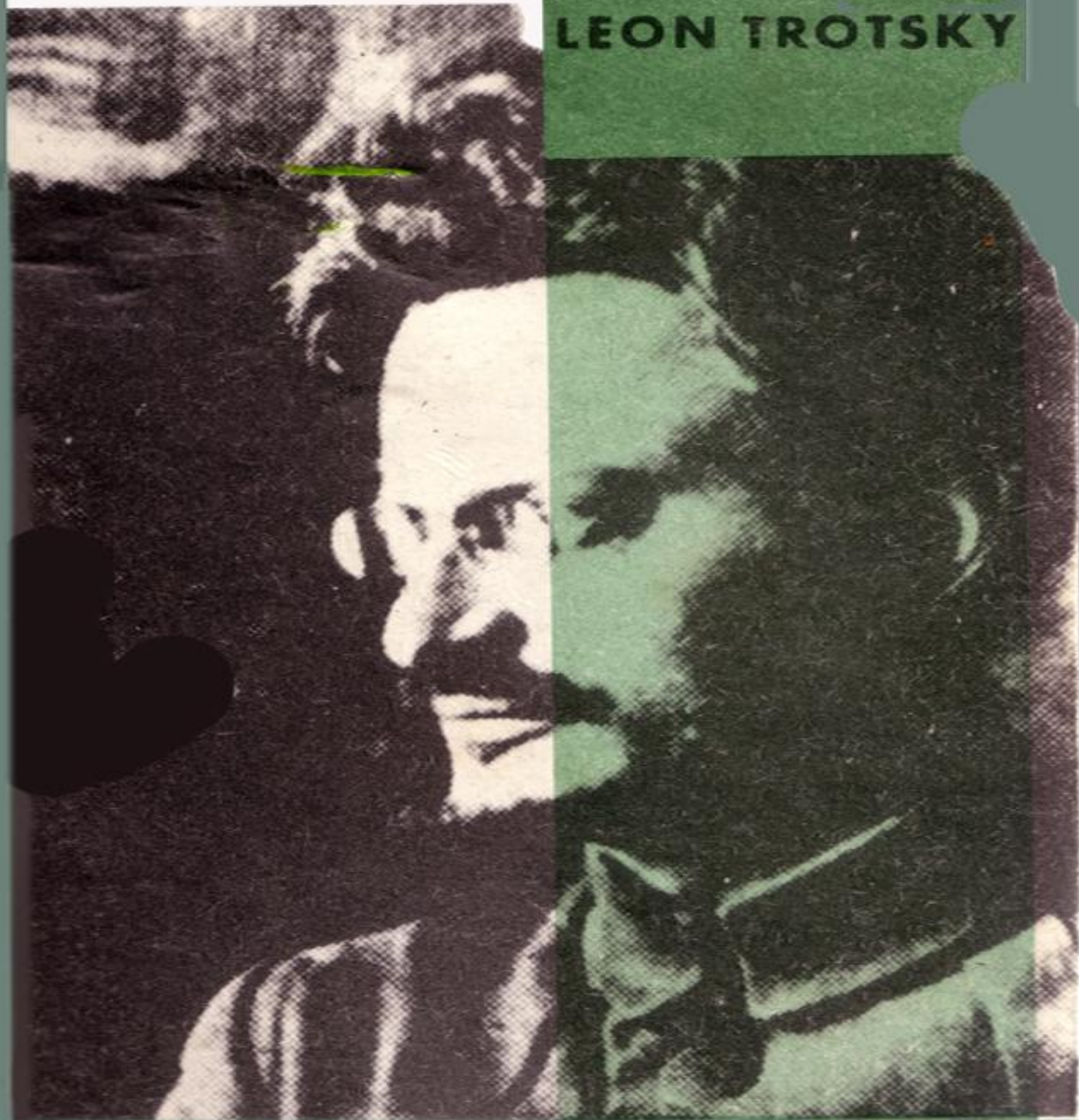


LITERATURA Y REVOLUCION

LEON TROTSKY



Ediciones

MASAS

Sucre - 2010

Literatura

y Revolución

Leon Trotsky

ÍNDICE

A Christian Georgevitch Rakovsky	6
Introducción	10
Capítulo I	
El arte anterior a la revolución	14
Andrei Bieli	29
Capítulo II	
Los "compañeros de viaje" literarios de la revolución	34
Nicolás Kliuiev	35
Sergio Esenin	40
Los "Hermanos Serapion", Vsevolod Ivanon, Nicolás Nikitin	41
Boris Pilniak	45
Los escritores rústicos y los cantores del mujik	53
El insinuante grupo "Cambio de dirección"	61
El "neoclacisismo"	64
Marietta Chaguinian	65
Capítulo III	
Alexander Blok	68
Capítulo IV	
El futurismo	73

Carta del camarada Gramsci sobre el futurismo italiano 91

Capítulo V

La escuela poética formalista y el marxismo 94

¿Que es la escuela formalista? 94

Capítulo VI

La cultura proletaria y el arte proletario 107

Capítulo VII

La política del Partido en arte 124

Capítulo VIII

Arte revolucionario y arte socialista 131

Textos sobre arte, cultura y literatura 147

León Tolstoi 147

Tolstoi aristócrata 147

La hostilidad de Tolstoi a la vida nueva 148

Tolstoi, pintor de la vieja Rusia 150

La crisis moral de Tolstoi 152

La filosofía social de Tolstoi 153

La revancha de la Historia 156

N. V. Gógol 157

En memoria de Sergio Esenin 165

El ecléctico Sancho Panza y su místico escudero don Quijote	168
El Partido y los artistas	170
La intelligentsia y el socialismo	184
Carta al académico Pavlov	192
El materialismo dialéctico y la ciencia (La continuidad de la herencia cultural)	193
Cultura y socialismo	209
Radio, ciencia, técnica y sociedad	216
Un triunfo del materialismo dialéctico	218
Radio. Militarismo. Supersticiones	221
No podemos quedarnos a la zaga	222
La ciudad y el campo	224
¿A dónde vamos	226
El A B C de la dialéctica marxista	227
Problemas de la vida cotidiana	230
a) Por un lenguaje culto	231
b) No sólo de política vive el hombre	234
Extracto de un viejo cuaderno: París, verano de 1916	241

Dedico este libro a Christian
Georgevitch Rakovsky, al
combatiente, al hombre, al amigo.

La situación del arte puede definirse mediante las siguientes consideraciones generales.

Si el proletariado ruso no hubiera creado su propio ejército tras la toma del poder, el Estado obrero habría dejado de vivir hace tiempo, y ahora no estaríamos pensando en los problemas económicos, y mucho menos en los problemas de la cultura y del espíritu.

Si en el curso de los próximos años la dictadura del proletariado se mostrase incapaz de organizar la economía y de asegurar a la población por lo menos un mínimo vital de bienes materiales, el régimen proletario estaría entonces realmente llamado a desaparecer. Por eso la economía es en la hora presente el problema de los problemas.

De todos modos, aunque los problemas elementales del alimento, del vestido, del abrigo y también de la educación primaria estuvieran resueltos, no significaría de ningún modo la victoria total del nuevo principio histórico, es decir, la victoria del socialismo. Sólo un progreso del pensamiento científico a escala nacional y el desarrollo de un arte nuevo supondrán que la semilla histórica no sólo ha crecido hasta dar una planta, sino también que ha florecido. Desde este enfoque, el desarrollo del arte es la prueba más alta de la vitalidad y de la significación de cualquier época.

La cultura vive de la savia de la economía, pero no basta con lo estrictamente necesario para que la cultura pueda nacer, desarrollarse y refinarse. Nuestra burguesía se sirvió de la literatura rápidamente en el período en que se fortaleció y enriqueció. El proletariado conseguirá preparar la formación de una cultura y de una literatura nuevas, es decir, socialistas, no por métodos de laboratorio sobre la base de nuestra pobreza, de nuestras necesidades y de nuestra ignorancia de hoy, sino a partir de vastos medios sociales, económicos y culturales. El arte necesita bienestar, abundancia incluso. Los altos hornos deberán calentar más, las ruedas girar con mayor rapidez, las lanzaderas correr más, las escuelas trabajar mejor.

Nuestra vieja literatura y nuestra vieja cultura rusas eran expresión de la nobleza y de la burocracia y se basaban en el mundo campesino. El noble pagado de sí mismo y el noble "arrepentido" imprimieron su huella en el período más importante de la literatura rusa. Luego apareció el intelectual plebeyo que, basándose en el campesino y en el burgués, escribió también su capítulo en la historia de la literatura rusa. Tras pasar por el período de esquematismo extremo de los viejos narodniki, ese intelectual plebeyo se modernizó, se diferenció e individualizó en el sentido burgués del término.

Ese fue el papel histórico que le tocó cumplir a la escuela decadente y al simbolismo. Desde principios de siglo, y especialmente después de 1907-1908, la transformación burguesa de la intelligentsia y de la literatura se realizó con celeridad. La guerra puso fin, patrióticamente, a este proceso.

La revolución dio al traste con la burguesía y este hecho decisivo irrumpió en la literatura. La literatura centrada sobre un eje burgués ya no existe. Todo cuanto ha quedado, más o menos viable, en el dominio de la cultura, y especialmente en el de la literatura, se esforzó y se esfuerza aún por encontrar una orientación nueva. Desde el momento en que la burguesía no existe, el eje no puede ser otro que el pueblo sin la burguesía. Pero ¿qué es el pueblo? En primer lugar, el campesinado y, en cierta medida, los pequeños burgueses urbanos; luego los obreros que no pueden ser separados del protoplasma popular del campesinado. Esto es lo que expresa la tendencia básica de todos los "compañeros de viaje" de la revolución. Y lo mismo en Pilniak, en los "Hermanos Sérapión", y en los "imaginistas" que están todavía vivos. Y lo mismo ocurre con algunos de los futuristas (Klebnikov, Kruchenik y W. Kamensky). La base campesina de nuestra cultura, o mejor dicho, de nuestra incultura, pone de manifiesto de modo indirecto toda su inercia.

Nuestra revolución es la expresión del campesino convertido en proletario que, sin embargo, se apoya en el campesino y le muestra el camino a seguir. Nuestro arte es la expresión del intelectual que duda entre el campesino y el proletario. Se halla incapacitado, orgánicamente, para fundirse con uno o con otro, pero se inclina las más de las veces hacia el campesino. Debido a su posición intermedia y a sus vinculaciones, no puede convertirse en mujik, pero puede cambiar al mujik. Sin embargo, no puede haber revolución sin la dirección del proletariado. Tal contradicción es el origen de la dificultad fundamental a la hora de abordar el tema. Puede afirmarse que los poetas y escritores de estos años extremadamente críticos difieren entre sí por la forma en que salen de esta contradicción, y por el modo en que colman el vacío, unos mediante el misticismo, otros mediante el romanticismo, un tercero mediante un prudente distanciamiento, y un cuarto por un grito ensordecedor. Con independencia de la variedad de métodos empleados para superar la contradicción, ésta sigue siendo una en esencia: consiste en la separación creada por la sociedad burguesa entre el trabajo intelectual, incluido el arte, y el trabajo físico. La revolución es obra de hombres que realizan un trabajo físico. Uno de los objetivos últimos de la revolución consiste en superar totalmente la separación entre esas dos clases de actividad. En tal sentido, como en todos los demás, la creación de un arte nuevo es una tarea que se realiza siguiendo las líneas del trabajo fundamental, el de la construcción de una cultura socialista.

Sería ridículo, absurdo e incluso estúpido hasta más no poder, pretender que el arte permanecerá indiferente a las convulsiones de nuestra época. Son los hombres los que preparan los acontecimientos, son los hombres los que los realizan, y los acontecimientos a su vez actúan sobre los hombres y los cambian. El arte refleja, de forma directa o indirecta, la vida de los hombres que realizan o viven los acontecimientos. Y esto es

válido para todas las artes, desde la más monumental a la que se centra en lo más íntimo. Si la naturaleza, el amor o la amistad no estuvieran ligadas al espíritu social de una época, la poesía lírica habría dejado de existir hace mucho tiempo. Un profundo viraje histórico, es decir, un reordenamiento de las clases en la sociedad, rompe la individualidad, coloca la percepción de los temas fundamentales de la poesía bajo un nuevo enfoque y salva así al arte de una repetición eterna.

Pero el "espíritu" de una época ¿no actúa de modo indivisible e independiente de la voluntad subjetiva? Evidentemente, en última instancia este espíritu se refleja en todos; tanto en quienes lo aceptan y encarnan como en aquellos que luchan desesperadamente contra él o en quienes se esfuerzan por librarse de él; quienes le vuelven la espalda mueren poco a poco; quienes se resisten a él pueden, a lo más, reanimar tal o cual llama arcaica: el arte nuevo, al plantear nuevos jalones y ensanchar el campo de la creación artística, sólo podrá ser creado por aquellos que se identifiquen con su época. Si trazásemos una línea que una el arte actual y el arte socialista del futuro, podríamos decir que hoy apenas hemos superado la fase de preparación de esa preparación propiamente dicha.

Hagamos un breve esbozo de los grupos de la literatura rusa actual.

La literatura que se halla alejada de la revolución, desde los folletinistas del periódico de Suvorín hasta los líricos más sublimes del Valle de Lágrimas de la aristocracia, agoniza como las clases a las que han servido. Por lo que respecta a la forma, genealógicamente, esa literatura representa el perfeccionamiento de la línea maestra de nuestra vieja literatura, que comenzó como literatura de la nobleza y que terminó como literatura simplemente burguesa.

La literatura "mujik" soviética, que canta al campesino, puede encontrar sus raíces, desde el punto de vista de la forma, aunque de modo menos claro, en las tendencias eslavófilas y populistas de la vieja literatura. Resulta evidente que los escritores que cantan al mujik no preceden directamente de los mujiks. No existirían sin la literatura anterior de la nobleza y de la burguesía, de cuya literatura son la rama más joven. En la actualidad todos ellos tratan de ponerse de acuerdo con la hora de la nueva sociedad.

Indudablemente, el futurismo también era un brote de la vieja literatura. Pero el futurismo ruso no había alcanzado su completo desarrollo en el marco de la vieja literatura, ni había sufrido la adaptación burguesa que le hubiera valido ser reconocido oficialmente. Cuando estalló la guerra y luego la revolución, el futurismo era todavía bohemio, como todas las escuelas literarias en los países capitalistas. Gracias al impulso de los acontecimientos, el futurismo se adentró por los nuevos derroteros de la revolución. Un arte revolucionario no podía nacer de ahí por la misma naturaleza de las cosas. Aunque sigue siendo, por muchas razones, un brote revolucionario bohemio del arte antiguo, el futurismo contribuye en mayor medida, más directa y más activamente que cualquier otra tendencia, a la formación del arte nuevo.

Por significativas que puedan ser en líneas generales las obras de determinados poetas proletarios, su sedicente "arte proletario" no hace otra cosa sino cumplir un período de aprendizaje. Siembra por doquier los elementos de la cultura artística, ayuda a la nueva clase a asimilar las obras antiguas, aunque de modo superficial. En este sentido es una de las corrientes que llevan al arte socialista del futuro.

Carece de todo fundamento oponer la cultura burguesa y el arte burgués a la cultura proletaria y al arte proletario. De hecho, estos últimos no existirán jamás, porque el régimen proletario es temporal y transitorio. La significación histórica y la grandeza moral de la revolución proletaria residen precisamente en que ésta sienta las bases de una cultura que no será ya una cultura de clase, sino la primera cultura auténticamente humana.

Durante el período de transición, nuestra política artística puede y debe consistir en ayudar a los diferentes grupos y escuelas artísticas salidos de la revolución a captar correctamente el sentido histórico de la época y una vez haberles colocado ante el siguiente criterio categórico, "por la revolución o contra la revolución", concederles una total libertad de autodeterminación en el terreno del arte.

Por el momento, la revolución se refleja en el arte de modo parcial solamente, una vez que el artista deja de mirarla como una catástrofe exterior, y en la medida en que todos los artistas y poetas, tanto los viejos como los nuevos, se conviertan en una parte de la trama viviente de la revolución y aprendan a verla no desde fuera, sino desde el interior.

El torbellino social no se calmará pronto. Ante nosotros tenemos decenios de lucha en Europa y en América. No sólo los hombres y las mujeres de nuestra generación, sino también los de la generación venidera, serán partícipes, héroes y víctimas de esta lucha. El arte de nuestra época será colocado enteramente bajo el signo de la revolución.

Este arte necesita una nueva conciencia. Por encima de todo es incompatible con el misticismo, sea éste sincero o se disfrace de romanticismo: la revolución tiene por punto de partida la idea central de que el hombre colectivo debe convertirse en el único señor y de que los límites de su poder sólo están determinados por su conocimiento de las fuerzas naturales y por su capacidad de utilizarlas. Este arte nuevo es también incompatible con el pesimismo, con el escepticismo, con todas las demás formas de abatimiento espiritual. Es realista, activo, colectivista, de forma vital y henchido de una confianza ilimitada en el porvenir.

29 de julio de 1924.

Introducción

La situación de nuestro arte está condicionada por los factores históricos que se describen a continuación.

Si el proletariado ruso no hubiera creado su propio ejército tras la toma del poder, el Estado obrero habría dejado de vivir hace tiempo, y ahora no estaríamos pensando en los problemas económicos, y mucho menos en los problemas de la cultura y del espíritu.

Si en el curso de los próximos años la dictadura del proletariado se mostrase incapaz de organizar la economía y de asegurar a la población por lo menos un mínimo vital de bienes materiales, el régimen proletario estaría entonces realmente llamado a desaparecer. Por eso la economía es en la hora presente el problema de los problemas.

De todos modos, aunque los problemas elementales del alimento, del vestido, del abrigo y también de la educación primaria estuvieran resueltos, no significaría de ningún modo la victoria total del nuevo principio histórico, es decir, la victoria del socialismo. Sólo un progreso del pensamiento científico a escala nacional y el desarrollo de un arte nuevo supondrán que la semilla histórica no sólo ha crecido hasta dar una planta, sino también que ha florecido. Desde este enfoque, el desarrollo del arte es la prueba más alta de la vitalidad y de la significación de cualquier época.

La cultura vive de la savia de la economía, pero no basta con lo estrictamente necesario para que la cultura pueda nacer, desarrollarse y refinarse. Nuestra burguesía se sirvió de la literatura rápidamente en el período en que se fortaleció y enriqueció. El proletariado conseguirá preparar la formación de una cultura y de una literatura nuevas, es decir, socialistas, no por métodos de laboratorio sobre la base de nuestra pobreza, de nuestras necesidades y de nuestra ignorancia de hoy, sino a partir de vastos medios sociales, económicos y culturales. El arte necesita bienestar, abundancia incluso. Los altos hornos deberán calentar más, las ruedas girar con mayor rapidez, las lanzaderas correr más, las escuelas trabajar mejor.

Nuestra vieja literatura y nuestra vieja cultura rusas eran expresión de la nobleza y de la burocracia y se basaban en el mundo campesino. El noble pagado de sí mismo y el noble "arrepentido" imprimieron su huella en el período más importante de la literatura rusa. Luego apareció el intelectual plebeyo que, basándose en el campesino y en el burgués, escribió también su capítulo en la historia de la literatura rusa. Tras pasar por el período de esquematismo extremo de los viejos narodniki, ese intelectual plebeyo se modernizó, se diferenció e individualizó en el sentido burgués del término. Ese fue el papel histórico que le tocó cumplir a la escuela decadente y al simbolismo. Desde principios de siglo, y especialmente después de 1907-1908, la transformación burguesa de la intelligentsia y de la literatura se realizó con celeridad. La guerra

puso fin, patrióticamente, a este proceso.

La revolución dio al traste con la burguesía y este hecho decisivo irrumpió en la literatura. La literatura centrada sobre un eje burgués ya no existe. Todo cuanto ha quedado, más o menos viable, en el dominio de la cultura, y especialmente en el de la literatura, se esforzó y se esfuerza aún por encontrar una orientación nueva. Desde el momento en que la burguesía no existe, el eje no puede ser otro que el pueblo sin la burguesía. Pero ¿qué es el pueblo? En primer lugar, el campesinado y, en cierta medida, los pequeños burgueses urbanos; luego los obreros que no pueden ser separados del protoplasma popular del campesinado. Esto es lo que expresa la tendencia básica de todos los "compañeros de viaje" de la revolución. Y lo mismo en Pilniak, en los "Hermanos Sérapión", y en los "imaginistas" que están todavía vivos. Y lo mismo ocurre con algunos de los futuristas (Klebnikov, Kruchenik y W. Kamensky). La base campesina de nuestra cultura, o mejor dicho, de nuestra incultura, pone de manifiesto de modo indirecto toda su inercia.

Nuestra revolución es la expresión del campesino convertido en proletario que, sin embargo, se apoya en el campesino y le muestra el camino a seguir. Nuestro arte es la expresión del intelectual que duda entre el campesino y el proletario. Se halla incapacitado, orgánicamente, para fundirse con uno o con otro, pero se inclina las más de las veces hacia el campesino. Debido a su posición intermedia y a sus vinculaciones, no puede convertirse en mujik, pero puede cambiar al mujik. Sin embargo, no puede haber revolución sin la dirección del proletariado. Tal contradicción es el origen de la dificultad fundamental a la hora de abordar el tema. Puede afirmarse que los poetas y escritores de estos años extremadamente críticos difieren entre sí por la forma en que salen de esta contradicción, y por el modo en que colman el vacío, unos mediante el misticismo, otros mediante el romanticismo, un tercero mediante un prudente distanciamiento, y un cuarto por un grito ensordecedor. Con independencia de la variedad de métodos empleados para superar la contradicción, ésta sigue siendo una en esencia: consiste en la separación creada por la sociedad burguesa entre el trabajo intelectual, incluido el arte, y el trabajo físico. La revolución es obra de hombres que realizan un trabajo físico. Uno de los objetivos últimos de la revolución consiste en superar totalmente la separación entre esas dos clases de actividad. En tal sentido, como en todos los demás, la creación de un arte nuevo es una tarea que se realiza siguiendo las líneas del trabajo fundamental, el de la construcción de una cultura socialista.

Sería ridículo, absurdo e incluso estúpido hasta más no poder, pretender que el arte permanecerá indiferente a las convulsiones de nuestra época. Son los hombres los que preparan los acontecimientos, son los hombres los que los realizan, y los acontecimientos a su vez actúan sobre los hombres y los cambian. El arte refleja, de forma directa o indirecta, la vida de los hombres que realizan o viven los acontecimientos. Y esto es válido para todas las artes, desde la más monumental a la que se centra en lo más íntimo. Si la naturaleza, el amor o la amistad no estuvieran ligadas al espíritu social de una época, la poesía lírica habría dejado de existir hace mucho tiempo. Un profundo

viraje histórico, es decir, un reordenamiento de las clases en la sociedad, rompe la individualidad, coloca la percepción de los temas fundamentales de la poesía bajo un nuevo enfoque y salva así al arte de una repetición eterna.

Pero el "espíritu" de una época ¿no actúa de modo indivisible e independiente de la voluntad subjetiva? Evidentemente, en última instancia este espíritu se refleja en todos; tanto en quienes lo aceptan y encarnan como en aquellos que luchan desesperadamente contra él o en quienes se esfuerzan por librarse de él; quienes le vuelven la espalda mueren poco a poco; quienes se resisten a él pueden, a lo más, reanimar tal o cual llama arcaica: el arte nuevo, al plantear nuevos jalones y ensanchar el campo de la creación artística, sólo podrá ser creado por aquellos que se identifiquen con su época. Si trazásemos una línea que una el arte actual y el arte socialista del futuro, podríamos decir que hoy apenas hemos superado la fase de preparación de esa Hagamos un breve esbozo de los grupos de la literatura rusa actual.

La literatura que se halla alejada de la revolución, desde los folletinistas del periódico de Suvorín hasta los líricos más sublimes del Valle de Lágrimas de la aristocracia, agoniza como las clases a las que han servido. Por lo que respecta a la forma, genealógicamente, esa literatura representa el perfeccionamiento de la línea maestra de nuestra vieja literatura, que comenzó como literatura de la nobleza y que terminó como literatura simplemente burguesa.

La literatura "mujik" soviética, que canta al campesino, puede encontrar sus raíces, desde el punto de vista de la forma, aunque de modo menos claro, en las tendencias eslavófilas y populistas de la vieja literatura. Resulta evidente que los escritores que cantan al mujik no preceden directamente de los mujiks. No existirían sin la literatura anterior de la nobleza y de la burguesía, de cuya literatura son la rama más joven. En la actualidad todos ellos tratan de ponerse de acuerdo con la hora de la nueva sociedad.

Indudablemente, el futurismo también era un brote de la vieja literatura. Pero el futurismo ruso no había alcanzado su completo desarrollo en el marco de la vieja literatura, ni había sufrido la adaptación burguesa que le hubiera valido ser reconocido oficialmente. Cuando estalló la guerra y luego la revolución, el futurismo era todavía bohemio, como todas las escuelas literarias en los países capitalistas. Gracias al impulso de los acontecimientos, el futurismo se adentró por los nuevos derroteros de la revolución. Un arte revolucionario no podía nacer de ahí por la misma naturaleza de las cosas. Aunque sigue siendo, por muchas razones, un brote revolucionario bohemio del arte antiguo, el futurismo contribuye en mayor medida, más directa y más activamente que cualquier otra tendencia, a la formación del arte nuevo.

Por significativas que puedan ser en líneas generales las obras de determinados poetas proletarios, su sedicente "arte proletario" no hace otra cosa sino cumplir un período de aprendizaje. Siembra por doquier los elementos de la cultura artística, ayuda a la nueva clase a asimilar las obras antiguas, aunque de modo superficial. En este sentido

es una de las corrientes que llevan al arte socialista del futuro.

Carece de todo fundamento oponer la cultura burguesa y el arte burgués a la cultura proletaria y al arte proletario. De hecho, estos últimos no existirán jamás, porque el régimen proletario es temporal y transitorio. La significación histórica y la grandeza moral de la revolución proletaria residen precisamente en que ésta sienta las bases de una cultura que no será ya una cultura de clase, sino la primera cultura auténticamente humana.

Durante el período de transición, nuestra política artística puede y debe consistir en ayudar a los diferentes grupos y escuelas artísticas salidos de la revolución a captar correctamente el sentido histórico de la época y una vez haberles colocado ante el siguiente criterio categórico, "por la revolución o contra la revolución", concederles una total libertad de autodeterminación en el terreno del arte.

Por el momento, la revolución se refleja en el arte de modo parcial solamente, una vez que el artista deja de mirarla como una catástrofe exterior, y en la medida en que todos los artistas y poetas, tanto los viejos como los nuevos, se conviertan en una parte de la trama viviente de la revolución y aprendan a verla no desde fuera, sino desde el interior.

El torbellino social no se calmará pronto. Ante nosotros tenemos decenios de lucha en Europa y en América. No sólo los hombres y las mujeres de nuestra generación, sino también los de la generación venidera, serán partícipes, héroes y víctimas de esta lucha. El arte de nuestra época será colocado enteramente bajo el signo de la revolución.

Este arte necesita una nueva conciencia. Por encima de todo es incompatible con el misticismo, sea éste sincero o se disfrace de romanticismo: la revolución tiene por punto de partida la idea central de que el hombre colectivo debe convertirse en el único señor y de que los límites de su poder sólo están determinados por su conocimiento de las fuerzas naturales y por su capacidad de utilizarlas. Este arte nuevo es también incompatible con el pesimismo, con el escepticismo, con todas las demás formas de abatimiento espiritual. Es realista, activo, colectivista, de forma vital y henchido de una confianza ilimitada en el porvenir.

29 de julio de 1924.

Leon Trotsky

CAPÍTULO I

La literatura anterior a la revolución

La revolución bolchevique de octubre de 1917 no sólo derrocó al gobierno de Kerensky, sino a todo el régimen social fundado en la propiedad burguesa. Este régimen tenía su cultura y su literatura oficiales: su derrumbamiento no podía sino entrañar el de la literatura anterior a Octubre.

El ruiseñor de la poesía, como el pájaro de la sabiduría, la lechuza, no deja oír su canto hasta después del crepúsculo. De día, se agita, se afana, y tras el crepúsculo, el sentimiento y la razón vienen a hacer el balance de lo realizado. Los idealistas, incluidos sus epígonos más sordos y algo ciegos –los subjetivistas rusos– pensaban que el mundo era movido por la idea, por el pensamiento crítico; en pocas palabras, creían que la intelligentsia dirigía el progreso. A lo largo de la historia, sin embargo, el espíritu no ha hecho más que renquear tras lo real, y es inútil demostrar, tras la experiencia de la revolución rusa, la estupidez retrógrada de la intelligentsia profesional. Los efectos de esta ley pueden verse con toda claridad en el terreno del arte. La identificación tradicional del poeta con el profeta sólo es aceptable en el sentido de que el poeta es casi tan lento como el profeta en reflejar su época. Si alguna vez hubo profetas y poetas “que se adelantaron a su tiempo”, esto sólo significa que supieron expresar determinadas exigencias de la evolución social con retraso menor que sus congéneres.

Para que la literatura rusa de fines del siglo pasado y de principios de este siglo se sintiera sacudir por el despertar de un “presentimiento” revolucionario, se ha necesitado que durante los decenios anteriores la historia produzca los cambios más profundos en la estructura económica del país, en la distribución de los grupos sociales y en los sentimientos de las masas populares. Para que los individualistas, los místicos y demás epilépticos llegasen a ocupar el primer plano de la literatura, fue necesario que la revolución de 1905 fracasara víctima de sus contradicciones internas, que en diciembre Durnovo aplastase a los obreros y que Stolypin disolviese dos dumas y crease una tercera. El ave del paraíso canta tras la puesta del sol, hasta el momento en que alza el vuelo el pájaro profeta, la lechuza.

Entre las dos revoluciones (1907-1917), toda una generación de la intelligentsia rusa se formó (o mejor dicho, fue deformada) en el clima de un intento de conciliación social entre la monarquía, la nobleza y la burguesía. Hallarse socialmente condicionada no significa por fuerza estar conscientemente interesado. Pero la intelligentsia y la clase dominante que la mantiene son vasos comunicantes: hay que aplicarles la ley de la igualdad de niveles. El viejo radicalismo y el viejo espíritu de revuelta intelectuales, que durante la guerra ruso-japonesa encontraron su expresión en un estado de ánimo completamente derrotista de la intelligentsia, desaparecieron rápidamente bajo

la estrella del 3 de junio. Aprovechando el barniz poético y metafísico de casi todos los siglos y todos los países, e invocando en su ayuda a los padres de la Iglesia, la intelligentsia se hizo cada vez más "autónoma" para proclamar su propio valor independientemente "del pueblo". Las formas escandalosas que cobró este proceso natural de aburguesamiento fueron, en cierto modo, una venganza por los pesares que le había causado el pueblo en 1905, debido a su obstinación y a su falta de respeto. Por ejemplo, el hecho de que Leónidas Andreiev - la figura artística más brillante, ya que no más profunda, del período ocurrido entre las dos revoluciones- concluyese su trayectoria escribiendo en el periódico reaccionario de Protopopov y de Amphiteatrov, constituye a su manera un símbolo del origen social del simbolismo de Andreiev. En su caso, el condicionamiento social se confunde con un interés no disfrazado. Bajo la epidermis del individualismo más refinado, de pacientes búsquedas místicas, de un spleen universal de confraternidad, se vio acumularse la grasa del espíritu conciliador burgués; pronto se dejó sentir tal característica en versos patrióticos extremadamente vulgares que aparecieron cuando el desarrollo "orgánico" del régimen del 3 de junio fue derrocado por la catástrofe de la guerra mundial.

Sin embargo, la prueba de la guerra no sólo superó las fuerzas de la poesía del 3 de junio, sino también las de su base social: el hundimiento militar del régimen acabó con la generación intelectual del período entre las dos revoluciones. Al advertir que bajo sus pies faltaba el montón de tierra sobre el que se asentaba su gloria y que hasta entonces parecía tan sólido, Andreiev se puso a gesticular gritando entre estertores, con espuma en los labios, tratando de defender, de salvar algo.

Pese a la lección de 1905, la intelligentsia acariciaba todavía la idea de restablecer su hegemonía política y espiritual sobre las masas. La guerra había fortalecido esta ilusión dado que la nueva conciencia religiosa, raquíca desde su nacimiento, no podía proporcionar -como tampoco el nebuloso simbolismo- el cimiento psicológico de la ideología patriótica. La revolución democrática de febrero de 1917, que nació de la guerra a la que puso fin, dio el impulso mayor -aunque durante un breve momento- a un rebrote de la idea del mesianismo de la intelligentsia. La revolución de febrero fue su última llamarada histórica. La mecha humeante olía ya a kerenskismo.

Luego vino Octubre, jalón más significativo que el reino de la intelligentsia y que al mismo tiempo señaló su derrota definitiva. Sin embargo, aunque vencida y aplastada por sus pesados pecados, su gloria muerta la hacía delirar en voz alta. En su conciencia, el mundo estaba al revés. La intelligentsia era el representante nato del pueblo. En sus manos se hallaba la farmacopea de la historia. Los bolcheviques trabajaban con opio de la China y con botas letonas. No podrían resistir mucho tiempo enfrentados a la voluntad del pueblo... Recordad sus brindis de año nuevo: "¡El año que viene en Moscú!" ¡Viciosa estupidez! ¡Qué equívoco! Pronto resultó evidente que si, en efecto, era imposible gobernar contra la voluntad del pueblo, no era en modo alguno imposible gobernar contra la voluntad de los intelectuales emigrados e incluso gobernar con éxito, pese a lo que pensarán los emigrados, tanto de dentro como de fuera del

país.

La ola prerrevolucionaria de principios de siglo, la revolución vencida en 1905, el equilibrio estricto, aunque inestable, de la contrarrevolución, la erupción de la guerra, el prólogo de febrero de 1917, el drama de Octubre: todo esto golpeó como con un ariete, pesadamente y sin cesar, a la intelligentsia. ¡No tuvieron tiempo de asimilar los hechos, de recrearlos en imágenes ni de encontrar la expresión verbal de esas imágenes! Ciertamente, tenemos Los Doce, de Blok, y varias obras de Mayakovsky. Algo suponen, un modesto anticipo, pero no un pago a cuenta de la historia, ni siquiera un comienzo de pago. El arte se ha mostrado impotente, como siempre ha ocurrido en los inicios de una gran época. Los poetas que no fueron llamados a colaborar al sacrificio divino, se mostraron, como no podía ser menos, como los más insignificantes de todos los niños insignificantes de la tierra. "Los simbolistas", "los parnasianos", "los acmeístas", que volaban por encima de las pasiones y de los intereses sociales, como en las nubes, se encontraron en Ekaterinodar con los blancos, o en el estado mayor del mariscal Pilsudski. Inspirados por una poderosa pasión wrangeliana, nos anatematizaban en verso y en prosa.

Los más sensibles y hasta cierto punto los más prudentes, callaban. En un interesante relato, María Chaguinian cuenta cómo durante los primeros meses de la revolución ella misma enseñó a tejer en la región del Don. Y no sólo tuvo que dejar su mesa de trabajo para ir al telar, sino que tuvo que dejarse a sí misma para perderse completamente. Otros se anegaron en el "Proletkult", en el "Politprosviet" o trabajaron en los museos, pasando así los acontecimientos más terribles y trágicos que el mundo haya vivido. Los años de la revolución se convirtieron en años de silencio casi completo de la poesía. Y desde luego no era por falta de papel. Si entonces no se podía imprimir, ahora sí se puede. No era preciso que la poesía fuera favorable a la revolución, hubiera podido estar contra ella. Conocemos la literatura de los emigrados. Nada de nada. Y nuestra propia literatura, lo mismo, tampoco ha producido nada a tono con la época.

Después de Octubre, los literatos pretendieron que nada de particular había ocurrido y que, en líneas generales, ese período no les concernía. Pero ocurrió entonces que Octubre comenzó a manifestarse sobre literatura, a legislar sobre ella y a quererla regir desde un punto de vista administrativo y desde un sentido más profundo al mismo tiempo. Una parte importante de los hombres de la vieja literatura se encontró -y no de forma fortuita- fuera de nuestras fronteras: de este modo, literariamente hablando, sucumbieron. ¿Existe Bunin? No puede decirse que Merejkovsky haya dejado de existir porque no ha existido nunca. ¿Y Kuprin, y Balmont e incluso Chirikov? ¿Y la revista Jar Ptitza, o los almanaques Spolokhi? ¿Y otras ediciones cuyas características principales consisten en la conservación de la antigua ortografía? Como en el relato de Chejov, todos sin excepción garrapatean sus quejas en el libro de reclamación de la estación de Berlín. Pasará mucho tiempo antes de que esté dispuesto el tren para Moscú; mientras esperan, los viajeros expresan sus emociones. En los almanaques provincianos Spolokhi, las bellas letras están representadas por Nemirovituh, Dantchenko, Amphiteatrov,

Chirikov, Pervukhin y otros nobles cadáveres, suponiendo que hayan existido alguna vez. Alexis Tolstoi da muestras de algunos signos de vida, no muy visibles, a decir verdad, pero bastan para excluirle del círculo encantado de los salvadores de la anciana ortografía y de esa banda de tambores en retirada.

¿No hay en esto una pequeña lección práctica de sociología sobre el tema? Es imposible engañar a la historia.

Abordemos el tema de la violencia. La tierra ha sido tomada, y lo mismo las fábricas, los depósitos bancarios; los cofres fueron abiertos, ¿pero qué ha pasado con los talentos y las ideas? ¿No se exportaron estos imponderables valores en tal cantidad que hacía nacer la inquietud respecto a la suerte de la "cultura rusa", como le ocurrió especialmente a su amable salmista, Máximo Gorki? ¿Por qué de todo esto no ha brotado nada? ¿Por qué los emigrados no pueden señalar un nombre o mostrar un libro de algún valor? Sencillamente porque no se puede engañar a la Historia ni a la verdadera cultura (que no es la del salmista).

Octubre ha entrado en los destinos del pueblo ruso como un suceso decisivo, otorgando a todo una significación y un valor propios. El pasado ha retrocedido enseguida, palideciendo y moribundo, y el arte no podrá revivir ya más desde el enfoque de Octubre. Quien esté fuera de la perspectiva de Octubre se halla completa y desesperadamente reducido a la nada, porque los pedantes y los poetas que no están "de acuerdo con esto" o que no se sienten "afectados por esto" son cero. Sencillamente, no tienen nada que decir. Sólo por esta razón, y no por cualquier otra, la literatura de los emigrados no existe. Y lo que no existe no puede ser juzgado.

En esta desintegración cadavérica de la emigración crece un determinado tipo de cínico burlón. Por su sangre pasan todas las corrientes, todas las tendencias, como una mala enfermedad que lo inmuniza contra cualquier infección ideológica. Ahí tenéis al desenvuelto Vetlugin. Quizá alguien sepa de dónde viene, pero es lo de menos. Sus libritos *La tercera Rusia*, *Héroes*, demuestran suficientemente que el autor ha leído, ha visto y ha oído y que sabe manejar la pluma. Inicia el primero de sus libros con una especie de elegía a las almas perdidas de la intelligentsia más sutiles y termina con una oda a los traficantes del mercado negro. Al parecer, este traficante se convertirá en el dueño de esta "Tercera Rusia" que sube: Rusia real, sincera, que defiende la propiedad privada, rica y despiadada en su avidez. Vetlugin, que se puso del lado de los blancos y que se apartó de ellos cuando fueron derrotados, presenta con toda oportunidad su candidatura como ideólogo de esta Rusia de los traficantes. Conoce bien su vocación. Pero ¿qué pasa con la "Tercera Rusia"? De cualquier modo que lo consideréis, suena a moneda acuñada, a carta falsa de tramposo que, ¡ay!, de pronto surge misteriosamente. La agudeza del estilo no ha de servir de nada. Su primer libro fue escrito aproximadamente durante la rebelión de Kronstadt contra los soviets (1921), y Vetlugin creyó que asistía al fin de la Rusia soviética. Al cabo de algunos meses, el anhelado suceso no se había producido y Vetlugin, si no nos equivocamos,

se pasó al grupo Smiena viek [Cambio de dirección]. Da igual: de raíz está protegido contra cualquier vacilación o retroceso. Añadamos que Vetlugin ha escrito también una novela de pacotilla de título sugestivo, *Memorias de un Canalla*. Canallas no faltan, pero Vetlugin es el más brillante de todos. Mienten de forma desinteresada, sin saber distinguir la verdad de la mentira. Quizá sean los auténticos desechos de la "segunda" Rusia, que espera la "tercera".

En un plano más elevado, pero más descolorido, está Aldanov. Podría ser todo lo más un cadete, es decir, un fariseo. Aldanov pertenece a ese tipo de sabios que hacen del escepticismo elevado su lema (pero nunca el cinismo). Aunque rechazan el progreso, están dispuestos a aceptar la teoría pueril de los ciclos históricos de Vico, porque en líneas generales nadie hay más supersticioso que los escépticos. Los Aldanov no son místicos en el pleno sentido de la palabra. No tienen una mitología positiva propia; el escepticismo político les otorga sólo un pretexto para mirar cualquier fenómeno político desde el punto de vista de la eternidad. Esto les proporciona un estilo especial, con distinguidas entonaciones aristocráticas.

Los Aldanov toman bastante en serio su gran superioridad sobre los revolucionarios en general y sobre los comunistas en particular. Les parece que no comprendemos lo que ellos comprenden tan bien. Para ellos, la revolución se ha producido porque no todos los intelectuales han pasado por esta escuela de escepticismo político y de estilo literario que constituye el capital espiritual de los Aldanov.

En los ocios de la emigración, enumeran las contradicciones que surgen en los discursos y las declaraciones de los dirigentes soviéticos (¿por qué no habrían de existir?), las frases mal construidas de los editoriales de Pravda (y hay que reconocer que abundan) y al final del balance la palabra estupidez (nuestra) contrasta con la sabiduría (suya) en las páginas que escriben. Han estado ciegos a la marcha de la Historia, no han previsto nada, han perdido su poder y con éste su capital, y todo queda explicado por las razones más diversas, especialmente entre nous por la vulgaridad del pueblo ruso. Los Aldanov se consideran ante todo estilistas, porque han superado las frases embrolladas de Miliukov y la arrogante fraseología abogadil de su asociado Hessen. Su estilo, tímido a lo más, sin acento ni carácter, es el propio del oficio literario de gentes que no tienen nada que decir. Su forma presuntuosa de hablar, carente de contenido, la mundanidad de su ingenio y de su estilo, ignoradas por nuestra vieja intelligentsia, florecían ya en el período entre revoluciones (1907-1917). Ellos lo han vuelto a aprender en Europa y se dedican a escribir algunos libros. Se muestran irónicos, recuerdan, bostezan levemente, pero por cortesía ahogan sus bostezos. Citan en lenguas distintas, hacen predicciones escépticas que a Poco contradicen con otras. Al principio resulta divertido, luego aburrido y por último insoportable. ¡Qué verborrea de frases sin pudor alguno, que desvergüenza libresca, qué servilismo intelectual!

Todos los humores de los Vetlugin, Aldanov y demás se hallan perfectamente expresados en el agradable poema de un tal Don Aminado, que vive en París:

¿Quién garantiza la verdad del ideal?

¿Quién que la humanidad vivirá mejor?

¿Dónde está la medida de las cosas? ¡Adelante, general!

¡Diez años todavía! Demasiado para usted y para mí.

Como puede verse, el español no es orgulloso. ¡Adelante, general! Los generales (e incluso los almirantes) se pusieron en camino.

La pena es que jamás llegaron.

A este lado de la frontera se han quedado muchos escritores anteriores a Octubre que son semejantes a los del otro lado: son los emigrados interiores de la revolución. "Antes de Octubre", esta expresión le parecerá al futuro historiador de la cultura tan significativa como la palabra "medieval" lo es para nosotros frente a la edad moderna. Octubre se parece en realidad, para quienes se adherían mayoritariamente y por principio a la cultura anterior, a la invasión de los Hunos. Han tenido que huir a las catacumbas con sus pretendidas "antorchas de la ciencia y de la fe". Pero tanto los que han huido como los que se mantienen apartados en silencio no han pronunciado una sola palabra nueva. Es verdad que la literatura anterior a Octubre o al margen de Octubre, incluso en Rusia, tiene más significación que la de los emigrados. Sin embargo, no hace tampoco otra cosa que sobrevivir, afectada por la impotencia.

¡Cuántos poemarios han aparecido! ¡Algunos adornados incluso con nombres que suenan muy bien! Se componen de pequeñas páginas llenas de líneas cortas, no siempre malas. Se hilvanan una tras otra en poemas en los que ciertamente hay algo de arte, e incluso el eco de un sentimiento ya experimentado. Pero considerados en conjunto, estos libros son tan superfluos para el hombre moderno posterior a Octubre como los oropeles para un soldado en el campo de batalla. La joya mayor de esta literatura de pensamientos y de sentimientos metidos en un callejón sin salida es el grueso y bien pensante Streletz, en el que se han impreso en trescientos ejemplares numerados los poemas, artículos y cartas de Sologub, Rozanov, Belenson, Kuzmin, Hollerbakh y otros. Una novela sobre la vida en Roma, cartas sobre el culto erótico al buey Apis, un artículo sobre santa Sofía -la terrestre y la celeste-. ¡Trescientos ejemplares numerados! ¡Qué desgarró, qué desolación!, qué mortal agonía! Mil veces mejor maldecir y rabiarse, que esto, al menos, todavía es vida.

"Muy pronto serás arrojado al viejo establo a garrotazos, oh pueblo irrespetuoso con las cosas santas" (Zinaida Hippus, Últimos poemas, 1914-1918). Evidentemente esto no es poesía, ¡pero qué talento de periodista! ¡Qué inimitable impulso vital el de esta poetisa decadente para manejar el garrote! (en verso). Cuando Zinaida Hippus

amenaza al pueblo con el látigo "para toda la eternidad", evidentemente exagera, pero quiere hacer comprender que sus maldiciones estremecerán los ánimos a través de los siglos. En esta hipérbole, a todas luces excusable debido a las circunstancias, puede verse claramente la naturaleza de la autora. Todavía ayer era una dama de Petrogrado que languidecía llena de talento, liberal y moderna. De golpe, esta dama tan pagada de sus propios refinamientos, descubre la negra ingratitud del populacho de "botas herradas" y, ofendida en su sancta sanctorum, transforma su rabia impotente en un grito estridente de mujer (siempre en verso). Desde luego, si su grito no estremece los corazones, al menos suscita interés. Dentro de cien años el historiador de la revolución rusa subrayará probablemente la escena de una bota herrada aplastando el lírico dedo pequeño del pie de una dama de Petrogrado, escena que revelará a la verdadera bruja adinerada bajo la máscara cristiana decadente, mística y erótica. Y Zinaida Hippus, la verdadera bruja, hace poemas superiores a los de los demás, más perfectos, pero más "neutros", es decir, muertos.

Cuando entre tantos panfletos y libritos "neutros" encontréis La Casa de los Milagros, de Irene Odoevtzeva, podréis casi reconciliarnos con el falso romanticismo modernizado de las salamandras, de los caballeros, de los murciélagos, de la luna moribunda, gracias a dos o tres relatos de la cruel vida de los soviets. Ahí tenéis una balada sobre un "Izvestchik" [cochero] al que el comisario Zon lanza a la muerte junto con su caballo; ahí tenéis la historia de un soldado que vende sal mezclada a vidrio molido, y también una balada sobre la forma en que se contaminan los depósitos de agua de Petrogrado. Los temas no son muy grandes y deben gustar mucho al primo Jorge y a la tía Ana. Pese a todo, ofrecen cierto reflejo de la vida, no son sólo los ecos tardíos de melodías cantadas hace tiempo y recogidas en las antologías. Por un momento estaríamos dispuestos a unirnos al primo Jorge. ¡Realmente son poemas muy agradables! ¡Adelante, señorita!

Pero no hablemos sólo de los "viejos" que han sobrevivido a Octubre. Al margen de Octubre hay también un grupo de jóvenes literatos y poetas. No sé exactamente cuántos son esos jóvenes, pero en cualquier caso antes de la guerra y antes de la revolución o eran principiantes o no habían comenzado todavía. Escriben relatos, novelas, poemas, con ese arte tan impersonal que era moneda corriente antes. Así se conseguía entonces ser conocido. La revolución (la bota herrada) ha acabado con sus esperanzas. Tratan de hacer creer, en la medida de su capacidad, que no ha ocurrido nada, y en sus versos y prosas carentes de originalidad expresan un orgullo herido. Sin embargo, de cuando en cuando desahogan silenciosamente sus almas burlándose.

El caudillo de todo este grupo es Zamiatin, autor de Los isleños¹. A decir verdad, el tema lo cogió de los ingleses. Zamiatin los conocía y los pintó bastante bien en una serie de esbozos no malos, pero sí superficiales, como buen extranjero observador y de talento que no tiene pretensiones especiales. Bajo el mismo título ha colocado esbozos de

1- Esto lo escribí al conocer a un grupo de poetas que se autotitulan de "isleños" (Tijonov y otros). Pero entre ellos hay notas vivas y, al menos en Tijonov, notas jóvenes, frescas y prometedoras. ¿De dónde procede ese apelativo exótico? (N. del T.)

rusos "isleños", miembros de esa intelligentsia que vive en una isla en medio del océano extraño y hostil a la realidad soviética. Aunque Zamiatin es aquí más sutil, tampoco alcanza gran profundidad. Después de todo, él mismo es un "isleño", habitante de una isla muy pequeña de la Rusia actual.

Escriba sobre los rusos de Londres o sobre los ingleses de Leningrado, Zamiatin sigue siendo un emigrado interior. Por su estilo, algo ampuloso y exponente de las buenas normas literarias que le son propias (y que rayan con el esnobismo), Zamiatin parece haber sido creado para enseñar a los círculos de jóvenes "isleños", instruidos y estériles.

Los "isleños" más sobresalientes son los miembros del grupo del Teatro de Arte de Moscú. No saben qué hacer con su gran técnica y consigo mismos. Consideran todo cuanto ocurre a su alrededor como hostil, o al menos, como extraño. Fijaos: estas gentes viven en el espíritu del teatro de Chéjov. ¡Las Tres Hermanas y El Tío Vania hoy! Mientras pasaba el chaparrón -los chaparrones no duran mucho- escenificaron La hija de la señora Angot, que, dejando a un lado cualquier otra consideración, les dio oportunidad para meterse con las autoridades revolucionarias. Ahora se dedican a mostrar al europeo aburrido y al americano que lo compra todo cuán bello era el vergel de la vieja Rusia feudal y cuán refinados y melancólicos eran sus teatros. ¡Bella y noble tropa moribunda de una joya de teatro. ¿No pertenece a ella la instruidísima Ajmatova?

El "círculo de poetas" comprende a los versificadores más esclarecidos; conocen la geografía, saben distinguir el rococó del gótico, hablan en francés y se hallan en el último escalón de los adeptos de la cultura. Con justo motivo piensan que "nuestra cultura tiene todavía un débil balbuceo infantil" (Jorge Adamovitch). Un barniz superficial no podría seducirles. "El brillo externo no puede ocupar el lugar de la auténtica cultura" (Jorge Ivanov). Su gusto es lo suficientemente bueno para admitir que Oscar Wilde es, después de todo, un snob en vez de un poeta, en lo cual quizá no estemos muy en desacuerdo. Desprecian a los que no valoran una "escuela", es decir, una disciplina, un saber, una aspiración, y este pecado tampoco no es extraño. Puyen cuidadosamente sus poemas. Muchos de ellos, Otsup, por ejemplo, tienen talento. Otsup es un poeta del recuerdo, del drama y de la inquietud. A cada momento cae en el pasado. Lo único que para él constituye la "alegría de vivir" en la memoria. "Encuentro incluso mi sitio de observador poeta y burgués que salva su poco de vida de la muerte", dice con tierna ironía. Pero su inquietud no es histérica, sino todo lo contrario, casi armoniosa; es la inquietud de un europeo dueño de sí, una inquietud a todas luces cultivada, sin impulsos místicos, lo cual ya es tranquilizador. Pero ¿por qué no florece la poesía de todas estas gentes? Porque no creen en la vida, porque no participan en la secreción de sus humores y sentimientos, porque sólo son los importadores tardíos, los epígonos de una cultura alimentada con la sangre de otras culturas. Son imitadores cultos e incluso exquisitos, ecos sonoros que están dotados por haber leído mucho, pero nada más.

Bajo el disfraz de ciudadano del mundo civilizado, el noble Versilov fue en su tiempo el admirador más esclarecido de la cultura extranjera. Tenía un gusto alimentado por varias generaciones de hidalguía. Se encontraba en Europa como en su casa. Con condescendencia o con desprecio irónico, miraba de arriba abajo al seminarista radical que citaba a Písarev o que pronunciaba francés con un acento provinciano o cuyos modales..., es mejor que no hablemos de modales. Sin embargo, ese seminarista de 1860, como su sucesor de 1870, edificaron la cultura rusa en la época en que Versilov se revelaba definitivamente como el más estéril de los traductores de la cultura.

Los cadetes rusos, esos liberales burgueses tardíos de principios del siglo XX, se hallan muy imbuidos de respeto e incluso de temerosa devoción hacia la cultura, hacia sus fundamentos estables, su forma y su aroma, aunque por sí mismos no sean más que ceros, nada. Medid ahora, mirando hacia atrás, el sincero desprecio con que esos cadetes rusos trataron al bolchevismo desde la altura de su cultura de escritores o de abogados profesionales, y comparadlo con el desprecio que la historia ha mostrado por esos mismos cadetes rusos. ¿De qué se trata? Es el mismo caso de Versilov, trasladado simplemente al nivel de las preocupaciones del profesor burgués. La cultura de los cadetes rusos se ha revelado como simple reflejo tardío de culturas extranjeras sobre el suelo superficial de la opinión pública rusa. En la historia de Occidente el liberalismo fue un movimiento poderoso contra las autoridades terrestres y celestes, y en el ardor de su lucha revolucionaria enriqueció a un mismo tiempo a la civilización material y a la cultura. Francia, tal como la conocemos, con su pueblo cultivado, sus formas educadas y la urbanidad incorporada a la carne y a la sangre de sus masas, ha salido, modelada tal cual es, del crisol de varias revoluciones. El "bárbaro" proceso de conmociones, catástrofes y alzamientos ha dejado también sus posos en la lengua francesa, marcándola con sus durezas y con sus suavidades, con su precisión y su inflexibilidad. Y lo mismo ha ocurrido con los estilos del arte francés. Para dar una agilidad nueva y una nueva maleabilidad a la lengua francesa, será necesaria, dicho sea de paso, otra gran revolución no del lenguaje, sino de la sociedad francesa. Se necesita asimismo una revolución para espolear al arte francés, tan conservador en todas sus innovaciones, para que alcance otro plano más elevado.

Pero nuestros cadetes rusos, esos imitadores tardíos del liberalismo, han tratado de asimilar a la historia, gratuitamente, la crema del parlamentarismo, de la cortesía refinada, del arte armonioso (sobre la sólida base del beneficio y de la renta). Adamovitch, Iretsky y muchos otros son muy capaces de estudiar los estilos individuales o colectivos de Europa, impregnarse de ellos o incluso importarlos, y después mostrar, utilizando cualquiera de ellos, que realmente no tenían nada que decir. Pero esto no es crear cultura, es simplemente recoger la crema.

Cuando algún esteta cadete ruso hace un largo viaje en un vagón de animales y viene a contárnoslo, haciendo rechinar sus dientes, que él, un europeo tan bien educado, con la mejor dentadura postiza del mundo y unos conocimientos detallados de la técnica de los ballets egipcios, se ha visto obligado por esta revolución de patanes a viajar con

mendigos piojosos, uno siente un asco infinito por los dientes postizos, por las técnicas de ballet y por toda esa cultura robada de los escaparates de Europa. En el interior de uno mismo empieza a brotar la convicción de que el menor piojo de ese mendigo harapiento es más importante, más necesario, por así decir, en el mecanismo de la historia que este egoísta cuidadosamente cultivado y totalmente estéril.

Antes de la guerra, cuando los traductores de cultura no se habían puesto todavía a cuatro patas para gritar patrióticamente, comenzaba a desarrollarse un estilo periodístico. Por supuesto, Miliukov seguía farfullando de forma prolija y garrapateando editoriales de parlamentario profesional; su editor asociado, Hessen, proporcionaba mejores ejemplos aún de los "procesos de divorcio", pero por regla general comenzábamos a olvidar nuestras rutas domésticas tradicionalmente obstaculizadas por la grasa empalagosa del *Russkia Viedomosti* [el Boletín ruso, diario liberal, 1863-1917]. Este mínimo progreso en un periodismo a la europea (pagado, digámoslo también, con la sangre de la revolución de 1905, puesto que de ella salieron los partidos y la Duma) fue ahogado sin dejar casi huellas en las olas de la revolución de 1917. Los cadetes rusos, que hoy viven en el extranjero, especialistas en divorcios o en cualquier otra cosa, hacen hincapié de modo malicioso en la endeblez literaria de la prensa soviética. En realidad, escribimos mal, sin estilo, incluso después del *Russkia Viedomosti*. ¿Quiere ello decir que hemos retrocedido? No, quiere decir que estamos en un período de transición, entre la imitación, la verborrea del abogado pagado, por un lado, y por otro el gran movimiento cultural de todo un pueblo que si se le da tiempo creará su propio estilo, tanto en periodismo como en las demás actividades.

Viene luego otra categoría, la de los *ralliés*. Es un término de política francesa que designó a los antiguos realistas que hicieron la paz con la República. Abandonaron la lucha por el rey, e incluso sus esperanzas en él, y tradujeron lealmente su realismo al lenguaje republicano. Ninguno de ellos hubiera podido escribir la *Marsellesa*, suponiendo que no estuviera ya escrita, y es poco probable que hayan cantado con entusiasmo sus estrofas contra los tiranos. Pero estos *ralliés* vivían y dejaban vivir. Hay muchos de esos *ralliés* entre los poetas, artistas y actores de hoy día. Ni calumnian ni injurian; antes bien, aceptan el estado de cosas, pero en líneas generales y "sin asumir la responsabilidad". Cuando les conviene, guardan un silencio diplomático o "lealmente" pasan de largo; por regla general son pacientes, y participan en la medida en que pueden. No aludo al grupo "Cambio de dirección", que tiene su propia ideología. Sólo hablo a los tranquilos filisteos del arte, de sus funcionarios ordinarios, con frecuencia hombres de talento. Encontramos a estos *ralliés* por todas partes, incluso entre los pintores de tratos; pintan retratos "soviéticos" y son en ocasiones grandes artistas. Tienen experiencia, saben trabajar, poseen cuanto es preciso. Sin embargo, los retratos son irreconocibles. ¿Por qué? Porque el artista no demuestra profundo interés por sus temas, no posee ninguna afinidad intelectual con ellos: pintan un bolchevique ruso de la misma forma que pintaba un jarrón o un repollo para la Academia, y quizá con más indiferencia aún.

No doy nombres, porque forman toda una clase. Estos *ralliés* no arrancarán las estrellas del cielo ni inventarán la pólvora. Pero son útiles y necesarios como abono para la nueva cultura. Lo cual no es de despreciar.

El destino reservado a las búsquedas e investigaciones de orden intelectual o religioso que habían "fertilizado la principal corriente de la literatura anterior a la revolución, es decir, el simbolismo, demuestra de manera palpable que el arte al margen de Octubre se halla castrado. Me parece oportuno hacer aquí algunas consideraciones sobre el tema.

A principios de siglo, la *intelligentsia* pasó del "materialismo" y del "positivismo", e incluso hasta cierto punto del marxismo, por la filosofía crítica de Kant hacia el misticismo. Entre las dos revoluciones, esta nueva conciencia religiosa vaciló y se desintegró en múltiples llamas moribundas. Ahora que la roca de la ortodoxia oficial se ha visto seriamente quebrantada, estos místicos de salón, cada cual a su manera, andan deprimidos, porque la nueva situación es demasiado grande para ellos. Sin la ayuda de estos profetas de tocador y de estos periodistas santificados, sin la ayuda de algunos que fueron marxistas en otro tiempo, las oleadas de la marea revolucionaria han conseguido batir los muros mismos de la Iglesia rusa, que no había conocido la Reforma. Se defendió contra la historia mediante la rigidez, la inmovilidad de sus formas, su rito automático y la fuerza del Estado. La Iglesia que había lamido los pies del zarismo, se mantuvo casi idéntica durante varios años tras la caída de su aliado y protector autocrático. La tendencia "Nuevo jalón" que se propone renovar la Iglesia trata de realizar una tardía reforma burguesa so pretexto de adaptarse al Estado soviético. Nuestra revolución política burguesa concluyó -incluso contra el deseo de la burguesía- sólo unos pocos meses antes de la revolución de las masas trabajadoras. La reforma eclesiástica sólo empezó cuatro años después de la sublevación proletaria. Si la "Iglesia viva" sanciona la revolución social, lo hace única y exclusivamente porque trata de camuflarse.

No es imposible una Iglesia proletaria. La reforma de la Iglesia está dirigida a objetivos esencialmente burgueses, tales como su liberación de la pesadez medieval, la sustitución de una relación más individualizada de los fieles a la jerarquía celeste, a las muecas del rito y al chamanismo; en una palabra, el objetivo general es dar a la religión y a la Iglesia una agilidad y una capacidad de adaptación mayores. Durante esos cuatro primeros años, la Iglesia se ha protegido contra la revolución proletaria mediante un conservadurismo sombrío e intransigente. Ahora se pasa a la Nep. Si la Nep soviética supone la amalgama de la economía socialista y el capitalismo, la Nep de la iglesia es un injerto burgués sobre el tronco feudal. El reconocimiento del régimen obrero ha sido dictado, como ya se ha dicho, por la ley del mimetismo.

No obstante, el hundimiento de la secular estructura de la Iglesia ha comenzado. De la izquierda -la "Iglesia viva" también tiene su ala izquierda- se alzan voces todavía más radicales. Más a la izquierda incluso se encuentran las sectas extremistas. Un

racionalismo ingenuo que ahora comienza a despertarse abre los surcos a las semillas materialistas y ateas. Una era de grandes conmociones y de grandes derrotas ha llegado a este reino que, según anunciaban, no era de este mundo. ¿Dónde está ahora la "nueva conciencia religiosa"? ¿Dónde los profetas y los reformadores de los salones literarios o de los círculos de Leningrado y de Moscú? ¿Dónde la antroposofía? De su lado no viene ni un aliento ni un murmullo. Los pobres homeópatas místicos se sienten como gatos caseros encaramados a un témpano que arrastra la corriente. Los difíciles días tras la primera revolución dieron lugar a una "nueva conciencia religiosa"; la segunda revolución la aplastó.

El señor Berdiaev, por ejemplo, sigue acusando a los que no creen en Dios, a los que no se preocupan de una vida futura, de ser burgueses. Resulta divertido. De su breve relación con los socialistas le ha quedado la palabra "burgués" que aplica al anticristo soviético. La pena consiste en que los obreros rusos no son en modo alguno religiosos, mientras que los burgueses se van convirtiendo en creyentes... una vez que han perdido sus propiedades. Uno de los numerosos inconvenientes de la revolución consiste en que pone al desnudo las raíces sociales de la ideología.

La "nueva conciencia religiosa" se ha desvanecido, pero no sin dejar algunas huellas en la literatura. Toda una generación de poetas que aceptó la revolución de 1905 como una noche de San Juan, y que quemó sus delicadas alas ante sus hogueras de alegría, comenzó a introducir en sus rimas a la jerarquía celeste. La juventud del período entre ambas revoluciones se les unió. Pero como los poetas, siguiendo una malsana tradición, tenían por costumbre en los momentos difíciles volverse hacia las ninfas Pan, Marte y Venus, en nuestros días el Olimpo ha sido nacionalizado por las necesidades de la forma poética. Al fin y al cabo, escoger Marte o San Jorge no es más que una cuestión de ritmo de troqueo o de yambo. Indudablemente detrás de todo esto se ocultaban, en muchos o en algunos, ciertas experiencias, sobre todo la del miedo. Llegó la guerra que disolvió el miedo de la intelligentsia en una ansiedad general. Llegó luego la revolución que condensó ese miedo en pánico. ¿Qué esperar? ¿Hacia quién volverse?

¿A quién vincularse? No quedaba nada más que las Sagradas Escrituras. Muy pocos desean ahora agitar de nuevo el líquido religioso destilado antes de la guerra en casa de Berdiaev y en otras reboticas; los que necesitan del misticismo hacen simplemente la señal de la cruz de sus antepasados. La revolución ha raspado y lavado el tatuaje personal, poniendo al desnudo cuanto había de tradicional, de tribal, de recibido con la leche materna y que no se había disuelto con la razón crítica debido a su debilidad y a su pusilanimidad. En los versos, jamás ha faltado Jesús. Y en la edad de la industria textil mecanizada, el tejido de la Virgen es el tejido poético más popular.

Uno queda aterrado leyendo la mayoría de esos poemarios, sobre todo los de las mujeres. Verdaderamente en ellos no se puede dar un paso sin Dios. El mundo lírico de Ajmatova, de Zvetaeva, de Radlova y otras poetisas, auténticas o presuntas, es extremadamente reducido. Abarca a la poetisa misma, a un desconocido con sombrero

o con espuelas, e inevitablemente a Dios, sin ninguna característica especial. Dios es una tercera persona, muy cómoda y muy transportable, para uso doméstico, un amigo de la familia que de vez en cuando cumple los deberes del ginecólogo. Lo que resulta poco comprensible es que ese individuo, ya no demasiado joven y sobre el que pesan todos los asuntos personales, con frecuencia enojosos, de Ajmatova, de Zvetaeva y de las demás, pueda a la vez, en sus ratos libres, dirigir los destinos del universo. Para Chkapskaïa, tan orgánica, tan biológica, tan ginecológica (el talento de Chkapskaïa es real), Dios es algo así como un alcahuete y una comadrona, es decir, tiene todos los atributos de una vieja comadre chismosa. Si se me permite una observación subjetiva, de buena gana concedería que ese Dios femenino, de fuertes caderas, aunque no tan impotente, al menos es más simpático que el polluelo que incuba la filosofía mística más allá de las estrellas.

Tras esto, ¿cómo no llegar a la conclusión de que la cabeza bien organizada de un filisteo educado no es más que un cubo en el que la Historia, al pasar, arroja los desperdicios y los desechos después de sus distintas conquistas? En él vemos el Apocalipsis, Voltaire y Darwin, el libro de los Salmos, la filosofía comparativa, la tabla de multiplicar y un cirio. ¡Un revoltijo vergonzoso que hace echar de menos la ignorancia del hombre de las cavernas! El hombre, el "rey de la Naturaleza" que siempre quiere "servir", mueve la cola al oír la voz de su "alma inmortal". Si la analizamos, la presunta alma se revela como un "órgano" mucho menos perfecto y menos armonioso que el estómago o los riñones: "la inmortal" tiene numerosos apéndices rudimentarios y bolsillos llenos de toda suerte de humores cancerosos, causa continua de comezones y de úlceras espirituales. A veces, éstas revientan en rimas que entregadas como poesía individualista y mística se imprimen en elegantes libritos.

Pero probablemente nada ha puesto de relieve de forma más íntimamente convincente la vacuidad y la corrupción del individualismo intelectual como la canonización universal de que hoy es objeto Rozanov: filósofo "genial" y profeta, y poeta, y también de pasada gentilhomme del espíritu. No obstante, Rozanov fue un cerdo notorio, un holgazán, un parásito con alma de lacayo. Esa era su verdadera esencia y su talento se limitaba a la expresión de esa esencia.

Cuando se habla del "genio" de Rozanov, se habla en primer lugar de sus revelaciones en el terreno sexual. Pero si alguno de sus admiradores trata de recoger y de sistematizar cuanto Rozanov ha dicho, en su lengua, que tan maravillosamente se adapta a las reticencias y a las ambigüedades, sobre la influencia del sexo en la poesía, la religión o la política, sólo conseguirá sacar alguna cosa muy pobre y no demasiado nueva. La escuela psicoanalítico austríaca (Freud, Jung, Albert, Adler, etc.) ha realizado una aportación infinitamente mayor al problema del papel jugado por el elemento sexual en la formación del carácter individual y en la conciencia social. En el fondo no hay comparación posible. Incluso las exageraciones más paradójicas de Freud son incomparablemente más importantes y más fructíferas que las audaces suposiciones de Rozanov, quien se extravía totalmente en una imbecilidad buscada y en el blableo

puro y simple, echando abajo puertas que estaban abiertas y mintiendo por los cuatro costados.

Hay que admitir, no obstante, que los emigrados del exterior y del interior que no sienten vergüenza de festejar a Rozanov y de inclinarse ante él, han levantado la caza. Por su parasitismo intelectual, por sus adulaciones, por su vileza, Rozanov no ha hecho más que impulsar hacia su perfección lógica sus rasgos espirituales comunes de todos: la cobardía ante la vida y la cobardía ante la muerte.

Un tal Victor Khovin, teórico del futurismo o de algo parecido, afirma que la versatilidad de Rozanov deriva de causas más complejas y sutiles; que si Rozanov abrazó la revolución (de 1905) sin por ello abandonar el periódico reaccionario *Novoïe Vremia* (Tiempo Nuevo), y luego giró hacia la derecha, es sólo porque quedó horrorizado ante lo que descubría en sí mismo: la madera de un superhombre y el absurdo. Si llegó incluso a cumplir las órdenes del ministro de Justicia (en el asunto Beiliss), si al mismo tiempo escribía como reaccionario en *Novoïe Vremia* y como liberal en *Ruskoïe Slovo* (Palabra rusa) (con seudónimo), si sirvió de alcahuete de jóvenes escritores para Suvorin, todo ello derivaba de la complejidad y de la profundidad de su naturaleza espiritual. Estos estúpidos y chochos apologistas hubieran resultado algo más convincentes si Rozanov se hubiera acercado a la revolución en el momento en que era perseguida, y se hubiera alejado en el momento de la victoria. Precisamente lo que Rozanov no hizo, ni podía hacer. Celebró la catástrofe del campo de Khodynka como un sacrificio purificador en una época en que el reaccionario *Pobedonostzev* triunfaba. En octubre de 1905 aceptó la Asamblea Constituyente y el Terror, lo más revolucionario que hubo, cuando la joven revolución parecía haber derrocado a los poderes imperantes. Durante el proceso Beiliss, se esforzó por demostrar que los judíos utilizaban la sangre de los cristianos con fines rituales. Poco antes de su muerte, y con su habitual mueca de cretino, escribió que los judíos eran "el primer pueblo de la tierra", frase que por supuesto no tenía más valor que la que había dicho durante el proceso Beiliss aunque fuera la opuesta. Lo más auténtico y constante en Rozanov fue su arrastrarse como gusano ante el poder. Un gusano escritor, un gusano que se arrastra, se desliza, se pega, se contrae y se distiende según las necesidades, tan desagradable como un gusano. Rozanov calificó a la Iglesia ortodoxa, por supuesto en su propio círculo, de montón de basura. Pero practicó los ritos (por cobardía y por prevención), y cuando llegó el momento de la muerte comulgó cinco veces (igualmente por si acaso). Fue hipócrita con el cielo como lo había sido con su editor y con sus lectores.

Rozanov se vendió públicamente por dinero. Su filosofía concordaba con su vida y a ella se adaptó. Su estilo también. Fue poeta de rincón de chimenea, de apartamento confortable. Al burlarse de los maestros y de los profetas, enseñó que lo más importante en la vida era lo muelle, lo cálido, lo grasiento, lo dulce. En estos últimos decenios, la *intelligentsia* se aburguesaba rápidamente y se inclinaba mucho más hacia lo muelle y lo dulce, pero al mismo tiempo resultaba embarazada por Rozanov como lo está un

joven burgués ante una cocot deslenguada que dice públicamente su secreto. Como Rozanov perteneció siempre de hecho a la intelligentsia, ahora que las viejas divisiones de la sociedad "educada" han perdido toda su significación, y esa sociedad la decencia incluso, la figura de Rozanov reviste proporciones titánicas. En el culto de Rozanov se encuentran hoy los teóricos del futurismo (Shklovsky, Khovin), Remizov, los soñadores antroposofías, el prosaico Joseph Hessen, las viejas derechas y las viejas izquierdas. "

¡Hosanna al parásito! Nos enseñó a amar las dulzuras, soñábamos con el albatros y lo hemos perdido todo. Hemos aquí, rechazados por la Historia, sin contemplaciones ni dulzuras."

Una catástrofe, sea individual o colectiva, es siempre una excelente piedra de toque porque revela de forma infalible las auténticas relaciones individuales o sociales.

Tras la revolución de Octubre, el arte anterior, que era casi completamente contrarrevolucionario, ha mostrado su relación indisoluble con las clases dirigentes de la vieja Rusia. Las cosas son ahora tan claras que no es preciso señalarlas con el dedo. El terrateniente, el capitalista, el general de uniforme o el civil emigraron con su abogado y su poeta. Todos juntos decidieron que la cultura había perecido. Por supuesto, hasta entonces el poeta se había considerado independiente del burgués, e incluso estaba enfrentado a él. Pero cuando el problema se planteó con la seriedad de la revolución, el poeta apareció inmediatamente como un parásito hasta la médula de los huesos. Esta lección histórica sobre el arte "libre" se desarrolló paralelamente a la lección sobre las demás "libertades" de la democracia, de esa democracia que iba barriendo tras las tropas de Yudenitch. En los tiempos modernos, el arte a un tiempo individual y profesional, a diferencia del antiguo arte popular colectivo, crece en la abundancia y en los ocios de las clases dirigentes y es mantenido por ellas. La prostitución, casi invisible cuando las relaciones sociales no eran perturbadas, fue puesta crudamente al desnudo cuando el hacha de la revolución abatió los viejos pilares.

La psicología del parasitismo y de la prostitución no es totalmente igual a la de la sumisión, a la de la cortesía o a la del respeto. Antes bien, implica querellas muy severas, explosiones, desacuerdos, amenazas de ruptura total, pero sólo amenazas. Foma Fomith Opiskin, el tipo clásico del viejo parásito noble, "con psicología", se hallaba casi siempre en un estado de insurrección doméstica. Pero si no recuerdo mal, nunca pasó más allá del último granero. Evidentemente, resulta muy grosero y poco cortés comparar a Opiskin con los académicos y casi clásicos Bunin, Merejovsky, Zinaida Hippus, Kotliarevsky, Zaitzev, Zamiatin y otros. Pero hay que contar la historia tal cual es. Se han revelado prostituidos y parásitos. Y aunque algunos de ellos protesten de modo violento contra esta acusación, la mayoría de los emigrados del interior -en parte por circunstancias sobre las que no ejercen ningún control y sobre todo, debemos pensarlo, debido a su temperamento- se hallan entristecidos simplemente porque su estado de prostitución se ha deteriorado en sus raíces, mientras su melancolía se

agota en recuerdos, en experiencias repetidas.

Andrei Bieli

La literatura del período entre las dos revoluciones (1905-1917), decadente en su humor y en su alcance, superrefinado en su técnica, literatura de individualismo, de simbolismo y de misticismo, encontró en Bieli (Blanco) su expresión más alta y también la más abiertamente perjudicada por Octubre. Bieli cree en la magia de las palabras. Puede decirse por ello que su seudónimo literario testimonia su oposición a la revolución, porque el período mayor de lucha revolucionario ocurrió en combates entre rojos y blancos.

Los recuerdos de Bieli sobre Blok, sorprendentes por sus detalles insignificantes y por su mosaico psicológico arbitrario, permiten darse cuenta ampliamente de la situación en que se encuentran gentes de otra época, de otro mundo, de una época pasada, de un mundo que no volverá ya más. Y no es un asunto de generaciones, porque estas gentes pertenecen a nuestra generación, sino de diferencias de naturaleza social, de tipo intelectual, de raíces históricas. Para Bieli "Rusia es un vasto prado, verde como el dominio de Yasnaïa-Poliana o el de Chajmatovo". En esta imagen de la Rusia prerrevolucionaria y revolucionaria representada como un prado verde, más todavía, como un prado de Yasnaïa-Poliana o de Chajmatovo, vemos cuán profundamente se halla enterrada la vieja Rusia, la Rusia del terrateniente y del funcionario, o mejor, la Rusia de Turgueniev y de Goncharov. ¡Qué distancia astronómica entre ella y nosotros, y qué bien que esté tan lejos! ¡Qué salto a través de los tiempos entre esa vieja Rusia y Octubre!

Se trata del prado Bejin de Turgueniev, o del de Chajmatovo de Blok, o del de Yasnaïa-Poliana de Tolstoi, o del de Oblomov de Gontcharov, idéntica imagen de paz y de armonía vegetativa. Las raíces de Bieli están en el pasado. ¿Dónde ahora la antigua armonía? A Bieli todo le parece alterado, todo está al revés, todo carece de armonía. Para él, la paz de Yasnaïa-Poliana no ha sido transformada en salto hacia adelante, sino en excitaciones y en saltos sobre el mismo lugar. El aparente dinamismo de Bieli no hace más que girar sobre sí mismo, combatir sobre los túmulos funerarios de un viejo régimen que se desintegra y desaparece. Sus contorsiones verbales no llevan a ninguna parte. No hay huellas de ningún ideal revolucionario. De hecho es un conservador intelectual, realista, a cuyos pies falta suelo y que se halla desesperado. Las Memorias de tan Soñador, periódico inspirado por Blok, reúne al realista desesperado cuya chimenea echa humo y al intelectual acostumbrado al confort del espíritu y que no puede soñar con una vida lejos del prado de Chejmatovo. Bieli, el "soñador", cuyos pies están en tierra, apoyados sobre el terrateniente y el burócrata, no hace más que lanzar bocadas de humo a su alrededor.

Individualista desarraigado de sus costumbres y de su eje, Bieli quisiera trocarse en el

mundo entero, construir todo a partir de sí mismo y a través de sí mismo, redescubrir todo él mismo, pero sus obras, de desigual valor artístico, no hacen nunca más que sublimar, intelectual o poéticamente, las viejas costumbres. Y por eso, en última instancia, esa preocupación servil por sí mismo, esa apoteosis de hechos ordinarios de su propia rutina intelectual se vuelven tan insoportables en nuestra época donde masa y rapidez fabrican realmente un mundo nuevo. Si alguien escribe de forma tan pomposa sobre su encuentro con Blok, ¿cómo tendrá que escribir sobre los grandes acontecimientos que afectan a los destinos de las naciones?

En los recuerdos de infancia de Bieli, Kolik Letaev, hay interesantes momentos de lucidez, no siempre artísticos pero a menudo convincentes; por desgracia, unos se unen a otros mediante discusiones ocultas, profundidades imaginarias, por una acumulación pletórica de palabras y de imágenes que los hacen totalmente vanos. Con toda la atención puesta sobre sí mismo, Bieli se esfuerza por sacar su alma infantil al exterior. En todas las páginas se ven las huellas de sus esfuerzos, pero el mundo exterior no está ahí. ¿De dónde iba a venir?

No hace mucho tiempo, Bieli -siempre preocupado por sí mismo, siempre narrándose a sí mismo, siempre paseando en torno a sí mismo, respirándose y lamiéndose a sí mismo- escribió sobre sí mismo algunas cosas muy ciertas: "Quizá bajo mis abstracciones teóricas del "maximum" se ocultaba el minimalismo, tanteando cuidadosamente el terreno. Yo abordaba todo de forma indirecta. Tanteando el terreno de lejos mediante una hipótesis, mediante una alusión, mediante una prueba metodológica, y permaneciendo en una indecisión atenta" (Recuerdos de Alejandro Blok). Al tratar a Blok de maximalista, Bieli habla de sí mismo como un menchevique (en el espíritu, por supuesto, y no en política). Estas palabras pueden parecer extrañas en la pluma de un Soñador y de un Original (con mayúsculas), pero, después de todo, al hablar tanto de uno mismo siempre se dice alguna verdad. Bieli no es un maximalista en modo alguno, sino un minimalista indiscutible, un resplandor del antiguo régimen y de sus puntos de vista, que sufre y suspira en un clima nuevo. Y es absolutamente cierto que aborda todo de un modo indirecto. Todo su San Petersburgo está construido mediante procedimientos indirectos. Por eso se parece tanto a un embarazo. Incluso en los párrafos donde alcanza efectos artísticos, es decir, allí donde una imagen nace en la conciencia del lector, éste la paga muy caro; por ello, tras todos esos circunloquios, tras esa tensión y esos esfuerzos el lector se queda finalmente con las ganas. Es como si se os hiciese entrar en una casa por la chimenea, y una vez dentro os dieseis cuenta que había una puerta por la que hubiera sido mucho más fácil entrar.

Su prosa rítmica es horrorosa. Sus frases no obedecen al movimiento interior de la imagen, con un metro exterior que al principio puede parecer sólo superfluo, pero que luego no tarda en fatigaros por su pesadez y que, finalmente, envenena incluso vuestra existencia. La certidumbre de que una frase terminará según un ritmo determinado, ataca los nervios igual que durante el insomnio se espera que los goznes de la puerta rechinen de nuevo. Y lo mismo que con la manía del ritmo ocurre con el fetichismo

de la palabra. Evidentemente, es cierto que la palabra no expresa sólo un sentido, que además tiene un valor sonoro y que sin tal consideración respecto a la palabra no podría hablarse de maestría, tanto en prosa como en poesía. No negamos los méritos de Bieli en este aspecto. Pero la palabra más cargada y más sonora no puede significar más que lo que se ponga en ella. Como los pitagóricos en el número, Bieli busca en la palabra un segundo sentido particular, oculto. Y por eso con frecuencia se encuentra en un callejón sin salida. Si cruzáis el dedo corazón sobre el índice y tocáis un objeto, sentiréis dos objetos, pero si repetís la experiencia os sentiréis a disgusto; en vez de utilizar correctamente vuestro sentido del tacto abusáis de él para engañaros. Los métodos artísticos de Bieli dan de hecho esa impresión. Son falsamente complejos.

Su pensamiento estancado, esencialmente mediocre, no se caracteriza por un análisis lógico y psicológico, sino por un juego de aliteraciones, de contorsiones verbales y de relaciones acústicas. Cuanto más se aferra Bieli a las palabras, cuanto más la viola sin remisión, tanto más insoportable resulta con sus opiniones fijas en un mundo que ha superado la inercia. Bieli alcanza sus momentos más fuertes cuando describe la sólida vida de antaño. Pero incluso ahí, su forma es fatigante y desprovista de gracia. Se ve con toda claridad que él mismo es carne de la carne y sangre de la sangre del viejo Estado, a todas luces conservador, pasivo y moderado, y que su ritmo, sus contorsiones verbales no son más que un medio burlesco de luchar contra su pasividad interior y su sequedad, ahora que se ha visto arrancado del eje de su vida.

Durante la guerra mundial, Bieli se convirtió en discípulo del místico alemán Rudolf Steiner, "doctor en filosofía", por supuesto, e hizo guardia durante la noche en Suiza, bajo el domo del templo antroposófico. ¿Qué es la antroposofía? Es una copia intelectual y espiritual del cristianismo, hecha con ayuda de citas poéticas y filosóficas de altos vuelos. No puedo precisar más exactamente los detalles, porque nunca he leído a Steiner ni tengo intención de hacerlo: me creo con derecho a no interesarme por sistemas "filosóficos" que se dedican a diferenciar las escobas de las brujas de Weimar de Kiev (dado que no creo en las brujas por regla general, salvo en el caso de Zinaida Hippus, antes citada, en cuya realidad creo de forma absoluta aunque nada puedo decir con precisión sobre la longitud de su escoba). No ocurre lo mismo con Bieli. Si las cosas del cielo son para él más importantes, debiera exponerlas. Sin embargo, Bieli, tan aficionado a los detalles que nos refiere su travesía de un canal como si se tratase, por lo menos, de la escena del Huerto de los Olivos vista con sus propios ojos, o del sexto día de la creación, ese mismo Bieli cuando tocó la antroposofía se hace breve y sucinto; prefiere adoptar la figura del silencio. Lo único que nos cuenta es que "no soy yo, sino el Cristo en mí quien es yo", y también que "nosotros hemos nacido en Dios, moriremos en Cristo y seremos resucitados por el Espíritu Santo". Muy reconfortante, pero no excesivamente claro. Bieli no se expresa de modo muy popular debido a un temor fundamental: el de caer en lo concreto teológico, que sería muy peligroso. En efecto, el materialismo pisotea invariablemente toda creencia ontológica positiva concebida a imagen de la materia, por muy fantásticamente transformada que ésta pueda estar en el curso del proceso. Si sois creyentes, debéis explicar por tanto

qué clase de plumas llevan los ángeles, y de qué sustancia están hechas las colas de las brujas. Temiendo estas legítimas preguntas, los caballeros espiritualistas han sublimado tanto su misticismo que en última instancia la existencia celeste sirve de seudónimo ingenioso a la inexistencia. Y entonces, nuevamente asustados (en realidad no había motivo para ir tan lejos), vuelven a caer en el catecismo. De este modo, entre una sombría vida celeste y una lista de valores teológicos, va marchando la vegetación espiritual de los místicos de la antroposofía y de la fe filosófica en general. Obstinadamente, Bieli intenta, aunque sin éxito, desenmascarar su vacío mediante una orquestación sonora y unos metros forzados. Se esfuerza por alzarse de forma mística por encima de la revolución de Octubre, se esfuerza incluso por adoptarla de pasada, designándola un lugar entre las cosas terrenas, que, sin embargo, para él no son -y utilizo sus propios términos- más que "estupideces". Al fracasar en estas tentativas -¿cómo no había podido fracasar?-, Bieli se encoleriza. El mecanismo psicológico de este proceso es tan simple como la anatomía de una marioneta: unos pocos agujeros y unos pocos resortes. Pero los agujeros y los resortes de Bieli salen del Apocalipsis; no del Apocalipsis general, sino de su apocalipsis particular, del apocalipsis de Andrei Bieli: "El espíritu de verdad me obliga a expresar mi actitud sobre el problema social... Bueno, ya sabe usted, ... cosas...

¿Quiere un poco de té? ¡Que hoy ya no hay hombres corrientes! ¡Pues aquí tiene usted uno, yo soy un hombre corriente! " ¿Falta de gusto? Sí, unas muecas forzadas, una estupidez que no hace gracia. ¡Y todo esto ante un pueblo que ha vivido una revolución! En su introducción, muy arrogante, a su no épica epopeya, Andrei Bieli acusa a nuestra época soviética de ser "terrible para los escritores que se sienten llamados a realizar grandes cuadros monumentales". él, el monumentalista, es arrastrado, figúrense, "a la arena de lo cotidiano", a la pintura de "cajas de bombones". Por favor, ¿se puede alterar más la realidad y cualquier lógica? ¡él, Bieli, arrastrado por la revolución lejos de sus telas hacia la pintura de cajas de bombones! Con los detalles más rebuscados, y menos con detalles que con una oleada de palabras, Bieli nos cuenta cómo "bajo el domo del templo de Juan", él "fue empapado por una lluvia verbal" (¡sic!); cómo tuvo conocimiento de la "tierra del pensamiento viviente", cómo el templo de Juan se convirtió para él en "una imagen del peregrinaje teórico". ¡Fárrago casto y sagrado! Leyéndolo, cada página resulta más intolerable que la anterior. Esta búsqueda satisfecha de la nada psicológica, y que no se prosigue en ninguna parte más que bajo el domo del templo de Juan, este parloteo snob, enfático, cobarde y supersticioso escrito con un bostezo glacial, ... todo esto nos es presentado como una "tela monumental". La apelación a volver los ojos hacia lo que la mayor de las revoluciones está a punto de alterar en los estratos de la psicología nacional es considerada como una invitación a pintar "cajas de bombones". ¡Es aquí, entre nosotros, en la Rusia Soviética, donde están las "cajas de bombones"! ¡Qué mal gusto, qué desvergüenza verbal! Al revés, el "templo de Juan" construido en Suiza por los turistas y los vagos espirituales es lo que es una especie de caja de bombones insípidos de un alemán doctor en filosofía, caja llena de "lenguas de gato" y de todas las especies de moscas azucaradas.

Y es nuestra Rusia la que ahora se ha convertido en una tela tan gigantesca que se necesitarán siglos para pintarla. De ahí, de las cimas de nuestras amplitudes revolucionarias, parten las fuentes de un arte nuevo, de un nuevo punto de vista, de nuevas concatenaciones de sentimientos, de un nuevo ritmo de pensamiento, de una nueva lucha con las palabras. En cien, en doscientos o en trescientos años se descubrirán con emoción estas fuentes del espíritu humano liberado... y tropezarán con el "soñador" que se apartó de la "caja de bombones" de la revolución y que le exigió medios materiales para describir cómo huyó de la gran guerra en Suiza, y cómo, día a día, captó en su alma inmortal pequeños insectos y los extendió sobre su uña, "bajo la cúpula del templo de Juan".

En esa misma época, Bieli declara que los "fundamentos de la vida cotidiana son estúpidos para él". Y dice esto frente a una nación que sangra para cambiar los fundamentos de la vida cotidiana. ¡Sí, no son ni más ni menos que estupideces! Y encima exige el payok, y no el payok ordinario, sino un payok proporcionado a las grandes telas. Y se indigna si no se lo dan deprisa. ¡No parece sino que en realidad se le paga para oscurecer el estado del alma cristiana con "estupideces". Indudablemente no es él, es Cristo quien está en él. Y él renacerá en el Espíritu Santo. Pero ¿por qué tiene que esparcir, entre nuestras estupideces terrenas, su bilis sobre una página impresa sólo por un payok insuficiente? La piedad antroposófica no le libra sólo del gusto artístico, sino también del pudor social.

Bieli es un cadáver y no resucitará en ningún Espíritu, sea el que fuere.

CAPÍTULO II

Los "compañeros de viaje" literarios de la revolución

La literatura ajena a la revolución de Octubre es ahora, tal como dijimos en el capítulo primero, un asunto concluido. En un principio, los escritores se situaron en una posición activa frente a la revolución y negaron todo carácter artístico a lo que se vinculó a ella, por la misma razón que los maestros se negaban a instruir a los niños de la Rusia revolucionaria. Esta distancia para con la revolución que caracterizaba a la literatura no sólo era el reflejo de la profunda alienación que separaba los dos mundos, sino también instrumento de una política activa de sabotaje por parte de los artistas. Pero esta política se destruyó a sí misma. La vieja literatura no sólo ha perdido sus veleidades sino también sus posibilidades.

Entre el arte burgués que agoniza en medio de repeticiones o de silencios, y el arte nuevo, que todavía no ha nacido, se ha creado un arte de transición más o menos orgánicamente vinculado a la revolución, aunque no sea todavía el arte de la revolución. Boris Pilniak, Vsévolod Ivanov, Nicolái Tijonov, los "hermanos Serapión", Esenin y el grupo de los imaginistas, y en cierta medida también Kliuiev, habrían sido inconcebibles, tanto en conjunto como individualmente, sin la revolución. Ellos mismos lo saben, no lo niegan ni sienten necesidad alguna de negarlo cuando no lo proclaman a los cuatro vientos. No forman parte de los literatos de carrera que paulatinamente se ponen a "describir" la revolución. Tampoco son conversos, como los miembros del grupo "Cambio de dirección", cuya actitud implica una ruptura con el pasado, un cambio radical de frente.

Los escritores que acabo de citar son, en su mayoría, muy jóvenes; tienen entre veinte y treinta años.

