, aparecen en un tratamiento singular, más allá de toda serie irónica, burlados, como en Platónov:

Cara a la luna, en el terraplén, junto al dormido estanque, estaba yo con mis lentes, mis forúnculos en el cuello y mis pies vendados. Con mis turbios y poéticos sesos iba dirigiendo la lucha de clases. (Caballería Roja)

Algo inasible pero contundente que también encontramos en Platónov se adelanta (cuando *Rosa de Luxemburgo* o *Revolución Proletaria* pueden ser los nombres de los caballos), algo que los géneros no alcanzan a decir, algo que no se puede circunscribir de ningún modo a críticas optimistas, a esperanzas utópicas, sino que va más allá para llegar mucho más acá en su vehemente realismo demoledor... y que podríamos pensar en una cierta relación entre representación y *moral*. Porque la literatura siempre es una forma de la ética. Porque los relatos de Bábel tientan un acercamiento moral, del deber ser, un determinismo casi religioso, con personajes y clases con destinos más o menos fijos: hijos de tenderos, de criadores de ganado, hijos de concertistas de piano como en "El despertar", como lo eran Pasternak y Tsvietáieva.

Moral que parece decir que entre los judíos la guerra no les impide seguir comerciando o querer seguir haciéndolo y que la "lucha de clases" era mucho más que *lucha de clases*. Función estética y función moral de la crónica, modos muy relevantes en las formas breves e informes: función conservadora y denunciadora,

reserva de la experiencia frente a la historia.¹⁰ Experiencia política y militar que Babel transpone a partir de sus relatos en experiencia inútil: “Ahora usted lo sabe todo... Pero ¿de qué le sirve si sigue con las gafas sobre la nariz y con el otoño en el alma?”. Modalidad reflexiva e histórica innegable de esta literatura pero que habrá que precisar y hallar no tan superficiales sino en esa lengua de mezcla y gran combinación de series distintas con que trabajó el autor. Conservar una lengua, conservar una historia. Por eso el callar no siempre es signo de buenos modos... a veces, el silencio es la boca cerrada del testigo, el mudo y lacerante interrogante del testimonio. Por eso esta literatura dice más de lo que dice cuando habla y cuando calla.

Esta literatura muestra que *no hay otra historia que valga*: ni historia ideológica ni utópica ni nada más allá de lo que ella dice y de que, además, ella la dice compleja, sin simplificación alguna. *Caballería Roja* dice que hubo muertes. La obra de teatro *María* dice clara que todo está en medio del horror, obra situada poco después de la Revolución donde se ironiza si ahora los obreros, los trabajadores, las criadas, son más cultas que antes, donde se cuenta cómo se usurpan las casas, cómo se maldice literalmente esa vida con judíos maltrechos y rusos cocainómanos, hambreados, inválidos por la guerra. Relato de un padre historiador de los generales zaristas que escribe una obra parecida a *Guerra y Paz* –según refieren las hijas– al que le confiscan la biblioteca pues tiene deshabilitado el permiso de conservarla (¡!) y muere ante la pérdida de esas hijas: María, soldado del ejército rojo, envía una carta y esa es toda su participación en el texto, aunque es el motor moral y de acción de toda la familia, incluidas las criadas, y Liudmilla, perdida entre la búsqueda de un casamiento judío que le asegure una mejor vida... Pero, a Liudmilla la hace desaparecer la Cheka y María se vuelve inaccesible en el frente polaco.

¹⁰ Así Lotman dirá que el arte es el medio más económico y más condensado de conservar y transmitir información. La literatura retiene, inmortaliza, guarda para siempre. Y cada vez que abrimos una página de esta literatura, su historia vuelve a la vida con una potencia inaudita gracias a sus justísimas formas.

Bábel en su complejo realismo permite ver que los judíos no son diferentes a los rusos en su fatalismo. Han dado un Heine, un Spinoza y un Cristo, pero otro judío en cambio tiene mujer y familia y aspira sólo a buscar *lo que queda* de antiguas riquezas en la San Petersburgo soviética. *Lo que queda*, remanencia verbal para la literatura, trabajo de un discurso sobre otro, red de voces y series; sobrevivencia discursiva, hablas retardadas, restos o resabios de lenguas: en la con-fusión de estas lenguas y estas voces quizá esté lo verdaderamente nuevo de estos relatos rusos, textos que parecieran augurar una sociedad aquietada, aburrida, ordenada, regida por la policía y muerta, muy próxima al retrato fatal del realismo irónico que destilará sobre ella Platónov.