No poseen ningún pasado prerrevolucionario han tenido que romper con algo ha sido todo lo con bagatelas. Su fisonomía literaria y sobre todo intelectual ha sido creada por la revolución, según, desde el que ésta les ha afectado y todos, cada cual a su manera, la han aceptado. Pero en su aceptación individual hay un rasgo común que los separa nítidamente del comunismo y que amenaza constantemente con enfrentarse a él. No captan la revolución en su conjunto, y el ideario comunista les resulta extraño. Todos más o menos se hallan inclinados a depositar sus esperanzas en el campesino, pasando por alto al obrero. No son los artistas de la revolución proletaria, sino los "compañeros de viaje" artísticos de ésta, en el sentido en que esta palabra era empleada por la antigua socialdemocracia. Si la literatura ajena a la revolución de Octubre contrarrevolucionaria en su esencia es la literatura agonizante de la Rusia campesina y burguesa, la producción literaria de los "compañeros de viaje" constituye en cierta forma un nuevo populismo soviético, desprovisto de las tradiciones de los narodniki de

antaño y, al menos hasta ahora, de toda perspectiva política. Respecto a "compañero de viaje", el problema que se plantea es siempre el mismo: saber hasta dónde nos acompañará. Y no se puede solucionar este problema de antemano, ni siquiera por aproximación. Más que de las cualidades personales de tal o cual "compañero de viaje", la solución dependerá esencialmente del curso objetivo de las cosas en los próximos diez años.

No obstante, en la ambigüedad de las concepciones de estos "compañeros de viaje" que los vuelven inquietos e inestables, hay un peligro constante para el arte y para la sociedad. Blok sintió ese dualismo moral y político con mayor intensidad que los demás; en líneas generales, era más profundo. En sus recuerdos, transcritos por Nadejda Pavlovina, encontramos la frase siguiente: "Los bolcheviques no impiden escribir versos, sino sentirse maestro; maestro es aquel que siente en sí mismo el eje de su inspiración, de su creación, y quien lleva en sí el ritmo." La expresión de este pensamiento peca por falta de elaboración, defecto frecuente en Blok, aunque en este caso nos hallemos con recuerdos que, como se sabe, no siempre son exactos. Pero la verosimilitud interna y la significación hacen a esta frase digna de crédito. Los bolcheviques impiden al escritor sentirse maestro, porque un maestro debe tener en sí mismo un eje orgánico indiscutible; los bolcheviques han desplazado ese eje principal. Ninguno de los "compañeros de viaje" de la revolución -porque también Blok fue un "compañero de viaje" y los "compañeros de viaje forman en la hora presente un sector muy importante de la literatura rusa- lleva en sí mismo ese eje. Por eso no conocemos más que un período preparatorio de una literatura nueva, que sólo produce estudios, esquemas, ensayos; todavía no ha llegado una maestría completa capaz de ejercer sobre sí misma una dirección segura.

Nicolás Kliuiev

Por supuesto, la poesía burguesa no existe, dado que la poesía, arte libre, no está al servicio de una clase.

Pero aquí tenemos a Kliuiev, poeta y campesino, que no sólo reconoce lo que es, sino que lo repite, lo subraya y se ufana de ello. Un poeta campesino no siente necesidad de esconder su rostro ni a los demás ni, sobre todo, a sí mismo. El campesino ruso, oprimido durante siglos, al elevarse, espiritualizado por el populismo durante decenios, no infundió en algunos poetas surgidos de él el impulso social o artístico tendente a enmascarar su origen campesino. Antaño ya ocurrió eso en el caso de Koltzov, y ahora vuelve a ocurrir con mayor verdad en el caso de Kliuiev.

En Kliuiev vemos precisamente una vez más cuán esencial es el método social en asunto de crítica literaria. Se nos ha repetido que el escritor comienza donde comienza el individualismo, y que, por tanto, el manantial de su espíritu creador es su

alma única, no su clase. Ciertamente que sin individualidad no puede haber escritor. Pero si en su obra sólo se revelara la individualidad del poeta, y sólo esta individualidad, ¿qué sería entonces objeto del arte?

¿De qué se ocupa la crítica literaria? Probablemente el artista, si es un artista auténtico, nos hablará de su individualidad única mejor que un crítico charlatán. Pero lo cierto es que, aun cuando esa individualidad sea única, puede ser objeto de análisis. La individualidad es una íntima fusión de elementos derivados de la tribu, de la nación, de la clase, pasajeros o institucionalidades, y de hecho la individualidad sólo puede expresarse en el carácter único de esta fusión, en las proporciones de esta composición psicoquímica. Una de las tareas más importantes de la crítica consiste en analizar la individualidad del artista (es decir, de su arte) en sus elementos constitutivos y mostrar su correlación. De este modo, la crítica acerca el artista al lector, quien también tiene, más o menos, un alma única, "artísticamente" inexpresada, "no fijada", pero que no por ello representa en menor grado una unión de los mismos elementos que los del alma del poeta. Llegamos así a la conclusión de que lo que sirve de puente entre el alma del escritor y la del lector no es lo único, sino lo común. Sólo gracias a lo común se conoce lo único; lo común, en el hombre, viene determinado por las condiciones más profundas y duraderas que moldean su "alma", por las condiciones sociales de educación, de existencia, de trabajo y de asociaciones. Las condiciones sociales en la sociedad humana histórica son, ante todo, las condiciones de pertenencia de clase. Por eso resulta tan fecundo un criterio de clase en todos los terrenos de la ideología, incluido el arte, o también especialmente en el terreno del arte, porque con frecuencia expresa las aspiraciones sociales más profundas y ocultas. Por otro lado, un criterio social no sólo no excluye la crítica formal, sino que casa perfectamente con ella, es decir, con el criterio técnico; también este último analiza de hecho lo particular mediante una medida común, porque si no se relacionase lo particular con lo general, no habría contactos entre los hombres, ni pensamiento, ni poesía.

Privada a Kliuiev de su carácter campesino; su alma no sólo quedará huérfana, sino que, en sentido estricto, quedará reducida a la nada. Porque el individualismo de Kliuiev es la expresión artística de un campesino independiente, bien alimentado y acomodado, que ama egoístamente su libertad. Todo campesino es campesino, pero no todo campesino sabe expresarse. Un campesino que sabe expresar, en el lenguaje de una nueva técnica artística, a sí mismo y un mundo propio que se basta a sí mismo, o mejor dicho, un campesino que ha conservado su alma campesina pese a la formación burguesa, es una individualidad grande: tal es el caso de Kliuiev.

Pero la base social del arte no siempre es tan transparente e irrefutable. Ello se debe, como ya, hemos dicho, al hecho de que la mayoría de los poetas están vinculados a las clases explotadoras que, por el mismo hecho de su naturaleza explotadora, no dicen de sí mismas lo que piensan, ni piensan de sí mismas lo que son. Sin embargo, pese a todos los métodos sociales y psicológicos mediante los que se mantiene esta hipocresía social, puede hallarse la esencia social de un poeta, incluso aunque esté

diluida de la forma más sutil. Y si la crítica del arte y la historia del arte no comprenden esta esencia, están condenadas a quedar suspendidas en el vacío.

Hablar del carácter burgués de esta literatura que denominamos "ajena a la revolución de Octubre" no significa necesariamente, por tanto, denigrar a los poetas que se pretenden servidores del arte y no de la burguesía. Porque, ¿dónde está escrito que es imposible servir a la burguesía por medio del arte? De igual forma que los corrimientos geológicos ponen al desnudo los sedimentos de las capas terrestres, las convulsiones sociales ponen al descubierto el carácter de clase del arte. El arte ajeno a Octubre está tocado de una impotencia mortal por la simple razón de que la muerte ha tocado a las clases a las que en el pasado se hallaba vinculado. Privado del sistema burgués de la propiedad agrícola y de sus costumbres, de las sugerencias sutiles aptas para las fincas y los salones, este arte no le ve sentido alguno a la vida, se consume, agoniza, queda reducido a nada.

Kliuiev no pertenece a la escuela campesina; no canta al mujik. No es un populista, sino un auténtico campesino, o casi un auténtico campesino. Su actitud espiritual es realmente la de un campesino; o dicho con mayor exactitud, la de un campesino del Norte. Kliuiev es individualista como un campesino; él es su propio amo, él es su propio profeta. Siente firme el suelo bajo sus pies, y el sol por encima de su cabeza. Un campesino, un propietario acaudalado, tiene trigo en su granero, vacas con leche en su establo, veletas cinceladas en la cima de su tejado. Le gusta presumir de su casa, de su buena vida, de su avisada prudencia en los negocios, igual que hace Kliuiev de su talento y de sus formas poéticas. Tan natural es para él elogiarse como eructar, tras una copiosa comida o santiguarse en la boca después de haber bostezado.

Kliuiev ha hecho estudios. Cuándo y cuáles, eso no lo sabemos, pero administra su saber como una persona instruida, y también como un avaro. Si un campesino acaudalado trajese de la ciudad, por un azar, un aparato telefónico, lo colocaría en el ángulo principal de la habitación, no lejos del icono. De igual manera, Kliuiev embellece los principales rincones de sus versos con la India, el Congo, el Mont-Blanc;

iy cuánto le gusta embellecer a Kliuiev! Sólo un campesino pobre y perezoso se contenta con un yugo simplemente pulido. Un buen campesino posee un yugo esculpido, pintado de los colores más diversos. Kliuiev es un buen maestro poeta, abundantemente dotado: por todas partes deja cincelados, colores rojos, dorados, molduras en cualquier lugar, e incluso brocados, satenes, plata y toda suerte de piedras preciosas. Y todo esto luce y espejea al sol, y podría pensarse que ese sol es el suyo, el sol de Kliuiev, porque en realidad en este mundo no hay nada más que él, que Kliuiev, que su talento, que la tierra bajo sus pies y el sol encima de su cabeza.

Kliuiev es el poeta de un mundo cerrado, inflexible en sí mismo, un mundo que no por ello ha dejado de cambiar, iy cuánto desde 1861! Kliuiev no es Koltzov; un siglo no pasa en balde. Koltzov es simple, humilde y modesto. Kliuiev es complejo, exigente,

ingenioso. De la ciudad ha traído su nueva técnica poética, igual que su vecino el campesino ha podido traer un fonógrafo; Y emplea la técnica poética como la geografía de la India, con el solo objeto de embellecer el marco campesino de su poesía. Es colorido, brillante con frecuencia y expresivo; facilón otras veces, con efectos bastos y de relumbrón, y todo ello sobre un sólido fondo campesino.

Los poemas de Kliuiev, como su pensamiento y su vida, están desprovistos de movimiento. Hay demasiado adorno en la poesía de Kliuiev para que quepa la ficción: pesados brocados, piedras de tintes naturales coloreadas y toda suerte de cosas todavía encima. Hay que tener cuidado para no romper nada o destruirlo. Y, sin embargo, Kliuiev ha aceptado la revolución, el mayor de los dinamismos. Y Kliuiev la aceptó no por sí mismo, sino con el conjunto de los campesinos y a la manera de un campesino. La supresión de los feudos de la nobleza produjo placer a Kliuiev: "Que Turgueniev llore por lo que le toca." Pero su revolución es ante todo una revolución ciudadana. Sin la ciudad, la supresión de los feudos de la nobleza no hubiera podido ocurrir. Aquí es donde surge el dualismo de Kliuiev respecto a la revolución, un dualismo característico -repetámoslo- no sólo de Kliuiev, sino de todo el campesinado. A Kliuiev no le gusta la ciudad; no admite la poesía de las ciudades. El tono amistoso-enemistoso de sus poemas, donde incita al poeta Kirilov a alejarse de la idea de poesía de fábrica y a apoyar la suya, a reunírsela en los pinares de Kliuiev, única fuente del arte, es muy instructivo. Kliuiev habla de los "ritmos industriales" de la poesía proletaria, del principio mismo de ésta con el desprecio natural y propio de los labios de un campesino "sólido" cuando ojea la propaganda del socialismo, cuando ve al obrero de la ciudad sin casa o, lo que es peor, un vagabundo. Y cuando Kliuiev, condescendiente, invita al herrero a descansar un momento sobre un banco campesino esculpido, nos recuerda el comportamiento del campesino rico y de orgulloso porte de Olonets que ofrece caritativamente un trozo de pan al proletario hambriento cuya familia vive desde varias generaciones en Petrogrado "con los harapos de las ciudades, con los tacones gastados sobre guijarros de la ciudad".

Kliuiev acepta la revolución porque ha liberado al campesino, y le dedica numerosos cantos, de abrazos y de danzas, y luego cada cual retorna a su hogar, a su propia tierra bajo los pies y a su propio sol sobre su cabeza. Para los demás se trata de una república; para Kliuiev es la vieja tierra de Rusia; para los demás se trata del socialismo; para él de Kitej, la ciudad del sueño, muerta y desaparecida. Promete el paraíso a través de la revolución, pero este paraíso sólo es un reino campesino, engrandecido y hermo­seado, un paraíso de trigo y miel, con un ruiseñor en el ala decorada de la casa y un sol de jaspe y de diamante. Y no sin dudas recibe Kliuiev en su paraíso campesino la radio, el magnetismo y la electricidad, porque en última instancia la electricidad le parece un toro gigantesco que procede de una epopeya campesina y que entre sus cuernos trae una mesa servida.

Kliuiev se hallaba en Petrogrado en el momento de la revolución. Escribió entonces en Krasnaiati Gazeta y fraternizó con los obreros. Pero incluso durante ese período de

luna de miel, como campesino astuto, sopesó en su ánimo si de alguna forma no se derivaría de todo aquello algún mal para su pequeño terreno, es decir, para su arte. Aunque le parecía que la ciudad no le apreciaba demasiado, él, Kliuiev, demostraría pronto su carácter y pondría de manifiesto el precio de su paraíso de trigo frente al infierno industrial. Aunque se le reprochase algo, no perdería el tiempo en buscar sus palabras: derribaría a su adversario por tierra y se jactaría con fuerza y convicción. No hace mucho tiempo, Kliuiev se enzarzó en una pelea poética con Esenin, quien había decidido -anunciándolo en sus poemas- ponerse levita y sombrero de copa. Kliuiev vio en ello una traición a sus orígenes campesinos y reprendió al joven, como un primogénito rico haría con su hermano menor que quisiera casarse con alguna muchacha ciudadana e irse a vivir a los suburbios.

*Kliuiev es suspicaz. Alguien le pidió que evitase las palabras sagradas, y se ofendió:
Ni santos ni malvados según parece existen
Para los cielos industriales.*

No se sabe con certeza si es creyente o no. Su Dios escupe repentinamente sangre mientras la Virgen se entrega a un húngaro a cambio de unas piezas de metal amarillo. Todo esto suena a blasfemia, pero no puede consentir que se excluya a Dios de su casa, que se destruya el rincón sagrado donde la luz de la lámpara ilumina un marco plateado o dorado. Sin la lámpara de los iconos, el mundo está incompleto.

Cuando Kliuiev canta a Lenin en "versos campesinos ocultos" no resulta fácil saber si está a favor o en contra de Lenin. ¡Qué ambigüedad de pensamiento de sentimiento, de palabras! En la base de todo ello se encuentra la dualidad del campesino, ese Jano en laptis que vuelve una cara hacia el pasado y otra hacia el futuro. Kliuiev llega incluso a cantar a la Comuna. Pero se trata sólo cantos de glorificación "en honor de". "No quiero la Comuna sin la estufa del campesino." Pero la Comuna con estufa de campesino no equivale a reconstruir todas las bases de la vida según la razón, el compás y el metro en la mano, sino que vuelve a ser una vez más el antiguo paraíso campesino:

*Los sones de oro
cuelgan como racimos del árbol;
como martines pescadores, las palabras se
posan en las ruinas.
("La Ballena de bronce".)*

Ahí está en toda su extensión la poética de Kliuiev. ¿Dónde se halla la revolución, la lucha, el dinamismo, la aspiración hacia lo nuevo? Tenemos paz, una inmovilidad encantada, un encantamiento de oropel. "Como martin pescadores las palabras se posan en las ramas". ¿Hay algo más curioso? El hombre moderno no puede vivir en un clima semejante.

¿Qué camino seguirá Kliuiev? ¿Se acercará a la revolución o se alejará de ella? Lo más probable es que se aleje. Está demasiado saturado de pasado. El aislamiento intelectual y la originalidad estética de la aldea, pese al fugaz debilitamiento de la ciudad, están de hecho en declive. Y Kliuiev también parece hallarse en la pendiente del declive

Sergio Esenin

Corno todo el grupo de los imaginistas (Marienhof, Cherchenevituch, Kusikov), Esenin se encuentra cerca de donde se cruzan los caminos de Kliuiev y de Mayakovsky. Las raíces de Esenin están en la aldea, pero son menos profundas que en Kliuiev. Esenin es más joven. Se convirtió en poeta cuando la aldea estaba siendo sacudida por la revolución, que ya sacudía a toda Rusia. Kliuiev se había formado en los años anteriores a la guerra, y respondió a la guerra y a la revolución desde los límites del conservadurismo del hombre de los bosques. Esenin no sólo es más joven, sino que es además más flexible, más plástico, más abierto a las influencias y más rico en posibilidades. Incluso su base campesina no es la misma que la de Kliuiev; Esenin no posee ni la solidez de Kliuiev, ni su lamentación sombría y pomposa. Esenin se vanagloria de arrogancia y de ser un hooligan. Pero su arrogancia, que es puramente literaria (la Confesión), no es tan terrible. Sin embargo, Esenin es indudablemente la expresión del espíritu prerrevolucionario y revolucionario de la juventud campesina, que la vida perturbada de la aldea ha lanzado a la arrogancia y a la turbulencia.

La ciudad ha marcado a Esenin con más fuerza de modo más visible que a Kliuiev. En este aspecto es donde interviene la influencia incontestable del futurismo. Esenin es más dinámico porque es más nervioso, más flexible, más sensible a lo nuevo. Pero el imaginismo es lo opuesto al dinamismo. La imagen adquiere una significación por sí misma, a costa del conjunto, y entonces los elementos aislados se vuelven lejanos y fríos.

Se ha dicho, sin razón, que la abundancia de imágenes del imaginista Esenin derivaba de sus inclinaciones personales. De hecho, encontramos en él los mismos rasgos que en Kliuiev. Sus versos están sobrecargados por una imaginaria aún más cerrada e inmóvil. En el fondo se trata de una estética menos personal que campesina. La poesía de las formas repetitivas de la vida tiene en definitiva poco movimiento y busca una salida en la condensación de imágenes.

El imaginismo se halla tan sobrecargado de imágenes que su poesía se parece a una bestia de carga y por eso es lenta en sus movimientos. La abundancia de imágenes no es en sí prueba de poder creador, al contrario, puede derivar de una falta de madurez técnica de un poeta sorprendido por los acontecimientos y por los sentimientos que, artísticamente, le superan. El poeta se ve casi aplastado por las imágenes y el lector se siente también nervioso e impaciente por terminar, igual que cuando se escucha a un

orador tartamudo. De todas formas, el imaginismo no es una escuela de la que se pueda esperar un desarrollo serio. Incluso la arrogancia tardía de Kussikov (el Occidente, en cuya dirección nosotros, los imaginistas, estornudamos) resulta curioso, pero apenas divertido. El imaginismo es, todo lo más, una etapa para algunos poetas más o menos valiosos de la generación joven, cuyo único punto en común es la falta de madurez de todos ellos.

El esfuerzo realizado por Esenin para construir una gran obra mediante las fórmulas imaginistas se ha mostrado ineficaz desde el momento en que el autor ha abusado hasta el exceso de su abundante imaginaria. La forma dialogada de Pugachov ha resultado ser, sin compasión alguna, más fuerte que el poeta. Por regla general el drama es una forma artística muy transparente y rígida; no da ocasión a fragmentos descriptivos o narrativos ni a arrebatos líricos. El diálogo precipitó a Esenin en aguas claras. Emelko Pugachov, lo mismo que sus enemigos o sus colegas, son, sin excepción, imaginistas. Y Pugachov mismo es Esenin de la cabeza a los pies; quiere ser terrible, pero no puede serio. El Pugachov de Esenin es un romántico sentimental. Resulta divertido que Esenin se presente a sí mismo como una especie de hooligan vagamente sediento de sangre; pero cuando Pugachov se expresa como un romántico cargo de imágenes la diversión no existe. El imaginista Pugachov adquiere un porte bastante ridículo.

Aunque el imaginismo, apenas nacido, esté ya muerto, Esenin pertenece todavía al futuro. Declara a los periodistas extranjeros que se halla más a la izquierda que los bolcheviques. Eso es lógico y no asusta a nadie. Por ahora, Esenin, el poeta que puede estar más a la izquierda que nosotros, pobres pecadores, pero que no por eso es menos medieval, ha iniciado sus viajes de juventud y no volverá idéntico a como era. No prejuzguemos. Cuando vuelva, él mismo se encargará de decírnoslo.

Los "Hermanos Serapion", Vsevolod Ivanon, Nicolás Nikitin

Los "Hermanos Serapion" son jóvenes que viven todavía en el seno de su familia. Algunos de ellos no han llegado a la revolución a través de la literatura, sino que han llegado a la literatura a través de la revolución. Y precisamente porque su breve itinerario parte de la revolución experimental -al menos algunos de ellos-, sienten una necesidad interna de distanciarse de la revolución, y de proteger contra sus exigencias la libertad de sus obras. Es como si por primera vez sintiesen que el arte tiene derechos propios. El artista David (en la obra de N. Tijonov) inmortaliza al mismo tiempo "la mano del asesino patriota" y a Marat. ¿Por qué? Porque es "tan bello el resplandor que va desde la muñeca al codo, salpicado de manchas rojas". Con mucha frecuencia los hermanos Serapion se alejan de la revolución o de la vida moderna en general, es decir, del hombre, para escribir sobre los estudiantes de Dreste, los judíos de los tiempos bíblicos, las tigresas y los perros. Todo ello sólo da una impresión de tanteo, de ensayo, de preparación. Absorben las adquisiciones literarias y técnicas de las escuelas prerrevolucionarias sin las cuales no podría haber movimiento hacia adelante. El tono

general de sus trabajos es realista, pero todavía confuso. Es demasiado pronto para juzgar individualmente a los "Hermanos Serapion", al menos en el marco de esta obra.

En líneas generales anuncian, entre muchos otros síntomas, un renacimiento de la literatura a partir de una nueva base histórica, tras el trágico hundimiento. ¿Por qué los relegamos a la categoría de "compañeros de viaje"? Porque están ligados a la revolución, pero por un lazo todavía muy débil, porque son demasiado jóvenes y porque nada definitivo puede decirse en cuanto a su porvenir.

El rasgo más peligroso de los "Serapion" es su jactancia de carecer de principios. Eso es estupidez y tontería. Como si pudieran existir artistas "sin tendencia", sin relaciones definidas con la vida social -aunque estén implícitas y no se formulen en términos políticos-. Es cierto que la mayoría de los artistas en los períodos normales elaboran sus relaciones con la vida y con las formas sociales de un modo insensible, molecular, y apenas sin participación de la razón crítica. El artista dibuja la vida tal cual la encuentra, coloreando su actitud respecto a ella con una especie de lirismo. Considera sus bases como inmutables y no la aborda con más espíritu crítico que el que manifiesta ante el sistema solar. Este conservadurismo pasivo constituye el eje invisible de su obra.

Los períodos críticos no conceden al artista el lujo de poder crear de forma automática e independiente de toda consideración social. Quien se vanagloria de ello, aunque sea sin sinceridad e incluso sin pretensiones, oculta una tendencia reaccionaria o ha caído en la estupidez social, o está haciendo el ridículo. Evidente, mente, se pueden hacer ejercicios de juventud al modo de las historias de Sinbriujov, a la manera de la novelita de Fedin Ana Timofeevna, pero es imposible producir un retablo grande e importante, o incluso mantenerse durante mucho tiempo con esbozos, sin preguntarse por las perspectivas sociales y artísticas.

Los novelistas y poetas nacidos de la revolución, que ahora son todavía muy jóvenes y que están casi en pañales, tratan, durante la búsqueda de su personalidad artística, de alejarse de la revolución, que ha sido su medio, el marco en el que ellos deben encontrarse a sí mismos. De ahí los discursos sobre "el arte por el arte, que a los "Hermanos Serapion" les parecen muy importantes y muy audaces; de hecho, todo lo más son un signo de crecimiento, y en cualquier caso una prueba de inmadurez. Si los "Serapion" se separasen completamente de la revolución, pronto aparecerían como un residuo de segunda o tercera fila de las escuelas literarias anteriores a la revolución, pese a hallarse ya superadas. Es imposible jugar con la Historia. En este terreno, el castigo sigue inmediatamente al crimen.

Vsevolod Ivanov, el mayor y el más célebre de los "Serapion", es también el que mayor importancia y peso tiene. Escribe sobre la revolución, sólo sobre la revolución, pero exclusivamente sobre las revoluciones campesinas y lejanas. El carácter unilateral de

su tema y la relativa estrechez de su campo artístico ponen huella de monotonía en sus colores frescos y brillantes.

Es espontáneo en sus manifestaciones de ánimo, pero en esa espontaneidad no se muestra suficientemente atento y exigente consigo mismo. Es muy lírico, y su material poético fluye sin fin. Pero el autor se deja sentir con demasiada insistencia, sale con demasiada frecuencia también a primer plano, se expresa con demasiado ruido, da a la naturaleza y a las personas palmetadas demasiado rudas en los hombros y en la espalda. Dado que esa espontaneidad procede de su juventud, resulta atrayente; el peligro radica en que se convierta en manierismo. A medida que la espontaneidad disminuye, hay que compensarla con una ampliación del campo creador y una elevación del nivel técnico.

Lo cual es imposible si no se es exigente con uno mismo. El lirismo con que Ivanov aviva la naturaleza y sus diálogos debe hacerse más secreto, más interior, más oculto y más avaro de su expresión. Una frase debe preceder a otra por la fuerza natural de los materiales artísticos, sin la ayuda visible del autor. Ivanov ha aprendido en Gorki, y ha aprendido bien. Que vuelva a pasar una vez más por esta escuela, pero esta vez en sentido inverso.

Ivanov conoce y comprende al campesino siberiano, al cosaco, al kirguís. Sobre un fondo de revueltas, de batallas, de disparos y de represión, muestra muy bien el defecto del campesino: carece de personalidad política, pese a su fuerza social estable. Al hallarse en Rusia, un joven campesino siberiano, antiguo soldado del zar, apoya a los bolcheviques; pero a su regreso a Siberia, sirve en el "Kolchak" contra los rojos. Su padre, un rico campesino que, molesto, buscaba una nueva fe, se convierte, de forma imperceptible e inesperada para él mismo, en el dirigente de los grupos rojos. Toda la familia queda dislocada; la aldea es incendiada. Sin embargo, tan pronto como pasa el huracán, el campesino comienza a marcar los árboles en el bosque para abatirlos y se pone a reconstruir. Tras haber oscilado en varias direcciones, Pussah trata de quedar sólidamente fijado sobre su base más segura. En Ivanov, diferentes escenas aisladas alcanzan gran fuerza. Las escenas en que se refiere la "conversación" entre los rojos de Extremo Oriente y un prisionero americano, o la borrachera de los rebeldes, o la búsqueda de un "gran Dios" de un kirguís son espléndidas. Sin embargo, en líneas generales, lo quiera o no, Ivanov demuestra que las sublevaciones campesinas en la Rusia "campesina" no son todavía la revolución. De una pequeña chispa brota rápidamente la revuelta campesina, efímera, cruel a menudo en su desesperanza, sin que nadie sepa por qué se ha encendido ni a dónde lleva. Y jamás, de la forma que sea, la revuelta campesina aislada puede salir victoriosa. En Vientos rojos hay una alusión a un levantamiento campesino; se debe a Nikitin, pero queda muy vaga. El Nikitin del relato de Ivanov es una parcela enigmática de otro mundo, y no se ve con claridad por qué gira a su alrededor el elemento campesino. De todos estos cuadros de la revolución en sus rincones más atrasados, se desprende una conclusión irrefutable: en un gran crisol y a una temperatura muy elevada se está realizando una reestructuración del

carácter nacional del pueblo ruso. Y de ese crisol, Pussah no saldrá igual que entró.

Sería de desear que Vsevolod Ivanov pudiese madurar también en ese crisol.

Nikitin ha sobresalido entre los "Hermanos Serapion" nítidamente durante el curso del año pasado. Lo que ha escrito en 1921 señala un salto hacia adelante respecto a lo que había hecho el año anterior. Pero en esta maduración rápida hay algo tan inquietante como en la precocidad de un joven. Inquietante es ante todo la evidente nota de cinismo que, en mayor o menor medida, caracteriza hoy a casi toda la juventud, pero que en Nikitin adopta por momentos un cariz malo. No se trata de palabras groseras, ni de excesos naturalistas -aunque los excesos sean siempre excesos-, sino de una actitud respecto a los hombres y a los acontecimientos hecha de grosería provocante y de realismo superficial. El realismo, en el sentido amplio del término, es decir, en el sentido de una afirmación artística del mundo real con su sangre y con su carne, pero también con su voluntad y su conciencia, comprende numerosas especies. Se puede tomar al hombre, y no sólo al hombre social, sino también al hombre psicológico, y abordarlo desde diferentes ángulos: desde arriba, desde abajo, por el lado, o incluso girar a su alrededor. Nikitin le aborda, o mejor dicho, se aproxima furtivamente a él, por la parte de abajo. Por eso todas sus perspectivas de hombre resultan groseras y a veces incluso desagradables. La precocidad llena de talento de Nikitin presta a este muchacho un carácter inquietante. Está en un callejón sin salida.

Bajo las inconveniencias verbales y bajo esta corrupción naturalista se oculta una falta de fe o la extinción de una fe, y esto no es válido sólo para Nikitin. Esta generación ha sido cogida en el torbellino de los grandes acontecimientos sin preparación de ningún tipo, ni político, ni moral ni artístico. No tenía nada que fuese estable, o mejor dicho, tradicional. Por eso la conquistó tan fácilmente la revolución. Pero por su misma facilidad, esta conquista ha sido superficial. Los jóvenes fueron cogidos en el remolino, y todos, imaginistas, "Serapion", etc., se volvieron disidentes, a medias convencidos conscientemente de que la hoja de parra era el emblema esencial del viejo mundo. Resulta a todas luces significativo que la generación de adolescentes cogida por la revolución sea la peor no sólo entre la intelligentsia ciudadana, sino entre el campesinado e incluso entre la clase obrera. No es revolucionaria, es una generación turbulenta que lleva en sí las señales distintivas del individualismo anarquista. La generación siguiente, que ha crecido bajo el nuevo régimen, es mucho mejor; es más social, más disciplinada, más exigente consigo misma, y su sed de conocimientos crece con seriedad. Esta generación es la que se entiende tan bien con los "viejos", con aquellos que se formaron y templaron antes de febrero y octubre de 1917 e incluso antes de 1914. El revolucionario de los "Serapion", como el de la mayoría de los "compañeros de viaje", se halla más relacionado con la generación que ha llegado demasiado tarde para preparar la revolución, y demasiado pronto para ser educado por ella. Al haber abordado la revolución por su lado malo, por el del campesinado, y al haber adquirido un punto de vista propio de semidisidentes, estos "compañeros de viaje" se encuentran tanto más desilusionados cuanto más nítido resulta que

la revolución no es un juego de placer, sino una concepción, una organización, un plan, una empresa. El imaginista Marienhof se quita su sombrero y con cortesía e ironía se despide de la revolución que la ha traicionado a él, a Marienhof. Y Nikitin, en su cuento Pella, donde este tipo de disidente seudorrevolucionario encuentra su expresión más acabada, concluye con estas palabras esencialmente escépticas, que sin ser tan tímidas como las de Marienhof son igual de cínicas: "Estáis cansados y yo ya he dejado la caza... Y ahora es inútil correr detrás. No tiene sentido. Alejaos de los lugares muertos."

Ya una vez oímos esas palabras, y las recordamos muy bien. Los jóvenes novelistas y rimadores que fueron captados por la revolución en 1905, le volvieron más tarde las espaldas en términos casi idénticos. Cuando en 1907 se quitaron el sombrero para decir adiós a esta extraña, pensaron seriamente que habían arreglado sus cuentas con ella. Pero ella volvió una segunda vez, y con mucha mayor fuerza. Encontró entonces a los primeros "amantes" inesperados de 1905 prematuramente envejecidos, y moralmente calvos. Por eso, aunque a decir verdad sin preocuparse demasiado, atrajo a su campo a la nueva generación de la vieja sociedad (siempre en zonas periféricas a ella, e incluso en zonas tangenciales). Luego vino otro 1907: cronológicamente se llama 1921-1922, y adopta la forma de la Nep. Después de todo, la revolución no era una extraña tan espléndida. ¡Se trataba sólo de una comerciante!

Cierto que estos jóvenes están dispuestos a sostener en muchas ocasiones que no sueñan con romper con la revolución, que han sido hechos por ella, que no pueden ser concebidos fuera de la revolución y que ni siquiera ellos pueden pensarse fuera de ella. Pero todo resulta muy impreciso, e incluso ambiguo. Evidentemente, no pueden separarse de la revolución, dado que la Revolución, aunque comerciante, es un hecho e incluso un modo de vida. Estar fuera de la revolución significaría encontrarse entre los emigrados. Y esto no se puede plantear siquiera. Pero además de los emigrados en el extranjero están los emigrados del interior. Y la ruta hacia ellos pasa lejos de la revolución. Quien no tiene motivos para correr tras algo está pidiendo la emigración espiritual, y esto inevitablemente significa su muerte en cuanto artista, porque no sirve de nada engañarse a sí mismo: la seducción, la frescura, la importancia dada a los más jóvenes proceden enteramente de la revolución que les ha tocado al pasar. Si ésta se quita, habrá unos cuantos más Chirikov en el mundo, nada más.

Boris Pilniak

Pilniak es un realista y un observador notable, posee un ojo claro y un oído fino. Hombres y objetos no le parecen viejos, usados, ni idénticos, sino sólo arrojados en un desorden temporal por la revolución. Sabe captarlos en su frescura y en lo que de único tienen, es decir, vivos y no muertos, y en el desorden revolucionario que para él constituye un hecho vivo y fundamental, busca apoyos para su propio orden artístico. En arte como en política -y desde ciertos enfoques el arte se parece a la política, y a la recíproca,

porque ambos hacen una obra creadora- el "realista" es incapaz de mirar más allá de sus pies, de observar otra cosa que los obstáculos, los defectos, los atolladeros, las botas agujereadas y la vajilla rota. De ahí una política timorata, escapista, oportunista, y un arte de escasa condición, roído por el escepticismo, episódico. Pilniak es un realista. Lo único que hay que saber es cuál es la escala de su realismo. Porque nuestra época exige una escala grande.

Con la revolución, la vida se ha convertido en un campamento. La vida privada, las instituciones, los métodos, los pensamientos, los sentimientos, todo se ha vuelto anormal, momentáneo, transitorio, todo se siente precario e incluso con frecuencia esta precariedad se expresa en los nombres. De ahí la dificultad de toda marcha artística. Este perpetuo bivaqueo, este carácter episódico de la vida implica en sí mismo un elemento accidental, y lo accidental lleva el sello de la insignificancia. ¿Dónde está entonces la revolución? Ahí radica la dificultad. Sólo la superará quien sepa comprender, sentir hasta lo más profundo el sentido interno de esta diversidad y descubrir tras ella el eje de cristalización histórica. "¿Para qué casas sólidas - preguntaban antiguamente los viejos creyentes-, si esperamos la venida del Mesías?" "La revolución tampoco construye casas sólidas; en su lugar, hace que las gentes se trasladen y se alojen en los mismos locales, construye barracones. Barracones provisionales: es la impresión general de sus instituciones. Y esto no porque espere la venida del Mesías, ni tampoco porque en el proceso material de la organización de la vida oponga su objetivo final; antes bien, al contrario, se esfuerza en una búsqueda y en un experimentalismo incesantes por hallar los mejores métodos para edificar su casa definitiva. Todos sus actos son esbozos, borradores, esquemas sobre un tema dado. Ha habido muchos y habrá más todavía. Y los esbozos desechados son mucho más numerosos que los que prometen algún logro. Pero todos están marcados por el mismo pensamiento, por la misma búsqueda. Los inspira un mismo objetivo histórico. "Gviu", "Glavbum" no son simplemente combinaciones de sonidos en los que Pilniak oye el aullido de las fuerzas elementales de la revolución; son elementos de trabajo (de igual forma que hay hipótesis de trabajo), términos buscados, pensados, forjados conscientemente con objeto de una construcción consciente, premeditada, querida -y querida- como nunca antes lo fuera en el mundo.

Sí, dentro de cien o ciento cincuenta años los hombres sentirán nostalgia por la Rusia actual, viendo en ella los días de la manifestación más hermosa del espíritu humano... Pero mis zapatos están agujereados, y me gustaría estar en el extranjero, sentado en un restaurante y bebiendo un whisky. (Iván y María.) De igual modo que un tren formado por vagones de ganado no puede, debido a la confusión de manos, pies, mendigos y luces, ver una vía de 2.000 kilómetros, tampoco se puede ver el giro histórico que acabamos de realizar debido a un zapato agujereado y a las demás disonancias y dificultades de la vida soviética. ¡Los mares y las llanuras han cambiado de sitio! ¡En Rusia se están produciendo los dolores del parto! ¡Porque Rusia está dividida en zonas económicas! ¡Porque en Rusia hay vida! ¡Porque la superficie de las aguas están cubiertas de tierra negra! ¡Esto lo sé YO! ¡Pero ELLOS ven piojos en la basura! El problema queda

planteado con toda precisión. Ellos (los filisteos amargos, los dirigentes frustrados, los profetas ofendidos, los pedantes, los estúpidos, los soñadores profesionales) no ven otra cosa que piojos y barro, mientras que en realidad también existen los dolores del parto, que también son muy importantes. Pilniak lo sabe.

¿Puede contentarse con suspiros y convulsiones, con anécdotas fisiológicas? No, pretende hacernos participar en el parto.

Se trata de una tarea grande y muy difícil. Está muy bien que Filniak se haya fijado esta tarea. Pero todavía no es el momento de decir si ha conseguido realizarla.

Como siente miedo ante las anécdotas, Pilniak no tiene temas. A decir verdad, insinúa dos o tres temas, más incluso, que van de un lado para otro a lo largo del relato; pero no se trata más que de alusiones, sin la significación cardinal que generalmente posee un tema, Pilniak desea mostrar la vida actual en sus relaciones y su movimiento; la capta tanto de una forma como de otra, a base de cortes en diferentes lugares, porque no se parece en nada a lo que fue. Los temas, o mejor, las posibilidades de temas que cruzan sus relatos no son otra cosa que muestras de vida tomadas al azar, y la vida, tengámoslo en cuenta, tiene ahora muchos más temas que antes. Pero el centro de la cristalización no existe en estos temas episódicos y a veces anecdóticos. ¿Dónde está entonces? Aquí radica el obstáculo. El eje invisible (el eje de la Tierra también es invisible) deberá ser la revolución misma, en torno a la cual debería girar toda la vida agitada, caótica y en vías de reconstrucción. Para que el lector descubra este, eje, el autor debería ocuparse de él y al mismo tiempo reflexionar con toda seriedad sobre el problema.

Cuando Pilniak, sin saber contra quién se enfrenta, choca con Zamiatin y otros "insulares" diciendo que una hormiga no puede comprender la belleza de una estatua de mujer porque allí no ve nada más que montes y valles cuando pasea por ella, ataca con fuerza y con razón. Toda gran época, sea la Reforma, el Renacimiento o la Revolución, debe ser aceptada como un todo y no por trozos o a migajas. Las masas, con su instinto invencible, participan siempre en estos movimientos. En el individuo, ese instinto alcanza al nivel del concepto. Sin embargo, los intelectualmente mediocres no se encuentran ni aquí ni allá; demasiado individualistas para compartir la percepción de las masas, están poco desarrollados todavía para tener una comprensión sintetizada. Su terreno son los montes y valles sobre los que se martirizan con maldiciones filosóficas y estéticas. ¿Qué ocurre en este aspecto con Pilniak?

Pilniak escruta hábilmente y con agudeza una parte de nuestra vida y en eso reside su fuerza, porque es un realista. Además, sabe y proclama que Rusia está dividida en zonas económicas, que los bellos dolores del parto han ocurrido y que en la confusión de piojos, maldiciones y mendigos se está realizando la mayor transición de la historia. Pilniak debe saberlo, puesto que lo proclama. Pero lo molesto es que no hace más que proclamarlo, como si opusiese sus convicciones a la realidad, fundamental y

cruel. No vuelve la espalda a la Rusia revolucionaria. Al contrario, la acepta e incluso la celebra a su manera. Pero no hace más que decirlo. No puede realizar su tarea de artista porque no logra abarcarla intelectualmente. Por eso con frecuencia Pilniak rompe arbitrariamente el hilo de su narración, para apretar rápidamente los nudos, para explicar (de una forma o de otra), para generalizar (muy mal) y para adornar líricamente (en ocasiones de modo magnífico y la mayor parte de las veces de modo inútil). Toda su obra está marcada por la ambigüedad. A veces la revolución constituye el eje invisible; a veces, de forma muy visible, es el autor mismo quien gravita tímidamente en torno a la revolución. Así es hoy día Pilniak.

En cuanto al tema, Pilniak es un provinciano. Capta la revolución en sus aspectos periféricos, en sus patios traseros, en la aldea y sobre todo en las ciudades de provincias. Su revolución es aldeana. Por supuesto, esa forma de abordarla puede ser viva. Puede estar incluso más encarnada. Pero para que lo esté no puede detenerse en lo periférico. Hay que encontrar el eje de la revolución, que no está ni en la aldea ni en el distrito. Se puede abordar la revolución por la aldea, pero no se puede tener de ella una visión de aldeano.

El consejo de los soviets de un distrito -un camino resbaladizo- "Camarada, ayúdame a entrar" - alpargatas - pieles de carnero - la cola en la Casa de los soviets a la espera de pan, de salchichas y de tabaco -Camaradas, vosotros sois los únicos dueños del Consejo revolucionario y del ayuntamiento - ¡Querida, me das muy poco! (Se refiere a las salchichas) - es la lucha final, la lucha decisiva - la Internacional - la Entente El capitalismo internacional.

En estos fragmentos de discusión, de vida, de discursos, de salchichas y de himnos hay algo de revolución; una parte vital de ésta es captada por un ojo penetrante, pero de modo apresurado, como si el autor pasara al galope. Falta un lazo entre estos fragmentos y el cuerpo del relato. La idea en que se funda nuestra época falta. Cuando Pilniak pinta un vagón de ganado se nota en él al artista, al artista del mañana, al artista en potencia de mañana. Pero no se ve que las contradicciones hayan sido resueltas, sino incontrastables de la obra de arte. Uno se queda tan perplejo como antes, si no más.

¿Por qué el tren? ¿Por qué el vagón de ganado? ¿En qué son Rusia? Nadie exige a Pilniak que proceda, mediante un corte en la vida o en el tiempo, al análisis histórico de un vagón de ganado, ni siquiera a que anuncie proféticamente hacia qué se inclina él como individuo. Si Pilniak hubiese comprendido el significado del vagón de ganado y sus relaciones con el curso de los acontecimientos, lo habría transmitido al lector. Sin embargo, ese vagón de ganado que apesta circula sin motivo ni justificación. Y Pilniak, que acepta buenamente todo esto, no hace más que sembrar la duda en el ánimo del lector.

Una de las últimas grandes obras de Pilniak, La tormenta de nieve, muestra que estamos ante un gran escritor. La vida desolada, insignificante, del sucio filisteo provinciano que

desaparece en medio de la revolución, la rutina prosaica, estancada, de la vida soviética cotidiana, todo esto, en plena tormenta de Octubre queda pintado por Pilniak no en forma de un cuadro ordenado, sino de una serie de manchas brillantes, de siluetas bien recortadas y de escenas inteligentes. La impresión general es siempre la misma: una ambigüedad inquietante.

Olga pensaba que una revolución se parecía a una tormenta de nieve; las personas eran los copos. Probablemente Pilniak piensa lo mismo por influencia de Blok, que aceptó la revolución como un elemento natural y, por temperamento, como un elemento frío; y no como fuego, sino bajo la forma de una tempestad de nieve. "Las personas eran los copos". Si la revolución no fuera más que un elemento poderoso sin relación con el hombre, ¿a qué vienen las jornadas de la más bella manifestación del espíritu humano? Si los dolores pueden justificarse, ¿por qué esos dolores de parto, qué ha sido lo que realmente ha salido de ese parto? Si no se responde a esta pregunta, habrá entonces zapatos agujereados, piojos, sangre, tempestad de nieve e incluso juegos de pídola, pero no revolución.

¿Sabe Pilniak que ha nacido gracias a los dolores de la revolución? No, no lo sabe. Evidentemente ha oído hablar de ello (¿cómo podría no haberlo oído?), pero no lo cree. Pilniak no es un artista de la revolución, sino solamente un "compañero de viaje" en el arte. ¿Dónde desembocará este artista? No lo sabemos. La posteridad hablará de "las jornadas más bellas" del espíritu humano. Muy bien, ¿cómo era Pilniak en esos días? Confuso, nebuloso, ambiguo. ¿Y el motivo no será que Pilniak ha sentido miedo de los acontecimientos y de los hombres, rigurosamente definidos y provistos de sentido? Pilniak presta poca atención al comunismo; lo trata con respeto, con alguna frialdad, a veces con simpatía, pero no por ello le presta atención. Raras veces encontramos en él un obrero revolucionario, y, lo que es más grave, el autor es incapaz de ver por sus ojos. En *El año desnudo* contempla la vida a través de diversos personajes que también son "compañeros de viaje" de la revolución, y así, se descubre que el Ejército rojo no existía para este artista en los años 1918-1921. ¿Cómo es posible? ¿No fueron acaso los primeros años de la revolución años de guerra en que la sangre corría del corazón del país hacia los frentes, y no se gastó durante varios años abundantemente? Durante esos años, la vanguardia obrera gastó todo su entusiasmo, toda su fe en el futuro, toda su abnegación, toda su lucidez y toda su voluntad en el Ejército rojo. La Guardia roja revolucionaria de las ciudades, a finales de 1917 y principios de 1918, en su lucha por la autodefensa, se desplegó en el frente en divisiones y batallones. Pilniak no ha prestado atención. Para el Ejército rojo no existe. Por eso para él el año 1919 está desnudo.

Pilniak, sin embargo, debe responder de una forma o de otra a la siguiente pregunta: ¿por qué todo esto? Debe tener su filosofía de la revolución. He aquí, sin embargo, lo que nos preocupa: la filosofía de la historia en Pilniak está completamente vuelta hacia el pasado. Este "compañero de viaje" artístico razona como si los caminos de la revolución llevasen hacia atrás, no hacia adelante. Acepta la revolución porque es

nacional, y es nacional porque ha derrocado a Pedro el Grande y ha resucitado el siglo XVII. Para él la revolución es nacional porque Pilniak mira hacia atrás.

El año desnudo, la obra principal de Pilniak, está marcada desde el principio al fin por este dualismo. La base, los fundamentos de esta obra están hechos de tempestades de nieve, de embrujamientos, de superstición, de espíritus del bosque, de sectas que viven exactamente como se vivía hace siglos, y para los cuales Petrogrado no significa nada. La "fábrica ha resucitado" sólo de pasada, gracias a la actividad de grupos de obreros de provincias. ¿No hay ahí un poema cien veces más grande que la resurrección de Lázaro?

En 1918-1919 la ciudad es saqueada y Pilniak celebra este acontecimiento porque está claro que no hay nada "que hacer con Petrogrado". Por otra parte, y siempre de pasada, los bolcheviques, los hombres de trajes de cuero, son lo mejor del pueblo ruso, amorfo y grosero. Y vestidos de cuero, no les podréis debilitar. Lo sabemos, eso es lo que queremos: eso es lo que hemos decidido, sin posible marcha atrás. Pero el bolchevismo es el fruto de una cultura urbana. Sin Petrogrado no habría habido selección en el seno de ese "pueblo grosero". Los ritos de brujas, los cantos populares, las palabras seculares por un lado, son fundamentales. El "gviu, el glavbum, el guvazi

iOh, qué tempestad de nieve! ¡Qué tumulto! ¡Qué bien!", por otro lado. Todo es hermoso y bueno, pero no pega, no casa, y eso ya no está tan bien.

Indudablemente, Rusia está llena de contradicciones, de contradicciones extremas incluso. Al lado de los encantamientos de las brujas se encuentra el glavbum. Porque los hombrecillos de la literatura desprecian esta nueva creación del lenguaje, Pilniak repite: "Guvuz, Glavbum... ¡Ay, qué bien! " En estas palabras provisionales, inusitadas, provisionales como un vivac o como una hoguera al borde de un río (un vivac no es una casa y una hoguera no es una chimenea). Pilniak ve reflejarse el espíritu de su tiempo. " ¡Ah, qué bien! " Está bien que Pilniak sienta esto (sobre todo si lo dice seriamente y resulta duradero). Pero ¿cómo se puede hablar de la ciudad que la revolución (aunque urbana de nacimiento) ha perjudicado tan gravemente? Aquí es donde Pilniak fracasa. Ni intelectual ni emocionalmente ha decidido cuál será su selección en ese caos de contradicciones. Y hay que elegir. La revolución ha cortado el tiempo en dos. Por supuesto, en la actual Rusia, los encantamientos de bruja existen al lado del gviu y del glavbum, por imperfectos que sean, van hacia adelante, mientras que los encantamientos, por populares que sean, figuran entre el peso muerto de la historia. Donat, miembro de una secta, es un tipo espléndido. Se trata de un campesino regordete, ladrón de caballos con principios (no bebe té). Gracias a Dios, no necesita para nada a Petrogrado. El bolchevique Arjipov es igualmente una figura bien lograda. Dirige el distrito, y al amanecer aprende el vocabulario en un libro. Es inteligente, fuerte, y dice "funciona" con toda energía. ¿Cuál de los dos encarna la revolución? Donat pertenece a la leyenda, a la "verde" Rusia, al siglo XVII considerado

en bloque. Arjipov, por el contrario, pertenece al siglo XIX aunque no conozca demasiado bien sus palabras extranjeras. Si Donat fuese el más fuerte, si el piadoso y tranquilo ladrón de caballos derrotase al mismo tiempo al capital y a la vía férrea, sería el fin de la revolución y a la vez el fin de Rusia. El tiempo ha sido cortado en dos, una mitad está viva, la otra muerta, y hay que escoger la mitad viva. Pilniak es incapaz de decidirse, duda en elegir y para contentar a todo el mundo pone la barba de Pugachov en el mentón del bolchevique Arjipov. Esto es truco teatral. Nosotros hemos visto a Arjipov, y sabemos que se afeita.

La bruja Egorka dice: "Rusia es sabia en sí misma. ¡El alemán es inteligente, pero su espíritu es estúpido! "¿Y qué pasa con Karl Marx?", pregunta alguien. "Es un alemán -digo yo-, y por tanto, un estúpido." "¿Y Lenin?" "Lenin -digo yo- es un campesino, un bolchevique; por tanto, debéis ser comunistas..." Pilniak se oculta tras la bruja Egorka. y resulta muy inquietante que, al hablar en favor de los bolcheviques, se exprese abiertamente, mientras que cuando habla contra ellos lo hace en el lenguaje estúpido de una bruja. ¿Cuál de estas dos opiniones es la más profunda y auténtica en él? ¿No podría este "compañero de viaje" cambiar de tren en dirección opuesta en una de las próximas paradas?

El peligro político implica además un peligro para el artista. Si Pilniak persiste en descomponer la revolución en revueltas y en muestras de la vida campesina, se verá obligado a simplificar cada vez más sus métodos artísticos. Incluso hoy Pilniak no representa un cuadro de la revolución, no compone más que el fondo y el primer plano. Ha distribuido el color a grandes brochazos audaces, pero sería una pena que el maestro decidiese que el fondo constituye todo el cuadro. La revolución de Octubre es una revolución de las ciudades: la revolución de Petrogrado y de Moscú ("La revolución prosigue todavía", señala con toda exactitud Pilniak de pasada). Todo el trabajo futuro de la revolución será dirigido hacia la industrialización y la modernización de nuestra economía, hacia la puesta a punto de los procesos y métodos de reconstrucción en todos los terrenos, hacia el desarraigo del cretinismo aldeano, hacia una conformación de la personalidad humana que la torne más compleja y más rica. La revolución proletaria no puede completarse ni justificarse, en el plano de la técnica y de la cultura, más que mediante la electrificación, y no mediante el retorno a la vela; mediante la filosofía materialista de un optimismo activo, y no por medio de las supersticiones rústicas y de un fatalismo estancador. Será una lástima que Pilniak quiera convertirse en el poeta de la vela en lugar de tener las pretensiones de un revolucionario. Por supuesto, no nos encontramos ante un peligro político -nadie sueña con arrastrar a Pilniak a la política-, sino ante un peligro muy real, muy auténtico en el terreno del arte. Su error consiste en su manera de abordar la historia, de donde se desprenden una percepción falsa de la realidad y una ambigüedad que irrita. Esto le desvía de los aspectos más importantes de la realidad, le lanza a la reducción de todo, al primitivismo, a la barbarie social, a una simplificación de los métodos artísticos, a excesos naturalistas, nada atrevidos sino insolentes porque les hace dar de sí todo lo que contienen. Si prosigue por ese camino, desembocará (sin darse siquiera cuenta de ello) en el misticismo o en

la hipocresía mística (de acuerdo con el punto de partida romántico), que supondría su muerte completa y definitiva.

Incluso hoy Pilniak exhibe su pasaporte romántico cada vez que se encuentra en apuros. Resulta sorprendente que a cada paso, por ejemplo, tenga que decir que acepta la revolución no en términos vagos o ambiguos, sino con total claridad. Entonces actúa con rapidez, al modo de Andrei Bieli, y hace retirar tipográficamente algunos cuadrantes y con tono poco habitual declara: "No olvidéis, por favor, que yo soy un romántico". Los borrachos, con frecuencia, se vuelven solemnes, pero gentes sobrias tienen, también con frecuencia, que pretender que están borrachos para así escapar a situaciones difíciles. ¿No será Pilniak uno de éstos? Cuando con insistencia se autotitula de romántico y ruega que no se olvide este hecho, ¿no es el realista temeroso y limitado que habla de sí mismo? La revolución no es, de cualquier lado que se mire, un zapato agujereado más romanticismo. El arte de la revolución no consiste en modo alguno, en ignorar la realidad o en transformar mediante la imaginación esta dura realidad en una vulgar "leyenda en curso de fabricación", para uno mismo y para su propio uso. La psicología de la "leyenda en curso de fabricación" se opone a la revolución. Con ella, con su misticismo y sus mistificaciones comenzó el período contrarrevolucionario que siguió a 1905.

Aceptar la revolución proletaria en nombre de una mentira creciente no sólo significa rechazarla, sino calumniarla. Todas las ilusiones sociales, que los delirios del género humano han expresado en forma de religión, de poesía de moral o de filosofía, no han servido más que para engañar y engeguercer a los oprimidos. La revolución socialista arranca el velo de las "ilusiones", de las "moralizaciones", así como las decepciones humillantes, y lava el maquillaje de la realidad en la sangre. La revolución es fuerte en la medida en que es realista, racional, estratégica y matemática. ¿Es posible que la revolución, esta revolución que tenemos ante los ojos, la primera desde que la tierra gira, necesite el sazonomiento del romanticismo, como un ragú de carne necesita salsa de liebre? Dejad eso para los Bieli. Que degusten hasta el fin el ragú de gato filisteo en salsa antroposófica.

Pese a la importancia y al frescor de la forma en Pilniak, su afectación irrita porque frecuentemente es fruto de imitación. A duras penas se puede comprender que Pilniak haya caído en una dependencia artística respecto a Bieli, mejor dicho, respecto a los peores aspectos de Bieli. Se trata de ese subjetivismo fatigante que adopta la forma de intervenciones líricas insensatas, repetidas hasta la saciedad, mientras una argumentación literaria furiosa e irracional oscila entre el ultrarrealismo y los discursos psicofilosóficos inesperados; de un subjetivismo que obliga al texto a disponerse en estratos tipográficos mientras las citas incongruas están allí sólo por asociación mecánica; todo esto es superfluo, enojoso y carente de originalidad. Andrei Bieli es astuto. Disimula los fallos de su discurso bajo una histeria lírica. Bieli es un antroposofista. ha conseguido sabiduría con Rudolf Steiner, ha montado guardia ante el templo místico alemán en Suiza, ha bebido café y comido salchichas. Y como su

mística es escasa y digna de piedad, inserta en sus métodos literarios una charlatanería semiconsciente, semiconfesada (que cumple con la definición exacta del diccionario). A medida que avanza, más cierto y claro se ve todo. ¿ Por qué siente Pilniak la necesidad de imitarle? ¿O es que también él se prepara para enseñarnos la filosofía tragiconsoladora de la redención a través de la salsa de chocolate Pedro? ¿No toma Pilniak el mundo tal cual es en su materialidad y no lo considera en tanto que tal? ¿De dónde procede, por tanto, esa dependencia respecto a Bieli? A la manera de un espejo convexo, esa dependencia refleja la necesidad interior de Pilniak de hacerse una imagen sintética de la revolución. Sus lagunas le llevan hacia Bieli, ese decorador verbal de quiebras espirituales. Y eso es una pendiente que se hunde en el abismo; sería conveniente para Pilniak abandonar ese comportamiento semibufo del steineriano ruso y labrar su propio camino.

Pilniak es un joven escritor. Pese a ello no es un joven. Ha entrado en la fase crítica, y el mayor peligro que ante sí tiene reside en una complacencia precoz. Acababa de dejar de ofrecer promesas cuando se ha convertido en un oráculo. Se considera oráculo, es ambiguo, oscuro, habla mediante sutilezas y sobrentendidos como un cura. Se pretende profesor cuando de hecho necesita estudiar y estudiar mucho, porque sus objetivos en el plano social y en el plano artístico no coinciden. Su túnica no es segura, no está dominada, su voz se quiebra, sus plagios chocan. Quizá todo esto no sea otra cosa que inevitables crisis de crecimiento, pero en ese caso no tiene que tomarse en serio. Porque si la autosatisfacción y la pedantería se ocultasen tras su voz cascada, ni siquiera su gran talento le salvaría de un fin sin gloria. Tal fue la suerte, en el período anterior a la revolución, de varios de nuestros autores que prometían, pero que al hundirse inmediatamente en la complacencia, fueron ahogados por ella. El ejemplo de Leónidas Andreiev debería figurar en los manuales destinados a los autores llenos de promesas.

Pilniak tiene talento, las dificultades que tiene que vencer son grandes. Le deseamos que triunfe.

Los escritores rústicos y los cantores del mujik

Resulta imposible comprender, aceptar o pintar la revolución, ni siquiera parcialmente, si no se la ve en su totalidad, con sus tareas históricas reales que son los objetivos de sus fuerzas dirigentes. Si falta esta perspectiva, se pasa de largo frente a los objetivos de la revolución y frente a la revolución al mismo tiempo. Esta se desintegra en episodios heroicos o siniestros. Pueden ofrecerse de ella cuadros mejor o peor logrados, pero no se puede recrear la revolución y no se puede, con mayor motivo, reconciliarse con ella; porque si las privaciones y los sacrificios inauditos carecen de meta, la historia es entonces... una casa de locos.

Pilniak, Vsevolod Ivanov, Esenin, parecen esforzarse por sumirse en el torbellino, pero sin pensarlo y sin responsabilizarse por ello. No se funden con ella hasta el punto

de volverse invisibles, cosa por la que habría que alabarles en vez de atacarles. Pero no merecen que se les alabe. Se les ve de sobra: de Pilniak se ve su coquetería y sus afectaciones; de Vsevolod Ivanov su lirismo asfixiante; de Esenin su pesada "arrogancia". Entre ellos y la revolución, en tanto que tema de su obra, no hay esa distancia espiritual que aseguraría la necesaria perspectiva artística. La falta de deseo y de capacidad literarias de los "compañeros de viaje" para captar la revolución y fundirse en ella, en vez de disolverse en ella, de comprenderla no sólo como un fenómeno elemental, sino como un proceso determinado, no pertenece a la individualidad; se trata de un rasgo social. La mayoría de los "compañeros de viaje" son intelectuales que cantan al mujik. Pero la intelligentsia no puede aceptar la revolución apoyándose en el mujik sin demostrar su estupidez. Por eso, los "compañeros de viaje" no son revolucionarios, sino los inocentes de la revolución. No se ve con claridad con qué casan bien: ¿con la revolución en tanto que punto de partida de un perseverante movimiento hacia adelante, o porque, según determinadas opiniones, nos lleva hacia atrás? Porque desde luego hay hechos de sobra para colocar en ambas categorías. Como se sabe, el mujik ha tratado de aceptar al "bolchevique" y de rechazar al "Comunista". Lo cual quiere decir que el kulak, o campesino rico, al someter al campesino medio, ha tratado de burlar a la vez a la historia y a la revolución. Después de haber expulsado al terrateniente, ha querido quedarse con la ciudad a trozos, volviendo al Estado sus anchas espaldas. El kulak no necesita Petrogrado (al menos al principio), y si la capital se vuelve "sarnosa" (Pilniak) es un asunto de ella. Pero no sólo la presión del campesino sobre el propietario terrateniente -muy significativa e inestimable por sus consecuencias históricas-, sino también la presión del mujik sobre la ciudad constituyen un elemento necesario de la revolución. Pero eso no es toda la revolución. La ciudad vive y dirige. Si se abandona la ciudad, es decir, si se deja al kulak que la trocee en el plano económico y a Pilniak fragmentaria en el plano artístico, de la revolución no quedará más que un proceso de regresión lleno de violencia y de sangre. Privada de la dirección ciudadana, la Rusia campesina no sólo no alcanzará nunca el socialismo, sino que será incapaz de mantenerse dos meses y terminará como abono y como carbón del imperialismo mundial. ¿Se trata de una cuestión política? Se trata de una reflexión sobre el mundo, y por tanto de una cuestión de altos vuelos para el arte. Aquí tenemos que detenernos un instante.

No hace mucho, Chukovski instaba a Alexis Tolstoi a que se reconciliara o con la Rusia revolucionaria, o con la Rusia sin la revolución. El principal argumento de Chukovsky era que Rusia seguía siendo lo que había sido, y que el mujik ruso no trocará sus iconos ni sus cucarachas a cambio de cualquier pastel histórico. Chukovsky demuestra evidentemente con esta frase que hay un vasto desarrollo del espíritu nacional y que es imposible de desarraigar. La experiencia del hermano guardián de un monasterio que hizo pasar una cucaracha por una pasa en un pan es la que Chukovsky extiende a toda la cultura rusa. ¡La cucaracha como que "pasa" del espíritu nacional!

¡Qué bajo nivel el del espíritu nacional y qué desprecio por las personas! ¿Cree todavía Chukovsky en los iconos? No, no cree, porque de otra manera no los compararía a las

cucarachas, aunque en la isba la cucaracha se oculte de buena gana tras los iconos. Pero como las raíces de Chukovsky se hallan completamente en el pasado, y como ese pasado a su vez engloba al mujik supersticioso y cubierto de musgo, Chukovsky convierte a la vieja cucaracha nacional que vive tras el icono en el principio que le une a la revolución. ¡Qué vergüenza y que infamia! ¡Qué infamia y qué vergüenza! Estos intelectuales han estudiado libros (a costa de ese mismo campesino), han garrapateado en las revistas, han vivido "épocas" variadas, han creado "movimientos", pero cuando llega la revolución encuentran un refugio para el espíritu nacional en el rincón más sombrío de la isba del campesino, allí donde vive la cucaracha.

Y Chukovsky es el que habla con menos ceremonias: todos los escritores que cantan al mujik tienden de igual manera a un nacionalismo primitivo que huele a cucarachas. Resulta indudable que en la revolución misma vemos desarrollarse procesos que rozan en varios puntos el nacionalismo. El declive económico, el refuerzo del provincialismo, la revancha de la alpargata sobre el zapato, la orgía y el alambique clandestino, todo esto lleva (y ahora podemos decir ha llevado) hacia atrás, hacia las profundidades de los siglos. Y de modo paralelo se puede comprobar un retorno consciente de los ternas "populistas" en literatura. El gran auge de las canciones callejeras ciudadanas en Blok (Los Doce), las notas populares (de Ajmatova y con mayor afectación en Zvetaeva), la ola de provincianismo (Ivanov), la inserción casi mecánica de cuplés, de palabras rituales en los relatos de Pilniak, todo eso ha sido, a no dudar, provocado por la revolución, es decir, por el hecho de que las masas - precisamente tal cual son- se han situado en el primer plano de la vida. Pueden señalarse otras manifestaciones de un "retorno" a lo "nacional", más ínfimas, más accidentales y superficiales. Por ejemplo, nuestros uniformes militares, aunque tengan algo de los franceses y del repugnante Galliffet, empiezan a recordar a la túnica medieval y a nuestro viejo casco de policía. En otros terrenos, la moda no ha aparecido todavía debido a la pobreza general, pero hay razones suficientes para admitir la existencia de una tendencia hacia los modelos populares. En el sentido amplio del término, la moda procedía del extranjero; sólo concernía a las clases poseedoras y constituía por ello una clara línea de demarcación social. El advenimiento de la clase obrera como clase dirigente provocó una reacción inevitable contra la adopción de los modelos burgueses en los diversos campos de la vida cotidiana.

Es a todas luces evidente que el retorno a las zapatillas de esparto, a los trabajos de cuerda hechos en casa y a la destilación de aguardiente clandestino no es una revolución social, sino una reacción económica que constituye el principal obstáculo para la revolución. En la medida en que se trata de un giro consciente hacia el pasado y hacia el "pueblo", todas estas manifestaciones son extremadamente inestables y superficiales. Sería poco razonable esperar que una nueva forma de literatura pueda desarrollarse a partir de las canciones callejeras o de los cantos campesinos; esto no puede ser más que una "supuración". La literatura desechará los términos demasiado provincianos. La túnica medieval se ve ahora mucho por doquier por razones económicas. La originalidad de nuestra nueva vida nacional y de nuestro nuevo arte será mucho menos sorprendente,

pero mucho más profunda, y no surgirá hasta mucho más tarde.

En esencia, la revolución significa una ruptura profunda del pueblo con el asiaticismo, en el siglo XVII, con la "Santa Rusia", con los iconos y con las cucarachas. No significa el retorno a la era anterior a Pedro el Grande, sino por el contrario, una comunión de todo el pueblo con la civilización y una reconstrucción de las bases materiales de la civilización de acuerdo con los intereses del pueblo. La era de Pedro el Grande no ha sido más que un primer paso en la ascensión histórica hacia Octubre y gracias a Octubre se irá más lejos y más alto. En este sentido Blok ha calado más hondo que Pilniak. En Blok la tendencia revolucionaria se expresa en estos versos perfectos:

*A la Santa Rusia una bala disparemos, a la
del pasado,
a la de las isbas, a esa que llamamos de
las posaderas pesadas.
Ay, ay, sin cruz al pecho van!*

La ruptura con el siglo XVII, con la Rusia del isba, aparece en el místico Blok como una cosa santa, como la condición misma de la reconciliación con el Cristo. Bajo esta forma arcaica se expresa el pensamiento de que esta ruptura no viene impuesta desde el exterior, sino que deriva del desarrollo nacional y corresponde a las necesidades más profundas del pueblo. Sin esta ruptura, el pueblo habría reventado podrido hace tiempo. Esta misma idea de que la revolución es de carácter nacional se encuentra en el interesante poema de Briusov sobre las viejas, El día del bautismo en Octubre:

*Según me han dicho, en la plaza,
allí donde el Kremlin servía de blanco, ellas
cortaban el hilo y traían
lino nuevo para hilar.*

¿Cuál es, en realidad, el carácter "nacional"? Tenemos que volver a aprender el alfabeto. Puskhin, que no creía en los iconos, y que no vivió entre cucarachas, ¿no era "nacional"? Y Bielinski, ¿tampoco lo era? Podríamos citar muchos otros, además de los contemporáneos. Pilniak considera el siglo XVIII "nacional". Pedro el Grande sería "antinacional". De donde se deduce que sólo sería nacional aquello que representa el peso muerto de la evolución y aquello de donde el espíritu de la acción ha volado, aquello que el cuerpo de la nación ha digerido y expulsado como excremento en los siglos pasados. Sólo serían nacionales los excrementos de la historia. Nosotros pensamos exactamente lo contrario. El bárbaro Pedro el Grande fue más nacional que todo el pasado barbudo y abigarrado que se enfrentó a él. Los decembristas fueron más nacionales que todos los funcionarios de Nicolás I, con su servidumbre, sus iconos burocráticos y sus cucarachas nacionales. El bolchevismo es más nacional que los emigrados monárquicos y los demás, y Budienny es más nacional que Wrangel, por mucho que digan los ideólogos, los místicos y los poetas de los excrementos racionales.

La vida y el movimiento de una nación se realizan a través de contradicciones encarnadas en clases, en partidos y en grupos. En su dinamismo, los elementos nacionales y los elementos de clase coinciden. En todos los períodos críticos de su desarrollo, es decir, en todos los períodos más cargados de responsabilidades, la nación se rompe en dos mitades, y nacional es aquella que eleva al pueblo a un plano económico y cultural más alto.

La revolución ha salido del "elemento nacional", pero esto no quiere decir que sólo lo que es elemental en la revolución sea vital y nacional, como parecen pensar esos poetas que se han inclinado ante la revolución.

Para Blok, la revolución es un elemento rebelde: "Viento, viento en el mundo de Dios." Vsévolod Ivanov parece no alzarse jamás por encima del elemento campesino. Para Pilniak la revolución es una tormenta de nieve. Para Kiuiev y Esenin es una insurrección como aquellas de Pugachev o de Stenka Razin. Elementos, tormenta de nieve, llama, golfo, torbellino. Pero Chukovsky, que está dispuesto a hacer la paz vía las cucarachas, declara que la revolución de Octubre no era real porque sus llamas son demasiado pocas. E incluso Zamiatin, ese snob flemático, ha descubierto poco calor en nuestra revolución. He aquí toda la gama, desde la tragedia hasta la burla. De hecho tragedia y burla denuncian la misma actitud romántica, pasiva, contemplativa y filistea hacia la revolución de igual modo que hacia toda fuerza del elemento nacional desencadenada.

La revolución no es sólo una tormenta de nieve. El carácter revolucionario del campesinado está representado por Pugachev, Stenka Razín y en parte por Majno. El carácter revolucionario de las ciudades está representado por el pope Gapon, en parte por Jrustalev e incluso por Kerensky. Sin embargo, no son de hecho todavía la revolución, sino sólo el motín. La revolución es la lucha de la clase obrera por conquistar el poder, por establecer su poder, por reconstruir la sociedad. Pasa por las cimas más elevadas, por los paroxismos más agudos de una lucha sangrienta, permanece una e indivisible en su curso, desde sus principios tímidos hasta la meta ideal en que el Estado levantado por la revolución se disolverá en la sociedad comunista.

No hay que buscar la poesía de la revolución en el ruido de las ametralladoras o en el combate de las barricadas, en el heroísmo del vencido o en el triunfo del vencedor, porque todos estos momentos existen también en las guerras. En ellas corre igualmente la sangre, incluso con mayor abundancia, las ametralladoras crepitan de la misma forma y también se encuentran vencedores y vencidos. Lo patético y la poesía de la revolución radican en el hecho de que una nueva clase revolucionaria se convierte en dueña de todos estos instrumentos de lucha y que en nombre de un nuevo ideal para elevar al hombre y crear un hombre nuevo, dirige el combate contra el viejo mundo, unas veces derrotada, otras triunfante hasta el momento decisivo de la victoria. La poesía de la revolución es global. No puede ser transformada en calderilla para uso lírico y temporal de los fabricantes de sonetos. La poesía de la revolución no es portátil. Está en la lucha difícil de la clase obrera, en su crecimiento, en su perseverancia, en sus defectos, en

sus reiterados esfuerzos, en el gasto cruel de energía que cuesta la conquista más pequeña, en la voluntad y la intensidad creciente de la lucha, en el triunfo tanto como en los retrocesos calculados, en su vigilancia y en sus asaltos, en la ola de la rebelión de masa tanto como en la cuidadosa estimación de las fuerzas y una estrategia que hace pensar en el juego de ajedrez. La revolución comienza con la primera carretilla en que los esclavos agraviados expulsan a su patrón, con la primera huelga con la que niegan sus brazos a su dueño, con el primer círculo clandestino en que el fanatismo utópico y el idealismo revolucionario se alimentan de la realidad de las úlceras sociales. Sube y baja, oscilando al ritmo de la situación económica, de sus subidas y de sus caídas. Con cuerpos sangrantes como escudo abre para sí la arena de la legalidad concebida por los exploradores, instala sus antenas y si es preciso las camufla. Construye sindicatos, cajas de resistencia, cooperativas y círculos educativos. Penetra en los parlamentos hostiles, funda periódicos, agita y al mismo tiempo realiza sin descanso una selección de los mejores elementos, de los más valientes y los más entregados a la clase obrera y construye su propio partido. Las huelgas acaban la mayoría de las veces en derrotas o en victorias a medias, las manifestaciones se caracterizan por nuevas víctimas y por sangre nuevamente derramada, pero todas dejan huellas en la memoria de la clase, refuerzan y templan la unión de los mejores, el partido de la revolución.

No actúa en un escenario histórico vacío, y por tanto no es libre de escoger sus caminos y sus ritmos. En el curso de los acontecimientos se halla forzada a iniciar una acción decisiva antes de haber podido reunir las fuerzas necesarias: tal fue el caso de 1905. Desde la cima a donde ha sido llevada por la abnegación y la claridad de los objetivos, se ve condenada a caer por falta de un apoyo de masa organizada. Los frutos de numerosos años de esfuerzos le son arrancados entonces de las manos. La organización que parecía omnipotente queda rota, aniquilada. Los mejores han quedado pulverizados, aprisionados, dispersados. Parece como que su hora final ha llegado. Y los pequeños poetastros que vibraban patéticamente por ella en el momento de su victoria circunstancial, comienzan a dejar oír su lira con tono pesimista, místico y erótico. Incluso el proletario parece desalentado y desmoralizado. Pero en última instancia encuentra grabado en su memoria un nuevo rasgo imborrable. Y la derrota se convierte en un paso hacia la victoria. Nuevos esfuerzos obligan a apretar los dientes y a consentir nuevos sacrificios. Poco a poco la vanguardia reúne sus fuerzas y los mejores elementos de la nueva generación, despertados por la derrota de los anteriores, se les unen. La revolución, sangrante pero no vencida, continúa viviendo en medio del odio sordo que asciende de los barrios obreros y de las aldeas, diezmadas pero no abatidas. Vive en la conciencia clara de la vigilia guardada, débil en número, pero templada en la prueba y que, sin espantarse de la derrota, hace inmediatamente balance, lo analiza, lo aprecia, lo sopesa, define nuevos puntos de partida, discierne la línea general de la evolución y señala el camino. Cinco años después de la derrota, el movimiento brotó de nuevo con las aguas primaverales de 1912. Del seno de la revolución ha nacido el método materialista que permite a cada uno sopesar las fuerzas, prever los cambios y dirigir los acontecimientos. Es el mayor logro de la revolución y en él reside su poesía más alta. La ola de huelgas crece según un plan irresistible y por debajo de ella se

siente una base de masa y una experiencia mayor que en 1905. Pero la guerra, salida lógica de esta evolución y que también estaba prevista, corta la marcha de la revolución ascendente. El nacionalismo sumerge todo en sus aguas. El militarismo tronante habla para la nación. El socialismo parece enterrado para siempre. Y es precisamente en el momento en que parece estar en ruinas cuando la revolución formula su deseo más audaz: la transformación de la guerra imperialista en guerra civil y la conquista del poder por la clase obrera. Bajo el gruñido de los carros de combate a lo largo de los caminos, y bajo la vociferación, idéntica en todas las lenguas, del chovinismo, la revolución reagrupa sus fuerzas, en el fondo de las trincheras, en las fábricas y en los pueblos. Las masas captan por vez primera, con sagacidad admirable, los lazos ocultos de los acontecimientos históricos. Febrero de 1917 es una gran victoria para la revolución en Rusia. Sin embargo, esta victoria condena aparentemente las reivindicaciones revolucionarias del proletariado. Las considera funestas e imposibles. Lleva a la era de Kerenski, de Tseretelli, de los coroneles y tenientes revolucionarios y patriotas, a los Chernov prolijos de mirada bizca, asfixiantes, estúpidos, canallas. ¡Oh, los rostros sagrados de los jóvenes maestros de escuela y de escribanos de aldea a quienes encantaban las notas del tenor Avksentiev! ¡Oh, la risa profundamente revolucionaria de los demócratas, a la que sigue un loco aullido de rabia ante los discursos de ese "pequeño puñado" de bolcheviques-, Sin embargo, la caída de la "democracia revolucionaria" del poder estaba preparada por la profunda conjunción de las fuerzas sociales, por los sentimientos de las masas, por la previsión y la acción de la vanguardia revolucionaria. La poesía de la revolución no se hallaba solamente en el ascenso elemental del flujo de octubre, sino en la conciencia lúcida y la voluntad firme del partido dirigente. En julio de 1917, cuando fuimos derrotados y expulsados, apresados, tratados de espías de los Hohenzollern, cuando fuimos privados del pan y la sal, cuando la prensa democrática nos enterró bajo montañas de calumnias, nos sentimos, aunque clandestinos o prisioneros, vencedores y dueños de la situación. En esta dinámica predeterminada de la revolución, en su geometría política reside su mayor poesía.

Octubre no fue más que una coronación y pronto presentó nuevas tareas inmensas, dificultades sin número. La lucha que siguió exigió los métodos y los medios más variados, desde los locos ataques de la Guardia roja hasta la fórmula "ni guerra ni paz" o la capitulación circunstancia ante el ultimátum del enemigo. Pero incluso en Brest-Litovsk, cuando empezamos por rechazar la paz de los Hohenzollern, y, más tarde, cuando la firmamos sin leerla, el partido revolucionario no se sentía vencido, sino el amo del porvenir. Su diplomacia fue una pedagogía que ayudó la lógica revolucionaria de los acontecimientos. La respuesta fue noviembre de 1918. La previsión histórica no puede pretenderse, evidentemente, con precisión matemática. Unas veces exagera, otras subestima. Pero la voluntad consciente de la vanguardia se convierte paulatinamente en un factor decisivo ante los acontecimientos que preparan el futuro. La responsabilidad del partido revolucionario se profundiza y se hace más compleja. Las organizaciones del partido penetraron en las profundidades del pueblo, tantearon, evaluaron, previeron, prepararon y dirigieron los procesos. Ciertamente que el

partido en ese período se batió en retirada con más frecuencia que atacó. Pero sus retrocesos no alteraron la línea general de su acción histórica. Se trata de episodios, las curvas de la carretera. ¿Es prosaica la Nep? ¡Por supuesto! La participación en la Duma de Rodzianko, la sumisión a la campanilla de Chkeidze y de Dan durante el primer soviét, las negociaciones con Von Kühlmann en Brest-Litovsk no tenían tampoco nada de atractivo. Pero Rodzianko y su Duma ya no existen. Chkeidze y Dan han sido derrocados, igual que Kühlmann y su amo. La Nep ha venido. Ha venido y se marchará. El artista para quien la revolución pierde su aroma porque no hace desaparecer los olores del mercado Sutcharevka tiene vacía la cabeza: es mezquino. Admitiendo incluso que tenga todas las demás condiciones necesarias, sólo se convertirá en poeta de la revolución quien aprenda a comprenderla en su totalidad, a mirar sus defectos como pasos hacia la victoria, a penetrar en la necesidad de los retrocesos, y quien sea capaz de ver en la intensa preparación de las fuerzas durante el reflujo el patetismo eterno de la revolución y su poesía.

La revolución de Octubre es nacional en sus raíces más profundas. Pero desde el punto de vista nacional no sólo es una fuerza. Es también una escuela. El arte de la revolución debe pasar por esta escuela. Y se trata de una escuela muy difícil.

Por sus bases campesinas, por sus vastos espacios y sus lagunas culturales, la revolución rusa es la más caótica e informe de las revoluciones. Pero por su dirección, por el método que la orienta, por su organización, sus fines y sus tareas, es la más "exacta", la más planificada y perfecta de todas las revoluciones. En la amalgama de estos dos extremos se halla el alma, el carácter peculiar de nuestra revolución.

En su folleto sobre los futuristas, Chukovsky, que dice lo que los más prudentes guardan en su espíritu, ha llamado por su nombre a la tara fundamental de la revolución de Octubre: "Externamente es violenta y explosiva, pero en su médula interna es calculadora, inteligente y taimada." Chukovsky y sus semejantes habrían admitido a fin de cuentas una revolución que sólo hubiera sido violenta, que únicamente hubiera sido catastrófica. Ellos, o sus descendientes directos, habrían derivado de ella su árbol genealógico, porque una revolución que no hubiera sido calculadora, ni inteligente, jamás habría llevado su trabajo hasta el fin, jamás habría asegurado la victoria de los explotados sobre los explotadores, jamás habría destruido la base material subyacente en el arte y en la crítica conformistas. En todas las revoluciones anteriores, las masas fueron violentas y explosivas, pero fue la burguesía la calculadora y la taimada, y por eso, la que recogió los frutos de la victoria. Señores estetas, románticos, campeones de lo elemental, místicos y críticos ágiles habrían aceptado sin dificultad una revolución en la que las masas hubieran mostrado entusiasmo y sacrificio, pero no cálculo político. Habrían canonizado una revolución de esa estirpe siguiendo un ritual romántico ya establecido. Una revolución obrera vencida habría tenido derecho al magnánimo saludo de ese arte que vendría entonces en las maletas del vencedor. ¡Perspectiva muy reconfortante! Pero nosotros preferimos una revolución victoriosa, aunque artísticamente no sea reconocida por ese arte que ahora está en el campo de

los vencidos.

Herzen ha dicho de la doctrina de Hegel que era el álgebra de la revolución. Esta definición puede aplicarse más exactamente todavía al marxismo. La dialéctica materialista de la lucha de clases es la verdadera álgebra de la revolución. En apariencia, bajo nuestros ojos reinan el caos, el diluvio, lo infome y lo ilimitado. Pero es un caos calculado y medido. Sus etapas están previstas. La regularidad de su sucesión está prevista y encerrada en fórmulas de acero. El caos elemental es el abismo tenebroso. Pero la clarividencia y la vigilancia existen en la política dirigente. La estrategia revolucionaria no es informe a la manera de una fuerza de la naturaleza; es tan perfecta como una fórmula matemática. Por primera vez en la historia vemos el álgebra de la revolución en acción.

Pero estos rasgos tan importantes -claridad, realismo, poder físico del pensamiento, lógica despiadada, lucidez y firmeza de líneas- que no proceden de la aldea, sino de la industria, de la ciudad, como último término de su desarrollo espiritual, aunque constituyen los rasgos fundamentales de la revolución de Octubre, son, sin embargo, completamente extraños a los compañeros de viaje. Por eso no son más que compañeros de viaje. Y nuestro deber es decírselo, en interés de esa misma claridad de líneas y de esa lucidez que caracterizan a la revolución.

El insinuante grupo "Cambio de dirección"

En Rusia, presunto órgano del grupo "Cambio de dirección", Lejnev ataca con todas sus fuerzas, que no son muchas, al grupo "Cambio de dirección" en general. Le acusa, no sin motivo, de una esclavofilia precipitada, pero tardía. Ciertamente pecan un poco a este respecto. El esfuerzo que despliega el grupo. "Cambio de dirección" para emparentar con la revolución es muy digno de alabanza, pero las muletas ideológicas que emplea para ello están groseramente hechas. Podría pensarse que esta campaña inesperada de Lejnev es bien recibida. No lo es. El grupo "Cambio de dirección", aunque cojea desesperadamente, cambia de color y parece acercarse a la revolución mientras que Lejnev, valiente y audaz se aleja cada vez más de ella. Si la esclavofilia de Klutchnikov y de Potejin, tardía y poco meditada, le embaraza, no es tanto por ser esclavofilia cuanto por ser ideología. Quiere librarse de toda ideología, sea la que fuera. Es lo que él llama reconocer los derechos de la vida.

Todo el artículo, escrito con mucha diplomacia, está meditado de cabo a rabo. El autor liquida la revolución, y con ella, de paso, la generación que la ha hecho. Edifica su filosofía de la historia como si se tratase de defender a la nueva generación contra los viejos, contra los demócratas idealistas, los doctrinarios, etc., entre los que Lejnev incluye igualmente a los constitucionales-demócratas, a los socialistas revolucionarios y a los mencheviques. Pero ¿en qué consiste esta nueva generación que protege bajo sus alas? A primera vista, parece ser aquella que ha rechazado bruscamente la ideología

democrática y todas sus ficciones, la que ha establecido el régimen soviético y que, bien o mal, dirige hasta nueva orden la Revolución. Es lo que parece en principio, y Lejnev sugiere tal impresión mediante un hábil recurso psicológico: haciéndolo así le resulta fácil captar la confianza del lector para luego manipularle más a su gusto. En la segunda parte del artículo ya no son dos, sino tres las generaciones que aparecen: la que ha preparado la revolución, pero que, como dicen los cánones, se ha mostrado incapaz de llevarla a término; la que ha encarnado los aspectos "heroicos y destructores" y, por último, la tercera, que está llamada no a destruir la ley, sino a ponerla en práctica. Esta generación queda caracterizada de forma más vaga, pero de modo mucho más insinuante. La forman los fuertes, los constructores sin prejuicios que no se amilanan ante nada. En opinión de Lejnev, cualquier ideología es superflua. La revolución, figuraos, igual que la vida, en líneas generales "se parece a un río que corre, a un pájaro que canta, y en sí no es teleológica". Tamaña vulgaridad filosófica va acompañada de guiños de ojo para uso de los teóricos de la revolución, para quienes creen en una doctrina teórica y consideran objetivos definidos o tareas creadoras. Por otro lado, ¿qué significa "la vida en sí no es teleológica, corre como un río"? ¿De qué vida se trata aquí? Si se trata del metabolismo fisiológico, es más o menos cierto, aunque el hombre haya recurrido a una determinada teleología en forma de arte culinario, de higiene, de medicina, etc. Pero en esto la vida no es un río que corre. Además, la vida consiste en algo más elevado que la fisiología. El trabajo humano, esa actividad que distingue al hombre del animal, es a todas luces teleológico; al margen de gastos de energía dirigidos racionalmente no hay trabajo. Y el trabajo tiene su lugar en la vida humana. El arte, incluso el más "puro", es también teleológico; si se aparta de grandes objetivos, se dé cuenta o no el artista, degenera en simple juego. La política es la teleología encarnada. Y la revolución es la política condensada que pone en acciones masas de varios millones de seres humanos. Entonces, ¿cómo es posible la revolución sin teleología?

En relación con cuanto acabamos de decir, la actitud de Lejnev respecto a Pilniak es interesante en sumo grado. Lejnev declara que Pilniak es un verdadero artista, casi el creador de la revolución en el terreno artístico. "La ha sentido, la ha llevado y la lleva en sí, etc." Es un error, dice Lejnev, acusar a Pilniak de disolver la revolución en lo elemental. Ahí precisamente radica la potencia de Pilniak como artista. Pilniak "ha comprendido la revolución no desde el exterior, sino desde dentro, le ha dado dinamismo, ha desvelado su naturaleza orgánica". ¿Qué quiere decir la expresión "comprender la revolución desde dentro"? Al parecer consiste en mirarla con los ojos de lo que constituye su mayor fuerza dinámica, la clase obrera, su vanguardia consciente.

¿Y qué significa mirar la revolución desde el exterior? Significa considerar la revolución sólo como una fuerza de la naturaleza, un proceso ciego, una tempestad de nieve, un caos de hechos, de personas y de sombras. Eso es lo que significa mirarla desde el exterior. Y eso es lo que hace Pilniak.

Al contrario que nosotros, que pensamos de forma esquemática, Pilniak, al parecer, habría dado una "síntesis artística de Rusia y de la revolución. Pero ¿de qué forma es

posible una "síntesis" de Rusia y de la revolución? ¿Ha venido acaso la revolución del exterior? ¿No es la revolución propia de Rusia? ¿Es posible separarlas, luego oponer Rusia y la revolución, y en última instancia sintetizarlas? Todo esto equivale a hablar de una síntesis del hombre y de su edad, o de una síntesis de la mujer y del embarazo. ¿De dónde deriva esta monstruosa combinación de palabras y de ideas? Deriva precisamente del hecho de que la revolución es vista desde el exterior. Para ellos, la revolución es un acontecimiento monumental, pero inesperado. Rusia no es la Rusia real, con su pasado y el porvenir que en sí llevaba, sino la Rusia tradicional y reconocida que se hallaba depositada en su conciencia conservadora, la cual no acepta la revolución que se abate sobre ellos. Y estas gentes se esfuerzan por "sintetizar" mediante la lógica y la psicología -con un esfuerzo que puede ser moderado- Rusia y revolución sin perjudicar su economía espiritual. Un artista como Pilniak, con sus defectos y debilidades, está precisamente hecho para ellos. Rechazar la teleología revolucionaria supone en realidad reducir la revolución a una revuelta campesina efímera. De esta forma, consciente o inconsciente, la mayoría de esos escritores que hemos denominado "compañeros de viaje" abordan la revolución. Puskhin dijo que nuestro movimiento nacional era una revuelta irracional y cruel. Evidentemente es la definición de un noble, pero en los límites del punto de vista de un noble es profunda y justa. Durante todo el tiempo que el movimiento revolucionario conserve su carácter campesino, es "no teleológico" para emplear la frase de Lejnev, o "irracional" si se prefiere la de Pushkin. En la historia jamás se ha alzado el campesinado de forma independiente hasta objetivos políticos generales. Los movimientos campesinos han dado un Pugachev o un Stenka Razin y han sido reprimidos a lo largo de la historia, han servido de base a la lucha de otras clases. En ninguna parte ha habido jamás una revolución puramente campesina. Cuando un campesino se hallaba desprovisto de dirección, ofrecida por la democracia burguesa en las viejas revoluciones, o por el proletariado entre nosotros, su impulso no hacía más que golpear y desarbolar el régimen existente, sin conseguir jamás una reorganización preparada de antemano. Jamás ha sido capaz un campesinado revolucionario de crear un gobierno. En su lucha ha creado guerrillas, pero nunca un ejército revolucionario centralizado. Por eso ha sido derrotado. ¡Cuán significativo es el hecho de que casi todos nuestros poetas revolucionarios se vuelvan hacia Pugachev y a Stenka Razin! Vasili Makensky es el poeta de Stenka Razin, Esenin el de Pugachev. Evidentemente, no es malo que estos poetas hayan sido inspirados por esos elementos dramáticos de la historia rusa, pero es malo y criminal que no puedan abordar la revolución actual de otra forma que descomponiéndola en revueltas ciegas, en sublevaciones elementales, y que borren de esta forma ciento cincuenta años de la historia rusa, como si no hubiesen existido jamás. Como dice Pilniak, "la vida del campesino es conocida: comer para trabajar, trabajar para comer y, además, nacer, engendrar y morir". Por supuesto, esto es una vulgarización de la vida campesina. No obstante, desde el punto de vista del arte se trata de una vulgarización legítima. Porque ¿qué es nuestra revolución sino furiosa revuelta en nombre de la vida consciente, racional, reflexiva, camina hacia adelante, contra el automatismo elemental, desprovisto de sentido biológico de la vida, es decir, contra las raíces campesinas de la vieja historia rusa, contra su ausencia de objetivo

(su carácter no teleológico), contra su "santa e imbecil filosofía a lo Karataiev? Si le quitamos esto a la revolución, no valdría ni las velas que se encendieron por ella y, como se sabe, por ella se han quemado mucho más que velas.

Sería, sin embargo, calumniar no sólo a la revolución, sino también al campesino, ver en Pilniak, o mejor aún en Lejnev, la auténtica manera campesina de considerar la revolución. En realidad, nuestra gran conquista histórica reside en el hecho de que el campesino mismo, con torpeza, casi como un oso, parándose en su marcha o incluso retrocediendo, se aleja de la antigua vida irracional y carente de sentido, y se siente gradualmente arrastrado hacia la esfera de la reconstrucción consciente. Serán precisos decenios antes de que la filosofía de Karataiev sea aniquilada y aventadas sus cenizas, pero ese proceso se ha iniciado ya, y se ha iniciado bien. El punto de vista de Lejnev no es el del campesino es el punto de vista de un intelectual filisteo, emboscado tras la espalda del campesino de ayer, porque quiere ocultar su propia espalda de hoy. Y esto no es muy artístico que digamos.

El "neoclacisismo"

El artista, como veis, es un profeta. Las obras de arte se hacen con presentimientos; de donde se deduce que el arte anterior a la revolución es el arte real de la revolución. En la revista Chipovnik, llena de ideas reaccionarias, tal filosofía queda formulada por Muratov y por Efros, cada cual a su manera, pero con las mismas conclusiones. Resulta indiscutible que la guerra y la revolución han sido preparadas por determinadas condiciones materiales y en la conciencia de las clases. Resulta igualmente indiscutible que tal preparación se ha reflejado de diversa forma en las obras de arte. Pero era un arte anterior a la revolución, el arte de la intelligentsia burguesa decadente antes de la tormenta. Mientras, nosotros hablamos del arte de la revolución, del arte creado por la revolución, de donde ese arte ha sacado sus nuevos "presentimientos", que a su vez ahora nos nutre. Ese arte no está detrás de nosotros, sino ante nosotros.

Los futuristas y cubistas que reinaron casi sin rivalidad durante los primeros años de la revolución (entonces el terreno del arte era un desierto) han sido expulsados de sus posiciones. Y ello no sólo porque el presupuesto soviético se ha visto reducido, sino porque no tenían, ni por naturaleza podían tener, recursos suficientes para resolver sus vastos problemas artísticos. Ahora oímos decir que el clasicismo está en marcha. Y, lo que es más, oímos decir que el clasicismo es el arte de la revolución. Y más aún que el clasicismo es el "hijo" y la esencia de la revolución" (Efros). Son frases evidentemente muy alegres. Sin embargo, resulta extraño que el clasicismo se acuerde de su parentesco con la revolución a los cuatro años de pensárselo. Es una prudencia clásica. Pero ¿es cierto que el neoclasicismo de Ajmatova, de Verjovsky, de Leonid Grosman y de Efros es "el hijo y la esencia de la revolución"? Por lo que respecta a la "esencia", es ir demasiado lejos. ¿Es el "neoclasicismo" un "hijo de la revolución" en

el mismo sentido en que lo es la Nep? Esta pregunta puede parecer inesperada e incluso inoportuna. Sin embargo, está bien puesta en su sitio. La Nep ha encontrado eco bajo la forma del grupo "Cambio de dirección" y nos enseña la buena nueva de que los teóricos del cambio aceptan "la esencia" de la revolución. Quieren reforzar sus conquistas y ordenarlas; su lema es el "conservadurismo revolucionario". Para nosotros, la Nep es un giro de la trayectoria entera la que efectúa un giro. Nosotros consideramos que el tren de la historia acaba de partir ahora y que se procede a una breve parada para tomar agua y hacer subir la presión. Ellos piensan, por el contrario, que hay que mantenerse en este estado de reposo ahora que el desorden del movimiento se ha detenido. La Nep ha producido el grupo "Cambio de dirección", y gracias a la Nep el neoclasicismo se proclama "hijo de la revolución". Estamos vivos; en nuestras arterias la sangre bate fuerte; en armonía con el ritmo del día que viene; no hemos perdido ni el sueño ni el apetito, porque el pasado se ha ido. Muy bien dicho. Quizá algo mejor de lo que el autor quisiera. Hijos de la revolución que, como véis, no han perdido el apetito porque el pasado ha huido. ¡Lo menos que se puede decir es que son hijos con buen apetito! Pero la revolución no se satisface tan fácilmente con estos poetas que, a pesar de la revolución, no han perdido el sueño y no han pasado las fronteras. Ajmatova ha escrito algunas líneas vigorosas para decir que no se ha marchado. Excelente que no se haya marchado. Pero la propia Ajmatova a duras penas cree que sus cantos son los de la revolución, y el autor del manifiesto neoclásico tiene demasiada prisa. No perder el sueño por culpa de la revolución no es lo mismo que conocer su "esencia". Ciertamente que el futurismo ha captado la revolución, pero posee una tensión interior que, en cierto sentido, es semejante a la de la revolución. Los futuristas mejores eran todo fuego, todo llama, y quizá lo son aún. El neoclasicismo, en cambio, se contenta con no perder el apetito. Ese neoclasicismo, hermanastro de la Nep, está muy cerca del grupo "Cambio de dirección".

Y es natural, después de todo. Mientras que el futurismo, atraído por la dinámica caótica de la revolución, trataba de expresarse en el dinamismo caótico de las palabras, el neoclasicismo expresa la necesidad de paz, de formas estables y de una puntuación correcta. Es lo que el grupo "Cambio de dirección" denominaría "conservadurismo revolucionario".

Marietta Chaguinian

Ahora ya está claro que la actitud benévola e incluso "simpática" de Marietta Chaguinian respecto a la revolución nace en la menos revolucionaria, la más asiática, la más pasiva, la más cristianamente resignada de las concepciones del mundo. La última novela de Chaguinian, *Nuestro Destino*, sirve de nota explicativa a este punto de vista. Todo es en ella psicológico, es decir, psicología trascendental, con raíces que se pierden en la religión. Se encuentran ahí caracteres "genéricos", del espíritu y del alma, del destino numérico y del destino fenoménico, enigmas psicológicos por doquier y, para que este

amontonamiento no parezca demasiado monstruoso, la novela se sitúa en un asilo de psicópatas. Ahí tenemos al muy magnífico profesor, un psiquiatra de ingenio muy fino, el más noble de los maridos y de los padres, y el menos corriente de los cristianos; la esposa es algo más simple, pero su unión con su marido, sublimada en Cristo, es total; la hija trata de rebelarse, pero luego se humilla en nombre del Señor. Un joven psiquiatra, supuesto confidente del relato, concuerda por entero con esta familia. Es inteligente, dulce y pío. Hay también un técnico de nombre sueco, excepcionalmente noble, bueno, prudente en su simplicidad, lleno de paciencia y temeroso de Dios. Está también el cura Leónid, excepcionalmente perspicaz, excepcionalmente pío, y por supuesto, como manda su vocación, temeroso de Dios. Y a su alrededor, locos o medio locos. A su través apreciamos la comprensión y la profundidad del profesor, y por otra parte, la necesidad de obedecer a Dios, que no pudo crear un mundo sin locos. Pero he aquí que llega un psiquiatra joven. Es ateo, pero evidentemente también se somete a Dios. Estas personas discuten entre sí para saber si el profesor cree en el diablo o si considera el mal como impersonal; terminan por inclinarse a pasarse sin el diablo. En la portada se lee: "1923, Moscú y Petrogrado". ¡Esto sí que es un milagro!

Los héroes de Marietta Chaguinian, sutiles, buenos y píos, no provocan la simpatía, sino una indiferencia total que a veces se convierte en náusea-, a pesar de la inteligencia evidente del autor, y a causa de todo ese lenguaje barato, de ese humor auténticamente provinciano. Incluso las figuras pías y temerosas de Dostoievski implican una parte de falsedad, porque se nota que le son extraños. En su mayoría las ha creado contra él mismo, porque él era apasionado y tenía mal carácter en todo, incluido su cristianismo pérfido. Marietta Chaguinian parece muy buena, aunque de una bondad doméstica. Ha encerrado la abundancia de sus conocimientos y su extraordinaria penetración psicológica en el marco de su punto de vista doméstico. Ella misma lo reconoce y lo dice abiertamente. Pero la revolución no es en modo alguno un suceso doméstico. Por eso, la sumisión fatalista de Marietta Chaguinian se opone tan crudamente al espíritu y la significación de nuestra época. Y por eso sus criaturas, todo lo prudentes y pías que queráis, hieden, si me permitís el término, a beatería.

En su diario literario, Marietta Chaguinian habla de la necesidad de luchar por la cultura siempre y en todas partes. Si las gentes se suenan con los dedos, enseñadles a servirse del pañuelo. Es justo y audaz, sobre todo hoy en que la auténtica masa del pueblo comienza a reconstruir conscientemente la cultura. Pero el proletario semianalfabeto que no está acostumbrado al pañuelo (no ha tenido nunca ninguno), que ha terminado de una vez por todas con la idiotez de los mandamientos divinos y que trata de construir relaciones humanas justas, está infinitamente más cultivado que esos educadores reaccionarios de los dos sexos que se suenan filosóficamente la nariz con su pañuelo místico, complicando este gesto antiestético con los artificios artísticos más complejos, y con plagios disfrazados y tímidos de la ciencia.

Marietta Chaguinian es contrarrevolucionaria por naturaleza. Es su cristianismo fatalista, su indiferencia doméstica a todo cuanto no se relaciona con la casa, lo que hace

aceptar la revolución. Simplemente, ha cambiado de sitio, pasando de un coche a otro, con sus maletas y su ganchillo artístico-filosófico. Con ello cree haber conservado con mayor seguridad su individualismo. Pero ni un solo kilo de su labor demuestra esa individualidad.

CAPÍTULO III

Alexander Blok

Blok pertenecía por entero a la literatura anterior a Octubre. Los impulsos de Blok -bien hacia un misticismo tempestuoso, bien hacia la revolución- no han brotado en un espacio vacío, sino en la atmósfera, muy densa, de la cultura de la vieja Rusia, de sus terratenientes y de su intelligentsia. El simbolismo de Blok era un reflejo de ese desagradable entorno inmediato. Un símbolo es una imagen generalizada de la realidad. Los poemas de Blok son románticos, simbólicos, místicos, confusos e irreales. Pero suponen una vida muy real, con formas y relaciones definidas. El simbolismo romántico se aleja de la vida sólo en el hecho de ignorar su carácter concreto, sus rasgos individuales y sus nombres propios; en el fondo, el simbolismo es un medio de transformar y de sublimar la vida. Los poemas de Blok, centelleantes, tempestuosos y confusos, reflejan un entorno y un período definidos, con sus formas de vida, sus costumbres, sus ritmos. Desligados de ese período, flotan como nubes. Esta poesía lírica no sobrevivirá a su tiempo ni a su autor.

Blok pertenecía a la literatura anterior a Octubre, pero superó el escollo y entró en la esfera de Octubre escribiendo *Los Doce*. Por este poema ocupará un lugar de privilegio en la historia de la literatura rusa.

No hay que permitir que Blok sea eclipsado por esos minúsculos duendes poéticos o semipoéticos que giran en torno a su memoria y que como idiotas son incapaces de comprender por qué Blok saludó a Maiakovsky como un gran talento y bostezó francamente ante Gumilev. Blok, el "más puro" de los líricos, no hablaba de arte puro ni colocaba la poesía por encima de la vida. Antes bien, reconocía que "el arte, la vida y la política eran inseparables e indivisibles". "Estoy acostumbrado -escribió Blok en su prefacio a *Represalias* (1919)- a reunir los hechos que caen bajo mis ojos en un momento dado, en todos los terrenos de la vida, y estoy seguro de que todos juntos forman siempre un acorde musical. " Esto es mucho mayor, mucho más fuerte y mucho más profundo que un estatismo autosatisfecho y que todos los absurdos sobre la independencia del arte respecto a la vida social.

Blok conocía el valor de la intelligentsia. "Soy pariente de sangre de la intelligentsia -dijo-, pero la intelligentsia ha sido siempre negativa. Si no me puse al lado de la revolución, me pareció menos indicado aún ponerme de parte de la guerra." Blok no se puso "del lado de la revolución", pero ordenó su ruta espiritual sobre ella. La cercanía de la revolución de 1905 abrió la fábrica de Blok y, por primera vez, elevó su arte por encima de las brumas líricas. La primera revolución penetró en su alma y la arrancó de la autosatisfacción individualista y del quietismo místico. Blok sintió que

la reacción entre las dos revoluciones constituía un vacío del espíritu y que la falta de objetivos de la época la convertía en un circo, con jugo de arándanos haciendo el papel de la sangre. Blok escribió sobre el "auténtico crepúsculo místico de los años que precedieron a la primera revolución" y de las "secuelas falsamente místicas que las siguieron inmediatamente" (Represalias). La segunda revolución le despertó, le puso en movimiento hacia un objetivo y en una dirección determinada. Blok no era el poeta de la revolución. Se pegó al carro de la revolución cuando languidecía en el estúpido callejón sin salida de la vida y el arte anteriores a la revolución. El poema titulado *Los Doce*, la obra más importante de Blok, la única que sobrevivirá en el curso de los siglos, ha sido el fruto de este contacto.

Como él mismo dijo, Blok ha llevado en sí el caos durante toda su vida. Su forma de decirlo era confusa, como su filosofía de la vida y sus poemas eran confusos en conjunto. Lo que sentía como caos era su incapacidad de combinar lo subjetivo con lo objetivo, su prudente y atenta falta de voluntad en una época que vivió la preparación y luego el desencadenamiento de los sucesos más grandes. A través de todos estos cambios, Blok permaneció como un auténtico decadente, en el sentido ampliamente histórico del término, en el sentido en que el individualismo decadente choca con el individualismo de la burguesía ascendente.

El sentimiento angustioso del caos gravitaba en Blok en dos direcciones principales, una mística, otra revolucionaria. En última instancia, no halló solución en ninguna. Su religión era oscura y confusa, nada imperiosa, al igual que sus poemas. La revolución que cayó sobre el poeta como una granizada de hechos, como una avalancha geológica de sucesos, rechazó, o mejor, arrastró al Blok anterior a la revolución que se perdía en languideces y presentimientos. Ahogó la nota tierna, llena de murmullos, del individualismo, en la música rugiente y palpitante de la destrucción. Había que escoger. Por supuesto, los poetas de salón podían seguir con sus gorjeos, sin elegir, y no tenían más que añadir sus quejas sobre las dificultades de la vida. Pero Blok, que fue arrastrado por el período y que lo tradujo a su propio lenguaje interior, tenía que escoger, y escogió escribir *Los Doce*.

Este poema es, sin duda alguna, el mayor logro de Blok. En el fondo es un grito de desesperación sobre un pasado agonizante, pero un grito de desesperación que se alza hasta la esperanza en el futuro. La música de terribles acontecimientos ha inspirado a Blok. Parece decirle: "Todo cuanto has escrito hasta ahora no es justo. Vienen hombres nuevos. Traen corazones nuevos. No necesitan tus antiguos escritos. Su victoria sobre el viejo mundo representa una victoria sobre ti, sobre tus poemas que no han expresado sino el tormento del viejo mundo antes de su muerte." Esto es lo que Blok ha entendido y esto lo que ha aceptado. Pero porque era duro aceptarlo y porque trataba de mantener su falta de fe con su fe revolucionaria, porque quería fortificarse y convencerse, expresó su aceptación de la revolución en las imágenes más extremadas para quemar los puentes tras de sí. Blok no hizo siquiera el ademán de una tentativa hacia el cambio revolucionario. Al contrario, lo toma en sus formas más groseras -una

huelga de prostitutas, el asesinato de Katha por un guardia rojo, el pillaje de una casa burguesa- y dice: "acepto esto", y lo santifica de modo provocativo con las bendiciones de Cristo. Quizá trate incluso de salvar la imagen artístico de Cristo poniéndole los puntales de la revolución.

Pese a todo, Los Doce no son el poema de la revolución. Es el canto de cisne del arte individualista que se ha pasado a la revolución. Ese poema permanecerá. Porque si los poemas crepusculares de Blok están enterrados en el pasado (de tales períodos no volverán nunca), Los Doce permanecerán con su viento cruel, con sus pancartas, con Katha yaciendo en la nieve, con su paso revolucionario y con ese viejo mundo que revienta como un perro sarnoso.

El hecho de que Blok haya escrito Los Doce y luego callara, que haya dejado de oír la "música", se debe tanto a su carácter como a la "música" poco corriente que había oído en 1918. La ruptura convulsiva y patética con todo el pasado se convirtió en el poeta en una ruptura total. Abstracción hecha de los procesos destructores que minaban su organismo, quizá Blok sólo hubiera podido continuar caminando de acuerdo con los acontecimientos revolucionarios que al desarrollarse en una potente espiral habrían abarcado al mundo entero. Pero la marcha de la historia no se adapta a las necesidades psíquicas de un romántico sorprendido por la revolución. Para poderse mantener sobre bancos de arena temporales hay que tener otra formación, una fe diferente en la revolución, una comprensión de sus ritmos sucesivos y no solamente la comprensión de la música caótica de sus marejadas. Blok ni tenía ni podía tener todo eso. Los dirigentes de la revolución eran hombres cuya psicología y cuya conducta le resultaban extrañas.

Por eso se replegó sobre sí mismo y guardó silencio tras Los Doce. Y cuantos vivieron con él espiritualmente, los prudentes y los poetas, cuantos se dicen siempre "negativos", se alejaron de él con malicia y odio. No podían perdonarle su frase sobre el perro sarnoso. Dejaron de estrechar la mano de Blok como si se tratara de un traidor, y sólo después de su muerte "hicieron las paces con él" y pretendieron demostrar que Los Doce no contenía nada de inesperado, que nada del poema procedía de Octubre, sino del viejo Blok, que todos los elementos de Los Doce tenían sus raíces en el pasado. Y que los bolcheviques no se imaginaran que Blok era uno de los suyos. En efecto, no es difícil encontrar en Blok períodos, ritmos, aliteraciones, estrofas, que encuentran su pleno desarrollo en Los Doce. Pero también se puede descubrir en el individualista Blok ritmos y humores distintos: sin embargo, precisamente ese mismo Blok en 1918 encontró en sí mismo (no en las calles, sino en sí mismo) la música turbulenta de Los Doce. Para ello fueron precisas las calles de Octubre. Otros abandonaron esas calles apresuradamente para ganar las fronteras o se fueron a islas interiores. Ahí es donde radica el meollo de la cuestión, y eso es lo que no perdonan a Blok:

*Así se indignan cuantos están saciados,
y así languidece la satisfacción de barrigas importantes.
Su cangilón se ha volcado
y la inquietud invade su pocilga putrefacta.
(A. Blok: Los Saciados)*

Sin embargo, Los Doce no son el poema de la revolución. Porque la significación de la revolución como fuerza elemental (si se la quiere considerar sólo como fuerza elemental) no consiste en ofrecer al individualismo una salida para escapar del callejón sin salida donde ha caído. La significación profunda de la revolución está en algún sitio fuera del poema. El poema mismo es excéntrico en el sentido en que este término es empleado en física. Por eso Blok corona su poema con la figura de Cristo. Pero Cristo no pertenece para nada a la revolución, sólo al pasado de Blok.

Cuando Eichenwald, expresando la actitud burguesa respecto a Los Doce, dice abiertamente, y no sin intención de molestar, que los actos del héroe de Blok pinta bien a los "camaradas", cumple la tarea que se ha fijado: calumniar a la revolución. Un guardia rojo mata a Katka por celos... ¿Es posible o no? Evidentemente posible. Pero si tal guardia rojo hubiera sido detenido, habría sido condenado a muerte por el tribunal revolucionario. La revolución que usa de la terrorífica espada del terrorismo, la preserva severamente como un derecho del Estado. Permitir que el terror sea ejercido con fines personales sería amenazar a la revolución con una destrucción inevitable. Desde principios de 1918 la revolución puso fin al desorden anarquista y llevó una lucha sin piedad y victoriosa contra los métodos disgregadores de la guerra de guerrillas.

¡Abrid vuestras celdas! ¡La canalla sale de juerga! Ocurrió. Pero ¡cuántos choques sangrientos ocurrieron por este mismo motivo entre los guardias rojos y los saqueadores! "Sobriedad" ha sido una orden inscrita en la bandera de la revolución. La revolución ha sido asceta, especialmente en su período más intenso. Por eso Blok no pinta un cuadro de la revolución, o por lo menos no hace la obra de su vanguardia, sino de los fenómenos que la acompañan, provocados por ella pero en contradicción, por naturaleza, con ella. El poeta parece querer decir que también ahí siente la revolución, que percibe ahí su aliento, el terrible púlpito, el despertar, la bravura, el riesgo, y que incluso en esas manifestaciones vergonzosas, insensatas, sangrientas, queda reflejado el espíritu de la revolución, que para Blok es el espíritu de un Cristo extremado.

De todo cuanto se ha escrito sobre Blok y Los Doce, Chukovsky se lleva la palma. Su opúsculo sobre Blok no es peor que sus restantes libros: una verbosidad aparente, pero incapacidad completa para poner orden en sus pensamientos; una exposición áspera, un ritmo de periódico de provincias y una pedantería pobre, así como una tendencia a generalizar a base de antítesis gratuitas. Y Chukovsky descubre siempre lo que nadie había visto. ¿Nadie ha considerado nunca Los Doce como el poema de la revolución, de esa revolución que tuvo lugar en Octubre? ¡El cielo nos guarde! Chukovsky va a explicar todo esto de carrerilla y a reconciliar definitivamente a Blok con la "opinión

pública". Los Doce no cantan la revolución, sino a Rusia pese a la revolución: "He aquí un nacionalismo obstinado que nada impide y que incluso quiere ver la santidad en la fealdad, siempre que esa fealdad sea Rusia" (K. Chukovsky: Un libro sobre Alexander Blok). Blok, por tanto, aceptó Rusia a pesar de la revolución, o, para ser más exactos, pese a la fealdad de la revolución. Tal parece ser su razonamiento, al menos es lo que se deduce. Pero al mismo tiempo se encuentra con que Blok había sido siempre (i) el poeta de la revolución, "pero no de la revolución que ha tenido lugar, sino de otra revolución, nacional y rusa...". Es salir de Caribdis para caer en Scylla. O sea, que Blok, en Los Doce, no cantaba a la Rusia a pesar de la revolución, sino precisamente a la revolución; pero no a la que ha ocurrido, sino a otra, cuyas señas exactas son bien conocidas para Chukovsky. Ved ahora cómo ese muchacho lleno de talento se expresa al respecto: "La revolución que canto no era la revolución que había ocurrido a su alrededor, sino otra distinta, verdadera, relampagueante. " ¿No acabamos de oír que cantó la fealdad, y no una llama brillante? ¿Y que cantó esta fealdad porque era rusa, no porque era revolucionaria? Ahora descubrimos que no acepta del todo la fealdad de la verdadera revolución porque esta fealdad era rusa, sino que cantó de modo exaltado la otra revolución, verdadera y resplandeciente, la única razón de que estaba dirigida contra la fealdad existente.

Vanka mata a Natka con el fusil que le dio su clase para defender la revolución. Nosotros afirmamos que esto es secundario en relación con la revolución. Blok quiso que su poema dijese: acepto también esto porque aquí oigo el dinamismo de los acontecimientos y la música de la tempestad. Pero he aquí que su intérprete Chukovsky se encarga de explicárnoslo. El asesinato de Katka por Vanka es la fealdad de la revolución. Blok acepta Rusia, incluso con esta fealdad, porque es rusa. No obstante, al cantar el asesinato de Katka por Vanka y el pillaje de las casas, Blok no canta a esa revolución rusa real, fea, de hoy, sino a la otra, la verdadera y resplandeciente. ¿Cuáles son las señas de esa revolución verdadera y resplandeciente? Chukovsky nos las dará pronto.

Si para Blok la revolución es la Rusia misma, tal cual es, ¿qué significa entonces "el orador" que mira la revolución como una traición? ¿Qué significa el cura que se pasea aparte? ¿Qué significa la expresión: viejo mundo como un perro sarnoso? ¿Qué significan Denikin, Miliukov, Chernov y los emigrados? Rusia ha sido dividida en dos. Esto es la revolución. Blok ha llamado a una mitad "perro sarnoso"; a la otra la ha bendecido con lo que tenía a su disposición: con versos y con Cristo. Sin embargo, Chukovsky declara que se trata de un simple malentendido. ¡Qué ganas de hablar, qué indecente negligencia del pensamiento, qué nulidad de ingenio, que blablá!

Cierto, Blok no es de los nuestros. Pero ha venido hacia nosotros. Y al hacerlo, se ha roto. El resultado de esta tentativa es la obra más significativa de nuestra época. Su poema Los Doce pervivirá siempre.

CAPÍTULO IV

El futurismo

El futurismo es un fenómeno europeo. Su interés estriba, entre otros motivos, en que, contrariamente a lo que afirma la escuela formalista rusa, no se ha encerrado en el marco de la forma artística: antes bien, desde el principio, y sobre todo en Italia, se vinculó a los acontecimientos políticos y sociales.

El futurismo ha sido el reflejo, en arte, del período histórico que comenzó a mediados de la década de 1890 y que acabó directamente en la guerra mundial. La sociedad capitalista había conocido dos decenios de un esfuerzo económico sin precedentes, que había echado por tierra las viejas ideas que se tenían de la riqueza y del poder, elaboró nuevas escalas, nuevos criterios de lo posible y lo imposible, sacó a la gente de su apatía acomodaticia para lanzarla hacia nuevas audacias.

Sin embargo, los medios oficiales continuaban viviendo según el automatismo de antes. La paz armada con sus emplastos diplomáticos, el sistema parlamentario vacío, la política interior y exterior basada en un sistema de válvulas de seguridad y de frenos: todo ello pesaba mucho sobre la poesía en un momento en que el aire, cargado de electricidad, ofrecía signos de grandes explosiones inminentes. El futurismo fue el signo premonitorio en arte.

Pudo observarse un fenómeno que se ha repetido más de una vez en la historia: los países atrasados, que no destacaban por una cultura particular, reflejaban con mayor brillo y fuerza en sus ideologías las realizaciones de los países avanzados. De este modo, el pensamiento alemán de los siglos XVIII y XIX reflejó las realizaciones económicas de Inglaterra y las políticas de Francia. Por el mismo motivo, el futurismo consiguió su expresión más brillante no en América o en Alemania, sino en Italia y en Rusia.

Salvo en arquitectura, el arte sólo en última instancia se basa en la técnica, es decir, en la medida en que la técnica sirve de base a todas las superestructuras. La dependencia práctica del arte, especialmente del arte de la palabra, respecto a la técnica no cuenta. Se puede escribir un poema que canta el rascacielos, los dirigibles o los submarinos en un rincón alejado de una provincia rusa, en papel amarillento y con un trozo de lápiz. Para inflamar la ardiente imaginación de esa provincia, basta con que los rascacielos, los dirigibles y los submarinos existan en América. El verbo es el más portátil de todos los materiales.

El futurismo ha nacido como meandro del arte burgués, y no podía nacer de otra forma. Su carácter de oposición violenta no contradice este hecho.

La intelligentsia es extremadamente heterogéneo. Toda escuela de arte reconocida es al mismo tiempo una escuela bien remunerada. Está dirigida por mandarines de muchas campanillas. Por regla general esos mandarines del arte exponen los métodos de sus escuelas con la mayor sutileza, agotando al mismo tiempo su provisión de pólvora. Si ocurre algún cambio objetivo, una sublevación política o una tempestad social, por ejemplo, entonces excitan la bohemia literaria, la juventud, los genios en edad de hacer su servicio militar que maldiciendo la cultura burguesa, ahíta y vulgar, sueñan secretamente con algunas campanillas para ellos, a ser posible doradas.

Los investigadores que para definir la naturaleza social del futurismo en sus inicios conceden decisiva importancia a las protestas contra la vida y el arte burgués, poseen un conocimiento insuficiente de la historia de las tendencias literarias. Los románticos, fueran franceses o alemanes, hablaban siempre de forma cáustica de la moralidad burguesa y de la rutina. Además, llevaban los cabellos largos, alardeaban de un tinte verdoso de piel, y Teófilo Gautier, para acabar de cubrir de vergüenza a la burguesía, se ponía un chaleco rojo que causaba sensación. La blusa amarilla de los futuristas es, sin duda alguna, nieta del chaleco romántico que provocó tanto horror en papás y mamás de la época. Como sabemos, ningún cataclismo siguió a esas protestas, los cabellos largos y el chaleco rojo del romanticismo. La opinión pública burguesa adoptó sin más aquellos gentlemen y los canonizó en sus manuales escolares.

Resulta de una ingenuidad extrema oponer la dinámica del futurismo italiano y sus simpatías hacia la revolución al carácter "decadente" de la burguesía. Se debe representar a la burguesía como un viejo gato a punto de muerte. No, el animal imperialista es audaz, flexible, y tiene uñas. ¿Hemos olvidado la lección de 1914? Para hacer su guerra, la burguesía utilizó en la mayor medida los sentimientos y los humores que por naturaleza estaban destinados a nutrir la rebelión. En Francia, la guerra fue descrita como el fin de la gran revolución. La burguesía beligerante ¿no organizó de modo eficaz las revoluciones en otros países? En Italia eran intervencionistas (es decir, se mostraban dispuestos a intervenir en la guerra), los "revolucionarios", es decir, republicanos, francmasones, socialchovinistas y futuristas. Por último, el fascismo italiano ¿no ha llegado al poder por métodos "revolucionarios", poniendo en acción a las masas, a las multitudes, a millones de gentes, apoyándose en ellos y armándolos? No es un accidente, ni un malentendido, el hecho de que el futurismo italiano haya desembocado en el torrente del fascismo. Era consecuencia, a todas luces, de los acontecimientos.

El futurismo ruso nació en una sociedad que aún se hallaba en el curso de primaria que fue para ella la lucha contra Rasputín y que se preparaba para la revolución democrática de febrero de 1917. Esto fue lo que dio a nuestro futurismo ventaja. Asimiló los ritmos de movimiento, de acción, de ataque y de destrucción todavía vagos. Llevó la lucha para hacerse un lugar en el sol, con más vigor y ruido que todas las escuelas precedentes, cosa que satisfizo sus humores y puntos de vista activistas. Por supuesto, el joven futurista no iba a las fábricas, pero alborotaba mucho en los cafés, derribaba los atriles de música, lucía una blusa amarilla, se pintaba las mejillas y blandía vagamente

el puño.

La revolución proletaria estalló en Rusia antes de que el futurismo hubiese tenido tiempo de librarse de sus puerilidades, de sus blusas amarillas, de su excitación, y antes de que pudiera ser oficialmente reconocido, es decir, transformado en escuela artística políticamente inofensiva y aceptable en cuanto al estilo. La toma del poder por el proletariado sorprendió al futurismo en un momento en que todavía estaba perseguido. Esta circunstancia impulsó al futurismo hacia los nuevos amos de la vida, tanto más cuanto que el acercamiento y el contacto con la revolución le fueron facilitados por su filosofía, es decir, por su falta de respeto para los valores antiguos, y por su dinamismo. Pero el futurismo, en la nueva etapa de su evolución, llevaba consigo los caracteres de su origen social, es decir, la bohemia burguesa.

Pese a estar en la vanguardia de la literatura, el futurismo ha liberado al arte de sus lazos milenarios con la burguesía, como ha escrito el camarada Chujak, es estimar a bajo precio esos milenios. El llamamiento de los futuristas a romper con el pasado, a librarse de Pushkin, liquidar la tradición, etc., tiene un sentido en la medida en que está dirigido a la vieja casta literaria, al círculo cerrado de la intelligentsia. En otros términos, sólo tiene sentido en la medida en que los futuristas están ocupados en cortar el cordón umbilical que les une a los pontífices de la tradición literaria burguesa.

Pero este llamamiento se convierte en un absurdo evidente tan pronto como se dirige al proletariado. La clase obrera no tiene ni puede tener que romper con la tradición literaria, porque esa clase no se halla en modo alguno encerrada en el abrazo de tal tradición. La clase obrera no conoce la vieja literatura, tiene todavía que familiarizarse con ella, debe manejar a Pushkin, absorberlo, y así superarlo. La ruptura de los futuristas con el pasado es, después de todo, una tempestad en el mundo cerrado de la intelligentsia educada en Pushkin, Feth, Tiuchev, Briusov, Balmont y Blok, y que es "pasadista" no porque esté infectada por una veneración supersticiosa de las formas del pasado, sino porque no tiene en sí nada que pueda suponerse como formas nuevas. Simplemente, no tiene nada que decir. Expresa los viejos sentimientos con palabras apenas nuevas. Los futuristas han hecho bien en separarse de ella. Pero no es preciso transformar esta ruptura en una ley de desarrollo universal.

En el rechazo futurista del pasado, extremado, no se esconde un punto de vista revolucionario proletario, sino el nihilismo de la bohemia. Nosotros, marxistas, vivimos con las tradiciones y no por ello dejamos de ser revolucionarios. Hemos estudiado y guardado vivas las tradiciones de la Comuna de París desde antes de nuestra primera revolución. Luego se les han añadido las tradiciones de 1905, con las cuales nos hemos nutrido para preparar la segunda revolución. Remontándonos más lejos, hemos vinculado la Comuna a los días de junio de 1848 y a la gran revolución francesa. En el terreno de la teoría nos hemos fundado, a través de Marx, en Hegel y en la economía clásica inglesa. Nosotros, que fuimos educados y entramos en el combate en una época de desarrollo orgánico de la sociedad, hemos vivido en las tradiciones revolucionarias.

Más de una tendencia literaria ha nacido bajo nuestros ojos declarando una guerra sin cuartel al "espíritu burgués", y nos miró de soslayo. Igual que el viento, que siempre vuelve a sus propios círculos, estos revolucionarios literarios, estos destructores de tradiciones, volverán a encontrar los caminos académicos. La revolución de Octubre fue para la intelligentsia, incluida su ala izquierda literaria, como la destrucción total del mundo que ella conocía, de ese mismo mundo con el que de cuando en cuando ella rompía con vistas a crear nuevas escuelas y al cual retornaba de forma invariable. Para nosotros, por el contrario, la revolución encarnaba la tradición familiar, asimilada. Dejando un mundo que teóricamente habíamos rechazado y minado en la práctica, penetramos en un mundo que ya nos era familiar por la tradición y por la imaginación. En esto se opone el tipo psicológico del comunista, hombre político revolucionario, con el futurista, innovador revolucionario en la forma. Es la fuente de los malentendidos que les separan. El mal no reside en la "negación" por parte del futurismo de las santas tradiciones de la intelligentsia. Al contrario, reside en el hecho de que no se siente miembro de la tradición revolucionaria. Mientras que nosotros hemos entrado en la revolución, el futurismo cayó en ella.

La situación, no obstante, no es tan desesperada. El futurismo no volverá a "sus círculos" porque esos círculos ya no existen. Y esta circunstancia, no desprovista de significación, presta al futurismo la posibilidad de un renacimiento, de una entrada en el arte nuevo no como la corriente decisiva, pero sí como uno de sus componentes importantes.

El futurismo ruso está formado por diversos elementos bastante independientes entre sí y a veces contradictorios. Encontramos esquemas y ensayos filológicos muy nutridos de arcaísmo (Klebnikov, Krutchenyk) o que, en todo caso, no pertenecen a la esfera de la poesía: una poética, es decir, una teoría de procedimientos y métodos, una filosofía, e incluso dos filosofías del arte, una formalista (Chklovsky) y otra orientada hacia el marxismo (Arvatov, Tchujak, etc.), en fin, la poesía misma, creación viva. Nosotros no consideramos la insolencia literaria como un elemento independiente; está combinada por regla general con uno de los elementos fundamentales. Cuando Krutchenyk dice que las sílabas carentes de sentido: "dir", "bul", "tchil", contienen más poesía que todo Pushkin (o algo por el estilo), se está situando a medio camino entre la poesía filológica y, que se me perdone, una insolencia del peor gusto. En forma más sobria, la idea de Krutchenik podría querer decir que la orquestación del verso según el modelo "dir", "bul", "tchil", conviene mejor a la estructura de la lengua rusa y al espíritu de sus sonidos que la orquestación de Pushkin, influida de modo inconsciente por la lengua francesa. Sea justo o no, es evidente que "dir", "bul", "tchil" no es un extracto de una obra futurista, por eso no hay nada que comparar. Quizá alguien escriba poemas en esa clave musical y filológico que sean superiores a los de Pushkin. Pero hay que esperar, porque aún no ha ocurrido.

Las creaciones de palabras- de Klebnikov y de Krutchenik existen de igual modo fuera del arte poético. Es una filología de carácter dudoso, extraída en parte de la fonética, no de la poesía. Ciertamente que la lengua vive y se desarrolla, creando nuevos términos a

partir de sí mismo y eliminando los arcaísmos. Pero lo hace de forma muy prudente, calculada y según sus estrictas necesidades. Toda gran época nueva da un impulso al lenguaje. Este absorbe precipitadamente un gran número de neologismos, luego procede a una especie de nuevo registro, rechazando todo cuanto es superfluo y extraño. La fabricación por Klebnikov o Krutchenik de diez o cien nuevas palabras, derivadas de raíces existentes, puede tener cierto interés filológico; puede, en una medida muy modesta, facilitar el desarrollo de la lengua viva e incluso del lenguaje poético, anunciar un período en el que la evolución del discurso sea dirigida de modo más consciente. Pero este trabajo, subsidiario en relación con el arte, está fuera de la poesía.

No hay razón alguna para caer en un estado de piadoso éxtasis ante los sonidos de esta poesía superracional que se parece a las escalas y a los ejercicios de virtuosismo verbal, útiles quizá para los cuadernos de alumnos, pero a todas luces impropios para el escenario. En todo caso, está claro que tratar de sustituir los ejercicios de la "superrazón" por la poesía desembocaría en un estrangulamiento de la poesía. Por otra parte, el futurismo no va por ese camino. Maiakovsky, que es indiscutiblemente un poeta, toma generalmente sus palabras del diccionario clásico de Dahl, y muy rara vez del vocabulario de Klebnikov o de Krutchenik. Y a medida que pasa el tiempo, Maiakovsky emplea cada vez menos construcciones de palabras arbitrarias o neologismos.

Los problemas planteados por los teóricos del grupo Lef respecto al arte y la industria de las máquinas, del arte que no embellece la vida, sino que la modela, de la influencia confesada sobre el desarrollo del lenguaje y la formación sistemática de palabras de la biomecánica, en tanto que educadora de las actividades del hombre en el espíritu de su racionalismo mayor y por tanto de la mayor belleza, son todos ellos problemas extremadamente importantes e interesantes desde la perspectiva de la edificación de una cultura socialista.

Por desgracia, Lef colora la discusión de estos problemas de un sectarismo utópico. Aunque definan correctamente la tendencia general del desarrollo en el dominio del arte o de la vida, los teóricos de Lef anticipan la historia y oponen su esquema o su receta a lo que es. No disponen, por ello, de ningún puente hacia el futuro. Recuerdan a los anarquistas que, anticipando la ausencia de gobierno en el futuro, oponen sus esquemas a la política, a los parlamentos y a muchas otras realidades que el presente estado de cosas debe, evidentemente, en su imaginación, arrojar por la borda. En la práctica, meten sus narices en el lodo cuando aún no acaban de sacar todavía su trasero. Maiakovsky, con sus versos complicados y rimados, testimonia el carácter superfluo del verso y de la rima, y promete escribir fórmulas matemáticas, aunque para eso ya tenemos a los matemáticos. Cuando Meyerhold, experimentador apasionado, especie de Bielinsky frenético del teatro, pone en escena algunos movimientos semirritmados que ha enseñado a actores flojos en el diálogo, y cuando a esto lo llama biomecánica, el resultado es aborto. Arrancar al futuro lo que no puede desarrollarse más que como parte integrante de éste y materializar activamente esta anticipación parcial en el estado de penuria en que nos encontramos, ante los apagados fuegos de las candilejas,

hace pensar sólo en un dilectantismo provinciano. Y no hay nada más hostil al arte nuevo que el provincianismo y el dilectantismo.

La nueva arquitectura será formada por dos elementos: un objetivo nuevo y de nueva técnica de utilización de materiales en parte nuevos y en parte viejos. La nueva meta no será la construcción de un templo, de un castillo o de un hotel particular, sino la construcción de una casa del pueblo, de un hotel para numerosos inquilinos, de una casa comunitaria, de una escuela de grandes dimensiones. Los materiales y su empleo serán determinados por la situación económica del país en el momento en que la arquitectura está dispuesta para resolver sus problemas. Tratar de arrancar la construcción arquitectónica al futuro es sólo dar muestras de una arbitrariedad más o menos inteligente e individual. Y un estilo nuevo no puede asociarse a la arbitrariedad individual.

Los mismos escritores de Lef subrayan correctamente que un estilo nuevo se desarrolla allí donde la industria mecánica sirve a las necesidades del consumidor impersonal. El aparato telefónico es un ejemplo de estilo nuevo. Los wagon-lits, las escaleras mecánicas y las estaciones de metro, los ascensores, todos ellos son indiscutiblemente los elementos de un estilo nuevo, igual que los puentes metálicos, los mercados cubiertos, los rascacielos y las grúas. Lo cual equivale a decir que, desligado de un problema práctico y de un trabajo serio para resolverlo, no se puede crear un nuevo estilo arquitectónico. El intento de producir semejante estilo, deduciéndolo de la naturaleza del proletariado, de su colectivismo, de su activismo, de su ateísmo, etc., es puro idealismo y no expresa más que el ego de su autor, un alegorismo arbitrario y siempre el mismo y viejo dilectantismo provinciano.

El error de Lef, o al menos de algunos de sus teóricos, queda manifiesto en su forma más generalizada cuando exigen de manera imperativa que el arte se funda con la vida. No es preciso demostrar que la separación del arte con otros aspectos de la vida social resulta de la estructura de clase de la sociedad, que el arte bastándose a sí mismo no es más que el revés del arte como propiedad de las clases privilegiadas, y que el arte se fundirá poco a poco con la vida, es decir, con la producción, los festejos populares y la vida de grupo. Está bien que Lef lo comprenda y lo explique. Pero no está tan bien que, al presentar un ultimátum a partir del arte actual, diga: abandonad vuestro "oficio" y fundíos con la vida. Los poetas, pintores, escultores y actores ¿deberían, según eso, dejar de pensar, de presentar, escribir poemas, pintar cuadros, tallar esculturas, expresarse ante las candilejas y llevar su arte a la vida? ¿Cómo, dónde y por qué puertas? Por supuesto, hay que saludar toda tentativa de aportar el mayor ritmo, sonido y color posibles a las fiestas populares, los mítines y las manifestaciones. Pero es preciso tener por lo menos algo de imaginación histórica para comprender que entre nuestra pobreza económica y cultural de hoy y el momento en que el arte se funda con la vida, es decir, aquel en que la vida alcance proporciones tales que sea modelada totalmente por el arte, llegará y desaparecerá más de una generación. Para bien o para mal, el arte de "oficio" subsistirá todavía numerosos años y será instrumento de

la educación artística y social de las masas, de su placer estético, no sólo por lo que se refiere a la pintura, sino también a la poesía lírica, la novela, la comedia, la tragedia, la escultura, la sinfonía. Rechazar el arte como medio de describir y de imaginar el conocimiento para oponernos al arte burgués contemplativo e impresionista de los últimos decenios significa arrebatar de las manos de la clase que construye una nueva sociedad una herramienta de la mayor importancia. Se nos dice que el arte no es un espejo, sino un martillo, que no refleja, sino que modela. Pero también hoy se enseña el manejo del martillo con la ayuda de un espejo, de una película sensible que registra todos los elementos del movimiento. La fotografía y la cinematografía, gracias a su fuerza descriptiva, se convierten en poderosos instrumentos de educación en el terreno del trabajo. Si no puede uno pasarse sin un espejo, incluso para afeitarse, ¿cómo vamos a construir o reconstruir la vida sin vernos en el "espejo" de la literatura? Claro está que nadie piensa en exigir a la nueva literatura que tenga la impasibilidad de un espejo. Cuanto más profunda sea la literatura, tanto más querrá modelar la vida, tanto más capaz será de "pintar" la vida de modo significativo y dinámico.

¿Qué significa "negar la experiencia", es decir, la psicología individual, en literatura y en la escena? Hay en esa frase una protesta tardía y hace tiempo superada del ala izquierda de la intelligentsia respecto al realismo pasivo de Chejov y del simbolismo soñador. Si las experiencias de Tio Vania han perdido un poco su frescor -y esa desgracia ha ocurrido realmente-, no por ello es menos cierto que el Tio Vania no es el único en tener vida interior. ¿De qué forma, sobre qué bases y en nombre de qué arte se puede volver la espalda a la vida interior del hombre de hoy que construye un mundo nuevo, y así se reconstruye a sí mismo? Si el arte no ayudase a este hombre nuevo a educarse, a fortificarse y refinarse, ¿para qué serviría? ¿Y cómo podría organizar la vida interior si no la penetrase ni la reprodujese? Aquí el futurismo repite sólo sus propias letanías que en esta hora están totalmente superadas.

Otro tanto puede decirse de la vida cotidiana. El futurismo fue primero una protesta contra el arte de realistas insignificantes que se comportaban en la vida cotidiana como parásitos. La literatura se ahogaba y se hacía estúpida en el pequeño mundo estancado del abogado, del estudiante, de la dama enamorada, del funcionario del distrito, del señor Peredonov y de sus sentimientos, de sus alegrías y de sus dolores. Pero ¿se debe extender la protesta contra estos que viven como parásitos hasta separar la literatura de las condiciones y de las formas de la vida humana? La protesta futurista contra un realismo mezquino tenía su justificación histórica en la medida en que abrió el camino a una nueva reconstrucción artística de la vida, a una destrucción y una reconstrucción sobre ejes nuevos.

Es curioso que Lef, al negar que la misión del arte sea pintar la vida cotidiana, cite Nepoputchitsa, de Brik, como un modelo de prosa. ¿Qué hay ahí sino un cuadro de la vida de todos los días, aunque sea en forma de crónica local casi comunista? El mal no reside en el hecho de que los comunistas no son pintados tiernos como corderos o duros como el acero, sino en el hecho de que entre el autor y el medio vulgar que

describe no se percibe un átomo de perspectiva. Porque para que el arte sea capaz de transformar al tiempo que refleja es preciso que el artista tome distancia respecto a la vida cotidiana, de igual forma que las toma el revolucionario respecto a la vida política.

En respuesta a las críticas, cierto que más insultantes que convincentes, el camarada Tchujak pone por delante el hecho de que Lef está comprometido en un proceso de búsqueda continuo. Sin duda, Lef busca porque no ha encontrado. Pero éste no es motivo bastante; para que el Partido haga lo que Chujak le recomienda con insistencia: canonizar Lef o un ala determinada del grupo como "arte comunista". Es tan imposible canonizar las búsquedas como armar un regimiento con un invento no realizado.

¿Supone esto que Lef se halla sobre una vía falsa y que no tenemos nada que hacer con él? No, no se trata de que el Partido tenga opiniones definidas y fijas sobre las cuestiones del arte del futuro, que un determinado grupo estaría saboteando. No se trata de eso. El Partido no tiene ni puede tener decisiones hechas sobre la versificación, la evolución del teatro, la renovación del lenguaje literario, el estilo arquitectónico, etcétera, de igual modo que en otros terrenos el Partido no tiene ni puede tener decisiones prefijadas sobre la mejor fertilización, la organización más correcta de transporte o las ametralladoras más perfectas. Por lo que toca a las ametralladoras, los transportes y los fertilizantes, hay que tomar decisiones prácticas inmediatamente. ¿Qué hace entonces el Partido? Asigna a algunos de sus miembros la tarea de estudiar y de resolver estos problemas, y controlar a estos miembros por los resultados prácticos de sus actividades. En el campo del arte, el problema es a un tiempo más simple y más complejo. Por lo que se refiere a la explotación política del arte o la prohibición de esa explotación por nuestros enemigos, el Partido tiene experiencia suficiente, perspicacia, decisión y recursos. Pero el desarrollo real del arte y la lucha por formas nuevas no forman parte de las tareas y preocupaciones del Partido. Este no encarga a nadie un trabajo semejante. Sin embargo, entre los problemas del arte, de la política, de la técnica y de la economía existen ciertos puntos de contacto. Estos son necesarios para determinar las relaciones recíprocas internas sobre esos problemas. De ellos, se ocupa el grupo Lef. Este grupo va dando tumbos, coge de aquí y de allá y, sea dicho sin ofenderle, exagera bastante en el campo teórico. ¿Pero no hemos exagerado en campos mucho más vitales? Además, ¿hemos tratado de corregir seriamente errores de aproximación teórico o de entusiasmo partidario en el trabajo práctico? No tenemos razón alguna para dudar que el grupo Lef se esfuerza seriamente por trabajar en interés del socialismo, que está profundamente interesado en los problemas del arte y que quiere ser guiado por criterios marxistas. ¿Por qué, pues, comenzar por romper en lugar de tratar de influir y de asimilar? La cuestión no radica en un sí o un no tajante. El Partido tiene mucho tiempo por delante para influir con cuidado y para escoger.

¿Tenemos acaso tantas fuerzas cualificadas como para permitirnos ser pródigos con esa ligereza? El centro de gravedad se halla, después de todo, no en la elaboración teórica e

os pro lemas del arte nuevo, sino en la expresión artística ¿Cuál es la situación, por lo que respecta a la expresión artística del futurismo, de sus búsquedas y de sus realizaciones? Ahí encontramos aún menos razones para la precipitación y la intolerancia.

Difícilmente podríamos negar hoy las realizaciones futuristas en arte, especialmente en poesía. Con muy pocas excepciones, toda nuestra poesía actual está influida, directa o indirectamente, por el futurismo. No se puede rechazar la influencia de Maiakovsky sobre toda una serie de poetas proletarios. El constructivismo tiene también conquistas importantes en su haber, aunque no en la dirección que se había propuesto. Se publican sin cesar artículos sobre la futilidad total y el carácter contrarrevolucionario del futurismo con las portadas firmadas por la mano de los constructivistas. En la mayor parte de las ediciones oficiales se publican poemas futuristas al lado de las críticas más acerbas del futurismo. El "Proletkult" está unido a los futuristas por lazos vivos. La revista Hora [El Clarín] se publica ahora bajo un espíritu futurista bastante evidente. Por supuesto, no hay que exagerar la importancia de estos hechos porque, como en la mayoría de todos nuestros grupos artísticos, tienen lugar en el seno e una capa superior que en la actualidad está muy débilmente vinculada a las masas obreras. Pero sería estúpido cerrar los ojos sobre estos hechos y tratar al futurismo de invención de charlatanes de una intelligentsia decadente. Incluso si el día de mañana llegara a demostrarse que el futurismo está en declive -y no pienso que sea imposible-, la fuerza del futurismo es hoy en cualquier caso superior a la de todas las demás tendencias a cuyas expensas crece.

En sus principios, el futurismo ruso fue, como ya hemos dicho, la rebelión de la bohemia, es decir, el ala izquierda semidepauperada de la intelligentsia contra la estética cerrada, de casta, de la intelligentsia burguesa. Dentro de la concha de esta rebelión poética se sentía la presión de fuerzas sociales profundas que el futurismo mismo no comprendía. La lucha contra el viejo vocabulario y la vieja sintaxis poética, independientemente de todas sus extravagancias bohemias, era una rebelión benéfica contra un vocabulario entumecido y artificialmente fabricado para que nada extraño viniera a perturbarle; era una rebelión contra el impresionismo que aspiraba la vida con una paja, una rebelión contra el simbolismo que se había vuelto falso en su vacío celeste, contra Zinaida Hippus y su banda, contra todos los limones exprimidos y los huesos de pollo roídos del mundillo de la intelligentsia liberalmística.

Si examinamos atentamente el período transcurrido, no podemos dejar de apreciar cuán vital y progresiva fue la obra de los futuristas en el terreno de la filología. Sin exagerar las dimensiones de esta "revolución" en el lenguaje, tenemos que reconocer que el futurismo ha expulsado de la poesía muchas frases y términos usados, ha llenado otros de sangre nueva y en algunos casos ha creado con fortuna frases y términos nuevos que han entrado o están a punto de entrar en el vocabulario y pueden enriquecer el lenguaje vivo. Esto es cierto no sólo para algunas palabras, sino para su lugar entre otras, es decir, para la sintaxis. En el terreno de la combinación de palabras, tanto como en el de su formación, el futurismo ha ido evidentemente más allá de los

límites que un lenguaje vivo puede admitir. Sin embargo, eso mismo ha ocurrido con la revolución: ahí está el "pecado" de todo movimiento vivo. Es cierto que la revolución, y en especial su vanguardia consciente, da muestras de mayor autocritica que los futuristas. En cambio, éstos han encontrado gran resistencia exterior y es de esperar que sigan encontrándola. Las exageraciones se eliminarán y el trabajo esencialmente purificador y auténticamente revolucionario que se ejerce en el lenguaje poético permanecerá.

Por eso mismo, debe reconocerse y apreciarse el trabajo creador y benéfico del futurismo por lo que concierne al ritmo y a la rima. Los indiferentes o quienes simplemente toleran estos datos porque nos han sido legados por nuestros antepasados, pueden considerar todas las innovaciones futuristas enojosas y trabajosas para la atención. A este respecto se puede plantear el problema de saber si el ritmo y la rima son, después de todo, necesarios. Resulta curioso que el propio Maiakovsky trate de cuando en cuando, en versos de rima muy complejos, de demostrar la innecesariedad de la rima. Una consideración puramente lógica suprimiría los problemas que se plantean a propósito de la forma artística. Pero no se debe juzgar sólo con la razón, que no va más allá de la lógica formal, sino con el espíritu que incluye lo irracional en la medida en que éste está vivo y es vital. La poesía es mucho menos asunto racional que emocional, y el alma que ha absorbido los ritmos biológicos, los ritmos y las combinaciones rítmicas relacionadas con el trabajo social, trata de expresarles en una forma idealizada en sonidos, en cantos y en palabras artísticas. Durante todo el tiempo en que tal necesidad esté viva, las rimas y los ritmos futuristas más flexibles, más audaces y más variados, constituyen una adquisición cierta y válida. Adquisición que ya ha ejercido su influencia más allá de los grupos puramente futuristas.

En la orquestación del verso, las conquistas del futurismo son también indiscutibles. No hay que olvidar que el sonido es el acompañamiento acústico del sentido. Si los futuristas han pecado y pecan todavía por su preferencia casi monstruosa por el sonido frente al sentido, se trata sólo de un entusiasmo, de una "enfermedad infantil de izquierdismo" por parte de una nueva escuela poética que ha sentido de una forma nueva y con oído fresco el sonido por oposición a la rutina dulzona de las palabras. Por supuesto, la aplastante mayoría de los hombres no está hoy interesada en estas cuestiones. La mayor parte de la vanguardia de la clase obrera requerida por las tareas más urgentes, está asimismo demasiado ocupada. Pero habrá un mañana. Ese mañana exigirá una actitud más atenta y más precisa, más sabia y más artística hacia el lenguaje del verso y hacia el de la prosa, especialmente de la prosa. Una palabra no abarca nunca con precisión una idea en toda la significación concreta en que está tomada. Por otra parte, una palabra posee un sonido y una forma no sólo para el oído y el ojo, sino también para nuestra lógica y nuestra imaginación. No es posible hacer el pensamiento más preciso más que mediante una cuidada selección de las palabras, salvo que éstas sean sopesadas de todas las formas posibles, es decir, también desde el punto de vista de la acústica, y sean combinadas de la forma más profunda. En este terreno se conviene proceder a ciegas, se necesitan instrumentos micrométricos. La rutina, la

tradición, la costumbre y la negligencia deben dejar lugar a un trabajo sistemático en profundidad. En su aspecto mejor, el futurismo es una protesta contra una actividad a ciegas, esa poderosa escuela literaria que tiene representantes muy influyentes en todos los terrenos.

En una obra, inédita todavía, del camarada Gorlov, que, en mi opinión, describe de forma errónea el origen internacional del futurismo, y violando la perspectiva histórica, identifica el futurismo a la poesía proletaria, se resumen las realizaciones del futurismo de forma meditada muy seria. Gorlov señala correctamente que la revolución futurista en la forma, que nace de una rebelión contra la vieja estética, refleja en el plano teórico la rebelión contra la vida estancada y fétida que produjo esa estética y que provocó Maiakovsky, el mayor poeta de la escuela, y en sus amigos más íntimos, una revuelta contra el orden social que había producido esta vida odiosa, lo mismo que su estética. Por eso sus poetas tienen un lazo orgánico con Octubre. El esquema de Gorlov es justo, pero hay que precisarlo y delimitarlo más aún. Ciertamente que nuevas palabras y nuevas combinaciones de palabras, de rimas nuevas, de ritmos nuevos, se habían hecho necesarios, porque el futurismo, con su concepción del mundo, dio nuevo argumento a los sucesos y a los hechos, estableció nuevas relaciones entre ellos y los descubrió para sí mismo.

El futurismo está contra el misticismo, la deificación pasiva de la naturaleza, la pereza aristocrática, así como contra toda otra suerte de pereza, contra la ensoñación y el tono lacrimoso; está de parte de la técnica, de la organización científica, la máquina, la planificación, la voluntad, el valor, la rapidez, la precisión, y está por el hombre nuevo, provisto de todas esas cosas. La conexión entre esta "revuelta" estética y la revuelta social y moral es directa; ambas se insertan completamente en la experiencia de la vida de la parte activa, nueva, joven y no domesticada de la intelligentsia de izquierda, de la bohemia creadora. El disgusto respecto al carácter limitado y la vulgaridad de la vieja vida han producido un nuevo estilo artístico como medio de escapar a él y de liquidarlo. En las diferentes combinaciones, y a partir de diferentes postulados artísticos, hemos visto el disgusto de la intelligentsia formar más de un estilo nuevo. Pero ahí acaba todo. Esta vez la revolución proletaria ha cogido al futurismo en un cierto estadio de su crecimiento y lo ha empujado hacia adelante. Los futuristas se han vuelto comunistas. Con este acto mismo han entrado en un terreno de problemas y relaciones más profundas, que trascienden con mucho los límites de su propio mundillo, incluso si su alma no los había elaborado aún orgánicamente. Por eso los futuristas, incluso Maiakovsky, son más débiles en el plano del arte que en donde aparecen como más comunistas. El motivo no es tanto su origen social como su pasado espiritual. Los poetas futuristas no han dominado suficientemente los elementos que encierran las posiciones y la concepción mundial del comunismo como para encontrar su expresión orgánica en forma de palabras, no lo han encarnado, por decirlo de alguna manera. Por eso estos poetas se ven abocados frecuentemente a derrotas artísticas y psicológicas, a formas estereotipadas, a mucho ruido para nada. En sus obras revolucionarias más extremadas, el futurismo se convierte en estilización. No obstante, el joven poeta

Bezimensky, que tanto debe a Maiakovsky, ofrece una expresión realmente auténtica de concepciones comunistas; Bezimensky no era un poeta formado cuando vino al comunismo; espiritualmente ha nacido en el comunismo.

Se puede objetar, como ya se ha hecho en más de una ocasión, que incluso la doctrina y el programa proletario han sido creados por hijos de la intelligentsia democrático-burguesa. Hay que establecer una diferencia importante, decisiva en la materia. La doctrina económica e histórico-filosófica del proletariado se basa en un conocimiento objetivo. Si la teoría de la plusvalía hubiera sido creada no por un doctor en filosofía de una erudición universal, tal como era Marx, sino por el ebanista Bebel, hombre de economía vital e ideológica rayana en el ascetismo, y cuyo espíritu era tan agudo como una hoja de afeitar, hubiera sido formulada en una obra más accesible, más simple y más unilateral. La riqueza y la variedad de pensamientos, de argumentos, de imágenes y de citas del *Capital* ponen de manifiesto sin duda ninguna el fondo "intelectual" de ese gran libro. Pero como se trataba de conocimiento objetivo, la esencia del *Capital* se convirtió en propiedad de Bebel y de millares y millones de proletarios. En el terreno de la poesía, en cambio, se trata de una concepción del mundo en el plano de la imagen, no en un conocimiento científico del mundo. La vida cotidiana, el ambiente personal, el ciclo de experiencias personales, ejercen por tanto una influencia determinante sobre la creación artística. Rehacer el mundo de los sentimientos absorbidos desde la infancia en un plano científico, es el trabajo interior más difícil que hay. No todo el mundo puede hacerlo. Por eso hay muchas personas que piensan como revolucionarios y sienten como filisteos. Y por eso percibimos en la poesía futurista, incluso en esa parte que se ha entregado totalmente a la revolución, un espíritu revolucionario que tiene más de bohemia que de proletariado.

Maiakovsky es un gran talento o, como Blok lo definiera, un talento enorme. Es capaz de presentar cosas que nosotros hemos visto con frecuencia de tal manera que parecen nuevas. Maneja las palabras y el diccionario como un maestro audaz que trabaja según leyes propias, guste o disguste su trabajo de artesano. Muchas de sus imágenes, giros y expresiones han entrado en la literatura y en ella permanecerán durante mucho tiempo si no es para siempre. Posee concepciones propias, una representación propia, su propio ritmo y su propia rima.

El empeño artístico de Maiakovsky es casi siempre significativo y en alguna ocasión grandioso. El poeta hace entrar en su propio terreno la guerra y la revolución, el cielo y el infierno. Maiakovsky es hostil al misticismo, a toda suerte de hipocresía, a la explotación del hombre por el hombre; sus simpatías todas van dirigidas hacia el proletariado combatiente. No pretende ser el sacerdote del arte o al menos no pretende ser un sacerdote por principio; antes bien, está dispuesto a poner su arte completamente al servicio de la revolución.

Pero en este gran talento, o mejor dicho, en toda la personalidad creadora de Maiakovsky, no encontramos esa armonía necesaria entre los componentes, ni el equilibrio, ni siquiera

un equilibrio dinámico. Maiakovsky manifiesta gran debilidad precisamente allí donde sería preciso poseer sentido de las proporciones y mostrarse capaz de autocrítica.

Era más fácil para Maiakovsky que para cualquier otro poeta ruso aceptar la revolución, porque concordaba con todo su desarrollo. Numerosos caminos llevan a la intelligentsia a la revolución (no todos llegan a su fin), y por tanto resulta interesante definir y apreciar con la mayor exactitud la orientación personal de Maiakovsky. Está en primer lugar el camino de la poesía "mujik", seguido por la intelligentsia y por los "compañeros de viaje" (ya hemos hablado de ellos); está el camino de los místicos que buscan una "música" más elevada (A. Blok), está el camino del grupo "Cambio de dirección" y el de aquellos que simplemente se han acomodado a nosotros (Chkapskaïa, Chaguinian); está el camino de los racionalistas y de los eclécticos (Briussov, Gorodetsky e incluso Chaguinian). Hay numerosos caminos más, no podemos nombrarlos a todos. Maiakovsky ha llegado por el camino más corto, por el de la bohemia rebelde perseguida. Para Maiakovsky la revolución ha sido una experiencia auténtica, real y profunda dado que se ha abatido como el trueno y el rayo sobre aquellas mismas cosas que Maiakovsky odiaba a su manera y con las que no había hecho todavía la paz. En esto precisamente reside su fuerza. El individualismo revolucionario de Maiakovsky se ha volcado con entusiasmo en la revolución proletaria, pero no se ha confundido con ella. Sus sentimientos subconscientes respecto a la ciudad,

la naturaleza, el mundo entero no son los de un obrero, sino los de un bohemio: El farol calvo de la calle que le quita las medias al empedrado. Esta cautivante imagen, que es muy característica de Maiakovski, arroja más luz sobre la naturaleza bohemia y ciudadana del poeta que cualquier otra consideración. El tono impúdico y cínico de muchas imágenes, sobre todo las de su primer ciclo poético, traiciona la huella demasiado evidente del cabaret artístico, del café y de todo cuanto a él se asocia.

Maiakovsky se halla más cerca del carácter dinámico de la revolución y de su rudo coraje que del carácter colectivo de su heroísmo, de sus hechos y de sus experiencias. Igual que la antigua Grecia era antropomorfa pensando ingenuamente que las fuerzas de la naturaleza se le asemejaban, nuestro poeta es mayakomorfo, poblando con su personalidad las plazas, las calles y los campos de la revolución. Ciertamente que los extremos se tocan. La universalización de su propio ego borra en cierta medida los límites de la personalidad y lleva al hombre más cerca de la colectividad, que es su extremo opuesto. Pero sólo es cierto hasta un punto. La arrogancia individualista y bohemia que se opone no a una humildad que nadie pide, sino al tacto y al sentido de la medida indispensables, corre a través de cuanto Maiakovsky ha escrito. En sus obras se encuentra con frecuencia una tensión extraordinariamente elevada, pero nunca hay fuerza tras ella. El poeta se pone demasiado en evidencia. Concede poca independencia a los sucesos y a los hechos, de forma que no es la revolución la que lucha contra los obstáculos, sino Maiakovsky quien opera milagros atléticos en el terreno de las palabras. A veces realiza auténticos milagros; pero otras muchas, tras esfuerzos a todas luces heroicos, levanta unas pesas completamente huecas.

Maiakovsky habla de sí mismo a cada paso, tanto en primera como en tercera persona, tanto como individuo como disuelto en el género humano. Cuando quiere elevar al hombre, lo convierte en Maiakovsky. Se permite con los mayores acontecimientos históricos un tono completamente familiar: eso es lo menos soportable y lo más peligroso de su obra. En su caso no se puede hablar de coturnos ni de zancos: tratándose de él, esas apoyaturas son ridículamente pequeñas. Maiakovsky tiene un pie en el Mont Blanc y otro en el Eibrus. Su voz cubre la del trueno. ¿Podemos extrañarnos entonces que trate familiarmente a la historia y tutee a la revolución? Ahí está el peligro, sin embargo; porque al adoptar patrones tan gigantescos por doquier y en cualquier asunto, al tonitronar (término favorito del poeta) desde lo alto del Elbrus y desde el Mont Blanc aniquila las proporciones de nuestros asuntos terrestres, y ya no se puede distinguir lo que es pequeño de lo que es grande. Por eso, cuando Maiakovsky habla de su amor, es decir, de sus sentimientos más íntimos, lo hace como si se tratara de la emigración de los pueblos. Por eso también cuando se trata de la revolución es incapaz de encontrar otro lenguaje. Dispara siempre con el alza al máximo, y como cualquier artillero sabe, un tiro así consigue el mínimo de blancos y altera gravemente los cañones.

Es cierto que el hiperbolismo refleja en cierta medida el furor de nuestro tiempo. Pero ello no justifica su utilización a la ligera en el arte. No se puede gritar más fuerte que la guerra o la revolución. Y si alguien pretende hacerlo, lo más fácil es que sucumba. El sentido de la proporción en arte es semejante al del realismo en política. El principal error de la poesía futurista, incluso en sus mejores obras, es carecer de medida; se ha perdido la medida de los salones, y aún no se ha encontrado la de la plaza pública. Y hay que encontrarla. Si se fuera la voz, se enronquece, se desgañita, se estrangula, y la eficacia del discurso es nula. Hay que hablar con la voz que se ha recibido de la naturaleza, no con una voz más fuerte. Si se sabe cómo hacerlo, se puede usar esa voz en toda su amplitud. Maiakovsky grita con demasiada frecuencia allí donde sólo tendría que hablar; por eso sus gritos parecen insuficientes allí donde debiera gritar. Lo patético de su palabra queda aniquilado por los clamores y la ronquera.

Aunque frecuentemente resulten espléndidas, las poderosas imágenes de Maiakovsky desintegran las más de las veces el conjunto y paralizan el movimiento. El poeta se habrá dado probablemente cuenta de ello; por eso busca el otro extremo, un lenguaje de "fórmulas matemáticas" extraño a la poesía. Podríamos deducir de ello que la imagen por la imagen, hecho común al imaginismo y al futurismo -¿hay algo más cercano al imaginismo campesino que esa actitud?-, tiene sus raíces en el fondo campesino de nuestra cultura. Deriva más de la Iglesia de Basilio el Bienaventurado que de un puente de hormigón armado. Cualquiera que sea su explicación histórica y cultural, lo cierto es que en las obras de Maiakovsky lo que falta ante todo es el movimiento. Lo cual puede parecer paradójico, porque el futurismo parece completamente basado en el movimiento. Pero aquí interviene la incorruptible dialéctica: un exceso de imágenes impetuosas termina en una calma monótona. Para ser percibido físicamente, y a fortiori artísticamente, el movimiento debe hallarse en concordancia con el mecanismo de nuestra percepción, con el ritmo de nuestros sentimientos. Una obra de

arte debe mostrar el crecimiento gradual de una imagen, de una idea, de un humor, de un argumento, de una intriga, hasta su culminación, y no pelotear al lector de un horizonte a otro, incluso aunque lo haga con la ayuda de las imágenes más hábilmente sorprendentes. En Maiakovsky cada frase, cada giro, cada imagen se esfuerzan por ser un límite, un máximo, una cima. Por eso el conjunto carece de culminación. El espectador tiene la impresión de que tiene que trocearse y el todo se le escapa. La ascensión de una montaña podrá ser penosa, pero está justificada. Un paseo por un terreno accidentado no es menos fatigante, pero no causa igual placer. Las obras de Maiakovsky no tienen culminación, no obedecen a ninguna disciplina interior. Las partes se niegan a obedecer al todo, puesto que cada cual se esfuerza por ser independiente, desarrollando su propia dinámica, sin considerar el conjunto. Por eso no hay conjunto ni dinamismo de conjunto. El trabajo de los futuristas sobre el lenguaje y las imágenes no ha encontrado todavía encarnación sintética.

El poema de la revolución debía ser 150.000.000. Pero no lo es. La obra, ambiciosa en su proyecto, está minada por la debilidad y los defectos del futurismo. El autor quería escribir una epopeya del sufrimiento de las masas, del heroísmo de las masas, la epopeya de la revolución impersonal de los ciento cincuenta millones de Ivanos. Por eso no lo ha firmado: "Nadie es, el autor de mi poema." Pero esta anonimidad querida, convencional, no cambia nada; de hecho el poema es profundamente personal, individualista, y esto esencialmente en el mal sentido de tales términos. Contiene mucho de arbitrariedad gratuita. Imágenes como Wilson nadando en la grasa. En Chicago todos sus habitantes tienen por lo menos el título de general, Wilson se atiborra, engorda, su tripa sube un piso y otro piso, etcétera, aparentemente simples y groseras, no son en absoluto imágenes populares, y en cualquier caso no son las imágenes que emplean las masas de hoy. El obrero, al menos el que lea el poema de Maiakovsky, ha visto la fotografía de Wilson. Aunque podamos admitir que Wilson absorbe cantidad suficiente de proteínas y grasas, sabemos que Wilson es delgado. El obrero ha leído también a Upton Sinclair y sabe que en Chicago, además de los "generales" hay también trabajadores en los mataderos. Pese a su hiperbolismo tonitruante, se percibe en estas imágenes gratuitas y primitivas un cierto envaramiento semejante al que los adultos emplean con los niños. Lo que denuncian no es la simplicidad de una imaginación popular exuberante, sino la estupidez de la bohemia. Wilson tiene una escala: Si la subes de joven, llegarás a la cima cuando seas viejo. Iván ataca a Wilson: es el desarrollo del campeonato de la lucha de clases mundial; Wilson posee pistolas de cuatro gatillos y un sable de sesenta dientes aguzados, pero Iván tiene una mano y otra mano, y ésta hundida en su cinturón. Iván desarmado, con la mano en el cinto, contra el infiel armado de pistolas, es un antiguo tema ruso. ¿No nos hallamos ante Ilya Muromietz? ¿O ante Iván el Loco que avanza con los pies desnudos contra la ingeniosa maquinaria alemana? Wilson golpea a Iván con su sable: Le abre un tajo de cuatro dedos... Pero el hombre herido rápidamente surge. E igual con el resto, siempre en la misma vena. ¡Qué fuera de lugar están, qué frívolas son estas primitivas baladas y estos cuentos de hadas transplantados a la Chicago industrial y aplicados a la lucha de clases! Todo querría ser titánico, pero de hecho no es más que atlético, de un atlético dudosa,

paródico, que juega con pesas huecas. ¡El campeonato mundial de la lucha de clases! Autocrítica, ¿dónde estás? Un campeonato es un espectáculo para días de ocio, basado frecuentemente en trucos y en manejos. Ni la imagen ni el término son apropiados en nuestro caso. En lugar de auténtica lucha titánica de ciento cincuenta millones de hombres, tenemos la parodia de una leyenda y de una pelea de feria. La parodia no es intencionada, pero ello no resuelve las cosas.

Las imágenes que no conducen a nada, es decir, aquellas que no han sido interiormente elaboradas, devoran la idea sin dejar siquiera huellas y la rebajan en el plano artístico tanto como en el político. ¿Por qué frente a sables y pistolas Iván conserva una mano en el cinto? ¿Por qué ese desprecio a la técnica? Iván está peor armado que Wilson, cierto. Pero precisamente por esto debe servirse de sus dos manos. Y si no cae derrotado es porque en Chicago también hay obreros y no sólo generales, y también porque una gran parte de esos obreros está contra Wilson y de parte de Iván. El poema no lo demuestra. Al pretender obtener una imagen aparentemente monumental, el autor destruye lo más esencial.

De prisa y de pasada, es decir, sin motivo una vez más, el autor divide el mundo entero en dos clases: a un lado Wilson, nadando en grasa con los armiños, los castores y los grandes cuerpos celestes; al otro, Iván con sus blusas y los millones de estrellas de la Vía Láctea. Para los castores, las frasecitas de los decadentes del mundo entero, para las blusas, la frase de acero de los futuristas. Por desgracia, aunque el poema sea expresivo y posea algunos versos fuertes, apropiados, así como imágenes brillantes, no posee en verdad ninguna frase de acero para las blusas. ¿Es por falta de talento? No, sino por falta de una imagen de la revolución, forjada por los nervios y el cerebro, de una imagen a la que estaría subordinada la expresión. El autor juega como los forzudos, cogiendo y lanzando una imagen tras otra: Hay que acabar contigo, mundo romántico, amenaza Maiakovsky. De acuerdo. Hay que poner término al romanticismo de Oblomov y de Karataiev. Pero ¿cómo? Está viejo, mávalo y haz un cenicero con su cráneo. ¿No es eso romanticismo y del más negativo? Los cráneos que sirven de ceniceros no son ni cómodos ni higiénicos. Y además, este salvajismo, en última instancia, no posee mayor significación. Para hacer tal uso de los huesos del cráneo es preciso que el poeta esté tocado por el romanticismo; en cualquier caso, ni ha elaborado ni ha unificado sus imágenes: ¡Embolsaos la riqueza de todos los mundos! Con este tono familiar habla de socialismo Maiakovsky. Pero embolsarse quiere decir actuar como ladrón. ¿Es apropiada esa palabra cuando se trata de la expropiación de la tierra y de las fábricas por la sociedad? Se halla evidentemente fuera de lugar. El autor se hace vulgar para codearse con el socialismo y la revolución. Pero cuando familiarmente propina a los ciento cincuenta millones un golpe "en las costillas" no hace subir a los Ivanés a las dimensiones titánicas, sino que los reduce solamente a la octava parte de una página. La familiaridad no expresa intimidación profunda, con frecuencia no testimonia más que falta de educación política o moral. Lazos serios y profundos con la revolución excluyen el tono familiar, dan lugar a lo que los alemanes llaman el patetismo de la distancia.

El poema contiene frases poderosas, imágenes audaces y expresiones acertadas. El "triumfal requiem de la paz" que lo concluye es quizá la parte de mayor fuerza. Pero en última instancia el conjunto está marcado por una falta de movimiento interior. Las contradicciones no están aclaradas para poder resolverlas luego. ¡Un poema sobre la revolución carente de movimiento! Las imágenes, que existen por sí mismas, chocan entre sí, titubean. Su desarmonía no procede de la materia histórica, sino de un desacuerdo interior con una filosofía revolucionaria de la vida. Y, sin embargo, cuando no sin dificultades se llega al fin del poema, uno se dice que podría haberse escrito una gran obra a poco que el poeta hubiera dado muestras de mesura y de autocrítica. Quizá estos defectos esenciales no sean culpa de Maiakovsky, sino que deriven del hecho de su trabajo sobre un mundo cerrado. ¡Nada es tan fatal a la, autocrítica a la mesura como la vida del cenáculo!

Las piezas satíricas de Maiakovsky fracasan de igual modo a la hora de penetrar la esencia de las cosas y sus relaciones. Su sátira es picante y superficial. Para decir algo, un caricaturista debe poseer algo más que maestría en el manejo del lápiz. Debe conocer como la palma de su mano el mundo que desenmascara; Saltykov conocía bien la burocracia y la nobleza. Una caricatura aproximada (¡ay!, y el 99 por 100 de los caricaturistas soviéticos hacen lo mismo) es como una bala que no da en el blanco por la distancia del tamaño de un dedo, o incluso de un pelo; ha tocado casi el blanco, pero el disparo ha errado. La sátira de Maiakovsky piensa seriamente que se puede abstraer lo "cómico" de su soporte y reducirlo a la apariencia. En el prefacio de su libro satírico presenta incluso un "esquema de la risa". Lo que nos haría sonreír perplejos ante 1,ª lectura de este "esquema" es el hecho de que no encierra absolutamente nada de divertido. Incluso si alguien nos ofreciese un "esquema" mejor compuesto que el de Maiakovsky, no conseguiría abolir la diferencia que separa la risa provocada por una sátira estúpida causada por un cosquilleo verbal.

Maiakovsky se ha alzado desde la bohemia que le ha lanzado hacia adelante a auténticas realizaciones creadoras. Pero la rama sobre la que está subido no es sino la suya. Se rebela contra su condición, contra la dependencia material y moral en que se hallan su vida y sobre todo su amor; dolorido, indignado contra quienes poseen el poder de privarle de su amada, llega incluso a llamar a la revolución, prediciendo que se abatirá sobre una sociedad que priva de libertad a un Maiakovsky. La nube en pantalones, poema de un amor desgraciado, ¿no es acaso su obra más significativa en el plano artístico, la más audaz y prometedora en el plano creativo? Sólo a duras penas puede creerse que un trozo de fuerza tan intensa y de forma tan original haya sido escrito por un joven de veintidós o veintitrés años. Guerra y Universo, Misterio bufo y 150.000.000 son mucho más endebles, porque Maiakovsky ha abandonado su órbita individual para tratar de moverse en la órbita de la revolución. Pueden saludarse sus esfuerzos porque de hecho no existe otro camino para él. A propósito de esto vuelve al tema del amor personal, pero el poema va por detrás de La Nube en vez de ir por delante. Sólo una ampliación del campo de conocimiento y una profundización del contenido artístico pueden permitir mantener el equilibrio en un plano mucho más

elevado. Pero no puede dejar de verse que comprometerse conscientemente en una vía artística y social esencialmente nueva es algo muy difícil. En estos últimos tiempos, la técnica de Maiakovsky se ha afinado indiscutiblemente, pero también se ha hecho más estereotipado. Misterio bufo y 150.000.000 encierran al lado de frases espléndidas, fatales desfallecimientos, más o menos compensados por la retórica y algunos pasos de danza en la cuerda verbal. La cualidad orgánica, la sinceridad, el grito interior que habíamos oído en La nube... no están ya allí. "Maiakovsky se repite", dicen unos; "Maiakovsky está acabado", dicen otros; "Maiakovsky se ha convertido en poeta oficial", se alegran maliciosamente los terceros. ¿Es cierto todo ello? No nos apresuremos a hacer profecías pesimistas. Maiakovsky no es un adolescente, cierto, pero todavía es joven. Lo cual nos autoriza a no cerrar los ojos sobre los obstáculos que se encuentran en su camino. Esta espontaneidad creadora que late como una fuente vive en La nube... no volverá a encontrarla. Pero no hay por qué lamentarlo. La espontaneidad juvenil deja paso generalmente en la madurez a una maestría segura de sí que no sólo consiste en una sólida maestría de la lengua, sino también en una visión amplia de la vida y de la historia, en una penetración profunda del mecanismo de las fuerzas colectivas e individuales, de las ideas, de los temperamentos y de las pasiones. Esta maestría es incompatible con el diletantismo social, los gritos, la capa de respeto de sí mismo que acompañan generalmente a la fanfarronería más importuna; no se manifiesta en el hecho de jugar al genio, de entregarse a la broma o a cualquier otro tipo de manifestación de recursos propia de los cafés de la intelligentsia. Si la crisis por que atraviesa el poeta -porque hay crisis- termina por resolverse en una lucidez que sabe distinguir lo particular de lo general, el historiador de la literatura dirá que Misterio bufo y 150.000.000 no han marcado más que una baja de tensión inevitable y temporal en una curva de un camino que sigue subiendo. Deseamos sinceramente que Maiakovsky dé razón al historiador del futuro.

Cuando uno se rompe un brazo o una pierna, los huesos, tendones, músculos, arterias, nervios y piel no se rompen siguiendo una sola línea, ni se sueldan ni curan al mismo tiempo. Cuando se produce una falla revolucionaria en la vida de las sociedades no hay tampoco ni simultaneidad ni simetría de los procesos, sea el que fuere, en el orden ideológico o en la estructura económica. Las premisas ideológicas necesarias para la revolución han visto la luz antes de la revolución no aparecen hasta mucho más tarde. Sería por tanto muy poco serio establecer, fundándose en las analogías y comparaciones formales, una especie de identidad entre futurismo y comunismo, y deducir de ello que el futurismo es el arte del proletariado. Tales pretensiones deben ser rechazadas, lo cual no supone que haya que considerar con desprecio la obra de los futuristas. En nuestra opinión constituyen los jalones necesarios para la formación de una literatura grande y nueva. De cara a ésta, sin embargo, no forman más que un episodio significativo. Basta, para convencerse de ello, con abordar la cuestión con mayor concreción, en el plano histórico. Al reproche de que sus obras son inaccesibles para las masas, los futuristas no se recatan de responder que El Capital, de Marx, es igual de inaccesible a las masas. Resulta evidente que las masas carecen todavía de cultura y de formación estética, y que sólo la conseguirán muy lentamente. Pero ésa

no es más que una de las razones por las que el futurismo les resulta inaccesible. Hay otra: en sus métodos y en sus formas, el futurismo lleva las huellas evidentes de ese mundo, o mejor, de ese pequeño mundo donde ha nacido y del que, por la lógica de las cosas -psicológica y no lógicamente- no ha salido todavía hoy. Es tan difícil arrancar al futurismo de su hipóstasis intelectual como separar la forma del contenido. Si tal ocurriera, el futurismo sufriría una transformación cualitativa tan profunda que ya no sería futurismo. Ocurrirá, pero no mañana. Pese a todo, incluso hoy puede asegurarse que lo que constituye el futurismo será en gran parte útil y podrá servir a un renacimiento del arte, a condición de que el futurismo aprenda a sostenerse sobre sus piernas, sin tratar de imponerse mediante decreto gubernamental, como quiso hacer al comienzo de la revolución. Las formas nuevas deben encontrar por sí misma, de forma independiente, una vía de penetración a la conciencia de los elementos avanzados de la clase obrera, en la medida en que éstos se desarrollen culturalmente. El arte no puede vivir ni desenvolverse sin estar rodeado de una atmósfera de simpatía. Por este camino, y no por ningún otro, se producirá un proceso complejo de relaciones mutuas. La elevación del nivel cultural de la clase obrera ayudará e influirá a los innovadores que realmente tengan algo que decir. El manierismo, inevitable cuando predominan el mundo de la camarilla, desaparecerá, y los gérmenes vivos darán nacimiento a formas nuevas que permitirán resolver nuevos problemas artísticos. Esta evolución supone ante todo la acumulación de bienes culturales, el incremento del bienestar y el desarrollo de la técnica. No hay otro camino. Es imposible pensar seriamente que la Historia pondrá en conserva las obras de los futuristas para servirlos, al cabo de numerosos años, a las masas llegadas a su madurez. Eso sería "pasotismo" del más puro. Cuando llegue la época, que no es tampoco para mañana, en que la educación cultural y estética de las masas trabajadoras colme el abismo entre la inteligencia creadora y el pueblo, el arte presentará un aspecto completamente diferente al de hoy. En ese proceso, el futurismo aparecerá como un eslabón indispensable. ¿Os parece poco?

Carta del camarada Gramsci sobre el futurismo italiano

He aquí la respuesta a las preguntas que usted me planteó sobre el movimiento futurista italiano:

Después de la guerra, el movimiento futurista en Italia ha perdido completamente sus rasgos característicos. Marinetti se ocupa muy poco del movimiento. Se ha casado y prefiere consagrar sus energías a su mujer. En la actualidad en el movimiento futurista participan monárquicos, comunistas, republicanos y fascistas. En Milán, donde se ha fundado recientemente un semanario político, "Il Principe", que formula, o trata de formular, las teorías que Maquiavelo preconizó en la Italia del siglo XV; a saber, que la lucha que divide a los partidos locales y lleva a la nación al caos no puede ser enterrada más que por un monarca absoluto, un nuevo César Borgia que se pondría a la cabeza de los partidos rivales. El órgano está dirigido por dos futuristas, Bruno Corra y Enrico

Settimelli. Aunque Marinetti fue detenido en 1920 en Roma durante una manifestación patriótica por un vigoroso discurso contra el rey, hoy colabora en ese semanario.

Los principales portavoces del futurismo anterior a la guerra se han convertido en fascistas, salvo Giovanni Papini, que se ha hecho católico y ha escrito una historia de Cristo. Durante la guerra, los futuristas fueron los partidarios más tenaces de la "guerra hasta la victoria final" y del imperialismo. Sólo un fascista, Aldo Palazzeschi, se declaró contrario a la guerra. Rompió con el movimiento, y aunque sea uno de los escritores más interesantes, ha terminado por callarse como escritor. Marinetti, que en conjunto no ha cesado de exaltar la guerra, ha publicado un manifiesto para demostrar que la guerra constituía el único remedio higiénico para el universo. Participó en ella como capitán de su batallón de carros, y su último libro, *La alcoba de acero*, es un himno entusiasta en favor de los carros. Marinetti ha escrito un folleto titulado *Fuera del comunismo* en el que desarrolla sus doctrinas políticas -si es que pueden calificarse de doctrinas las fantasías de este hombre-, que están llenas de ingenio a veces y que siempre son raras.

Antes de mi partida de Italia, la sección del "Proletkult" de Turín había pedido a Marinetti explicar a los obreros de esta organización, durante una exposición de pinturas futuristas, el sentido del movimiento. Marinetti aceptó de buen grado la invitación, visitó la exposición con los obreros y se declaró satisfecho porque tenían mucha más sensibilidad que los burgueses por lo que respecta al arte futurista. Antes de la guerra el futurista era muy popular entre los obreros. La revista *L'Acerbo*, cuya tirada alcanzaba los 20.000 ejemplares, era difundida en sus cuatro quintas partes entre los obreros. Durante las numerosas manifestaciones del arte futurista, en los teatros de las ciudades mayores de Italia, los obreros tomaban la defensa de los futuristas contra los jóvenes - semiaristócratas y burgueses- que les atacaban.

El grupo futurista de Marinetti ya no existe. El antiguo órgano de Marinetti, *Poesia*, es dirigido ahora por un tal Mario Dessi, un hombre sin el menor valor, tanto desde el punto de vista del intelectual como desde el de organización. En el sur, sobre todo en Sicilia, aparecen muchas hojas futuristas en las que Marinetti escribe artículos; pero estas breves hojas son publicadas por estudiantes que toman su ignorancia de la gramática italiana por futurismo. El grupo más importante entre los futuristas es el de los pintores. En Roma hay una exposición permanente de pintura futurista, organizada por un tal Antonio Giulio Bragaglia, fotógrafo frustrado, productor de cine y empresario. El más conocido de los pintores futuristas es Giorgio Balla. D'Annunzio nunca ha tomado posición pública respecto al futurismo. Hay que señalar que el futurismo, en su nacimiento, surgió expresamente contra D'Annunzio. Uno de los primeros libros de Marinetti tenía por título *Les Dieux s'en vont, d'Annunzio reste*. Aunque durante la guerra los programas políticos de Marinetti y de D'Annunzio hayan coincidido en todos los puntos, los futuristas han permanecido antid'annunzianos. Prácticamente no han demostrado interés alguno por el movimiento de Fiume, aunque luego hayan participado en las manifestaciones.

Puede decirse que desde el fin de la guerra el movimiento futurista ha perdido completamente su carácter y que se ha disuelto en distintas corrientes secundarias. Los jóvenes intelectuales son casi todos reaccionarios. Los obreros, que habían visto en el futurismo elementos de lucha contra la vieja cultura académica italiana, osificada y extraña al pueblo, deben hoy luchar con las armas en la mano por su libertad y están poco interesados en las viejas disputas. En las grandes ciudades industriales, el programa del "Proletkult", que apunta a despertar el espíritu creador del obrero respecto a la literatura y el arte, absorbe la energía de quienes aún tienen tiempo y ganas de interesarse por tales cuestiones.

Moscú, 8 de septiembre de 1922

CAPÍTULO V

La escuela poética formalista y el marxismo

Dejando a un lado los débiles ecos de los sistemas ideológicos anteriores a la revolución, la única teoría que se ha opuesto al marxismo en Rusia soviética durante los últimos años es la teoría formalista del arte. Lo paradójico es que el formalismo ruso estaba estrechamente ligado al futurismo ruso y que cuando desde el punto de vista político éste capituló más o menos ante el comunismo, el formalismo manifestó con todas sus fuerzas su oposición teórica al marxismo.

Viktor Sklovsky es a un tiempo el teórico del futurismo y el jefe de la escuela formalista. Según su teoría, el arte ha sido siempre el resultado de formas puras autosuficientes, hecho que ha sido reconocido por vez primera por el futurismo. Es, por tanto, el primer arte consciente de la historia, y la escuela formalista la primera escuela de arte científica. Gracias a los esfuerzos de Sklovsky -y no es éste su menor mérito-, la teoría del arte y en parte el arte mismo han conseguido alzarse por fin del estadio de la alquimia al de la química. El heraldo de la escuela formalista, el primer químico del arte, da de pasada algunas palmaditas amistosas a estos futuristas "conciliadores" que buscan un puente hacia la revolución y que tratan de encontrarlo en la concepción materialista de la historia. Tal extremo no es necesario: el futurismo se basta a sí mismo.

Tenemos que detenernos un instante sobre esta escuela por dos razones. En primer lugar, por ella misma: pese a todo cuanto tiene de superficial y de reaccionario la teoría formalista del arte, parte del trabajo de búsqueda de los formalistas es realmente útil. La segunda razón es el futurismo: por gratuitas que sean las pretensiones de los futuristas de ser los únicos representantes del arte nuevo, no se puede excluir al futurismo de la evolución que lleva al arte del mañana.

¿Qué es la escuela formalista?

Tal como ahora está representada por Sklovsky, Jirmunski, Jakobson y algunos otros, es en primer lugar un aborto insolente. Tras proclamar que la esencia de la poesía era la forma, esta escuela refiere su tarea a un análisis esencialmente descriptivo y semiestadístico, de la etimología, y de la sintaxis de las obras poéticas, a una cuenta de las vocales, las consonantes, las sílabas y los epítetos que se repiten. Este trabajo parcial, que los formalistas no temen en denominar "ciencia formal de la poesía" o "poética" es indiscutiblemente necesario y útil, siempre que se comprende el carácter parcial, accesorio y preparatorio. Puede convertirse en un elemento esencial de la técnica poética y de las reglas del oficio. Por la misma razón que es útil al poeta, al escritor en general, hacer listas de sinónimos y aumentar el número para ampliar sus registros verbales, también es útil para el poeta -es más, indispensable- valorar una

palabra no sólo según su significación intrínseca, sino también según su valor acústico, puesto que esa palabra se transmite a otro debido especialmente a la acústica. Los métodos formalistas, mantenidos en límites razonables, pueden ayudar a clarificar las particularidades artísticas y psicológicas de la forma (su economía, su movimiento, sus contrastes, su hiperbolismo, etc.). A su vez, estos métodos pueden abrir al artista otra vía -una vía más- hacia la aprehensión del mundo, y facilitar el descubrimiento de las relaciones de dependencia de un artista o de toda una escuela artística respecto al medio social. En la medida en que se trata de una escuela contemporánea, viva y que continúa desarrollándose, es necesario, en la época transitoria en que vivimos, probarla por medio de análisis sociales y sacar a luz sus raíces de clase. De esta forma no sólo el lector, sino la escuela misma podrá orientarse, es decir, conocerse, aclararse y dirigirse.