Por momentos, Bábel propone pensar la guerra como fenómeno cuantitativo: ¿me afecta más un millón de muertos o ese muerto que conocí en vida como hijo del rabino? El número y la afección, el *tipo* y el *ejemplo*, sistemas de distinto orden, del matemático al moral, que se transforman en *casos* para la representación literaria. Y aquí hemos aunado diferentes lecturas que evidentemente van de Lúkacs hasta cierto romántico estructuralismo como el del citado Jolles, aunque bajo la mirada nueva que Nicolás Rosa trajo a la teoría literaria argentina, recordándolo en este trabajo, además, en su impiadosa y productiva pregunta sobre la representación del hambre.

58

Quizá habría que pensar que *la mezcla* es el único modo para llevar a cabo esta difícil representación: no hay modo de presentar la Revolución sino es en el encuentro, el caos, la simultaneidad; así Bábel muestra guerra y guerra civil, revolución y contrarrevolución entremezcladas en “El sol de Italia”... como si fuera posible aislarlas certeramente... Por eso un desplazamiento desordenado construye la estructura de sus obras, hilado dado por la serie, una saga donde la repetición retoma historias y personajes sin cronología exacta, sólo en algunos

hay fechas y lugares precisos.¹¹ La presentación del orden temporal en *Cuentos de Odessa* no es una línea clara, se *saltan* algunos años, de 1905 a 1919. Podría entenderse que la guerra rompe todo: tiempo y espacio. De modo que, definitivamente, lo que estructura el relato es la memoria en el régimen de la anotación, el diario y la crónica. Fenómenos de superposición y entrecruzamiento de guerra civil, frente polaco, la campaña de 1920, y la Primera Guerra Mundial. Un trabajo semejante hallamos en *Viaje sentimental* de Shklovski. Era Babel quien decía que en un país tan monolítico como Rusia el objetivo del escritor era vencer la estandarización, “vulgaridad es contrarrevolución” –dijo alguna vez llevándonos otra vez a esa voz saturada de censura y sarcasmo helado–; en otra oportunidad aludirá a cierta contradicción en el seno de *lo político*, o, directamente, al imposible encuentro entre política y guerra: en un relato, mientras un escuadrón se bate en retirada, el Segundo Congreso de la Tercera Internacional logra la unidad y declara la guerra a Occidente (¡!). Todo entrecruzado, todo confundido: el Estado mayor en una escuela, el jefe de división militar en la casa del sacerdote. La guerra civil da vuelta vanguardia y retaguardia, las vuelve elementos inestables, lo que se decía no se hacía: la Revolución no era popular ni campesina, se afirma en “Afonka Bidá”. Babel a menudo sostiene una compleja unión simultánea en su representación, maneras superpuestas de violencia y paz. En “El beso”, el relato que incorporó a *Caballería Roja* unos años después de los otros, traza una guerra de idas y vueltas, guerra de escaramuzas, pierden y ganan y vuelven a perder las mismas aldeas polacas muchas veces. Relato que recuerda fuertemente otro de Chéjov de igual nombre, que retrata también idas y vueltas militares. Vuelve, además, a la circularidad de *Viaje sentimental* de Shklovski, como veremos en el siguiente capítulo.

En ese caos descrito por Babel, los personajes pasan por todos los estados de ánimo, un máximo de la representación para poder abarcar lo que de terrible tiene lo real: la representación *necesita* todos los estados de ánimo simultáneos: “lanzó

¹¹ En *Caballería Roja* y *Cuentos de Odessa* reaparecen personajes e historias, la del caballo Argamak es muy semejante a la recurrencia de las historias de un caballo en *Relatos de un cazador* de Turguénev. Si la “ética” propondría una serie que lo relacionaría con Tolstói, la “estética” lo lleva a Turguénev y Chéjov.

un sollozo, palideció y se echó a reír”. Cantan y sufren durante los extremos del hambre de la época (“La canción”).¹² O en “El padre”: “Era la hora en que los muchachos llevaban a las mozas al otro lado de la tapia y los besos sonaban sobre las lápidas”. Cementerio y amor, cruce que se repite en varias historias de Odessa donde sus héroes usan cartuchos de balas para marcar las páginas de “El cantar de los cantares” y cabellos de mujer para los escritos marxistas.