Pero los formalistas se niegan a admitir que sus métodos no tienen más valor que el accesorio, utilitario y técnico, semejante al de la estadística para las ciencias biológicas. Van mucho más lejos: para ellos, las artes de la palabra encuentran su cima en la palabra, como las artes plásticas, en el color. Un poema es una combinación de sonidos, un cuadro una combinación de manchas, y las leyes del arte son las de esas combinaciones. El punto de vista social y psicológico, que para nosotros es el único que presta un sentido al trabajo microscópico y estadístico sobre la materia verbal, no es más que alquimia para los formalistas.

“El arte ha sido siempre independiente de la vida, y su color no ha reflejado nunca el color de la bandera que flota sobre la fortaleza de la ciudad” (Sklovsky). “La exactitud en la expresión, en la masa verbal, es el momento único, esencial, de la poesía” (R. Jakobson, en *La poesía rusa de hoy*). “Desde el instante en que hay una forma nueva, hay un contenido nuevo. La forma determina de este modo el contenido” (Krutchenykh). “La poesía es la formalización de la palabra, que es válida en sí o, como dice Klebnikov, que es autónoma” (Jakobson), etc.

Los futuristas italianos buscaron en las palabras un instrumento de expresión para el siglo de la locomotora, de la hélice, de la electricidad, de la radio, etc. En otros términos, buscaban una forma nueva para el nuevo contenido de la vida. Pero, según parece, “era una reforma en los dominios del reportaje y no en los dominios del lenguaje poético” (Jakobson). Todo lo contrario ocurre en el futurismo ruso; lleva a sus últimas conclusiones “la sumisión a la masa verbal”. Para el futurismo ruso la forma determina el contenido.

Por supuesto, Jakobson se ve obligado a admitir que “una serie de nuevos métodos poéticos hallan su aplicación (¿) en el urbanismo”. Pero ésta es su conclusión: “De ahí los poemas urbanistas de Maiakovsky y de Klebnikov.” En otros términos, ino es el urbanismo lo que tras haber sorprendido la mirada y el oído del poeta o tras haberlos reeducado ha inspirado a éste una forma nueva, imágenes nuevas, epítetos nuevos, un ritmo nuevo, sino antes bien es la nueva forma que, nacida espontáneamente (de forma

“autónoma”), ha obligado al poeta a buscar un material apropiado y, entre otras cosas, le ha impulsado en dirección a la ciudad! El desarrollo de la “masa verbal” ha pasado espontáneamente de la Odisea a La nube en pantalones: la antorcha, la vela, y luego la lámpara eléctrica no son nada para él. Basta con formular claramente este punto de vista para que su pueril inconsciencia salte a la vista. Pero Jakobson trata de insistir; de antemano responde que incluso en Maiakovsky encontramos versos como éstos: “Abandonad las ciudades, estúpidos humanos.” Y al teórico de la escuela formalista se le ocurre este profundo razonamiento: “¿Ante qué estamos? ¿Ante una contradicción lógica? Que sean otros los que atribuyan al poeta los pensamientos expresados en sus obras. Incriminar a un poeta por las ideas y los sentimientos es una actitud tan absurda como la del público medieval que golpeaba al actor que había desempeñado el papel de Judas.” Y así para todo lo demás.

Es evidente que todo esto ha sido escrito por un estudiante muy dotado que tiene la intención más evidente y más “autónoma” de “endilgarle un plumazo a nuestro profesor de literatura, pedante notorio”. Pero nuestros osados innovadores, tan hábiles para clavar su pluma, son incapaces de servirse de ella para realizar un trabajo teórico correcto. No resulta difícil demostrarlo.

Evidentemente, el futurismo ha sentido las sugerencias de la ciudad, del tranvía, de la electricidad, del telégrafo, del automóvil, de la hélice, del cabaret (sobre todo del cabaret) mucho antes de haber encontrado su nueva forma. El urbanismo está profundamente instalado en el subconsciente del futurismo, y los epítetos, la etimología, la sintaxis y el ritmo del futurismo no son más que un intento por dar una forma artística al nuevo espíritu de las ciudades que se ha adueñado de la conciencia. Y si Maiakovsky exclama: “Abandonad las ciudades, estúpidos humanos”, ahí tenemos el grito de un hombre de la ciudad, de un hombre urbanizado hasta la médula de los huesos; precisamente cuando “abandona la ciudad” para ir a su casa de campo demuestra con toda claridad y visiblemente que es un hombre de la ciudad.

Aquí no se trata de “incriminar” (qué poco a pelo viene esta palabra) a un poeta por las ideas y sentimientos que expresa. Por supuesto, sólo gracias a la manera en que se expresa, un poeta se convierte en poeta. Pero a fin de cuentas, el poeta, en la lengua de escuela que haya adoptado o que haya creado por sí mismo, cumple las tareas que están situadas fuera de él. Y esto es cierto incluso si se limita al estrecho círculo del lirismo: su amor personal y su propia muerte.

Los matices individuales de la forma poética corresponden evidentemente a los rasgos del espíritu individual, pero al mismo tiempo se acomodan a la imitación y a la routine, tanto en el dominio de los sentimientos como en la forma de expresarles. Una nueva forma artística, tomada en sentido histórico amplio, nace en respuesta a necesidades nuevas. Para permanecer en el círculo de la poesía lírica íntima, puede decirse que entre la psicología del sexo y un poema sobre el amor se inserta un sistema complejo de mecanismos psíquicos de transmisión de los que forman parte los elementos

individuales, hereditarios y sociales. El fundamento hereditario, sexual, del hombre cambia lentamente. Las formas sociales de amor cambian con mayor rapidez. Afectan a la superestructura psíquica del amor, producen nuevos matices y nuevas entonaciones, nuevas demandas espirituales, la necesidad de un vocabulario nuevo, y con ello presentan nuevas exigencias a la poesía. El poeta no puede encontrar un material de creación artística más que en su medio social y transmite los nuevos impulsos de la vida a través de su propia conciencia artística. El lenguaje, modificado y complicado por las condiciones urbanas, da al poeta un nuevo material verbal, sugiere o facilita nuevas combinaciones de palabras para la formulación poética de pensamientos nuevos o un sentimiento nuevo que trata de horadar la corteza oscura del subconsciente. Si no hubiera cambios psíquicos engendrados por los cambios del medio social, tampoco habría movimiento en arte: las gentes de generación en generación proseguirán satisfaciéndose con la poesía de la Biblia o de los antiguos griegos.

Pero entonces, exclama el filósofo del formalismo arrojándose sobre nosotros, se trata simplemente de una forma nueva "en el terreno del reportaje y no en el terreno del lenguaje poético". ¡Ay, nos ha fulminado! Si eso le causa placer, pues sí, la poesía es reportaje, pero reportaje de alto estilo.

Las querellas sobre el "arte puro" y sobre el arte dirigido eran propias de los liberales y populistas. No son dignas de nosotros. La dialéctica materialista está por encima; para ella, desde el punto de vista del proceso histórico objetivo, el arte es siempre un servidor social, históricamente utilitario. Encuentra el ritmo de las palabras necesario para expresar sentimientos sombríos y vagorosos, acerca el pensamiento y el sentimiento, o los opone, enriquece la experiencia espiritual del individuo y de la colectividad, afina el sentimiento, lo hace más flexible, más sensible, le presta mayor resonancia, amplifica el volumen del pensamiento gracias a la acumulación de una experiencia que trasciende la escala personal, educa al individuo, al grupo social, a la clase, a la nación. Y lo hace sin que le importe saber si en su corriente actual trabaja bajo la bandera del arte "puro" o la de un arte abiertamente tendencioso. En nuestro desarrollo social ruso, el arte de tendencia fue la bandera de una intelligentsia que trataba de vincularse al pueblo. Impotente, aplastada por el zarismo, privada de medio cultural, buscando un apoyo en las capas inferiores de la sociedad, la intelligentsia se esforzaba por demostrar al "pueblo" que ella no pensaba sino en él, que no vivía más que para él, y que le amaba "terriblemente". Igual que los populistas que "iban al pueblo" estaban dispuestos a prescindir de la ropa limpia, del peine y del cepillo de dientes, la intelligentsia estaba dispuesta a sacrificar en su arte las "sutilezas" de la forma para dar la expresión más directa e inmediata de los sufrimientos y de las esperanzas de los oprimidos. Para la burguesía ascendente, por el contrario, que no podía presentarse de modo abierto como burguesía y que al mismo tiempo se esforzaba por conservar a la intelligentsia a su servicio, el arte "puro" fue una bandera completamente natural. El punto de vista marxista se halla muy lejos de estas tendencias que fueron históricamente necesarias. Limitándonos al plano de

la investigación científica, el marxismo busca con tanto interés las raíces sociales del arte "puro" como las del arte de tendencia. No "inculpa" en modo alguno al poeta por los pensamientos y sentimientos que expresa, sino que se plantea cuestiones de una significación mucho más profunda; a saber: ¿A qué orden de sentimientos una forma dada de una obra de arte corresponde en todas sus particularidades? ¿A qué condiciones sociales se deben estos pensamientos y estos sentimientos? ¿Qué lugar ocupan en el desarrollo histórico de la sociedad, de la clase? Y por último, ¿cuáles son los elementos de la herencia literaria que han participado en la elaboración de la forma nueva? ¿Bajo la influencia de qué impulsos históricos los nuevos complejos de sentimientos y de pensamientos han roto la concha que los separaba de la esfera de la conciencia poética? La búsqueda puede hacerse más compleja, más detallada, más individualizada, pero siempre tendrá como idea esencial el papel subsidiario que el arte desempeña en el proceso social.

En arte, cada clase tiene su política, variable con el tiempo, es decir, un sistema propio según el cual presentará sus exigencias el arte: mecenazgo de las cortes y de los grandes señores, juego automático de la oferta y de la demanda completado por procedimientos complejos de influencia sobre el individuo, etc. La dependencia social e incluso personal del arte no fue disimulada, sino abiertamente declarada durante todo el tiempo que el arte conservó su carácter cortesano. El carácter más amplio, más popular, anónimo, de la burguesía en ascenso condujo, en conjunto y pese a numerosas desviaciones, a la teoría del arte "puro". En la voluntad tendenciosa de que hemos hablado más arriba, de la intelligentsia populista, había también un egoísmo de clase: sin el pueblo, la intelligentsia era incapaz de tomar raíces, de afirmarse y de conquistar el derecho a jugar un papel en la historia. Pero en la lucha revolucionaria, el egoísmo de clase de la intelligentsia se volvió en sentido opuesto y en su ala izquierda adoptó la forma más alta de la abnegación. Por esto la intelligentsia no sólo no ocultó, sino que proclamó a gritos su voluntad de tendencia, significando más de una vez en su arte el arte mismo, de igual modo que sacrificó muchas otras cosas.

Nuestra concepción marxista del condicionamiento social objetivo del arte y de su utilidad social no significa en modo alguno, cuando se traduce al lenguaje de la política, que queramos regentar el arte mediante decretos y prescripciones. Es falso decir que para nosotros no es nuevo y revolucionario un arte que habla al obrero; en cuanto a pretender que nosotros exigimos de los poetas que describan exclusivamente chimeneas de fábrica o una insurrección contra el capital, es absurdo. Por supuesto, debido a su misma naturaleza, el arte nuevo no podrá dejar de situar la lucha del proletariado en el centro de su atención. Pero el arado del arte nuevo no se limita a un determinado número de surcos numerados; antes bien, debe trabajar y roturar todo el terreno, a lo largo y a lo ancho. Por pequeño que sea, el círculo del lirismo personal tiene incontestablemente derecho a existir en el arte nuevo. Es más, el hombre nuevo no podrá ser formado sin un nuevo lirismo. Pero para crear éste, el poeta debe sentir en sí mismo el mundo de forma nueva. Sí, debido a su abrazo con el mundo, nos encontramos al poeta inclinándose ante el Cristo o Sabaoth en persona (como en

el caso de Ajmatova, Zvetaeva, Chkapskaïa y otros), esto no hace sino testimoniar la decrepitud de su lirismo, su inadecuación social, y por tanto estética, para el hombre nuevo. Incluso allí donde esta terminología no tiene una supervivencia profunda, sino que es un retraso en el vocabulario, testimonia al menos un estrañamiento psíquico que basta para oponerla a la conciencia del hombre nuevo. Nadie impondrá ni nadie pretende imponer una temática a los poetas. ¡Escribir todo cuanto se os ocurra! Pero permitid a la nueva clase, que se considera, con alguna razón, llamada a construir un mundo nuevo, deciros en tal o cual caso: si traducís las concepciones del "Domostroï" en el lenguaje de los acmeístas, eso no os hará ser poetas nuevos. En gran medida, la forma del arte es independiente, pero el artista que crea esta forma y el espectador que la gusta no son máquinas vacías; una está hecha para crear la forma y la otra para apreciarla. Son seres vivos, cuya psique está cristalizada y presenta cierta unidad, aun cuando ésta no siempre sea armoniosa. Esta psique es el resultado de las condiciones sociales. La creación y la percepción de las formas artísticas son una de sus funciones. Y cualesquiera que sean las sutilezas a las que se entregan los formalistas, toda su concepción simplista está basada en su ignorancia de la unidad psicológica del hombre social, del hombre que crea y que consume lo que se ha creado.

Lo que el proletariado debe poder encontrar en el arte es la expresión de este nuevo estado de espíritu que recientemente ha comenzado a formarse en él y que el arte debe ayudar a dar forma. No se trata de un decreto estatal, sino de un criterio histórico. Su fuerza reside en el carácter objetivo de su necesidad histórica. No se puede ni eludirlo ni escapar a su poder. La escuela formalista parece esforzarse, precisamente, por ser objetiva. Está disgustada, y no sin motivo, de la arbitrariedad literaria y crítica que opera sólo en función de los gustos y los rumores. Busca criterios precisos para clasificar las apreciaciones. Pero debido a la estrechez de su punto de vista y al carácter superficial de sus métodos, cae constantemente en supersticiones como la grafología y la frenología. También estas dos escuelas tienen, como se sabe, por meta establecer criterios puramente objetivos para definir el carácter humano, como el número y la redondez de las curvas en la escritura, y las particularidades de las protuberancias en la parte craneana. Es probable que las curvas y las protuberancias tengan efectivamente una relación con el carácter, pero esta relación no es inmediata y está lejos de definir por entero el carácter humano. Este ilusorio objetivismo, que se fundamenta en elementos fortuitos, secundarios o sencillamente insuficientes, conduce de modo inevitable al peor de los subjetivismos. En el caso de la escuela formalista, conduce al fetichismo de la palabra. Tras haber contado los adjetivos, sopesado las líneas y medidos los ritmos, el formalista o se detiene y se calla con el ademán de un hombre que ya no sabe qué hacer consigo mismo, o emite una generalidad, inesperada, que contiene un 5 por 100 de formalismo y un 95 por 100 de la intuición menos crítica.

En el fondo, los formalistas no culminan su forma de considerar el arte hasta su conclusión lógica. Si se considera el proceso de la creación poética sólo como una combinación de sonidos o de palabras y si se quiere uno mantener en este camino para resolver todos los problemas de la poesía, la única fórmula perfecta de la "poética" será ésta: armaos de

un diccionario razonado y cread, mediante combinaciones y permutaciones algebraicas, de los elementos del lenguaje, todas las obras poéticas pasadas y por venir. Al razonar "formalmente" se puede llegar a Eugenio Oneguín por dos caminos: bien subordinando la elección de los elementos del lenguaje a una idea artística preconcebida, como hizo Pushkin, o bien resolviendo el problema algebraicamente. Desde el punto de vista "formalista", el segundo método es más correcto, porque no depende del estado de espíritu, de la inspiración o de otros elementos precarios de ese género, y tiene además la ventaja, al llevarnos hasta Eugenio Oneguín, de poder conducirnos, al mismo tiempo, a un número incalculable de grandes obras. Todo lo que se necesita es un tiempo ilimitado, es decir, la eternidad. Pero como ni la humanidad, ni, a fortiori, el poeta individual tienen la eternidad a su disposición, el resorte fundamental de la composición artística seguirá siendo la idea artística preconcebida, comprendida en el sentido más amplio, es decir, a la vez como pensamiento preciso, sentimiento personal o social claramente expresado y vaga disposición del espíritu. En sus esfuerzos hacia la realización artística, esta idea subjetiva será a su vez excitada y estimulada por la forma buscada, y podrá a veces ser impulsada toda entera por un camino que en el punto de partida era totalmente imprevisto. Es decir, en pocas palabras, que la forma verbal no es la reflexión pasiva de una idea artística preconcebida, sino un elemento activo que influencia a la idea misma. Pero este tipo de relación mutua activa, en que la forma influencia el contenido y a veces lo transforma desde el fondo a la superficie, la conocemos en todos los dominios de la vida social e incluso en la vía biológica. No es ésa una razón suficiente para, por ello, rechazar el darwinismo y el marxismo y crear una escuela formalista en biología y en sociología.

Victor Sklovsky, que oscila con la mayor habilidad entre el formalismo verbal y las valoraciones más subjetivas, adopta a un tiempo la actitud más intransigente hacia la definición y el estudio del arte basados en el materialismo histórico. En un opúsculo que ha publicado en Berlín bajo el título de *La marcha del Caballero*, formula en el espacio de tres breves páginas -la brevedad es el mérito principal y en cualquier caso indiscutible de Sklovsky- cinco argumentos exhaustivos (ni cuatro ni seis, cinco) contra la concepción materialista del arte. Pasaremos revista a estos argumentos, porque es muy útil ver y mostrar qué antiguallas se nos presentan como el último grito del pensamiento científico (con la mayor variedad de referencias científicas en esas tres páginas microscópicas).

"Si el medio y las relaciones de producción influyen el arte -escribe Sklovsky-, los temas artísticos ¿no tendrían que estar vinculados a los lugares a que corresponden esas relaciones? Pero de hecho, los temas no tienen ni lugar ni hogar". Bueno, ¿y las mariposas? Según Darwin, también ellas "corresponden" a relaciones determinadas y, sin embargo, vuelan de un lugar a otro lo mismo que cualquier escritor libre de movimientos.

Resulta difícil comprender por qué precisamente el marxismo debe condenar los temas artísticos a la esclavitud. El hecho de que los pueblos más diversos y las diversas

clases de un mismo pueblo empleen los mismos temas, demuestra simplemente que la imaginación humana es limitada y que el hombre, en todas sus creaciones -incluida la creación artística-, tiende a economizar sus fuerzas. Cada clase trata de utilizar, en la mayor medida posible, la herencia material y espiritual de otra clase. El argumento de Sklovsky podría transferirse perfectamente al terreno de la técnica misma de la producción. Desde los tiempos antiguos el vehículo se ha basado en un solo y mismo tema: los ejes, las ruedas y una carrocería. Sin embargo, el carro del patricio romano se hallaba tan bien adaptado a sus gustos y necesidades como la carroza del conde Orlov, con su comodidad interior, lo estaba al gusto del favorito de Catalina. La carreta del campesino ruso se halla adaptada a las necesidades de su actividad económica, a la fuerza de su pequeño caballo y a las particularidades de las carreteras rurales. El automóvil, que es indiscutiblemente un producto de la nueva técnica, presenta también idéntico "tema": cuatro ruedas montadas sobre dos ejes. Y, sin embargo, cada vez que, por la noche, en cualquier carretera de Rusia, el caballo de un campesino se espanta, deslumbrado por los faros cegadores de un automóvil, el episodio refleja el conflicto de dos culturas.

"Si el medio se expresara en la novela, la ciencia europea no se rompería la cabeza para saber cuándo fueron compuestos los cuentos de Las mil y una noches, y si lo fueron en Egipto, en la India o en Persia". Ese es el segundo argumento de Sklovsky. Decir que el medio del hombre, y entre otros del artista -es decir, las condiciones de su vida y de su educación encuentran su expresión en su obra, no quiere decir de modo absoluto que tal expresión tenga un carácter geográfico, etnológico y estadístico preciso. Que resulte difícil decidir si determinadas novelas fueron escritas en Egipto, en la India o en Persia, nada tiene de sorprendente, porque tales países poseen muchas condiciones sociales comunes. Y el hecho de que la ciencia europea "se rompa la cabeza" para resolver esas cuestiones a partir de los textos mismos de las novelas da testimonio precisamente de que reflejan el medio, aunque sea de manera muy deformada. Nadie puede salir de sí mismo. Incluso los delirios de un loco no contienen nada que el enfermo no haya recibido de antemano del mundo exterior. Sólo un psiquiatra experimentado, de espíritu penetrante e informado del pasado del enfermo sabrá encontrar en el contenido del delirio los vestigios deformados y alterados de la realidad. La creación artística no procede, evidentemente, del delirio. Pero también es una alteración, una deformación, una transformación de la realidad según las particulares leyes del arte. Por fantástico que el arte pueda ser, no dispone de ningún otro material que el que le proporciona el mundo de tres dimensiones en que vivimos y el mundo más estrecho de la sociedad de clases. Aun cuando el artista creara el cielo o el infierno, sus fantasmagorías transforman simplemente la experiencia de su propia vida, en la que incluso figura la del alquiler no pagado a su patrona.

"Si las características de casta y de clase se reflejaran en el arte -prosigue Sklovsky-, ¿cómo puede ocurrir que los cuentos clásicos rusos sobre los barines (terratenientes rusos) sean los mismos que los cuentos sobre los popes?"

En el fondo, ahí no hay más que una paráfrasis del primer argumento. ¿Por qué no pueden ser idénticas las historias sobre los nobles y sobre los papas, y por qué eso va a contradecir al marxismo? Manifiestos escritos por marxistas bien conocidos hablan con frecuencia de terratenientes, de capitalistas, de sacerdotes, de generales y de otros explotadores. El terrateniente se distingue indiscutiblemente del capitalista, pero en determinados casos se les puede meter en un mismo saco. ¿Por qué, pues, el arte popular no podría también, en ciertos casos, meter al barón y al papa en el mismo saco, como representantes de castas que dominan y despojan a los mujiks? En las caricaturas de Moor y de Deny, el papa y el terrateniente aparecen con frecuencia juntos, sin ningún perjuicio para el marxismo.

“Si las características etnográficas se reflejaran en el arte -insiste Sklovsky-, el folklore de diferentes pueblos no sería intercambiable, y los cuentos nacidos en el seno de un pueblo determinado no serían válidos para el vecino”.

¡Mejor me lo pone! ¡El marxismo en modo alguno pretende que los rasgos etnográficos tengan un carácter independiente! Todo lo contrario, insiste en la importancia a todas luces determinante de las condiciones naturales y económicas en la formación del folklore. La semejanza de las condiciones de evolución de los pueblos pastores y campesinos donde el campesinado es preponderante, y la semejanza de las influencias que ejercen unos sobre otros no pueden desembocar en un folklore similar. Y desde el punto de vista de la cuestión que nos interesa, en este caso carece de importancia saber si los temas semejantes han nacido de modo independiente en los distintos pueblos, como reflejo, refractado por el mismo prisma de la imaginación campesina, de una experiencia idéntica en sus rasgos fundamentales, o si, por el contrario, las semillas de los cuentos populares han sido llevadas por un viento propicio de lugar en lugar, enraizando allí donde el suelo se mostraba favorable. En la realidad, estos dos modos probablemente se han combinado.

Por último –“el punto de vista marxista sobre el arte es falso, en quinto lugar, porque...”- , Sklovsky adelanta como argumento independiente el tema concreto del rapto que, desde la comedia griega, ha llegado hasta Ostrovsky. En otras palabras, nuestro crítico repite una vez más, en una forma muy particular, su primer argumento (como puede verse, incluso por lo que concierne a la lógica formal, nuestro formalista no mejora). Sí, los temas emigran de pueblo en pueblo, de clase en clase, e incluso de autor en autor. Lo cual sólo quiere decir que la imaginación humana es ecónoma. Una nueva clase no vuelve a iniciar la creación de toda la cultura, desde el principio, sino que toma posesión del pasado, lo clasifica, lo retoca, lo readapta y continúa construyendo a partir de ahí. Sin esta utilización de la “guardarropía” de ocasión del pasado no habría por regla general movimiento hacia adelante en el proceso histórico. Si el tema del drama de Ostrovsky le ha venido de los egipcios pasando por Grecia, el papel mismo sobre el que ha desarrollado ese tema lo debe al papiro egipcio y luego al pergamino griego. Tomemos otra analogía más cercana a nosotros: el hecho de que los métodos críticos de los sofistas griegos, que fueron los formalistas puros de su

época, haya penetrado profundamente en la conciencia de Sklovsky no cambia el hecho de que el propio Sklovsky sea un producto muy pintoresco de un medio social y de una época perfectamente determinados.

La destrucción del marxismo en cinco puntos por Sklovsky nos recuerda mucho esos artículos contra el darwinismo que publicaba la Revista Ortodoxa en sus buenos tiempos. Si la teoría según la cual el hombre desciende del mono era cierta -escribía hace treinta o cuarenta años el docto obispo de Odesa Nikanor-, nuestros antepasados habrían tenido los signos distintivos de una cola, o tal característica sería recordada por sus abuelos y abuelas. En segundo lugar, como todo el mundo sabe, los monos sólo dan nacimiento a monos... En quinto lugar, el darwinismo es falso porque contradice el formalismo..., perdón, quiero decir las decisiones formales de las asambleas de la Iglesia universal. El sabio eclesiástico poseía, sin embargo, una ventaja: era francamente pasadista y tomaba sus argumentos del apóstol Pablo en vez de tomarlos de la física, la química o las matemáticas, como hace, de pasada, el futurista Sklovsky.

Resulta indiscutible que la necesidad del arte no está creada por las necesidades económicas. Pero tampoco la economía engendra la necesidad de alimentarse. Todo lo contrario, es la necesidad de alimento y calor lo que crea la economía. Es completamente exacto que en ningún caso se puede guiar uno por los únicos principios del marxismo para juzgar, rechazar o aceptar una obra de arte. Una obra de arte debe, en primer lugar, ser juzgada según sus propias leyes, es decir, según las leyes del arte. Pero sólo el marxismo es capaz de explicar por qué y cómo aparece, en tal período histórico, tal o cual tendencia artística, es decir, qué ha expresado la necesidad de tales formas artísticas con exclusión de otras y por qué.

Sería pueril pensar que cada clase, por sí misma, puede crear completa y plenamente su propio arte, y en particular, que el proletariado es capaz de crear un arte nuevo en medio de círculos artísticos cerrados, de seminarios, "proletkult" y demás... De un modo genérico, la actividad creadora del hombre histórico es hereditaria. Toda nueva clase ascendente se alza sobre los hombros de las anteriores. Pero esta sucesión es dialéctica, es decir, se descubre mediante repulsiones y rupturas internas. El impulso, bajo la forma de nuevas necesidades artísticas, de la necesidad de nuevas concepciones artísticas y literarias, vienen dados por la economía, por la mediación de una nueva clase, y en menor grado, por la situación nueva de una misma clase cuando su riqueza y su poder cultural aumentan. La creación artística es siempre una vuelta compleja de las antiguas formas bajo el influjo de estimulantes nuevos que nacen fuera del arte. En este sentido lato puede hablarse de función del arte, y decir que el arte sirve. No es un elemento desencarnado que se nutra a sí mismo, sino una función del hombre social, indisolublemente ligada a su medio y a su modo de vida. Como siempre que se lleva un prejuicio social hasta el absurdo, la evolución de Sklovsky le ha llevado a un lugar extremadamente característico: ha terminado en la idea de que el arte es absolutamente independiente del modo de vida social en un período de nuestra historia rusa en que el arte ha revelado con más evidencia que nunca su dependencia espiritual

y material cotidiana respecto a las clases, subclases y grupos de la sociedad.

El materialismo no niega la importancia del elemento formal, tanto en lógica como en jurisprudencia o en arte. De igual forma que un sistema jurídico puede y debe ser juzgado según su lógica y coherencia internas, el arte puede y debe ser juzgado desde el punto de vista de sus realizaciones formales porque fuera de ellas no hay arte. Sin embargo, una teoría jurídica que trate de establecer que el derecho es independiente de las condiciones sociales, estará viciada de base. La fuerza motriz radica en la economía, en las contradicciones de clase; el derecho sólo da una forma y una expresión interiormente coherentes a estos fenómenos no en sus particularidades individuales, sino en su generalidad, en lo que tienen de reproducible y de duradero. Precisamente hoy podemos ver con claridad que pocas veces se da en la historia cómo se forma un derecho nuevo: no mediante los métodos de una deducción lógica autosuficiente, sino mediante una estimación empírica de las necesidades económicas de la nueva clase dominante y un ajuste empírico a esas necesidades. Por sus métodos y sus procedimientos, cuyas raíces se hunden en el pasado más lejano y que representan la experiencia acumulada en el arte de la palabra, la literatura da una expresión a los pensamientos, a los sentimientos, a los estados de ánimo, a los puntos de vista y a las esperanzas de su época y de su clase. No se puede salir de ahí. Y al parecer no hay por qué salir, al menos para quienes no están al servicio de una época superada y de una clase que ha cumplido su cometido.

Los métodos del análisis formal son necesarios, mas insuficientes. Pueden contarse las aliteraciones de los refranes populares, clasificar las metáforas, contar las vocales y consonantes en una canción de bodas: todo ello enriquecerá indiscutiblemente de una forma o de otra nuestro conocimiento del folklore; pero si se desconoce el sistema de rotación de cultivos empleado por el campesino y el ciclo que impone a su vida, si se ignora el papel del arado romano, si no se ha captado la significación del calendario eclesiástico para el campesino, desde el momento en que se casa hasta aquel en que la campesina se acuesta, no se conocerá del arte popular más que la concha externa, ni se habrá alcanzado el núcleo. Se puede establecer el plano arquitectónico de la catedral de Colonia midiendo la base y la altura de sus arcos, determinando las tres dimensiones de sus nervios, las dimensiones y la disposición de sus columnas, etc. Pero si no se sabe lo que era una villa medieval, lo que era una corporación y lo que era la Iglesia católica en la edad media, no se comprenderá jamás la catedral de Colonia. Tratar de liberar el arte de la vida, de proclamarlo actividad independiente, es privarlo de alma y hacerlo morir. La necesidad misma de una operación semejante es un síntoma incontestable de decadencia ideológica.

La analogía que hemos esbozado más arriba con las objeciones teológicas contra el darwinismo puede parecer al lector superficial y anecdótico. En un sentido es exacto, por supuesto. Pero hay una conexión más profunda. Para un marxista, por poco instruido que esté, la teoría formalista no puede dejar de recordar los tonos familiares de una viejísima melodía filosófica. Los juristas y los moralistas (citemos

al azar al alemán Stammler y a nuestro subjetivista Mijailovsky) trataban de probar que la moral y el derecho no pueden ser determinados por la economía por la única razón de que la vida económica misma era impensable fuera de las normas jurídicas y éticas. Por supuesto, los formalistas del derecho y de la moral no llegaban a afirmar la independencia completa del derecho y de la ética por relación con la economía; admitían cierta relación mutua y compleja entre "factores" que influyéndose unos a otros, conservaban sus cualidades de sustancias independientes venidas de no se sabe dónde. La afirmación de una total independencia del "factor" estético en relación con la influencia de las condiciones sociales, a la manera de Sklovsky, es un ejemplo de extravagancia específica, determinada, ella también, por las condiciones sociales: es la megalomanía de la estética en la cual nuestra realidad queda puesta al revés. Además de esta particularidad, las construcciones de los formalistas tienen la misma especie de metodología defectuosa que cualquier otro tipo de idealismo. Para un materialista, la religión, el derecho, la moral, el arte representan aspectos distintos de un proceso de desarrollo social único en su fundamento. Aunque se diferencien por su base de producción, aunque se tornen complejos, retuercen y desarrollen en el detalle sus características especiales, la política, la religión, el derecho, la ética y la estética siguen siendo las funciones del hombre socialmente ligado y que obedece a las leyes de su organización social. El idealista ve no un proceso único de desarrollo histórico que produce los órganos y las funciones que le son necesarias, sino un crecimiento, una combinación o una interacción de ciertos principios independientes: las sustancias religiosa, política, jurídica, estética y ética, que hallan su origen y su explicación en su denominación misma. El idealismo dialéctico de Hegel destrona a su manera estas sustancias (que son, sin embargo, categorías eternas) reduciéndolas a una unidad genética. Aunque en Hegel esta unidad es el espíritu absoluto que en el curso del proceso de sus manifestaciones dialécticas germina en forma de diversos "factores", el sistema de Hegel -gracias no a su idealismo, sino a su carácter dialéctico- da una idea de la realidad histórica semejante a la que un guante del revés da de la mano humana. En cuanto a los formalistas (el más genial de todos ellos es Kant) no se ocupan de la dinámica del desarrollo, sino de un corte transversal de éste, en el día y hora de su propia revelación filosófica. Descubren en él la complejidad y multiplicidad de su objeto (y no del proceso, porque no piensan en términos de proceso). Analizan esta complejidad y la clasifican. Dan nombres a los elementos, que inmediatamente son transformados en esencias, en subabsolutos sin padre ni madre: la religión, la política, la moral, el derecho, el arte... No se trata aquí del guante de la historia vuelto del revés, sino de la piel arrancada de los dedos y desecada hasta la abstracción completa; la mano de la historia se convierte entonces en el producto de la "interacción" del pulgar, del índice, del medio y de otros "factores". El "factor" estético es el meñique, el más pequeño, aunque no el menos apreciado de los dedos.

En biología, el vitalismo es una variante de esta fetichización de los diversos aspectos del proceso universal, sin comprensión de su determinismo interno. A la moral y a la estética absolutas y situadas por debajo de lo social, como a la "fuerza vital" absoluta y situada por debajo de la física, no les falta más que una sola cosa, un Creador único.

La multiplicidad de "factores" independientes, sin comienzo ni fin, no es otra cosa que un politeísmo camuflado. Y si el idealismo kantiano representa históricamente la traducción del cristianismo en el lenguaje de la filosofía racionalista, todas las variedades del formalismo idealista conducen, por el contrario, abierta o secretamente, a Dios como causa de todas las causas. Por comparación con la oligarquía idealista de una docena de subabsolutos, un Creador personal y único es ya un elemento de orden. Ahí radica precisamente la conexión más profunda entre las refutaciones formalistas del marxismo y las refutaciones teológicas del darwinismo.

La escuela formalista es un aborto disecado del idealismo, aplicado a los problemas del arte. Los formalistas muestran una religiosidad que madura muy rápido. Son los discípulos de san Juan: para ellos "al comienzo era el Verbo". Pero para nosotros, "al comienzo era la Acción". La palabra la siguió como su sombra fonética.

CAPÍTULO VI

La cultura proletaria y el arte proletario

Cada clase dominante crea su cultura, y en consecuencia su arte. La historia ha conocido las culturas esclavistas de la Antigüedad clásica y del Oriente, la cultura feudal de la Europa medieval y la cultura burguesa que domina hoy el mundo. De ello parece deducirse que también el proletariado debe crear su cultura y su arte.

Sin embargo, la cuestión está lejos de ser tan simple como parece a primera vista. La sociedad en la que los poseedores de esclavos formaban la clase dirigente ha existido durante numerosos siglos. Lo mismo ocurrió con el feudalismo. La cultura burguesa, aunque se la date de su primera manifestación abierta y tumultuosa, es decir, la época del renacimiento, existe desde hace cinco siglos, pero no ha alcanzado su apogeo pleno hasta el siglo XIX, más precisamente, hasta su segunda mitad. La historia muestra que la formación de una cultura nueva en torno a una clase dominante exige un tiempo considerable y no alcanza su plena realización más que en el período precedente a la decadencia política de esta clase.

¿Tendrá el proletariado el tiempo suficiente para crear una cultura "proletaria"? Contrariamente al régimen de los poseedores de esclavos, de los feudales y de los burgueses, el proletariado considera su dictadura como un breve período de transición. Cuando queremos denunciar las concepciones demasiado optimistas sobre el paso al socialismo, subrayamos que el período de la revolución social, a escala mundial, no durará meses, sino años y decenas de años; decenas de años, pero no siglos y mucho menos milenios. ¿Puede el proletariado, en este lapso de tiempo, crear una cultura nueva? Las dudas son tanto más legítimas cuanto que los años de revolución social serán años de una cruel lucha de clases, donde las destrucciones ocuparán más lugar que una nueva actividad constructora. En cualquier caso, la energía del proletariado se gastará principalmente en conquistar el poder, en mantenerlo, en fortificarlo y en utilizarlo para las necesidades más urgentes de la existencia y de la lucha ulterior. Ahora bien, durante este período revolucionario, que encierra en límites tan estrechos la posibilidad de una edificación cultural planificada, el proletariado alcanzará su tensión más alta y la manifestación más completa de su carácter de clase. Y a la inversa, cuanto más seguro esté el nuevo régimen frente a las perturbaciones militares y políticas, y cuando más favorables se vuelvan las condiciones de la creación cultural, tanto más se disolverá entonces el proletariado en la comunidad socialista, y se liberará de sus características de clase, es decir, dejará de ser el proletariado. En otros términos, durante el período de dictadura, no puede existir el problema de la creación de una cultura nueva, es decir, de la edificación histórica en el sentido más amplio; por contra, la edificación cultural no tendrá precedente en la historia cuando el puño de hierro de la dictadura no sea ya necesario, cuando no tenga carácter de clase. De ahí hay que

concluir por regla general que no sólo no hay cultura proletaria, sino que no la habrá; y a decir verdad no hay motivo para lamentarlo: el proletariado ha tomado el poder precisamente para terminar de una vez por todas con la cultura de clase y para abrir la vía a una cultura humana. Parece que olvidamos esto con demasiada frecuencia.

Las referencias confusas sobre la cultura proletaria, por analogía y antítesis respecto a la cultura burguesa, se nutren de una asimilación excesivamente falta de crítica entre los destinos históricos del proletariado y los de la burguesía. El método banal, liberal en puridad, de las analogías históricas formales, nada tiene en común con el marxismo. No hay analogía real alguna entre el ciclo histórico de la burguesía y el de la clase obrera.

El desarrollo de la cultura burguesa ha comenzado muchos siglos antes de que la burguesía, mediante una serie de revoluciones, tomase el poder del Estado. Cuando la burguesía no era todavía más que el Tercer Estado, privado a medias de sus derechos, jugaba ya un gran papel, que sin cesar crecía en todos los dominios del desarrollo cultural. Puede uno verlo, con particular nitidez, en la evolución de la arquitectura. Las iglesias góticas no fueron construidas de pronto, bajo el impulso de una inspiración religiosa. La construcción de la catedral de Colonia, su arquitectura y su escultura, resumen toda la experiencia arquitectónica de la Humanidad desde el tiempo de las cavernas, y todos los elementos de esta experiencia concurren en un estilo nuevo que expresa la cultura de su época, es decir, en último análisis, la estructura y la técnica sociales de esa época. La antigua burguesía de las corporaciones y los gremios fue el verdadero constructor del gótico. Al desarrollarse y al tomar fuerza, es decir, al enriquecerse, la burguesía sobrepasó consciente y activamente el gótico y comenzó a crear su propio estilo arquitectónico, pero ya no para las iglesias, sino para sus palacios. Apoyándose en las conquistas del gótico, se volvió hacia la antigüedad, especialmente la romana, utilizó la arquitectura árabe, sometió todo a las condiciones y necesidades de la nueva vida urbana, y creó así el Renacimiento (en Italia, a fines del primer cuarto del siglo XV). Los especialistas pueden contar, y cuentan en realidad, los elementos que el Renacimiento debe a la antigüedad y los que debe al gótico, para ver de qué lado se inclina la balanza. En cualquier caso, el Renacimiento no comienza antes de que la nueva clase social, una vez establecida culturalmente, no se sienta lo suficientemente fuerte para salir del yugo del arco gótico, para considerar el gótico y todo lo que lo había precedido como un material, y para someter los elementos técnicos del pasado a sus objetivos arquitectónicos. Esto es igualmente válido para las restantes artes, con la diferencia de que en razón de su mayor flexibilidad, es decir, en razón de que dependen menos de los objetivos utilitarios y de los materiales, las artes "libres" no revelan la dialéctica del dominio y de la sucesión de los estilos con una fuerza tan convincente.

Entre el Renacimiento y la Reforma, por un lado, que tenían por objeto crear las condiciones de existencia intelectual y política más favorables para la burguesía en la sociedad feudal, y, por otro, la Revolución que transferirá el poder a la burguesía (en Francia), han transcurrido de tres a cuatro siglos de crecimiento de las fuerzas

materiales e intelectuales de la burguesía. La época de la gran revolución francesa y de las guerras que hizo nacer rebajó temporalmente el nivel material de la cultura. Pero luego el régimen capitalista se afirmó como "natural" y "eterno".

Así, el proceso fundamental de acumulación de los elementos de la cultura burguesa y de su cristalización en un estilo específico ha sido determinado por las características sociales de la burguesía como clase poseedora, explotadora: no solamente se ha desarrollado materialmente en el seno de la sociedad feudal, vinculándose a éste de mil maneras y atrayendo hacia sí las riquezas, sino que también ha puesto de su parte a la intelligentsia, creando para sí puntos de apoyo culturales (escuelas, universidades, academias, periódicos, revistas) mucho tiempo antes de tomar posesión abiertamente del Estado a la cabeza del tercero. Basta con recordar aquí que la burguesía alemana, con su incomparable cultura técnica, filosófica, científica y artística, ha dejado el poder en las manos de una casta feudal y burocrática hasta 1918, y no decidió, o mejor dicho, no se vio obligada a tomar directamente el poder hasta que la osamenta material de la cultura alemana comenzó a caer convertida en polvo.

Puede replicarse a esto que han sido precisos miles de años para crear el arte de la sociedad esclavista, y sólo algunos siglos para el arte burgués. ¿Por qué entonces no iban a bastar algunas decenas de años para el arte proletario? Las bases técnicas de la vida no son iguales hoy día, y por ello el ritmo es igualmente muy distinto. Esta objeción, que a primera vista parece muy convincente, pasa en realidad de refilón junto al problema.

Cierto que en el desarrollo de la nueva sociedad llegará un momento en que la economía, el edificio cultural, el arte, serán dotados de la mayor libertad de movimientos para avanzar. En cuanto al ritmo de este movimiento, no podemos en la actualidad más que soñarlo. En una sociedad que haya rechazado la áspera y embrutecedora preocupación por el pan cotidiano, en que los restaurantes comunitarios prepararán a elección de cada uno una alimentación buena, sana y apetitosa, en que las lavanderas comunales lavarán bien buena ropa para todos, en que los niños, todos los niños, estarán bien alimentados, serán fuertes y alegres, y absorberán los elementos fundamentales de la ciencia y del arte como absorben albúmina, el aire y el calor del sol, en que la electricidad y la radio no serán ya los procedimientos primitivos que hoy son, sino fuentes inagotables de energía concentrada que respondan a la presión de un botón, en que ya no habrá "bocas inútiles", en que el egoísmo liberado del hombre -ifuerza inmensa!- será totalmente dirigido hacia el conocimiento, la transformación y la mejora del universo, en una sociedad semejante la dinámica del desarrollo cultural no tendrá comparación alguna con lo que se ha conocido en el pasado. Pero esto no vendrá sino tras un largo y difícil período de transición, que aún está casi entero delante de nosotros. Precisamente aquí hablamos de ese período de transición.

Nuestra época, la época actual, ¿no es dinámica? Lo es, y en el más alto grado. Pero su dinamismo se concentra en la política. La guerra y la revolución son dinámicas,

pero la mayor parte de las veces en detrimento de la técnica y de la cultura. Ciertamente que la guerra ha producido una larga serie de invenciones técnicas. Pero la pobreza general que ha causado ha diferido para un largo período la aplicación práctica de estas invenciones que podían revolucionar la vida cotidiana. Y lo mismo ocurre con la radio, la aviación y numerosos inventos químicos. Por otro lado, la revolución crea las premisas de una nueva sociedad. Pero lo hace con los métodos de la vieja sociedad, con la lucha de clases, la violencia, la destrucción y la aniquilación. Si la revolución salva la sociedad y la cultura, pero en medio de la cirugía más cruel. Todas las fuerzas activas están concentradas en la política, en la lucha revolucionaria. El resto es rechazado a segundo plano, y todo lo que obstaculiza el avance es pisoteado sin compasión. Este proceso tiene evidentemente sus flujos y sus reflujos parciales: el comunismo de guerra ha dejado paso a la Nep, que a su vez pasa por diversas fases. Pero en su esencia, la dictadura del proletariado no es la organización económica y cultural de una nueva sociedad, es un régimen militar revolucionario cuyo fin es luchar para la instauración de esa sociedad. No hay que olvidarlo. El historiador del futuro colocará probablemente el punto culminante de la vieja sociedad en el 2 de agosto de 1914, cuando el poder exacerbado de la cultura burguesa sumió al mundo en el fuego y la sangre de la guerra imperialista. El comienzo de la nueva historia de la humanidad será probablemente datado el 7 de noviembre de 1917. Y es probable que las etapas fundamentales del desarrollo de la humanidad se dividan poco más o menos así: la "historia" prehistórica del hombre primitivo; la historia de la Antigüedad, cuyo desarrollo se apoyaba sobre la esclavitud; la Edad Media, fundada sobre la servidumbre; el capitalismo, con la explotación asalariada, y, por último, la sociedad socialista con el paso, que se hará, esperemos que sin dolor, a una Comuna donde cualquier forma de poder habrá desaparecido. En cualquier caso, los veinte, treinta o cincuenta años que se tomará la revolución proletaria mundial entrarán en la Historia como la transición más penosa de un sistema a otro, y de ninguna forma como una época independiente de cultura proletaria.

En los años de tregua actuales pueden nacer ilusiones sobre este punto en nuestra república soviética. Hemos puesto los problemas culturales en la orden del día. Al proyectar nuestras preocupaciones de hoy sobre un porvenir lejano, podemos llegar a imaginar una cultura proletaria. De hecho, por importante y vital que pueda ser nuestra edificación cultural, se sitúa enteramente bajo el signo de la revolución europea y mundial. No somos más que soldados en campaña. Tenemos por ahora una jornada de reposo, y hemos de aprovecharla para lavar nuestra camisa, hacernos cortar el cabello y ante todo para limpiar y engrasar el fusil. Toda nuestra actividad económica y cultural de hoy no es nada más que una cierta puesta en orden de nuestro equipo entre dos batallas, entre dos campañas. Los combates decisivos están todavía delante de nosotros, y sin duda los hay también en un horizonte más alejado. Los días que vivimos no son todavía la época de una cultura nueva, todo lo más el umbral de esa época. Debemos tomar oficialmente posesión de los elementos más importantes de la vieja cultura en primer lugar, para poder al menos abrir la puerta a una cultura nueva.

Esto resulta especialmente claro si se considera, como hay que hacer, el problema a su escala internacional. El proletariado era y sigue siendo la clase no poseedora. Por eso mismo, la posibilidad para él de iniciarse en los elementos de la cultura burguesa que han entrado para siempre en el patrimonio de la humanidad es extremadamente restringida. En cierto sentido, se puede decir, porque es cierto, que el proletariado, al menos el proletariado europeo, ha tenido, también él, su Reforma, sobre todo en la segunda mitad del siglo XIX, cuando, sin alcanzar aún directamente el poder del Estado, logró su empeño de alcanzar las condiciones jurídicas más favorables a su desarrollo en el régimen burgués. Pero, en primer lugar, para su período de "Reforma" (parlamentarismo y reformas sociales), que ha coincidido principalmente con el período de la II Internacional, la Historia ha concedido a la clase obrera aproximadamente tantos decenios como siglos a la burguesía. En segundo lugar, durante este período preparatorio, el proletariado en modo alguno se ha convertido en una clase más rica, no ha reunido entre sus manos ningún poder material; por el contrario, desde el punto de vista social y cultural, se ha encontrado cada vez más desheredado. La burguesía llegó al poder completamente armada de la cultura de su tiempo. El proletariado no viene al poder más que armado completamente de una necesidad aguda de conquistar la cultura. Después de apoderarse del poder, el proletariado tiene por primera tarea apoderarse del aparato de la cultura que antes servía a otros -industrias, escuelas, ediciones, prensa, teatros, etc.- y, gracias a este aparato, abrirse el camino de la cultura.

En Rusia nuestra tarea es complicada por la pobreza de nuestra tradición cultural y por las destrucciones materiales debidas a los sucesos de los diez últimos años. Tras la conquista del poder y casi seis años de lucha por su conservación y su reforzamiento, nuestro proletariado está obligado a emplear todas sus fuerzas en crear las condiciones materiales de existencia más elementales y a iniciarse él mismo literalmente en el A B C de la cultura. Si nos fijamos por tarea liquidar el analfabetismo de aquí al décimo aniversario del poder soviético, no es porque falten motivos.

Quizá alguien objete que doy a la noción de cultura proletaria un sentido demasiado amplio. Si no puede haber una cultura proletaria total, plenamente desarrollada, la clase obrera podría, sin embargo, triunfar en su objetivo de poner su huella sobre la cultura antes de disolverse en la sociedad comunista. Una objeción de este género debe ser ante todo observada como una desviación grave respecto a la posición de la cultura proletaria. Que el proletariado, durante la época de su dictadura, deba marcar la cultura con su huella es indiscutible. Sin embargo, está muy lejos de eso una cultura proletaria si se entiende por ello un sistema desarrollado e interiormente coherente de conocimiento y de técnicas en todos los terrenos de la creación material y espiritual. El único hecho que, por primera vez, decenas de millones de hombres sepan leer y escribir y conozcan las cuatro reglas constituirá un acontecimiento cultural, y de la mayor importancia. La nueva cultura, por esencia, no será aristocrática, no será reservada a una minoría privilegiada, sino que será una cultura de masa, universal, popular. La cantidad se transformará también ahí en calidad: el crecimiento del carácter de masa de la cultura elevará su nivel y modificará todos sus aspectos. Este proceso

no se desarrollará más que a través de una serie de etapas históricas. Con cada éxito en este camino, los lazos internos que hacen del proletariado una clase se relajarán y, en consecuencia, el terreno para una cultura proletaria desaparecerá.

Pero ¿y las capas superiores de la clase obrera? ¿Su vanguardia ideológica? ¿No puede decirse que en este medio, aunque sea restringido, se asiste desde ahora al desarrollo de una cultura proletaria? ¿No tenemos la academia socialista? ¿Ni profesores rojos? Algunos cometen el error de plantear la cuestión de esta forma tan abstracta. Se conciben las cosas como si fuera posible crear una cultura proletaria con métodos de laboratorio. De hecho, la trama esencial de la cultura está tejida por las relaciones e interacciones que existen entre la intelligentsia de la clase y la clase misma. La cultura burguesa -técnica, política, filosófica y artística- ha sido elaborada en la interacción de la burguesía y de sus inventores, dirigentes, pensadores y poetas. El lector creaba al escritor, y el escritor al lector. Esto es válido en un grado infinitamente mayor para el proletariado porque su economía, su política y su cultura no se pueden construir más que sobre la iniciativa creadora de las masas. Para el porvenir inmediato, sin embargo, la tarea principal de la intelligentsia proletaria no está en la abstracción de una nueva cultura -cuya base falta incluso ahora-, sino en el trabajo cultural más concreto; ayudar de forma sistemática, planificada, y por supuesto crítica, a las masas atrasadas a asimilar los elementos indispensables de la cultura ya existente. No se puede crear una cultura de clase a espaldas de la clase. Ahora bien, para edificar esta cultura en cooperación con la clase, en estrecha relación con su trayectoria histórica general, es necesario... construir el socialismo, o al menos sus grandes líneas. En esta vía, las características de clase de la sociedad no irán acentuándose, sino, por el contrario, reduciéndose poco a poco hasta cero, en proporción directa con los éxitos de la revolución. La dictadura del proletariado es liberadora en el sentido de que es un medio provisional -muy provisional- para desbrozar la vía y sentar las bases de una sociedad sin clases y de una cultura basada en la solidaridad.

Para explicar más concretamente la idea de "período de edificación cultural" en el desarrollo de la clase obrera, consideremos la sucesión histórica no de las clases, sino de las generaciones. Decir que adoptan la sucesión unas de otras -cuando la sociedad progresa y no cuando es decadente- significa que cada una de ellas añade su aportación a lo que la cultura ha acumulado hasta entonces. Pero antes de poder hacerlo, cada generación nueva debe atravesar por un período de aprendizaje. Se apropia de la cultura existente y la transforma a su manera, haciéndola más o menos diferente de la cultura de la generación precedente. Esta apropiación no es aún creadora, es decir, creación de nuevos valores culturales, sino solamente una premisa para ella. En cierta medida, lo que acabo de decir puede aplicarse al destino de las masas trabajadoras que se elevan al nivel de la creación histórica. Sólo hay que añadir que antes de salir del estadio de aprendizaje cultural, el proletariado habrá cesado de ser el proletariado. Recordemos una vez más que la capa superior, burguesa, del tercer Estado hizo su aprendizaje bajo el techo de la sociedad feudal; que aún en el seno de ésta había superado, desde el punto de vista cultural, a las viejas castas dirigentes y que se había

convertido en el motor de la cultura antes de acceder al poder. Las cosas son muy distintas con el proletariado en general y con el proletariado ruso en particular; ha sido forzado a tomar el poder antes de haberse apropiado de los elementos fundamentales de la cultura burguesa; ha sido forzado a derribar la sociedad burguesa por la violencia revolucionaria precisamente porque esta sociedad le impedía el acceso a la cultura. La clase obrera se esfuerza por transformar su aparato de Estado en una potente bomba para apagar la sed cultural de las masas. Es una tarea de un alcance histórico inmenso. Pero si no se quiere emplear las palabras a la ligera, todavía no es ésta la creación de una cultura proletaria propia. "Cultura proletaria", "arte proletario", etc., en tres de cada diez casos estos términos son empleados entre nosotros sin espíritu crítico para designar la cultura y el arte de la próxima sociedad comunista; en dos de diez casos, para indicar el hecho de que grupos particulares del proletariado adquieren ciertos elementos de la cultura proletaria; y por último, en cinco de cada diez casos, es un amasijo confuso de ideas y de términos sin pies ni cabeza.

He aquí un ejemplo reciente, sacado de entre otros cien, de un empleo visiblemente descuidado, erróneo y peligroso de la expresión "cultura proletaria": "La base económica y el sistema de superestructuras que te corresponde, escribe el camarada Sizov, forman la característica cultural de una época (feudal, burguesa, proletaria)". De este modo la época cultural proletaria se sitúa aquí en el mismo plano que la época burguesa. Ahora bien, lo que ahí se llama época proletaria no es más que el breve paso de un sistema social y cultural a otro, del capitalismo al socialismo. La instauración del régimen burgués ha sido precedido igualmente por una época de transición, pero contrariamente a la revolución burguesa, que se ha esforzado, no sin éxito, de perpetuar la dominación de la burguesía, la revolución proletaria tiene por objeto liquidar la existencia del proletariado en tanto que clase en un plazo lo más breve posible. Este plazo depende directamente de los logros de la revolución. ¿No es sorprendente que se pueda olvidar y se sitúe la época de la cultura proletaria en el mismo plano que la de la cultura feudal o burguesa?

Si esto es así, ¿se deduce que no tenemos ciencia proletaria? ¿No podemos decir que la concepción materialista de la historia y la crítica marxista de la economía política constituyan los elementos científicos inestimables de una cultura proletaria? ¿No hay una contradicción?

Por supuesto, la concepción materialista de la historia y la teoría del valor tienen una importancia inmensa tanto como arma de clase del proletariado como para la ciencia en general. Hay más ciencia verdadera sólo en el Manifiesto del Partido comunista que en bibliotecas enteras repletas de compilaciones, especulaciones y fabricaciones profesoras sobre la filosofía de la historia. ¿Puede decirse por ello que el marxismo constituye un producto de la cultura proletaria? ¿Y puede decirse que ya utilizamos efectivamente el marxismo no sólo en las luchas políticas, sino también en los problemas científicos generales?

Marx y Engels salieron de las filas de la democracia pequeño-burguesa y es evidentemente la cultura de ésta la que los formó, y no una cultura proletaria. Si no hubiese existido la clase obrera, con sus huelgas, sus luchas, sus sufrimientos y sus revueltas, no habría habido comunismo científico, porque no habría habido necesidad histórica de él. La teoría del comunismo científico ha sido enteramente edificada sobre la base de la cultura científica y política burguesa, pese a que haya declarado a esta última una lucha no para la vida, sino una lucha a muerte. Bajo los golpes de las contradicciones capitalistas, el pensamiento universalizador de la democracia burguesa se ha alzado, en sus representantes más audaces, más honestos y más clarividentes, hasta una genial negación de sí misma, armada con todo el arsenal crítico de la ciencia burguesa. Tal es el origen del marxismo.

El proletariado ha encontrado en el marxismo su método, pero no al primer golpe, y ni siquiera hoy todavía completamente. Muy lejos de ello. Hoy, este método sirve principalmente, casi en exclusiva, a fines políticos. El desarrollo metodológico del materialismo dialéctico y su larga aplicación al conocimiento son aún enteramente del dominio del porvenir. Sólo en una sociedad socialista el marxismo dejará de ser sólo un instrumento de lucha política para convertirse en un método de creación científica, el elemento y el instrumento esenciales de la cultura espiritual.

Resulta incontestable que toda ciencia refleja más o menos las tendencias de la clase dominante. Cuando más estrechamente se vincula una ciencia a las tareas prácticas de dominación de la naturaleza (la física, la química, las ciencias naturales en general), tanto mayor es su aporte humano, fuera de consideraciones de clase. Cuanto más profundamente se liga una ciencia al mecanismo social de la explotación (la economía política) o cuanto más abstractamente generaliza la experiencia humana (como la psicología, no es su sentido experimental y fisiológico, sino en el sentido denominado "filosófico"), tanto más se subordina al egoísmo de clase de la burguesía, y tanto menos importa su contribución a la suma general del conocimiento humano. El terreno de las ciencias experimentales conoce a su vez diferentes grados de integridad y de objetividad científica, en función de la amplitud de las generalizaciones que se hacen. Por regla general, las tendencias burguesas se desarrollan más libremente en las altas esferas de la filosofía metodológica, de la "concepción del mundo". Por ello es necesario limpiar el edificio de la ciencia de abajo arriba, o más exactamente desde arriba hasta abajo, porque hay que comenzar por los pisos superiores. Sería, sin embargo, ingenuo pensar que el proletariado, antes de aplicar a la edificación socialista la ciencia heredada de la burguesía, deba someterla por completo a una revisión crítica. Sería aproximadamente lo mismo que decir, con los moralistas utópicos: antes de construir una sociedad nueva, el proletariado debe elevarse a la altura de la moral comunista. De hecho, el proletariado transformará radicalmente la moral, tanto como la ciencia, sólo después de que haya construido la sociedad nueva, aunque sólo estén elaboradas sus líneas maestras. ¿No caemos ahí en un círculo vicioso? ¿Cómo construir una sociedad nueva con la ayuda de la vieja ciencia y de la vieja moral? Se necesita un poco de dialéctica, de esa misma dialéctica que esparcimos profusamente en la poesía lírica,

en la administración y en la sopa de verduras y el puré. Para empezar a trabajar, la vanguardia proletaria tiene necesidad absoluta de ciertos puntos de apoyo, de ciertos métodos científicos susceptibles de liberar la conciencia del yugo ideológico de la burguesía; en parte ya los posee, en parte debe aún adquirirlos. Ha experimentado su método fundamental en numerosas batallas y en las condiciones más diversas. Pero eso está muy lejos aún de una ciencia proletaria. La clase revolucionaria no puede interrumpir su combate porque el partido no ha decidido todavía si debe aceptar o no la hipótesis de los electrones y de los iones, la teoría psicoanalítico de Freud, la genética, los nuevos descubrimientos matemáticos de la relatividad, etc. Evidentemente, después de haber conquistado el poder, el proletariado tendrá posibilidades mucho mayores para asimilar la ciencia y revisarla. Pero también en este caso es más fácil decir las cosas que hacerlas. No se trata de que el proletariado aplase la edificación del socialismo hasta que sus nuevos sabios, muchos de los cuales tienen hoy los pantalones rotos, hayan verificado y depurado todos los instrumentos y todas las vías del conocimiento. Rechazando lo que es manifiestamente inútil, falso, reaccionario, el proletariado utiliza en los diversos dominios de su obra de edificación los métodos y los resultados de la ciencia actual, adoptándolos necesariamente con el porcentaje de elementos de clase, reaccionarios, que contienen. El resultado práctico se justificará en el conjunto porque la práctica, sometida al control de los objetivos socialistas, operará gradualmente una verificación y una selección de la teoría, de sus métodos y de sus conclusiones. Mientras tanto, habrán crecido los sabios educados en condiciones nuevas. De cualquier modo, el proletariado deberá llevar su obra de edificación socialista hasta un nivel bastante elevado, es decir, hasta una satisfacción real de las necesidades materiales y culturales de la sociedad, antes de poder emprender la limpieza general de la ciencia, desde arriba hasta abajo. No quiero decir nada con esto contra el trabajo de crítica marxista que numerosos círculos y seminarios se esfuerzan por realizar en diversos campos. Este trabajo es necesario y fructífero. De todas maneras, debe ser extendido y profundizado. Debemos conservar, sin embargo, el sentido marxista de la medida para apreciar el peso específico que tienen hoy estas experiencias y estas tentativas por relación a la dimensión general de nuestro trabajo histórico.

Lo que precede ¿excluye la posibilidad de ver surgir de las filas del proletariado, mientras que esté en período de dictadura revolucionaria, de eminentes sabios, inventores, dramaturgos y poetas? Por nada del mundo. Pero sería actuar muy a la ligera dar el nombre de cultura proletaria a las realizaciones, incluso las más valiosas, de representantes individuales de la clase obrera. La noción de cultura no debe ser cambiada en calderilla de uso individual, y no se pueden definir los progresos de la cultura de una clase por los pasaportes proletarios de tales o cuales inventores o poetas. La cultura es la suma orgánica de conocimiento y de técnicas que caracteriza a toda la sociedad, o al menos a su clase dirigente. Abarca y penetra todos los dominios de la creación humana, y los unifica en un sistema. Las realizaciones individuales se desarrollan por encima de este nivel y lo elevan gradualmente.

Esta relación orgánica ¿existe entre nuestra poesía proletaria de hoy y la actividad

cultural de la clase obrera en su conjunto? Es evidente que no. Individualmente o por grupos, los obreros se inician en el arte que ha sido creado por la intelligentsia burguesa y se sirven de su técnica, por el momento de una forma bastante eléctrica. ¿Es con el fin de dar una expresión a su mundo interior, propio, proletario? No, por supuesto, y muy lejos de ello. La obra de los poetas proletarios carece de esa cualidad orgánica que no puede provenir más que de una relación íntima entre el arte y el desarrollo de la cultura en general. Son obras literarias de proletarios dotados o con talento, pero no la literatura proletaria. ¿Será, sin embargo, una de sus fuentes?

Naturalmente, en el trabajo de la generación actual se encuentran numerosos gérmenes, raíces, fuentes donde algún erudito futuro, aplicado y diligente, se remontará a partir de los diversos sectores de la cultura del futuro, igual que los actuales historiadores del arte se remontan del teatro de Ibsen a los misterios religiosos, o del impresionismo y del cubismo a las pinturas de los monjes. En la economía del arte, como en la de la naturaleza, nada se pierde y todo está ligado. Pero de hecho, concretamente en la vida, la producción actual de los poetas salidos del proletariado está aún lejos de desarrollarse en el mismo plano que el proceso que prepara las condiciones de la futura cultura socialista, es decir, el proceso de elevación de las masas.

El camarada Dubovskoi ha puesto frente a él, y al parecer contra él, a un grupo de poetas proletarios con un artículo² en el que, al lado de ideas en mi opinión discutibles, expresa una serie de verdades en realidad algo amargas, pero incontestables en lo esencial. El camarada Dubovskoi llega a la conclusión de que la poesía proletaria no se encuentra en el grupo "Kuznitsa" [La Fragua], sino en los periódicos murales de las fábricas, con sus autores anónimos.

Hay ahí una idea justa, aunque esté expresada de forma paradójica. Podría decirse con igual razón que los Shakespeare y los Goethe proletarios están en este momento a punto de correr con los pies desnudos hacia alguna escuela primaria. Es incontestable que el arte de los poetas de fábrica está orgánicamente mucho más ligado con la vida, con las preocupaciones cotidianas y los intereses de la casa obrera. Pero eso no es una literatura proletaria. Es sólo la expresión escrita del proceso molecular de elevación cultural del proletariado. Más arriba hemos explicado que no es lo mismo. Los corresponsales obreros de los periódicos, los poetas locales, los críticos cumplen un gran trabajo cultural que desbroza el terreno y lo prepara para las futuras semillas. Pero la cosecha cultural y artística requerida será - ¡afortunadamente! - socialista, y no "proletaria".

El camarada Pletnev, en un interesante artículo³ sobre "Las vías de la poesía proletaria", emite la idea de que las obras de los poetas proletarios, independientemente de su valor artístico, son ya importantes por el hecho de su vínculo directo con la vida de la clase. A partir de ejemplos de poesía proletaria, el camarada Pletnev muestra de

2- *Pravda*, 10 de febrero de 1923. (N. Del T.)

3- *El Clarín*, libro 8. (N. del T.) 159

forma bastante convincente los cambios en el estado de ánimo de los poetas proletarios en relación con el desarrollo general de la vida y de las luchas del proletariado. Igualmente, el camarada Pletnev demuestra que los productos de la poesía proletaria -no todos, pero sí muchos- son importantes documentos de la historia de la cultura. Lo cual no quiere decir que sean documentos artísticos. "Que esos poemas sean flojos, de forma antigua, llenos de faltas, lo admito -escribe Pletnev a propósito de un poeta obrero que se ha alzado desde los sentimientos religiosos a un espíritu revolucionario militante-, pero ¿no marcan el camino del progreso para el poeta proletario?". Evidentemente: incluso flojos, incluso incoloros, incluso llenos de faltas, los versos pueden marcar la vía del progreso político de un poeta y de una clase y tener una significación inmensa como síntoma cultural. Sin embargo, los poemas flojos, y más aún los que ponen de relieve la ignorancia del poeta, no pertenecen a la poesía proletaria simplemente porque no son poesía.

Es muy interesante observar que, al trazar el paralelo de la evolución política de los poetas obreros y el progreso revolucionario de la clase obrera, el camarada Pletnev comprueba acertadamente que desde hace algunos años, y sobre todo desde los comienzos de la Nep, los escritores emergen de la clase obrera. El camarada Pletnev explica la "crisis de la poesía proletaria" -que va acompañada de una tendencia al formalismo y... al filisteísmo- por la insuficiente formación política de los poetas y la escasa atención que les concede el Partido. De lo cual resulta, dice Pletnev, que los poetas "no han resistido a la colosal presión de la ideología burguesa: han cedido o están a punto de ceder a ella". Esta explicación es, evidentemente, insuficiente. ¿Qué "colosal presión de la ideología burguesa" puede haber entre nosotros? No hay que exagerar. No discutiremos para saber si el partido habría podido hacer más en favor de la poesía proletaria, o no. Eso no basta para explicar la falta de fuerza de resistencia de esta poesía, de igual modo que esa falta de fuerza no está compensada por una violenta gesticulación "de clase" (en el estilo del manifiesto de "Kuznitsa"). El fondo de la cuestión es que en el período prerrevolucionario y en el primer período de la revolución los poetas proletarios consideraban la versificación no como un arte que tiene sus propias leyes, sino como uno de los medios de quejarse de su triste suerte o de exponer sus sentimientos revolucionarios. Los poetas proletarios no han abordado, la poesía como un arte y un oficio más que en estos últimos años, una vez que se relajó la tensión de la guerra civil. De pronto apareció que en la esfera del arte el proletariado no había creado aún medio cultural alguno, mientras que la intelligentsia burguesa tiene el suyo, sea bueno o malo. El hecho esencial no es aquí que el partido o sus dirigentes no hayan "ayudado suficientemente", sino que las masas no estaban artísticamente preparadas; y el arte, como la ciencia, exige una preparación. Nuestro proletariado posee su cultura política -en cantidad suficiente para asegurar su dictadura-, pero no tiene cultura artística. Mientras los poetas proletarios caminaban en las filas de las formaciones de combate comunes, sus versos, como ya hemos dicho, conservaban un valor de documentos revolucionarios. Cuando tuvieron que enfrentarse a problemas de oficio y de arte comenzaron, voluntaria o involuntariamente, a buscarse un nuevo medio. No hay, por tanto, simplemente una

falta de atención, sino un condicionamiento histórico profundo. Lo cual no significa en modo alguno, sin embargo, que los poetas obreros que han entrado en ese período de crisis estén definitivamente perdidos para el proletariado. Esperamos que por lo menos algunos de ellos saldrán fortalecidos de esa crisis. Una vez más, esto no quiere decir tampoco que los grupos de poetas obreros de hoy estén destinados a sentar las bases inquebrantables de una nueva y gran poesía. Nada de eso. Verosímilmente, será un privilegio de las generaciones futuras, que también tendrán que atravesar sus períodos de crisis, porque habrá todavía durante mucho tiempo muchas desviaciones de grupos y de círculos, muchas dudas y errores ideológicos y culturales, cuya causa profunda reside en la falta de madurez cultural de la clase obrera.

El solo aprendizaje de la técnica literaria es una etapa indispensable y que requiere tiempo. La técnica se hace notar de forma más acusada en aquellos que no la poseen. Puede decirse de muchos jóvenes proletarios con toda exactitud que no son ellos los que dominan la técnica, sino que es la técnica la que les domina a ellos. En algunos, en los de más talento, no es más que una crisis de crecimiento. En cuanto a aquellos que no podrán convertirse en dueños de la técnica, parecerán siempre "artificiales", imitadores e incluso bufones. Pero sería excesivo concluir de ello que los obreros no necesitan de la técnica del arte burgués. Sin embargo, muchos caen en este error: "Dadnos -dicen- algo que sea nuestro, incluso algo detestable, pero que sea, nuestro." Esto es falso y falaz. El arte detestable no es arte y por tanto los trabajadores no tienen necesidad de ello. Quien se conforma con "lo detestable", quien lleva en él, en el fondo, una buena porción de desprecio por las masas, es muy importante para esa especie particular de políticos que nutren una desconfianza orgánica en la fuerza de la clase obrera pero que la halagan y glorifican cuando "todo va bien". Detrás de los demagogos, los inocentes sinceros repiten esta fórmula de simplificación pseudoproletaria. Eso no es marxismo, sino populismo reaccionario, teñido apenas de ideología "proletaria". El arte destinado al proletariado no puede ser un arte de segunda categoría. Hay que aprender, a pesar del hecho de que los "estudios" -que se hacen obligatoriamente entre el enemigo- impliquen un cierto peligro. Hay que aprender, y la importancia de organizaciones como el proletkult, por ejemplo, debe medirse no por la velocidad con que crean una nueva literatura, sino por la contribución que aportan a la elevación del nivel literario de la clase obrera, comenzando por sus capas superiores.

Términos tales como "literatura proletaria" y "cultura proletaria" son peligrosos porque reducen artificialmente el porvenir cultural al marco estrecho del presente, porque falsean las perspectivas, porque violan las proporciones, porque desnaturalizan los criterios y porque cultivan de forma muy peligrosa la arrogancia de los pequeños círculos.

Si se rechaza el término "cultura proletaria", ¿qué hacer entonces con... el "proletkult"? Convengamos en que proletkult significa "actividad cultural del proletariado", es decir, lucha encarnizada por elevar el nivel cultural de la clase obrera. En verdad que la importancia del proletkult no disminuirá ni un ápice por esta interpretación.

En su declaración programática, que ya hemos citado de pasada, los escritores proletarios de "Kuznitsa" proclaman que "el estilo es la clase" y que por tanto los escritores de un origen social distinto no pueden crear un estilo artístico que corresponda con la naturaleza del proletariado. De ahí parece deducirse que el grupo "Kuznitsa", que es proletario a un tiempo por su composición y por su tendencia, está a punto de crear precisamente el arte proletario.

"El estilo es la clase". Sin embargo, el estilo no nace completamente al mismo tiempo que la clase. Una clase encuentra su estilo por caminos extremadamente complejos. Sería muy simple que un escritor pudiera, por el mero hecho de ser un proletario fiel a su clase, instalarse en la encrucijada y declarar: "Yo soy el estilo del proletariado."

"El estilo es la clase", y no sólo en arte, sino ante todo en política. Ahora bien, la política es el único terreno en que el proletariado ha creado efectivamente su propio estilo. ¿Cómo? No mediante ese simple silogismo: cada clase tiene su estilo, el proletariado es una clase, y encarga a determinado grupo proletario formular su estilo político. No, el camino fue hecho más complejo. La elaboración de la política proletaria ha pasado por las huelgas económicas, por la lucha, por el derecho de coalición, por los utopistas ingleses y franceses, por la participación de los obreros en los combates revolucionarios bajo la dirección de la democracia burguesa, por el Manifiesto del Partido comunista, por la creación de la socialdemocracia, que, sin embargo, en el curso de los acontecimientos se sometió al "estilo" de otras clases, por la escisión de la socialdemocracia y la separación de los comunistas, por la lucha de los comunistas por el frente único, y por una serie de etapas que aún están por venir. Todo lo que le queda de energía al proletariado después de lo que ha hecho frente a las exigencias elementales de la vida ha ido y va encaminada a la elaboración de ese "estilo" político. Mientras que la ascensión histórica de la burguesía tuvo lugar con una igualdad relativa en todos los dominios de la vida social, la burguesía al enriquecerse, al organizarse, al formarse filosófica y estéticamente, y al acumular hábitos de dominio, para el proletariado, como clase económicamente desheredada, todo el proceso de autodeterminación toma un carácter político revolucionario intensamente unilateral, que encuentra su más alta expresión en el partido comunista.

Si se quisiera comparar la ascensión artística del proletariado a su ascensión política, habría que decir que en el terreno del arte nos encontramos actualmente más o menos en el período en que los primeros movimientos, todavía impotentes, de las masas coincidían con los esfuerzos de la intelligentsia y de algunos obreros por construir sistemas utópicos. Deseamos de todo corazón a los poetas de "Kuznitsa" que aporten su parte a la creación del arte del porvenir, que será, si no proletario, al menos socialista. Pero en el estado actual, extremadamente primitivo, de este proceso sería un error imperdonable conceder a "Kuznitsa" el monopolio de la expresión del "estilo proletario". La actividad de Kuznitsa en relación con el proletariado se sitúa, en un principio, en el mismo plano que la de Lef, que la de Krug y que la de otros grupos que se esfuerzan por dar una expresión artística a la revolución. Honestamente no sabemos

cuál de estas contribuciones se revelará como más importante. En numerosos poetas proletarios la influencia del futurismo, por ejemplo, es indiscutible. El gran talento de Kazin está impregnado de elementos de la técnica futurista, Bezimensky es una esperanza.

La declaración de "Kuznitsa" pinta la situación actual en el terreno del arte con trazos muy sombríos y acusadores: "La Nep, como etapa de la revolución, ha aparecido en el ambiente de un arte que se parece a las gesticulaciones de los gorilas..." "Y todo eso está pagado con subvenciones... No hay Bielinsky. Por encima del desierto del arte, el crepúsculo... Pero nosotros elevamos nuestra voz y desplegamos la bandera roja...", etc. Del arte proletario se habla en términos extremadamente enfáticos, es decir, grandilocuentes, en parte como arte del futuro, y en parte como arte del presente: "La clase obrera, monolítica, crea un arte únicamente a su imagen y semejanza. Su lengua particular, de sonoridades diversas, alta en colores, rica en imágenes, favorece con su simplicidad, con su claridad, con su precisión, la fuerza de un gran estilo." Si ello es así,

¿de dónde viene entonces el desierto del arte, y por qué precisamente por encima de él se yergue el crepúsculo? Esta contradicción evidente no puede tener más que una explicación: el arte protegido por el gobierno soviético, que es un desierto invadido por el crepúsculo, los autores de la declaración oponen un arte proletario "de gran envergadura y de gran estilo" que, sin embargo, no goza de la consideración necesaria porque ya no hay "Bielinsky" y porque en el lugar de los Bielinskys hay algunos "camaradas publicistas salidas de nuestras filas y habituados a llevar las bridas de todo". Con riesgo de quedar yo también algo incluido en la Orden de la Brida, debo decir, sin embargo, que la declaración de "Kuznitsa" habla de sí como del portador exclusivo del arte revolucionario, exactamente en los mismos términos que los futuristas, que los imaginistas, que los "hermanos Serapion" y que los demás. ¿Dónde está, camaradas, este "arte de envergadura, de gran estilo, ese arte monumental?" ¿Dónde? Pensad en la obra de tal o cual poeta de origen proletario –y lo que evidentemente necesitamos ahora es un trabajo de crítica atenta, estrictamente individualizada–: no hay arte proletario. No hay que jugar con las grandes palabras. No es cierto que exista un arte proletario, y menos que sea de gran envergadura ni monumental. ¿Dónde estaría? ¿En quién? Los poetas proletarios hacen su aprendizaje e, incluso sin recurrir a los métodos microscópicos de la escuela formalista, se puede definir, como hemos dicho, la influencia ejercida en ellos por otras escuelas, y ante todo por los futuristas. No es esto un reproche, porque ahí no hay pecado. Pero ninguna declaración llegará a crear un estilo proletario monumental. "No hay Bielinskys", lamentan nuestros autores. Si tuviéramos que presentar la prueba jurídica de que la actividad de "Kuznitsa" está penetrada del estado de ánimo que reina en ese pequeño mundo cerrado, en los restringidos círculos, en las pequeñas escuelas de la intelligentsia, la encontraríamos en esta triste fórmula: "No hay Bielinskys." Evidentemente, no se refieren con ello a Bielinsky como persona, sino como representante de esa dinastía de críticos rusos inspiradora y guía de la vieja literatura. Nuestros amigos de "Kuznitsa" no se han dado

cuenta de que esa dinastía ha dejado de existir, precisamente después de que la masa proletaria haya ascendido a la escena política. Por uno de sus lados, y precisamente por el más importante, Plejanov fue el Bielinsky marxista, el último representante de esta noble dinastía de publicistas. Por lo que atañe a la literatura, los Bielinskys abrían respiraderos en la opinión pública de su época. Tal fue su papel histórico. La crítica literaria reemplazaba a la política, y la preparaba. Y lo que en Bielinsky y en los demás representantes de la crítica radical no eran más que alusiones, ha recibido en nuestra época la carne y la sangre de Octubre, se ha convertido en la realidad soviética. Si Bielinsky, Chernichevsky, Dobroljubov, Pisarev, Mijailovsky y Plejanov fueron, cada uno a su manera, los inspiradores públicos de la literatura y, más aún, los inspiradores literarios de la opinión pública naciente, ¿es que ahora toda nuestra opinión pública, con su política, su prensa, sus reuniones, sus instituciones no aparece como el intérprete suficiente de sus propias vías? Toda nuestra vida social está situada bajo un proyector: el marxismo ilumina todas las etapas de nuestra lucha, cada una de nuestras instituciones está sometida en todas sus partes al fuego graneado de la crítica. En estas condiciones pensar en Bielinsky con suspiros de pesar es revelar -¡ay, ay!- un espíritu de renuncia propio de los pequeños círculos intelectuales, al estilo (que nada tiene de monumental) de algún populista de izquierdas lleno de piedad, como Ivanov-Razumnik. "No hay Bielinskys". Pero, en fin, Bielinsky era mucho menos un crítico literario que un guía de la opinión en su época. Y si Vissarion Bielinsky pudiera vivir en nuestros días, sería probablemente -no se lo ocultaremos a "Kuznitsa"- miembro... del Politburó. Y quizá llevara las cosas con bridas relajadas. ¿No se quejaba, en efecto, de que él, cuya naturaleza era aullar como un chacal, debía hacer oír notas melodiosas.

No es totalmente casual que la poesía de los pequeños círculos, en sus esfuerzos por vencer su soledad, caiga en el romanticismo soso del "cosmismo". La idea es poco más o menos así: hay que sentir el mundo como unidad, y a uno mismo como una parte activa de esa unidad, con la perspectiva de dirigir más tarde no sólo la tierra, sino todo el cosmos. Todo esto, por supuesto, es realmente soberbio y terriblemente grande. Nosotros éramos simples habitantes de Kursk o de Kaluga, acabamos de conquistar toda Rusia, y marchamos ahora hacia la revolución mundial. ¿Vamos a contentarnos con "límites planetarios"? Pongamos inmediatamente al círculo proletario sobre el barril del universo. ¿Qué hay más simple? Sabemos hacerlo, y no tenemos a nadie.

El cosmismo parece, o puede parecer, extremadamente audaz, potente, revolucionario, proletario. De hecho, se encuentran en el cosmismo elementos que confinan con la deserción: se huye de los difíciles problemas terrestres -que son particularmente graves en el terreno del arte- para refugiarse en las esferas interestelares. Por eso mismo, el cosmismo muestra un parentesco a todas luces inesperado con el misticismo. En efecto, querer introducir en su concepción artística del mundo el reino de las estrellas, y no sólo de modo contemplativo, sino en cierta forma activa, es, independientemente incluso de los conocimientos que se puedan tener de astronomía, una tarea muy ardua y en cualquier caso de una urgencia poco visible. Por último, se deja traslucir que si los poetas se convierten en "cosmistas" no es porque

la población de la Vía Láctea golpee imperiosamente a su puerta y exija de ellos una respuesta, sino porque los problemas terrestres, al prestarse con tanta dificultad a la expresión artística, les incitan a tratar de saltar en el mundo del más allá. Sin embargo, no basta con titularse "cosmista" para coger las estrellas del cielo. Tanto menos cuanto que en el universo hay mucho más de vacío interestelar que de estrellas. Esta tendencia dudosa que tienen para colmar las lagunas de su concepción del mundo y de su obra artística por la materia sutil de los espacios interestelares, peligra con llevar a algunos cosmistas a la más sutil de las materias, al Espíritu Santo, en el que reposan ya suficientemente los difuntos poetas.

Los nudos corredizos y los lazos lanzados sobre los poetas proletarios son tanto más peligrosos cuanto que estos poetas son muy jóvenes, y algunos de ellos apenas han salido de la adolescencia. En su mayoría es la revolución victoriosa la que los ha despertado a la poesía. Han entrado en la hombredad sin estar todavía formados, llevados por las alas de la espontaneidad, del torbellino y del huracán...

A fin de cuentas, esta embriaguez primitiva se apoderó también de escritores completamente burgueses, que la pagaron en seguida con una resaca reaccionaria y mística, y todo lo que se quiera en ese sentido. Las verdaderas dificultades y las auténticas pruebas comenzaron cuando el ritmo de la revolución disminuyó, cuando los objetivos se hicieron más nebulosos, y cuando no bastó ya nadar en la corriente, tragar agua y hacer gorgoritos, sino que había que dar pruebas de circunspección, retraerse y hacer balance de la situación. Fue entonces cuando se vieron tentados: ¡adelante, hacia el cosmos! ¿Y la tierra? Como para los místicos, también puede ser para los "cosmistas" un simple trampolín.

Los poetas revolucionarios de nuestra época necesitan hallarse bien templados, y aquí más que en ninguna parte el temple moral es inseparable del temple intelectual. Necesitan una concepción del mundo, y por tanto una concepción del arte cerrada, flexible, alimentada por hechos. Para comprender el período de tiempo en que vivimos no sólo de una manera diaria, sino real, profundamente, hay que conocer el pasado de la humanidad, su vida, su trabajo, sus luchas, sus esperanzas, sus derrotas y sus éxitos. ¡La astronomía y la cosmogonía son cosas excelentes! Pero antes que nada es la historia de la humanidad lo que hay que conocer, y la vida contemporánea en sus diversas leyes y en su realidad original y personal.

Es curioso comprobar que quienes fabrican las fórmulas abstractas de la poesía proletaria pasan habitualmente de largo junto a un poeta que, más que cualquier otro, tiene derecho al título de poeta de la Rusia revolucionaria. La definición de sus tendencias y de sus bases sociales no exige método crítico complicado: Demyan Biedny está ahí todo entero, de una sola pieza. No es un poeta que se haya acercado a la revolución, que haya descendido hasta ella, que la haya aceptado: es un bolchevique cuya arma es la poesía. Y en esto precisamente reside la fuerza excepcional de Demyan. Para él, la revolución no es una materia de creación, es la instancia más alta, la que le ha colocado

en su puesto. Su obra es un servicio social no sólo "a fin de cuentas", como se dice para el arte en general, sino también subjetivamente, en la conciencia del poeta mismo. Y esto desde los primeros días de su servicio histórico. Se integró en el Partido, creció con él, pasó por las diferentes etapas de su desarrollo, aprendió día a día a pensar y sentir con la clase obrera y a reproducir ese mundo de pensamientos y de sentimientos en forma concentrada en el lenguaje de los versos, unas veces con la malicia de las fábulas, otras con la melancolía de las canciones o la audacia de las coplillas satíricas, otras indignándose, otras lanzando vibrantes arengas. Ningún diletantismo hay en su cólera y en su odio. Odia con el odio bien claro del partido más revolucionario del mundo. Hay en él cosas de una gran fuerza y de una maestría acabada, hay en él también un buen número de cosas que no superan el nivel periodístico, cotidiano, de segundo orden. Es que Demyan no espera para crear las raras ocasiones en que Apolo llama al poeta al sacrificio divino, pero trabaja cada día, según las exigencias de los acontecimientos y... del Comité Central. Sin embargo, considerado en, su conjunto, su obra constituye un fenómeno absolutamente nuevo, único en su género. Y 'que los poetas de las diversas escuelas no cesan de burlarse de Demyan -vaya, ese folletinista- ojeen en su memoria para encontrar otro poeta que, con sus versos, tenga una influencia tan directa y tan eficaz sobre las masas. ¿Y cuáles son esas masas? Millones de obreros, campesinos, soldados rojos! ¿Y en qué momento? ¡En el más grande de todas las épocas!

Demyan no ha buscado formas nuevas. Emplea, incluso de modo ostensible, las viejas formas canonizadas. Pero en él esas formas han encontrado una auténtica resurrección; en tanto que mecanismo de transmisión incomparable del mundo de ideas bolcheviques. Demyan no ha creado ni creará jamás escuela: el mismo ha sido creado por una escuela que se llama Partido Comunista Ruso, por las necesidades de una época que no tendrá igual. Si se separa la noción metafísica de cultura proletaria para considerar las cosas desde el punto de vista que el proletariado lee, de lo que necesita, de lo que le apasiona y le impulsa a la acción, de lo que eleva su nivel cultural y con ello prepara el terreno para un arte nuevo, la obra de Demyan Biedny es realmente una literatura proletaria y popular, es decir, una literatura vitalmente necesaria a un pueblo que despierta. Quizá no sea poesía auténtica, pero es algo mayor.

Un hombre que no está entre los últimos en la historia, Ferdinand Lasalle, escribía un día en una carta dirigida a Marx y a Engels a Londres:

"Como renunciaría voluntariamente a escribir lo que sé, para realizar solamente una parte de lo que puedo."

En este espíritu, Demyan podría decir también: "Dejo de buena gana a los otros el cuidado de escribir en formas nuevas y más complejas sobre la revolución, puesto que puedo escribir en las viejas formas para la revolución."

CAPÍTULO VII

La política del Partido en arte

Algunos escritores marxistas se han puesto a repetir los métodos de program respecto a los futuristas, los "hermanos Serapion", los imaginistas y en general de todos los compañeros de viaje, en conjunto e individualmente. Sin que se sepa por qué, se ha puesto especialmente de moda encarnizarse con Pilniak, incluso los futuristas lo hacen. Resulta incontestable que, por algunas cosas, Pilniak es irritante: demasiada ligereza en las grandes cuestiones, demasiada afectación, demasiado lirismo artificial... Pero Pilniak ha puesto de relieve de modo notable el papel provinciano y campesino de la revolución, el "tren de los mechtchniki"⁴, y gracias a Pilniak hemos visto todo esto de forma incomparablemente más clara y tangible que antes de él. ¿Y Vsévolov Ivanov? Después de El Partisano, El tren blindado y Las Arenas azules, pese a todas sus faltas de construcción, su estilo cortado e incluso sus artificios, ¿no hemos conocido mejor y sentido más Rusia en toda su inmensidad, en su infinita variedad étnica, en su estado atrasado y su fuerza? Este conocimiento directo, imaginado, puede reemplazarse verdaderamente por las hipérbolas de los futuristas, o el canto monótono de las correas de transmisión, o por esos articulitos de periódico que día a día combinan de diversas maneras las mismas trescientas palabras. Suprimid en el pensamiento a Pilniak y a Vsévolov Ivanov de nuestra vida cotidiana, y nos encontraremos empobrecidos. Los organizadores de la cruzada contra los compañeros de viaje -que llevaban sin cuidar de modo suficiente las perspectivas y las proporciones- han escogido asimismo por víctima al camarada Voronsky, redactor de Krasnaia Nov y director de las ediciones del Círculo, en calidad de confidente y casi cómplice.

Pensamos que el camarada Voronsky cumple -por orden del Partido- un importante trabajo literario y cultural y que, por supuesto, es más fácil decretar en un articulejo -con gorjeos de chorlito- la creación del arte comunista, que trabajar, con todo el cuidado que esto exige, en su preparación.

En cuanto a la "forma", nuestros críticos se adentran por el casino abierto antaño por la revista Raspad en 1908. Sin embargo, hay que comprender y apreciar los cambios de las situaciones históricas, la nueva repartición de fuerzas que se ha producido desde entonces. En aquella época éramos un partido vencido y reducido a la clandestinidad. La revolución estaba en reflujó, la contrarrevolución de Stolypin y de los anarcómisticos avanzaba decidida. En el Partido mismo, los intelectuales jugaban un papel desproporcionado a su importancia, y los grupos de intelectuales que pertenecían a otras familias políticas se influenciaban entre sí. En tales condiciones y para proteger nuestras formas de ver y pensar, debimos batirnos contra todas las formas de expresión literaria de la reacción.

4- Durante la revolución, muchos campesinos viajaban con un saco ("mechok") en vagones de animales, comprando y revendiendo toda clase de mercancías, principalmente alimentos. (N. del T).

Hoy día todo es distinto. La ley de atracción que juega en favor de la clase dirigente y que en última instancia determina el trabajo creador de los intelectuales, opera ahora a favor nuestro. En función de ello, hay que saber elaborar una política artística.

No es cierto que el arte revolucionario pueda ser creado sólo por los obreros. Precisamente porque la revolución es obrera, libera -repiteámoslo- una débil cantidad de energía de la clase obrera en el terreno del arte. Las mayores obras de la revolución francesa, las que la reflejan directa o indirectamente, han sido creadas por los artistas alemanes, ingleses u otros, pero no por franceses. La burguesía francesa, ocupada en hacer la revolución, no tenía fuerzas suficientes para dejar su huella. Más cierto es aún para el proletariado: su cultura artística es mucho más débil que su cultura política. Los intelectuales, además de todas las ventajas que les procura su cualificación, disponen del odioso privilegio de permanecer en una posición política pasiva, más o menos marcada de simpatía respecto a Octubre. No es sorprendente que den mejor imagen de la revolución -aunque estén más o menos deformadas- que el proletariado, ocupado en hacer la revolución. No ignoramos los límites, la inestabilidad, las oscilaciones de los compañeros de viaje. Si dejamos a un lado a Pilniak y su Año desnudo, a los "hermanos Serapion" con Vsévolov Ivanov, a Tijonov y a Polonskaya, si eliminamos a Maiakovsky y a Esenin, ¿qué nos queda, aparte de algunos pagarés inseguros sobre una futura literatura proletaria? Demyan Biedni -que no forma parte de los compañeros de viaje- no puede ser dejado a un lado, como esperamos, emparenta con la literatura proletaria incluso en el sentido en que define el Manifiesto de Kuznitsa. Sí, sin ellos, ¿qué quedaría?