La mezcla o confusión de la guerra hace que el mundo transpuesto, la literatura, esté dislocada. Los afectos, por ejemplo: los animales reciben trato humano, se los recuerda y se los nombra como personas, se los llora como parientes. Diferentes formas de la animalidad que es una de las características que vemos en todos los autores de la época, elemento propio, además, del naturalismo de ciertas literaturas del XIX: la melancolía y la tristeza del perro, la compañía del caballo, la fuente de alimento en las vacas, los buitres y los cuervos en la búsqueda de ese mismo alimento entre los muertos abandonados de un campo de batalla. Bábel había escrito aproximándonos a los caballos de *Chevengur*: “Aquel caballo era un bolchevique, un verdadero bolchevique. Rojo como una moneda, la cola recta como las balas, y las patas como cuerdas”. Y en una conferencia conservada entre sus papeles póstumos metaforizaba el estado incivilizado de Rusia con lobos y osos mientras en Europa (siglos XVIII, XIX) ya estaban los grandes escritores como Voltaire; aunque, de manera inversa, escribió que la lengua rusa “está verde en relación a la francesa y eso era mejor para un escritor, podía todavía llevarla a la perfección”.

En esa mezcla, continuidades y restos de una y otra Rusia, anterior y posterior a la Revolución, son objeto de detallada reseña. En la provincia y en la gran ciudad: en Moscú se puede estar de juerga, cobrar cheques, pero es en Odessa,

¹² Vale la pena mencionar a Kropotkin, un teórico del anarquismo ruso, que exilado entre 1886 y 1917, escribió, en los años cercanos a la Revolución (*La conquista del pan*, Utopía Libertaria, Bs. As., 2005), su teoría sobre la expropiación y la consecuente apropiación de la riqueza de unos pocos, el reparto y el racionamiento entre todos de los bienes, su fe en un orden popular anárquico, su exceso de fe en la iniciativa popular posterior a la caída del gobierno revolucionario. Pero allí mismo señala que las revueltas son concomitantes siempre a un repentino progreso económico e intelectual, mientras es contundente y certera su descripción de la falta de suministros que suceden a las revoluciones burguesas, por lo que las populares deben asegurar el pan a todos por igual –afirma–. Propugna un colectivismo que no dé lugar a que el partido o el Estado sea el nuevo patrón. También es acertada su presunción de que una Revolución no anarquista llevará al cadalso a sus propios padres, una repetición de 1789. Kropotkin está pensando en Francia, ve en ese país y en Alemania más posibilidades que en otro lugar de llevar a cabo sus ideas. Habla muy fugazmente de los campesinos rusos y de su comuna aldeana, el *mir*.

en la ciudad aldeana donde todavía hay algo que escribir, algo para vivir, retratar, rescatar: la aldea como fortaleza, una variante realista de “mi pena es mi castillo” de Rilke. Algo semejante postularon en su obra Esenin y Pilniak, autores de provincia, realismo regional que la crítica no ha sabido ver sino asociado a un folklórico primitivismo y que Tolstói ya había alcanzado además en otros sentidos.

Bábel trabaja con materiales que cambian y no cambian con la Revolución, pasado y presente semejantes y muy diferentes a la vez, formas que migran diversamente: antes los señores feudales tenían poder sobre los campesinos, hacían de su oficio lo que el señor decía, bástenos recordar *Relatos de un cazador* de Turguéniev; ahora hacen lo que necesitan los bolcheviques, así lo leemos en “Tratado sobre la tachanka” o en “Relato de la vida de Pavlichenko”. La literatura complica y complejiza la literatura anterior pero también la historia, la *dice* mejor. Hay personajes presentados como esclavos de la Revolución, hay despiadados soldados de la Revolución y simultáneamente seres idealistas, esperanzados; Bábel en sus declaraciones a la Cheka dijo: “Se imputaba a la Revolución el *pecado mortal* de no haber valorado suficientemente a los *buenos*... era una división que hacíamos... entre *buenos y malos*”.¹³ Contrapuntos y contrastes sin solución de continuidad que estas estampas transmiten. En un relato, “La traición”, leemos:

En su breve vida de soldado rojo el camarada Kustov sintió una alarma ilimitada por la traición... La traición, se lo digo camarada juez de instrucción Burdenko, se ríe de nosotros desde la ventana, la traición se pasea a pie descalzo por nuestra casa, la traición se ha echado a la espalda las botas para que así no cruja el suelo en la casa saqueada...