¿Quiere esto decir que el Partido, contrariamente a sus principios, adopta una posición ecléctica ante el tema del arte? El argumento, que querría ser aplastante, es simplemente pueril. El marxismo ofrece diversas posibilidades: evaluar el desarrollo del arte nuevo, seguir todas las variaciones, alentar las corrientes progresistas por medio de la crítica; apenas si se le pueda pedir más. El arte debe labrarse su propia ruta por sí mismo. Sus métodos no son los del marxismo. Si el Partido dirige al proletariado, no dirige los procesos históricos. Sí, hay dominios en que dirige directa, imperiosamente. Hay otros en que controla y alienta, algunos en que se limita a alentar, otros incluso en que no hace más que orientar. El arte no es un dominio en que el Partido esté llamado a dirigir. Protege, estimula, sólo indirectamente dirige. Concede su confianza a los grupos que aspiran con sinceridad a acercarse a la revolución y alienta de este modo su producción artística. No puede situarse en las posiciones de un círculo literario. Ni puede ni debe.

El Partido defiende los intereses históricos de la clase obrera en su conjunto. Prepara paso a paso el terreno para una cultura nueva, para un arte nuevo. No ve a los compañeros de viaje en competencia con los escritores obreros, sino como colaboradores de la clase obrera en un gigantesco trabajo de reconstrucción. Comprende el carácter episódico de los grupos literarios en un período de transición. Lejos de apreciarlos en función de certificados personales de clase que expiden los señores literatos, se inquieta

por el puesto que ocupan o pueden ocupar esos grupos en la edificación de una cultura socialista. Si por lo que se refiere a tal o cual grupo no es posible hoy determinar ese puesto, el Partido esperará con paciencia y atención. Nada impide en modo alguno que los críticos, los lectores, concedan individualmente su simpatía a tal o cual grupo. El Partido, porque defiende en su conjunto los intereses históricos de la clase obrera, debe ser objetivo y prudente. Por doble motivo: no concede su imprimatur a Kuznitsa por el solo hecho de que los obreros escriban en él; ni rechaza a priori ningún grupo literario, aunque esté compuesto únicamente por intelectuales, a poco que éste se esfuerce por acercarse a la revolución y refuerce alguno de los eslabones (un vínculo es siempre un punto débil): con la ciudad o con la aldea, entre los miembros del Partido y los sin partido, entre los intelectuales y los obreros.

¿Significa tal política que uno de los flancos del Partido, el que se orienta hacia el arte, no será protegido? Afirmarlo sería exagerado. El Partido, al tomar por guías sus criterios políticos, rechaza en arte las tendencias claramente venenosas o disgregadoras. Cierto que el frente del arte está menos protegido que el de la política. ¿No ocurre lo mismo con la ciencia? ¿Qué piensan de la teoría de la relatividad los sostenedores de una ciencia puramente proletaria? ¿Es compatible o no lo es esta teoría con el materialismo? La cuestión ¿ha sido zanjada? ¿Dónde? ¿Cuándo? ¿Por quién? Está claro para todos, incluso para los profanos, que la obra de Pavlov está en el terreno del materialismo. ¿Y qué decir de la teoría psicoanalítico de Freud? ¿Es compatible con el materialismo, como piensa el camarada Radek, como pienso yo mismo, o le es hostil? Se puede plantear la misma cuestión sobre las nuevas teorías de la estructura atómica, etc. Sería maravilloso que exista un sabio capaz de abarcar metodológicamente todas estas nuevas generalizaciones, de establecer las conexiones con la concepción del mundo del materialismo dialéctico. Podría entonces enunciar los criterios recíprocos de las nuevas teorías y profundizar al mismo tiempo el método dialéctico. Temo que este trabajo -no hablo de un artículo en un periódico o en una revista, sino de una obra científica o filosófica de envergadura, como El origen de las especies o El Capital- no vea la luz ni hoy ni mañana. O mejor, si un libro de esta clase estuviera escrito hoy, es probable que las páginas no serían abiertas antes de que el proletariado deponga las armas.

El trabajo de aclimatación de la cultura, es decir, la adquisición del A B C de una cultura preproletaria, ¿no supone una elección, una crítica, un criterio de clase? Por supuesto. Ese criterio no es abstractamente cultural, sino político. Ambos coinciden en sentido amplio allí donde la revolución prepara las condiciones de una nueva cultura. Lo cual no significa que el matrimonio se realice de pronto. Si la revolución se ve obligada a destruir puentes o monumentos cuando haga falta, no dudará en poner su mano sobre cualquier tendencia artística que, por grandes que sean sus realizaciones formales, amenace con introducir fermentos disgregadores en los medios revolucionarios, o poner unas frente a otras las fuerzas internas de la revolución, proletariado, campesinado, intelectuales. Nuestro criterio es abiertamente político, imperativo y sin matices. De ahí la necesidad de definir sus límites. Para ser más preciso aún, diría que bajo un

régimen de vigilancia revolucionaria debemos llevar, por lo que al arte se refiere, una política amplia y flexible, extraña a todas las querellas de los círculos literarios.

Por supuesto, el Partido no puede abandonarse ni un solo momento al principio liberal del *laissez faire*, *laissez passer*, ni siquiera en arte. La cuestión estriba en saber en qué momento debe intervenir, en qué medida y en qué caso. No es ésta una cuestión tan simple como piensan los teóricos de Lef, los campeones de la literatura proletaria.

Los objetivos, tareas y métodos de la clase obrera son incomparablemente más concretos, están mejor definidos y mejor elaborados en el plano de la teoría, en el terreno económico que en arte. No obstante, tras haber intentado construir una economía centralizada, el Partido se ha visto obligado a admitir la existencia de tipos económicos diferentes, es decir, en competencia. Al lado de las empresas del Estado, organizadas en monopolios, tenemos empresas de carácter local, otras que están arrendadas, concesiones, empresas privadas, cooperativas, economías campesinas individuales, artesanos, empresas colectivas, etc. La política fundamental del Estado se dirige hacia una economía socialista centralizada. Esta tendencia general implica, para un período dado, un apoyo amplio a la economía campesina y a los artesanos. Si fuera de otro modo, nuestra política orientada hacia una industria socialista en gran escala se convertiría en una abstracción sin vida.

La República soviética alía obreros, campesinos e intelectuales de origen pequeño-burgués bajo la dirección del Partido comunista. De esta combinación social, gracias a los progresos de la técnica y de la cultura, debe salir una sociedad comunista. A través de una serie de etapas. El campesinado y los intelectuales vendrán al comunismo por caminos distintos a los obreros. Sus vías particulares no pueden dejar de reflejarse en la literatura. Los intelectuales que no han ligado su suerte sin reserva a la del proletariado (no comunistas en su aplastante mayoría) tratan de apoyarse en el campesinado debido a la ausencia, o a la extrema debilidad, de un punto de apoyo burgués. Este proceso, por el momento, es ante todo simbólico y consiste en idealizar a posteriori el espíritu revolucionario del mujik. Caracteriza a todos los compañeros de viaje. Con el aumento del número de establecimientos escolares y de aquellos que en el campo sepan leer, el lazo que existe entre el arte y el campesinado puede convertirse en orgánico. El campesinado producirá sus propios intelectuales. Si el punto de vista de los campesinos en economía, en política o en arte es más primitivo, más limitado y más egoísta que el del proletariado, eso es un hecho, un dato. El artista hará una obra históricamente progresista cuando, adoptando el punto de vista de los campesinos, o mejor, casándolo a su propio punto de vista, se penetre de la idea de que la unión de los obreros y los campesinos es una necesidad vital. A través de su creación, la cooperación necesaria entre la ciudad y la aldea se verá reforzada. La marcha de los campesinos hacia el socialismo dará a sus obras un contenido rico y profundo, una forma variada en sus colores, y tenemos todos los motivos para pensar que añadirá valiosos capítulos a la historia del arte. Por contra, oponer la aldea, orgánica y secularmente sagrada, a la ciudad, es hacer obra reaccionaria, hostil al proletariado, incompatible con

el progreso,

condenada a corromperse. Incluso en el dominio de la forma, un arte semejante no puede conducir más que a la repetición y a la imitación.

El poeta Kliuiov, los imaginistas, los "hermanos Serapion", Pilniak e incluso futuristas como Klebnikov, Krutchenij o y Kamensky tienen un fondo mujik, orgánico, mientras que otros tienen más un fondo burgués traducido en lengua de mujik. Donde las relaciones con el proletariado son menos ambiguas es en los futuristas. Los "hermanos Serapion", los imaginistas, Pilniak, dejan percibir aquí y allá su oposición al proletariado, al menos hasta hace muy poco. Reflejan, bajo un aspecto muy fragmentario, el estado de ánimo de la aldea en la época de la requisita forzada de semillas. Era la época en que buscando refugio contra el hambre en las aldeas, acumularon sus impresiones. Su balance es por lo menos ambiguo. No debe ser considerado fuera del período que terminó con la revuelta de Kronstadt. Hoy se ha producido un cambio considerable en el campesinado. Se ha producido entre los intelectuales y debería manifestarse en los compañeros de viaje que cantan al mujik. Ya está demostrado en cierta medida. Bajo el influjo de nuevas sacudidas sociales, estos grupos no han terminado con las luchas internas, las escisiones, las reunificaciones. Hay que seguir todo este proceso con cuidado de forma crítica. El partido, que pretende el papel de la dirección espiritual, no puede -y lo esperamos no sin motivo- pasar al lado de todas estas cuestiones y contentarse con parloteos.

Un arte proletario de gran envergadura ¿no podría ilustrar la marcha de los campesinos hacia el socialismo? Por supuesto que "puede" todo, como una central eléctrica "puede" distribuir luz y energía a la isba, al establo, al molino. Basta con tener una central, y cables que vayan a la aldea. Dicho sea de paso, lo más peligroso es que, en un caso semejante, la agricultura se levante contra la industria. Por desgracia, por a ora no tenemos esos cables, y la central eléctrica brilla por su ausencia. Lo mismo ocurre con el arte proletario: falta. El arte de inspiración proletaria (poetas obreros y futuristas) está todavía tan poco preparado para responder a las necesidades de la ciudad y de la aldea como la industria soviética para resolver los problemas de la economía mundial.

Suponiendo que dejásemos de lado al campesinado (¿cómo podríamos hacerlo?), no parece que para el proletariado, clase fundamental de la sociedad soviética, las cosas sean tan simples como se ve en las páginas de Lef. Los futuristas proponen arrojar por la borda la vieja literatura individualista, envejecida en su forma, enfrentada a la naturaleza colectivista del proletariado (este argumento va dirigido a nosotros, pobrecillos). Ponen de manifiesto una comprensión muy insuficiente de la dialéctica de las relaciones entre el individuo y lo colectivo. No hay verdades abstractas, es decir, hay individualismo e individualismo. Por individualismo una parte de los intelectuales antes de la revolución se arrojó en el misticismo, otra adoptó la vía caótica del futurismo y entregándose a la revolución; sea dicho en su honor, se acercó al proletariado. Cuando

éstos transmiten al proletariado una amargura que proviene de su individualismo, ¿hay que absolverles de tanto egocentrismo, es decir, de una individualidad extremada? Lo malo es que el proletario carece de esta cualidad. Su individualidad no está ni suficientemente formada ni diferenciada. Esa será la conquista más preciosa del progreso cultural que comienza hoy: elevar la personalidad, en sus cualidades objetivas, en su consciencia subjetiva. Sería pueril pensar que la literatura burguesa es apta para cumplir ese papel, para hacer brecha en la solidaridad de clase. Lo que Shakespeare, Goethe, Puskhin y Dostoievsky dieron al obrero es ante todo una imagen más compleja de la personalidad, dé sus pasiones y sentimientos, una conciencia más profunda de sus fuerzas interiores, una percepción más nítida de su subconsciente, etc. En última instancia, el obrero encontrará en ellos un enriquecimiento. Gorki, imbuido del individualismo romántico del vagabundo, ha sabido nutrir el espíritu juvenil de la revolución proletaria en vísperas de 1905 porque ha ayudado al despertar de la personalidad en una clase en que la personalidad, una vez despierta, trata de ponerse en relación con otras personalidades despiertas. El proletariado necesita un alimento y una educación artísticos. No hay que tomarlo por un trozo de arcilla que los artistas, los del pasado y los del porvenir, pueden modelar a su propia semejanza.

El proletariado, muy sensible en el plano espiritual y en el artístico, no ha recibido educación estética. Es poco probable que su camino parta del punto en que se ha detenido la intelligentsia burguesa antes de la catástrofe. Lo mismo que el individuo rehace a partir del embrión la historia de la especie y en cierta medida de todo el mundo animal, la nueva clase, cuya inmensa mayoría emerge de una existencia cuasi prehistórica, debe rehacer por sí misma toda la historia de la cultura artística. No puede comenzar a edificar una nueva cultura antes de haber absorbido y asimilado los elementos de las antiguas culturas. Esto no quiere decir que va a cruzar paso a paso, sistemáticamente, toda la historia pasada del arte. A diferencia del individuo biológico, una clase social absorbe y asimila de forma más libre y consciente. No puede, sin embargo, seguir adelante sin considerar los puntos de referencia más importantes del pasado.

Al haber sido destruida la base social del viejo arte de forma más decisiva de lo que lo fue nunca, su ala izquierda busca, para que el arte prosiga, un apoyo en el proletariado, al menos en las capas sociales que gravitan en torno al proletariado. Este, a su vez, sacando provecho de su posición de clase dirigente, aspira al arte, trata de establecer los contactos con él, prepara así las bases de un formidable crecimiento artístico. En este sentido es cierto que los periódicos murales de fábrica constituyen las primicias necesarias, aunque muy lejanas, de la literatura de mañana. Naturalmente alguien dirá: renunciemos a todo lo demás a la espera de que el proletariado, a partir de esos periódicos murales, alcance la maestría artística. El proletariado también tiene necesidad de una continuidad en la tradición artística. Hoy la realiza, más indirecta que directamente, a través de los artistas burgueses que gravitan en su entorno o que buscan refugio bajo su ala. Tolera una parte, apoya a otra, adopta a éstos y asimila completamente a aquéllos. La política del Partido en arte depende precisamente de

la complejidad de este proceso, de sus mil lazos internos. Es imposible reducirla a una fórmula, a algo tan breve como el pico de un gorrión. Tampoco, además, nos es indispensable hacerlo.

CAPÍTULO VIII

Arte revolucionario y arte socialista

Cuando se habla de arte revolucionario, se piensa en dos tipos de fenómenos artísticos: obras cuyos temas reflejan la revolución y obras que sin estar vinculadas a la revolución por el tema, están profundamente imbuidas, coloreadas por la nueva conciencia que surge de la revolución. Estos fenómenos evidentemente nacen o podrían nacer de conceptos completamente diferentes. Alexis Tolstoi, en su novela *El Camino de los Tormentos*, describe el período de guerra y la revolución. Pertenece a la vieja escuela de Yasnaia-Poliana con menos envergadura y con un punto de vista más estrecho. Cuando se ciñe a los acontecimientos más importantes, sólo sirve para recordarnos, cruelmente, que Yasnaia-Poliana fue y ya no es. En cambio, cuando el joven poeta Tijonov habla de una pequeña tienda de ultramarinos -parece temeroso de escribir sobre la revolución- percibe y describe la inercia, la inmovilidad, con una frescura y una vehemencia apasionada como sólo un poeta de la nueva época puede expresarle.

Si el arte revolucionario y las obras sobre la revolución no son una misma cosa, al menos tienen puntos de contacto. Los artistas creados por la revolución no pueden no querer escribir sobre la revolución. Por otro lado, el arte que realmente tiene algo que decir sobre la revolución deberá arrojar por la borda sin piedad el punto- de vista del viejo Tolstoi, su espíritu de gran señor y su inclinación por el mujik.

Aún no existe arte revolucionario. Existen elementos de ese arte, signos, tentativas. Ante todo, está el hombre revolucionario a punto de formar la nueva generación a su imagen, el hombre revolucionario que siente cada vez más necesidad de ese arte. ¿Cuánto tiempo se necesitará para que ese arte se manifieste de forma decisiva? Es difícil incluso adivinarlo; se trata de un proceso imponderable y nos vemos obligados a limitar nuestras suposiciones incluso cuando se trata de determinar los lazos de los procesos sociales materiales. Pero ¿por qué no habría de surgir pronto la primera gran ola de este arte, el arte de la joven generación nacida en la revolución y a la que la revolución impulsa?

El arte de la revolución, que refleja abiertamente todas las contradicciones de un período de transición, no debe ser confundido con el arte socialista, cuya base falta aún. No hay que olvidar, sin embargo, que el arte socialista saldrá de lo que se haga durante este período de transición.

Insistiendo sobre esta distinción, dejamos sentado nuestro desprecio por los esquemas. Por eso Engels caracterizó la revolución socialista como el salto del reino de la necesidad al reino de la libertad. La revolución no es todavía el "reino de la libertad". Al contrario, desarrolla hasta el más alto grado los rasgos de la necesidad. El socialismo abolirá los antagonismos de clase al mismo tiempo que abolirá las clases, pero la revolución

lleva la lucha de clases a su ápice. Durante la revolución, la literatura que afirma a los obreros en su lucha contra los explotadores es necesaria y progresista. La literatura revolucionaria no puede dejar de estar imbuida de un espíritu de odio social que en la época de la dictadura del proletariado es un factor creador en manos de la Historia. En el socialismo, la solidaridad constituirá la base de la sociedad. Toda la literatura, todo el arte, se afinarán sobre tonos diferentes. Todas las emociones que nosotros, revolucionarios de hoy, dudamos en llamar por sus nombres -hasta tal punto han sido vulgarizadas y envilecidas-, la amistad desinteresada, el amor al prójimo, la simpatía, resonarán en acordes potentes en la poesía socialista.

Pero ¿no pelagra este exceso de esos sentimientos desinteresados en hacer degenerar al hombre en un animal sentimental, pasivo, gregario, como temen los nietzscheanos? En modo alguno. La poderosa fuerza de la emulación, que en la sociedad burguesa reviste los caracteres de la competencia de mercado, no desaparecerá en la sociedad socialista. Para emplear el lenguaje del psicoanálisis, será sublimada, es decir, más elevada y más fecunda. Se situará en el plano de la lucha por las opiniones, los proyectos y los gustos. En la medida en que las luchas políticas sean eliminadas -en una sociedad donde no haya clases no podrá haber tales luchas- las pasiones liberadas se canalizarán hacia la técnica y la construcción, y también hacia el arte, que, naturalmente, se hará más abierto, más maduro, más templado, la forma más elevada del edificio de la vida en todos los terrenos, y no sólo en el de lo "bello" como algo accesorio.

Todas las esferas de la vida, como el cultivo de la tierra, la planificación de la vivienda, los métodos de educación, la solución de los problemas científicos, la creación de nuevos estilos interesarán a todos y cada uno. Los hombres se dividirán en "partidos" sobre el problema de un nuevo canal gigante, o sobre el reparto de oasis en el Sahara (también se plantearán cuestiones de este tipo), sobre la regularización del clima, sobre un nuevo teatro, sobre una hipótesis química, sobre escuelas encontradas en música, sobre el mejor sistema deportivo. Y tales agrupamientos no serán envenenados por ningún egoísmo de clase o de casta. Todos están igualmente interesados en las realizaciones de la colectividad. La lucha tendrá un carácter puramente ideológico. No tendrá nada que ver con la carrera por los beneficios, la vulgaridad, la traición y la corrupción, todo lo cual forma el núcleo de la "competencia" en la sociedad dividida en clases. La lucha no será por ello menos excitante, menos dramática y menos apasionada. Y en la sociedad socialista, todos los problemas de la vida cotidiana, antaño resueltos espontánea y automáticamente, igual que los problemas confiados a la tutela de las castas sacerdotales, se convertirán en patrimonio general; de igual modo puede decirse con toda certeza que las pasiones y los intereses colectivos, la competencia individual, tendrán amplio campo y ocasiones ilimitadas para ejercitarse. El arte no sufrirá ninguna falta de esas descargas de energía nerviosa social, de esos impulsos psíquicos colectivos que provocan nuevas tendencias artísticas y cambios de estilo. Las escuelas estéticas se agruparán en torno a sus "partidos", es decir, a asociaciones de temperamentos, de gustos, de orientaciones espirituales. En una lucha tan desinteresada y tan intensa,

que se eleva sobre una base cultural constantemente, la personalidad se desarrollará en todos los sentidos y afinará su propiedad fundamental inestimable, la de no satisfacerse jamás con el resultado obtenido. En realidad no tenemos ningún motivo para temer que en la sociedad socialista, la personalidad se duerma o conozca la postración.

¿Podemos designar el arte de la revolución con la ayuda de un nombre viejo? El camarada Ossinsky la ha llamado en alguna parte realista. Lo que bajo esta palabra late es cierto y significativo, pero ante todo hay que ponerse de acuerdo en una definición de esa palabra con objeto de evitar un malentendido.

El realismo más logrado en arte coincide en nuestra historia con "la edad de oro" de la literatura, es decir, con el clasicismo de una literatura para la nobleza.

El período de temas de tendencia, en la época en que una obra era juzgada en primer lugar por las intenciones sociales del autor, coincide con el período en que la intelligentsia, en su despertar, se abría paso hacia la actividad social y trataba de vincularse al "pueblo" en su lucha contra el antiguo régimen.

La escuela decadente y el simbolismo que nacieron en oposición al realismo entonces imperante corresponden al período en que la intelligentsia, separada del pueblo, idólatra de sus propias experiencias y sometida de hecho a la burguesía, se negaba a disolverse psicológica y estéticamente en la burguesía. Para este fin, el simbolismo pidió ayuda al cielo.

El futurismo de antes de la guerra fue un intento por liberarse en el plano individual de la postración del simbolismo y por hallar un punto de apoyo personal en las realizaciones impersonales de la cultura material.

Tal es, a grosso modo, la lógica de la sucesión de los grandes períodos en la literatura rusa. Cada una de estas tendencias contenía una concepción del mundo social o del grupo que imprimió su sello sobre temas, contenidos, selección de ambientes, caracteres de los personajes, etc. La idea del contenido no se refiere al sujeto, en el sentido formal del término, sino a la concepción social. Una época, una clase y sus sentimientos encuentran su expresión tanto en el lirismo sin tema como en una novela social.

Luego se plantea la cuestión de la forma. Hasta cierto punto la forma se desarrolla conforme a sus propias leyes, como cualquier otra técnica. Cada nueva escuela literaria, siempre que sea realmente una escuela y no un injerto arbitrario, procede de todo el desarrollo anterior, de la técnica ya existente, de las palabras y de los colores, y se aleja de las márgenes conocidas para aventurarse en nuevos viajes y nuevas conquistas.

En este caso también la evolución es dialéctica: la tendencia artística nueva niega la precedente. ¿Por qué? Evidentemente, ciertos sentimientos y ciertos pensamientos

se encuentran oprimidos en el marco de los viejos métodos. Al mismo tiempo, las inspiraciones nuevas encuentran en el arte antiguo ya cristalizado algunos elementos que mediante un desarrollo ulterior son susceptibles de darle la expresión necesaria; la bandera de la revuelta se levanta contra lo "viejo" en su conjunto, en nombre de ciertos elementos susceptibles de ser desarrollados. Cada escuela literaria se halla contenida, en potencia, en el pasado, y cada una se desarrolla mediante una ruptura hostil con el pasado. La relación recíproca entre la forma y el contenido (éste, lejos de ser simplemente un tema, aparece como un complejo viviente de sentimientos y de ideas que buscan expresión) está determinada por la nueva forma, descubierta, proclamada y desarrollada bajo la presión de una necesidad interior, de una exigencia psicológica colectiva que, como toda la psicología humana, tiene raíces sociales.

De ahí la cualidad de toda tendencia literaria; añade algo a la técnica artística, haciendo crecer (o haciendo decrecer) el nivel general del oficio artístico; por otra parte, bajo su forma histórica concreta, expresa exigencias definidas que en un último análisis son exigencias de clase. Exigencias de clase significa asimismo exigencias nacionales: el espíritu de una nación está determinado por la clase que la dirige y que subordina a la literatura.

Tomemos por ejemplo el simbolismo. ¿Qué hay que entender por simbolismo?

¿El arte de transformar simbólicamente la realidad, en tanto que método formal de creación artística? ¿O bien una tendencia particular, representada por Blok, Sologub y otros? El simbolismo ruso no ha inventado los símbolos. No ha hecho más que injertarlos íntimamente en el organismo de la lengua rusa moderna. En este sentido, el arte del mañana, cualesquiera que sean sus vías futuras, no querrá renunciar a la herencia formal del simbolismo. El simbolismo ruso real se ha servido en determinadas fechas del simbolismo para objetivos también determinados. ¿Cuáles? La escuela decadente que precedió al simbolismo buscaba una solución a todos los problemas artísticos en el frasco de las experiencias de la personalidad: sexo, muerte, etc., o mejor: sexo y muerte, etc. No le cabía otra alternativa que agotarse en muy poco tiempo. De ahí se derivó, no sin un impulso social, la necesidad de hallar una sanción más adecuada las exigencias, sentimientos y humores, a fin de enriquecerlos y elevarlos a un plano superior. El simbolismo que hizo de la imagen, además de un método artístico, un símbolo de fe, fue para la intelligentsia el puente artístico que conducía al misticismo. En tal sentido -en modo alguno formal y abstracto, sino concretamente social-, el simbolismo no fue sólo un método de técnica artística: expresaba la huida ante la realidad mediante la construcción de un más allá, mediante la complacencia en el sueño todopoderoso, mediante la contemplación y la pasividad. En Blok nos encontramos con un Jukovsky modernizado. Las viejas revistas y panfletos marxistas (de 1908 y fechas posteriores), por elementales que pudieran ser en sus generalizaciones (tendían a meter todo en el mismo saco), dieron sobre el "declive literario" un diagnóstico y un pronóstico incomparablemente más significativos y más justos que, por ejemplo, el camarada Chuyak, que se dedicó al estudio del problema

de la forma antes y con más atención que muchos otros marxistas, pero que, bajo la influencia de las escuelas artísticas contemporáneas, vio en ellas las etapas de la acumulación de una cultura proletaria, no las de un alejamiento cada vez mayor de la intelligentsia respecto a las masas.

¿Qué abarca el término "realismo"? El realismo ha dado, en diferentes épocas, expresión a los sentimientos y necesidades de distintos grupos sociales con medios totalmente diferentes. Cada escuela realista exige una definición literaria y social distinta, una estima literaria y formal distinta. ¿Qué tienen en común? Un interés concreto nada despreciable por todo cuanto concierne al mundo, a la vida tal cual es. Lejos de huir de la realidad, la aceptan en su estabilidad concreta o en su capacidad de transformación. Se esfuerzan por pintar la vida tal cual es o por hacerla cima de la creación artística, bien para justificarla o condenarla, bien para fotografiarla, generalizarla o simbolizarla. Pero siempre el objetivo es la vida en nuestras tres dimensiones, como materia suficiente y de valor inestimable.

En este sentido filosófico lato, y no en el de una escuela literaria cualquiera, podemos decir con certeza que el nuevo arte será realista. La revolución no puede coexistir con el misticismo. Si eso que Pilniak, los imaginistas y algunos otros dominan su romanticismo es, como puede temerse, un impulso tímido de misticismo bajo un nombre nuevo, la revolución no tolerará por mucho tiempo ese romanticismo. Decirlo no es mostrarse doctrinario, sino juzgar sanamente. En nuestros días no se puede tener "al lado" un misticismo portátil, algo así como un perrito que se mima. Nuestra época corta como un hacha. La vida amarga, tempestuosa, turbada hasta en sus entretelas, dice: "Necesito un artista capaz de un solo amor. Sea como fuere la forma en que te apoderes de mí, sean cuales fueren los útiles y los instrumentos con que me trabajes, me abandono a ti, a tu temperamento, a tu genio. Pero debes comprenderme como soy, tomarme como yo me vuelva, y no debe haber para ti nadie más que yo."

Hay ahí un monismo realista, en el sentido de una concepción del mundo, no en el del arsenal tradicional de las escuelas literarias. A contrario, el artista nuevo necesitará de todos los métodos y de todos los procedimientos puestos en práctica en el pasado, y algunos más aún, para captar la nueva vida. Y esto no constituirá eclecticismo artístico, dado que la unidad del arte viene dada por una percepción activa del mundo.

En los años 1918-1919 no era difícil encontrar en el frente una división militar con la caballería a la cabeza y en la retaguardia carros que transportaban actores, actrices, decorados y otros accesorios. Por regla general, el lugar del arte está en el tren del desarrollo histórico. A consecuencia de los rápidos cambios de nuestros frentes, los carros con actores y decorados se encontraron con frecuencia en posiciones precarias, sin saber dónde ir. A menudo cayeron en manos de los blancos. En una situación no menos difícil se encuentra el arte que, en conjunto, se ve sorprendido por un cambio brusco en el frente de la historia.

El teatro se halla en una situación particularmente difícil, no sabe a dónde dirigirse. Es de destacar que esta forma de arte, quizá la más conservadora, posee los teóricos más radicales. Todo el mundo sabe que el grupo más revolucionario en la Unión de las Repúblicas soviéticas es el de los críticos teatrales. Al primer indicio de revolución en el Este o en el Oeste, convendría organizar un batallón militar especial de "Levtretsi", críticos teatrales de izquierda. Cuando nuestros teatros presentan La hija de Madame Angot, La muerte de Tatelkin, Turandot, nuestros venerables "Levtretsis" se muestran tranquilos. Cuando se trata de representar el drama de Martinet, se rebelan antes incluso de que Meyerhold haya representado La Noche. ¡La pieza es patriótica!

¡Martinet es un pacifista! Y uno de los, críticos llega a declarar: "Para nosotros todo eso es pasado, y por tanto no nos interesa." Detrás de ese izquierdismo se oculta un filisteísmo carente del menor ápice de espíritu revolucionario. Si tuviésemos que afrontar las cosas desde el punto de vista político, diríamos que Martinet era un revolucionario y un internacionalista en una época en que muchos de nuestros representantes actuales de la extrema izquierda no sospechaban aún nada de la revolución. ¿Que el drama de Martinet pertenece al pasado? ¿Y eso qué quiere decir?

¿Ha estallado ya la revolución en Francia? ¿Ha vencido ya? ¿Debemos considerar una revolución en Francia como un drama histórico independiente, o sólo como una repetición enojosa de la revolución rusa? Este izquierdismo oculta, más que nada, la estrechez nacional más vulgar. No hay duda de que la pieza de Martinet tiene sus párrafos pesados y que se trata más de un drama libresco que de una obra teatral (el autor ni siquiera esperaba que fuese llevada a las tablas). Tales defectos hubieran quedado en plano secundario si el teatro hubiera considerado esta pieza en su aspecto concreto, histórico, nacional, es decir, como el drama del proletariado francés en una etapa determinada de su gran marcha, y no el drama de un mundo a punto de rebelarse. Transponer la acción, que se desarrolla en un medio histórico determinado, a otro construido de modo abstracto, significa alejarse de la revolución, de esta revolución real, verdadera, que se desarrolla obstinadamente y pasa de un país a otro. Y que por eso a algunos pseudorrevolucionarios les parece la repetición enojosa de lo que ya se ha vivido.

No sé si hoy la escena necesita de la biomecánica, si ésta se halla en primera fila de la necesidad histórica. Pero no me cabe la menor duda, para emplear una expresión también subjetiva, sobre la necesidad que el teatro ruso tiene de un repertorio nuevo que trate sobre el camino revolucionario sobre la necesidad de una comedia soviética en primer lugar. Deberíamos tener nuestro propio El Menor, nuestra propia Las desgracias de ser demasiado listo, nuestro propio El inspector. Y no una nueva puesta en escena de estas tres viejas comedias, ni su tratamiento paródico, para responder a las exigencias soviéticas, aunque sea una necesidad vital en el 95 por 100 de los casos. Ni simplemente necesitamos una sátira de costumbres soviéticas que suscite la risa y la indignación. Empleo adrede los términos de los viejos manuales literarios y en modo alguno temo ser acusado de caminar como el cangrejo. La nueva clase, la nueva vida, los nuevos vicios y la nueva estupidez exigen que se alcen los velos; cuando haya ocurrido esto,

tendremos un nuevo arte dramático, porque es imposible mostrar la estupidez nueva sin nuevos métodos. ¿Cuántos nuevos Menores esperan temblando ser representados en escena?

¿Cuántas preocupaciones se derivan de tener demasiada inteligencia o de pretender tenerla? Y cuán bueno sería que un nuevo Inspector se pasease por nuestros campos soviéticos. No invoquéis a la censura teatral, porque no sería cierto. Por supuesto, si vuestra comedia tratase de decir: "Ahí tenéis a dónde hemos sido llevados; volvamos al dulce y viejo nido de la nobleza", la censura prohibiría semejante comedia y haría bien. Pero si vuestra comedia dice: "Ahora estamos a punto de construir una vida nueva, y ved ahí la guarrería, la vulgaridad, la servidumbre antigua y nueva que hay que borrar", entonces la censura no intervendrá. Si interviniese, sería una estupidez contra la que todos nos yergueríamos.

En las raras ocasiones en que ante una puesta en escena he tenido que ocultar cortésmente mis bostezos para no ofender a nadie, me he quedado fuertemente impresionado por el hecho de que el auditorio captaba con la mayor vivacidad cualquier alusión, incluso la más insignificante, a la vida actual. Puede verse en las operetas repuestas por el Teatro del Arte, y que están coquetonamente sembradas de pequeñas y grandes espinas (¡no hay rosas sin espinas!). Se me ocurre que si no estamos todavía maduros para la comedia, al menos deberíamos montar una comedia de revista de tipo social.

Evidentemente, y esto no hay por qué repetirlo, en el futuro el teatro saldrá de sus cuatro muros y bajará a la vida de las masas, las cuales se someterán enteramente al ritmo de la biomecánica, etc. Después de todo, esto es "futurismo", es decir, música de un futuro muy lejano. Entre el pasado de que se nutre el teatro y el futuro tan lejano está el presente en que vivimos. Entre el pasotismo y el futurismo, sería bueno dar en las tablas una oportunidad al "presentismo". Votemos por tal tendencia. Con una buena comedia soviética, el teatro se reanimaría durante algunos años y entonces quizá tengamos tragedia, que no por nada está considerada como la expresión más elevada del arte literario.

¿Puede nuestra época atea crear un arte monumental?, se preguntan algunos místicos dispuestos a aceptar a la revolución siempre que ella les garantice el más allá. La tragedia es la forma monumental del arte literario. La antigüedad clásica organizó la tragedia a partir de la mitología. Toda la tragedia antigua está impregnada de una fe profunda en el destino, que daba un sentido a la vida. El arte monumental de la Edad Media, a su vez, está vinculado a la mitología cristiana, que no sólo da sentido a las catedrales y a los misterios, sino a todas las relaciones humanas. El arte monumental no ha sido posible en esa época más que por la unidad del sentimiento religioso de la vida y una activa participación en ésta. Si se elimina la fe (no hablamos del vago zumbido místico que se produce en el alma de la moderna intelligentsia, sino de la religión real con Dios, la ley celeste y la jerarquía eclesiástica), la vida se encuentra despojada y no hay lugar para los supremos conflictos del héroe y del destino, del pecado y de la

redención. El célebre místico Stepun trata de abordar el arte desde este punto de vista en su artículo sobre La tragedia y la época actual. En cierto sentido, parte de las necesidades del arte mismo, promete un nuevo arte monumental, muestra la perspectiva de un renacimiento de la tragedia y para terminar pide en nombre del arte que nos sometamos a los poderes celestiales. En el planteamiento de Stepun hay una lógica insinuante. De hecho, el autor no se preocupa de la tragedia: ¡qué importan las leyes de la tragedia frente a la legislación celestial! Quiere coger nuestra época con el dedo meñique de la estética trágica para apoderarse de toda la mano. Es un método puramente jesuítico. Desde un punto de vista dialéctico, el razonamiento de Stepun es formalista y superficial. Ignora sencillamente los fundamentos materiales históricos sobre los que nacieron el drama antiguo y el arte gótico, a partir de los cuales surgirá un arte nuevo.

La fe en el destino inevitable ponía de relieve los estrechos límites en lo que el hombre antiguo de pensamiento lúcido, mas de técnica pobre, se hallaba confinado. No podía osar emprender la conquista de la Naturaleza en la escala en que hoy podemos hacerlo nosotros, y la Naturaleza se hallaba suspendida por sobre él como el fatum. La limitación y rigidez de los medios técnicos, la voz de la sangre, la enfermedad, la muerte, todo cuanto limita al hombre y le retiene en sus límites es el fatum. Lo trágico expresaba una contradicción entre el mundo o la conciencia que despertaba y la limitación inmovilista de los medios. La mitología no creó la tragedia, la expresó únicamente en el lenguaje simbólico propio de la infancia de la Humanidad.

En la Edad Media, la concepción espiritual de la redención, y en general todo el sistema de contabilidad por partida doble -una celeste y otra terrestre- que derivaba del dualismo anímico de la religión y, en particular, del cristianismo histórico, es decir, del verdadero cristianismo, no crearon las contradicciones de la existencia. Las reflejaron y aparentemente las resolvieron. La sociedad medieval superó sus contradicciones crecientes librando una letra de cambio a cargo del hijo de Dios: las clases dirigentes la firmaron, la jerarquía eclesiástica se la endosó a la burguesía, y las masas oprimidas se preparaban para cobrarla en el más allá.

La sociedad burguesa atomizó las relaciones humanas, confiriéndoles una flexibilidad y una movilidad sin precedentes. La unidad primitiva de la conciencia, que constituía el fundamento de un arte religioso monumental, desapareció al mismo tiempo que las relaciones económicas primitivas. Con la Reforma, la religión adquirió un carácter individual. Los símbolos artísticos religiosos, una vez cortado el cordón umbilical que los unía al cielo, se hundieron y buscaron un punto de apoyo en el misticismo vago de la conciencia, individual.

En las tragedias de Shakespeare, que serían impensables sin la Reforma, el destino antiguo y las pasiones medievales son expulsadas por las pasiones humanas individuales, el amor, los celos, la sed de venganza, la avidez y el conflicto de conciencia. En cada uno de los dramas de Shakespeare, la pasión individual es llevada a tal grado de tensión que

supera al hombre, queda suspendida por encima de su persona y se convierte en una especie de destino: los celos de Otelo, la ambición de Macbeth, la avaricia de Shylock, el amor de Romeo y Julieta, la arrogancia de Coriolano, la perplejidad intelectual de Hamlet. La tragedia de Shakespeare es individualista y en este sentido carece de la significación general del Edipo Rey, donde se expresa la conciencia de todo un pueblo. Comparado con Esquilo, Shakespeare representa, sin embargo, un gigantesco paso hacia adelante, y no un paso hacia atrás. El arte de Shakespeare es más humano. En cualquier caso, no aceptaremos una tragedia en la que Dios ordene y el hombre obedezca. Por lo demás, nadie escribirá una tragedia semejante.

La sociedad burguesa, una vez atomizadas las relaciones humanas, se había fijado durante su ascensión un gran objetivo: la liberación de la personalidad. De ahí nacieron los dramas de Shakespeare y el Fausto de Goethe. El hombre se consideraba el centro del universo, y por consiguiente del arte. Este tema bastó durante siglos. Toda la literatura moderna no ha sido más que una elaboración de este tema, pero el objetivo inicial -la liberación y calificación de la personalidad- se disolvió en el dominio de una nueva mitología sin alma cuando se puso de manifiesto la insuficiencia de la sociedad real frente a sus insuperables contradicciones.

El conflicto entre lo personal y lo que está más allá de lo personal puede desarrollarse sobre una base religiosa. Puede desarrollarse también sobre la base de una pasión humana que supera al hombre: lo suprapersonal es ante todo el elemento social. Durante el tiempo que el hombre no sea dueño de su organización social, ésta permanecerá suspendida sobre él como el fatum. Que la envoltura religiosa esté presente o no es secundario, depende del grado de abandono del hombre. La lucha de Babeuf por el comunismo en una sociedad que no estaba madura es la lucha de un héroe antiguo contra el destino. El destino de Babel posee todas las características de una verdadera tragedia, de la misma especie que el de los Gracos, cuyo nombre adoptó Babeuf.

La tragedia de las pasiones personales exclusivamente es, demasiado insípida para nuestra época. ¿Por qué? Porque vivimos en una época de pasiones sociales. La tragedia de nuestra época se pone de manifiesto en el conflicto entre el individuo y la colectividad, o en el conflicto entre dos colectividades hostiles en el seno de una misma personalidad. Nuestro tiempo es de nuevo el de los grandes fines. Es lo que le caracteriza. La grandeza de esta época reside en el esfuerzo del hombre por liberarse de las nebulosas místicas o ideológicas con objeto de construir la sociedad y a sí mismo conforme a un plan elaborado por él. Evidentemente es una lucha más grandiosa que el juego de niños de los antiguos, que convenía mejor a su época infantil, o que los delirios de los monjes medievales, o que la arrogancia individualista que separa al individuo de la colectividad, lo agota rápidamente hasta lo más profundo y le precipita en el abismo del pesimismo, a menos que no le ponga a caminar a cuatro patas delante del buey Apis, recientemente restaurado.

La tragedia es una expresión elevada de la literatura porque implica la tenacidad heroica de los esfuerzos, la determinación de los objetivos, conflictos y pasiones. En este sentido, Stepun estaba en lo cierto al calificar de insignificante nuestro arte "de la víspera", es decir, utilizando su expresión, el arte de antes de la guerra y la revolución.

La sociedad burguesa, el individualismo, la Reforma, el drama shakespeariano, la gran revolución, no han dejado sitio alguno al sentido trágico de objetivo fijado desde el exterior; un gran objetivo deberá responder a la conciencia de un pueblo o de la clase dirigente para hacer brotar el heroísmo, crear el terreno donde nazcan los grandes sentimientos que animan la tragedia. La guerra zarista, cuyos objetivos eran extraños a nuestra conciencia, dio sólo lugar a versos de pacotilla, a una poesía individualista decadente, incapaz de elevarse hasta la objetividad y el gran arte.

Las escuelas decadente y simbolista, con todas sus ramificaciones, eran desde el punto de vista de la ascensión histórica del arte como forma social, chafarriones, ejercicios, vagos acordes de instrumentos. La "víspera", errante, era un período sin objetivo. Quien poseía un objetivo tenía otra cosa que hacer que ocuparse del arte. Hoy se pueden lograr grandes objetivos por medio del arte. Es difícil de prever si el arte revolucionario tendrá tiempo para producir una "gran" tragedia revolucionaria. Sin embargo, el arte socialista renovará la tragedia, y por supuesto, sin Dios.

El arte nuevo será un arte ateo. Volvería a dar vida a la comedia, porque el hombre nuevo querrá reír. Insuflará una vida nueva a la novela. Concederá todos sus derechos al lirismo, porque el hombre nuevo amará mejor y con más fuerza que los antiguos, y pensará sobre el nacimiento y la muerte. El arte nuevo hará revivir todas las formas que han surgido en el curso del desarrollo del espíritu creador. La desintegración y el declive de estas formas no posee una significación absoluta; no son absolutamente incompatibles con el espíritu de los nuevos tiempos. Basta que el poeta de la nueva época esté de acuerdo de forma nueva con los pensamientos de la Humanidad, con sus sentimientos.

Durante estos últimos años, la arquitectura ha sido la que más ha padecido, y no sólo en Rusia; los viejos edificios han ido arruinándose poco a poco y no se ha construido de nuevo. Existe en todo el mundo una crisis de viviendas. Cuando tras la guerra los hombres han comenzado a trabajar, se han dedicado en primer lugar a las necesidades cotidianas esenciales, luego a la reconstrucción de los medios de producción y de las viviendas. En última instancia, las destrucciones de la guerra y de las revoluciones servirán a la arquitectura, de igual manera que el incendio de 1812 contribuyó a embellecer Moscú. Si en Rusia había menos materiales culturales a destruir que en otros países, las destrucciones han sido mayores y la reconstrucción progresa con mayores dificultades. No resulta sorprendente que hayamos descuidado la arquitectura, la más monumental de las artes.

Hoy día empezamos poco a poco a empedrar las calles, a rehacer las canalizaciones, a terminar las casas que quedaron sin terminar, y, sin embargo, sólo estamos en el principio. Hemos construido en madera los pabellones de la Exposición Agrícola de Moscú de 1923. Pero todavía tenemos que esperar antes de construirlos en gran escala. Los autores de proyectos gigantescos, como Tatlin, tendrán tiempo para reflexionar, para corregir o revisar radicalmente sus proyectos. Por supuesto, no creemos que vamos a estar durante decenas de años todavía reparando las viejas calles y casas. Como para todo lo demás, en primer lugar tenemos que arreglar, luego prepararse lentamente, acumular fuerzas antes de que venga un período de desarrollo rápido. Tan pronto como se cubran las necesidades más urgentes de la vida, y tan pronto como se pueda tener un excedente, el Estado soviético, situará en el orden del día el problema de las construcciones gigantes en que encarnará el espíritu de nuestra época. Tatlin tiene razón al separar de su proyecto los estilos nacionales, la escultura alegórica, las piezas de estuco, los adornos y paramentos, y tratar de utilizar correctamente sus materiales. De este modo se han construido desde siempre las máquinas, los puentes y los mercados cubiertos. Pero todavía está por demostrar que Tatlin tenga razón por lo que respecta a sus propias invenciones: el cubo giratorio, la pirámide y el cilindro, todo ello de cristal. Las circunstancias le darán tiempo para reunir argumentos a su favor.

Maupassant odiaba la torre Eiffel, pero nadie está obligado a imitarle. Ciertamente que la torre Eiffel da una impresión contradictoria; uno se siente atraído por la simplicidad de su forma y al mismo tiempo rechazado por la inutilidad del monumento. ¡Qué contradicción! Utilizar de modo extremadamente racional la materia con objeto de hacer una torre tan alta; pero ¿para qué sirve la torre? Ahí no hay construcción, sino un juego de construcción. Hoy sabemos que la torre Eiffel sirve como estación de radio. Esto le da un sentido y la hace estéticamente más armoniosa. Si hubiera sido construida desde el principio con este objeto, hubiera tenido probablemente formas más racionales aún y por eso su belleza artística habría sido mayor.

Por eso mismo no podemos aprobar los argumentos con que se justifica la estética de Tatlin. Quiere construir en vidrio las salas de reuniones para el Consejo Mundial de Comisarios del Pueblo, para la Internacional Comunista, etc. Las vigas de apoyo, los pilares que soportan el cilindro y la pirámide de vidrio -no sirven más que para eso- son tan mazacotes y tan pesados que parecen un andamio olvidado. No se entiende por qué están ahí. Si se nos dice que deben sostener el cilindro giratorio en que tendrán lugar las reuniones, se puede responder que no hay necesidad alguna de mantener las reuniones en un cilindro, y que no hay tampoco necesidad de que el cilindro gire. Recuerdo haber visto en mi infancia una botella encerrada en una botella de cerveza; mi imaginación quedó excitada sin que me preguntase para qué servía aquello. Tatlin sigue el camino opuesto. La botella de vidrio para el Consejo Mundial de los Comisarios del Pueblo está en un templo en espiral de cemento armado y quiere encerrarlo ahí. Por el momento no puedo impedirme preguntar ¿por qué? Estaríamos de acuerdo con el cilindro y su rotación si la construcción fuera simple y ligera, si los mecanismos que sirven para producir la rotación no aplastasen toda la construcción.

Por eso mismo, no podemos aprobar los argumentos con que se nos explica la importancia artística, la plástica y la escultura de Jacob Lipschitz. La escultura debe perder su independencia ficticia, una independencia que la hace vegetar en los patios traseros de la vida o en los cementerios de los museos. Debe mostrar sus vínculos con la arquitectura, exaltarlos en el seno de una síntesis más elevada. En tal sentido amplio, la escultura debe buscar una aplicación utilitaria. Muy bien. ¿Cómo aplicar estas ideas a la plástica de Lipschitz? La fotografía nos muestra dos planos que se cortan, esquematizando un hombre sentado que tiene un instrumento en las manos. Se nos dice que si esto no es utilitario, es "funcional". ¿En qué sentido? Para juzgar el funcionalismo hay que conocer la función. Si se pensase en la no funcionalidad, o en la utilidad eventual de estos planos que se cortan, de estas formas angulosas y salientes, la escultura terminaría por transformarse en un perchero. Si el escultor se entregase a la tarea de hacer un perchero, probablemente habría encontrado una forma más apropiada. No, no podemos recomendar a nadie moldear en yeso tal percha.

Queda aún otra hipótesis: la plástica de Lipschitz, como el arte verbal de Krutchenij, no son más que simples ejercicios técnicos, gamas y escalas de la música y de la escultura del porvenir. Pero no por ello hay que presentar el solfeo como música. Dejémoslas en el estudio, no mostremos las fotografías.

No hay duda de que en el futuro, y sobre todo en un futuro lejano, tareas monumentales como la planificación nueva de las ciudades-jardín, de las casas-modelo, de las vías férreas, de los puertos, interesarán además de a los arquitectos y a los ingenieros, a amplias masas populares. En lugar del hacinamiento, a la manera de los hormigueros, de barrios y calles, piedra a piedra y de generación en generación, el arquitecto, con el compás en la mano, construirá ciudades-aldeas inspirándose solamente en el mapa. Estos planos serán sometidos a discusión, se formarán grupos populares a favor y en contra, partidos técnico-arquitectónicos con su agitación, sus pasiones, sus mítines y sus votos. La arquitectura palpitará de nuevo en el hábito de los sentimientos y de los humores de las masas, en un plano más elevado, y la humanidad, educada más "plásticamente", se acostumbrará a considerar el mundo como una arcilla dúctil, apropiada para ser modelada en formas cada vez más bellas. El muro que separa el arte de la industria será derruido. En lugar de ser ornamental, el gran estilo del futuro será plástico. En este punto los futuristas tienen razón. No hay que hablar por ello de la liquidación del arte, de su eliminación por la técnica.

Tenemos, por ejemplo, un cuchillo. El arte y la técnica pueden combinarse ahí de dos formas: o bien se decora el cuchillo, pintando en su mango una belleza, o la torre Eiffel, o bien el arte ayuda a la técnica a encontrar una forma "ideal" de cuchillo, una forma que corresponda mejor a su materia, a su objeto. Sería falso pensar que se pueda conseguir por medios simplemente técnicos: el objeto y la materia son susceptibles de un número incalculable de variaciones. Para hacer un cuchillo "ideal" es preciso conocer las propiedades de la materia y los métodos para trabajarla, es preciso también imaginación y gusto. En la línea de evolución de la cultura industrial, pensamos

que la imaginación artística se preocupará por elaborar la forma ideal de un objeto en tanto que tal no por su ornamentación, ese añadido artístico que se le añade. Y si esto vale para un cuchillo será más válido todavía para el vestido, los muebles, el teatro y la ciudad. Lo cual no quiere decir que se pueda prescindir de la obra de arte, ni siquiera en un futuro lejano. Quiere decir que el arte debe cooperar estrechamente con todas las ramas de la técnica.

¿Hay que pensar que la industria absorberá el arte, o que el arte elevará a la industria a su Olimpo? La respuesta será distinta, según se aborde el problema desde el lado de la industria o desde el lado del arte. Objetivamente no hay diferencia en el resultado. Ambos suponen una expansión gigantesca de la industria una gigantesca elevación de su calidad artística. Por industria naturalmente entendemos aquí toda la actividad productiva del hombre: agricultura mecanizada y electrificada incluida.

El muro que separa el arte de la industria, y también el que separa el arte de la Naturaleza, se derruirán. Pero no en el sentido de Jean Jacques Rousseau, según el cual el arte se acercará cada vez más a la Naturaleza, sino en el sentido de que la Naturaleza será llevada cada vez más cerca del arte. El emplazamiento actual de las montañas, ríos, campos y prados, estepas, bosques y orillas no puede ser considerado definitivo. El hombre ha realizado ya ciertos cambios no carentes de importancia sobre el mapa de la Naturaleza; simples ejercicios de estudiante en comparación con lo que ocurrirá. La fe sólo podía prometer desplazar montañas; la técnica, que no admite nada "por fe", las abatirá y las desplazará en la realidad. Hasta ahora no lo ha hecho más que por objetivos comerciales o industriales (minas y túneles); en el futuro lo hará en una escala incomparablemente mayor, conforme a planes productivos y artísticos amplios. El hombre hará un nuevo inventario de montañas y ríos. Enmendará rigurosamente y en más de una ocasión a la Naturaleza. Remodelará en ocasiones la tierra a su gusto. No tenemos ningún motivo para temer que su gusto sea malo.

El poeta Kliueiv, durante una polémica con Maiakovsky, declara con segunda intención que "no conviene al poeta preocuparse de las grúas", y que "en el crisol del corazón, y no en ningún otro lugar, se funde el oro púrpura de la vida". Evanov- Razumnik, un populista que fue socialista revolucionario de izquierda, lo cual lo explica todo, vino a poner su grano de sal en la discusión. La poesía del martillo y de la máquina, declara Ivanov-Razumnik refiriéndose a Maiakovsky, será pasajera. Habladnos de "la tierra original", de la "eterna poesía del universo". Por un lado, la fuente eterna de poesía; por otro, lo efímero. El idealista semimístico, soso y prudente Razumnik, prefiere naturalmente lo eterno a lo efímero. Esta oposición de la tierra respecto a la máquina carece de objeto; a un campo atrasado no se le puede oponer el molino o la plantación o la empresa socialista. La poesía de la tierra no es eterna, sino cambiante; el hombre sólo ha comenzado a cantar después de haber puesto entre él y la tierra los útiles y las herramientas, esas máquinas elementales. Sin la hoz, la guadaña o el arado no habría habido poeta campesino. ¿Quiere esto decir que la tierra con guadaña tiene el privilegio de la eternidad sobre la tierra con el arado mecánico? El hombre nuevo,

que acaba de nacer, no opondrá como Kliuiev y Razumnik las herramientas de hueso o de espinas de pescado a la grúa o el martillo pilón. El hombre socialista dominará la Naturaleza entera, incluidos esos faisanes y esos esturiones, por medio de la máquina. Designará los lugares en que las montañas deben ser abatidas, cambiará el curso de los ríos y abarcará los océanos. Los necios idealistas pueden decir que todo esto acabará por no tener gracia ninguna, pero precisamente por ello son necios.

¿Piensan que todo el globo terrestre será parcelado, que los bosques serán transformados en parques y jardines? Seguirá habiendo espesuras y bosques, faisanes y tigres allí donde el hombre decida que los haya. Y el hombre actuará de tal forma que el tigre no se dará cuenta incluso de la presencia de la máquina, y continuará viviendo como ha vivido. La máquina no se opondrá a la tierra. Es un instrumento del hombre moderno en todos los dominios de la vida. Si la ciudad es hoy "temporal" no se disolverá en la antigua aldea. Al contrario, la aldea se alzarán hasta el nivel de la ciudad. Y ésa será nuestra tarea principal. La ciudad es "temporal", pero indica el futuro y muestra la ruta. La aldea actual surge enteramente del pasado; su estética es arcaica, como si se la hubiese sacado de un museo de arte popular.

La Humanidad saldrá del período de guerras civiles empobrecida a consecuencia de las terribles destrucciones, sin hablar de los terremotos como el que acaba de ocurrir en Japón. El esfuerzo por vencer la pobreza, el hambre, la necesidad en todas sus formas, es decir, por domesticar la Naturaleza, será nuestra preocupación dominante durante decenas y decenas de años. En la primera etapa de toda sociedad socialista joven se tiende hacia las conquistas buenas del sistema americano. El goce pasivo de la Naturaleza desaparecerá en el arte. La técnica inspirará con mayor poder la creación artística. Y más tarde, la oposición entre técnica y arte se resolverá en una síntesis superior.

Los actuales sueños de algunos entusiastas que tratan de comunicar una cualidad dramática y una armonía rítmica a la existencia humana, coinciden de manera coherente con esta perspectiva. Dueño de su economía, el hombre alterará profundamente la estancada vida cotidiana. La necesidad fastidiosa de alimentar y educar a los niños será eliminada para la familia debido a la iniciativa social. La mujer saldrá por fin de su semiesclavitud. Al lado de la técnica, la pedagogía formará psicológicamente nuevas generaciones y regirá la opinión pública. En constante emulación de métodos, las experiencias de educación social se desarrollarán a un ritmo hoy día inconcebible. El modo de vida comunista no crecerá ciegamente, como los arrecifes de coral en el mar. Será edificado de forma consciente. Será controlado por el pensamiento crítico. Será dirigido y corregido. El hombre, que sabrá desplazar los ríos y las montañas, que aprenderá a construir los palacios del pueblo sobre las alturas del Mont Blanc o en el fondo del Atlántico, dará a su existencia la riqueza, el color, la tensión dramática el dinamismo más alto. Apenas comience a formarse en la superficie de la existencia humana una costra, estallará bajo la presión de nuevos inventos y realizaciones. No, la vida del futuro no será monótona.

En resumen, el hombre comenzará a armonizar con todo rigor su propio ser. Tratará de obtener una precisión, un discernimiento, una economía mayores, y por ende belleza en los movimientos de su propio cuerpo, en el trabajo, en el andar, en el juego. Querrá dominar los procesos semiinconscientes e inconscientes de su propio organismo: la respiración, la circulación de la sangre, la digestión, la reproducción. Y dentro de ciertos límites insuperables, tratará de subordinarlos al control de la razón y de la voluntad. El homo sapiens, actualmente congelado, se tratará a sí mismo como objeto de los métodos más complejos de la selección artificial y los tratamientos psicofísicos.

Tales perspectivas se derivan de la evolución del hombre. Comenzó por expulsar las tinieblas de la producción y de la ideología para romper, mediante la tecnología, la rutina bárbara de su trabajo, y por triunfar de la religión mediante la ciencia. Ha expulsado el inconsciente de la política derrocando las monarquías, a las que ha sustituido por democracias y parlamentarismos racionalistas, y luego por la dictadura sin ambigüedad de los soviets. En medio de la organización socialista elimina el espontaneísmo ciego, elemental de las relaciones económicas. Lo cual le permite reconstruir desde otras bases totalmente distintas la tradicional vida de familia. Por último, si la naturaleza del hombre se halla oculta en los rincones más oscuros del inconsciente, ¿no es lógico se dirijan en esa dirección los mayores esfuerzos del pensamiento que busca y que crea? El género humano, que ha dejado de arrastrarse ante Dios, el Zar y el Capital, ¿deberá capitular ante las leyes oscuras de la herencia y de la ciega selección sexual? El hombre libre tratará de alcanzar un equilibrio mejor en el funcionamiento de sus órganos y un desarrollo más armonioso de sus tejidos; con objeto de reducir el miedo a la muerte a los límites de una reacción racional del organismo ante el peligro. En efecto, no hay duda de que la falta de armonía anatómica y fisiológica, la extremada desproporción en el desarrollo de sus órganos o el empleo de sus tejidos dan a su instinto vital este temor mórbido, histérico, de la muerte, temor que a su vez alimenta las humillantes y estúpidas fantasías sobre el más allá. El hombre se esforzará por dirigir sus propios sentimientos, de elevar sus instintos a la altura del consciente y de hacerlos transparentes, de dirigir su voluntad en las tinieblas del inconsciente. Por eso, se alzarán al nivel más alto y creará un tipo biológico y social superior, un superhombre si queréis.

Igual de difícil es predecir cuáles serán los límites del dominio de sí susceptible de ser alcanzado, como de prever hasta dónde podrá desarrollarse la maestría técnica del hombre sobre la naturaleza. El espíritu de construcción social y la autoeducación psicológica se convertirán en aspectos gemelos de un solo proceso. Todas las artes -la literatura, el teatro, la pintura, la escultura, la música y la arquitectura- darán a este proceso una forma sublime. O más exactamente, la forma que revestirá el proceso de edificación cultural y de autoeducación del hombre comunista desarrollará hasta el grado más alto los elementos vivos del arte contemporáneo. El hombre se hará incomparablemente más fuerte, más sabio y más sutil. Su cuerpo será más armonioso, sus movimientos más rítmicos, su voz más melodioso. Las formas de su existencia adquirirán una cualidad dinámicamente dramática. El hombre medio

alcanzará la talla de un Aristóteles, de un Goethe, de un Marx. Y por encima de estas alturas, nuevas cimas se elevarán.

TEXTOS SOBRE ARTE, CULTURA Y LITERATURA

León Tolstoi

Artículo publicado en *Neue Zeit*, el 15 de septiembre de 1908, en alemán, en ocasión de los ochenta años del nacimiento de Tolstoi.

Tolstoi festeja su ochenta aniversario, y hoy aparece ante nosotros como una vieja roca cubierta de musgo, como hombre de una época superada.

¡Cosa rara! No sólo Karl Marx, sino incluso Heinrich Heine -para tomar un ejemplo extraído de un terreno familiar a Tolstoi- parecen vivir todavía hoy entre nosotros. ¡Y el torrente infranqueable del tiempo nos separa ahora de nuestro gran contemporáneo de Iasnaïa Poliana! Tolstoi tenía treinta y tres años cuando la servidumbre fue abolida en Rusia. Había crecido y se había desarrollado como el descendiente "de diez generaciones que no habían sido humilladas por el trabajo", en la atmósfera de la vieja nobleza rural rusa, con su sello de gran señor, en medio de los campos heredados de padre a hijo, en la vasta mansión feudal, a la sombra apacible de las bellas alamedas de tilos. Las tradiciones de la nobleza rural, su carácter romántico, su poesía, en fin, todo el estilo de su vida lo había asimilado Tolstoi hasta tal punto que se convirtió en parte integrante, orgánica, de su personalidad. Aristócrata era en el momento del despertar de su conciencia, aristócrata hasta la punta de las uñas, se ha quedado hoy en las fuentes más profundas de su trabajo creador, pese a toda la evolución ulterior de su espíritu.

Tolstoi aristócrata

En el castillo señorial de los príncipes Volkonsky, que pasó luego a la familia Tolstoi, el poeta de Guerra y Paz vive en una habitación sencillamente amueblada. Hay una sierra colgada en la pared, y en un rincón, sobre ella, una hoz y un hacha de carpintero. En el piso superior, como guardianes inmóviles de las viejas tradiciones, están colgados los retratos de toda una serie de generaciones de antepasados. ¡Qué símbolo! En el alma del dueño de la casa encontramos igualmente dos pisos superpuestos, en orden inverso. Mientras que en las regiones superiores de la conciencia, la filosofía de la simplicidad y de la fusión con el pueblo ha construido su nido, abajo, allí donde se hunden las raíces de los sentimientos, de las pasiones y de la voluntad, nos saluda toda una larga galería de ancestros feudales.

En la cólera del arrepentimiento, Tolstoi se alejó del arte mendaz y vano que practica un

culto idólatra con las simpatías artificialmente desarrolladas de las clases dominantes y cultiva sus prejuicios de casta con la ayuda de la mentira de la falsa bondad. ¿Qué vemos a continuación? En su última gran obra, *Resurrección*, es precisamente el terrateniente ruso, rico en dinero y en antepasados, quien coloca en el centro de su atención artística, rodeándolo cuidadosamente del dorado tejido de relaciones, hábitos y recuerdos aristocráticos como si no existiese nada bello e importante en la tierra aparte de este mundo "vano" y "mendaz".

Desde el dominio señorial, un sendero derecho y corto conduce a la casa del campesino. Tolstoi, el poeta, ha recorrido a menudo con amor este camino, antes que Tolstoi, el moralista, haya hecho el camino de la salvación. Incluso después de la abolición de la esclavitud, considera al campesino como pertenencia, como parte integrante de su ambiente exterior y de su ser íntimo. Detrás de su "amor incontestable por el verdadero pueblo trabajador" se ve aparecer, también de modo incontestable, su ancestro feudal colectivo, pero transfigurado por su genio artístico.

El terrateniente y el campesino, éstos son a fin de cuentas los únicos tipos que Tolstoi ha acogido en el santuario de su trabajo creador. Nunca, ni antes ni después de su crisis, se ha liberado ni ha tratado de liberarse del desprecio auténticamente feudal por todos los personajes que se interponen entre el terrateniente y el campesino u ocupan un lugar cualquiera fuera de esos dos polos sagrados del antiguo orden de cosas: el intendente alemán, el comerciante, el preceptor francés, el médico, el "intelectual" y, por último, el obrero de fábrica con su reloj y su cadena. No experimenta jamás la necesidad de estudiar estos tipos, de mirar en el fondo de su alma, de interrogarlos sobre sus creencias, y pasan ante sus ojos de artista como personajes sin importancia alguna y cómicos la mayor parte del tiempo. Cuando se le ocurre representar revolucionarios de los años 70 u 80, como en *Resurrección*, se contenta con variar en el nuevo medio sus viejos tipos de nobles y de campesinos, o nos da esquemas superficiales y cómicos. Su *Novodvorof* puede pretender representar el tipo de revolucionario ruso tanto como el *Ricaut* de la *Marlinière* de Lassin el de oficial francés.

La hostilidad de Tolstoi a la vida nueva

A principio de los años 60, cuando Rusia fue sumergida bajo la ola de las nuevas ideas y, lo que es más importante, de las nuevas condiciones sociales, Tolstoi tenía tras él, como hemos visto, un tercio de siglo. Desde el punto de vista psicológico y moral, se hallaba, pues, completamente formado. No es necesario decir aquí que Tolstoi no ha sido nunca un defensor de la servidumbre como lo era su amigo íntimo, Fet (Chenchín), el aristócrata y el fino lírico en cuya alma el amor hacia la naturaleza sabía codearse con la adoración por el látigo. Lo cierto es que Tolstoi experimentaba un odio profundo por las condiciones nuevas que estaban a punto de sustituir a las antiguas. Personalmente - escribía en 1861-, no veo a mi alrededor ningún endulzamiento de las costumbres, y no estimo necesario creer la palabra de quienes afirman lo contrario. Por ejemplo, no

me parece que las relaciones entre los fabricantes y los obreros sean más humanas que las relaciones entre los nobles y los siervos.

El desorden y el caos por doquier y en todo, la decadencia de la vieja nobleza, la del campesinado, la confusión general, las cenizas y el polvo de la destrucción, la confusión y el desorden de la vida ciudadana, el cabaret y el cigarro en la aldea, la canción trivial del obrero fabril en lugar del noble canto popular, todo esto le descorazonaba como aristócrata y como artista a un tiempo. Por esto se alejó moralmente de ese proceso formidable y le privó de una vez por todas de su aprobación de artista. No tenía necesidad de convertirse en defensor de la esclavitud, para ser con toda su alma partidario del retorno a esas condiciones sociales en las que veía la prudente simplicidad y encontraba la perfección artística. Allí, la vida se reproduce de generación en generación, de siglo en siglo, en una constante inmovilidad, y reina todopoderosa la santa necesidad. Todos los actos de la vida están determinados por el sol, la lluvia, el viento, el crecimiento de la hierba. En este orden de cosas no hay lugar para la razón o la voluntad personal. Todo está regulado, justificado, santificado de antemano. Sin responsabilidad alguna ni voluntad personal, y por tanto tampoco para la responsabilidad personal. Todo está regulado, justificado, santificado de antemano. Sin ninguna responsabilidad ni voluntad propias, el hombre vive simplemente en la obediencia, dice el notable poeta de El poder de la tierra, Gliub Uspensky, y es precisamente en esta obediencia constante, transformada en esfuerzos constantes, lo que constituye la vida, la cual en apariencia no lleva a resultado alguno, pero que, sin embargo, contiene en sí misma su resultado... Y, ¡oh milagro!, esta dependencia servil, sin reflexiones y sin elección, sin errores y por tanto sin remordimiento, es precisamente la que ha creado la "facilidad" moral de la existencia bajo la dura tutela de la "espiga de centeno". Micula Sélianinovich, el héroe campesino de la vieja leyenda popular, dice de sí mismo: "¡La madre Tierra me ama!".

Está ahí el mito religioso del "narodnitchestvo" ruso, del "populista" que dominó durante largos decenios el alma de la intelligentsia rusa. Completamente adversario de estas tendencias radicales, Tolstoi permaneció siempre fiel a sí mismo, y en el seno de la "narodnitchestvo", representó el ala aristocrática, conservadora. Para poder pintar como artista la vida rusa, tal cual la conocía, comprendía y amaba, Tolstoi debía refugiarse en el pasado, a principios del siglo XX. Guerra y Paz (1867-1869) es, en este sentido, su mejor obra, aún inigualada.

Este carácter de masa, impersonal, de la vida y su santa irresponsabilidad lo encarnó Tolstoi en la persona de Karataiev, el tipo menos comprensible para el lector europeo y, en cualquier caso, el que más extraño le resulta. La vida de Karataiev, como el mismo percibía, no tenía sentido alguno como vida individual. Lo tenía como parte de un todo, que él sentía siempre como tal. Las inclinaciones, las amistades, el amor tal cual Pedro los comprende, eran ignorados por Karataiev totalmente, pero amaba y vivía en el amor de todo lo que encontraba en la vida y en particular en los hombres... Pedro (el conde Bezukhoi) sentía que Karataiev, pese a toda su ternura amistosa para con

él, no se habría afligido un solo minuto si hubiera tenido que separarse de él. Es éste el estado en que el espíritu, para emplear el lenguaje de Hegel, no ha adquirido todavía la naturaleza íntima y en que aparece por consecuencia solamente como espiritualidad natural. Pese al carácter episódico de sus apariciones, Karataiev constituye el pivote filosófico, si no artístico, de todo el libro. Kutuzof, a quien Tolstoi hace un héroe nacional, es Karataiev en el papel de un general en jefe. Contrariamente a Napoleón, no tiene ni planes ni ambiciones propias. En su táctica semiconsiente, y por consecuencia salvadora, no se deja dirigir por la razón, sino por algo que está por encima de la razón, el sordo instinto de las condiciones físicas y las inspiraciones del espíritu popular. El zar Alejandro, en sus mejores momentos, al igual que el último de sus soldados, obedece indistintamente y de la misma forma a la profunda influencia de la tierra. Es en esta unidad moral donde precisamente reside todo lo patético de la obra.

Tolstoi, pintor de la vieja Rusia

Como esta vieja Rusia es miserable en el fondo, con su nobleza tan rudamente tratada por la Historia, sin orgullo pasado de casta, sin cruzadas, sin amor caballeresco, sin torneos, e incluso sin expediciones de bandidaje románticas por las carreteras. ¡Qué pobre es en belleza interior, qué profundamente degradada está la existencia borreguil y semianimal de sus masas campesinas!

¡Pero qué milagros de transformación no crea el genio! De la forma bruta de esta vida gris y sin color, él saca a la luz del día toda su belleza oculta. Con una calma olímpica, con un verdadero amor homérico por los hijos de su espíritu, consagra a todos y a todo su atención: El general en jefe, los servidores del terreno señorial, el caballo del simple soldado, la hija pequeña del conde, el mujik, el zar, la pulga en la camisa del soldado, el viejo francmasón, ninguno tiene privilegio ante él y cada uno recibe su parte. Paso a paso, rasgo a rasgo, pinta un inmenso fresco, cuyas partes todas están vinculadas por un lazo interior, indisoluble. Tolstoi crea, sin apresurarse, como la vida misma que desarrolla ante nuestros ojos. Rehace el libro enteramente siete veces. Lo que asombra más en este trabajo de creación titánica es, quizá, el hecho de que el artista no se otorga a sí mismo, y no permite tampoco al lector conceder su simpatía a tal o cual personaje. Jamás nos muestra, como hace Turgueniev, a sus héroes -a los que, por otra parte, no ama-, iluminados por luces de bengala o por el resplandor del magnesio, jamás busca para ellos una pose ventajosa. No oculta nada y nada pasa en silencio. Al inquieto buscador de verdad, Pedro, nos le muestra al fin de la obra bajo el aspecto de un padre de familia tranquilo y satisfecho. A la pequeña Natacha Rostov, tan conmovedora en su delicadeza casi infantil, la transforma, con una ausencia de piedad completa, en una mujercita limitada con las manos llenas de pañales sucios. Es precisamente esta atención apasionada por todas las partes aisladas la que crea el poderoso patetismo del conjunto. Puede decirse de esta obra que toda ella está penetrada de panteísmo estético, que no conoce ni belleza, ni fealdad, ni grandeza, ni pequeñez porque para él sólo la vida en general es grande y bella, en

la eterna sucesión de sus diversas manifestaciones. Es la verdadera estética rural, impiadosamente conservadora, según su naturaleza, y lo que acerca la obra épica de Tolstoi al Pentateuco y a la *Ilíada*.

Dos tentativas hechas con posterioridad por Tolstoi con vistas a situar sus tipos psicológicos preferidos en el marco del pasado, y especialmente en la época de Pedro I y de las decabristas, fracasaron a causa de la hostilidad del poeta hacia los influjos extranjeros que dan a estas dos épocas un carácter tan neto. Incluso allí donde Tolstoi se acerca más a nuestra época, como en *Ana Karenina* (1873), permanece completamente extraño a la perturbación introducida en la sociedad y despiadadamente fiel a su conservadurismo artístico, restringe la amplitud de su vuelo y no distingue de la masa de la vida rusa más que los oasis feudales que han permanecido intactos, con su viejo castillo señorial, los retratos de los antepasados y las bellas alamedas de tilos a cuya sombra se desarrolla, de generación en generación, el ciclo eterno del nacimiento, de la vida y de la muerte.

Tolstoi describe la vida moral de sus héroes igual que su mundo de existencia: tranquilamente, sin prisa, sin precipitar el curso interior de sus sentimientos, de sus pensamientos y de sus conversaciones. No se apresura jamás y nunca llega demasiado tarde. Tiene en sus manos los hilos a que está vinculada la suerte de un gran número de personajes y no pierde de vista a ninguno. Como un amo vigilante e infatigable, tiene en su cabeza la cuenta completa de todas las partes de sus inmensos bienes. Se diría que se contenta sólo con observar y que es la Naturaleza la que hace todo el trabajo. Echa la semilla en el suelo y espera, como un prudente cultivador que mediante un proceso natural el tallo y la espiga broten fuera de tierra. Podría casi decirse que es un Karatiev de genio, con su resignación muda ante las leyes de la Naturaleza. No pondrá nunca las manos sobre la yema para desplegar violentamente las hojas. Espera hasta que la propia yema las despliegue bajo la acción del calor del sol. Porque odia profundamente la estética de las grandes ciudades, que por su ambición se devora a sí misma, violenta y martiriza la Naturaleza, al no pedirle más que extractos y esencias y al buscar en la paleta, con dedo convulso, colores que no contiene el espectro solar.

La lengua de Tolstoi es como su genio mismo, calma, poseída, concisa, aunque sin exceso, musculoso, a veces algo pesada y ruda, pero siempre sencilla y de una efectividad incomparable. Se distingue a un tiempo del estilo lírico, cómico, brillante y consciente de su belleza de Turgueniev, y del estilo retumbante, precipitado y áspero de Dostoievski.

En una de sus novelas, el urbano Dostoievski, ese genio de corazón incurablemente herido, el poeta voluptuoso de la crueldad y de la piedad, se opone a sí mismo de forma muy profunda y muy sorprendente, como el artista de las "novelas familiares rusas", al conde Tolstoi, el poeta de las reformas caducas de un pasado noble: Si yo fuera un novelista ruso y tuviese talento -dice por boca de uno de sus personajes-, escogería siempre mis héroes entre la nobleza rusa, porque sólo en ese medio cultivado

encontramos al menos la apariencia exterior de una hermosa disciplina y de nobles motivos... Lo digo muy seriamente aunque no soy noble, como sabéis... Porque, creedme, es en esos medios donde se encuentra todo cuanto entre nosotros existe de belleza; al menos todo lo que es, en cierto modo, belleza acabada, completa. No digo esto porque esté completamente convencido de la perfección y de la justificación de esta belleza, sino porque nos ha dado, por ejemplo, formas fijas de honor y de deber que no se encuentran en ninguna parte de Rusia salvo entre la nobleza... La vía por la que ese novelista debería adentrarse -prosigue Dostoievski, que piensa irrefutablemente en Tolstoi sin nombrarle- es a todas luces nítida: no podría escoger más que el género histórico, porque no hay en nuestra época bellas y nobles siluetas, y las que aún perviven en nuestros días, han perdido ya, según la opinión actual, su antigua belleza.

La crisis moral de Tolstoi

Al tiempo que desaparecían las "bellas siluetas" del pasado, no desaparecía sólo el objeto inmediato de la creación artística, sino también las bases mismas del fatalismo moral de Tolstoi y de su panteísmo estético comenzaban a oscilar: el santo "karataievismo" del alma de Tolstoi se derrumbaba. Todo lo que hasta entonces había constituido una parte integrante de un todo completo e indisoluble se transformó en un fragmento aislado y, por consiguiente, en una cuestión. La razón se convirtió en absurdo. Y como siempre, precisamente en el momento en que la vida perdía su viejo sentido, Tolstoi se interrogó sobre el sentido de la vida en general. Es entonces (en la segunda mitad de los años 70) cuando comienza la gran crisis moral, no en la vida de un Tolstoi adolescente, isino de un Tolstoi de cincuenta años! Vuelve a Dios, acepta las enseñanzas de Cristo, rechaza la división del trabajo, la civilización, e Esta o y aboga por el trabajo agrícola, la sencillez y el principio de la "no existencia del mal".

Cuando más profunda era la crisis interior -se sabe que, por confesión propia, el poeta cincuentenario estuvo dándole vueltas durante mucho tiempo a la idea del suicidio-, tanto más sorprendente debe resultar que Tolstoi volviese a fin de cuentas a su punto de partida. El trabajo agrícola ¿no es la base sobre la que se desarrolla la epopeya de Guerra y Paz? El retorno a la sencillez, al principio de la fusión íntima con el alma popular, ¿no consiste en eso toda la fuerza de Kutuzov? El principio de la no resistencia al mal ¿no es lo que está en la base de la resignación fatalista de Karataiev? Si esto es así, ¿en qué consiste entonces la crisis de Tolstoi? En esto: en que todo lo que hasta entonces había permanecido secreto y oculto bajo la tierra aparece en adelante a la luz del día y pasa al campo de la conciencia. Habiendo desaparecido la espiritualidad natural con la "naturaleza", a la que se había incorporado, el espíritu se esfuerza ahora por conseguir la naturaleza íntima. A la armonía automática, contra la que se ha rebelado el automatismo de la vida misma, tenía que defenderla y conservarla con ayuda de la fuerza consciente de la Idea. En su lucha por su propia conservación moral y estética, el artista llama en su ayuda al moralista.

¿Cuál de los dos Tolstoi -el poeta o el moralista- ha obtenido mayor popularidad en Europa? Esta cuestión no es fácil de zanjar. Lo que resulta incontestable en cualquier caso es que la sonrisa de condescendencia benévola del público burgués hacia la santa sencillez del viejo de Iasnaia-Poliana oculta un sentimiento de satisfacción moral particular. He ahí a un poeta célebre, a un millonario, a uno de los "nuestros", es mas, a un aristócrata que por motivos de orden moral lleva una blusa y zapatillas de paja trenzada y una sierra de madera. En ello se ve en cierto modo un acto mediante el cual el poeta toma sobre él los pecados de toda una clase, de toda una cultura. Naturalmente, esto no impide en modo alguno al filisteo mirar a Tolstoi desde la altura de su grandeza e incluso expresar algunas dudas sobre la integridad de sus facultades intelectuales. Así es, por ejemplo, como un hombre que no es ningún desconocido, Max Nordau, uno de esos señores que adoptan la filosofía del buen viejo Smile, sazónada con un poco de cinismo, con traje de arlequín de folletón de domingo, ha hecho, con la ayuda de su Lombroso de bolsillo, este descubrimiento notable: que León Tolstoi lleva en él todos los estigmas de la degeneración. Porque para esos mendigos, la locura comienza donde cesa el beneficio.

La filosofía social de Tolstoi

Cualquiera que sea el modo en que sus admiradores burgueses le juzguen, con suspicacia, con ironía o con benevolencia, siempre quedará para ellos un enigma psicológico. Si exceptuamos el corto número de sus discípulos -uno de ellos, Menchikov, juega ahora el papel de un Hammerstein ruso-, puede comprobarse que el moralista Tolstoi, durante los treinta últimos años de su vida, ha permanecido siempre completamente aislado. Es en realidad la situación trágica de un profeta que habla solo en el desierto. Desde la influencia de sus simpatías rurales conservadoras, Tolstoi defiende incansable y victoriosamente su mundo moral contra los peligros que le amenazan por todas partes. De una vez para siempre traza una demarcación profunda entre él y todas las variantes del liberalismo burgués y rechaza en primer lugar la creencia, general en nuestra época, en el progreso. Por supuesto -exclama-, la luz eléctrica, el teléfono, las exposiciones, los conciertos, los teatros, las cajetillas de cigarros y las cerillas, los tirantes y los motores, todo eso es admirable. Pero malditos sean por toda la eternidad no sólo ellos, sino también los ferrocarriles y los tejidos de algodón en todo el mundo, si es que para su fabricación es preciso que las noventa y nueve centésimas partes de la Humanidad vivan en la esclavitud y mueran a millares en las fábricas.

La división del trabajo nos enriquece y embellece nuestra vida. Pero mutila el alma viva del hombre. ¡Abajo la división del trabajo!

¡El arte! El arte verdadero debe agrupar a todos los hombres en el amor de Dios y no dividirlos. Vuestro arte, por el contrario, está destinado sólo a un pequeño número de iniciados. Divide a los hombres, porque la mentira está en él, y Tolstoi rechaza

virilmente el arte "mendaz": Shakespeare, Goethe mismo, Wagner, Böcklin.

Aleja de sí toda preocupación de enriquecimiento y se viste los hábitos del campesino, lo que para él simboliza su renuncia a la cultura. ¿Qué se oculta tras este símbolo? ¿Qué opone a la "mentira", es decir, al proceso histórico?

Podemos resumir en las siguientes tesis la filosofía social de Tolstoi:

1." No son leyes sociológicas de una necesidad de bronce las que determinan la esclavitud de los hombres, sino los reglamentos jurídicos establecidos arbitrariamente por ellos.

2." La esclavitud moderna es la consecuencia de tres reglamentaciones jurídicas que conciernen a la tierra, a los impuestos y a la propiedad.

3." No sólo el gobierno ruso, sino cualquier gobierno, sea el que sea, es una institución que tiene por objeto cometer impunemente los crímenes más espantosos, con la ayuda del poder del Estado.

4." El verdadero mejoramiento social se obtendrá únicamente mediante el perfeccionamiento moral y religioso de los individuos.

5." Para librarse de los gobiernos no es necesario combatirlos con medios exteriores, basta con no participar en ellos y no apoyarlos. Especialmente no hay que:

a) aceptar las obligaciones de un soldado, de un general, de un ministro, de un estarosta, de un diputado;

b) suministrar voluntariamente al gobierno impuestos directos o indirectos;

c) utilizar las instituciones gubernamentales o solicitar una ayuda financiera cualquiera del gobierno;

d) hacer proteger su propiedad privada por alguna medida del poder del Estado. Si dejamos a un lado de este esquema el punto relativo a la necesidad del perfeccionamiento moral y religioso de los individuos, que según toda apariencia ocupa un lugar aparte, obtenemos un programa anarquista bastante completo. En primer lugar, tenemos una concepción puramente mecánica de la sociedad como producto de una mala reglamentación jurídica. Luego, la negación formal del Estado y de la política; en general, por último, como método de lucha, la huelga general, el boicot, la revuelta de brazos cruzados.

Si excluimos las tesis moral y religiosa, excluimos de hecho el único nervio que religa todo este edificio nacionalista con su creador, es decir, el alma de Tolstoi. Para él,

conforme a todas las condiciones de su desarrollo y de su situación propias, el deber no consiste en sustituir la anarquía "comunista" por el régimen capitalista, sino en defender el régimen de la comunidad campesina frente a cualquier influencia "exterior" perturbadora. En su "narodnitschestvo", como en su anarquismo, Tolstoi representa el principio rural conservador. Al igual que la francmasonería primitiva, que se proponía restablecer y reforzar por medios ideológicos la vieja moral corporativa de ayuda mutua, arruinada bajo los golpes del desarrollo económico, Tolstoi querría resucitar por la fuerza de la idea moral y religiosa el modo de vida primitivo basado en las condiciones de la economía natural. Así es como se convierte en un anarquista conservador, porque lo que le importa, ante todo, es que el Estado no alcance, con las vergas de su militarismo y los escorpiones de su fisco, a la comunidad salvadora de Karataiev. La lucha universal entre los dos mundos antagonistas: el mundo burgués y el mundo socialista, de cuyo resultado depende el destino de la Humanidad misma, no existe para Tolstoi. El socialismo ha sido siempre para él una simple variante, de poco interés en su opinión, del liberalismo. A sus ojos, Marx y Bastiat son los representantes de un solo y mismo "principio mendaz": de la cultura capitalista, del obrero sin tierra, de la presión del Estado. La Humanidad, una vez encarrilada por una vía falsa, poco importa que vaya más allá o más acá. La salvación no puede venir más que de un retorno completo hacia atrás.

Tolstoi no encuentra términos suficientemente despreciativos para fustigar a la ciencia, la cual dice que si continuamos viviendo durante largo tiempo de forma pecadora, según las leyes del progreso histórico, sociológico, etc., nuestra vida terminará por mejorar considerablemente.

El mal -dice Tolstoi- debe ser inmediatamente exterminado, y para ello basta reconocerlo como mal. Todos los sentimientos morales que vinculan a los hombres históricamente unos con otros, así como todas las ficciones religiosas y morales a las que estos vínculos han dado nacimiento se convierten en Tolstoi en los mandamientos más abstractos del amor, del éxtasis y de la no resistencia al mal, y como sus mandamientos están despojados por él de todo contenido histórico y por consiguiente de todo contenido, sea el que fuere, le parecen apropiados a todo tiempo y a todos los pueblos.

Tolstoi no reconoce la historia. Es la base de todo su pensamiento. La libertad mecánica de su negación, así como la ineficacia práctica de su prédica, reposan ahí. El único género de vida que acepta, el modo de vida primitivo de los cosacos cultivadores de vastas estepas del Ural, transcurre precisamente fuera de la historia. Se ha reproducido sin transformación alguna, como la vida de los enjambres de abejas o de los hormigueros. Lo que los hombres llaman historia le parece como el producto de la locura, del error, de la crueldad, que desfiguran el alma verdadera de la Humanidad. Con una lógica despiadada, al tiempo que rechaza la historia rechaza igualmente todas las consecuencias. Odia a los periódicos como documentos de la época actual. Todas las oleadas del océano mundial piensa detenerlas oponiéndole su viejo pecho. Esta incomprensión total de que hace gala Tolstoi respecto a la historia explica su

impotencia infantil en el terreno de las cuestiones sociales. Su filosofía es una auténtica pintura china. Las ideas de las épocas más diversas no están clasificadas por él según la perspectiva histórica: todas aparecen a la misma distancia del espectador. Se alza contra la guerra con ayuda de argumentos sacados de la lógica pura, y para darles mayor fuerza cita al mismo tiempo a Epicteto y a Molinari, a Lao-Tse y a Federico II, al profeta Isaías y al folletinista Hardouin, el oráculo de los tenderos parisienses. Los escritores, los filósofos y los profetas no representan a sus ojos épocas determinadas, sino categorías eternas de la moral. Confucio es colocado por él en el mismo rango que Harnack y Schoepenhauer se ve emparejado no sólo con Cristo, sino incluso con Moisés.

En esta lucha aislada y trágica contra la dialéctica de la historia a la que no sabe oponer más que sus síes o sus noes, Tolstoi cae a cada instante en las contradicciones más insolubles. Y extrae la siguiente conclusión, digna a todas luces de su cabezonería genial: La contradicción fundamental que existe entre la situación de los hombres y su actividad moral es el signo más seguro de la verdad.

La revancha de la Historia

Pero este orgullo idealista lleva en sí mismo su castigo. En efecto, sería difícil nombrar un escritor que contra su voluntad haya sido tan cruelmente explotado por la Historia como Tolstoi.

Él, el moralista místico, el enemigo de la política y de la revolución, nutrió durante largos años la conciencia revolucionaria aletargada de numerosos grupos del sectarismo popular. El, que reniega de toda la cultura capitalista, encuentra una acogida benevolente en la burguesía europea y americana, que halla en su prédica, a un tiempo, la expresión de su humanitarismo vacío y una defensa contra la filosofía de la revolución.

Él, el anarquista conservador, el enemigo mortal del liberalismo, se ve transformado, con ocasión del ochenta aniversario de su nacimiento, en una bandera y un instrumento de una manifestación política ruidosa y tendenciosa del liberalismo ruso.

La Historia ha triunfado sobre él, pero no le ha quebrado. Todavía hoy, llegado al término de su vida, ha conservado en todo su frescor su capacidad de indignación moral.

En la noche de la más miserable y más criminal reacción, que se propone ensombrecer para siempre el sol de nuestro país bajo la red apretada de sus cuerdas de patíbulo, en la atmósfera irrespirable de la cobardía descorazonadora de la opinión pública oficial, este último apóstol de la caridad cristiana, en quien revive el profeta de la cólera del Antiguo Testamento, lanza su grito obstinado: "No puedo callarme." Como una maldición al rostro tanto de quienes cuelgan como de quienes se callan ante las

horcas.

Y si no simpatiza con nuestras metas revolucionarias, sabemos que es porque la historia le ha negado toda comprensión de sus vías.

No le condenaremos por ello. Y admiraremos siempre en él no sólo al genio, que vivirá tanto tiempo como el arte mismo, sino también el valor moral indomable que no le permite permanecer en el seno de su Iglesia hipócrita, de su sociedad, de su Estado, y que lo condenó a permanecer aislado entre sus innumerables admiradores.

N. V. Gógol

Artículo publicado Por L. Trotsky el 21 de febrero de 1902 en el número 43 de la revista Vostóchnoe Obosrénie.

Hoy, cincuenta años después de la muerte de Gógol, transcurrido ya tiempo suficiente desde que el desgraciado escritor se convirtió en gloria reconocida y exaltada de la literatura rusa y desde que recibió la consagración oficial como "padre de la escuela realista", escribir sobre su figura una crónica rápida equivale a convertir al autor de Almas muertas en víctima sumisa de unos cuantos tópicos y de banales frases panegíricas. Hoy sobre Gógol hay que escribir libros, o no escribir. Para el lector medio ruso el nombre de Gógol va acompañado de cierta cohorte de nociones y juicios: "gran escritor... fundador del realismo, humorista incomparable... risa destilada entre lágrimas..." De modo que basta decir Gógol para que el escritor aparezca en la ciencia rodeado de un cortejo, breve pero fiel, de esas imágenes. Por eso el artículo jubilar en un periódico no le dirá al lector mucho más que el nombre del escritor al que está dedicado. Y el lector puede preguntarse: ¿Para qué escribir eso?

Son diversas las respuestas que tal pregunta tiene. En primer lugar, ¿por qué no recordar al gran escritor, aunque sea con banales frases, ahora que su obra se ha convertido en patrimonio de la sociedad? En segundo lugar, ¿ha conservado el lector con toda nitidez en su memoria las etiquetas que en la escuela le ayudaron a familiarizarse con Gógol? Y en tercer lugar, si en el transcurso de la vida el lector no ha perdido esas máximas sacramentales, ¿recuerda lo que significan? ¿Despiertan eco alguno en su espíritu? ¿No las ha vaciado de sentido y privado de alma nuestra escuela? Y si es así, ¿por qué no infundirles algo de vida?

Por supuesto, el mejor homenaje del lector al recuerdo de Gógol en esta fecha triste y solemne sería releer su obra. Pero sé que la inmensa mayoría del "público" no lo hará. Gracias a Dios, nosotros y los lectores hemos superado la etapa de "iniciación" en Gógol. Recordamos que cierto oficial, apellidado, según creo, Kovaliev, quedó privado temporalmente de nariz; que en Nosediev había un favorito insuperablemente vacío; que el Dnieper es hermoso cuando la atmósfera está en calma; que el bey de Argelia

tiene un lobanillo debajo mismo de la nariz; que Podkoliesin saltó por la ventana en vez de ser coronado; que Petrushka poseía un olor peculiar... Pero ¿sabemos algo más? ¡Ay, de nosotros!

Por supuesto, siempre nos apresuramos a recomendar favorablemente "el gran escritor" a nuestro hermano pequeño, al primo o al hijo, pero por lo que a nosotros se refiere preferimos deleitarnos con la "gran literatura rusa" de modo totalmente platónico...

Lector, somos bárbaros, no amamos de verdad profunda y entrañablemente, "cultamente", a nuestros clásicos...

Gógol nació el 19 de marzo de 1809. Murió el 21 de febrero de 1852. Vivió, por tanto, menos de cuarenta y tres años, mucho menos de lo que la literatura necesitaba. Pero en ese breve plazo de su desgraciada vida hizo lo inagotable. Hasta Gógol, la literatura rusa no pretendía siquiera el certificado de existencia. Desde Gógol existe. Gracias a él tiene existencia, que enlazó para siempre con la vida. Desde esta óptica fue el padre del realismo, o escuela naturalista cuyo padrino fue Belinsky.

Hasta ellos, "la vida y las convicciones que la vida alumbraba, andaban por un lado y la poesía por otro; la relación entre el escritor- y el hombre era débil, e incluso los más vitales, cuando tomaban la pluma como literatos, solían preocuparse más de las teorías sobre las elegancias del estilo, sin tener en cuenta por regla general la significación de sus obras, ni la "transposición de la idea viva" en la creación artística... De esta insuficiencia -carencia de vínculo entre las convicciones vitales del autor y sus obras- sufría toda nuestra literatura hasta que la influencia de Gógol y Bielinsky la transformó"⁵.

Por motivos fácilmente comprensibles, la tendencia satírica (en el sentido amplio del término) fue siempre la más viva, honesta y sincera de la literatura rusa.

El pensamiento social vivo, encarnado en formas más o menos artísticas, no se encuentra en los pensamientos metrificados de Lomonosov sobre los usos del cristal, ni en la noble valentía de las odas de Derjavin, ni en el tierno sentimentalismo de las novelas cortas de Karamzin, sino en la sátira de Kantemir, en las comedias de Fomvizin, en las fábulas y sátiras de Krilov, en la gran comedia de Grivoyedov. Esta tendencia alcanzó su cenit y su mayor profundidad en Gógol, en su gran poema "indigencia e imperfección de nuestra vida...".

Al arraigar en la vida, la literatura se hizo nacional.

Antes de Gógol hubo Teócritos y Aristófanes rusos, Corneilles y Racines patrios,

5- Chernichevsky: *Ensayos sobre el período gogoliano de la literatura rusa*, 1893, pag. 250. (N. Del T.)

Goethes y Shakespeares nórdicos. Pero no teníamos escritores nacionales. Ni siquiera Pushkin está libre del mimetismo, y de ahí que lo denominaran el "Byron ruso". Pero Gógol fue sencillamente Gógol. Y después de él nuestros escritores dejaron de ser los dobles de los ingenios europeos. Tuvimos sencillamente Grigoróvich, sencillamente Turguéniev, sencillamente Gonchárov, Saltikov, Tolstoi, Dostoievski, Ostrovskv... Todos derivan genealógicamente de Gógol, fundador de la narrativa y la comedia rusas. Tras recorrer largos años de aprendizaje, de artesanía casi, nuestra "musa" presentó su producción maestra, la obra de Gógol, y entró a formar parte con pleno derecho de la familia de las literaturas europeas.

Lo nacional en literatura, al acabar con la imitación escolar, acabó a un tiempo con los pueriles ensayos folkloristas de la época anterior, que tanto se asemejaban a una mascarada: para conservar plenamente el carácter imitativo se enmascaraban con zipunes, armiakos y manoplas⁶.

Con Gógol, la novela breve, "episodio del poema infinito de los destinos humanos", se hizo dueña de la situación. La novela devoró, absorbió todo lo anterior, pero el relato, que había llegado al mismo tiempo, borró hasta sus huellas; e incluso la novela se apartó respetuosamente dejándola paso y permitiéndola caminar en vanguardia⁷. Hasta entonces podíamos componer odas, tragedias, fantasías, idilios, cuanto queramos. No nos preocupaba que la vida no aportase materiales ni para la tragedia ni para la oda. La "musa" era plenamente autónoma respecto a la vida. Creaba de sí misma, según los cánones de la poética escolar. Gógol en el campo de la prosa artística y Bielinsky en el de la crítica, acabaron con las consecuencias de esa autonomía fatídica. La realidad comienza a vivir una segunda existencia en la novela corta realista y en la comedia, sobre todo en la primera; la novela corta, "el pan nuestro de cada día, nuestro libro de cabecera, el que leemos sin pegar ojo toda la noche y abrimos cuando amanece"⁸.

Marliski fue el "confeccionador de la narrativa rusa"; Gógol su creador, y Bielinsky su teórico.

¿Por qué motivo la narrativa se puso a la cabeza en la lucha de los géneros artísticos: por la fidelidad del arte hacia la realidad. ¿En qué consiste la narrativa gogoliana? "La comedia satírica que empieza con tonterías y acaba en lágrimas y que en última instancia se denomina la vida"⁹. Exactamente: se denomina la vida.

De ahí la encarnizada polémica de opiniones, discusiones, divergencias que surgió en torno al nombre de Gógol, de carácter mucho más general que la lucha entre los restos del falso clasicismo y del seudo-romanticismo por un lado, y el realismo por otro. Pero permítaseme ceder la palabra al crítico genial, al padrino más importante de la literatura rusa moderna.

6- *Prendas campesinas tradicionales.* (N. del T.)

7- *Bielinsky: Sobre la novela corta rusa y la novela corta de Gógol.* (N. del T.)

8- *Bielinsky: Ibíd.* (N. del T.)

9- *Bielinsky: Ibíd.* (N. del T.)

“¿No son acaso expresión de vida, además de fenómeno tanto social como literario, los inacabables comentarios y discusiones en los salones sobre Almas muertas, los entusiastas elogios y los crueles ataques en las revistas, provocados por aquella creación de Gógol? Más aún, ese ruido, esas críticas, ¿no son fruto del choque entre viejos principios y nuevos principios de la lucha entre dos etapas? Todo lo que se acepta y prospera al primer momento, acogido y acompañado por elogios incondicionales, no puede ser grande y fundamental: grande y fundamental sólo puede serlo aquello que divide las opiniones y juicios de las gentes, lo que crece y madura en medio de la lucha, lo que respaldada victoria viva sobre las resistencias muertas... sea la pugna entre los espíritus de la época, sea el combate entre los principios nuevos y los viejos”¹⁰.

A nosotros nos resulta difícil, por no decir imposible, representarnos la impresión que debió causar Almas muertas en aquella época sórdida y triste.

“De repente hubo una explosión de risa -dice Herzen en una carta a Ogariev¹¹. Risa extraña, risa espantosa, risa convulsivo, en la que hay tanto de vergüenza como de remordimiento; si queréis, no un reír hasta llorar, sino un llorar hasta reír. El mundo absurdo, monstruoso, mezquino, de Almas muertas no aguantó, quedó como paralizado y empezó a retroceder”, sin demasiada prisa, dicho sea de paso.

“Si queréis, no un reír hasta llorar, sino un llorar hasta reír”, dice Herzen. No es una imagen vana; tras ella se esconde una idea. Ahora, cuando el “mundo absurdo”, monstruoso, mezquino” de Almas muertas se ha encogido, no somos tan sensibles - hasta el nerviosismo- a su monstruosidad, y lo que vemos con mayor nitidez en el gran poema son las notas satíricas. Pero en aquella época, cuando el Sobakiévich¹² vivo se lanzaba todavía a las piernas de cualquiera, y no siempre pedía excusas, el carácter trágico del cuadro surgía a primer plano. Y a los mejores les arrancaban lágrimas, lágrimas de indignada impotencia, lágrimas de desespero en solitario... Sólo para los generales tipo Beltríshev quedaba Gógol como un escritor de “cosas cómicas”.

El mundo absurdo de Almas muertas empezó a retroceder... Pero ¿retrocedió completamente y dejó limpio el campo para los retoños de la nueva vida?

La respuesta es demasiado evidente. La servidumbre, esa base social del mundo de Almas muertas, fue abolida, aunque subsistieron innumerables residuos en el Derecho y en las instituciones, extensos grupos sociales respiran aún esa atmósfera, y toda una serie de acontecimientos sociales derivan para nosotros del atavismo servil. Recordemos que el heredero inmediato de Gógol, el autor de El idilio contemporáneo¹³, utilizaba figuras gogolianas para la “personificación” de nuestra vida reformada. ¿Puede decirse que hoy esas figuras no tienen otro interés que el estético? ... Si así fuera... Por eso permanece vivo aún el lado trágico de El inspector y de Almas muertas.

10- Bielinsky: *Discurso sobre la crítica de A. Nikitienko. El subrayado es nuestro.* (N. del T.)

11- Herzen: *Obras completas v correspondencia, Petrogrado, 1919.* (N. del T.)

12- Sobakiévich viene del término ruso “sobaca”, perro. (N. del T.)

13- Saltikov-Schedrin: *Obras escogidas, t. XI. Petrogrado 1918.* (N. del T.)

¡Cuántos reproches hubo de oír Gógol porque evidenciaba toda la "indigencia - sí, la indigencia-, la inmadurez de nuestra vida"! Si hubiera asumido conscientemente el sentido pleno y la plena significación de su obra, no habría cedido al influjo de esos reproches; le habrían comunicado mayor fuerza y confianza incluso. ¿Qué hacer, se habría dicho, si el ambiente vil de la servidumbre y de la arbitrariedad burocrática no engendra más que "indigencia e inmadurez"? Pero Gógol -ya hablaremos de ello más adelante- no se alzó a una concepción crítica global del régimen social existente. No se levantó contra sus fundamentos, y consideraba sagrados sus principios. ¿Por qué no le desconcertó el objetivo que se desprendía de esos fundamentos inviolables y de esos sagrados principios, esa indigencia e inmadurez, esa inmadurez e indigencia?

Por eso resulta extraña la explosión lírica que pone término al primer tomo de *Almas muertas*, donde Rusia aparece simbolizada en una troika lanzada a toda carrera... De ahí también los proyectos nacidos muertos, como esas promesas de crear el modelo del buen mujik ruso y de la embrujadora doncella eslava.

Como realista que era hasta los tuétanos, Gógol no podía triunfar en la pintura de tipos "positivos", puesto que ni siquiera la vida misma lo conseguía, al menos en las esferas accesibles a la literatura y al horizonte creador de Gógol. ¿No se hallaba condenado al fracaso de antemano, cuando bajo el influjo de la opresiva rutina de la vida se proponía elevar con sus propias fuerzas a ese magnífico mujik y a esa doncella excepcional, como en ningún otro puede encontrarse nadar semejante? ¡Ay!, los Chíchikov, los Manílov, los Pliuschkin, los Tenténikov ocupaban en el mejor de los casos todo el terreno, codo a codo, y no deseaban retroceder ni en la vida real ni en la literatura. ¿De qué "madera" había que tallar al gran mujik? ¿De la de Chíchikov, de la de Manílov, de la de Pliuschkin, de la de Nodrievski? ¿Qué atmósfera tenían que respirar sus pulmones? ¿La de la servidumbre? ¿De qué madre podía nacer la doncella encantadora?...

La realidad viva -o, por mejor decir, muerta- no podía responder a estas preguntas. El valiente mujik no podía ser reproducido artísticamente, había que inventarlo. ¿Por quién? ¿Por Gógol, que, como el titán de la mitología griega, sólo se sentía invencible cuando pisaba tierra? De ahí que resulten falsos tipos como Murósov y Konstanzhoglo. ¿Era prudente acaso que las ambiciosas intenciones creadoras del poeta se convirtieran en ceniza en la segunda parte de *Almas muertas*?

Gógol inició su gran contribución a la literatura rusa con *Las veladas en la granja*, creación de juventud, transparente, pura, lozana como una mañana primaveral, "alegres canciones" en el banquete de la vida aún inexplorado; se alzó después hasta la gran comedia, y el poema inmortal de la Rusia burocrática y terrateniente, y acabó con el grave y estrecho moralismo de la Correspondencia con los amigos. En apariencia no hay ningún puente psicológico entre las etapas extremas de esta trayectoria.

Del "cancionero" juvenil, en el que, con guiño malicioso, nos habla en tono desenfadado de Patsiuka, la criada parienta del diablo, hasta la creación de *Almas muertas* vemos

una transición que asciende los eslabones de la sicología normal. Estos momentos se hallan interrelacionados como la juventud y la madurez del genio poético.

Pero ¿cómo pasar del Gógol realista al Gógol místico, del poeta profundamente humano al estricto asceta moralista? ¿Cómo vincular la luminosa "espontaneidad" de su espíritu con el estado de los últimos años de su vida, que el propio Gógol denominaba "alto transporte lírico", pero que en realidad no fue sino idealismo forzado y desplazado", para servirnos de la definición de un viejo y agudo artículo¹⁴.

El Gógol que dominaba a la perfección el mecanismo psicológico de la ensoñación ociosa y de la mediocridad sentimental en la figura de Manílov; el Gógol que, según O. Müller, "extirpó para siempre el manilovismo en la literatura rusa"¹⁵, ese Gógol ¿puede ser el predicador del manilovismo místico-moralista en la lamentable Correspondencia con los amigos?

¿Puede ser Gógol quien en tono sentencioso y de convicción paternal reparte a diestro y siniestro consejos asombrosamente banales y vacuos? Al gobernador, sobre la necesidad de tener funcionarios de buenas costumbres en la administración de la provincia para ejemplo de los ciudadanos; al terrateniente, sobre el establecimiento de relaciones ideales con los campesinos, basadas en... el Derecho feudal. ¿Puede dar consejos tan vacuos, tan quietistas, tan manilovianos el Gógol humanista, el Gógol burlesco, el Gógol realista que había puesto en la picota la corrupción, la mezquindad, la ociosidad, el manilovismo rusos?

La sorprendente divergencia entre el Gógol artista y el Gógol moralista obliga a muchos a recurrir a la psiquiatría en busca de materiales de juicio que lo expliquen y que concilien ambos Gógol. El mismo autor se quejaba de que debido a la Correspondencia con los amigos, casi en presencia suya "comenzaron a decir que había perdido la razón, y le recetaban remedios para los trastornos mentales" (Confesión).

En la actualidad incluso se realizan intentos tardíos por diagnosticar la enfermedad espiritual del doliente escritor y por situar las extrañas contradicciones entre su obra y sus cartas, sus depresiones, sus "ideas obsesivas de carácter místico", bajo una u otra característica clínica de las "depresiones mentales"¹⁶.

No vamos a adentrarnos por esos intentos, especialmente porque están más allá de los límites del problema histórico-literario que nos ocupa.

Aunque el espíritu del gran escritor necesitara en la etapa final de sus días la intervención de la psicología o la psicopatología, esto no resuelve el problema siguiente:

14- *Obras y cartas de Gógol. "El contemporáneo", núm. 8, 1857 (N. del T.)*

15- *Los escritores rusos después de Gógol, 1886. (N. del T.)*

16- Véase el artículo de N. N. Bazhiénov, *Enfermedad y muerte de Gógol, en el número de enero de 1902 de "Pensamiento Ruso". (N. Del T.)*

¿Por qué y cómo pasa el artista realista al didactismo místico? Para salir del atolladero y encontrar la respuesta no se necesita una óptica psiquiátrica, sino la histórico-social.

Reflexiones. ¿Cómo llegó Gógol a su filosofía moralista? Con la fuerza de su intuición artística hizo saltar las fortalezas de la barbarie convertida en costumbre, de las monstruosidades cotidianas, de los crímenes usuales y de la vileza eterna, de la vileza sin fin. Todo cuanto se había formado a través de los siglos, todo cuanto la costumbre había respaldado, lo que se hallaba cubierto por el polvo de centurias y coronado con la sanción mística fue removido por Gógol, sacudido, desnudado, convertido en tema para el pensamiento y en problema para la conciencia. Y todo esto lo hizo sin que interviniera para nada la reflexión razonante y sistematizadora; su talento creador captó con las manos desnudas la realidad¹⁷.

Cuando esta actividad "clandestina" de la conciencia fue cumplida y objetivada como verdad en una serie de figuras inmortales, esas figuras aparecieron ante el pensamiento del artista como interrogaciones objetivas de la esfinge de la vida.

¿Qué era en realidad el pensamiento de Gógol? Debemos recordar una y otra vez que Gógol vivió en una sociedad donde no existía atmósfera "intelectual" estable, cuando los problemas de la concepción laica del mundo eran aún inaccesibles a la literatura y apenas si se discutían en los círculos intelectuales. En los años veinte, siendo todavía Gógol niño, y cuando vivía en provincia, en los círculos más selectos de la "sociedad" de la capital se empezaba a forjar una concepción del mundo que podría llamarse "ideología social avanzada" en nuestro actual lenguaje publicístico. Pero a mediados del decenio, esa elaboración fue interrumpida por vía puramente mecánica. En los años treinta aparecieron de nuevo oasis de inteligencia pensante; de ahí surgieron las figuras más representativas de la fase siguiente. Pero antes de que Gógol pudiera tomar contacto con esos grupos, se hizo famoso como autor de las Veladas y entró en el círculo de Pushkin, que, por un lado, le favoreció como artista, aunque por otro fue incapaz de ampliar su horizonte social. Añadid a esto que Gógol vivió casi permanentemente fuera de Rusia desde 1838, en una existencia firmemente cerrada, a la que sólo tenían acceso algunas personas cuyas ideas carecían de cualquier elemento crítico, del que también carecía Gógol.

De ahí que el pensamiento desarmado, falto de preparación, de Gógol se encuentre frente a un montón de problemas interrelacionados, provocados por su propio talento creador como artista, al tiempo que su conciencia, de sensibilidad aguda, no deja descansar la razón. Tenía que encontrar una solución necesariamente, con ayuda de métodos de pensar execrables que tradicionalmente eran considerados absolutos e indiscutibles.

17- Su asombroso poder de creación inmediata -según dice Bielinsky- perjudica a Gógol. Podría decirse incluso que apartó su atención de las ideas y de los problemas morales que hierven en nuestra contemporaneidad, obligándole a fijarse sobre todo en los hechos y a contentarse con su representación objetiva. (Aclaración a la aclaración.)

Al carecer de base dentro del propio Gógol, las ideas necesitaban una autoridad exterior para poder medirse con la tarea destructiva de la creación directa. Esa autoridad se encontraba en los códigos morales impuestos por las sugerencias infantiles, consagradas por la memoria.

No hay motivo, por tanto, para dividir la vida espiritual de Gógol en dos mitades, ni para recurrir a la psicopatología con ánimo de soldarlas.

El estado espiritual místico-moralista de los últimos días del gran escritor fue el desarrollo de las tesis insertadas en él por la educación tradicional. La creación artística personal dio lugar a la necesidad de pensar la vida, y la sensible conciencia literaria realizaba penosos esfuerzos, como respuesta a esta necesidad, para reducir a unidad todo el cúmulo de principios arcaicos que se transmiten de generación en generación, que infunden a la mayoría un respeto platónico, pero que nadie aplica a la vida.

¡Ahora sí podemos imaginar la falsa valoración que tuvieron, desde el ángulo de estos arcaicos códigos, los frutos de la intuición artística! Y cuán mezquina e ingenuamente pueril fue la solución que habrían de recibir los problemas de la vida social!

Tomemos la comedia *El inspector*, esa especie de "poema" de la burocracia provinciana. Skvosnik-Dmujánov es el payaso y el estafador, el timador y el tiralevistas. Por supuesto, lo más terrible de todo es que en él "eso no es amoralidad, sino su formación moral, la noción suprema de sus deberes objetivos"¹⁸. Su monstruosa moralidad es la sencilla derivación lógica de determinadas causas sociales. Si empleamos la terminología de aquella época, en eso radica lo "patético" de su figura. Por supuesto, la comedia insuflaba conclusiones que iban mucho más allá de las normas de buena conducta burguesas, que prohibían dejarse sobornar y robar al fisco. Gógol no podía percibir, debido a todas sus concepciones, el valor social y el significado histórico de su conclusión: le asustaban. Y como secuela de ese temor aparecía el intento de interpretar lo que de hecho era una comedia social profundamente realista desde una perspectiva místico-moral. Entonces la ciudad presentada en la comedia se convertía en la encarnación de nuestra alma enferma; Plutichinovniki, en la encarnación de nuestras malas pasiones; IJestanov hacía el papel de la conciencia, laica, falsa y derrotada; y el inspector, ese *Deus ex machina* patrio, esa figura providencial que con su aparición prosaica pone en funcionamiento miles de dramas y comedias vivas, ese inspector resulta convertido en el mensajero del juicio final, de la conciencia verdadera e insobornable. Desenlace de *El inspector*.

Esta explicación, que además de didáctica y aburrida no viene a cuento, no altera en lo más mínimo la fuerza "fermentadora" de la comedia.

Lo mismo sucede con otras obras. Promovieron una corriente orgánica de ideas en la conciencia social, que rebasaban con mucho el horizonte social del propio Gógol.

¹⁸- Bielinsky: *La aflicción de la inteligencia*.

“Tras esas figuras monstruosas y repugnantes, los lectores reflexivos perciben otras, entrevén imágenes de noble estirpe; esa sucia realidad les lleva a la concepción de la realidad ideal, y aquello que es les permite representarse con toda nitidez aquello que debe ser”¹⁹. Si de esta frase quitamos las férreas tenazas de la fraseología hegeliana, el resultado es un pensamiento sencillo y profundo: la idea fundamental del poeta es la contradicción entre las formas cristalizadas, inmóviles, de la vida rusa, y su contenido en constante mutación. La contradicción plantea problemas que vienen estrechos a los vicios marcos. Este movimiento del “principio sustancial”, que incluso en nuestros días todavía no se ha agotado, condujo en su momento a la abolición de la servidumbre y a toda una serie de transformaciones sociales. El lugar que el poema de Gógol ocupa en ese movimiento no es de los menos importantes.

Y por mucha que fuera la insistencia y la sinceridad con que Gógol decía ulteriormente que no había nacido para hacer época en la literatura, sólo para salvar el alma, el problema “no tiene arreglo “. Gógol hizo época, creó escuela, creó literatura...

Cierto que este gran escritor se extravió bastante... Pero ¿quién osa hoy lanzar una piedra condenatoria contra la gran conciencia torturada, contra esa conciencia que buscó la verdad con tanta desesperación y que pagó su extravío con tales sufrimientos?

Si intentó desvalorizar el sentido social de sus propias obras con una interpretación moralista impersonal, ino se lo tengamos en cuenta! Si en su labor de publicista convenció a algunos con el sí menor, i perdonémosle!

Y por sus grandes e inapreciables servicios al arte del lenguaje, por la gran influencia humana de su creación, concedamos igloria eterna e inextinguible a Gógol!

En memoria de Sergio Esenin

Hemos perdido a Esenin, ese poeta admirable, de tanta frescura, de tanta sinceridad. ¡Y qué trágico fin!. Se ha ido por voluntad propia, diciendo adiós con su sangre a un amigo desconocido, quizá, para todos nosotros. Sus últimas líneas sorprenden por su ternura y dulzura; ha dejado la vida sin clamar contra el ultraje, sin protestas vanidosas, sin dar un portazo, cerrando dulcemente la puerta con una mano por la que corría la sangre. Con este gesto, la imagen poética y humana de Esenin brota en un inolvidable resplandor de adiós.

Esenin compuso los amargos “Cantos de un hooligan” y dio a las insolentes coplas de los tugurios de Moscú esa inevitable melodía eseniana que sólo a él pertenecía. Con frecuencia se jactaba de gestos vulgares, de una palabra cruda y trivial. Pero bajo esta apariencia palpitaba la ternura particular de un alma indefensa y desprotegida. Con esa grosería semifingida, Esenin trataba de protegerse contra las durezas de la época que

¹⁹- Bielinsky: *Aclaración a la aclaración.* (N. del T.)

le había visto nacer, pero no tuvo éxito. "No puedo más", declaró el 17 de diciembre sin desafío ni recriminación... el poeta vencido por la vida. Conviene insistir en esa grosería semifingida porque, lejos de ser simplemente la forma escogida por Esenin, era también la huella dejada por las condiciones de nuestra época, tan escasamente tierna, tan poco dulce. Cubriéndose con la máscara de la insolencia -y pagando a esa máscara un tributo considerable y por tanto nada ocasional-, está claro que Esenin se ha sentido siempre extraño a este mundo. Y esto no es una alabanza, porque precisamente por esa incompatibilidad hemos perdido a Esenin; tampoco se la reprocho: ¿quién pensaría en condenar al gran poeta lírico que no hemos sabido guardar entre nosotros?

Aspero tiempo el nuestro, quizá uno de los más expertos de la historia de esta Humanidad que se dice civilizada. Todo revolucionario nacido para estas pocas decenas de años está poseído por un patriotismo furioso para esta época, que es su patria en el tiempo. Pero Esenin no era un revolucionario. El autor de Pugachev y de las Baladas de los veintiséis era un lírico íntimo. Nuestra época no es lírica. Es la razón esencial por la que Sergio Esenin, por propia voluntad y tan temprano, se ha ido lejos de nosotros y de nuestro tiempo.

Las raíces de Esenin son profundamente populares, y, como todo en él, su fondo "pueblo" no es artificial. La prueba más indiscutible se encuentra no en sus poemas sobre la rebeldía popular, sino nuevamente en su lirismo:

*Tranquilo, en el matorral de enebros, junto al
barranco
El otoño, yegua alazana, agita sus crines.*

Esta imagen del otoño y tantas otras han asombrado, en primer lugar, como audacias gratuitas. El poeta nos ha obligado a sentir las raíces campesinas de sus imágenes y a dejarlas penetrar profundamente en nosotros. Fet no se habría expresado así, y Tiuchev, menos. El fondo campesino -aunque transformado y afinado por su talento creador- estaba sólidamente anclado en él. Es el poder mismo de ese fondo campesino lo que ha provocado la debilidad propia de Esenin: había sido arrancado al pasado y desarraigado, sin nunca poder arraigarse en el presente.

La ciudad no le había fortalecido, al contrario, le había quebrantado y herido. Sus viajes por el extranjero, por Europa y el otro lado del océano- no habían podido "levantarle". Había asimilado más profundamente Teherán que Nueva York y el lirismo interior del niño de Riazán encontró en Persia más afinidades que en las capitales cultas de Europa y de América.

Esenin no era hostil a la revolución y jamás le fue ella extraña; al contrario, constantemente tendía hacia ella, escribiendo a partir de 1918:

*¡Oh madre, patria mía, soy bolchevique! Y
algunos años más tarde escribía:
Y ahora para los soviets soy el más ardiente
compañero de viaje.*

La revolución penetró violentamente en la estructura de sus versos y en sus imágenes que, confusas al principio, se depuraron. En el derrumbe del pasado, Esenin no perdió nada, nada lamentó. ¿Extraño a la revolución? No, pero la revolución y él no tenían la misma naturaleza. Esenin era un ser íntimo, tierno, lírico; la revolución es pública, épica, llena de desastres. Y un desastre fue lo que ha roto la corta vida del poeta.

Se ha dicho que cada ser porta en sí el resorte de su destino, desarrollado hasta el final por la vida. En esta frase no hay más que una parte de verdad. El resorte creador de Esenin, al desenroscarse, ha chocado con los ángulos duros de la época, y se ha roto.

Hay en Esenin muchas hermosas estrofas contagiadas de su época. Toda su obra está marcada por el tiempo. Y, sin embargo, Esenin "no era de este mundo". No es el poeta de la revolución:

*Yo tomo todo, - todo, tal como es, acepto,
Dispuesto estoy a seguir caminos ya trillados,
Daré mi alma entera a vuestro Octubre y a
vuestro Mayo, Pero mi lira bienamada nunca
la cederé.*

Su resorte lírico no habría podido desarrollarse hasta el final más que en una sociedad armoniosa, feliz, plena de cantos, en una época en que no reine como amo y señor el duro combate, sino la amistad, el amor, la ternura. Ese tiempo llegará. En el nuestro, se incuban todavía muchos combates implacables y salutíferos de hombres contra hombres, pero vendrán otros tiempos que preparan las actuales luchas. La personalidad del hombre se expandirá entonces como una auténtica flor, como se expandirá la poesía. La revolución arrancará para cada individuo el derecho no sólo al pan, sino a la poesía.

En su último momento, ¿a quién escribió Esenin su carta de sangre? ¿Quizá llamaba de lejos a un amigo que aún no ha nacido, el hombre de un futuro que algunos preparan con sus luchas como Esenin lo preparaba con sus cantos? El poeta ha muerto porque no era de la misma naturaleza que la revolución. Pero en nombre del porvenir, la revolución le adoptará para siempre.

Desde los primeros tiempos de su obra poética, Esenin, consciente de ser interiormente incapaz de defenderse, tendía hacia la muerte. En uno de sus últimos cantos se despidió de las flores:

*Y bien, amadas mías, Os he visto, he visto
la tierra y vuestro fúnebre temblor lo tomaré
como una caricia nueva.*

Sólo ahora, después del 27 de diciembre, todos nosotros, que le hemos conocido mal o bien, podemos comprender totalmente la sinceridad íntima de su poesía, cada uno de cuyos versos estaba escrito con la sangre de sus heridas venas. Nuestra amargura es tanto más áspera por eso. Sin salir de su dominio íntimo, Esenin encontraba, en el presentimiento de su próximo fin, una melancólica y emocionante consolación:

*Escuchando una canción en el silencio, mi
amada, con otro amado se acordará quizá de
mí como de una flor única.*

En nuestra conciencia un pensamiento suaviza el dolor agudo todavía reciente: este gran poeta, este auténtico poeta, ha reflejado a su manera su época y la ha enriquecido con sus cantos, que hablan de forma nueva del amor, del cielo azul caído en el río, de la luna que como un cordero pace en el cielo, y de la flor única, él mismo.

Que en este recuerdo al poeta no haya nada que nos abata o nos haga perder valor. El resorte que tensa nuestra época es incomparablemente más poderoso que nuestro resorte personal. La espiral de la historia se desarrollará hasta el fin. No nos opongamos a él, sino que ayudémosle con toda la fuerza consciente de nuestro pensamiento y de nuestra voluntad. Preparemos el porvenir. Conquistemos, para todos y para todas, el derecho al pan y el derecho al canto.

El poeta ha muerto, ¡viva la poesía! Indefenso, un hijo de los hombres ha rodado en el abismo. Pero viva la vida creadora en la que hasta el último momento Sergio Esenin ha entrelazado los hilos preciosos de su poesía.

Pravda, 19 de enero de 1926

El ecléctico Sancho Panza y su místico escudero don Quijote

Artículo publicado el 18 de agosto de 1908 por León Trotsky en el número 228 de Kievskaja misl.

Recientemente he leído en un periódico ruso que, en la actualidad, el realismo ha quedado definitivamente abolido y que si todavía quedan algunos restos de él no es más que en las trastiendas y en los folletos marxistas. ¡Qué le vamos a hacer! Si ha sido abolido abolido está. En cierta ocasión el señor Kusmin abolió las leyes naturales, y los pilares del edificio cósmico no se conmovieron; o sea, que si ahora sólo se trata de

la abolición de la filosofía materialista, por el momento no hay razón para temblar. Lo que el autor no quiere decirnos es quién ha abolido en concreto el realismo. De pasada, y hablando como para sí, admite que con los místicos se siente positivista, y con los positivistas, místico; los decadentes le hacen añorar el naturalismo, y los naturalistas le hacen buscar a los decadentes. Por lo visto nuestro autor está en el estado de ingravidez más aéreo, sin lastre alguno. Veinte o treinta meses antes habríamos podido decirle:

“Muy señor mío, eso suena a falta de principios, y no hay nada, decididamente, de qué enorgullecerse por ello.” Pero ahora, “tristes consideraciones” como éstas no afectan a nadie. Las posturas de principio también han sido retiradas a la trastienda, al lado de los restos del realismo. Con la particularidad de que en este aspecto no está bien visto decir si se trata simplemente de un destierro administrativo a un perdido rincón geográfico, o de un destierro llamémoslo “espiritual” y, radicalmente inservible. El solo hecho de plantear esta cuestión se considera inoportuno porque evoca recuerdos desagradables, ocasiona remordimientos de conciencia y engendra temor. Y esos señores que tanto gustan de pasear ligeros de equipaje, no hay nada que más aprecien que la tranquilidad de su alma. Sería ingenuidad intolerable pensar que sus vaivenes entre el positivismo y la mística nacen de la inquietud del espíritu investigador, en modo alguno. Quien investiga jamás se alaba de no haber encontrado nada. Pero los caballeros en cuestión tienen realmente lo que necesitan. En el tibio caldo de su indiferencia diluyeron un puñado de metafísica, unas migajas de mística, una dosis de escepticismo, alguna estética y un poco de cinismo, y lo que por encima de todo temen es que una sacudida brutal, llegada del exterior, provoque su pérdida de equilibrio y que el miserable brebaje ecléctico vaya a parar al suelo.

Esos señores que ensayan ante el espejo gestos de autosatisfacción son en el fondo simplemente cobardes. En lo más íntimo de su alma (por supuesto, no a mucha profundidad) ocultan el miedo permanente a las trastiendas realistas. De ahí pueden derivar siempre desmesuradas, fatales desgracias...

¿Saben por qué se dan prisa a disminuir y denigrar el ayer? Porque temen el mañana. Son miedosos estos eclécticos. Sienten envidia incluso por los místicos, pese al aire de mecenas con que les dan palmadas. Y su envidia sería mucho más viva si los místicos no estuvieran hechos de material tan despreciable. Ahí reside el meollo de la cuestión: nuestros místicos no son más que positivistas desesperados de su vulgar positivismo, y por eso sería inútil encontrar en ellos un auténtico místico.

Cierto francés ingenioso llamó a Heine romantique défroqué, es decir, romántico que ha colgado los hábitos. Buena imagen porque da en el clavo. En la poesía de Heine, a cada paso, puede verse cómo el escéptico interrumpe al romántico para sacarle la lengua sin más ceremonias. Les proportions gardées, algo semejante ocurre con nuestros místicos. No son místicos, sino positivistas que han colgado los hábitos. Por eso a cada instante le ocurren desagradables episodios espirituales, y más de una

vez, cuando llegan a las altas "revelaciones", su viejo y no superado positivismo les provoca sacándoles la lengua.

¡Vaya dos figuras: el eclecticismo cobarde y soberbio y el disparato místico "genial" son algo así como nuestra variante moderna de Sancho Panza y don Quijote! Pero, ¡ay!, han trocado los papeles. Ahora el amo es Sancho Panza, y don Quijote, al servicio de Sancho, es a medias profeta y a medias bufón.

El Partido y los artistas

Intervención de Trotsky en una reunión organizada el 9 de mayo de 1924 por el departamento de prensa del Comité Central sobre "la política del Partido en el campo de la literatura". El presente texto, hallado por Brian Pearce en el volumen Voprosy Kul "toury pri Diktaltire proletariata", apareció en Moscú en 1925.

TROTSKY.- Creo que el punto de vista del grupo "Na Postu" ha sido expresado en esta reunión con toda claridad por el camarada Raskolnikov; contra ese hecho, camaradas de "Na Postu", no podéis nada. Tras un viaje a lejanas tierras, Raskolnikov ha venido para hablarnos con todo el frescor y la inocencia afganas, mientras otros miembros de "Na Postu" han gustado hasta cierto punto los frutos del Arbol de la Ciencia y se esfuerzan por ocultar su desnudez, a excepción, claro, del camarada Vardin, que sigue vestido como lo estaba el día de su nacimiento.

VARDIN.- ¡Usted no ha escuchado siquiera lo que yo he dicho!

TROTSKY.- Ciertamente, he llegado después. Pero, en primer lugar, he leído su artículo en el último número de "Na Postu"; en segundo lugar, acabo de ojear el estenograma de su discurso, y en tercer lugar, debo decir que sin escucharle se puede saber de antemano lo que va a decir. (Risas.)

Pero volvamos al camarada Raskolnikov. Ha dicho: Se nos recomienda a los "compañeros de viaje"; pero ¿acaso la antigua Pravda, la de antes de la guerra, o Zvezda publicaban las obras de Artzibachev, de Leónidas Andreiev o de otros que hoy serían considerados a todas luces como "compañeros de viaje"? He aquí una forma ingenua e inocente de plantear la cuestión, sin molestarse en hacer reflexiones inútiles. Pero ¿qué pintan en todo esto Artzibachev y Andreiev? Que yo sepa, jamás han sido considerados como "compañeros de viaje". Leónidas Andreiev ha muerto en un estado de odio epiléptico hacia la Rusia de los soviets. Y por lo que Artzibachev se refiere, está desde

hace poco tiempo en el extranjero porque pura y simplemente se ha marchado al exilio. ¡No hay por qué embrollar las cosas hasta ese extremo. ¿Qué es un “compañero de viaje”? En literatura, como en política, denominamos “compañero de viaje” a quien renqueando y titubeando sigue hasta un determinado punto el mismo camino que nosotros, un camino que naturalmente nos lleva, a vosotros y a mí, mucho más lejos. En cuanto a quién va contra nosotros, ése no es un compañero de viaje, es un enemigo, y llegado el caso lo desterramos al extranjero porque el bien de la revolución es para nosotros la ley suprema. En estas condiciones, ¿cómo podéis mezclar a Andreiev en el problema de los “compañeros de viaje”.

RASKOLNIKOV.- Bueno, pero con Pilniak ¿qué pasa?.

TROTSKY.- Si usted está pensando en Pilniak cuando habla de Arzibachev, ya no puedo discutir con usted. (Risas.)

UNA Voz.- ¿No es lo mismo?

TROTSKY.- ¿Cómo va a ser lo mismo? Si se citan nombres, hay que saber de quién se habla. Que Pilniak sea bueno o malo, que sea bueno en esto y malo en aquello, Pilniak sigue siendo Pilniak, y no se debe hablar de él más que como Pilniak, y no como Leónidas Andreiev. En líneas generales, conocer es comenzar por distinguir las cosas y los sucesos, y no mezclarlos en una confusión caótica. Raskolnikov nos dice: “Para Zvezda o Pravda jamás hemos llamado a los “compañeros de viaje”. Hemos buscado, y hemos encontrado poetas y escritores en las masas del proletariado. ¡Buscado y encontrado! ¡En las masas del proletariado! Entonces ¿qué habéis hecho con ellos? ¿Por qué nos ocultáis a esos poetas y escritores?

RASKOLNIKOV.- Existen. Demian Biedny hubiera sido descubierto por vosotros en las masas del proletariado. (Risa general.) Ya veis con qué bagaje abordamos las cuestiones de la literatura: hablamos de Leónidas Andreiev cuando pensamos en Pilniak; nos glorificamos de haber descubierto en las masas del proletariado escritores y poetas y cuando lo examinamos de cerca nos percatamos de que esas “masas” han proporcionado en total como representante a Demian Biedny. (Risas.) Vamos, todo esto resulta frívolo. El problema requiere un poco más de seriedad.

Tratemos por tanto de examinar con algo más de seriedad esas publicaciones obreras anteriores a la revolución, esos periódicos y revistas que se han citado aquí. Todos recordamos haber leído en ellos bastantes poemas consagrados a la lucha, al uno de mayo, etc. Todos esos versos, en su conjunto, constituyen un documento cultural e histórico muy importante y muy significativo. Han ilustrado el alba revolucionaria y el progreso político de la clase obrera. En este sentido, su valor cultural e histórico no es menor que el de las obras de todos los Shakespeare, Molière y Pushkin del mundo. Cualesquiera que sean los defectos de estos versos, en ellos está la promesa de esta cultura humana nueva, superior, que crearán las masas despertadas cuando posean

los elementos fundamentales de la vieja cultura, Sin embargo, los poemas obreros de Zvezda o de Pravda están muy lejos de significar que ha nacido una literatura nueva, proletaria. Los versos sin arte del estilo de Derjavin, o de antes de Derjavin, no pueden ser considerados en modo alguno como literatura nueva, aunque los pensamientos y los sentimientos que tratan de expresarse en esos versos pertenezcan a escritores jóvenes que forman parte de la clase obrera. Es un error creer que la revolución de la literatura se parece a una cadena continua en la que los versos ingenuos, aunque sinceros, publicados por jóvenes obreros a principios de este siglo, constituirían el primer eslabón de una "literatura proletaria" futura. En realidad, estos poemas revolucionarios han sido un hecho político, no un hecho literario. Han contribuido al progreso no de la literatura, sino de la revolución. La revolución del proletariado conduce a su vez a una transformación de la economía. La transformación de la economía modifica profundamente la cultura de las masas trabajadoras. En el progreso cultura de los trabajadores crea realmente la base de nueva literatura y por regla general de un arte nuevo. "Pero no se puede admitir la ambigüedad -nos dice el camarada Raskolnikov-. Es preciso que cuanto editemos, artículos políticos y poemas, formen una unidad; lo que caracteriza al bolchevismo es su monolitismo...", etc. A primera vista, tales consideraciones son irrefutables. Pero de hecho, ahí hay una pura abstracción sin contenido. Todo lo más se trata de un deseo piadoso, carente de realismo. Por supuesto, sería magnífico que nuestra política y nuestra literatura política comunista fueran completadas por una concepción del mundo bolchevique expresada en una forma artística. Pero no es éste el caso, y no por causa de la casualidad. Se deriva de que la creación artística, por su esencia misma, va a la zaga de los demás medios de expresión del espíritu humano, y con mayor razón cuando se trata de una clase social. Con prender tal o cual hecho y expresarle lógicamente es una cosa, y otra asimilar orgánicamente lo nuevo, reformar completamente la estructura de los propios sentimientos y hallar una expresión artística para esta estructura nueva. Este último proceso es más orgánico, más lento, se somete con mayor dificultad a una acción encuentra más consciente, deliberada, y por tanto se encuentra más atrasado que los demás. El pensamiento político de la clase obrera avanza sobre zancos, mientras que la creación artística renquea detrás sobre muletas. Después de todo, Marx y Engels han expresado admirablemente el pensamiento político del proletariado en una época en que la clase obrera no había siquiera despertado en tanto que clase obrera.

UNA VOZ.- ¡Sí, sí, es verdad!

TROTSKY.- Se lo agradezco mucho. (Risas.) Pero ahora, tratad de sacar las conclusiones necesarias, y de comprender por qué ese monolitismo de la literatura política y de la poesía no existe. Ello nos ayudará de igual modo a comprender por qué en las viejas revistas marxistas legales hacíamos siempre bloque -o medio bloque- con los "compañeros de viaje", unas veces muy dudosos, otras incluso simplemente hipócritas y falsos. Evidentemente todos os acordáis de "Nueva Palabra" (Novoié Slovo), la mejor de las viejas revistas marxistas legales, en la que colaboraban muchos marxistas de la antigua generación, incluido Vladimir Ilich. Como sabéis, esa revista mantenía

relaciones muy amigables con los decadentes. ¿Por qué? Porque en esa época los decadentes constituían una tendencia joven, y perseguida, de la literatura burguesa. El hecho de ser perseguidos les empujaba a nuestro lado porque representábamos una fuerza de oposición, oposición que evidentemente era de un carácter muy distinto a la suya. Sea como fuere, los decadentes, de modo temporal, fueron para nosotros compañeros de viaje. Las revistas marxistas -por no decir nada de las semimarxistas- que han llegado más tarde, incluida "La Educación" (Prosveschéníé), jamás han tenido una sección literaria "monolítica" v han ofrecido amplios espacios a los "compañeros de viaje". En función de las circunstancias se ha podido ser más estricto o más lato al respecto, pero a falta de elementos artísticos indispensables, era imposible llevar en el terreno del arte una política "monolítica".

Pero, en el fondo, a Raskolnikov nada de esto te interesa. En las obras artísticas ignora precisamente aquello que las convierte en artísticas. Es la deducción patente de su notable juicio sobre Dante. Según él, lo que constituye el valor de La Divina Comedia es el hecho de que permite comprender la psicología de una clase determinada en una época determinada. Plantear la cuestión de ese modo es, simplemente, eliminar La Divina Comedia del terreno del arte. Quizá sea llegado el momento de hacerlo, pero entonces es preciso comprender claramente el fondo del problema y no tener las consecuencias lógicas. Si digo que el valor de La Divina Comedia reside en el hecho de que me ayuda a comprender el estado de espíritu de determinadas clases en una época determinada, la convierto simplemente en un mero documento histórico; pero como obra de arte, La Divina Comedia se dirige a mi propio espíritu, a mis propios sentimientos, y debo decir algo. La Divina Comedia de Dante puede ejercer sobre mí una opción oprimiente, aplastante, alimentar en mí el pesimismo o la melancolía, o por el contrario reconfortarme, animarme, entusiasmarme... En cualquier caso, ahí reside fundamentalmente la relación entre el lector y la obra. Por supuesto, que nada impide a un lector comportarse como investigador y ver en La Divina Comedia únicamente el documento histórico. Es evidente, sin embargo, que esas dos actitudes se sitúan en dos planos, ligados, por supuesto, pero no coincidentes. ¿Cómo explicar entonces que pueda haber no sólo una relación histórica, sino además una relación estética directa entre una obra de la Edad Media italiana y nosotros? No se puede explicar por el hecho de que todas las sociedades clasistas, por diversas que sean, tienen rasgos comunes. Es un hecho que obras de arte realizadas en una villa italiana de la Edad Media pueden convencernos hoy. ¿Qué es preciso para que esto se produzca? Poco: basta con que el estado espiritual y los sentimientos que traducen hayan encontrado una expresión amplia, intensa, potente, capaz de elevarlos por encima de los estrechos límites de la vida de entonces. Claro está que Dante es un producto de un medio social determinado.

Pero también es un genio. Su arte eleva las emociones propias de su época a una altura pocas veces alcanzada. Y si hoy miramos otras obras de la Edad Media como simples objetos de estudio, cuando vemos en La Divina Comedia una fuente de percepción artística no es porque Dante fuera un pequeño burgués florentino del siglo XVIII, sino a pesar

de serlo. Tomemos como ejemplo un sentimiento psicológico elemental: el miedo a la muerte. Tal sentimiento no es sólo propio del hombre; también los animales lo sienten. En el hombre, ese sentimiento queda expresado en un principio simplemente por el lenguaje articulado; luego, encontró una expresión artística. Tal expresión ha variado según las épocas y los medios sociales, es decir, los hombres han temido a la muerte de forma distinta. Sin embargo, cuando dicen no sólo Shakespeare, Byron o Goethe, sino también los psalmistas, es capaz de conmovernos (Exclamación del camarada Libedinski). Sí, sí, camarada Libedinsky, he llegado precisamente en el momento en que usted explicaba al camarada Voronsky en términos de abecedario político -la expresión es de usted- las diferencias de mentalidad de las diferentes clases. Bajo esa forma general, es indiscutible. Sin embargo, usted no puede negar que Shakespeare y Byron hablan a nuestra alma, a la suya y a la mía.

LIBEDINSKI.-Dejarán de hacerlo dentro de poco.

TROTSKY.-¿Dentro de poco? No lo sé. Lo que es cierto es que llegará una época en que las personas verán las obras de Shakespeare y de Byron como nosotros vemos hoy las de los poetas de la Edad Media, es decir, únicamente desde el punto de vista del análisis histórico. Sin embargo, mucho antes de que eso ocurra habrá una época en que las gentes ya no buscarán en El Capital, de Marx, preceptos para su actividad práctica; una época en la que El Capital se habrá vuelto un simple documento histórico, lo mismo que el programa de nuestro Partido. Por el momento, ni usted ni yo estamos dispuestos a relegar a Shakespeare, a Byron y a Pushkin en los archivos. Al contrario, vamos a recomendar su lectura a los obreros. El camarada Sosnovsky, por ejemplo, recomienda con calor la lectura de Pushkin porque, según dice, Pushkin servirá todavía cincuenta años. Dejemos a un lado las cuestiones de tiempo. ¿En qué sentido podemos recomendar a los obreros la lectura de Pushkin? ¡En él no hay ningún punto de vista de clase proletario, y mucho menos ninguna expresión monolítica de las ideas comunistas! Ciertamente, la lengua de Pushkin es espléndida -¡qué más se puede decir!-, pero sirve para expresar una visión del mundo aristocrático. ¿Vamos a decirle al obrero: Lee a Pushkin para comprender cómo un gentilhomme de la corte y propietario de siervos acogía la primavera y despedía el otoño? Por supuesto, eso existe en Pushkin, elemento de una capa social muy determinada. Pero la expresión que Pushkin ha dado a su estado anímico se halla tan nutrida de experiencias artísticas y psicológicas seculares, tan general en una palabra, que todavía sirve en nuestros días y todavía servirá como dice Sosnovsky, otros cincuenta años como mínimo. Entonces, cuando se me viene a decir que para nosotros el valor artístico de Dante consiste en el hecho de que expresa la vida y las costumbres de una época determinada, no me queda más que abrir los brazos en señal de desaliento. Estoy convencido de que muchas personas, yo incluido, al leer a Dante tendrían que hacer un gran esfuerzo de memoria para recordar la fecha y el lugar de su nacimiento, cosa que no les impediría sacar un extremado placer artístico si no de toda la Comedia, al menos de muchas de sus partes. Dado que no soy un historiador de la cultura medieval, mi reacción ante Dante es principalmente de orden artístico.

RIAZANOV.-Eso es una exageración: "Leer a Dante es bañarse en el mar", tal era lo que

Chevyriev, que también estaba contra la historia, le objetaba ya a Bielinsky.

TROTSKY.-NO pongo en duda que Chevyriev haya dicho eso, camarada Riazanov, pero usted se equivoca al decir que yo estoy contra la historia. Es evidente que abordar a Dante desde el punto de vista histórico es perfectamente legítimo, necesario, y que eso influye sobre nuestra reacción estética frente a su obra, pero no se puede reemplazar un término por otro. Recuerdo lo que sobre este punto escribía Kareiev en una polémica contra los marxistas: que nos muestren entonces esos "marxistas" (era el apelativo irónico que daban en la época a los marxistas), que nos muestren por qué presuntos intereses de clase ha sido dictada La Divina Comedia. Por otro lado, un viejo marxista italiano Antonio Labriola, escribió aproximadamente lo siguiente: "Sólo los imbéciles pueden tratar de interpretar el texto de la Divina Comedia por las facturas que los mercaderes de tejidos florentinos enviaban a sus clientes." Recuerdo esta frase casi de memoria porque he tenido que citarla más de una vez en polémicas contra los subjetivistas. Creo que el camarada Raskolnikov aborda a Dante, e incluso el arte general, no con criterios marxistas, sino con los criterios del difunto Chuliatikov, quien en este terreno ha hecho una verdadera caricatura del marxismo. De esta caricatura Antonio Labriola ha dicho con todo vigor lo que había que decir.

"Por literatura proletaria entiendo una literatura que mira el mundo con los ojos de la vanguardia", etc. Eso es lo que dice el camarada Lelievitch. Definición excelente que estamos dispuestos a adoptar. Sin embargo, habría que ofrecernos no sólo una definición, sino también la literatura, ¿Dónde está? ¡Enseñádnosla!

LELIEVITCH.-Komsomolia. Es la mejor obra de estos últimos tiempos.

TROTSKY.-¿Qué tiempos?

UNA VOZ.-El año pasado.

TROTSKY.-Muy bien. El año pasado. No tengo ninguna intención de polemizar. Sobre las obras de Bezimensky tengo una opinión que en ningún caso, según espero, puede considerarse negativa. He apreciado de forma muy elogiosa Komsomolia, que leí cuando no era más que un manuscrito. Pero independientemente del hecho de saber si con sólo este hecho se puede proclamar el nacimiento de una literatura proletaria, diré simplemente que Bezimeansky no existiría como artista si en la actualidad no tuviésemos a Maiakovsky, a Pasternak, e incluso a Pilniak.

UNA VOZ.-Eso no prueba nada.

TROTSKY.-Sí. Eso por lo menos prueba que la creación artística de la época actual aparece como un tejido extremadamente complejo que no se fabrica de forma automática, a golpe de reuniones, de círculos y de seminarios, sino que se crea poco a poco, mediante relaciones complejas, en primer lugar con diferentes grupos de compañeros

de viaje. No se puede eludir este hecho. Bezimeansky no trata de eludirlo, y hace bien. En algunos de sus escritos, la influencia de los "compañeros de viaje" es incluso demasiado visible. Es ése un defecto de juventud y del crecimiento inevitable. Lo malo es cuando un enemigo de los "compañeros de viaje", como el camarada Libedinski imita a Pilniak e incluso a Biely. Sí, sí. Lo siento por el camarada Averbach que niega con la cabeza, aunque sin gran convicción. La última novela de Libedinski, Mañana, es la diagonal del paralelogramo que tiene por lados a Boris Pilniak y a Andrei Biely. En sí mismo eso no está mal: Libedinski no podía nacer en la tierra de Na Postu como un escritor consumado.

UNA VOZ.-¡Tierra bastante pobre!

TROTSKY.-Ya hablé de Libedinski a consecuencia de la publicación de su Semana. En aquella época, Bujarin, como recordaréis, con el carácter expansivo y la bondad profunda que le caracterizan, cantó las alabanzas que no dejaron de asustarme. Por el momento, estoy obligado a denunciar la excesiva dependencia de Libedinski respecto a escritores -compañeros y semicompañeros de viaje- que él mismo y sus amigos cubren de maldiciones en "Na Postu". ¡Ahí tenéis un ejemplo de cómo el arte y la política no son siempre monolíticos! Mi intención no consiste en acabar de un plumazo con el camarada Libedinski. Creo que para todos nosotros está claro que nuestro deber consiste en conceder la mayor atención a todo joven talento cercano a nosotros por las ideas, con mayor motivo cuando se trata de un compañero de lucha. La primera condición de esta solicitud atenta no estriba en otorgar elogios prematuros ni en ahogar la autocrítica; la segunda condición es no borrarlo de un plumazo definitivo si el autor da pasos en falso. El camarada Libedinski es todavía demasiado joven. Debe aprender y progresar aún. Y también Pilniak es necesario.

UNA VOZ.-¿Para quién? ¿Para Libedinski o para nosotros?

TROTSKY.-Ante todo para Libedinski.

LIBEDINSKI.-¿Significa eso que imito a Pilniak?

TROTSKY.-Por desgracia, el organismo humano no puede nutrirse más que envenenándose y desarrollándose en sí mismo sus propios contravenenos. Así es la vida. Si te desecas como un arenque, no habrá envenenamiento, pero tampoco habrá alimento; por lo general, no habrá nada de nada. (Risas.)

Aquí mismo el camarada Pletnev me ha atacado citando a Vladimir Ilich para defender sus concepciones abstractas sobre cultura proletaria y sobre literatura proletaria como parte de esa cultura. ¡Ha dado en el clavo! Detengámonos un instante en su examen. Recientemente ha aparecido un libro de Pletnev, Trétyakov y Sizon en que se defiende la cultura proletaria con la ayuda de citas de Lenin contra Trotsky. Esos procedimientos están hoy día muy de moda. Sobre ese tema, Vardin podría escribir toda una tesis. Sin

embargo, camarada Pletnev, usted conoce de sobra el estado de la cuestión, pues que vino a mí para escapar de las iras de Vladimir Ilich, quien se disponía, por lo que se refiere a la "cultura proletaria", a prohibir totalmente el Proletkult, como usted suponía. Y yo le prometí que, bajo ciertas condiciones, yo asumiría la defensa de la Proletkult. También le dije que en lo referente a las abstracciones de Bodganov sobre la cultura proletaria, yo estaba contra ustedes y contra su protector Bujarin, y completamente de acuerdo con Vladimir Ilich.

El camarada Vardin, que ahora sólo habla como si fuera la personificación misma de la tradición del Partido, no tiene reparo alguno en pisotear de la forma más grosera todo cuanto Lenin escribió sobre cultura proletaria. La hipocresía, como se sabe, no es rara en este mundo: se cita a Lenin a cada paso, pero se predica exactamente lo contrario. Lenin condenó sin remisión, y en términos que no admiten ningún tipo de interpretación, los "parloteos" sobre la cultura proletaria. Nada más fácil, sin embargo, que desembarazarse de ese testimonio importuno; por supuesto, dirán, Lenin ha condenado los parloteos sobre la cultura proletaria, pero condenó precisamente los parloteos, y nosotros no parloteamos, nosotros pensamos las cosas seriamente, con toda la seriedad que se exige... Se olvida además que Lenin condenaba con todo rigor a aquellos que le citan a diestro y siniestro. La hipocresía abunda, lo repito; se cita a Lenin y se hace lo contrario.

Los camaradas que toman aquí la palabra bajo la rúbrica de "cultura proletaria" acogen de modo distinto tal o cual idea, según la actitud que los actores de estas ideas manifiestan hacia los círculos del Proletkult. Hablo por experiencia personal. Mi libro sobre literatura, que tantas inquietudes provocó en ciertos camaradas, apareció en primer lugar, como quizá algunos recuerden, en forma de artículos en Pravda. Escribí ese libro en dos años, durante las vacaciones de verano. Esta circunstancia, como veremos ahora, tiene cierta importancia para el tema que ahora nos interesa. Cuando apareció en folletón, la primera parte del libro, que trataba de la literatura "ajena a Octubre", de los "compañeros de viaje", de los "amigos del mujik", y que ponía de relieve el carácter limitado y contradictorio de la posición ideológica y artística de los compañeros de viaje, los partidarios de "Na Postu" me izaron sobre el pavés: por todas partes podían encontrarse citas de mis artículos sobre los compañeros de viaje. Durante un tiempo me sentí totalmente abrumado. (Risas.) Mi crítica de los "compañeros de viaje", lo repito, fue considerada casi como irreprochable: ni siquiera Vardin dijo una palabra en contra.

VARDIN.-Tampoco ahora tengo nada que decir en contra.

TROTSKY.-Es precisamente lo que digo. Pero explíqueme entonces por qué ahora se dedica usted a polemizar indirectamente y a medias palabras con los "compañeros de viaje". A fin de cuentas, ¿de qué se trata? A primera vista resulta incomprensible. Pero es fácil de adivinar: mi error no estriba en haber dado una definición inexacta de la naturaleza social de los "compañeros de viaje" o de su importancia artística -ni

siquiera ahora el camarada Vardin, como acaba de decirnos, tiene algo que oponer; mi error consiste en no haber caído de rodillas ante los manifiestos de "Octubre" o de "La Forja" (Kuznitsa), de no haber reconocido en esas empresas la representación única y exclusiva de los intereses artísticos del proletariado, en resumen, de no haber identificado los intereses culturales e históricos y las tareas- de la clase obrera con las intenciones, los proyectos y las pretensiones de algunos pequeños círculos literarios. Ahí está mi error. Y cuando lo descubrieron, se elevó un clamor, bastante tardío, por cierto, con gran asombro para mí: ¡Trotsky está de parte de los "compañeros de viaje" pequeño-burgueses! ¿Estoy a favor o en contra de los "compañeros de viaje"? ¿En qué sentido estoy a favor y en cuál en contra? Hace dos años que sabéis todo esto a través de mis artículos sobre los "compañeros de viaje". En aquella época estabais de acuerdo, me colmabais de elogios, de citas, de aplausos. Pero cuando un año más tarde quedó de manifiesto que mi crítica de los "compañeros de viaje" no indicaba en modo alguno mi intención de elevar al pináculo a tal o cuál círculo actual de principiantes literarios, los escritores defensores de ese círculo, o mejor, de esos círculos, se pusieron a la tarea de descubrir los "errores" en mis juicios sobre los "compañeros de viaje". ¡Oh, estrategia! Mi crimen no consiste en haber juzgado de forma errónea a Pilniak o a Maiakovsky: nada nuevo han añadido los miembros de "Na Postu" sobre esos temas, porque se han limitado a repetir, con más vulgaridad, lo que yo había dicho; mi crimen consiste en haber ofendido su propia industria literaria. Lo repito: su industria literaria. En toda su áspera crítica no hay la más mínima sombra de un punto de vista de clase. Sólo hay el punto de vista de la competencia entre círculos literarios, nada más.

Cuando he citado a los "amigos del mujik" hemos oído a los miembros de "Na Postu" aprobar particularmente ese pasaje. Pero no basta con aprobar, también hay que comprender. En el fondo, ¿de qué se trata? Se trata de que los compañeros de viaje "amigos del mujik" no conforman un fenómeno fortuito, insignificante y efímero. Recordad que una dictadura del proletariado gobierna en un país poblado esencialmente por mujiks. La intelligentsia se encuentra en cierta forma algo triturada entre estas dos clases, como entre dos muelas de molino, pero renace y no puede ser triturada completamente, es decir, que se conservará como intelligentsia durante bastante tiempo, hasta que se desarrolle completamente el socialismo y hasta que se produzca de modo decisivo un florecimiento de la cultura de toda la población del país. La intelligentsia sirve al estado obrero y campesino, se somete al proletariado en parte por temor, en parte por conciencia, duda y dudará siguiendo la marcha de los acontecimientos y busca para sus dudas apoyo ideológico en el campesinado. De ahí la literatura soviética de los "amigos del mujik". ¿Cuáles son sus perspectivas? ¿Nos es radicalmente hostil? ¿El camino que sigue avanza hacia nosotros o se aleja de nosotros? Esto dependerá de la forma general en que las cosas evolucionen. La tarea del proletariado consiste en conducir al campesinado al socialismo conservando siempre, en todos los terrenos, su hegemonía sobre él. Si sufrimos un fracaso en este camino, es decir, si se produjera una ruptura entre el proletariado y el campesinado, la intelligentsia amiga del mujik, o el 99 por 100 de la intelligentsia se alistaría en el campo hostil al proletariado. Pero tal

cosa no es en modo alguno obligatoria. Por el contrario, estamos orientando las cosas de tal forma que bajo la dirección de] proletariado el campesino llega al socialismo. El camino será largo, muy largo. En el curso de esta evolución, el proletariado y el campesinado van a dar nacimiento, cada uno de ellos, a una nueva intelligentsia. No por ello ha de creerse que la intelligentsia formada por el proletariado será por eso al 100 por 100 una intelligentsia proletaria. El solo hecho de que el proletariado se vea obligado a separar de sí mismo una categoría particular de "trabajadores de la cultura" entraña necesariamente un divorcio, más o menos acusado, entre la clase, atrasada en su conjunto, y la intelligentsia, que se coloca en cabeza. Y esto es todavía más cierto para la intelligentsia campesina. El camino del campesinado hacia el socialismo no es el mismo que el del proletariado, ni mucho menos. Y cuanto menos capaz es la intelligentsia -aunque sea archisoviética- de confundir su camino con el de la vanguardia proletaria, tanto más se siente tentada de buscar un apoyo político, ideológico y artístico en el mujik -real o imaginario-. Y esto es más cierto todavía en literatura, campo en el que tenemos una vieja tradición populista. ¿Será útil o perjudicial? Lo repito: la respuesta depende enteramente de la evolución futura de los acontecimientos. Si llevamos al campesinado, a remolque del proletariado, al socialismo

-y estamos firmemente convencidos de que lo conseguiremos-, la obra de los "amigos del mujik" se fusionará con el futuro arte socialista por vías más o menos complicadas y tortuosas. Es éste un aspecto complejo y al mismo tiempo completamente real y concreto de las cuestiones que los miembros de "Na Postu", y no sólo ellos, no han comprendido. Ahí es donde radica el error fundamental. Hablar de los "compañeros de viaje" sin tener en cuenta las bases y las perspectivas sociales de la cuestión es hablar por tener boca.

Permitidme, camaradas, decir aún algunas palabras sobre la táctica del camarada Vardin en el terreno de la literatura, refiriéndome, aunque no sea más, a su último artículo en "Na Postu". Para mí eso no es una táctica, ¡es un escándalo! Un tono desmesuradamente altivo, hinchado de orgullo, pero una abrumadora nulidad en cuanto a ideas y conocimientos. No tiene noción alguna de] arte en tanto que arte, es decir, en tanto que dominio particular, específico, de la actividad humana. Ninguna concepción marxista de las condiciones y de las vías de la evolución del arte. En lugar de ello, juega de forma indigna con citas sacadas de periódicos de emigrados blancos, los cuales, figuraos, han felicitado al camarada Voronski por haber editado las obras de Pilniak, o hubieran debido felicitarle o han dicho algo que visiblemente estaba dirigido contra Vardin y en consecuencia en beneficio de Voronski, y el resto por el estilo, etc. -esta forma de practicar la alusión está evidentemente destinada a compensar una falta total de conocimientos y de comprensión-. El último artículo del camarada Vardin se halla totalmente basado en la idea de que el periódico de los Guardias Blancos ha apoyado a Voronski frente a Vardin, escribiendo que toda la pelea derivaba de que Voronski había considerado la literatura desde un punto de vista literario: "Camarada Voronski, su conducta política le ha merecido plenamente ese abrazo de los Guardias

Blancos”, así se expresa Vardin. Pero eso es una insinuación y no un análisis del problema. Si al efectuar una multiplicación Vardin se embrolla y se equivoca, y si Voronski, al realizar esa misma multiplicación, encuentra el resultado justo y está de acuerdo con un Guardia Blanco que sepa aritmética, no veo por qué eso puede perjudicar a la reputación política de Voronski. Sí, hay que tratar el arte como arte, y a la literatura como literatura, es decir, como dominio a todas luces específico de la actividad humana. Evidentemente, todos nosotros tenemos un criterio de clase que no se aplica de igual modo en el terreno del arte, pero ese criterio de clase tiene que sufrir aquí una especie de refracción artística, es decir, que debe conformar con el carácter absolutamente específico de la esfera de actividad a que lo aplicamos. Y esto la burguesía lo sabe de sobra; también ella considera el arte desde el punto de vista que le interesa, pero precisamente porque trata el arte como arte. ¿Por qué hay que asombrarse entonces cuando un burgués culto se muestra más bien irrespetuoso con Vardin en el momento en que éste, en lugar de considerar el arte a partir de un criterio artístico de clase, trata el problema mediante alusiones políticas? Y si en todo esto hay algo que deba avergonzarme, no es encontrarme formalmente de acuerdo con tal o cual Guardia Blanco dotado de conocimientos artísticos, sino precisamente el tener que explicar, bajo la mirada de ese mismo Guardia Blanco, el abecé de los problemas artísticos a un periodista miembro del Partido que quiere discutir sobre estos problemas. Encontrar en lugar de un análisis marxista de la cuestión, citas del “pluma” (Pyero) o de los “Días” (Dni) rodeadas por un amasijo de alusiones y de groserías de lenguaje, iese es lo lamentable!

No se puede abordar el arte como un hecho de la política. Y no porque la creación artística sea una ceremonia y una mística, como alguien aquí ha dicho irónicamente, sino porque tiene sus reglas y sus métodos, sus propias leyes de desarrollo y, sobre todo, porque en la creación artística un papel considerable recae en los procesos subconscientes -que son mas lentos, más parsimoniosos, más difíciles de controlar y de dirigir, precisamente porque son subconscientes. Aquí se ha dicho que las obras de Pilniak que se acercaban al comunismo eran más débiles que sus obras políticamente más alejadas de nosotros. ¿Por qué? Precisamente porque el Pilniak racionalista supera y deja atrás al Pilniak artista. Para un artista, girar deliberadamente en torno a su eje, aunque no sea más que algunos grados, es una tarea extremadamente difícil, vinculada por regla general a una crisis profunda, a veces mortal. Ahora bien, nosotros tenemos que realizar en este terreno un viraje que no interesa a un individuo o a un reducido círculo, sino a toda una clase social. Es decir, que se trata de un proceso extremadamente largo y complejo. Cuando hablamos de literatura proletaria no en el sentido de relatos o de poemas aislados más o menos logrados, sino en el sentido infinitamente más serio en que hablamos de literatura burguesa, no tenemos derecho a olvidar un solo instante el enorme retraso cultural de la inmensa mayoría del proletariado. El arte se crea sobre la base de una interacción constante entre la clase y sus artistas, en los planos de la vida cotidiana. Los artistas vivían y viven en una atmósfera burguesa, respiran el aire de los salones burgueses, se impregnan cada día, en su carne y en su sangre, de las sugerencias de su clase. Los procesos

subconscientes de su actividad creadora se alimentan ahí. ¿Constituye el proletariado hoy por hoy un medio cultural e ideológico en el que un artista joven, sin salir de la vida cotidiana de ese medio, pueda recibir todas las sugerencias necesarias y adquirir al mismo tiempo el dominio de su arte? No. Desde el punto de vista cultural, las masas obreras llevan un retraso infinito; en este terreno el hecho de que la mayoría de los obreros sea analfabeta o semianalfabeta constituye un obstáculo de primera envergadura. Es más, el proletariado, en tanto que permanezca como tal, está obligado a gastar lo mejor de sus fuerzas en la lucha política, en la restauración de la economía y en la satisfacción de las necesidades culturales más elementales: lucha contra el analfabetismo, la enfermedad y la suciedad, la sífilis, etc. Por supuesto, también se puede denominar cultura proletaria los métodos políticos y a la práctica revolucionaria del proletariado; pero es una cultura que de cualquier forma se halla destinada a desaparecer a medida que se desarrolle una nueva y auténtica cultura. Y esta nueva cultura será tanto más cultura cuanto menos proletariado sea el proletariado, dicho de otro modo, cuando la sociedad socialista se desarrolle más.

Maiakovsky escribió una cosa muy importante, titulada *Los trece apóstoles*, cuyo contenido revolucionario era todavía bastante informe y nebuloso. Pero cuando el mismo Maiakovsky decidió dar un giro para seguir la línea del proletariado y escribió 150.000.000, tuvo que afrontar los sudores más crueles en el plano racional. Lo cual significa que en el orden de la razón ha ido más allá de sus posibilidades creadoras profundas. Ya hemos observado en Pilniak esta disparidad entre las intenciones conscientes y los procesos creadores subconscientes. A esto sólo hay que añadir que un origen archiproletario es incapaz en sí mismo en las circunstancias actuales, de proporcionar a un escritor ninguna especie de garantía de que sus obras estarán orgánicamente vinculadas a su clase. Ningún círculo de escritores proletarios puede dar esa garantía precisamente porque un círculo que se consagra a una actividad artística está obligado, por eso mismo, en las condiciones actuales, a separarse de su clase y, a fin de cuentas, a respirar el mismo aire que los "compañeros de viaje". Se convierte en un círculo literario más entre otros.

Hubiera querido añadir algunas palabras sobre eso que se ha dado en llamar las "perspectivas", pero he superado ampliamente mi tiempo.

VOCES.-Continúe, continúe.

TROTSKY.-"Dadnos por lo menos perspectivas", se me objeta. ¿Qué quiere decir eso? "Na Postu" y los círculos que le son afines se atienen a una literatura proletaria elaborada en los pequeños círculos por métodos de laboratorio. He ahí una perspectiva que rechazo totalmente. Lo repito una vez más, no se puede de ningún modo poner en el mismo plano histórico la literatura feudal, la literatura burguesa y la literatura proletaria. Esta clasificación histórica está radicalmente viciada. Lo he dicho en mi libro, y todas las objeciones que se me han hecho al respecto me han parecido poco serias y poco convincentes. Quienes hablan de cultura proletaria con seriedad y con

una perspectiva a largo plazo, los que hacen de la cultura proletaria una plataforma, piensan en esta cuestión, por analogía formal con la cultura burguesa. La burguesía ha tomado el poder y ha creado su propia cultura; el proletariado, después de haber tomado el poder, creará una cultura proletaria. Pero la burguesía es una clase rica, y por tan o instruida. La cultura burguesa existía ya antes de que la burguesía se haya apoderado formalmente del poder. Y si la burguesía ha tomado el poder, lo ha hecho para asegurar y perpetuar su dominación. En la sociedad burguesa, el proletariado es una clase desheredada que no posee nada y que por tanto no está en disposición de crear su propia cultura. Al tomar el poder sólo tiene, por vez primera, la posibilidad de darse auténticamente cuenta de su espantoso retraso cultural. Para vencer este retraso hay que suprimir, en primer lugar, las condiciones que hacen que siga siendo una clase. Se podrá hablar cada vez más de una nueva cultura a medida que haya cada vez menos un carácter de clase. Ahí está el fondo de la cuestión, y el principal desacuerdo cuando se trata de perspectivas. Algunos, alejándose de la posición de principio sobre la cultura proletaria, dicen: ante nosotros sólo tenemos el período de paso al socialismo, esos veinte, treinta, cincuenta años que serán precisos para destruir el mundo burgués y construir un mundo nuevo. ¿Puede llamarse literatura proletaria a la literatura que se cree durante este período, para y en beneficio del proletariado? En cualquier caso, nosotros empleamos aquí el término "literatura proletaria" en un sentido totalmente distinto de aquel que tenía en nuestra primera concepción. Lo esencial del asunto no reside ahí. A escala internacional, el rasgo esencial del período de paso al socialismo será una intensa lucha de clases. Los veinte o cincuenta años de que hablamos eran ante todo un período de guerra civil abierta. Pero la guerra civil, aunque prepara la cultura del futuro, perjudica enormemente a la gran cultura de hoy. Una de las consecuencias inmediatas de Octubre ha sido la muerte de la literatura. Los poetas y los artistas han enmudecido. ¿Es una casualidad? No. Hace tiempo que se dijo que cuando el cañón retumba, las musas callan. Para que la literatura renazca hay que tener un respiro. Comienza a renacer con nosotros gracias a la N.E.P. Pero pronto cogió los colores que le han dado los compañeros de ruta. No se puede ignorar los hechos. Los momentos de máxima tensión, es decir, aquellos en que nuestra época revolucionaria encuentra su expresión más alta, no son favorables a la literatura y a la creación artística en general. Si mañana la revolución comienza en Alemania, o en Europa, ¿nos proporcionará un florecimiento inmediato de la literatura proletaria? Por supuesto que no. Lejos de desarrollar la creación artística, la ahogará, la aplastará, porque de nuevo tendremos que movilizarnos, armarnos, levantarnos en masa. Y cuando el cañón retumba, las musas callan.

VOCES.-¡Demian no se cayó!

TROTSKY.-¡Demian, siempre Demian! ¡Basta de Demian! Empezáis proclamando una nueva era de literatura proletaria, con ese objetivo creáis círculos, grupos, asociaciones, y cuando se os pide una manifestación algo más concreta de esa literatura proletaria, sólo sabéis hablar de vuestro Demian. Pero Demian es un producto de la vieja literatura anterior a Octubre. No ha fundado ninguna escuela y ninguna fundará. Se ha formado

en Krylov, en Gogol, en Nekrasov. En este sentido, es un epígono revolucionario de nuestra vieja literatura. Por tanto, al citarle, os negáis a vosotros mismos.

¿Cuáles son, por tanto, las perspectivas? La perspectiva esencial es el progreso de la alfabetización, de la instrucción, de la multiplicación de los corresponsales obreros, del desarrollo del cine, de la transformación gradual de la vida cotidiana y las costumbres y el florecimiento futuro del nivel cultural. Ahí radica el proceso fundamental, que se confirmará con nuevas agravaciones de la guerra civil, pero esta vez a escala europea e incluso mundial. Sobre esta base, la línea de la creación puramente literaria será muy zigzagueante. "La Forja", "Octubre" y otras asociaciones del mismo género no son en modo alguno jalones de la actividad cultural de clase del proletariado, sino sólo episodios que interesan a círculos restringidos de personalidades. Si de estos grupos salen algún día jóvenes poetas o escritores de talento, no por ello generará una literatura proletaria, por muy útil que sea. Pero si os agotáis intentando transformar la M. A. P. P. o la V. A. P. P. en fábricas de literatura proletaria, fracasaréis evidentemente como habéis fracasado hasta ahora. Un miembro de una asociación de este género se considera a sí mismo representante del proletariado en arte, o como un representante del arte en el proletariado. La pertenencia a la V. A. P. P. parece conferir cierto título.. Se me responde que la V. A. P. P. es simplemente un medio comunista que aporta al joven poeta las sugerencias necesarias, etc. Bien, ¿y entonces, qué pasa con el Partido comunista? Si este joven poeta es efectivamente un poeta y un auténtico comunista, el P. C. R. le proporcionará para su trabajo incomparablemente más sugerencias que la M. A. P. P. o que la V. A. P. P. Por supuesto, el Partido debe mostrar -y lo hará- la mayor solicitud respecto a cada joven talento cercano a él, emparentado a él por las ideas. Pero su tarea principal en el dominio de la literatura y de la cultura sigue siendo desarrollar la instrucción -tanto la instrucción a secas como la educación política y científica- de las masas obreras y crear con ello las bases de un arte nuevo.

Sé de sobra que esta perspectiva no os satisface. No os parece suficientemente concreta. ¿Por qué? Porque os representáis el futuro desarrollo de la cultura de forma demasiado metódica, como una evolución prevista: los gérmenes actuales de la literatura proletaria, decís, van a crecer y a desarrollarse, enriqueciéndose constantemente, y veremos constituirse una auténtica literatura proletaria que luego se fundirá en la gran corriente de la literatura socialista. No, las cosas no ocurrirán así. Tras el período actual de tregua, en el que vemos -no en el Partido, sino en el Estado- crearse una literatura fuertemente influida por los compañeros de viaje, vendrán nuevos espasmos violentos, un nuevo período de guerra civil. Inevitablemente tendremos que participar en ella. Es muy probable que los poetas revolucionarios nos ofrezcan entonces buenos poemas de combate, pero pese a todo, el desarrollo general de la literatura se verá brutalmente interrumpido. Todas las fuerzas serán lanzadas a la lucha.

¿Tendremos luego un segundo período de tregua? No lo sé. Pero ese nuevo período de guerra civil, mucho más largo y duro, tendrá por fruto, si salimos vencedores, asegurar sólida y definitivamente las bases socialistas de nuestra economía. Dispondremos de una nueva técnica, de ideas nuevas en el plano de la organización. Nuestro desarrollo

se hará a un ritmo muy distinto. Tras los titubeos y las conmociones de la guerra civil, comenzara sobre esa nueva base una auténtica edificación de la cultura, y por tanto la creación de una literatura nueva. Pero eso será ya una cultura socialista completamente basada en un intercambio constante entre el artista y las masas culturalmente desarrolladas, unidas por lazos de solidaridad. Y vosotros no habéis visto esta perspectiva, sino la vuestra, la de vuestros círculos. Queréis que el Partido, en nombre de la clase obrera, reconozca oficialmente vuestra pequeña industria artística. Pensáis que el plantar una habichuela en un jarrón de flores seréis capaces de hacer crecer el árbol de la literatura proletaria. Pero nunca ningún árbol nacerá de una habichuela.

La intelligentsia y el socialismo

Artículo a propósito del libro de Max Adler *Socialismus und Intellektuellen* (Viena, 1910), publicado en la revista *Sovremienni Mir* en 1910 por Trotsky.

Hace diez, e incluso seis o siete años, los partidarios de la escuela sociológica subjetiva rusa (los "socialistas revolucionarios") habrían podido emplear con resultados satisfactorios para su causa el último folleto del filósofo austríaco Max Adler. Pero en los últimos cinco o seis años hemos vivido una "escuela sociológico" tan sólidamente objetiva y sus lecciones han marcado nuestro cuerpo con cicatrices tan expresivas, que ni la exaltación más elocuente de la intelligentsia, aunque proceda de la pluma "marxista" de Max Adler, puede salvar al subjetivismo ruso. Todo lo contrario: el mismo destino de los subjetivistas rusos es un argumento de primera clase contra los argumentos y deducciones de Max Adler.

Tema del folleto: las relaciones entre la intelligentsia y el socialismo. Para Adler este tema es materia de análisis teórico y además un problema de conciencia. Pretende convencer. En ese folleto, cuyo origen fue un discurso para un auditorio de estudiantes socialistas, Adler gasta una convicción fogosa. Su espíritu de proselitismo inunda el folleto, imprimiendo un sello particular incluso a ideas que ni siquiera pueden pretender el marchamo de novedad. El afán político por atraer la intelligentsia a la ideología del autor, de conquistarla para el socialismo cueste lo que cueste, predomina sobre el análisis social, comunicando al folleto un tono peculiar y determinando sus partes débiles.

¿Qué es la intelligentsia? Adler no da, por supuesto, una definición moral de este concepto, sino social; según él no se trata de una orden cuya cohesión arranque de la

unidad de un voto histórico, sino de una capa social que comprende todos los géneros de profesiones intelectuales. Por difícil que sea trazar la línea divisoria nítidamente entre trabajo "manual" e "intelectual" los rasgos sociales generales de la intelligentsia aparecen claros sin necesidad de posteriores investigaciones detalladas. Estamos ante toda una clase -para Adler, ante un grupo "interclasista", aunque en esencia esto dé igual- en el marco de la sociedad burguesa. Y Adler se plantea así el problema: ¿Quién o qué tiene más derecho al alma de esta clase? ¿Qué ideología le corresponde obligatoriamente, en virtud de] carácter mismo de sus funciones sociales? Adler responde que el colectivismo. Pero la intelligentsia europea en el mejor de los casos, cuando no es abiertamente enemiga de las ideas del colectivismo, se mantiene al margen de la vida de las masas obreras y de sus luchas, que no le producen ni frío ni calor. Adler no cierra los ojos ante estos hechos, pero exclama: ¡No puede ser! No hay suficientes fundamentos objetivos para que sea así. Adler arremete de forma decidida contra los marxistas que niegan la existencia de condiciones generales capaces de determinar la afluencia masiva de los intelectuales al socialismo. En el prólogo escribe: "Hay causas suficientes -no puramente económicas, sino en otras esferas- que pueden influir en la masa de la intelligentsia, es decir, independientemente de su situación vitalmente proletaria, como motivaciones idóneas para vincularlas al movimiento obrero socialista. Sólo es preciso iniciar a la intelligentsia en la esencia de este movimiento y de su propia situación social..." ¿Cuáles son esas causas? Adler dice: "Dado que la intelligentsia incluye entre sus condiciones vitales la intangibilidad y, más aún, la posibilidad de desarrollo de los intereses espirituales, el interés teórico tiene una importancia capital, al lado del económico. Por eso, si la base de unión de la intelligentsia con el socialismo hay que buscarla sobre todo fuera de la esfera económica, es tanto por las condiciones ideológicas específicas del trabajo intelectual como por el contenido cultural del socialismo". Independientemente del carácter de clase de todo el movimiento (¡puesto que sólo éste es el camino!), con independencia de su actual fisonomía político-partidaria (¡puesto que sólo éste es el medio!), el socialismo, por su propia esencia, como ideal social universal, significa la liberación de toda suerte de trabajo intelectual cualesquiera que sean las limitaciones y los obstáculos histórico-sociales. Esta promesa es el puente ideológico por el que la intelligentsia europea puede y debe pasar al campo socialdemócrata.

Ese es el punto de vista central de Adler, que dedica el folleto entero a desarrollarlo. El vicio esencial de esta óptica se ve en seguida: su ahistoricidad. En efecto, las bases generales en que se apoya Adler para marcar el paso de la intelligentsia al campo del colectivismo existen hace tiempo y actúan tenazmente. Sin embargo, en ninguno de los países europeos se produce esa afluencia masiva de la intelligentsia a la socialdemocracia. Por supuesto, Adler lo ve con igual claridad que nosotros. Pero él nos propone que veamos la razón por la que la intelligentsia permanece totalmente ajena al movimiento obrero: que la intelligentsia no comprende el socialismo. Y en cierto sentido tiene razón. Pero en ese caso, ¿cómo podemos explicarnos esa terca incomprensión y a un mismo tiempo la comprensión de otras muchas cosas sumamente complejas? La cosa está clara: no se debe a la debilidad de la lógica teórica de la intelligentsia, sino a la fuerza

de los momentos irracionales de su psicología clasista. El mismo Adler lo apunta y el capítulo "Los límites burgueses de la comprensión" es uno de los mejores del folleto. Pero considera, tiene la esperanza, está convencido -y en esto el predicador se superpone al teórico que la socialdemocracia europea terminará venciendo los momentos irracionales de la psicología de los trabajadores intelectuales cuando reestructure la lógica de las llamadas que les dirige. La intelligentsia no comprende al socialismo porque éste, día a día, se presenta ante ella con su prosaica fisonomía de partido político, de uno más entre tantos otros. Si el socialismo le presentara su auténtica faz como movimiento cultural universal, la intelligentsia no podría dejar de reconocer en él sus esperanzas y aspiraciones mejores. Esto es lo que supone Adler.

No vamos a examinar por el momento si en realidad son, para la intelligentsia como clase, más poderosas las puras exigencias culturales (desarrollo de la técnica, de la ciencia, del arte) que las sugerencias de clase de la familia, la escuela, la iglesia, el estado y, por último, que la voz de las inclinaciones lucrativas. Pero aun admitiendo bajo condición que la intelligentsia es ante todo una corporación de sacerdotes de la cultura que simplemente no han sabido comprender hasta el día de hoy que la ruptura socialista con la sociedad burguesa es el mejor modo de servir a los intereses de la cultura, admitiéndolo queda en pie con toda su fuerza el siguiente problema: ¿es capaz la socialdemocracia europea, como Partido, de proponer a la intelligentsia en el aspecto teórico y moral algo más demostrativo o más sugerente que lo que hasta ahora ha ofrecido?

El colectivismo viene desde hace varios decenios llenando el mundo entero con el fragor de su lucha. En este tiempo, millones de obreros se han organizado en agrupaciones políticas, sindicales, cooperativas, etc. Toda una clase se alzó desde el fondo de su existencia e interrumpió en el santuario más sagrado, la política, considerada hasta entonces como derecho exclusivo de las clases poseedoras. Día a día, la prensa socialista -teórica, política, sindical- revisa los valores burgueses, tanto los grandes como los pequeños, desde la óptica de un mundo nuevo; no hay cuestión alguna de la vida social (matrimonio, familia, educación, escuela, iglesia, ejército, patriotismo, sanidad pública, prostitución) sobre la que el socialismo no haya enfrentado sus concepciones a las concepciones de la sociedad burguesa. El socialismo se expresa en todos los idiomas de la Humanidad civilizada. En sus filas trabajan y luchan personas de distinta formación intelectual de temperamentos distintos" de distinto pasado, con relaciones sociales y costumbres vitales también distintos. Y si, pese a todo, la intelligentsia "no comprende" al socialismo, si todo lo anterior no basta para darle la posibilidad de infundirle la decisión de comprender el significado histórico-cultural del movimiento mundial, ¿no debemos llegar a la conclusión de que las causas de tal persona excepcionalmente dotada puede esperar en estas condiciones la conquista de un puesto dirigente; y ese individuo, en lugar de saltar por sobre el abismo de un campamento que le resulta extraño, seguirá naturalmente la línea de la menor resistencia, que le lleva al reino de la industria o al servicio del Estado. Por eso en la actualidad existe una especie de barrera entre la intelligentsia y el socialismo; a todo ello se suma además el mismo

aparato de la organización socialdemócrata que provoca contra él el descontento de la intelligentsia teñida de socialismo -de la que exige disciplina y autolimitación-, bien por su "oportunismo", bien, por el contrario, por su excesivo "radicalismo", condenándole al papel de espectador inconformista cuyas simpatías oscilan entre el anarquismo y el nacional-liberalismo. Simplicissimus es su bandera ideológica suprema. El fenómeno, con variantes y grados diversos, se repite en todos los países europeos. Por otro lado, es un público excesivamente caprichoso, e incluso podría decirse que excesivamente cínico, como para que el esclarecimiento patético de la esencia cultural del socialismo pueda conquistar su alma. Solamente unos pocos "ideólogos" -y tomo este término en el sentido bueno y en el malo- son capaces de alcanzar las convicciones socialistas llevados por el pensamiento teórico puro y partiendo de las exigencias científicas o técnicas. E incluso éstos, por regla general, no ingresan en la socialdemocracia, permaneciendo la lucha de clases del proletariado en su conexión interna con el socialismo como un libro guardado bajo siete llaves.

Adler está en lo cierto cuando afirma que no se puede atraer a la intelligentsia al colectivismo con el programa de las reivindicaciones materiales inmediatas. Lo cual no significa que no sea posible atraer a la intelligentsia en su conjunto por algún otro medio, ni tampoco que los intereses materiales inmediatos y las conexiones clasistas de la intelligentsia no puedan resultar para ella más convincentes que todas las perspectivas histórico-culturales del socialismo.

Si dejamos a un lado la capa de la intelligentsia que sirve directamente a las masas obreras -médicos de los medios obreros, abogados laboristas, etc., que por lo general son los representantes menos sobresalientes de estas profesiones-, la parte más relevante e influyente de la intelligentsia vive a cuenta del beneficio industrial, de la renta agraria y del presupuesto del Estado, en situación de subordinación directa o indirecta de las clases capitalistas o del Estado capitalista. Esta dependencia material, en abstracto, sólo excluye la acción política combativo en las filas enemigas, sin excluir siquiera la libertad espiritual respecto a la clase de los esclavizadores. Pero en la práctica no ocurre así. Precisamente el carácter "espiritual" del trabajo de la intelligentsia crea inevitablemente vínculos espirituales entre ella y la clase poseedora. Los directores de fábrica y los ingenieros que asumen obligaciones administrativas se encuentran por necesidad en permanente enfrentamiento con los obreros, contra los cuales se ven obligados a defender los intereses del capital. Es evidente que sus emociones y concepciones terminan por adaptarse a tales funciones. El médico y el abogado, pese al carácter más independiente de su trabajo, necesitan el contacto psicológico con su clientela. Si un montador puede, día tras día, instalar líneas eléctricas en las habitaciones de los ministros, de los banqueros y sus queridas, y seguir siendo el mismo, no es ése el caso del médico, que tiene que encontrar en su alma y en su voz notas que entonen con las simpatías y costumbres de los ministros, de los banqueros y de sus queridas. Y este contacto no se produce sólo en las altas esferas de la sociedad burguesa. Las sufragistas londinenses cuando requieren a un abogado para que las defiendan, le invitan a que sea sufragista. El médico que trata a las familias de los

oficiales de Berlín, o a los tenderos "socialcristianos" de Viena, el abogado que gestiona los asuntos de sus padres, hermanos y parientes no puede permitirse fácilmente el lujo de interesarse por los proyectos culturales del colectivismo. Todo esto puede decirse igualmente de escritores, pintores, escultores, artistas de manera aunque no tan directa e inmediata sí inevitable. Ofrecen al público sus producciones o sus personas y dependen de su aprobación y de su bolsa; en forma abierta o enmascarada subordinan su creación al "gran monstruo" al que desprecian: la burguesía. El destino de los jóvenes alemanes - que, entre paréntesis, están todos calvos ya- es la prueba mejor. El caso de Gorki, explicable por las condiciones de la época que fueron quienes le educaron, es la excepción que confirma la regla: la incapacidad de Gorki para adaptarse a la degeneración antirrevolucionaria de la intelligentsia le privó de su "popularidad" en corto plazo de tiempo...

Aquí: tenemos de nuevo la profunda diferencia social entre las condiciones del trabajo manual y las del intelectual. El trabajo manual esclaviza los músculos, agota el cuerpo y, sin embargo, es incapaz para someter el pensamiento del obrero. Tanto en Suiza como en Rusia, las medidas de control sobre él ejercidas resultaron ineficaces. El trabajador intelectual, en cambio, es más libre físicamente. El escritor no está obligado a levantarse a toque de sirena, ni el médico tiene un vigilante a sus espaldas, ni los bolsillos del abogado son registrados a la salida del Tribunal. Si no tienen que vender su fuerza bruta de trabajo, la tensión de sus músculos, se ven, en cambio, obligados a vender toda personalidad humana a través de la conciencia, no del temor. En fin, ellos mismos no quieren, ni pueden, reconocer que su frac profesional no es más que un traje de presidiario bien cortado.