La traición como modo de pensar, la literatura piensa contra la historia y contra sí misma, la traición como forma de representar una guerra al exponerla desde todos los bandos y ángulos simultáneamente. Bábel, como autor, se siente un fracasado

¹³ Trotski en *Literatura y Revolución* dedica a Esenin un comentario muy singular, escribe: *no lo supimos cuidar*. Quizá la afirmación reiterada de Bábel sobre la pérdida de *los buenos de la Revolución* deba ser ubicada en el mismo sentido, cruel, cínico y derrotado. Jakobson dirá algo semejante de Maiakovski y de toda la generación de Plata. Más avanzado el siglo XX y las tentativas científicas de la crítica literaria, Milner, en “Una generación que se desperdició a sí misma” (*Los nombres indistintos*, Bs. As., Manantial, 1999), continúa esa idea de Jakobson.

por la paradoja de no ser un canalla, fracasa por honrado, “fracaso con música”, dice en una carta. Romanticismo paradójal, terrible, extremo.

V. Cuentos de Odessa/Caballería roja

*¿Vosotros pensáis que es el delirio de la malaria?
Y sucedió, sucedió en Odessa.
(Maiakovski, La nube en pantalones)*

Es notable que tanto los fragmentos de diarios conservados de Bábel como *Relatos de Odessa* comparten la fecha de escritura de *Caballería Roja*. Lo dijimos antes, también se aúnan en el tono, el registro, el tipo de lengua y las formas de vida representadas: “vida miserable, poderosa, inagotable”. Bábel construye una obra unitaria que suma aldeas y pueblos ruinosos, en estado de descomposición, llenos de enfermedades; lugares que habían sido centros de bullicio, trabajo y fiesta para los judíos rusos, para los polacos y para los soldados cosacos, ahora son espacio de muerte. Las mismas mujeres entregadas, las enfermeras que son heroínas, los viejos que todavía tienen alguna esperanza. Retratos claros, nítidos, horribles; descripciones cerradas, contundentes, reino de la anotación: “el sol cortaba la sala con sus rayos oblicuos. La gente se removía, apretujada, respirando fuego y sudor. De la pared... El retrato... Una obrera con cara de kirguiza alimentaba a Karl Yankel...”. Escenarios de sucia geografía, barrota, entre caminos, bosques y escenas de torturas, de saqueos, donde desnudan y matan a prisioneros, escenas de crueldad, de terrible muerte aunque sin ningún grito, lo horrorosamente apacible que tiene la tragedia de Bábel.

El autor trabaja una épica cansina, una otra épica, un heroísmo fragmentario, ¿moderno?: muecas de terror silencioso que señalan que capturar esa realidad extrema es un acto violento que Bábel atrapa en calladas, certeras secuencias narrativas. Frente a esa escenografía quieta aparece el clima: llluvias, anegamientos, la metáfora de la inundación lo cubre todo, tal como ocurría en la serie de presagios que los poetas simbolistas en los albores del XX repetían de Pushkin. Y las figuras de ese lirismo, la luna, las nubes, acompañan fuerte y singularmente las acciones de la guerra entrevista: “Sobre Leshniuv se levantó un

cielo resplandeciente, indescriptiblemente vacío, como siempre ocurre en los momentos de peligro”, y en la mitad de una muerte, la de Trunov, sale el sol. Detalle amoroso, poético, sobre la guerra, que la vuelve más terrible. Lo que alguna vez encontré cuando un niño miró la guerra desde una “ventanita del ghetto de Varsovia” en el breve relato de Zvi Kolitz, *Iosl Rákover habla a Dios*.

Y es evidente que el ciclo de la naturaleza es el elemento disruptivo en un clima de batalla y desolación. Tormenta, tinieblas, “agua negra”, nubarrones, flores:

La avenida de los castaños se extendía, resplandeciente, hasta el depósito de cadáveres. Los castaños estaban floridos, los árboles llevaban sus altas y blancas flores en sus extendidas patas.

(“El fin del asilo”)

El registro del tiempo es fundamental en las *formas breves*, en el diario casi es la materia de lo que se escribe, desde los de San Agustín a los de Roland Barthes. Las imágenes naturales y las climáticas no acompañan la guerra pero acompañan fielmente las desgracias: “el sol se detuvo sobre su cabeza como un centinela con la escopeta”.

A veces esos mismos relatos adoptan la forma de cuentos o fábulas, como el final de “Guedali” donde leemos: “Así fue como sucedió todo”, o en “Sashka Cristo”. En otros domina la forma popular o folklórica, como en “La sal”. Mientras que la bebida y la desesperación rusa establecen una idea de continuidad literaria con el siglo XIX. En “En el sótano”, un narrador fácilmente identificable con el autor, dirá que su familia judía no se parece a otras familias judías porque en ella había borrachos, mientras que en una carta escribió: “Me gusta mucho la casta del hebreo-borracho. La verdad es que a menudo eso es lo único que hace perdonable a un hombre”. Todos los personajes son hombres un poco desquiciados, seductores de hijas de generales, un abuelo falsificador de firmas y autor de chantajes, pero siempre dominados por la soledad o el apartamiento: nadie molesta, nadie ayuda. El miedo, el cansancio, la suciedad, el dolor dominan, es el imperio de la tristeza y la tragedia u otras formas de la crítica histórica y social:

Bábel es un escritor escéptico, y la vida se representa como drama en los escépticos:

De vez en cuando me vienen a la mano referencias sobre reuniones literarias. A mi entender, a las personas nerviosas le sienta bien pegarse un tiro, pero a los alegres les queda la solución de torcer su alegre línea. Como yo me cuento entre los de la segunda categoría, vivo sosegado... Un hombre alegre siempre tiene razón. (Carta a Polonski)

Las obras de Bábel componen aguafuertes pavorosas, jalonadas por figuras poéticas con pequeños detalles revulsivos e irónicos. Variantes del frío cinismo y atribulado sarcasmo violentan y multiplican el sentido, sordo y pertinaz, que como golpeteo se aleja de los juegos de palabras caprichosos (los que se pueden acercar a ciertas formas de la parodia u otras variantes de la crítica histórica o social); todo lo contrario de lo que ocurre en la obra de este autor triste y serio, aquí no se advierten esos modos de aquietar el referente. Incluso, en ciertas ocasiones, pueden verse elementos del grotesco, escenas un poco extravagantes y crueles, profusos y brillantes colores: “El cielo era azul; los látigos, negros” (“Shabos Najamú”), también el sol, las levitas verdes, características quizá del impresionismo de fines de siglo. Poeticidad o lirismo que Bábel incorpora en mayor medida en *Caballería Roja* y menos en *Cuentos de Odessa*, llamativamente. La guerra es más *poética* que el recuerdo de la infancia. Bábel es autor de frases hermosas como “el vino de su charla” o, en esos “forasteros traen los colores y el acordeón”, de imágenes que componen un reino de tintes, formas y comparaciones de diversas tradiciones: Don Quijote, Spinoza.

Los personajes de todos sus relatos son cosacos, polacos, militares y judíos. Bandos enfrentados, mostrados en su invencible complejidad, *hay traidores en todos lados*. Una guerra hace y modifica todo. Nada queda en su lugar. Todos pueden estar en todos lados: arriba en el poder, abajo los judíos en el pogrom. Porque, en general, los cosacos eran contrarrevolucionarios y antisemitas, aliados de los blancos; algo así sucedía en el frente polaco, epicentro de *Caballería Roja*, y se ve perfectamente en “Historia de un caballo”. Pero también era un tipo social que daba su última batalla; utilizado diversamente por los zares, ahora lo era por