En última instancia parece que ni el propio Adler está contento con su fórmula abstracta -y en el fondo idealista- de la relajación recíproca entre intelligentsia y socialismo. No se dirige en sustancia en su propaganda a la clase de trabajadores intelectuales que desempeñan determinadas funciones en la sociedad capitalista, sino a la generación joven de esa clase, que se encuentra en la fase de preparación para el futuro papel, al estudiantado. Así lo corrobora además de la dedicatoria de su librito a la "Unión libre de los estudiantes socialistas de Viena", el carácter mismo de este folleto- discurso, su tono patético, agitador y predicador. No tiene sentido tampoco semejante discurso ante un auditorio de profesores, abogados, escritores, médicos... Se le atragantaría desde las primeras palabras. Por eso, el propio Adler, en función del material humano con el que tiene que trabajar, limita su tarea (el político corrige la fórmula de teórico), en fin, se trata de una lucha para influir en el estudiantado.

La Universidad es la última fase de la educación estatalmente organizada de los hijos de la clase poseedoras y dominantes, de igual modo que el cuartel es la institución educativa final de la generación joven de obreros y campesinos. El cuartel educa las costumbres psicológicas de subordinación y disciplina necesarios para las funciones sociales propias de los mandos subalternos. La Universidad, en principio, prepara para funciones de administración, dirección y poder. Desde este punto de vista incluso

las corporaciones estudiantiles alemanas conforman una institución clasista original, creadora de tradiciones que vinculan a padres e hijos, fortalecen el espíritu nacionalista, inculcan costumbres necesarias en el medio burgués y abastecen en última instancia de cicatrices en la nariz o debajo de la oreja como señal de adscripción a la raza dominante. Para el partido de Adler el material humano que pasa por el cuartel es incomparablemente más importante que el que pasa por la Universidad, es comprensible. Pero en determinadas condiciones históricas -precisamente en las condiciones de rápido desarrollo industrial que proletariza la composición del ejército, como ocurre en Alemania- el Partido aún puede decirse: "No me meto en el cuartel; basta con que acompañe al joven obrero hasta el umbral y con recibirlo cuando lo cruce de nuevo licenciado. No me abandonará, será mío"²⁰. Por lo que a la Universidad respecta, el Partido, si quiere realizar una labor propia que influya en la intelligentsia, tiene que decirse exactamente lo contrario: "Sólo aquí y ahora, cuando el joven se halla emancipado hasta cierto punto de su familia y cuando todavía no es prisionero de su situación social, puedo esperar atraerle a mis filas. Ahora o nunca."

En la clase obrera la diferencia entre "padres" e "hijos" es simplemente de edad. En la intelligentsia, además de cronológica es social. El estudiante, en contraste con su padre y también con el joven obrero, no cumple función social alguna, ni siente sobre él la dependencia inmediata del capital o del estado y -por lo menos objetivamente, ya que no subjetivamente- es libre para discernir el bien del mal. En este período todo hierve en él, sus prejuicios clasistas aún no están madurados ni tampoco sus inclinaciones ideológicas, los problemas de conciencia poseen especial fuerza, su pensamiento se abre por vez primera a grandes generalizaciones científicas y lo extraordinario es para él casi una necesidad fisiológica. Si el colectivismo es por regla general capaz de conquistar su conciencia, lo es ahora debido precisamente al noble carácter científico de su fundamentación y el contenido cultural universal de sus objetivos, y no como cuestión prosaica de "cuchillo y tenedor". En este último punto, Adler está en lo cierto. Pero también aquí tenemos que detenernos una vez más ante los hechos escuetos. No sólo la intelligentsia europea en su conjunto, también su brote estudiantil muestra decididamente ninguna inclinación por el socialismo. Entre el partido obrero y la masa estudiantil hay un muro. Explicar semejante hecho sólo por los defectos de la propaganda, que no sabe abordar a la intelligentsia por el lado idóneo -Adler se pierde en esta explicación-, equivale a ignorar toda la historia de las relaciones entre estudiantado y "pueblo", equivale a ver en el estudiantado una categoría intelectual y moral, y no un producto histórico-social. Cierto que la dependencia material de la sociedad burguesa se expresa en el estudiantado sólo de manera indirecta, a través de la familia, y por eso débilmente. Pero, en cambio, en el estudiantado se reflejan, igual que en una cámara de resonancia, a todo volumen los intereses y aspiraciones sociales generales de las clases entre las que es reclutado. En el curso de su historia, tanto en sus mejores momentos heroicos como en las fases de agonía moral

completa, el estudiantado europeo no fue más que el barómetro sensible de las clases
20- Tal ha sido la postura de la socialdemocracia alemana. Como puede apreciarse, totalmente insuficiente desde el punto de vista revolucionario. (N. del T.)

burguesas. Se hizo ultrarrevolucionario, confraternizó sincera y honradamente con el pueblo cuando la sociedad burguesa no tenía más salida que la, revolución. Sustituyó en la práctica a la democracia burguesa cuando la mezquindad política de ésta no la permitió ponerse a la cabeza de la revolución, como ocurrió en 1848 en Viena. Pero el estudiantado ametralló a los obreros en junio de ese año de 1848, en París, cuando la burguesía y el proletariado se encontraban enfrentados a un lado y otro de las barricadas. Tras las guerras bismarkianas, de la unificación alemana y del apaciguamiento de las clases burguesas, el estudiante alemán se dio prisa en moldearse en esa figura rebosante de cerveza y vanidad que junto a la del oficial prusiano ilustra de forma permanente las páginas satíricas. En Austria el estudiantado se convirtió en representante del exclusivismo nacional y del chovinismo, cuando la lucha de las distintas naciones de este país por influir en el poder estatal se agudizó. Y no hay duda de que en todas estas metamorfosis históricas, incluso las más desagradables, el estudiantado puso de manifiesto sentido político, capacidad de sacrificio e ideales combativos; esas cualidades con las que tan enérgicamente cuenta Adler. Aunque sólo sea porque el filisteo normal de los años treinta y cuarenta no ponía en peligro la desfiguración de su rostro por lo problemática noción del "honor", cosa a la que su hijo se lanzaba con pasión. Los estudiantes ucranianos y polacos demostraron recientemente en Lvov no sólo que saben coexistir con cada tendencia nacional y política hasta sus últimas consecuencias, sino ofrecer el pecho a las balas de las pistolas. El pasado año, los estudiantes alemanes de Praga arrojaron todas las violencias de la multitud, manifestándose por las calles para reforzar su derecho a tener corporaciones alemanas. En este caso el "idealismo" combativo -en muchos casos puro machismo- no es peculiar de la clase ni de la idea, sino de la edad. En cambio, el contenido político de ese idealismo viene determinado en su totalidad por el genio de las clases de que deriva el estudiantado y a las que vuelve. Lo cual es natural e inevitable.

Después de todo, puesto que todas las clases poseedoras envían a sus hijos a la Universidad, si el estudiantado se convirtiera aquí en tabla rasa, sobre la que el socialismo pudiera escribir sus títulos, ¿qué quedaría de la heredabilidad clasista y del pobre determinismo histórico?

Nos queda ahora esclarecer un aspecto del problema que habla tanto a favor como en contra de Adler.

En su opinión se puede atraer a la intelligentsia al socialismo, pero sólo anteponiéndole como primer piano la meta final del movimiento en todas sus dimensiones. Adler reconoce, sin embargo, como es lógico, que la meta final aparece con mayor nitidez y en toda su extensión a medida que se realiza la concentración industrial, la proletarianización de las capas intermedias, la profundización de los antagonismos de clase. Independientemente de la voluntad de los jefes políticos y de la diferente táctica nacional, la "meta final" aparece con mayor nitidez en Alemania que en Austria o en Italia. Pero este proceso social -la agudización de la lucha entre el trabajo y el capital-

obstaculiza el paso de la intelligentsia al Partido del trabajo. Los puentes entre las clases quedan destruidos y hay que saltar a través del foso que día a día se ahonda. Por eso al mismo tiempo que las condiciones que facilitan objetivamente la penetración teórica en la esencia del colectivismo, aumentan los obstáculos sociales para la unión política de la intelligentsia con el ejército socialista. El paso al socialismo en los países avanzados, de intensa vida social, no es un fruto de la especulación, sino un acto político, y la voluntad social domina sobre la razón teórica. Lo cual significa que en última instancia cada día es más difícil ganar a la intelligentsia; hoy es más difícil que ayer y mañana será más difícil que hoy.

Sin embargo, en este proceso también hay su "ruptura de continuidad". La actitud de la intelligentsia respecto al socialismo, que nosotros hemos caracterizado como alejamiento creciente a medida que crece el socialismo, puede y debe alterarse radicalmente como secuela de un giro político objetivo que altere de manera fundamental la correlación de fuerzas sociales. En cualquier caso, en las opiniones de Adler es cierto que la intelligentsia no tiene interés, directo e incondicional, por la conservación de la explotación capitalista, sino un interés indirecto, a través de las clases burguesas, dado que materialmente depende de éstas. Podría pasar al colectivismo si tuviera la posibilidad de contar con la verosimilitud de su victoria inmediata, si ante ella apareciera no como el ideal ajeno, de otra clase, sino como una realidad próxima, palpable; por último, y ésta no es la menor de las condiciones, si la ruptura política con la burguesía amenaza a cada intelectual con graves consecuencias materiales y morales. Para la intelligentsia europea tales condiciones sólo pueden ser creadas por el poder político de la nueva clase social; de modo parcial pueden crearse en la fase de la lucha directa e inmediata por ese poder. Sea cual fuere el alejamiento de la intelligentsia europea de las masas obreras -y este alejamiento irá aumentando, sobre todo en los países de capitalismo reciente, como Austria, Italia, los Balcanes, etc.-, resulta verosímil que en la época de la reestructuración social la intelligentsia pase antes que otras clases intermedias a las filas de los partidarios del nuevo régimen. Prestarán así un gran servicio las cualidades sociales que la diferencia de la pequeña burguesía comercial, industrial y campesina; su conexión profesional con las ramas culturales del trabajo social, su capacidad para la generalización teórica, la flexibilidad y agilidad de su pensamiento, en resumen, su intelectividad. Situada ante el hecho ineluctable del paso de todo el aparato social a nuevas manos, la intelligentsia europea sabrá convencerse de que las condiciones creadas no sólo no la lanzan al abismo, sino que, todo lo contrario, abren posibilidades ilimitadas a la aplicación de sus fuerzas técnicas, organizativas y científicas; de su seno sabrá sacar esas fuerzas incluso en el primer período, el más crítico, cuando el nuevo régimen tenga que vencer grandes dificultades técnicas, sociales y políticas.

Pero si la conquista misma del aparato social dependiera de la adhesión previa de la intelligentsia al Partido del proletariado europeo, las cosas no irían nada bien para el colectivismo. Como hemos tratado de demostrar, el paso de la intelligentsia a la socialdemocracia en el marco del régimen burgués se hace cada vez menos posible, a

medida que el tiempo pasa, frente a las esperanzas que Adler tiene.

Carta al académico Pavlov

Honorabilísimo Ivan Petrovich:

Perdóneme que con la presente carta me permita venir a arrancarle de sus trabajos, de una importancia excepcional.

Presentaré como excusa que su tema, aunque abordado como diletante, tiene en mi opinión una relación directa con la teoría fundada por usted. Se trata de las relaciones recíprocas entre la teoría psicoanalítico de Freud y la teoría de los reflejos condicionados.

Durante los varios años de mi estancia en Viena, me codeé bastante con los freudianos; leía sus trabajos y frecuentaba incluso sus reuniones. En su forma de abordar los problemas psicológicos siempre me sorprendió el hecho de que iban de un realismo psicológico a un análisis casi literario de los fenómenos psíquicos.

En el fondo, la teoría psicoanalítico está basada en el hecho de que el proceso psicológico representa una superestructura compleja fundada sobre procesos psicológicos, respecto a los cuales se halla subordinado. El lazo entre los fenómenos psíquicos "superiores" y los fenómenos fisiológicos "inferiores" permanece, en la aplastante mayoría de los casos, subconsciente y se manifiesta en los sueños, etc.

Su teoría de los reflejos condicionados, en mi opinión, engloba la teoría de Freud como un caso particular. La sublimación de la energía sexual -tema favorito de la escuela freudiana- es una creación que descansa en las bases sexuales de los reflejos condicionados, $n + 1$, $n + 2$ y siguientes.

Los freudianos se parecen a personas que miran en un pozo profundo y bastante turbio. Han dejado de creer que ese pozo es un abismo (el abismo del "alma"), ven o describen el fondo fisiológico y construyen toda una serie de hipótesis ingeniosas e interesantes, pero arbitrarias desde el punto de vista científico, sobre las propiedades del fondo, al determinar la naturaleza del agua en el pozo.

La teoría de los reflejos condicionados no se contenta con métodos semicientíficos y "semiliterarios", con observaciones hechas de arriba abajo, sino que desciende hasta el fondo y vuelve experimentalmente hacia lo alto.

27 de septiembre de 1923

El materialismo dialéctico y la ciencia (La continuidad de la herencia cultural)

Discurso pronunciado el 17 de septiembre de 1925, ante el Congreso de Mendeleyev, por Trotsky como presidente del Consejo técnico y científico de la Industria.

Vuestro Congreso se reúne durante las fiestas de celebración del segundo centenario de la fundación de la Academia de Ciencias. Las relaciones entre este Congreso y la Academia se refuerzan todavía más por el hecho de que la ciencia química rusa no es de las que menos fama ha conseguido para la Academia. Parece indicado plantear a estas alturas la siguiente pregunta: ¿Cuál es el sentido esencial de las fiestas académicas? Poseen un significado que va mucho más allá de las simples visitas a los museos y teatros y la asistencia a banquetes. ¿Cómo podemos percibir este significado? No sólo en el hecho de que sabios extranjeros -que han tenido la amabilidad de aceptar nuestra invitación- hayan podido comprobar que la revolución en vez de destruir las instituciones científicas las ha desarrollado. Esta evidencia comprobada por los sabios extranjeros tiene un sentido propio. Pero el significado de las fiestas académicas es mayor y más profundo. Lo diré como sigue: el nuevo Estado, una sociedad nueva basada en las leyes de la revolución de Octubre, toma posesión triunfalmente a los ojos del mundo entero de la herencia cultural del pasado.

Puesto que de pasada me he referido a la herencia, debo aclarar el sentido en que empleo este vocablo para evitar cualquier equívoco. Seríamos culpables de desacato al futuro, más querido para todos nosotros que el pasado, y seríamos culpables de desacato hacia el pasado, que en muchos aspectos lo merece profundo, si hablásemos tontamente de la herencia. No todo en el pasado es valor para el futuro. Por otro lado, el desarrollo de la cultura humana no viene determinado por la simple acumulación. Ha habido períodos de desarrollo orgánico, y también períodos de riguroso criticismo, de filtración y de selección. Sería difícil decir cuál de esos períodos ha terminado siendo más fructífero para el desarrollo general de la cultura. De cualquier modo, vivimos una época de filtración y selección.

La jurisprudencia romana estableció ya en la época de Justiniano la ley de la herencia inventariada. Respecto a la legislación prejustiniana, según la cual el heredero tenía derecho a aceptar la herencia siempre que asumiera la responsabilidad de las obligaciones y deudas, la herencia inventariada otorgó al heredero cierta posibilidad de elección. El Estado revolucionario, representante de una nueva clase, es una especie de heredero inventarial respecto a la cantidad de cultura acumulada. Permitidme que diga con franqueza que no todos los quince mil volúmenes publicados por la Academia durante

sus dos siglos de existencia figurarán en el inventario del socialismo. Hay dos aspectos, de mérito igual a todas luces, en las contribuciones científicas del pasado que ahora son nuestras y que nos hacen sentir orgullo. La ciencia, en su totalidad, ha estado dirigida hacia la adquisición del conocimiento de la realidad, hacia la búsqueda de las leyes de la evolución y hacia el descubrimiento de las propiedades y cualidades de la materia a fin de dominarla. Pero el conocimiento no se desarrolla entre las cuatro paredes de un laboratorio o una sala de conferencias. De ningún modo. Ha sido una función de la sociedad humana que reflejaba su estructura. La sociedad necesita conocer la naturaleza para subvenir a sus necesidades, al tiempo que exige una afirmación de su derecho a ser lo que es, una justificación de sus instituciones particulares; antes que nada, de las instituciones de dominación de clase del mismo modo que en el pasado pedía la justificación de la servidumbre, de los privilegios de clase, de las prerrogativas monárquicas, de la exceptuación nacional, etc. La sociedad socialista acepta agradecida la herencia de las ciencias positivas dejando a un lado, como tiene derecho por la selección inventarial, todo cuanto es inútil para el conocimiento de la naturaleza; y no sólo eso, sino también todo cuanto justifique la desigualdad de clases y toda especie de falsedades históricas.

Todo nuevo orden social no se apropia de la herencia cultural del pasado en su totalidad, sino según su propia estructura. Así, la sociedad medieval, encorsetada por el cristianismo, recogió muchos elementos de la filosofía clásica, pero subordinándolos a las necesidades del régimen feudal y convirtiéndolos en escolástica, esa "criada de la teología". De manera similar, la sociedad burguesa recibió el cristianismo como parte de la herencia de la Edad Media, pero lo sometió a la Reforma... o a la Contrarreforma. Durante la época burguesa el cristianismo fue barrido en la medida en que lo necesitaba la investigación científica, por lo menos dentro de los límites que requería el desarrollo de las fuerzas productivas.

La sociedad socialista, en su relación con la herencia científica y cultural, mantiene en general, en un grado muchísimo menor, una actitud de indiferencia o de aceptación pasiva. Se puede decir a este respecto: mientras mayor es la confianza que deposita el socialismo en las ciencias dedicadas al estudio directo de la naturaleza, mayor es su desconfianza crítica cuando se aproxima a aquellas ciencias y pseudociencias que están íntimamente ligadas a la estructura de la sociedad humana, a sus instituciones económicas, a su estado, leyes, ética, etc. Estas dos esferas no están separadas, por cierto, por una muralla impenetrable. Pero al mismo tiempo es un hecho incontrovertible que la herencia en aquellas ciencias que no atañen a la sociedad humana, sino que se ocupan de la "materia" -las ciencias naturales en el sentido amplio de la palabra, y la química por su puesto-, es de un peso incomparablemente mayor.

La necesidad de conocer la naturaleza viene impuesta a los hombres por la necesidad de subordinar la naturaleza a sí mismos. Cualquier desviación en este terreno de las relaciones objetivas, determinadas por las propiedades de la materia misma, las corrige la experimentación práctica. Sólo esto libra seriamente a las ciencias naturales, a la

investigación química en particular, de las distorsiones intencionadas, no intencionadas y semideliberadas, y contra las falsas interpretaciones y falsificaciones. Sin embargo, la investigación social dedicó primeramente sus esfuerzos hacia la justificación de la sociedad surgida históricamente, a fin de preservarla contra los ataques de las "teorías destructoras", etc. De aquí emana el papel apologético de las ciencias sociales oficiales de la sociedad burguesa y ésta es la razón por la que sus resultados son de escaso valor.

Mientras la ciencia en su conjunto se mantuvo como una "criada de la teología" sólo subrepticamente podía producir resultados valiosos. Este fue el caso en la Edad Media. Como quedó señalado, fue durante el régimen burgués cuando las ciencias naturales disfrutaron de la posibilidad de un amplio desarrollo. Pero la ciencia social se mantuvo como criada del capitalismo. También esto es verdad, en gran proporción, por lo que arañe a la psicología, que une las ciencias sociales con las ciencias naturales; y a la filosofía, que sistematiza las conclusiones generalizadas de todas las ciencias.

He dicho que la ciencia oficial ha producido poco de valor. Esto se manifiesta muy bien por la incapacidad de la ciencia burguesa para predecir el mañana. Hemos observado esta situación en la primera guerra mundial imperialista y sus consecuencias. Lo hemos visto también en la revolución de Octubre. Lo vemos actualmente en la completa impotencia de la ciencia social oficial para medir en su justo valor la situación europea, sus relaciones con los Estados Unidos de Norteamérica y con la Unión Soviética; en su incapacidad para sacar conclusiones respecto al porvenir. Sin embargo, el valor de la ciencia reside precisamente en esto: conocer a fin de prever.

La ciencia natural -y la química ocupa uno de los lugares más importantes en este terreno- constituye indiscutiblemente la más valiosa porción de nuestra herencia. Su Congreso se realiza bajo la bandera de Mendeleev, que fue y sigue siendo el orgullo de la ciencia rusa.

Hay una diferencia en el grado de previsión y de precisión alcanzado por las diversas ciencias. Pero por la previsión -pasiva, en algunos casos, como en la astronomía, activa como en la química y en la ingeniería química-, la ciencia es capaz de cortejarse a sí misma y justificar su finalidad social. Un hombre de ciencia puede no estar preocupado en absoluto por la aplicación práctica de su investigación. Mientras mayor sea su alcance, mientras más audaz sea su vuelo, mientras mayor sea su libertad de las necesidades prácticas diarias en sus operaciones mentales, tanto mejor. Pero la ciencia no es una función de los hombres de ciencia individuales; es una función social. La valorización social de la ciencia, su valoración histórica, queda determinada por su capacidad para incrementar el poder del hombre y para armarlo con el poder de prever los acontecimientos y dominar la Naturaleza. La ciencia es un conocimiento que nos dota de poder. Cuando Leverrier, sobre la base de las "excentricidades" de la órbita de Urano, dedujo que debía existir un cuerpo celeste desconocido que "perturba" el movimiento de Urano; cuando, sobre la base de sus cálculos puramente matemáticos,

pidió al astrónomo alemán Galle que localizara un cuerpo que vagaba sin pasaporte por los cielos en tal o cual dirección, y Galle enfocó su telescopio en esa dirección y descubrió al planeta llamado Neptuno, en ese momento la mecánica celeste de Newton celebró una gran victoria.

Esto ocurría en el otoño de 1846. En el año 1848 la revolución se esparció como un viento arremolinado a través de Europa, demostrando su influencia "perturbadora" en los movimientos de los pueblos y de los Estados. En el período intermedio, entre el descubrimiento de Neptuno y la revolución de 1848, dos jóvenes eruditos, Marx y Engels, escribían El Manifiesto comunista, en el cual no sólo predecían la inevitabilidad de acontecimientos revolucionarios en un futuro próximo, sino que analizaban por adelantado sus fuerzas componentes, la lógica de sus movimientos, hasta la victoria inevitable del proletariado y el establecimiento de la dictadura del proletariado. No sería superfluo en absoluto yuxtaponer este pronóstico con las profecías de la ciencia oficial de los Hohenzollern, los Romanov, Luis Felipe y otros, en 1848.

En 1869, Mendeleev, sobre la base de sus investigaciones y reflexiones acerca del peso atómico, estableció su ley periódica de los elementos. Al peso atómico, como criterio más estable, Mendeleev ligó una serie de otras propiedades y características, arregló los elementos en un orden definido y entonces, a través de este orden, reveló la existencia de cierto desorden, a saber, la ausencia de ciertos elementos. Estos elementos desconocidos o unidades químicas, como las denominó en cierta ocasión Mendeleev, de acuerdo con la lógica de esta "ley" deberían ocupar lugares específicos vacíos en ese orden. A esta altura, con el gesto autoritario de un investigador que confía en sí mismo, golpeó a una de las puertas de la Naturaleza hasta ahora cerrada, y desde dentro una voz respondió: "¡Presente!" En realidad, tres voces respondieron simultáneamente, pues en los lugares indicados por Mendeleev se descubrieron tres nuevos elementos denominados posteriormente galio, escandio y germanio.

¡Triunfo maravilloso del pensamiento, analítico y sintético! En sus Principios de Química, Mendeleev caracteriza en forma vívida el esfuerzo científico creador, comparándolo con el establecimiento de un puente que cruza un barranco: no es necesario descender al barranco y fijar soportes en el fondo; sólo se requiere levantar una base en un lado y en seguida proyectar un arco exactamente delineado, que encontrará apoyo en el lado opuesto. Algo análogo ocurre con el pensamiento científico. Sólo puede reposar sobre la base granítica de la experimentación; pero sus generalizaciones, como el arco de un puente, pueden levantarse sobre el fondo de los hechos a fin de que luego, en otro punto calculado previamente, pueda encontrar a este último. En esta etapa del pensamiento científico, cuando una generalización se convierte en predicción -y cuando la predicción es verificada triunfalmente por la experiencia- en ese momento, el pensamiento humano disfruta invariablemente su más orgullosa y justificada satisfacción. Así ocurrió en química con el descubrimiento de nuevos elementos sobre la base de la ley periódica.

La predicción de Mendeleev, que produjo más tarde una profunda impresión sobre

Federico Engels, fue hecho en el año 1871, esto es, el año de la gran tragedia de la Comuna de París, en Francia. La actitud de nuestro gran químico hacia este acontecimiento puede caracterizarse por su hospitalidad general hacia la "latinidad", con sus violencias y revoluciones. Como todos los pensadores oficiales de las clases dominantes no sólo de Rusia y de Europa, sino de todo el mundo, Mendeleev no se preguntó a sí mismo: ¿cuál es la fuerza realmente directora que hay tras de la Comuna de París? No vio que la nueva clase que crecía en las entrañas de la vieja sociedad se manifestaba allí ejerciendo en su movimiento una influencia tan "perturbadora" sobre la órbita de la vieja sociedad como la que ejercía el planeta desconocido sobre la órbita de Urano. Pero un desterrado alemán, Carlos Marx, analizó en ese entonces las causas y la mecánica interna de la Comuna de París y los rayos de su antorcha científica penetraron en los acontecimientos de nuestro propio Octubre y los iluminaron.

Desde hace ya largo tiempo hemos considerado innecesario recurrir a una sustancia más misteriosa, llamada flogisto, para explicar las reacciones químicas. En realidad, el flogismo no servía sino como generalización para ocultar la ignorancia de los alquimistas. En el terreno de la fisiología ha pasado ya la época en que se sintió la necesidad de recurrir a una sustancia mística especial, llamada la fuerza vital y que era el flogisto de la materia viva. En principio tenemos bastantes conocimientos de química y de física para explicar los fenómenos fisiológicos. En la esfera de los fenómenos de la conciencia no necesitamos ya por más tiempo una sustancia denominada alma que en la filosofía reaccionaria desempeña el papel del flogisto de los fenómenos psicofísicos. Para nosotros la psicología es, en último análisis, reducible a la fisiología, y esta última, a la química, mecánica y física. En la esfera de la ciencia social (es decir, el alma) es mucho más viable que la teoría del flogisto. Este "flogisto" aparece con diversas vestiduras, era disfrazado de "misión histórica", ora de "carácter nacional", ora como la idea incorpórea de "progreso"; ora en forma de sedicente "pensamiento crítico", y así sucesivamente, ad infinitum. En todos estos casos se ha tratado de encontrar una sustancia suprasocial que explique los fenómenos sociales. Casi es ocioso repetir que estas sustancias ideales no son sino ingeniosos disfraces para ocultar la ignorancia sociológica. El marxismo rechazó las esencias suprahistóricas, así como la fisiología ha renunciado a la fuerza vital, o la química al flogisto.

La esencia del marxismo consiste en esto, en que enfoca a la sociedad concretamente, como sujeto de investigación objetiva, y analiza la historia humana como se haría en un gigantesco registro de laboratorio. El marxismo considera la ideología como un elemento integral subordinado a la estructura material de la sociedad. El marxismo examina la estructura de clase de la sociedad como una forma históricamente condicionada del desarrollo de las fuerzas productivas. El marxismo deduce de las fuerzas productivas de la sociedad las relaciones mutuas entre la sociedad humana y la naturaleza circundante, y éstas, a su vez, quedan determinadas en cada etapa histórica por la tecnología del hombre, por sus instrumentos y armas, por sus capacidades y métodos de lucha con la Naturaleza. Precisamente esta aproximación objetiva confiere al marxismo un poder insuperable de previsión histórica.

Considérese la historia del marxismo aunque sólo sea en la escala nacional rusa. Seguida no desde el punto de vista de nuestras propias simpatías o antipatías políticas, sino desde el punto de vista de la definición de la ciencia de Mendeleev: "Conocer para poder prever y actuar." El período inicial de la historia del marxismo en suelo ruso es la historia de una lucha por establecer un pronóstico sociohistórico correcto contra los puntos de vista oficiales gubernamental y de oposición. En los primeros años del ochenta, la ideología oficial existía como una trinidad representada por el absolutismo, la ortodoxia y el nacionalismo; el liberalismo soñaba de día en una asamblea de zemstvos (es decir), en una monarquía semiconstitucional, mientras que los narodniki (populistas) combinaban débiles fantasías socializantes con ideas económicas reaccionarias. En esa época el pensamiento marxista predijo no solamente la obra inevitable y progresiva del capitalismo, sino también la aparición del proletariado, que desempeñaría un papel histórico independiente, tomando la hegemonía en la lucha de las masas populares; y que la dictadura del proletariado arrastraría tras de sí al campesinado.

La diferencia que hay entre el método marxista de análisis social y las teorías contra las cuales luchó no es menor que la diferencia que hay entre la ley periódica de Mendeleev con todas sus modificaciones posteriores, por un lado, y las elucubraciones de los alquimistas por otro.

"La causa de la reacción química reside en las propiedades físicas y mecánicas de los componentes. " Esta fórmula de Mendeleev es de carácter completamente materialista. En lugar de recurrir a alguna fuerza supermecánica o suprafísica para explicar sus fenómenos, la química reduce los procesos químicos a las propiedades mecánicas y físicas de sus componentes.

La biología y la fisiología se hallan en una relación análoga respecto de la química. La fisiología científica, esto es, la fisiología materialista, no exige una fuerza vital supraquímica especial (a la que se refieren vitalistas neovitalistas) para explicar los fenómenos que se desarrollan en su campo. Los procesos fisiológicos son reducibles en último análisis a procesos químicos, así como estos últimos a procesos mecánicos y físicos.

La psicología se relaciona en forma análoga con la fisiología. No por nada la fisiología ha sido llamada la química aplicada de los organismos vivos. Así como no existe ninguna fuerza fisiológica especial, también es igualmente verdadero que la psicología científica, es decir, la psicología materialista, no tiene necesidad de una fuerza mística -el alma- para explicar los fenómenos de su incumbencia, sino que halla que son reducibles en último análisis a fenómenos fisiológicos. Esta es la escuela del académico Pavlov; éste considera lo que se denomina alma como un sistema complejo de reflejos condicionados, cuyas raíces residen totalmente en los reflejos fisiológicos elementales que, a su vez, radican, a través del potente stratum de la química, en el subsuelo de la mecánica y de la física.

Lo mismo puede decirse de la sociología. Para explicar los fenómenos sociales no es necesario aducir alguna especie de fuente eterna, o buscar su origen en otro mundo. La sociedad es el producto del desarrollo de la materia primaria, como la corteza terrestre o la ameba. De esta manera, el pensamiento científico con sus métodos corta, como un diamante, a través de los fenómenos complejos de la ideología social, en el lecho de roca de la materia, sus elementos componentes, sus átomos, con sus propiedades físicas y mecánicas.

Naturalmente esto no quiere decir que cada fenómeno de la química puede ser reducido directamente a la mecánica, y menos aún que cada fenómeno social sea directamente reducible a la fisiología y luego a las leyes de la química y de la mecánica. Puede decirse que éste es el supremo fin de la ciencia. Pero el método de aproximación continua y gradual hacia este objetivo es enteramente diferente. La química tiene su manera especial de enfocar a la materia; sus propios métodos de investigación, sus leyes propias. Lo mismo que sin el conocimiento de que las reacciones químicas son reducibles en último análisis a las propiedades mecánicas de las partículas elementales de la materia, no hay ni puede haber una filosofía acabada que una todos los fenómenos en un solo sistema; por otra parte, el mero conocimiento de que los fenómenos químicos se hallan radicados en la mecánica y en la física no proporciona en sí la clave de ninguna reacción química. La química tiene sus propias claves. Se puede elegir entre ellas sólo por la generalización y la experimentación, a través del laboratorio químico, de hipótesis y teorías químicas.

Esto es aplicable a todas las ciencias. La química es un poderoso pilar de la fisiología, con la cual está directamente relacionada a través de los canales de la química orgánica y fisiológica. Pero la química no es un sustituto de la fisiología. Cada ciencia descansa sobre las leyes de otras ciencias sólo en lo que se llama la instancia final. Pero al mismo tiempo, la separación de las ciencias unas de otras está determinada, precisamente, por el hecho de que cada ciencia abarca un campo particular de fenómenos, es decir, un campo de complejas combinaciones de fenómenos elementales tales que se requiere un enfoque especial, una técnica de investigación especial, hipótesis y métodos especiales.

Esta idea parece tan incontestable por lo que se refiere a las ciencias matemáticas y a la historia natural, que insistir en ello sería lo mismo que forzar una puerta abierta. Con la ciencia social ocurre algo diferente. Naturalistas extraordinariamente ejercitados que en el terreno, digamos, de la fisiología no avanzarían un paso sin tomar en cuenta experimentos rigurosamente comprobados, verificaciones, generalizaciones hipotéticas, últimas verificaciones y otras medidas más, se aproximan a los fenómenos sociales mucho más audazmente, con la audacia de la ignorancia, como si reconocieran tácitamente que en esta esfera extremadamente compleja de los fenómenos basta con tener sólo vagas tendencias, observaciones diarias, tradiciones familiares y aun un acervo de prejuicios sociales comunes.

La sociedad humana no se ha desarrollado de acuerdo con un plan o sistema dispuesto previamente, sino empíricamente, a través de un largo, complicado y contradictorio batallar de la especie humana por la existencia, y luego, por conseguir un dominio cada vez mayor sobre la Naturaleza. La ideología de la sociedad humana se formó como un reflejo de esto y como instrumento en este proceso, tardío, inconexo, fraccionario, en forma, por decirlo así, de reflejos sociales condicionados que en el último análisis son reducibles a las necesidades de la lucha del hombre colectivo contra la Naturaleza. Pero llegar a juzgar las leyes que gobiernan el desarrollo de la sociedad humana fundándose en sus reflejos ideológicos, o sobre la base de lo que se llama opinión pública, etc., equivale casi a formarse un juicio sobre la estructura anatómica y fisiológica de un lagarto en función de sus sensaciones cuando se halla calentándose al sol o cuando sale arrastrándose de una grieta húmeda. Es bastante cierto que hay un lazo muy directo entre las sensaciones de un lagarto y su estructura orgánica. Pero este lazo es objeto de investigación por medio de métodos objetivos. Hay una tendencia, sin embargo, a llegar a ser de lo más subjetivo en los juicios sobre la estructura y las leyes que gobiernan el desarrollo de la sociedad humana en términos de lo que se da en llamar conciencia de la sociedad, esto es, su ideología contradictoria, desarticulada, conservadora y no verificada. Desde luego que estas comparaciones pueden herirnos y suscitar la objeción de que la ideología social se halla, después de todo, en un plano más alto que la sensación de un lagarto. Todo ello depende de la manera en que se aborde la cuestión. En mi opinión, no hay nada paradójico en aseverar que de las sensaciones de un lagarto se podría, si fuera posible enfocarlas debidamente, sacar conclusiones mucho más directas por lo que concierne a la estructura y la función de sus órganos que en lo que concierne a la estructura de la sociedad y su dinámica a partir de tales reflexiones ideológicas como, por ejemplo, los credos religiosos, que ocuparon una vez y aún continúan ocupando un lugar tan destacado en la vida de la sociedad humana; o a partir de los códigos contradictorios e hipócritas de la moralidad oficial; o finalmente, por las concepciones filosóficas idealistas que a fin de explicar los procesos orgánicos complejos que ocurren en el hombre, tratan de colocar la responsabilidad en una esencia sutil, nebulosa, llamada alma y dotada de las cualidades de impenetrabilidad y eternidad.

La reacción de Mendelejev a los problemas de la reorganización social fue hostil y aun despreciativo. Sostenía que desde tiempos inmemoriales nada había resultado de esta tentativa. En vez de eso, Mendelejev esperaba un futuro más feliz que surgiría por medio de las ciencias positivas y sobre todo de la química, que revelaría todos los secretos de la Naturaleza.

Es interesante yuxtaponer este punto de vista al de nuestro notable fisiólogo Pavlov, que opina que las guerras y las revoluciones son algo accidental, resultado de la ignorancia del pueblo y que piensa que sólo un profundo conocimiento de la "naturaleza humana" eliminará tanto las guerras como las revoluciones.

Puede colocarse a Darwin en la misma categoría. Este biólogo altamente dotado demostró cómo una acumulación de pequeñas variaciones cuantitativas produce una "cualidad" (calidad) biológica enteramente nueva y con esta prueba explicó el origen de las especies. Sin tener conciencia de ello, aplicó de este modo el método del materialismo dialéctico a la esfera de la vida orgánica. Aunque Darwin no estaba informado en filosofía, aplicó brillantemente la ley hegeliana de la transición de la cantidad a la calidad. Al mismo tiempo descubrimos muy a menudo en este mismo Darwin, para no mencionar a los darwinistas, tentativas profundamente ingenuas y anticientíficas para aplicar las conclusiones de la biología a la sociedad. Interpretar los antagonismos sociales como una "variedad" de la lucha biológica por la existencia es como buscar sólo mecánica en la fisiología de la cúpula.

En cada uno de estos casos observamos un único e idéntico error fundamental: los métodos y logros de la química o de la fisiología, violando todos los métodos científicos, son transplantados al estudio de la sociedad humana. Un naturalista apenas podría aplicar sin modificación las leyes que gobiernan el movimiento de los átomos al de las moléculas, regidas por otras leyes. Pero muchos naturalistas tienen una posición completamente diferente hacia la sociología. Muy a menudo desdeñan la estructura históricamente condicionada de la sociedad en beneficio de la estructura anatómica de las cosas, la estructura fisiológica de los reflejos, la lucha biológica por la existencia. Por supuesto, la vida de la sociedad humana, entretejida por las condiciones materiales, rodeada por todos lados de procesos químicos, representa, en sí misma y en última instancia, una combinación de procesos químicos. Por otra parte, la sociedad está constituida por seres humanos cuyo mecanismo fisiológico se puede reducir a un sistema de reflejos. Pero la vida social no es un proceso químico ni fisiológico, sino un proceso social conformado por leyes propias, sujetas a su vez a un análisis sociológico objetivo cuyo análisis debería ser: conseguir la capacidad de prever y de gobernar el destino de la sociedad. En sus comentarios a los Principios de Química, Mendeleev dice: "Hay dos fines básicos o positivos en el estudio científico de los objetos: el de la predicción y el de la utilidad... El triunfo de las previsiones científicas tendría poco significado si no condujeran en última instancia a una utilidad directa y general: la previsión científica basada en el conocimiento dota al poderío humano de conceptos mediante los cuales se puede dirigir la esencia de las cosas por el canal deseado." Y más adelante añade con cautela: "Las ideas religiosas y filosóficas han prosperado y desarrollado durante millares de años; pero las ideas que rigen las ciencias exactas capaces de predecir se han producido sólo durante unos pocos siglos recientes, abarcando por ello esferas limitadas. No han transcurrido todavía dos siglos desde que la química forma parte de esas ciencias. Ante nosotros hay muchas cosas por deducir de ellas por lo que concierne a predicción y utilidad."

Estas palabras llenas de cautelas, "sugadoras", son notables en labios de Mendeleev. Su sentido velado se dirige claramente contra la religión y la filosofía especulativa, a las que compara con la ciencia. Según dice, las ideas religiosas han prevalecido durante miles de años y son escasos los beneficios que de ello ha sacado la Humanidad;

con vuestros ojos, en cambio, podéis ver la contribución de la ciencia en un breve período de tiempo y juzgar sus beneficios. Tal es el indiscutible contenido del pasaje anterior incluido por Mendeleev en uno de sus comentarios e impreso en caracteres más pequeños en la página 405 de sus Principios de Química. ¡Dimitri Ivanovich era un hombre cauteloso y rehuía cualquier querrela con la opinión pública!

La química es una escuela de pensamiento revolucionario, y no precisamente por la existencia de una química de explosivos. Los explosivos no siempre son revolucionarios. Sobre todo, porque la química es la ciencia de la transmutación de los elementos; es enemiga de todo el pensamiento conservador o absoluto que esté encerrado en categorías inmóviles.

Resulta instructivo que Mendeleev, al sentirse naturalmente bajo la presión de la opinión pública conservadora, defiende el principio de estabilidad e inmutabilidad en los grandes procesos de la transformación química. Este gran hombre de ciencia insistió, incluso con terquedad, en el tema de la inmutabilidad de los elementos químicos y en la imposibilidad de su transmutación en otros. Necesitaba encontrar antes sólidas bases de apoyo. Decía: "Yo soy Dimitri Ivanovich y usted Iván Petrovich. Cada uno de nosotros tiene su propia individualidad; lo mismo ocurre con los elementos."

Mendeleev atacó más de una vez la dialéctica menospreciándola. Pero no entendía por dialéctica la de Hegel o Marx, sino el arte superficial de jugar con las ideas, que es a medias sofista y a medias escolasticismo. La dialéctica científica abarca los métodos generales de pensamiento que reflejan las leyes del desarrollo. Una de esas leyes es el cambio de la cantidad en calidad. La química arranca sus raíces más profundas y esenciales de esa ley. Toda la ley periódica de Mendeleev se basa en ella, al deducir diferencias cualitativas en los elementos de las diferencias cuantitativas de los pesos atómicos. Engels vio la importancia del descubrimiento de los nuevos elementos de Mendeleev desde este punto de vista precisamente. En el ensayo El carácter general de la dialéctica como ciencia, escribía:

"Mendeleev demostró que en una serie de elementos relacionados, ordenados por sus pesos atómicos, hay algunas lagunas que indican la existencia de elementos no descubiertos hasta ahora. Describió con anterioridad las propiedades químicas generales de cada uno de estos elementos desconocidos y predijo, de modo aproximativo, sus pesos relativo y atómico y su lugar atómico. Mendeleev, aplicando de forma inconsciente la ley hegeliana de la conversión de la cantidad en calidad, descubrió un hecho científico que por su audacia puede ponerse junto al descubrimiento del planeta desconocido Neptuno por Leverrier calculando su órbita."

Aunque posteriormente modificada, la lógica de la ley periódica demostró ser más poderosa que los límites conservadores en que quiso encerrarla su creador. El parentesco de los elementos y su metamorfosis mutua pueden considerarse empíricamente comprobados desde el momento en que fue posible dividir el átomo

de sus componentes con la ayuda de los elementos radiactivos. ¡En la ley periódica de Mendeleev, en la química de los elementos radiactivos, la dialéctica celebra su propia victoria deslumbrante!

Mendeleev no poseía un sistema filosófico acabado. Quizá ni siquiera tuvo deseos de tenerlo, pues le habría enfrentado inevitablemente con sus propias costumbres y simpatías conservadoras.

En Mendeleev podemos ver un dualismo en cuestiones básicas del conocimiento. Podría parecer que se orientaba hacia el "agnosticismo", cuando declaraba que la "esencia" de la materia permanecería siempre más allá del alcance de nuestro conocimiento, por ser ajena a nuestro espíritu y conocimiento (i). Pero casi al mismo tiempo nos da una fórmula notable para descubrir que de un solo golpe acaba con el agnosticismo. En la nota citada, Mendeleev dice: "Acumulando de forma gradual su conocimiento sobre la materia, el hombre adquiere poder sobre ella, y puede aventurar, también en función del grado en que lo hace, predicciones más o menos precisas, comprobables por los hechos, y no se divisa un límite al conocimiento del hombre y su dominio de la materia. "Resulta evidente que si en sí mismo no hay límites para el conocimiento y el poder del hombre sobre la materia, tampoco hay una "esencia" imposible de conocer. El conocimiento que nos dotan la capacidad de predecir todos los cambios posibles de la materia, y del poder necesario para producir estos cambios, agota de modo efectivo la esencia de la materia. La llamada "esencia" incognoscible de la materia no es entonces sino una generalización debida a nuestro conocimiento incompleto de la materia. Es un seudónimo de nuestra ignorancia. La definición dual de la materia desconocida, de sus propiedades conocidas, me recuerda la burlesca definición que dice que un anillo de oro es un agujero rodeado de metal precioso. Evidentemente, si llegamos a conocer el metal precioso de los fenómenos y conseguimos darle forma, podemos permanecer indiferente respecto al "agujero" de la sustancia; y hacemos de ello un divertido presente a los filósofos y teólogos arcaicos.

Pese a sus concesiones verbales al agnosticismo ("esencia incognoscible"), Mendeleev es, aunque inconsciente, un dialéctico materialista en sus métodos y en sus realizaciones en el terreno de la ciencia natural, especialmente en la química. Pero su materialismo aparece ante nuestros ojos tras una coraza conservadora que protegía su pensamiento científico de conflictos demasiado agudos con la ideología oficial. Lo cual no significa que Mendeleev creara artificialmente un caparazón conservador para sus métodos; el mismo estaba atado a la ideología, oficial y por eso sentía una aprensión íntima a tocar el filo de navaja del materialismo dialéctico. No ocurre lo mismo en la esfera de las relaciones sociológicas. La tiran de la filosofía social de Mendeleev era de índole conservadora, pero de cuando en cuando entre sus hilos teje notables conjeturas materialistas por su esencia y revolucionarias por su tendencia. Pero al lado de estas conjeturas hay errores de bulto, y ¡qué errores!

Sólo señalaré dos. Mendeleev, rechazando todos los planes o pretensiones de

reorganización social por utópicos y "latinistas", imaginaba un futuro sólo mejor en el desarrollo de la tecnología científica. Tenía una utopía propia. Según él, habría días mejores cuando los gobiernos de las grandes potencias del mundo pusieran en práctica la necesidad de ser fuertes y llegaran entre sí al acuerdo de eliminar las guerras, las revoluciones y los principios utópicos de anarquistas, comunistas y otros "puños belicosos", incapaces de comprender evolución progresiva que se realiza en toda la Humanidad. En las Conferencias de La Haya, Portsmouth y Marruecos podía percibiese la aurora de esta concordia universal. Esos ejemplos son los errores más graves de este gran hombre. La historia sometió la utopía social de Mendeleev a una prueba rigurosa. De las Conferencias de La Haya y Portsmouth derivaron la guerra ruso-japonesa, la guerra de los Balcanes, la gran matanza imperialista de las naciones y una aguda decadencia de la economía europea; y de la Conferencia de Marruecos brotó la repugnante carnicería de Marruecos, que recientemente ha sido ultimada bajo la bandera de la defensa de la civilización europea. Mendeleev no vio la lógica interna de los sucesos sociales, o mejor dicho, la dialéctica interna de los procesos sociales, y fue incapaz por ello de prever las secuelas de la Conferencia de La Haya. Como sabemos, en la previsión reside sobre todo el interés. Si releéis lo que escribieron los marxistas sobre la Conferencia de La Haya en aquellos días, os convenceréis fácilmente de que los marxistas previeron correctamente sus consecuencias. Por eso, en el momento más crítico de la historia demostraron tener puños belicosos. Y de hecho no hay por qué lamentar que la clase que se levanta en la historia, armada de una teoría correcta del conocimiento y de la previsión social, demuestre finalmente que estaba armada de un puño suficientemente belicoso para inaugurar una nueva época de desarrollo humano.

Permitidme que cite ahora otro error. Poco antes de su muerte, Mendeleev escribió: "Temo sobre todo por el destino de la ciencia y la cultura y por la ética general bajo el "socialismo de Estado"." ¿Eran fundados sus temores? Hoy día, los estudiosos más avanzados de Mendeleev han comenzado a ver con claridad las vastas posibilidades que para el desarrollo del pensamiento científico y técnico-científica ofrece el hecho de que este pensamiento esté, por decirlo de alguna manera, racionalizado, emancipado de las luchas internas de la propiedad privada, porque ya no tiene que someterse al soborno de los poseedores individuales, sino que trata de servir al desarrollo económico de las naciones como una unidad total. La red de institutos técnico-científicos que ahora establece el Estado es sólo un síntoma material a escala reducida de las posibilidades ilimitadas que se han derivado de ello.

No cito estos errores para estigmatizar el gran nombre de Dimitri Ivanovich. La historia ha dictaminado su fallo sobre los principales puntos de la controversia y no hay motivo para reiniciarla. Pero permítaseme añadir que los mayores errores de este gran hombre contienen una importante lección para los estudiosos. Desde el campo de la química sólo no hay salidas directas ni inmediatas para las perspectivas sociales. Es preciso el método objetivo de la ciencia social. Este es el método del marxismo.

Si un marxista intentase convertir la teoría de Marx en una llave maestra

universal e ignorar las demás esferas del conocimiento, Vladimir Ilich le habría insultado con el expresivo vocablo de "komchvantsvo", comunista fanfarrón. Lo cual, en este caso específico significaría: el comunismo no es un sustitutivo de la química. Pero el teorema inverso también es verdadero. El intento por descartar al marxismo, en base a que la química (o las ciencias naturales en general) pueden resolver todos los problemas, no es más que una "fanfarronería química" específica (komchvantsvo) que por lo que a la teoría se refiere no es menos errónea y por lo que a los hechos afecta no es menos pretencioso que la fanfarronada comunista.

Mendeleyev no aplicó método científico al estudio de la sociedad y su desarrollo. Como escrupuloso investigador que era, se verificaba una vez y otra a sí mismo antes de permitir que su imaginación creadora diera un salto en el plano de las generalizaciones. Mendeleyev siguió siendo un empirista en los problemas político- sociales, combinando las conjeturas con una visión heredada del pasado. Sólo debo añadir que la conjetura fue realmente de Mendeleyev cuando se relacionó directamente con los intereses científicos industriales del gran hombre de ciencia.

El espíritu de la filosofía de Mendeleyev pudo ser definido como un optimismo técnico-científico. Mendeleyev orientó ese optimismo, que coincidía con la línea de desarrollo del capitalismo, contra los narodnikis, liberales y radicales, contra los seguidores de Tolstoi y, en general, contra todo retroceso económico. Mendeleyev confiaba en la victoria del hombre sobre las fuerzas de la Naturaleza. De ahí su aversión al malthusianismo, rasgo notable de Mendeleyev. En todos sus escritos, bien los de ciencia pura, bien los de divulgación sociológica, bien los de química aplicada, lo resalta. Mendeleyev saludó con efusión el hecho de que el aumento anual de la población rusa (1,5 por 100) fuese mayor que la media mundial. Los cálculos según los cuales la población mundial alcanzaría los 10.000 millones en ciento cincuenta o doscientos años no le preocupó, escribiendo: "No sólo 10.000 millones, sino una población muchas veces mayor tendría alimento en este mundo no sólo mediante la aplicación del trabajo, sino también por el persistente incentivo que rige el conocimiento. El temor a que falte alimento es, en mi opinión, un puro disparate, siempre que se garantice la comunión activa y pacífica de las masas populares.

Nuestro gran químico y optimista industrial habría escuchado con poca simpatía las recientes declaraciones del profesor inglés Keynes, que durante los festejos académicos nos dijo que deberíamos preocuparnos por limitar el aumento de la población. Dimitri Ivanovich la habría contestado con su vieja observación: "¿Quieren los nuevos Malthus detener este crecimiento? En mi opinión, cuantos más haya tanto mejor."

La agudeza sentenciosa de Mendeleyev se expresaba frecuentemente con este tipo de fórmulas deliberadamente simplificadas.

Desde ese mismo punto de vista del optimismo industrial, Mendeleyev abordó el gran fetiche del idealismo conservador, el denominado carácter nacional. Escribió: "En

cualquier parte donde la agricultura predomine en sus formas primitivas, una nación es incapaz de un trabajo continuado y permanentemente regular: sólo podrá trabajar de manera arbitraria y circunstancial. Queda patente esto con toda claridad en las costumbres, en el sentido de que existe una falta de ecuanimidad, de calma, de frugalidad; en todo hay inquietud y predomina una actitud de dejadez acompañada por extravagancia, hay tacañería o despilfarro. Cuando al lado de la agricultura se ha desarrollado la industria fabril en gran escala, puede verse que, además de la agricultura esporádica, hay una labor continua, ininterrumpida, de las fábricas: ahí se consigue entonces una apreciación justa del trabajo, y así sucesivamente." En estas líneas es importante la consideración del carácter nacional no como elemento primordial fijo, creado de una vez por todas, sino como producto de condiciones históricas y, dicho con mayor precisión, de las formas sociales de producción. Este, aunque sea parcial sólo, es un acercamiento a la filosofía histórica del marxismo.

Mendeleyev considera el desarrollo de la industria como el instrumento de la reeducación nacional, la elaboración de un carácter nacional nuevo, más equilibrado, más disciplinado y más autorregulado. Si comparamos el carácter de los movimientos campesinos revolucionarios con el movimiento proletario y, sobre todo, con el papel del proletariado en Octubre y en la actualidad, la predicción de Mendeleyev queda iluminada con suficiente nitidez.

Nuestro industrioso optimista empleaba igual lucidez al hablar de la eliminación de las contradicciones entre la ciudad y el campo, y cualquier comunista suscribía sus opiniones al respecto. Mendeleyev escribió: "El pueblo ruso ha comenzado a emigrar a las ciudades en masa... En mi opinión es un disparate total luchar contra este desarrollo; el proceso se terminará sólo cuando la ciudad por una parte se extienda de tal modo que incluya más partes, jardines, etc.; es decir, cuando la finalidad de las ciudades no sea sólo hacer la vida lo más saludable que se pueda, sino cuando provea también de espacios abiertos suficientes no sólo para los juegos de los niños y el deporte, sino para toda clase de esparcimientos, y cuando, por otra parte, en las aldeas y granjas, etc., la población no urbana se extienda de tal forma que exija la construcción de casas de varios pisos, lo cual creará la necesidad de servicios de aguas, de alumbrado público y otras comodidades de la ciudad. En el transcurso del tiempo, todo esto conducirá a que toda área agrícola (poblada con suficiente densidad de habitantes) llegue a estar habitada, con las casas separadas por las huertas y los campos necesarios para la producción de alimentos y con plantas industriales para la manufactura y la modificación de estos productos."

Mendeleyev ofrece aquí un testimonio convincente en favor de las viejas tesis socialistas: la eliminación de las contradicciones entre la ciudad y el campo. Pero no plantea en esas líneas la cuestión de los cambios en la forma social de la economía. Cree que el capitalismo conducirá automáticamente a la nivelación de las condiciones urbanas y rurales mediante la introducción de formas de habitación más elevadas, más higiénicas y culturales. Ahí radica el error de Mendeleyev. El caso de Inglaterra a la que Mendeleyev

se refería con esa esperanza lo demuestra con nitidez. Mucho antes de que Inglaterra eliminase las contradicciones entre la ciudad y el campo, su desarrollo económico se había metido en un callejón sin salida. El paro corroía su economía. Los dirigentes de la industria inglesa proponen la emigración, la eliminación de la superpoblación para salvar la sociedad. Incluso el economista más "progresista", el señor Keynes, nos decía el otro día que la salvación de la economía inglesa está en el maltusianismo... También para Inglaterra el camino para resolver las contradicciones entre la ciudad y el campo es el socialismo.

Hay otra conjetura o intuición formulada por nuestro industrial optimista. En su último libro, Mendeleyev escribía: "Tras la época industrial vendrá probablemente una época más compleja, que de acuerdo con mi modo de pensar se caracterizará especialmente por una extremada simplificación de los métodos para la obtención de alimentos, vestido y habitación. La ciencia establecida perseguirá esta extremada simplificación hacia la que se ha dirigido en parte en las recientes décadas."

Palabras notables. Aunque Dimitri Ivanovich hace algunas reservas -contra la realización de los socialistas y comunistas, Dios no lo quiera-, estas palabras esbozan las perspectivas técnico-científicas del comunismo. Un desarrollo de las fuerzas productivas que nos lleve a conseguir simplificaciones extremas en los métodos de la obtención de alimentos, vestido y habitación, nos proporcionaría claramente la oportunidad de reducir al mínimo los elementos de coerción en la estructura social. Con la eliminación de la voracidad completamente inútil en las relaciones sociales, las formas de trabajo y de distribución tendrán un carácter comunista. En la transición del socialismo al comunismo no será precisa una revolución, puesto que la transición depende por completo del progreso técnico de la sociedad.

El optimismo industrial de Mendeleyev orientó siempre su pensamiento hacia los temas y problemas prácticos de la industria. En sus obras de teoría pura encontramos su pensamiento encarrilado por los mismos carriles hacia los problemas económicos. En una de sus disertaciones, dedicada al problema de la disolución del alcohol con agua, de gran importancia económica hoy todavía, inventó una pólvora sin humo para las necesidades de la defensa nacional. Personalmente se ocupó de realizar un cuidadoso estudio del petróleo, y en dos direcciones, una puramente teórica, el origen del petróleo, y otra práctica, sobre los usos técnico-industriales. Hay que tener presente a esta altura que Mendeleyev protestó siempre contra el uso del petróleo sólo como simple combustible: "La calefacción se puede hacer con billetes de banco", exclamaba nuestro gran químico. Proteccionista convencido, participó de forma destacada en la elaboración de políticas o sistemas de aranceles y escribió su Política sensible del arancel, de la cual no pocas sugerencias valiosas pueden ser hoy citadas incluso desde el punto de vista del proteccionismo socialista.

Los problemas de las vías marítimas por el norte despertaron su interés poco antes de su muerte. Recomendó a los jóvenes investigadores y marinos que resolvieran

el problema de acceso al Polo Norte, afirmando que de ello se derivarían importantes rutas comerciales. "Cerca de ese hielo hay no poco oro y otros minerales, nuestra propia América. Sería feliz si muriera en el Polo, porque allí uno al menos no se pudre." Estas palabras tienen un tono muy contemporáneo. Cuando el viejo químico reflexionaba sobre la muerte, pensaba sobre ella desde el punto de vista de la putrefacción y soñaba ocasionalmente con morir en una atmósfera de eterno frío.

Nunca se cansaba de repetir que la meta del conocimiento era la "utilidad". En otras palabras, abordaba la ciencia desde la óptica del utilitarismo. Al tiempo, como sabemos, insistía en el papel creador de la búsqueda desinteresada del conocimiento.

¿Por qué se iba a interesar alguien en particular en abrir rutas comerciales por vías indirectas para llegar al Polo? Porque alcanzar el Polo es un problema de investigación desinteresada capaz de excitar pasiones deportivas de investigación científica. ¿No hay aquí una contradicción entre esto y la afirmación de que el objetivo de la ciencia es la "utilidad"? En modo alguno. La ciencia cumple una función social, no individual. Desde el punto de vista histórico social es utilitario. Lo cual no significa que cada científico aborde los problemas de investigación desde una óptica utilitario. ¡No! La mayoría de las veces los estudiosos están impulsados por su pasión de conocer, y cuanto más significativo sea el descubrimiento de un hombre, menos puede preverse con antelación, por regla general, sus aplicaciones prácticas posibles. La pasión desinteresada de un científico no está en contradicción con el significado utilitario de cada ciencia más de lo que pueda estar en contradicción el sacrificio personal de un luchador revolucionario con la finalidad utilitario de aquellas necesidades de clase a las que sirve.

Mendeleyev podía combinar perfectamente su pasión de conocimiento con la preocupación constante por elevar el poder técnico de la Humanidad. De ahí que las dos alas de este Congreso -los representantes de las ramas teórica y aplicada de la química- están con igual título bajo la bandera de Mendeleyev. Tenemos que educar a la nueva generación de hombres de ciencia en el espíritu de esta coordinación armónica de la investigación científica pura con las tareas industriales. La fe de Mendeleyev en las ilimitadas posibilidades del conocimiento, la predicción y el dominio de la materia debe convertirse en el credo científico de los químicos de la patria socialista. El fisiólogo alemán Du Bois Reymond consideraba el pensamiento filosófico como un cuerpo extraño en la escena de las luchas de clase y lo definía con el lema ¡Ignoramus et ignorabimus!

Es decir, ¡nunca conocemos ni conoceremos! El pensamiento científico, uniendo su suerte a la de la clase en ascenso, repite: ¡Mientes! Lo impenetrable no existe para el conocimiento consciente. ¡Alcanzaremos todo! ¡Dominaremos todo! ¡Reconstruiremos todo!

Cultura y socialismo

Empecemos recordando que cultura significó originalmente campo arado y cultivado, en oposición a la floresta o al suelo virgen. La cultura se oponía a la Naturaleza, es decir, lo que el hombre había conseguido con sus esfuerzos se contrastaba con lo que había recibido de la Naturaleza. Esta antítesis fundamental conserva su valor hoy día.

Cultura es todo lo que ha sido creado, construido, aprendido, conquistado por el hombre en el curso de su Historia, a diferencia de lo que ha recibido de la Naturaleza, incluyendo la propia historia natural del hombre como especie animal. La ciencia que estudia al hombre como producto de la evolución animal se llama antropología. Pero desde el momento en que el hombre se separó del reino animal -y esto sucedió cuando fue capaz de utilizar los primeros instrumentos de piedra y madera y con ellos armó los órganos de su cuerpo-, comenzó a crear y acumular cultura, esto es, todo tipo de conocimientos y habilidades para luchar con la Naturaleza y subyugarla.

Cuando hablamos de la cultura acumulada por las generaciones pasadas pensamos fundamentalmente en sus logros materiales, en la forma de los instrumentos, en la maquinaria, en los edificios, en los monumentos... ¿Es esto cultura? Desde luego son las formas materiales en las que se ha ido depositando la cultura -cultura material-. Ella es la que crea, sobre las bases proporcionadas por la Naturaleza, el marco fundamental de nuestras vidas, nuestra vida cotidiana, nuestro trabajo creativo. Pero la parte más preciosa de la cultura es la que se deposita en la propia conciencia humana, los métodos, costumbres, habilidades adquiridas y desarrolladas a partir de la cultura material preexistente y que, a la vez que son resultado suyo, la enriquecen. Por tanto, consideraremos como firmemente demostrado que la cultura es un producto de la lucha del hombre por la supervivencia, por la mejora de sus condiciones de vida, por el aumento de poder. Pero de estas bases también han surgido las clases. A través de su proceso de adaptación a la Naturaleza, en conflicto con las fuerzas exteriores hostiles, la sociedad humana se ha conformado como una compleja organización clasista. La estructura de clase de la sociedad ha determinado en alto grado el contenido y la forma de la historia humana, es decir, las relaciones materiales y sus reflejos ideológicos. Esto significa que la cultura histórica ha poseído un carácter de clase.

La sociedad esclavista, la feudal, la burguesa, todas han engendrado su cultura correspondiente, diferente en sus distintas etapas y con multitud de formas de transición. La sociedad histórica ha sido una organización para la explotación del hombre por el hombre. La cultura ha servido a la organización de clase de la sociedad. La sociedad de explotadores ha creado una cultura a su imagen y semejanza. ¿Pero debemos estar por esto en contra de toda la cultura del pasado?

Aquí existe, de hecho, una profunda contradicción. Todo lo que ha sido conquistado, creado, construido por los esfuerzos del hombre y que sirve para reforzar el poder del

hombre, es cultura. Sin embargo, dado que no se trata del hombre individual, sino del hombre social, dado que en su esencia la cultura es un fenómeno sociohistórico y que la sociedad histórica ha sido y continúa siendo una sociedad de clases, la cultura se convierte en el principal instrumento de la opresión de clase. Marx dijo: "Las ideas dominantes de una época son esencialmente las ideas de su clase dominante." Esto también se aplica a toda la cultura en su conjunto. Y, no obstante, nosotros decimos a la clase obrera: asimila toda la cultura del pasado, de otra forma no construirás el socialismo. ¿Cómo se explica esto?

Sobre esta contradicción mucha gente ha dado un traspies, y si los tropezones son tan frecuentes es porque se enfoca la concepción de la sociedad de clases de una forma superficial, semiidealista, olvidando que lo fundamental de ella es la organización de la producción. Cada sociedad de clases se ha constituido sobre determinados métodos de lucha contra la Naturaleza, y estos métodos se han ido modificando siguiendo el desarrollo de la técnica. ¿Qué es lo primero, la organización clasista de una sociedad o sus fuerzas productivas? Sin duda, sus fuerzas productivas. Sobre ellas es sobre lo que, dependiendo de su desarrollo, se modelan y remodelan las sociedades. En las fuerzas productivas se expresa de forma material la habilidad económica de la Humanidad, su habilidad histórica, para asegurarse la existencia. Sobre estos cimientos dinámicos se levantan las clases que, en su interrelación, determinan el carácter de la cultura.

Y ahora, antes que nada, nos tenemos que preguntar con respecto a la técnica:

¿es únicamente un instrumento de la opresión de clase? Basta exponer tal problema para que se conteste inmediatamente: No; la técnica es la principal conquista de la Humanidad; aunque hasta el momento haya servido como instrumento de explotación, al mismo tiempo es la condición fundamental para la emancipación de los explotados. La máquina estrangula al esclavo asalariado dentro de su puño; pero el esclavo sólo puede liberarse a través de la máquina. Aquí está la raíz del problema.

Si no olvidamos que la fuerza impulsora del proceso histórico es el desarrollo de las fuerzas productivas, liberando al hombre de la dominación de la Naturaleza, entonces encontramos que el proletariado necesita conocer la totalidad de los conocimientos y técnicas creadas por la Humanidad en el curso de su historia, para elevarse y reconstruir la vida sobre los principios de la solidaridad.

"¿Impulsa la cultura a la técnica, o es la técnica la que impulsa a la cultura?" Plantea una de las preguntas que tengo ante mí por escrito. Es erróneo plantear la cuestión de tal forma. La técnica no puede ser enfrentada a la cultura, ya que constituye su principal instrumento. Sin técnica no existe cultura. El desarrollo de la técnica impulsa la cultura. Y la ciencia o la cultura general levantadas sobre la base de la técnica, constituyen, a su vez, una potente ayuda para el desarrollo posterior de la técnica. Nos encontramos ante una interacción dialéctica.

Camaradas, si queréis un ejemplo sencillo, pero expresivo de las contradicciones contenidas en la propia técnica, no encontraréis otro mejor que el de los ferrocarriles. Si veis los trenes de pasajeros de Europa occidental, apreciaréis que tienen coches de diferentes "Clases". Estas clases nos traen a la memoria las clases de la sociedad capitalista. Los coches de primera son para los privilegiados círculos superiores; los de segunda clase, para la burguesía media; los de tercera, para la pequeña burguesía, y los de cuarta, para el proletariado, que antiguamente fue llamado, con muy buena razón, el Cuarto Estado. En sí mismos, los ferrocarriles suponen una conquista técnico-cultural colosal para la Humanidad y en un solo siglo han transformado la faz de la Tierra. Pero la estructura clasista de la sociedad también revierte en la de los medios de comunicación; y nuestros ferrocarriles soviéticos aún están muy lejos de la igualdad no sólo porque utilicen los coches heredados del pasado, sino también porque la N. E. P. prepara el camino para la igualdad, pero no la realiza.

Antes de la época del ferrocarril la civilización se desarrollaba junto a las costas de los mares y las riberas de los grandes ríos. El ferrocarril abrió continentes enteros a la cultura capitalista. Una de las principales causas, si no la principal, del atraso y la desolación del campo ruso es la carencia de ferrocarriles, carreteras y caminos vecinales. Así, las condiciones en que viven la mayoría de las aldeas son todavía precapitalistas. Tenemos que vencer lo que es nuestro mayor aliado y a la vez nuestro más grande adversario: nuestros grandes espacios. La economía socialista es una economía planificada. La planificación supone principalmente comunicación; y los medios de comunicación más importantes son las carreteras y los ferrocarriles. Toda nueva línea de ferrocarril es un camino hacia la cultura, y en nuestras condiciones también un camino hacia el socialismo. Además, al progresar la técnica de las comunicaciones y la prosperidad del país, el entorno social de nuestros ferrocarriles cambiará: desaparecerá la separación en distintas "clases", todo el mundo podrá viajar en coches cómodos... y ello si en ese momento la gente todavía viaja en tren y no prefiere el aeroplano, cuando sea accesible a todos.

Tomemos otro ejemplo: los instrumentos del militarismo, los medios de exterminio. En este campo, la naturaleza clasista de la sociedad se expresa de un modo especialmente candente y repulsivo. Sin embargo, no existe sustancia destructiva (explosiva o venenosa), cuyo descubrimiento no haya sido en sí mismo una importante conquista científica y técnica. Las sustancias explosivas o las venenosas también se usan para fines creativos y han abierto nuevas posibilidades en el campo de la investigación.

El proletariado sólo puede tomar el poder quebrando la vieja maquinaria del Estado clasista. Nosotros hemos llevado a cabo esta tarea como nadie lo había hecho antes. Sin embargo, al construir la maquinaria del nuevo Estado hemos tenido que utilizar, en un grado bastante considerable, elementos del viejo. La futura reconstrucción socialista de la maquinaria estatal está estrechamente ligada a nuestras realizaciones políticas, económicas y culturales.

No debemos destrozar la técnica. El proletariado ha tomado posesión de las fábricas equipadas por la burguesía en el mismo estado en que las encontró la revolución. El viejo equipo todavía nos sirve. Este hecho nos muestra de manera gráfica y directa que no podemos renunciar a la "herencia". Sin embargo, la vieja técnica, en el estado en que la hemos encontrado, es completamente inadecuada para el socialismo, al constituir una cristalización de la anarquía de la economía capitalista. La competencia entre diferentes empresas a la busca de ganancias, la desigualdad de desarrollo entre los distintos sectores de la economía, el atraso de ciertos campos, la atomización de la agricultura, la apropiación de fuerza humana, todo ello encuentra en la técnica una expresión de hierro y bronce. Pero mientras la maquinaria de la opresión de clase puede ser destrozada por un golpe revolucionario, la maquinaria productiva de la anarquía capitalista sólo puede ser reconstruida en forma gradual. El período de restauración en base al viejo equipo no ha hecho más que colocarnos ante el umbral de esta enorme tarea. Debemos completarla cueste lo que cueste.

La cultura espiritual es tan contradictoria como la material. Y si de los arsenales y de los almacenes de la cultura material tomamos y ponemos en circulación no arcos y flechas, ni instrumentos de piedra, o de la Edad de Bronce, sino las herramientas más desarrolladas y de técnica más moderna de que podemos disponer, en lo referente a la cultura espiritual debemos actuar de la misma forma.

El fundamental elemento de la cultura de la vieja sociedad era la religión. Poseyó una importancia suprema como forma de conocimiento y unidad humana; pero por encima de todo, en ella se reflejaba la debilidad del hombre frente a la Naturaleza y su impotencia dentro de la sociedad. Nosotros rechazamos totalmente la religión y todos sus sustitutos.

Con la filosofía resulta distinto. De la filosofía creada por la sociedad de clases debemos tomar dos elementos inapreciables: el materialismo y la dialéctica. Gracias a la combinación orgánica de ambos, Marx creó su método y levantó su sistema. Y éste es el método que sustenta al leninismo.

Si pasamos a examinar la ciencia, en el estricto sentido del término, es obvio que nos encontramos ante una enorme reserva de conocimientos y técnicas acumuladas por la Humanidad a través de su larga existencia. Es verdad que se puede mostrar que en la ciencia, cuyo propósito es el conocimiento de la realidad, hay muchas adulteraciones tendenciosas de clase. Si hasta los ferrocarriles expresan la posición privilegiada de unos y la pobreza de otros, esto que aparece todavía más claro en la ciencia, cuyo material es en gran parte más flexible que el metal y la madera con los que están hechos los coches de tren. Pero tenemos que reconocer el hecho de que el trabajo científico se alimenta fundamentalmente de la necesidad de lograr el conocimiento de la Naturaleza. Aunque los intereses de clase han introducido y todavía introducen tendencias falsas hasta en las ciencias naturales, este proceso de falsificación está restringido a unos

límites tras los cuales empezaría a impedir directamente el proceso tecnológico. Si examináis, las ciencias naturales de arriba abajo, desde la acumulación de hechos elementales hasta las generalizaciones más elevadas y complejas, cuanto más cercana a la materia y a los hechos permanece, más fidedignos son los resultados finales, y, por el contrario, cuanto más amplias son las generalizaciones y más se aproxima la ciencia natural a la filosofía, más sujetas están a la influencia de los intereses de clase.

Las cosas son más complicadas y difíciles al acercarnos a las ciencias sociales y a las llamadas "humanidades". También en esta esfera, por supuesto, lo fundamental es conseguir el conocimiento de lo existente. Gracias a este hecho tenemos la brillante escuela de los economistas burgueses clásicos. Pero los intereses de clase, que actúan mucho más directamente y con mayor vigor en el campo de las ciencias sociales que en el de las ciencias naturales, pronto frenaron el desarrollo del pensamiento económico de la sociedad burguesa. Sin embargo, en este campo los comunistas estamos mejor equipados que en ningún otro. Los teóricos socialistas, despertados por la lucha obrera, han partido de la ciencia burguesa para después criticarla, y han creado a través de los trabajos de Marx y Engels el potente método del materialismo histórico y la espléndida aplicación de este método en *El Capital*. Esto no significa, desde luego, que estemos vacunados contra la influencia de las ideas burguesas en el campo de la economía y la sociología. En absoluto; a cada paso, las más vulgares tendencias del socialismo profesional y de la pequeña burguesía Narodniki, han puesto en circulación entre nosotros los viejos "tesoros" del conocimiento, aprovechando para colar su mercancía las deformadas y contradictorias relaciones de la época de transición. A pesar de todo, en esta esfera contamos con los criterios indispensables del marxismo verificadas y enriquecidas por las obras de Lenin. Y rebatiremos con más vigor a los economistas y a los sociólogos vulgares si no cerramos los ojos a la experiencia cotidiana y si consideramos el desarrollo mundial como una totalidad, sabiendo distinguir sus rasgos fundamentales bajo los que no son más que simples cambios coyunturales.

En general, en el campo del derecho, la moral o la ideología, la situación de la ciencia burguesa es todavía más lamentable que en el de la economía. Para encontrar una perla de conocimiento auténtico en estas esferas es necesario rebuscar en decenas de estercolemos profesionales.

La dialéctica y el materialismo son los elementos básicos del conocimiento marxista del mundo. Pero esto no significa que puedan ser aplicados a cualquier campo del conocimiento como si se tratara de una llave maestra. La dialéctica no puede ser impuesta a los hechos, sino que tiene que ser reducida de ellos, de su naturaleza y desarrollo. Solamente una concienzuda labor sobre una enorme masa de materiales posibilitó a Marx aplicar el sistema dialéctico a la economía, y extraer la concepción del valor como trabajo social. Marx construyó de la misma forma sus obras históricas, e incluso sus artículos periodísticos. El materialismo dialéctico únicamente puede ser aplicado a nuevas esferas del conocimiento si nos situamos dentro de ellas. Para superar la ciencia burguesa es preciso conocerla a fondo; y no llegaréis a ninguna parte con

críticas superficiales mediante órdenes vacías. El aprender y el aplicar van codo a codo con el análisis crítico. Tenemos el método, pero el trabajo a realizar es suficiente para varias generaciones.

La crítica marxista en la ciencia debe ser vigilante y prudente, de otra forma podría degenerar en nueva charlatanería, en famusovismo. Tomad la psicología; incluso la reflexología de Pavlov está completamente dentro de los cauces del materialismo dialéctico; rompe definitivamente la barrera existente entre la fisiología y la psicología. El reflejo más simple es fisiológico, pero un sistema de reflejos es el que no da la "consciencia". La acumulación de la cantidad fisiológica da una nueva cantidad "psicológica". El método de la escuela de Pavlov es experimental y concienzudo. Poco a poco se va avanzando en las generalizaciones: desde la saliva de los perros a la poesía- a los mecanismos mentales de la poesía, no a su contenido social-, aun cuando los caminos que nos conducen a la poesía aún no hayan sido desvelados.

La escuela del psicoanalista vienés Freud procede de una manera distinta. Da por sentado que la fuerza impulsora de los procesos psíquicos más complejos y delicados es una necesidad fisiológica. En este sentido general es materialista, incluso la cuestión de si no da demasiada importancia a la problemática sexual en detrimento de otras, es ya una disputa dentro de las fronteras del materialismo. Pero el psicoanalista no se aproxima al problema de la conciencia de forma experimental, es decir, yendo del fenómeno más inferior al más elevado, desde el reflejo más sencillo al más complejo, sino que trata de superar todas estas fases intermedias de un salto, de arriba hacia abajo, del mito religioso al poema lírico o el sueño a los fundamentos psicológicos de la psique.

Los idealistas nos dicen que la psique es una entidad independiente, que el "alma" es un pozo sin fondo. Tanto Pavlov como Freud piensan que el fondo pertenecen a la fisiología. Pero Pavlov desciende al fondo del pozo, como un buzo, e investiga laboriosamente subiendo poco a poco a la superficie, mientras que Freud permanece junto al pozo y trata de captar, con mirada penetrante, la forma de los objetos que están en el fondo. El método de Pavlov es experimental; el de Freud está basado en conjeturas, a veces en conjeturas, a veces en conjeturas fantásticas. El intento de declarar al psicoanálisis "incompatible" con el marxismo y volver la espalda a Freud es demasiado simple, o más exactamente demasiado simplista. No se trata de que estemos obligados a adoptar su método, pero hay que reconocer que es una hipótesis de trabajo que puede producir y produce sin duda reducciones y conjeturas que se mantienen dentro de las líneas de la psicología materialista. Dentro de su propio método, el procedimiento experimental facilitaría las pruebas para estas conjeturas. Pero no tenemos ni motivo ni derecho para prohibir el otro método, ya que, aun considerándole menos digno de confianza, trata de anticipar la conclusión

a la que el experimental se acerca muy lentamente²¹.

Por medio de estos ejemplos quería mostrar, aunque sólo fuera parcialmente, tanto la complejidad de nuestra herencia científica como la complejidad de los caminos por los que el proletariado ha de avanzar para apropiarse de ella. Si no podemos resolver por decreto los problemas de la construcción económica y tenemos que "aprender a negociar", así tampoco puede resolver nada en el campo científico la publicación de breves órdenes; con ellas sólo conseguiríamos daño y mantener la ignorancia. Lo que necesitamos en este campo es "aprender a aprender".

El arte es una de las formas mediante las que el hombre se sitúa en el mundo; en este sentido el legado artístico no se distingue del científico o del técnico, y no es menos contradictorio que ellos. Sin embargo, el arte, a diferencia de la ciencia, es una forma de conocimiento del mundo, no un sistema de leyes, sino un conjunto de imágenes y, a la vez, una manera de crear ciertos sentimientos o actividades. El arte de los siglos pasados ha hecho al hombre más complejo y flexible, ha elevado su mentalidad a un grado superior y le ha enriquecido en todos los órdenes. Este enriquecimiento constituye una preciosa conquista cultural. El conocimiento del arte del pasado es, por tanto, una condición necesaria tanto para la creación de nuevas obras artísticas como para la construcción de una nueva sociedad, ya que lo que necesita el comunismo son personas de mente muy desarrollada. ¿Pero puede el arte del pasado enriquecernos con un conocimiento artístico del mundo? Puede precisamente porque es capaz de nutrir nuestros sentimientos y educarlos. Si repudiáramos el arte del pasado de modo infundado, nos empobreceremos espiritualmente.

Hoy en día se advierte una tendencia a defender la idea de que el único propósito del arte es la inspiración de ciertos estados de ánimo y de ninguna manera el conocimiento de la realidad. La conclusión que se extrae de ella es: ¿con qué clase de sentimientos no nos infectará el arte de la nobleza o de la burguesía? Esta concepción es radicalmente falsa. El significado del arte como medio de conocimiento -también para la masa popular, e incluso especialmente para ella- es muy superior a su significado "sentimental". La vieja épica, la fábula, la canción, los relatos o la música popular proporcionan un tipo de conocimiento gráfico, iluminan el pasado, dan un valor general a la experiencia y sólo en conexión con ellos y gracias a esta conexión nos podemos "sintonizar". Esto también se aplica a toda la literatura en general, no sólo a la poesía épica, sino también a la lírica. Se aplica a la pintura y a la escultura. La única excepción, a cierto nivel, es la música, ya que su efecto, aunque poderoso, resulta parcial. También la música, por supuesto, proporciona un determinado conocimiento de la naturaleza, de sus sonidos y ritmos; pero aquí el conocimiento yace tan soterrado, los resultados de la inspiración de la naturaleza son a tal grado refractados a través de los nervios de la persona, que la música aparece como una "revelación" autosuficiente. A menudo se han hecho

21- Desde luego esta cuestión nada tiene en común con cierto freudismo de moda que no es más que picardía y chabacanería erótica. Semejante comezón de la lengua no tiene relación alguna con la ciencia e indica sólo un estado de depresión: el centro de gravedad se desplaza del cerebro a la médula espinal... (N. del T.)

intentos de aproximar al resto de las formas artísticas a la música, considerando a ésta como el arte más "infeccioso", pero esto siempre ha significado una depreciación del papel de la inteligencia en el arte, a favor de una sentimentalidad informe, y en este arte estos intentos han sido y son reaccionarios... Desde luego, lo peor de todo son aquellas obras de "arte" que ni ofrecen conocimientos gráficos ni "infección" artística, sino pretensiones desorbitadas. En nuestro país se imprimen no pocas obras de arte de este tipo, y desafortunadamente no en los libros de texto de arte, sino en miles de copias...

La cultura es un fenómeno social. Precisamente por ello el lenguaje, como órgano de intercomunicación entre los hombres, es un instrumento más importante. La cultura del propio lenguaje es la condición más importante para el desarrollo de todas las ramas de la cultura, especialmente la ciencia y el arte. De la misma forma que la técnica no está satisfecha de los viejos aparatos de medición y crea otros nuevos, micrómetros, voltímetros..., tratando de obtener y obteniendo mayor precisión, así en material de lenguaje de capacidad para escoger las palabras adecuadas y combinarlas de la forma adecuada, se requiere un trabajo sistemático y tenaz para conseguir el mayor grado de precisión, claridad e intensidad. La base de este trabajo debe ser la lucha contra el analfabetismo, semianalfabetismo y el alfabetismo rudimentario. El próximo paso será la asimilación de la literatura clásica rusa.

Sí, la cultura fue el principal instrumento de la opresión de clase; pero también es, y sólo ella puede serlo, el instrumento de la emancipación socialista.

(Publicado en 1926-27)

Radio, ciencia, técnica y sociedad

Camaradas:

Discurso pronunciado por León Trotsky en el primer Congreso de Amigos de la Radio (1 de marzo de 1926).

Regreso de las fiestas del jubileo del Turkmenistán. Esa República hermana de Asia central conmemora hoy el aniversario de su fundación. Puede parecer que el tema del Turkmenistán está lejos del de la radiotécnica y de la Sociedad de Amigos de la Radio, pero en realidad hay relaciones muy estrechas entre ambos temas. Precisamente porque el Turkmenistán es un país lejano debe estar cerca de los participantes de este Congreso. Debido a la inmensidad de nuestro país federativo que incluye al Turkmenistán -territorio de seiscientas mil verstas, más grande que Alemania, más grande que Francia, más grande que cualquier Estado europeo, región cuya población vive dispersa en oasis y

en el que no hay carreteras- dadas estas condiciones, se hubieran podido inventar las radiocomunicaciones expresamente para el Turkmenistán, a fin de vincularlo a nosotros. Somos un país atrasado; el conjunto de la Unión, incluso contando los sectores más avanzados, es extremadamente retrasado en el plano técnico, y, sin embargo, no tenemos ningún derecho a seguir en tal atraso porque construimos el socialismo y el socialismo presupone y exige un alto nivel técnico. Mientras trazamos carreteras a través del país, mientras las mejoramos y hacemos puentes (¡y tenemos una necesidad terrible de más puentes!), estamos obligados al mismo tiempo a medirnos con estados más avanzados en cuanto a hazañas científicas y técnicas; en cuya primera fila, entre otras, se halla la técnica de la radio. La invención del telégrafo sin hilos y de la radiofonía tiene motivo para convencer a los más excépticos y pesimistas de nosotros de las posibilidades ilimitadas de la ciencia y de la técnica, demostrando que todas las hazañas científicas, desde su principio, no son de hecho más que una breve introducción de lo que nos espera en el futuro.

Tomemos por ejemplo los últimos veinticinco años -exactamente un cuarto de siglo- y evoquemos las conquistas que la técnica humana ha realizado ante nuestros ojos, ante los de la generación más vieja a la que yo pertenezco. Me acuerdo -y probablemente no soy el único en hacerlo entre los aquí presentes, aunque la juventud sea mayoría-, me acuerdo del tiempo en que los automóviles eran todavía rarezas. No se hablaba tampoco del avión a fines del pasado siglo. En todo el mundo creo que no había cinco mil automóviles, mientras que ahora existen aproximadamente veinte millones, dieciocho de los cuales están en Estados Unidos, quince millones de coches de turismo y tres millones de caminos. El automóvil se ha convertido ante nuestros ojos en un medio de transporte de primera importancia.

Puedo recordar todavía los sonidos confusos y rechinantes que yo oí cuando escuché por primera vez un fonógrafo. Estaba entonces en la primera clase de mis estudios secundarios. Un hombre emprendedor que recorría las poblaciones de la Rusia meridional con un fonógrafo, llegó a Odesa y mostró su funcionamiento. Y ahora el gramófono, nieto del fonógrafo, es uno de los rasgos más extendidos de la vida doméstica.

¿Y el avión? En 1902, hace veintitrés años, fue el escritor inglés Wells (muchos de vosotros conocéis sus novelas de ciencia-ficción) quien publicó un libro en el que escribía más o menos textualmente que en su opinión (y él mismo se consideraba una imaginación audaz y aventurera en materia de técnica) a mediados del actual siglo XX no sólo se habría inventado, sino que se habría perfeccionado hasta cierto punto un ingenio más pesado que el aire que podría tener utilidad militar. Este libro fue escrito en 1902. Sabemos que el avión ha jugado un papel preciso en la guerra imperialista y veinticinco años nos separan todavía de este medio siglo.

¿Y el cine? Tampoco es poca cosa. No hace mucho tiempo no existía; muchos de vosotros os acordáis de esa época. Ahora, sin embargo, sería imposible imaginar nuestra vida cultural sin el cine.

Todas estas innovaciones han entrado en nuestra existencia en el último cuarto del siglo, durante el cual los hombres han realizado además algunas bagatelas tales como guerras imperialistas en que ciudades y países enteros han sido devastados y millones de personas exterminadas. En el lapso de un cuarto de siglo, más de una revolución se ha realizado, aunque en escala menor que la nuestra, en toda una serie de países. En veinticinco años, la vida ha sido invadida por el automóvil, el avión, el gramófono, el cine, la telegrafía sin hilos y la radiofonía. Si recordáis sólo el hecho de que, según los cálculos hipotéticos de los sabios, el hombre no ha necesitado menos de doscientos cincuenta mil años para pasar del simple género de vida de cazador al de pastoreo, este pequeño fragmento de tiempo, estos veinticinco años parecen nada. ¿Qué enseñanza debemos sacar de este período? Que la técnica ha entrado en una nueva fase, que su ritmo de desarrollo crece más y más.

Los sabios liberales -que ya no existen- han pintado por regla general el conjunto de la historia de la Humanidad como una serie lineal y continua de progreso. Era falso. La marcha del progreso no es rectilínea, es una curva rota y zigzagueante. La cultura tan pronto progresa como declina. Hubo cultura en el Asia antigua, hubo cultura en la antigüedad, en Grecia y en Roma, luego la cultura europea comenzó a desarrollarse y ahora la cultura americana nace en el rascacielos. ¿Qué hemos retenido de las culturas del pasado? ¿Qué se ha acumulado como producto del progreso histórico? Procedimientos técnicos, métodos de investigación. El pensamiento científico y técnico avanza no sin interrupción y caídas. Incluso si meditáis sobre esos días lejanos en que el sol cesará de brillar y en que toda vida se extinguirá en la superficie terrestre, queda todavía mucho tiempo por delante de nosotros. Pienso que en los siglos que están a punto de venir el pensamiento científico y técnico, en manos de una sociedad organizada según un modelo socialista, progresará sin zigzags, rupturas ni caídas. Ha madurado con tal amplitud, se ha vuelto suficientemente independiente y se sostiene tan sólidamente sobre sus bases que irá adelante por una vía planificada y segura, paralela al crecimiento de las fuerzas productivas con las que está vinculada de la forma más estrecha.

Un triunfo del materialismo dialéctico

La tarea de la ciencia y de la técnica es someter la materia al hombre, lo mismo que el espacio y el tiempo, que son inseparables de la materia. A decir verdad, hay algunos escritos idealistas -no religiosos, sino filosóficos- en los que podréis leer que el tiempo y el espacio son categorías salidas de nuestros espíritus, que son un resultado de las exigencias de nuestro pensamiento, pero que no corresponden a nada en la realidad. Sin embargo, es difícil participar de estas opiniones. Si algún filósofo idealista en lugar de llegar a tiempo para tomar el tren de las nueve dejara pasar dos minutos, no vería más que la cola de su tren, y se convencería con sus propios ojos que el tiempo y el espacio son inseparables de la realidad material. Nuestra tarea es precisamente

estrechar ese espacio, vencerlo, economizar tiempo, prolongar la vida humana, registrar el tiempo pasado, elevar la vida a un nivel más alto y enriquecería. Es la razón de nuestra lucha con el espacio y el tiempo, en cuya base se encuentra la lucha para someter la materia al hombre; materia que constituye el fundamento no sólo de toda cosa realmente existente, sino también de nuestro pensamiento.

La lucha que llevamos por nuestros trabajos científicos es, en sí misma, un sistema muy complejo de reflejos, es decir, de fenómenos de orden psicológico que no se han desarrollado sobre una base anatómica salida del mundo inorgánico de la química y la física. Cada ciencia es una acumulación de conocimientos basados sobre una experiencia relativa a la materia y a sus propiedades, sobre una comprensión generalizada de los medios de someter esta materia a los intereses y a las necesidades del hombre.

Sin embargo, cuanto más nos enseña la ciencia sobre la materia tanto más nos descubre propiedades "inesperadas" y tanto más el pensamiento filosófico decadente de la burguesía trata de utilizar con celo esas nuevas propiedades o manifestaciones de la materia para demostrar que la materia no es la materia. Junto con el progreso de las ciencias de la naturaleza para dominar la materia se realiza de modo paralelo una lucha filosófica contra el materialismo. Ciertos filósofos e incluso ciertos sabios han tratado de utilizar el fenómeno de la radioactividad en la lucha contra el materialismo: nos habíamos hecho a los átomos, elementos básicos de la materia y del pensamiento materialista, pero ahora ese átomo cae en trozos entre nuestras manos, está roto en electrones, y en los primeros tiempos de la popularización de la teoría electrónica, una controversia ha estallado incluso en nuestro Partido en torno a la cuestión: ¿los electrones testimonian a favor o en contra del materialismo? Quien se interese por estas cuestiones leerá con gran provecho la obra de Vladimir Ilich *Materialismo y empiriocriticismo*. De hecho, ni el "misterioso" fenómeno de la radioactividad, ni el no menos misterioso fenómeno de la propagación sin hilos de las ondas electromagnéticas causan el menor daño al materialismo.