la Revolución. Representado como no totalmente rudo, no totalmente desalmado aunque cubierto del horror de la guerra civil. Por su parte, en esta pintura, los judíos eran endeble, tenían anteojos, eran colorados: tenían mala textura física. En la obra de teatro *El ocaso* leemos: “El hebreo que monta a caballo, deja de ser hebreo y se convierte en ruso”. En esos textos se pone en discusión lo que vale, lo que sirve, lo que *conviene* un judío en esa Rusia en guerra: “Un judío no es un estorbo para un hombre inteligente”. Saben tratar a las mujeres, las respetan. El judío está retratado numerosas veces como comerciante sin escrúpulos. En *María* se comercia en medio de una San Petersburgo en ruinas, ciudad parecida a la Moscú de Marina Tsvietáieva en *Indicios Terrestres* y a la San Petersburgo de *Viaje Sentimental* de Shklovski: judíos entre diamantes, harina, manteca, telas y desalojos, hambre y muerte. En *El ocaso* se negocia dentro de la sinagoga: “Acepté rezar en una sinagoga, no en un almacén con ratas... Hay que acabar con esas ratas”. Igual que en el relato de *Caballería Roja*, padres e hijos se matan sin escrúpulos por la guerra y por el dinero; también dice: “Habiendo dinero, incluso el rabino acude. Así son las cosas”, o “¿Por qué habré de sentarme con este hebreo tan largo como nuestro destierro? Mejor será que se siente junto a mí el Banco del Estado”. Y en otro cuento escribe: “Su canción es demasiado larga, viejo judío”.¹⁴

Bábel trabaja sobre esa serie de hombres y su tradición: el resquebrajamiento de ciertas costumbres nacionales donde la religión es epicentro del cambio; la refuncionalización (!) de las iglesias con la Revolución se ve en estos relatos, en esas miniaturas que hacen serie, novela directa, el enhebrado que había pensado Shklovski para Sterne y *El Quijote*.

Los vestidos de las polacas y de las judías en *Cuentos de Odessa*. Lo que ocurre con las mujeres de *Caballería Roja*. Las mujeres y la guerra, las mujeres de la guerra: hay mujeres pero muy pocos hijos, allí la crueldad del relato de la carta inicial. Mujeres de soldados, mujeres de muchos, que cuando uno está agonizando otro no tarda en tomarla. Son viudas, prostitutas, jóvenes polacas y judías violadas.

¹⁴ Quizá podríamos contemplar este relato como una variante de *Taras Bulba* de Gógol.

Galería de hombres y acontecimientos: las casamenteras, la circuncisión (“KarlYankel”), las comidas típicas como el pescado relleno y los nombres en idish y hebreo: Guérshela, Moshé; la constante presencia del cementerio judío como en “El fin del asilo” y en afirmaciones terribles como: “Cadáveres monstruosos yacían sobre túmulos milenarios” (“Berestechko”). Prácticas, ritos, creencias, nombres, elementos de culto, tipos de trabajo (tenderos, comerciantes, rabinos, granjeros, prestamistas), hábitos, rezos como en “El cementerio de Kozin”. Los judíos se parecen a pájaros desplumados, son tipos débiles: lo vemos en toda una tradición de la que quizá Bábel es uno de los fundadores; sin embargo en “Shabos-najmú” es una especie de ángel consolador invertido, es decir, es un perfecto granuja.¹⁵ Nuevamente, representación completa, múltiple, de un tipo social desperejo, como todos: “Es lo que hacen todos los judíos. Mas, no todos los judíos son Guérshela”.

Las guerras han llevado y traído esa mezcla nacional y racial como en “El hijo del rabino”. El judío también es superficie de mezcla: Lenin con Maimónides, el *Cantar de los cantares* y las resoluciones del Sexto Congreso del Partido. Profundamente dicho en:

Los judíos enlazaban con los hilos del lucro al mujik ruso con el pan polaco y al colono checo con la fábrica de Lodz. Eran contrabandistas, los mejores de la frontera, y eran también casi siempre combatientes de su fe. El jasidismo mantenía en sofocante cautividad a esta población de vendedores, buhoneros y corredores de comercio.