El fenómeno de la radioactividad, que nos ha llevado a la necesidad de concebir el átomo con un complejo sistema de partículas todavía "impensables", no puede servir de argumento más que contra un espécimen desesperado de materialismo vulgar que no reconozca como materia más que aquello que pueda sentir con sus manos desnudas. Pero eso es sensualismo y no materialismo. Uno y otro, la molécula, última partícula química, y el átomo, última partícula física, son inaccesibles a nuestra vista y a nuestro tacto. Pero nuestros órganos sensoriales, que son nuestros primeros instrumentos de conocimiento, no son ni mucho menos los últimos recursos de nuestro conocimiento humano. El ojo humano y la oreja humana son aparatos muy primitivos, inadaptados a la percepción de los elementos de base de los fenómenos físicos y químicos. Mientras en nuestra concepción e la realidad nos dejamos guiar simplemente por los descubrimientos cotidianos de nuestros órganos sensoriales, nos resulta difícil imaginar que el átomo sea un sistema complejo, que tiene un núcleo, que en torno a ese núcleo se

desplazan los electrones y que de ahí resulta el fenómeno de la radioactividad. Nuestra imaginación por regla general se habitúa a duras penas a las nuevas conquistas del conocimiento. Cuando Copérnico descubrió en el siglo XVI que no era el Sol el que gira en torno a la Tierra, sino la Tierra la que gira alrededor del Sol, pareció fantástico, y desde ese día la imaginación conservadora se resiste a acomodarse a ese hecho. Es lo que observamos en gentes analfabetas y en cada generación nueva de escolares. Sin embargo, nosotros, que tenemos cierta educación, pese a que también a nosotros nos parece que el Sol gira alrededor de la Tierra, no ponemos en duda que las cosas, en realidad, pasan de otro modo, porque está confirmado por la observación de conjunto de los fenómenos astronómicos. El cerebro humano es un producto del desarrollo de la materia y al mismo tiempo es un instrumento de conocimiento de esa materia; poco a poco se adapta a su función, trata de superar sus propias limitaciones, crea métodos científicos siempre nuevos, imagina instrumentos siempre más complejos y precisos, controla sin cesar su obra, penetra paso a paso en profundidad anteriormente desconocidas, cambia nuestra concepción de la materia sin separarse no obstante nunca de ella, base de todo cuanto existe.

La radioactividad que acabamos de mencionar no constituye en ningún caso una amenaza para el materialismo y es, al mismo tiempo, un magnífico triunfo de la dialéctica. Hasta estos últimos tiempos, los sabios suponían que había en el mundo noventa elementos que escapaban a todo análisis y que no pueden transformarse uno en otro -por así decir-, un universo que sería una tapicería tejida con noventa hilos de colores y cualidades diferentes. Tal noción contradecía la dialéctica materialista que habla de la unidad de la materia y que, lo que es más importante, de la transmutabilidad de los elementos de la materia. Nuestro gran químico Mendeleev, al fin de su vida, no quería reconciliarse con la idea de que un elemento pudiera ser transmutado en otro; creía firmemente en la estabilidad de esas "individualidades", aunque el fenómeno de la radioactividad ya le era conocido. En nuestros días, ningún sabio cree en la inmovilidad de los elementos. Utilizando este fenómeno de la radioactividad, los químicos han conseguido realizar "la ejecución" directa de ocho o nueve elementos y, con ello, la ejecución de los últimos restos de la metafísica en el materialismo, porque ahora la transmutabilidad de un elemento químico en otro ha sido probada experimentalmente. El fenómeno de la radioactividad ha conducido de esta forma a un triunfo supremo del pensamiento dialéctico.

Los fenómenos de la técnica radiofónica están basados en la transmisión sin hilos de las ondas electromagnéticas. Sin hilos no significa transmisión no material, ni mucho menos. La luz no irradia sólo de las lámparas, sino también del Sol, del que nos viene sin ayuda de hilos. Estamos a todas luces acostumbrados a la transmisión inalámbrica de la luz en distancias respetables. Y, sin embargo, nos sorprendimos cuando comenzamos a transmitir el sonido en una distancia mucho más corta gracias a esas mismas ondas electromagnéticas que representan el substrato de la luz. Todo esto es manifestación de la materia, proceso material -ondas y torbellinos- en el espacio y en el tiempo. Los nuevos descubrimientos y sus aplicaciones técnicas no hacen más que

mostrarnos que la materia es mucho más heterogénea y más rica en posibilidades de lo que hasta ahora habíamos pensado. Pero como antaño, nada se crea de nada.

Nuestros sabios más notables dicen que la ciencia, y de modo particular la física, ha llegado en estos últimos tiempos a una encrucijada. No hace tanto tiempo decían que no estábamos más que en los aledaños "fenomenológicos" de la materia -es decir, bajo el ángulo de observación de sus manifestaciones-; pero ahora comenzamos a penetrar más profundamente que nunca en el interior mismo de la materia, para captar su estructura, y pronto podremos controlarla "desde el interior". Un buen físico sería naturalmente capaz de hablar de estas cosas mejor que yo. Los fenómenos de radioactividad nos conducen al problema de la liberación de la energía intraatómica. El átomo encierra en sí mismo una poderosa energía oculta, y la tarea más grandiosa de la física consiste en liberar esa energía haciendo saltar el tapón, de manera que la energía oculta pueda brotar como de una fuente. Entonces se habrá abierto la posibilidad de reemplazar el carbón y el petróleo por la energía atómica, que se convertirá así en la fuerza motriz de base. No es una tarea desesperada. ¡Y qué perspectivas se abren ante nosotros! Este solo hecho nos permite declarar que el pensamiento científico y técnico se acerca a una gran encrucijada, que la época revolucionaria en el desarrollo de la sociedad humana vendrá acompañada de una época revolucionaria en la esfera del conocimiento de la materia y de su dominio. Posibilidades técnicas ilimitadas se abrirán ante la Humanidad liberada.

Radio. Militarismo. Supersticiones

Sin embargo, quizá sea hora de tratar con más detenimiento las cuestiones políticas y prácticas. ¿Cuál es la relación entre la radio técnica y el sistema social? ¿Es socialista o capitalista? Planteo esta cuestión porque hace pocos días el conocido italiano Marconi ha dicho en Berlín que la transmisión a distancia de imágenes por ondas hertzianas es un prodigioso regalo al pacifismo, que anuncia el fin rápido de la era militar. ¿Por qué había de ser así? Los fines de época han sido proclamados tan a menudo, que los pacifistas han terminado por mezclar los comienzos y los fines. El hecho de ver a gran distancia supone poner fin a las guerras. Por supuesto, la invención de medios de transmitir una imagen animada a gran distancia es una tarea muy atrayente, porque era ultrajante para el nervio óptico que el nervio auditivo, gracias a la radio, ocupase una posición privilegiada a este respecto. Pero suponer que de ahí debe derivarse el fin de las guerras es simplemente absurdo y muestra únicamente que, en el caso de grandes hombres como Marconi, igual que para la mayoría de los especialistas - e incluso puede decirse que para la mayoría de las personas en general-, el modo de pensamiento científico aporta una ayuda al espíritu, para hablar crudamente, no en todos los terrenos, sino sólo en pequeños sectores. De igual modo que en el casco de un navío se disponen compartimentos estancos para que no se hunda en caso de accidente de un solo golpe, igual existen innumerables compartimentos estancos en el cerebro humano; en un dominio o incluso en doce, podéis encontrar el espíritu científico

más revolucionario, pero detrás de un tabique yace el espíritu más limitado de los filisteos. Es la gran fuerza del marxismo, en tanto que pensamiento generalizador de la experiencia humana, ayudar a abatir esos tabiques interiores del espíritu gracias a la integralidad de su análisis del mundo. Volviendo a nuestro tema, ¿por qué el hecho de ver al enemigo debe liquidar la guerra? En los pasados tiempos, cuando había guerra, los adversarios se veían frente a frente. Así ocurría en tiempos de Napoleón. Ha sido sólo la creación de armas de largo alcance la que ha impulsado gradualmente a los adversarios a alejarse y les ha conducido a disparar sobre blancos fuera de la vista. Y si lo invisible deviene visible, esto significa sólo que también en este dominio la tríada hegeliana ha triunfado, tras la tesis y la antítesis ha venido la síntesis del exterminio mutuo.

Recuerdo la época en que se escribía que el desarrollo de la aviación pondría fin a la guerra porque el conjunto de la población sería precipitada en las operaciones militares, dado que esto llevaría a la ruina a la economía y a la vida cultural de países enteros, etc. De hecho, la invención de un ingenio volante, más pesado que el aire, ha abierto un nuevo y más cruel capítulo de la historia del militarismo. No hay duda alguna de que actualmente también estamos a punto de iniciar un capítulo más sangriento y más espantoso todavía. La técnica y la ciencia tienen su propia lógica, la lógica del conocimiento de la Naturaleza y de su sometimiento a los intereses del hombre. Pero la técnica y la ciencia no se desarrollan en el vacío, lo hacen en una sociedad humana dividida en clases. La clase dirigente, la clase poseedora, domina la técnica y a través de ella domina la Naturaleza. La técnica en sí misma no puede ser calificada de militarista o de pacifista. En una sociedad en que la clase dirigentes es militarista, la técnica está al servicio del militarismo.

Resulta incontestable que la técnica y la ciencia zapan poco a poco la superstición. Sin embargo, todavía ahí, el carácter de clase de la sociedad imponen reservas sustanciales. Tomad América: los sermones son retransmitidos por radio, lo cual significa que la radio sirve de medio de difusión de prejuicios. Tales cosas no suceden aquí, según pienso: la Sociedad Amigos de la Radio vigila, eso espero. (Risas y aplausos.) En un sistema socialista, el conjunto de la Técnica y de la ciencia estará indudablemente dirigido contra los prejuicios religiosos, contra la superstición que traduce la debilidad del hombre frente al hombre o la Naturaleza. Yo os pregunto: ¿qué ha de pesar una "voz del paraíso" cuando por todo el país se difunda una voz desde el Museo Politécnico? (Risas.)²².

No podemos quedarnos a la zaga

La victoria sobre la pobreza y la superstición está asegurada si progresamos en el plano técnico. No debemos quedarnos a la zaga detrás de los demás países. El primer eslogan que cada radio aficionado debe tener en la cabeza es: no te quedes

22- El discurso fue pronunciado en el Museo Politécnico y radiodifundido. (N. del T.)

a la zaga. Porque estamos extraordinariamente atrasados en relación con los países capitalistas avanzados; este retraso es nuestra principal herencia del pasado. ¿Qué hacer? Sí, camaradas, la situación debía ser tal que los países capitalistas continuarían progresando y desenvolviéndose regularmente como antes de la guerra, mientras nosotros deberíamos preguntarnos con angustia: ¿seremos capaces de alcanzarlos? Y si no podemos alcanzarlos, ¿no seremos aplastados? A esto nosotros respondemos: No debemos olvidar que el pensamiento científico y la técnica en la sociedad burguesa han alcanzado su más alto grado de desarrollo en el momento mismo en que económicamente esa sociedad burguesa se adentra cada vez más en el callejón sin salida y cae en decadencia. La economía europea no está en expansión. Durante los quince últimos años, Europa se ha empobrecido y no enriquecido. Pero sus invenciones y descubrimientos han sido colosales. Mientras que asolaba Europa y devastaba inmensas extensiones del continente, la guerra daba al mismo tiempo un prodigioso impulso al pensamiento científico y técnico que se ahogaba en las garras del capitalismo decadente. Sin embargo, si consideramos las acumulaciones materiales de la técnica, es decir, no la técnica que existe en la cabeza de los hombres, sino la que está incorporada en las máquinas, las manufacturas, las fábricas, los ferrocarriles, los telégrafos y teléfonos, etc., entonces es evidente que estamos terriblemente retrasados. Sería más correcto decir que este retraso sería terrible si no poseyésemos la inmensa ventaja de la organización soviética y de la sociedad que permite un desarrollo planificado de la ciencia y de la técnica mientras que Europa se ahoga en sus propias contradicciones.

Nuestro retraso actual en todas las ramas no debe, sin embargo, ser ocultado, sino, por el contrario, evaluado con una objetividad severa, sin asustarse, pero también sin ilusionarse ni un solo momento. ¿Cómo se transforma un país en un todo económico y cultural? Por los medios de comunicación: los ferrocarriles, los navíos, los servicios postales, el telégrafo, el teléfono, la radiotelegrafía y la radiofonía. ¿Dónde estamos en este plano? Estamos terriblemente atrasados. En América la red de ferrocarriles se extiende aproximadamente 405.000 kilómetros; en Inglaterra, unos 40.000; en Alemania, 54.000, y entre nosotros solamente 69.000 kilómetros, y eso que tenemos grandes distancias. Resulta aún mucho más instructivo comparar los cargamentos transportados en esos países y en el nuestro, midiéndolos en toneladas-kilómetros, es decir, una tonelada transportada durante un kilómetro. Los Estados Unidos han transportado el año pasado 600 millones de toneladas-kilómetro; nosotros hemos transportado 48,5; Inglaterra, 30; Alemania, 60; es decir, que U. S. A. ha transportado diez veces más que Alemania, veinte veces más que Inglaterra y dos o tres veces más que el conjunto de Europa, incluidos nosotros.

Tomemos el servicio postal, uno de los medios básicos de la difusión de la cultura. Según los informes proporcionados por el Comisariado de Correos y Telégrafos, basados en las cifras más recientes, el gasto en la red postal de Estados Unidos se eleva, durante el último año, a 1.250 millones de rublos, lo cual corresponde a nueve rublos y cuarenta kopeks por cabeza. En nuestro país, el gasto para el mismo sector alcanza

75 millones, lo que significa treinta y tres kopeks por cabeza. Hay una diferencia entre esos 490 kopeks y los 33 nuestros.

Las cifras para el telégrafo y el teléfono no son menos sorprendentes. La longitud de las líneas telegráficas en Estados Unidos es de tres millones de kilómetros; en Inglaterra, de medio millón, y aquí de 616.000 kilómetros. Pero la longitud de las líneas telegráficas es comparativamente pequeña en América, porque tienen muchas líneas telefónicas (60 millones de kilómetros), mientras que en Gran Bretaña no hay más que seis millones y aquí solamente 311.000 kilómetros. No riamos ni lloremos sobre nosotros mismos, camaradas, pero metámonos firmemente estas cifras en la cabeza; debemos medir y comparar para poder alcanzarlos y sobrepasarlos a cualquier precio. (Aplausos.) El número de teléfonos -otro buen índice del nivel cultural- es en América de catorce millones: en Inglaterra, de un millón, y aquí de 190.000. Por cada cien personas, hay en América trece teléfonos; en Inglaterra, algo más de dos, y entre nosotros un décimo, o, en otras palabras, en América el número de teléfonos en relación con la cifra de población es 130 veces mayor que aquí.

Por lo que concierne a la radio, no sé cuánto gastamos cada día (pienso que la Sociedad de Amigos de la Radio, podría encargarse de esa tarea), pero en América se gasta un millón de dólares, es decir, dos millones de rublos por día en la radio, l cual suma 700 millones, más o menos, anualmente.

Estas cifras nos revelan duramente nuestro atraso. Pero nos revelan también la importancia que puede y debe tomar la radio como medio de comunicación menos caro, en nuestro inmenso país rural. No podemos hablar seriamente de socialismo sin concebir la transformación del país en un solo conjunto, unido por toda clase de medios de comunicación. Para poder introducir el socialismo, tenemos, primero v ante todo, que ser capaces de hablar a las regiones más alejadas del país, como el Turkmenistán. Porque el Turkmenistán, con el que he comenzado hoy mis reflexiones, produce algodón, y de los trabajos del Turkmenistán depende el trabajo de las fábricas textiles de las regiones de Moscú y de Ivanovo-Voznesensk. Para comunicar directa e inmediatamente con todos los puntos del país, uno de los medios más importantes es la radio, lo cual significa naturalmente que la radio no debe ser un juguete reservado a la capa superior de ciudadanos que ocupan una situación más privilegiada en relación con los demás, sino que debe convertirse en un instrumento de comunicación económica y cultural entre la ciudad y el campo.

La ciudad y el campo

No debemos olvidar que entre la ciudad y el campo existen en la U. R. S. S. monstruosas contradicciones, materiales y culturales, que hemos heredado en bloque del capitalismo. En el difícil período que hemos atravesado, cuando la ciudad se refugiaba en el

campo, y cuando el campo daba una libra de pan a cambio de un abrigo, algunos clavos o una guitarra, la ciudad parecía digna de piedad en comparación con el campo confortable. Pero en la medida en que las bases elementales de nuestra economía, en particular de nuestra industria, han sido restauradas las enormes ventajas técnicas y culturales de la ciudad sobre el campo han brotado por sí mismas. Nos hemos tomado mucho trabajo para atemperar e incluso eliminar las contradicciones entre ciudad y campo en el terreno político y jurídico. Pero en el plano técnico, no hemos hecho nada importante hasta ahora. Y no podemos construir el socialismo con los campos en las condiciones de pobreza técnica y con un campesinado desprovisto de cultura. Un socialismo desarrollado significa ante todo una igualdad en el nivel técnico y cultural de la ciudad y del campo, es decir, la disolución de la ciudad y del campo en un conjunto de condiciones económicas y culturales homogéneas. Por ello, el simple acercamiento de la ciudad y del campo es para nosotros una cuestión de vida o de muerte.

Mientras creaba la industria y las instituciones ciudadanas, el capitalismo dejaba estancarse el campo y no podía hacer otra cosa que dejar que se estancase: siempre podía sacar las materias y los productos alimenticios necesarios no sólo de sus propios campos, sino también de países allende ultramar y de las colonias donde la mano de obra campesina es muy barata. Las perturbaciones de la guerra y de la posguerra, el bloqueo y su amenaza siempre suspensa, y finalmente la inestabilidad de la sociedad burguesa, han llevado a la burguesía a interesarse más de cerca por el campesinado. Recientemente hemos oído más de una vez a los políticos burgueses y socialdemócratas hablar de la relación con el campesinado. Briand, en su discusión con el camarada Rakovsky a propósito de deudas, ha descrito con énfasis las necesidades de los pequeños propietarios y en particular de los campesinos franceses^[3]. Otto Bauer, el menchevique de izquierdas austríaco, durante un discurso reciente, ha subrayado la excepcional importancia de la "relación" con el campo. Para coronar todo, nuestro viejo amigo Lloyd George -al que, en verdad, empezamos a olvidar un poco-, cuando todavía estaba en circulación, organizó en Inglaterra una liga campesina especial para la "relación" con el campesinado. No sé qué forma adoptará la "relación" en las condiciones de Inglaterra, pero en boca de Lloyd George, la palabra adquiere una resonancia bastante cínica. En cualquier caso, yo no recomendaría su elección como administrador de cualquier distrito rural ni como miembro honorario de la Sociedad de Amigos de la Radio, porque no dejaría de cometer alguna estafa o cualquier malversación. (Aplausos.) Mientras en Europa la vuelta del interés por la cuestión de la relación con el campo es, por un lado, una maniobra político-parlamentaria y, por otro, un síntoma significativo del estremecimiento del régimen burgués, para nosotros el problema de los lazos económicos y culturales con el campo es una cuestión de vida o muerte en el pleno sentido del término. La base técnica de esta relación debe ser la electrificación, y ésta va inmediatamente unida al problema de la introducción de la radio en gran escala. Con objeto de emprender la realización de las tareas más simples y más urgentes, es preciso que todas las partes de la Unión Soviética sean capaces de hablar a las otras, que el campo pueda escuchar a la ciudad, como a un hermano mayor más culto y mejor equipado. Sin el cumplimiento de esta tarea, la difusión de la radio

se convertiría en un juguete para los círculos privilegiados de ciudadanos.

Vuestro informe ha establecido que en nuestros países las tres cuartas partes de la población rural ignoraban qué es la radio y que la cuarta parte restante sólo la conocía por demostraciones especiales en los festivales. Nuestro programa debe prever que cada aldea no sólo sepa lo que es la radio, sino que posea su propia estación de recepción.

¿A dónde vamos?

El diagrama anejo a vuestro informe muestra la repartición de los miembros de vuestra sociedad entre las clases sociales. Los obreros constituyen el 20 por 100 (el personaje aún más pequeño con una hoz); los empleados, el 40 por 100 (el respetable personaje que lleva una cartera), y luego viene el 18 por 100 de los "otros" no se determina lo que son exactamente, pero están representados por el dibujo de un gentleman con sombrero hongo, con bastón y un pañuelo de bolsillo, blanco, evidentemente un nepman. No sugiero que estas personas de pañuelo sean expulsadas de la Sociedad de Amigos de la Radio, pero deben ser rodeadas y encuadradas más fuertemente, de tal modo que la radio pueda ser menos cara para las personas que llevan martillo y hoz. (Aplausos.) Menos inclinado estoy aún a pensar que el número de miembros que llevan una cartera debe ser reducido mecánicamente. Pero, sin embargo, es necesario que la importancia de los dos grupos de base crezca a cualquier precio (Aplausos.): el 20 por 100 de obreros es realmente poco; el 13 por 100 de campesinos es vergonzosamente poco. El número de personas con hongo es casi igual al de los obreros (18 por 100) y supera el de los campesinos, que sólo alcanza el 13 por 100. ¡Es una flagrante violación de la Constitución soviética! Es necesario adoptar medidas para que el año próximo o dentro de dos años los campesinos se conviertan poco más o menos en el 40 por 100; los obreros, en el 45 por 100; los empleados de oficinas, en el 10 por 100, y los que se denominan "los otros", en el 5 por 100. Esto sería una proporción normal, en armonía plena con el espíritu de la Constitución soviética. La conquista de la aldea por la radio es una tarea para los próximos años, estrechamente ligada a la eliminación del analfabetismo y a la electrificación del campo, y hasta cierto punto es una condición previa del cumplimiento de estas tareas. Cada provincia debería partir a la conquista del campo con un programa definido de desarrollo de la radio. ¡Extendamos sobre la mesa el mapa de una nueva guerra! Desde cada centro provincial hay que conquistar la radio; ante todo, cada uno de los pueblos importantes. Es necesario que nuestra aldea iletrada o semiiletrada, antes aún de saber leer y escribir como debe, sea capaz de acceder a la cultura a través de la radio, que es el medio más democrático de difusión de información del conocimiento. Es preciso que por medio de la radio el campesino sea capaz de sentirse ciudadano de nuestra Unión, ciudadano del mundo entero.

Del campesinado no sólo depende en una amplia medida el desarrollo de nuestra propia industria, esto está suficientemente claro; de nuestro campesinado y del crecimiento de su economía depende también hasta cierto punto la revolución en los países europeos.

Lo que retrasa a los obreros europeos en su lucha por el Poder -y no es el azar-, y lo que los socialdemócratas utilizan hábilmente con un objetivo reaccionario, es la dependencia de la industria europea en relación con los países de ultramar por lo que concierne a los productos alimenticios y a las materias primas. América la abastece de cereales y de algodón; Egipto, de algodón; la India, de azúcar de caña; el archipiélago malayo, de caucho, etc. Existe el peligro de un bloqueo americano, por ejemplo, reduzca a la penuria de miserias primas y de productos alimenticios a la industria europea durante los meses y los años difíciles de la revolución proletaria. En estas condiciones, una exportación masiva (acrecentada) de cereales y de materias primas soviéticas de todas clases es un potente factor revolucionario para los países de Europa. Nuestros campesinos deben darse cuenta del hecho de que cada gavilla de trigo suplementario trillado y exportado, es un peso más en la balanza de la lucha revolucionaria del proletariado europeo, porque esa gavilla reduce la dependencia de Europa en relación con la América capitalista. Los campesinos turkmenos que cultivan el algodón deben estar relacionados con los obreros del textil de Moscú y de Ivanovo- Voznesensk y también con el proletariado revolucionario de Europa. Es preciso que el día en que los trabajadores de Europa se apoderen de sus estaciones de emisión, cuando el proletario de Francia tome la torre Eiffel y anuncie en todas las lenguas desde su cúspide que son los amos de Francia (Aplausos.), es preciso que ese día, que en esa hora, no sólo los obreros de nuestras ciudades de y nuestras industrias, sino también los campesinos de nuestras aldeas más apartadas puedan responder a la llamada de los obreros europeos: "¿Nos oís?" "Hermanos, ¡os oímos y queremos ayudaros!" (Aplausos.) Siberia ayudará con cereales, con materias grasas, con materias primas; el Kuban y el Don con cereales y carne; Uzbekistán y el Turkmenistán contribuirán con su algodón. Esto demostrará que el desarrollo de nuestras comunicaciones por radio ha apresurado la transformación de Europa en una sola organización económica. El desarrollo de la red telegráfica es, entre tantas otras la preparación del momento en que los pueblos Europa y Asia se unirán en una Unión Soviética de los Pueblos Socialistas. (Aplausos.)

El A B C de la dialéctica marxista

Fragmento de "En defensa del marxismo"

La dialéctica no es una ficción ni una mística, sino una ciencia de las formas de nuestro pensamiento en la medida en que éste no se limita a los problemas cotidianos de la vida y trata de llegar a una comprensión de procesos más profundos y complicados. La dialéctica y la lógica formal mantienen entre sí una relación similar a la que existe entre las matemáticas inferiores y las superiores.

Trataré aquí de esbozar lo esencial del problema en forma muy concisa. La lógica aristotélica del silogismo simple, parte de la premisa de que "A" es igual a "A". Este postulado se acepta como axioma para una multitud de acciones humanas prácticas y de generalizaciones elementales. Pero en realidad "A" no es igual a "A". Esto es fácil de

demostrar si observamos estas dos letras bajo una lente: son completamente diferentes una de otra. Pero, se podrá objetar, no se trata del tamaño o de la forma de las letras, dado que ellas no son solamente símbolos de cantidades iguales; por ejemplo, de una libra de azúcar. La objeción no es válida en realidad; una libra de azúcar nunca es igual a una libra de azúcar: una balanza delicada descubriría siempre la diferencia. Nuevamente se podría objetar: sin embargo, una libra de azúcar es igual a sí misma. Tampoco es verdad: todos los cuerpos cambian constantemente de tamaño, peso, color, etc. Nunca son iguales a sí mismos. Un sofista contestará que una libra de azúcar es igual a sí misma "en un momento dado". Fuera del valor práctico extremadamente dudoso de este "axioma", tampoco soporta una crítica teórica. ¿Cómo debemos concebir realmente la palabra "momento"? Si se trata de un intervalo infinitesimal de tiempo, entonces una libra de azúcar está sometida durante el transcurso de ese "momento" a cambios inevitables. ¿O este "momento" es una abstracción puramente matemática, es decir, cero tiempo? Pero todo existe en el tiempo y la existencia misma es un proceso ininterrumpido de transformación; el tiempo es, en consecuencia, un elemento fundamental de la existencia. De este modo, el axioma "A" es igual a "A" significa que una cosa es igual a sí misma si no cambia, es decir, si no existe.

A primera vista podría parecer que estas "sutilezas" son inútiles. En realidad, tienen decisiva importancia. El axioma "A" es igual a "A" es a un mismo tiempo punto de partida de todos nuestros conocimientos y punto de partida de todos los errores de nuestro conocimiento. Sólo dentro de ciertos límites se le puede utilizar con impunidad. Si los cambios cuantitativos que se producen en "A" carecen de importancia para la cuestión que tenemos entre manos, entonces podemos suponer que "A" es igual a "A". Tal es, por ejemplo, el modo en que el vendedor y el comprador consideran una libra de azúcar. De la misma manera consideramos la temperatura del Sol. Hasta hace poco considerábamos de la misma manera el valor adquisitivo del dólar. Pero cuando los cambios cuantitativos sobrepasan ciertos límites se convierten en cambios cualitativos. Una libra de azúcar sometida a la acción del agua o de la gasolina deja de ser una libra de azúcar. Un dólar en manos de una presidente deja de ser un dólar. Determinar en el momento preciso el punto crítico en que la cantidad se transforma en calidad es una de las tareas más difíciles o importantes en todas las esferas del conocimiento, incluso de la sociología.

Todo obrero sabe que es imposible elaborar dos objetos completamente iguales. En la transformación de bronce en conos, se permite cierta desviación para los conos, siempre que ésta no pase de ciertos límites (a esto se le llama "tolerancia"). Mientras se respeten las normas de la tolerancia, los conos son considerados iguales ("A" es igual a "A"). Cuando se sobrepasa la tolerancia, la cantidad se transforma en calidad; en otras palabras, los conos son de inferior calidad o completamente inútiles.

Nuestro pensamiento científico no es más que una parte de nuestra práctica general, incluso de la técnica. Para los conceptos rige también la "tolerancia", que no surge de la lógica formal basada en el axioma "A" es igual a "A", sino de la lógica dialéctica

cuyo axioma es: todo cambia constantemente. El "sentido común" se caracteriza por el hecho de que sistemáticamente excede la "tolerancia" dialéctica.

El pensamiento vulgar opera con conceptos como capitalismo, moral, libertad, estado obrero, etc. El pensamiento dialéctico analiza todas las cosas y fenómenos en sus cambios continuos a la vez que determina en las condiciones materiales de aquellos cambios el momento crítico en que "A" deja de ser "A", un estado obrero deja de ser un estado obrero.

El vicio fundamental del pensamiento vulgar radica en el hecho de que quiere contentarse con fotografías inertes de una realidad que consiste en eterno movimiento. El pensamiento dialéctico da a los conceptos -por medio de aproximaciones sucesivas-correcciones, concreciones, riqueza de contenido y flexibilidad; diría, incluso, hasta cierta succulencia que en cierta medida los aproxima a los fenómenos vivientes. No hay un capitalismo en general, sino un capitalismo dado, en una etapa dada de desarrollo. No hay estado obrero en general, sino un capitalismo dado, en una etapa dada de desarrollo. No hay estado obrero en general, sino un estado obrero dado, en un país atrasado, dentro de un cerco capitalista, etc.

Con respecto al pensamiento vulgar, el pensamiento dialéctico está en la misma relación que una película cinematográfica con una fotografía inmóvil. La película no invalida la fotografía inmóvil, sino que combina una serie de ellas de acuerdo a las leyes del movimiento. La dialéctica no niega el silogismo, sino que nos enseña a combinar los silogismos en forma tal que nos lleve a una comprensión más próxima a la realidad eternamente cambiante. Hegel, en su *Lógica* (1812-1816), estableció una serie de leyes: cambio de cantidad en calidad, desarrollo a través de las contradicciones, conflictos entre el contenido y la forma, interrupción de la continuidad, cambio de la posibilidad en inevitabilidad, etcétera, que son tan importantes para el pensamiento teórico como el silogismo simple para las tareas más elementales.

Hegel escribió antes que Darwin y antes que Marx. Gracias al poderoso impulso dado al pensamiento por la revolución francesa, Hegel anticipó el movimiento general de la ciencia. Pero porque era solamente una anticipación, aunque hecha por un genio, recibió de Hegel un carácter idealista. Hegel operaba con sombras ideológicas como realidad final. Marx demostró que el movimiento de estas sombras ideológicas no reflejaban otra cosa que el movimiento de cuerpos materiales.

Llamamos "materialista" a nuestra dialéctica porque sus raíces no están en el cielo ni en las profundidades del "libre albedrío", sino en la realidad objetiva, en la naturaleza. Lo consciente surgió de lo inconsciente, la psicología de la fisiología, el mundo orgánico del inorgánico, el sistema solar de la nebulosa. En todos los jalones de esta escala de desarrollo, los cambios cuantitativos se transformaron en cualitativos. Nuestro pensamiento, incluso el pensamiento dialéctico, es solamente una de las formas de

expresión de la materia cambiante. En ese sistema no hay lugar para Dios, ni para el Diablo, ni para el alma inmortal, ni para leyes y normas morales eternas. La dialéctica del pensamiento, por haber surgido de la dialéctica de la Naturaleza, posee en consecuencia un carácter profundamente materialista.

El darwinismo, que explicó la evolución de las especies a través del tránsito, de las transformaciones cuantitativas en cualitativas, constituyó el triunfo más alto de la dialéctica en todo el campo de la materia orgánica. Otro gran triunfo fue el descubrimiento de la tabla de pesos atómicos de elementos químicos, y posteriormente, la transformación de un elemento en otro.

A estas transformaciones (de especies, elementos, etcétera) está estrechamente ligada la cuestión de la clasificación, de pareja importancia en las ciencias naturales y las sociales. El sistema de Linneo (siglo XVIII), que utilizaba como punto de partida la inmutabilidad de las especies, se limitaba a la descripción y clasificación de las plantas de acuerdo a sus características exteriores. El período infantil de la botánica es análogo al período infantil de la lógica, ya que las formas de nuestro pensamiento se desarrollan como todo lo que vive. Únicamente el repudio definitivo de la idea de especies fijas, únicamente el estudio de la historia de la evolución de las plantas y de su anatomía, preparó las bases para una clasificación realmente científica.

Marx, que a diferencia de Darwin era un dialéctico consciente, descubrió una base para la clasificación científica de las sociedades humanas, en el desarrollo de sus fuerzas productivas y en la estructura de las formas de propiedad, que constituyen la anatomía social. El marxismo sustituye por una clasificación dialéctica materialista la clasificación vulgarmente descriptiva de sociedades y estados que aún sigue floreciendo en las universidades. Únicamente mediante el uso del método de Marx es posible determinar correctamente, tanto en el concepto de lo que es un estado obrero como el momento de su caída.

Todo esto, como vemos, no contiene nada "metafísico" o "escolástico", como afirman los ignorantes pedantes. La lógica dialéctica expresa las leyes del movimiento dentro del pensamiento científico contemporáneo. Por el contrario, la lucha contra la dialéctica materialista expresa un pasado lejano, el conservadurismo de la pequeña burguesía, la autosuficiencia de los universitarios rutinarios y... un destello de esperanza en la vida del más allá.

Problemas de la vida cotidiana

En 1923, León Trotsky reunía sus observaciones sobre la actividad de base del Partido en un distrito moscovita en un libro, Problemas de la

vida diaria, del que extraemos dos fragmentos; el primero sobre el lenguaje y el segundo sobre la vida cultural del Partido.

a) Por un lenguaje culto

En uno de nuestros periódicos he leído recientemente que en una asamblea general de trabajadores en la fábrica de calzados "*La Comuna de París*", se aprobó una resolución que ordenaba abstenerse de blasfemar e imponía multas a quien hiciese uso de expresiones injuriosas.

Este es un pequeño incidente en medio de la gran confusión de la hora presente. Un pequeño incidente de gran peso. Su importancia, con todo, depende de la respuesta que encuentre en la clase trabajadora la iniciativa de la fábrica de calzado.

El lenguaje insultante y los juramentos constituyen un legado de la esclavitud, de la humillación y falta de respeto por la dignidad humana, tanto la propia como la de los demás. Esto es exactamente lo que ocurre en Rusia respecto de las blasfemias. Me gustaría que nuestros filólogos, lingüistas y especialistas en folklore me dijeran si conocen en cualquier otro idioma términos tan disolutos, vulgares y bajos como los que tenemos en ruso. Hasta donde yo sé, nada o casi nada parecido existe fuera de nuestro país. El lenguaje blasfemo en nuestras clases socialmente inferiores era el resultado de la desesperación, la amargura y, sobre todo, de la esclavitud sin esperanza ni evasión. El de nuestras clases altas, el lenguaje que salía de las gargantas de la aristocracia y de los funcionarios, era el resultado del régimen clasista, del orgullo de los propietarios de esclavos y del poder inmovible. Se supone que los proverbios contienen la sabiduría de las masas; los proverbios rusos, además, revelan su ignorancia y su tendencia a la superstición, así como su condición de esclavitud. "El abuso no golpea hasta el cuello", dice un proverbio ruso, demostrando que no sólo se acepta la esclavitud como un hecho, sino que se está obligando a sufrir la humillación que implica. Dos corrientes de procacidad rusa -el lenguaje blasfemo de los amos, los funcionarios y los policías, grueso y rotundo, y el lenguaje blasfemo, hambriento, desesperado y atormentado de las masas- han teñido toda la vida rusa con matices despreciables. Tal fue el legado que, entre otros, recibió la revolución del pasado.

La revolución, sin embargo, es primordialmente el despertar de la personalidad humana en el seno de las masas, en esas masas que supuestamente no poseían ninguna personalidad. Pese a la crueldad ocasional y a la sanguinaria inexorabilidad de sus métodos, la revolución se caracteriza inicialmente y sobre todo por un creciente respeto a la dignidad del individuo y por un interés cada vez mayor por los débiles. Una revolución no es digna de llamarse tal si con todo el poder y todos los medios de que dispone no es capaz de ayudar a la mujer -doble o triplemente esclavizada, como lo fue

en el pasado- a salir a flote y avanzar por el camino del progreso social e individual. Una revolución no es digna de llamarse tal si no prodiga el mayor cuidado posible a los niños, la futura generación para cuyo beneficio se llevó a cabo la revolución. Pero

¿cómo puede crearse una nueva vida basada en la consideración mutua, en el respeto a sí mismo, en la verdadera igualdad de las mujeres (que deben ser estimadas en el mismo grado que los hombres trabajadores), en el cuidado eficiente de los niños, en medio de una atmósfera envenenada por el rugiente, fragoroso y resonante lenguaje blasfemo de los amos y los esclavos, ese lenguaje que no perdona a nadie y que no se detiene ante nada? La lucha contra el "lenguaje procaz" es un requisito esencial de la higiene mental, de la misma manera que la lucha contra la suciedad y las alimañas es un requisito de la higiene física.

Terminar radicalmente con el lenguaje injurioso no es cosa fácil si se tiene en cuenta que el desenfreno en el lenguaje tiene raíces psicológicas y es una consecuencia del escaso grado de cultura de los suburbios. Por ello damos la bienvenida a la iniciativa de la fábrica decalzado y sobre todo deseamos mucha perseverancia a los promotores de los nuevos movimientos. Los hábitos psicológicos, que se transmiten de generación en generación y saturan todo el clima de la vida, son sumamente tenaces. Por otra parte, ¿con cuánta frecuencia nos lanzamos en Rusia impetuosamente hacia adelante, agotamos nuestras fuerzas y después dejamos que las cosas sigan a la deriva como antaño?

Confiemos en que las mujeres trabajadoras -y en primer lugar las que pertenecen a las filas comunistas- apoyen la iniciativa de la fábrica "La Comuna de París". Por regla general -que por supuesto admite sus excepciones- los hombres que comúnmente emplean un lenguaje desenfrenado, desprecian a las mujeres y les prestan poca atención. Esto no se aplica tan sólo a las masas incultas, sino también a los elementos avanzados y aun a los llamados "responsables" del actual orden social. No puede negarse que las viejas formas prerrevolucionarias de lenguaje procaz siguen todavía en uso, seis años después de Octubre, y que incluso están de moda en las "altas esferas". Cuando se encuentran fuera de la ciudad, especialmente fuera, de Moscú, nuestros mandatarios consideran en cierto sentido como un deber el uso de expresiones fuertes. Evidentemente ven en ello un método de entrar en contacto más profundamente con el campesinado.

Tanto en el aspecto económico como en todos los demás aspectos, nuestra vida en Rusia ofrece los contrastes más notables. En un sector muy estratégico del país, cerca de Moscú, hay miles de pantanos y caminos intransitables y próxima a los mismos surge de pronto una fábrica que por su equipo técnico podría muy bien sorprender a cualquier ingeniero europeo o americano. Contrastes similares abundan en nuestra vida nacional. Junto a algunos gobernantes rapaces del viejo estilo, que atravesaron el período de revolución y expropiación comprometidos en la estafa y en el enmascaramiento y legalización de

la especulación, y que conservan intactas entre tanto toda su vulgaridad y rapacidad suburbana, junto a ellos, podemos observar el mejor estilo comunista proveniente de la clase trabajadora, en quienes día a día consagran sus vidas a servir a los intereses del proletariado internacional, y están listos, si se presenta la oportunidad, para luchar por la causa revolucionaria en cualquier país, incluidos aquellos que no sabrían ubicar en el mapa. Además de tales contrastes sociales -una torpe bestialidad y el más alto idealismo revolucionario-, presenciamos a menudo contrastes psicológicos de la misma tendencia. Un hombre es un comunista ortodoxo devoto a la causa, pero las mujeres son para él tan sólo "hembras" que en ningún sentido son tomadas en serio. O a veces ocurre que el muy respetado comunista cuando discute cuestiones nacionales comienza a exponer inesperadamente ideas reaccionarias. Con respecto a esto debemos recordar que los distintos aspectos de la conciencia humana no se transforman y desarrollan simultáneamente por rumbos paralelos. Existe una cierta economía en el proceso. "La psicología humana es por naturaleza muy conservadora y el cambio debido a las demandas e impulsos de la vida afecta en primer lugar a los aspectos de la mente que le conciernen en forma directa. En Rusia, el desarrollo social y político de las últimas décadas tuvo lugar de un modo un tanto inusual, con sorprendentes saltos y sobresaltos, y esto tiene que ver con nuestra desorganización y confusión presente, que no concierne sólo a lo político y económico. El mismo proceso irregular en el desarrollo mental de mucha gente dio por resultado una mezcla muy curiosa de avanzados puntos de vista políticos, cuidadosamente elaborados con tendencias, hábitos y, en algunos casos, ideas que son un directo legado de las ancestrales leyes domésticas. Para obviar tales efectos, debemos poner en orden la faz intelectual, debemos examinar a través de métodos marxistas todo el complejo mental del hombre, y en esto ha de consistir el esquema general de educación y autoeducación del Partido comenzando por sus dirigentes." Pero aquí también el problema es bastante complicado y no puede ser resuelto tan sólo por la instrucción escolar y los libros; las raíces de la desorganización y confusión están en las condiciones en que se vive. La psicología en última instancia está determinada por la vida. Pero dicha dependencia no es puramente automática y mecánica; se trata más bien de una activa y recíproca determinación. Por tanto, el problema debe ser encarado de diferentes modos: el de los trabajadores de la fábrica "La Comuna de París" es uno de tantos. Les deseamos a todos ellos el mayor de los éxitos.

P. S.- La lucha contra la vulgaridad del lenguaje es también parte de la lucha por la pureza, claridad y belleza de la lengua rusa.

Los necios reaccionarios sostienen que la revolución, sin haber llegado a destruirla del todo, está en camino de estropear la lengua rusa. De hecho, existe actualmente una enorme cantidad de términos en uso que han surgido por casualidad, muchos de ellos expresiones groseras y del todo innecesarias; otros, contrarios al espíritu de nuestra lengua. Y, sin embargo, estos tontos reaccionarios están tan equivocados acerca del futuro de la lengua rusa como acerca de todo el resto. En efecto, a pesar y más allá del desorden revolucionario, nuestro lenguaje se irá rejuveneciendo y fortaleciendo con

una mayor flexibilidad y delicadeza. El lenguaje obviamente osificado, burocrático y liberal de nuestra prensa prerrevolucionaria se halla ya considerablemente enriquecido por nuevas formas descriptivas, por nuevas expresiones mucho más precisas y dinámicas. Pero a través de estos tumultuosos años nuestro idioma, por cierto, se ha ido obstruyendo cada vez más, y parte de nuestro progreso cultural se ha manifestado, entre otras cosas, en el hecho de haber desechado todos los términos y expresiones innecesarios, así como aquellos que no concuerdan con el espíritu de nuestra lengua, mientras por otra parte se han reservado las valiosas e incuestionables adquisiciones lingüísticas del período revolucionario.

El lenguaje es el instrumento del pensamiento. La corrección y precisión del lenguaje es condición indispensable de un pensamiento recto y preciso. El poder político ha pasado, por primera vez en nuestra historia, a manos de los trabajadores. La clase trabajadora dispone de un gran cúmulo de trabajo y experiencia vital y un idioma basado en dicha experiencia. Pero nuestro proletariado no ha recibido la suficiente instrucción preparatoria acerca de los rudimentos de lectura y escritura, para no hablar de su formación literaria. Y he aquí el motivo por el que la clase trabajadora ahora gobernante, que en sí misma y por su naturaleza social es una poderosa guardiana de la integridad y grandeza de la lengua rusa del futuro, no se levanta hoy, sin embargo, con toda la energía necesaria para luchar contra la intrusión de expresiones y términos viciosos, inútiles y a menudo desagradables. Cuando la gente dice: "Un par de semanas", "Un par de meses" (en lugar de varias semanas, varios meses), resulta estúpido y feo. En lugar de enriquecer el lenguaje, lo empobrece: la palabra "par" pierde en el proceso su significado real (el que tiene en la expresión "un par de botas"). Las expresiones y los términos erróneos han entrado en uso a raíz de la intrusión de palabras extranjeras mal pronunciadas. Los oradores proletarios, aun aquellos que debieran saber hablar mejor, dicen, por ejemplo, "incidente" en lugar de "incidente", o dicen "instito" en lugar de "instinto", o "regularmente" en lugar de "regularmente". Tales pronunciaciones erróneas tampoco eran infrecuentes antes de la revolución. Pero ahora parecen adquirir cierto derecho de ciudadanía. Nadie corrige estas expresiones defectuosas por una especie de falso orgullo. Eso es un error. La lucha por una mayor educación y cultura proveerá a los elementos avanzados de la clase trabajadora todos los recursos de la lengua rusa en su mayor grado de riqueza, sutileza y refinamiento. Para preservar la grandeza del lenguaje, todos los términos y expresiones defectuosos deben ser desechados del habla cotidiana. El lenguaje también tiene necesidad de una higiene. Y no en menor grado, sino mucho más que las otras, la clase trabajadora necesita un lenguaje sano, ya que, por primera vez en la historia, comienza a pensar independientemente sobre la Naturaleza, sobre la vida y sus fundamentos; y el instrumento indispensable de todo pensamiento correcto es la claridad y agudeza del lenguaje.

b) No sólo de política vive el hombre

La historia prerrevolucionaria de nuestro Partido fue la de la política revolucionaria. Tanto

la literatura como la organización de partido venía marcado por la política en su sentido más estricto e inmediato, en el sentido más restringido del término. Durante los años de la revolución y de guerra, civil, los intereses y las tareas políticas han tenido un carácter más urgente y tenso todavía. Durante estos años el Partido ha sabido agrupar a los elementos más activos de la clase trabajadora. Sin embargo, esa clase sabe los resultados políticos más importantes de esos años. La pura y simple repetición de esos frutos no le ofrece ya nada, contribuye más bien a borrar de su mente las enseñanzas del pasado. Tras la toma del poder y su consolidación a raíz de la guerra civil, nuestros principales objetivos se han orientado hacia la edificación económico-cultural; tales objetivos se han complicado, escindido y detallado, convirtiéndose hasta cierto punto en "prosaicos". A un tiempo, nuestra lucha anterior, sus sufrimientos y sacrificios, sólo podrán justificarse en la medida en que aprendamos a formular correctamente nuestros objetivos "culturales" parciales de todos los días y a, resolverlos.

¿En qué consisten, en resumen, las conquistas de la clase trabajadora? ¿Qué hemos podido asegurar con la lucha hasta ahora llevada?

- 1) La dictadura del proletariado (por medio del estado obrero y campesino, dirigido por el Partido comunista).
- 2) El ejército rojo, sostén material de la dictadura del proletariado.
- 3) La nacionalización de los medios de producción más esenciales, sin los que la dictadura del proletariado sería mera fórmula.
- 4) El monopolio del comercio exterior, indispensable para la edificación socialista dado el bloqueo capitalista.

Estos cuatro puntos, conseguidos de manera irreversible, constituyen el marco de bronce de nuestro trabajo. Gracias a él, cada uno de nuestros éxitos económicos y culturales será forzosamente -siempre que se trate de éxitos reales y no ficticios- parte del edificio socialista.

¿Cuál es, entonces, nuestra tarea actual? ¿Qué debemos aprender? ¿A qué debemos tender ante todo? Debemos aprender a trabajar correctamente, de manera exacta, rigurosa, económica. Necesitamos cultura en el trabajo, cultura en la vida, cultura en la vida cotidiana. Hemos derribado el reino de los explotadores tras larga preparación gracias a la palanca de la lucha armada. Pero no hay palanca apropiada para elevar de golpe el nivel cultural, que exige un largo proceso de autoeducación de la clase obrera, acompañada y seguida por el campesinado. Sobre este cambio de orientación en nuestros esfuerzos, en nuestros métodos, en nuestros objetivos, el camarada Lenin escribe en su artículo dedicado a la cooperación:

"Nos vemos obligados a admitir que nuestra posición respecto al socialismo ha sido

radicalmente modificada. Este cambio radical consiste en que antes nuestros principales esfuerzos se orientaban por necesidad a la lucha política, a la revolución, a la conquista del poder, etc. Ahora el centro de gravedad se desplaza de tal manera que llegará a situarse en el trabajo específico de la organización cultural. Estoy dispuesto a afirmar que el centro de gravedad debería situarse en el trabajo cultural, si no fuera por las condiciones internacionales y las necesidades de luchar por nuestra posición a escala internacional. Pero dejando a un lado este punto, si nos limitamos a las condiciones económicas internas, el esfuerzo más importante debe dedicarse al trabajo cultural...”

Por tanto, las tareas que exige nuestra situación internacional no nos apartan del trabajo cultural, aunque esto sólo sea cierto a medias, como vamos a ver. En nuestra situación internacional, el factor más importante es el de la defensa del Estado, es decir, en primer lugar el ejército rojo. En este plano extremadamente esencial, las nueve décimas partes de nuestra misión desembocan en el trabajo cultural: hay que enseñarle a utilizar un manual, los libros, los mapas geográficos, hay que acostumbrarlo a una mayor limpieza, puntualidad, corrección, economía, facultad de observación. Ningún milagro solucionará de golpe nuestra tarea. Tras la guerra civil, durante la transición a una época nueva, el intento de dotar nuestro trabajo de una saludable “doctrina de guerra proletaria” fue el ejemplo más flagrante, el más evidente de la incompreensión opuesta a las tareas de la nueva época. Los proyectos extravagantes sobre la creación de laboratorios destinados a crear una “cultura proletaria” manan de la misma fuente. La búsqueda de la piedra filosofar deriva de la desesperación ante nuestro atraso y de la creencia supersticiosa en los milagros, que ya por sí misma es indicio de atraso. No hay por qué desesperar, sin embargo; es hora de renunciar a la creencia en los milagros, a la charlatanería pueril sobre la “cultura proletaria” o la “doctrina de guerra proletaria”. En el plano de la cultura proletaria hay que dedicarse al progreso de la cultura, el único que podrá dotar de contenido socialista a las principales conquistas de la revolución. Eso es lo primero que hay que comprender, so pena de jugar un juego reaccionario en el desarrollo del pensamiento y del trabajo del Partido.

Cuando el camarada Lenin afirma que nuestros objetivos no pertenecen en la actualidad tanto al terreno político como al de la cultura, hay que entender los términos para evitar falsear su planteamiento. En cierto sentido, todo está determinado por la política. El consejo del camarada Lenin, en sí mismo, de transferir nuestra atención de la política a la cultura, es un consejo de carácter político. Si en un momento dado, en un país dado, el partido obrero decide plantear primero las reivindicaciones económicas antes que las políticas, tal decisión tiene en sí misma un carácter político. Es evidente que la palabra “político” se usa aquí en dos acepciones distintas: En primer lugar, en el sentido amplio del materialismo dialéctico, que abarca el conjunto de todas las ideas, métodos y sistemas rectores idóneos para orientar la actividad colectiva en todos los terrenos de la vida pública; en segundo lugar, en el sentido estricto y específico que caracteriza a una parte concreta de la actividad pública, en lo que atañe directamente a la lucha por el poder, y que es distinto del trabajo económico, cultural. etc. Cuando el camarada Lenin escribe que la política es economía concentrada, considera la política en sentido

lato, filosófico. Cuando el camarada Lenin dice: "Menos política y más economía", se refiere a la política en sentido estricto y específico. El término puede usarse en los dos sentidos, ya que el empleo está consagrado por el uso. Basta con comprender de qué se trata en cada caso específico.

La organización comunista consiste en un partido político en el sentido amplio, histórico, o si se quiere en el sentido filosófico del término. Los demás partidos actuales son políticos, sobre todo porque hacen (pequeña) política. La traslación del objetivo de nuestro Partido al trabajo cultural no significa por tanto mengua alguna en su papel político. Su papel histórico determinante (es decir, político) lo ejercerá el Partido concentrando su atención en el trabajo educativo y en la dirección de ese trabajo. Sólo el fruto de largos años de trabajo socialista en el plano interior, realizado con la garantía de la seguridad exterior, podría deshacer las trabas que implica el Partido, haciendo que éste se reabsorba en la comunidad socialista. Pero desde ahora hasta entonces queda tanto camino que más vale no pensar en ello... Por el momento, el Partido tiene que conservar íntegras sus principales características: cohesión moral, centralización, disciplina, únicas garantías de nuestra capacidad de combate. En otras condiciones, esas inapreciables virtudes comunistas podrán mantenerse y extenderse siempre que las necesidades económicas y culturales se satisfagan de modo perfecto, hábil, exacto y minucioso. Precisamente al considerar esas tareas, a las que debemos conceder el primer puesto en la actual política, el Partido se dedica a repartir y agrupar sus fuerzas, educando a la nueva generación. O dicho de otro modo: la gran política exige que el trabajo de agitación, de propaganda, de repartición de los sacrificios, de instrucción y de educación se concentre en las tareas y necesidades de la economía y de la cultura, no en la "política" en su sentido estricto y particular.

El proletariado encarna una unidad social poderosa que en período de lucha revolucionaria aguda se despliega de modo pleno para conseguir los objetivos de la clase en su totalidad. Pero en el interior de esta unidad hay una diversidad extraordinaria, diría incluso que una disparidad nada despreciable. Entre el pastor ignorante y analfabeto y el mecánico especializado hay un gran número de niveles de culturas y de calificaciones y de adaptación a la vida diaria. Cada capa, cada gremio, cada grupo está compuesto en última instancia de seres vivos de edad y temperamento distintos, cada uno de los cuales posee un pasado diferente. Si tal diversidad no existiera, el trabajo del Partido comunista para la unificación y educación del proletariado sería muy sencillo. Sin embargo, ¡qué difícil es esa tarea, como vemos en Europa occidental! Podría decirse que cuanto más rica es la historia de un país, y por tanto la historia de su clase obrera; cuanto más educación, tradición y capacidad adquiere, más antiguos grupos contiene y más difícil es constituirla en unidad revolucionaria. Nuestro proletariado es muy pobre, tanto en historia como en tradición. Esto es lo que ha hecho más fácil su preparación revolucionaria para la conmoción de Octubre, no hay duda alguna al respecto; es también lo que ha dificultado más su trabajo de edificación tras Octubre. Salvo la capa superior, nuestros obreros carecen indistintamente de las capacidades y los conocimientos culturales más elementales (para la limpieza, la facultad de leer y

escribir, la puntualidad, etc.). A lo largo de un largo período, el obrero europeo ha ido adquiriendo esas facultades en el marco del orden burgués: por eso, a través de sus capas superiores, se halla estrechamente ligado al régimen burgués, a su democracia, a la prensa capitalista y demás ventajas. Nuestra atrasada burguesía, por el contrario, no tenía apenas nada que ofrecer en ese sentido, y el proletariado ruso ha podido romper más fácilmente con el régimen burgués y derrocarlo. Por el mismo motivo, la mayor parte de nuestro proletariado se ve obligada a conseguir y reunir las capacidades culturales elementales solamente hoy, es decir, sobre la base del Estado obrero ya socialista. La historia nada nos da gratuitamente: la rebaja que nos otorga en un campo -en el de la política- se cobra en otro -en el de la cultura-. De igual modo que le fue fácil -por supuesto, relativamente fácil- la conmoción revolucionaria al proletariado ruso, le resulta difícil la edificación socialista. Como contrapartida, el marco de nuestra nueva vida social, forjado por la revolución, y que se caracteriza por los demás elementos fundamentales, otorga a todos los esfuerzos leales, orientados en un sentido razonable en el plano económico y cultural, un carácter objetivamente socialista. Bajo el régimen burgués, el obrero contribuía sin saberlo y sin quererlo al mayor enriquecimiento de la burguesía, en la medida en que trabajaba mejor. En el Estado soviético, el buen obrero, aun sin pensar ni preocuparse de ello (cuando es apolítico y sin partido), realiza un trabajo socialista y aumenta los medios de la clase trabajadora. Todo el sentido del cambio de octubre radica ahí, y la nueva política económica (N. E. P.) no lo varía en absoluto.

Gran cantidad de obreros sin partido están profundamente interesados en la producción, en los aspectos técnicos de su trabajo. Sólo condicionalmente puede hablarse de su "apoliticismo", es decir, de su falta de interés por la política. Los hemos visto a nuestro lado en todos los momentos cruciales y difíciles de la revolución; por regla general no se han asustado con Octubre, ni han desertado ni traicionado. Durante la guerra civil muchos de ellos fueron al frente, mientras otros trabajaban lealmente en las fábricas de armamento. Luego se orientaron hacia trabajos de paz. Se les llama -y no completamente sin razón- apolíticos, porque sus intereses productivo-corporativos o familiares predominan sobre su interés político, por lo menos en tiempos "tranquilos". Todos y cada uno de ellos quieren convertirse en buenos obreros, perfeccionarse, subir a una categoría superior, tanto para mejorar su situación familiar como por justo orgullo profesional. Como acabo de decir, todos y cada uno de ellos realizan un trabajo socialista sin proponérselo. Pero nosotros, el Partido comunista, estamos interesados en que esos obreros empeñados en la producción relacionen de modo consciente su cuota de traba o productivo diario con las tareas globales de la edificación socialista. El resultado de semejante vínculo garantizaría mejor los intereses del socialismo, y quienes modestamente contribuyan a su edificación experimentarán una satisfacción moral más profunda.

¿Cómo podemos alcanzar ese objetivo? Resulta difícil abordar a esos obreros por el lado puramente político. Ya ha oído todos los discursos. No le atrae el Partido. Sus pensamientos se encuentran en su trabajo y no está demasiado satisfecho que digamos

con las actuales condiciones que encuentra en el taller la fábrica o monopolio. Esos obreros quieren tener ideas por sí mismos, no son comunistas, y de su ambiente surgen los inventores autodidactas. No se les puede abordar por el plano político; ese tema no les afecta profundamente por ahora, pero se les puede y debe hablar de productividad y técnica.

En la citada sesión de debates de los propagandistas de Moscú, uno de los participantes, el camarada Kolzov, apuntó la extraordinaria escasez de manuales soviéticos, de guías prácticas y métodos de enseñanza de las diversas especialidades y oficios técnicos. Las viejas obras de este tipo se han agotado, otras han muerto técnicamente y por regla general responden en el plano político a un espíritu servilmente capitalista. Los nuevos manuales de este género pueden contarse con los dedos de la mano; es difícil conseguirlos porque fueron publicados en distintas épocas, por distintas editoriales y administraciones sin ningún proyecto de conjunto. Insuficientes con frecuencia desde el punto de vista técnico, no pocas, veces excesivamente teóricos y académicos, carecen por lo general de color político y en el fondo no son sino traducciones enmascaradas de alguna lengua extranjera. Sin embargo, necesitamos toda una serie de manuales destinados al cerrajero soviético, al tornero soviético, al montador electricista soviético, etc., que deben adaptarse a nuestra, técnica y al grado de nuestro desarrollo económico. Tienen que tener en cuenta tanto nuestra pobreza como nuestras enormes posibilidades, y tender a introducir en nuestra industria métodos y prácticas nuevos, más racionales. En mayor o menor medida, deben abrir perspectivas socialistas en lo que atañe a las necesidades e intereses de la propia técnica (aquí se incluyen las cuestiones de normalización, de electrificación de economía planificada). Esas publicaciones deben ofrecer ideas y soluciones socialistas como parte integrante de la teoría práctica relacionada con la rama de trabajo de que se trate, evitando aparecer como propaganda importuna venida del extranjero. La necesidad de publicaciones semejantes es inmensa; es el fruto de la escasez de obreros cualificados y del deseo del obrero de comprender su cualificación. La interrupción del ritmo de producción durante los años de guerra imperialista y de la guerra civil no han hecho sino acrecentar tal necesidad. Nos encontramos ante una tarea cuya importancia puede compararse con su atractivo. No hay, por supuesto, que ocultar las dificultades que plantea la consecución de manuales de ese tipo. Los obreros autodidactas, incluso los muy cualificados, no están en condiciones de escribir tratados. Los autores de textos técnicos que se ocupan de esa tarea ignoran con frecuencia el aspecto práctico. Además, rara vez tienen mentalidad socialista. No obstante, puede llevarse a la práctica este objetivo no de manera simple, es decir, rutinaria, sino mediante combinación. Para escribir un tratado, o por lo menos para revisarlo, hay que formar un colegio, digamos, por ejemplo, un comité de tres miembros, compuesto por un escritor especializado con formación técnica que, a ser posible, conozca el estado de nuestra producción en la materia tratada, o sea capaz de aprender a conocerlo; de un obrero altamente cualificado que pertenezca a la misma rama y que se halle interesado en la producción, dotado a ser posible de ingenio inventivo, y de un escritor marxista, con formación política, que tenga interés y conocimientos en materia de producción y técnica. Más o menos de

este modo debería llegarse a crear una biblioteca modelo de manuales de enseñanza técnica relacionados con la producción (por categoría profesional), bien impresos, bien encuadernados, en un formato práctico y barato. Una biblioteca de este tipo cumpliría un doble objetivo: contribuiría a elevar el nivel de cualificación del trabajo y por tanto el éxito de la edificación socialista, y a ligar una categoría fundamental de obreros productivos al conjunto de la economía soviética, y, por tanto, al Partido comunista. No se trata, por supuesto, de limitarse a una serie de manuales de enseñanza. Si nos hemos detenido en los detalles del ejemplo ha sido porque ofrece una idea bastante clara de los nuevos métodos exigidos por las nuevas tareas del período presente. Nuestro combate por ganar moralmente para nuestra causa a los trabajadores "apolíticos" del sector productivo, debe y puede ser llevado por distintos medios. Necesitamos revistas semanales o mensuales técnico-científicas, especializadas según la rama de producción; necesitamos asociaciones técnicas, científicas, que se sitúen al nivel de esos trabajadores. A ellos tiene que adaptarse buena parte de nuestra prensa sindical, so pena de seguir siendo una prensa destinada sólo al personal de los sindicatos. Entretanto, el argumento político idóneo para convencer a estos obreros consiste en nuestros éxitos prácticos en el terreno industrial, en las mejoras reales del trabajo en la fábrica o del taller, en las gestiones bien meditadas por el Partido en esa dirección.

Las concepciones políticas de esos obreros pueden ser ilustradas de modo adecuado mediante las ideas que con frecuencia expresa del siguiente modo: "En cuanto a la revolución y al derrocamiento de la burguesía, no hay ni qué hablar; en ese sentido, todo va bien y es irreversible. No necesitamos a la burguesía y podemos prescindir del mismo modo de los mencheviques, y de los demás lacayos de la burguesía. Por lo que se refiere a la "libertad de prensa", no nos preocupa en realidad, porque no es ésa la cuestión. ¿Pero qué pasa con la economía? Vosotros, comunistas, habéis asumido la dirección. Vuestras intenciones y proyectos son buenos, ya lo sabemos; sobre todo no nos lo repetáis, lo habéis dicho y estamos de acuerdo, os apoyaremos; pero ¿cómo váis a resolver esas tareas en la práctica? Hasta ahora no lo ocultéis, hemos cometido no pocos errores. Por supuesto, no se puede hacer todo a un tiempo, tenemos mucho que aprender y los errores son inevitables. Las cosas son así y no hay remedio. Y puesto que toleramos los crímenes de la burguesía, soportaremos los errores de la revolución. Pero esta situación no puede ser eterna. Entre vosotros, comunistas, hay, además, gentes de todo tipo, como entre nosotros, simples mortales; algunos hacen progresos, se toman las cosas en serio, tratan de llegar a un resultado económico concreto, pero otros sólo tratan de engañarnos con frases vacías. Los que se limitan a hacer vacuos discursos son un grave perjuicio, porque el trabajo se les va de entre los dedos."

Este es el tipo de obrero: es un tornero, un cerrajero, un laborioso fundidor, ambicioso, que tiene interés por su trabajo; no es un exaltado, sino todo lo contrario, desde el punto de vista político, aunque sea razonador, crítico, a veces algo escéptico; pero siempre es fiel a su clase; es un proletario de valía. Hacia él debe orientar el Partido en la hora actual sus esfuerzos. ¿Hasta qué punto lograremos ganarnos a esta capa en la

práctica, en la economía, en la producción, en la técnica? La respuesta a esta pregunta señalará con la mayor exactitud la medida de nuestros triunfos políticos en materia de trabajo cultural, en el sentido lato que le da Lenin.

Por supuesto, nuestros esfuerzos por conquistar al obrero competente no se oponen en modo alguno a los que tenemos que orientar hacia la joven generación de proletarias. Esta crece en las condiciones de una época dada, se forma, fortalece y endurece mediante las tareas y problemas que resolver. La joven generación deberá ser antes que nada una generación de obreros altamente cualificados, amantes de su trabajo. Crecerá con la seguridad de que su trabajo productivo se realiza al servicio del socialismo. El interés que se tomen por su propia formación profesional, el deseo de adquirir maestría en su oficio, elevará en gran medida, a ojos de los jóvenes, la autoridad de los obreros competentes de la "vieja generación", que permanecen, como hemos dicho, en su mayoría fuera del Partido. Nuestra dedicación al obrero constante, concienzudo, competente, constituye al mismo tiempo una directriz en materia de educación de los jóvenes proletarios. Fuera de este camino, todo progreso hacia el socialismo es imposible.

Extracto de un viejo cuaderno: París, verano de 1916

Publicado en el número 1 de Krasnaia Niva, 1922.

Sin haber salido, como aquel que dice, este verano de París, he podido observar día tras día el nuevo ajetreo de la ciudad. Han pasado ya dos años desde el momento en que el ejército de Von Klück se acercaba a la ciudad. Hace poco, un diputado socialista evocaba en la prensa aquellas dramáticas jornadas. Tras los comunicados triunfales de las primeras semanas, Francia se dio cuenta de pronto del peligro mortal que se cernía sobre París. En un mar de vacilaciones, el Gobierno se preguntaba si habría que defender la capital. Los grandes propietarios influyentes, temerosos de las destrucciones de la artillería alemana, presionaban para que París fuese declarada "ciudad abierta", es decir, para que fuese entregada al enemigo sin lucha. Sembat se dirigió al grupo parlamentario socialista para comunicar que Viviani se negaba a asumir por más tiempo la responsabilidad del país si no conseguía la colaboración de los socialistas. "Nos miramos entre nosotros horrorizados", cuenta ese diputado. Longuet se opuso; Sembat y Guesde aceptaron la propuesta. Esos hombres, que no estaban hechos para los grandes acontecimientos, se embarcaron en la corriente. Uno de los miembros del grupo socialista, al divulgar determinados sucesos internos, obligó al grupo a autodisolverse y a entregar los poderes a un comité que designó a Sembat y a Guesde para el puesto de ministros. El Gobierno, de acuerdo con el Estado Mayor, se preparaba para evacuar París. La izquierda protestó y los ministros socialistas se hicieron eco de la protesta. El general Galliani, encargado de la defensa de París, convocó a Hubert, secretario del sindicato de los obreros de pico y pala parisienses, ordenándole movilizar a sus hombres para cavar trincheras. En París se formó un ejército móvil que más tarde debía desempeñar un papel decisivo en la batalla del Marne... París se salvo

cuando un tercio de su población estaba evacuada.

Reinaba aún en la ciudad un estado de tensión victoriosa y ruidosa del tiempo en que el peligro parecía suspendido sobre ella; el Gobierno de la República se reunía en Burdeos y las mujeres de la pequeña burguesía despleaban como banderas flamantes vestidos de luto, sobre todo cuando se trataba de parientes lejanos; las madres y las obreras se abstuvieron cualquier manifestación vistosa de esa clase. Semanas más tarde, el luto, que llevaban casi todas las que podían permitirse ese modesto lujo, se había convertido en el último grito de la moda, y las siluetas de las mujeres vestidas de negro daban a las calles un insólito aspecto... Tras alcanzar ese punto extremo, la moda declinó en seguida, el "gran duelo" dejó de estar en boga y los vestidos de color devolvieron a las calles parisienses su aspecto característico de tiempos normales. Por lo que respecta a la respetable prensa burguesa -que no hacía mucho aún exaltaba "el estoicismo antiguo" de la mujer francesa-, exigía la elegancia como deber patriótico;

iles guste o no, los clientes americanos vuelven a París en busca de nuevos ejemplos del gusto francés! Cuando los soldados que regresan del frente con permiso por seis días echan una mirada a su alrededor -y esto ocurre por regla general en el momento en que tienen que tomar el tren de vuelta al frente-, ven con estupor que la vida sigue su curso normal. La gente ha terminado por acostumbrarse a una guerra que, sin confesarlo a nadie, presienten que ha de durar mucho.

Al mismo tiempo, y bajo este cambio de actitud, se desarrolla un proceso de depauperación menos rápido, fundamental y constante que como un gusano mina las bases de la vida. El asfalto de las calles desaparece lentamente y es repuesto en casos muy raros; el gas se escapa de las farolas y aunque escasea el carbón que lo ha convertido en sustancia preciosa, nadie los arregla. Los cocheros y los conductores de taxi no dan abasto y pese a que varios centenares de emigrados rusos conducen automóviles, los chóferes se han convertido en una clase aristocrática. Encima de los torreones, en los quioscos y en las tiendas, los relojes se paran uno tras otro, marcando la hora de todos los meridianos salvo el de París.

Las calles de la capital francesa jamás han brillado por su limpieza, pero ahora menos que nunca. Los famosos vehículos de latón, frente a los que Houdave y Duba realizaron sus curiosas encuestas periodísticas, envenenan el aire del verano como nunca. El número de perros ha crecido y la policía, que sabe comportarse de forma enérgica en otras circunstancias, se ve incapacitada para obligar a los perros a llevar el bozal y menos aún para que estén limpios. En distintos barrios de la ciudad hay terrenos rodeados de vallas y edificios sin terminar: sólo se construyen fábricas de guerra; las demás obras están como estaban el 2 de agosto de 1914: no hay nadie para construir, ni nadie para quién construir.

En unos pocos días, una vez que tras la humedad desagradable y gris de la primavera cedió el paso a los primeros calores, los bulevares, los jardines públicos y los parques

de la ciudad se cubrieron de verdor repentinamente. Rejuvenecido, París se hizo más elegante en su maravilloso cortejo de plátanos, castaños y acacias. Pero no duró mucho. No había quien regase los bulevares, y las tiernas hojas de los árboles en vano mendigaron agua... El estuco de muchos edificios se iba cayendo: al no cobrar ya los alquileres, los propietarios dejaron de reparar los edificios. Los escaparates de numerosas tiendas permanecen rotos. Los vidrieros, que ahora venden su mercancía a precio de oro, vocean por las calles su trabajo lanzando gritos insoportablemente agudos. El correo trabaja con lentitud pasmosa: las cartas necesitan tres y cuatro días para el servicio interurbano, ¡cuando llegan! Recientemente, en el distrito XVIII, un buzón de cartas empotrado en una farola se desfondó. ¿Cuántos buzones como ése hay hoy en París? Esa es la melancólica pregunta que se hace la prensa.

Nunca está tan triste París como por la noche, cuando las luces de su fantástica vida nocturna, en tiempo de paz, resplandecen. En los primeros meses los cafés cerraban a las ocho; luego pudieron permanecer abiertos hasta las diez y media. El miedo a los zepelines hace que la gente ponga persianas en las ventanas y pantallas de colores a las lámparas; hasta el punto de que en las terrazas los clientes se sientan en la semioscuridad. En los hogares las persianas se bajan todas las noches pese a la atmósfera irrespirable. Escudriñando el aire, la policía toma nota de las ventanas iluminadas, y las porteras suben las escaleras de cuatro en cuatro, aterrorizadas, para llamar a la puerta de los infractores. De dos en dos, los gendarmes recorren en bicicleta las calles oscuras y silenciosas, pidiendo la documentación a los transeúntes que llaman su atención. La gente que quiere pasar un rato divertido tiene que esconderse. Por la noche se bebe champán en hoteles "amigos", con los cerrojos echados. Para jugar al bacarrá o bailar un tango hay que descender a los sótanos y cerrar cuidadosamente puertas y ventanas. Los moralistas, condescendientes, ven satisfechos en tales precauciones totalmente involuntarias el homenaje que el vicio rinde a la virtud.

En una calle como la de Mouffetard, París evidencia su atraso técnico y sanitario, su indigencia y su suciedad. Entre dos muros de piedra a cuyo pie se amontonan carretillas cargadas de legumbres podridas, zapatos irreconocibles, carne de caballo azulosa y toda clase de menudencias comestibles y no comestibles, en una acera estrecha, escarpada e irregular, en medio de tarrinas de mantequilla y carne, de cestas de fruta corrompida, en medio de una nube espesa de pesados olores, bullen ancianos de pantalones de pana chafada cayéndoles sobre los zuecos mientras mujeres de flácidos músculos (salvo los conservados por el trabajo), niños de mejillas chupadas y perros... Podrían reunirse de sobra todos esos elementos en un cuadro de conjunto: cada detalle vivo pregona elocuentemente la pobreza, la opresión, los nervios gastados por el miedo al hambre. ¡Oh París! ¡Oh trabajo! ¡Oh miseria!

El león de Belfort, pesada masa de metal, descansa sobre un zócalo de piedra. Bajo su pata hay una flecha de granito, mientras su cola pende como un poderoso resorte. Los pájaros han construido nidos en sus fauces entreabiertas y por entre los colmillos

reales apunta la paja: nadie se ha encargado de quitar la paja de las fauces del león de Belfort.

No por eso dejan de seguir estando firmes, en su sitio, los incomparables monumentos de París; son incontables y dan a esa vieja ciudad espléndida y sucia una nobleza para la que no hay palabras. El espíritu de libertad, silueta reconocible, se alza por encima de nosotros en la plaza de la Bastilla. La República ocupa firmemente su plaza. Las palomas han dejado sobre la cabeza y manos de Danton restos, desde hace mucho tiempo sin borrar, de su intimidación con el tribuno revolucionario. Augusto Comte está ennegrecido de polvo y hollín frente a la Sorbona. Carlomagno y sus dos hijos, más limpios que otros, destacan en un fondo de verdor frente a Nôtre-Dame. Frente al Louvre se alza el monumento a la gloria de Gambetta, de estilo pomposamente rebuscado y sin alma, como el monumento a Waldeck-Rousseau en las Tullerías, y en general toda la estatutaria de la Tercera República. Nôtre-Dame, inviolable, llena de admiración al espectador cada vez que "por casualidad" se percibe esa creación de las manos del hombre. Marinetti, el gritón futurista italiano, quiere librar la superficie de la Tierra de todas las catedrales y todos los museos para preparar el camino a las nuevas formas de arte del porvenir. La artillería cumple con una parte de este programa de demolición. No hay duda de que tras esta liquidación, que, sin embargo, no se realiza según los cánones de la estética futurista, comenzará un capítulo nuevo de la historia humana, y por tanto un capítulo nuevo de la historia del arte, ya que el arte jamás ha tenido capítulos independientes. Cuando la Humanidad del futuro vuelva sobre sí misma después de la guerra, la distancia histórica que la separará de la Edad Media, que ha encontrado una expresión tan perfecta en los arcos de Nôtre-Dame, habrá aumentado infinitamente. Pese a ello, o mejor precisamente por ello, la Humanidad, capaz de crear nuevas formas de vida y de arte, curará todas sus llagas soportables por las viejas catedrales y los viejos museos... Es bueno que Nôtre-Dame exista.

Como todo lo que es perfecto, el patio del Louvre jamás cansa a la vista por más que se contemple. ¡Qué armonía, qué concordancia tranquila han conseguido plasmar en los edificios del Louvre! En el Palais Royal se siente la nostalgia de una época ida para siempre. En el arco triunfal de Napoleón está no sólo la vanagloria militar, sino también la potencia. Las estatuas y fuentes de las Tullerías descansan en una calma espléndida entre verdor y flores. Aquí sí riegan las plantas con solicitud y esas frescas avenidas son incomparables por las combinaciones cromáticas que ofrecen. La plaza de la Concordia expresa el espacio por medio de la piedra. Las libres perspectivas enmarcadas por la vegetación llevan el pensamiento más allá de la ciudad y, sin embargo, nada mejor expresa la belleza de la ciudad que esta plaza de la Concordia. Cuando se llega a este espacio libre, tras salir de la estación de la Concordia, después de abandonar el largo túnel del Metro que corre por debajo del Sena, queda uno agradablemente fascinado porque tal cosa exista y pueda ser contemplada. Los viejos señores que dormitan sobre sus periódicos en los bancos del jardín de las Tullerías, las mujeres que tejen mientras vigilan a sus niños que juegan, asombran por su indiferencia rutinaria; parece como si no se debiera venir aquí, como no se va al teatro o a una galería de arte trayendo consigo el trabajo o la lectura. En los días festivos, una multitud de gente que sale a

tomar el aire se sienta en los bancos o en las sillas de alquiler de los Campos Elíseos, para contemplar con ojos de hastío los coches que pasan. En la avenida de los Campos Elíseos los edificios privados, vacíos, tienen aspecto de palacios; gran número de ellos se han transformado en hospitales, en institutos de reeducación física para mutilados, o en almacenes de artículos para las víctimas de la guerra. Ambulancias con la insignia de la Cruz Roja llevan y traen heridos. La plaza de la Estrella, gigantesca estrella de París, de donde salen doce avenidas, es uno de los puntos de encrucijada de la ciudad. El flujo y reflujo de su vida corren por sus doce arterias. Mientras la plaza de la Concordia expresa en el lenguaje arquitectónico la belleza del espacio, la plaza de la Estrella pone de relieve la armonía oculta en el caos del movimiento. París es magnífico.

El Barrio Latino es, antes que cualquier otro, el reino de la mujer. Apenas hay estudiantes. El famoso salón de baile Builler está cerrado. Sin embargo, hay numerosas estudiantes, rusas incluso, de las que, como dice un periódico francés, poseen el arte secreto de vivir con veintiséis francos al mes... ¡Cuántas mujeres abandonadas, languideciendo entre lágrimas, que recurren a la lectura!. Nunca las mujeres "del pueblo" han leído tanto como ahora. Devoran cuanto cae en sus manos, cuanto puede distraerías del tiempo presente; leer sobre todo novelas y obras de teatro, historias rosas, fantásticas, novelas policíacas... Evitan cuanto es posible, leer noticias del frente, limitándose a preguntar a sus hombres: ¿a avec la guerre?, y ellos responden: Pas mal! Pas mal!, moviendo la cabeza de un modo peculiar. En la estación del Norte y en la del Este los trenes llevan y traen a los soldados con permiso. Muchos son esperados o despedidos por mujeres: madres, esposas, hermanos. Los hombres sin familia vagan por la estación solitarios y desesperanzados; desde que bajan las escaleras para ir a la calle son abordados por las prostitutas, firmes en sus puestos...

Urbano Gohier pide medidas terminantes para acabar con esas "envenenadoras de la salud física y moral"; pero su rigor es aún mayor contra los apaches. Durante el primer año de guerra habían desaparecido casi por completo; la criminalidad había descendido bruscamente y los cantores de la prensa empezaron a hablar del influjo regenerador de la guerra. Georges Brandès, completamente destronado por la prensa por su "neutralismo moral", fue invitado con toda seriedad por uno de los periódicos más importantes a venir a París para que con sus propios ojos pudiese contemplar el grado de pureza que habían conseguido las costumbres... En este campo tampoco la reacción tardó mucho en producirse. Como en los demás puntos de la vida, el crimen despertó lentamente del letargo en que la guerra lo había sumido. A plena luz ocurrieron asesinatos y robos temerarios, además de combates entre las bandas. "¡Hay que limpiar París!", clamó la prensa. En el crítico momento del paso del estado de guerra al de paz, los fomentadores de desórdenes y los criminales no deberían estar por las calles de la capital. "Gobernar es prever. Prever es limpiar", tal es el aforismo de Urbano Gothier. Quizá el lector no conozca a este moralista; su prestigio le viene de sus panfletos contra el militarismo, el clericalismo y la reacción en el momento del affaire Dreyfus. Entonces sobresalía de entre los demás partidarios de Dreyfus por la mordacidad y brillantez de sus ataques contra el militarismo y el clericalismo;

llegó incluso a atacar a Jaurés, denunciando su tendencia al compromiso. Pero no se mantuvo mucho tiempo en esta postura. Algo más tarde lo encontramos al lado de los nacionalistas, los antisemitas e incluso de los monárquicos. A lo largo de su paradójica carrera, la única constante es su odio lleno de celo hacia Jaurés. Hoy es uno de los escritores franceses más comprometidos con la policía y la reacción.

Pocos fueron los burgueses que el año pasado salieron de París durante el verano; y pocas mujeres se hicieron nuevos vestidos; se espera el rápido fin de la guerra y dejaban para entonces la compra de nuevos vestidos y chalés. La guerra no ha concluido, los vestidos se han ajado, el luto se ha vuelto insoportable y entre los que se han quedado rezagados -salvo los que se ven obligados a reunir sus energías para luchar contra el elevado coste de la mantequilla y del carbón, es decir, los habitantes de los barrios obreros- ha nacido un violento deseo de "disfrutar" en lo posible, en tiempo de guerra, de esta vida que se nos escapa de entre los dedos. Los sastres y las modistas afirman que nunca han encargado tantos trajes las mujeres de la burguesía como este año. Todos los chalets de las afueras y de la costa están llenos. De creer a *Le Fígaro*, la temporada en Evián ha superado las previsiones más "optimistas". Todas las clases de deportes conocen un auge sin precedentes. Los periódicos hablan del barón de Mantashev (?), de Pierre Lafitte, de Sam Park, de Cana (?), de Fould, de Von Heickel (?), en suma, una verdadera internacional de alegres juerguistas; nunca se habían comprado tantas joyas. Los orfebres exhiben maravillosas combinaciones de diamantes y platino. Los diamantes no tienen sólo un fin ornamental, sino que constituyen un modo de inversión de capitales. Los valores no son seguros y están sometidos además a impuestos. ¡Quién sabe cuánto tiempo puede durar todavía la guerra y qué impuestos nos reserva el porvenir! Los diamantes, sin embargo, son siempre diamantes y el coleccionista podrá hacer frente a cualquier eventualidad. La gente de retaguardia se ha dado cuenta de que, de repente, ha envejecido como quien dice dos años, y quieren vivir "la vida", de la que *La Vie Parisienne* trata de ofrecer una imagen.

Es ésa una publicación en la que no han dejado el menor rastro ni el impresionismo, ni el puntillismo ni el cubismo. Hace cien años, cuando los ejércitos aliados entraban en París para reinstaurar la dinastía "francesa", los artistas de moda pintaban la elegancia intrigante con los mismos procedimientos y colores empleados por los artistas de hoy cuyas obras publica *La Vie Parisienne*. Hace cincuenta años que existe esta revista y que Taine, sí, el mismísimo Taine, trabajó en ella.

El conservadurismo de la vida cotidiana y de las formas de "arte" francesas (y eso pese a que las nuevas concepciones artísticas han nacido allí mismo, en París) es tan poderoso como el conservadurismo de las relaciones económicas. Francia, durante esta guerra, sufre poderosamente el aspecto negativo de este conservadurismo. *La Vie Parisienne* concede lugar preponderante a las historias satíricas y a las comedias sobre la vida de los nuevos ricos que, de creer a la revista, están perdidos a la hora de vestirse, escoger un chalet de verano y, en general, a la hora de conseguir un marco

“respetable”. Es, en resumen, una sátira ligera, secuela del arte didáctico. Los nuevos ricos deben estar contentos con la revista: en primer lugar, porque encuentran bocetos divertidos de personas conocidas y además porque, sin sentirlo, van educando el gusto. Para dar una idea más completa de esta revista, debemos añadir que es fanáticamente monárquica, que hace campañas contra el parlamentarismo y los diputados, cuyo lugar, desde luego, debería estar en las trincheras; tales convicciones no impiden que uno de sus principales directores cobre un salario de subprefecto de la república. Este quisiera enviar a los diputados a las trincheras mientras él se quedaba en la trinchera confortable de su subprefectura.

A la guerre comme à la guerre, y los calaveras más juerguistas de la retaguardia no tienen más remedio que adaptarse a las fastidiosas restricciones. Falta personal en numerosos “círculos” importantes, y ese personal, por la complejidad y la delicadeza de su cometido, es más difícil de reemplazar que un cobrador de tranvía. Encuentran durante esta guerra la vida fácil los clientes de los “círculos”. Jugar a las cartas es una diversión semilegal: en el mejor de los casos, la moral patriótica de los directores de los “círculos” les lleva a cerrar sólo un ojo ante esta actividad. La opinión pública obtusa manifiesta, por razones poco claras, hostilidad contra los círculos al considerar que sus miembros, como dice *Le Temps*, son, aunque pertenezcan a la clase más selecta, haraganes, juerguistas y borrachos en su mayoría. La policía ha tenido que pedir incluso a los miembros de uno de los círculos más poderosos que no desayunen al aire libre, para no ofrecer a los transeúntes un espectáculo demasiado tentador. La prensa “seria” se enfada, solidaria como es de esos círculos respetables, la mayoría de cuyos miembros eran demasiado jóvenes en 1870 y ahora son demasiado viejos para dedicarse a aventuras marciales: “Por supuesto, todos estamos preparados para aceptar de buena gana hoy día las restricciones que la patria nos pide, pero ¿por qué abstenernos de jugar a las cartas o desayunar en el jardín?” Hay que añadir además que la caza ha sido prohibida. Era evidente durante los dos primeros otoños que no era muy adecuado disparar aquí sobre las piezas, mientras allá se disparaba sobre otro tipo de blancos. Al tercer otoño, la paciencia de los cazadores -esos que fueron demasiado viejos para la presente- se agotó y la prensa de la alta sociedad, que el año anterior había decretado la imposibilidad moral de cazar, demuestra con sobrada elocuencia que la caza a nadie perjudica y que los animales dañinos perjudican las tierras de labranza. En definitiva, la policía ha comenzado a argumentar no a favor de la caza, sino a favor... del exterminio de esos animales.

En líneas generales, pueden hoy encontrarse numerosas aplicaciones a la moral de aquel monje que bautizó a una liebre como pescado y se la comió en Cuaresma. El pasado año fueron prohibidas por las autoridades las carreras de caballos. Este año los que parecen impacientarse por volver al hipódromo no son los propietarios de los caballos, sino los caballos de carrera. Se dice que las carreras son necesarias para el mantenimiento de las mejores tradiciones ecuestres. Tras algunas dudas, las autoridades han permitido que se celebren en Caen no carreras propiamente dichas, sino “pruebas”, “encuentros hípicas”, según los denominan algunos periódicos; gracias a este cambio

de nombre, se espera que las carreras de caballos no motiven amargas reflexiones en las trincheras.

Los cines, los teatros y los music-hall están casi siempre llenos; el público, cuya constitución considerada globalmente es muy democrática, está sumido en una nebulosa de apatía e indiferencia. Todos los espectadores dan la impresión de monstruosamente viejos y anacrónicos. Las obras, estrenadas antes de la guerra, parecen ahora hundidas en un lejano pasado. La música alemana ha sido prohibida y así triunfa el verboso y petulante Saint-Saëns, que de cuando en cuando, mediante cartas a *Le Fígaro*, recuerda a todo el mundo que la mejor música es la que lleva el sello de su casa.

Los espectáculos de las revistas tratan de seguir más de cerca los hechos actuales. La fuerza de la imaginación creadora, débil de por sí, limitada por la censura, los ha reducido a un conformismo tan claramente patriótico que no consigue atraer por mucho tiempo a los parisienses, ni siquiera a los provincianos o a los aliados, que tanto abundan. Quizá su contenido no haya sido nunca tan pobre como hoy. En el Concert Mayor se pasa una colección completa de vestidos y de ropa interior, procedentes en su mayor parte de un antiguo surtido. En el Folies-Bergère, el "número fuerte" lo forma, ¡hoy, en 1916!, una procesión de crinolinas, levitas de colores y chisteras de 1860. Una de las secuelas seguras de esta guerra es haber echado por tierra el arte.

En los cines, las películas de guerra ocupan un lugar relativamente reducido. Las películas patrióticas sobre temas alsacianos de agua de rosas han pasado rápidamente de moda. Dramas familiares y comedias con adulterio festivo en las películas francesas; en las americanas, detectives irreprochables; en todas, ninguna relación con la realidad. La mayoría de ellas son viejas; han sido pasadas antes y no resisten la prueba del tiempo; a su modo, la pantalla testimonia el proceso de empobrecimiento técnico y cultural. El pueblo no está triste, sino aletargado y en cierto modo ajeno. La gente se marchita esperando el gran vacío que debe llenar su vida personal, mientras la época tiende fuertemente las fuerzas colectivas. Buscan consuelo o distracción; encuentran un asiento, miran y escuchan pasmados y al día siguiente vuelven a encontrar lo mismo. Sólo los sábados se puede encontrar un público vivaz que aprecia lo que se le ofrece en los pequeños teatros de barrio: jóvenes obreros y, sobre todo, obreras que tras una semana de trabajo intenso desea oír, ver y reír. Las obras con que París divierte a ese público no honrarían siquiera a Jitomir. Ernest Pacra, director de un pequeño teatro llamado "La Chanson", compone él mismo los vaudevilles en dos actos, en colaboración con cualquier periodista, cuya ayuda es necesaria para corregir las faltas de ortografía. Pacra es un "auténtico parisense de París", según dicen los carteles; hijo de Montmartre, aprendiz de joyero, aprendiz de grabador, cantante "lírico" en teatros baratos, cartógrafo militar, ha terminado como director de pequeños teatros. Le seul directeur qui respecte le public presenta a un novio calavera que no tiene ni botines de charol ni chistera la víspera de su boda, pero sí un viejo servidor astuto y fiel. El viejo tuno, auténtico actor del faubourg consigue robar una chistera en un café dejando pasmado al público que el director Pacra "respeta".

Los "horrores" que presenciaba en el Gran Guiñol durante los últimos años un público esencialmente burgués e intelectual, son ahora para los pequeños burgueses que se han quedado el verano en París, para algunos soldados de permiso que vienen con sus mujeres y sus hijos. También aquí casi todas las obras son viejas. Se enseñan al público los horrores de una muerte lenta en un castillo misterioso donde se han reunido varios millonarios que han contraído la lepra. Los horrores quedan en parte suavizados si los comparamos con la época en que vivimos. Cuando en medio de la oscuridad el personaje trepa al escenario para arrancar un valioso collar a una millonaria roída por la lepra, el público estalla en carcajadas, en señal de desprecio por la oscuridad, por la letra y por todos los esfuerzos hechos para impresionarles con esos efectos. Pocos son los espectadores que aplauden cuando cae el telón sobre las contorsiones, las máscaras negras y los cadáveres. En el célebre "Caveau de la République" no hay un solo asiento libre los sábados. El público, democrático y compuesto principalmente por obreros, ocupa todos los asientos y la entrada: "Aquí no es como en la ópera, con un telón y todos esos cachivaches", dice el director que desplaza el escenario ayudado por un mozo y lo empuja hasta los pies de los espectadores para dar cabida a una docena de recién llegados. "Aquí, como pueden ver, todo está claro." Un cantante declama versos indecentes sobre Jojó (Francisco José), cuenta que los alemanes sueñan con inspeccionar el interior del Obelisco, imaginando desde luego que está hueco, y habla de Gustave Hervé, que se convirtió en diputado de la reacción después de la guerra. Estos temas casi políticos quedan ahogados bajo una trama de sentimentalismo, erotismo y pornografía. Como es de esperar por parte de un buen chansonnier francés, casi no tiene voz, y cuando un barítono de buena voz ocupa repentina e inesperadamente el escenario, resulta que se llama ¡Wolf! -gran pecado-, lo que obliga al incansable director a explicar que el cantante nada tiene que ver con la conocida agencia telegráfica alemana.

Al salir del teatro, del cine o del cabaret, la gente se encuentra de nuevo con la calle oscura, y si llueve, tiene que tener cuidado para no meter el pie en los agujeros de la calzada.

Pocos coches. En las estaciones del Metro, montones de gentes regresan a sus casas. Muchas mujeres con niños, a los que han llevado al cine; muchos hombres con muletas. Cansadas, las revisoras pican los billetes, ayudan a los mutilados a encontrar asiento. Las porteras, hoscas, no se dan mucha prisa en abrir a los inquilinos, que, amparados en la moratoria, no pagan ya el alquiler a los desdichados propietarios.