(“Berestechko”)

Los campesinos son también una figura malograda, por la guerra, por el *diezmo* (primero feudal y luego soviético), por las bandas de cosacos que arrasan con todo. Sordamente en la obra de Bábel hay una guerra de nacionalidades que era

¹⁵ Shabos es la idishización de Shabat (fiesta del sábado) entre los ashkenazim. En este sentido, Perla Sneh, traductora del hebreo y del idish, me señala que Shabós-Najamó, el título de Bábel, es una expresión que alude a la consolación que implica el sábado; también Shabat najamú, “el shabat de la consolación” es el primer sábado después de Tishá be’Av, el día 9 del mes de Av del calendario hebreo, fecha en que se recuerda la destrucción del Templo. Se llama así por una haftará, un agregado que se incorpora luego de la lectura que corresponda de la Torá ese día, que comienza con las palabras: “Najamu, najamu amí amar Hadoshem”: “consolado sea mi pueblo dijo el Señor Isaías” (40-1).

real en la Rusia de la guerra civil y que el partido dejó enmascarada en la *guerra de clases* y en la colectivización forzada y terrible donde todos los hombres quedaron contrahechos, tullidos, heridos, “podridos” literalmente. La sífilis recorre los campos, ciega, como el tumor monstruoso de Afonka, uno de los personajes que Bábel retrata. Cuerpos casi muertos, fragmentados, llenos de sangre. En “Argamak” reaparece claramente la tradición de cuerpos fragmentados de Gógol: “En la frente de Baulin se encendió una mancha de fuego. La mejilla le dio un brinco”. Todo descoyuntado: parálíticos como el viejo de “El beso”, endebles como los judíos de gafas. Y sabemos que los mutilados son más tristes que los muertos, además son la supervivencia terrible y molesta del testigo.

Bábel vuelve y avanza en la tradición de esas *pobres gentes*, la de *El jinete de Bronce* de Pushkin, la de “El capote” de Gógol que llega a Gorki en sus *Ex hombres* y en *Bajos fondos*. En el cuento “Pan Apolek”, escribe: “Fui a pernoctar a mi casa, junto a mis despojados hebreos. Una luna desamparada vagaba por la ciudad. Caminé a su lado reconfortándome con sueños irrealizables y canciones poco armoniosas”. Bábel ha construido su obra con pocos saberes, saberes de la guerra, como el terrible *saber matar a un hombre* de “Después de la batalla” y con la sabiduría de un judío. Bábel hizo su obra con los delicados saberes de un *hombre pequeño*.

Lecturas

Barthes, Roland, *La preparación de la novela*, Bs. As., Siglo XXI editores, 2005.

Barthes, Roland, Michelet, México, FCE, 1995.

Ehrenburg y Grossman (Eds.), *El libro negro*, Jerusalén / Barcelona, Yad Vashem / Galaxia Gutenberg, 2011.

Estrin, Laura, “Alberto Gerchunoff. Una voluntad de provincia”, *Literatura argentina Siglo XX*. Dir. D. Viñas. Tomo correspondiente al Centenario (Coord. G. García Cedro), Bs. As., Paradiso.

Davoine, F. y Gaudilliere, J-M., *Historia y trauma. La locura de las guerras*, Bs. As., FCE, 2011.

- Guérin, Michel, *La política de Stendhal*, México, FCE, 1985.
- Jolles, André, *Formas simples (Mímeo)*, Col. Poétique, París, Editions du Seuil, 1972.
- Koselleck, Reinhart, *Futuro pasado. Para una semántica de los tiempos históricos*, Barcelona, Paidós, 1993.
- , *Los estratos del tiempo: estudios sobre la historia*, Barcelona, Paidós, 2001.
- Pozner, Vladimiro, *Historia de la literatura rusa*, Bs. As, Direzan editores, 1946.
- Ripellino, A. M., *Mayakovsky y el teatro ruso de vanguardia*, Sevilla, Doble Jota, 2005.
- Russo, Miguel, *Bábel*, Bs. As., Emecé, 2007.
- Salomoni, Antonella, *La unión soviética y la Shoah. Genocidio, resistencia, silenciamiento*, Universidad de Valencia, 2010.
- Shentalinski, Vitali, *De los archivos literarios del KGB*, Barcelona, Anaya y Muchnik, 1994.
- Slonim, Marc, “El cuentista romántico”, *Escritores y problemas de la literatura soviética 1917-1967*, Madrid, Alianza, 1974.
- Sneh, Simja, *Samizdat Judío. La identidad judía en la Unión soviética*, Moscú, Comité Argentino para el estudio de la situación de la minoría judía en la URSS, 1977.
- Tiniánov, “El concepto de evolución literaria”, *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*, Bs. As., Siglo XXI editores, 2004.