



# LITERATURA Y REVOLUCIÓN

León Trotsky

LITERATURA Y  
REVOLUCIÓN

*Ediciones* ***ryr***

Trotsky, León

Literatura y revolución. - 1a ed. - Ciudad Autónoma de Buenos Aires : RyR, 2015.

882 pp. ; 21,5x 15,5 cm.

Traducido por: Alejandro Ariel González

ISBN 978-987-1421-87-9

1. Arte. 2. Marxismo. I. González, Alejandro Ariel, trad.

CDD 320531

©CEICS-Ediciones ryr, 2015, Buenos Aires, Argentina

Queda hecho el depósito que marca la ley 11723

Printed in Argentina- Impreso en Argentina

Se terminó de imprimir en Pavón 1625, C.P. 1870.

Avellaneda, provincia de Buenos Aires, Argentina.

Primera Edición: Ediciones ryr, Buenos Aires, abril 2015

Traducción: Alejandro Ariel González

Corrección de la traducción: Eduardo Sartelli

Responsable editorial: Viviana Rodríguez Cybulski

Diseño de tapa: Sebastián Cominiello

Diseño de interior: Rodolfo Leyes

[www.razonyrevolucion.org](http://www.razonyrevolucion.org)

[editorial@razonyrevolucion.org](mailto:editorial@razonyrevolucion.org)

## Un largo y sinuoso surco rojo

Trotsky, la literatura y la revolución

Rosana López Rodríguez y Eduardo Sartelli

“Se advierte de antemano al lector que no encontrará en estas líneas ningún sistema ni nada acabado. Esto es literalmente el *diario* de un lector, un espectador, un oyente, de un lector y un oyente ruso en el occidente europeo. Un ejemplar reciente de una revista, un descubrimiento científico, un nuevo drama, una exposición de cuadros, una exposición de técnica, ése es el territorio sobre el que vamos a reunir nuestras observaciones.”<sup>1</sup>

### I. Introducción: la caricatura “Trotsky”

Con estas palabras, Trotsky se ubica ante los lectores de la revista *Kievskaja Misl*. Lo que anuncia es claro y debiera figurar en la cabeza de todo trotskista, militante, intelectual o simple simpatizante del jefe del Ejército rojo: Trotsky no es un especialista en análisis cultural, ni en crítica literaria ni en nada por el estilo. De modo que tomar sus palabras como una verdad revelada no sólo reproduciría una actitud religiosa impropia de un marxista, sino que resultaría una apelación a un dios incapaz de resolver la mayoría de los problemas por los cuales se le elevan oraciones. Al mismo tiempo, hay que recordar que quien habla es un hombre de Estado, un político con tal vocación, estando en la oposición o en el gobierno. De modo que todo lo que haya escrito sobre cualquier asunto está atravesado por esta determinación primaria: Trotsky es un político escribiendo sobre literatura no por intereses “literarios” sino políticos. Como se verá más adelante, esta doble determinación se cruza con otras dos: su indudable capacidad intelectual, por un lado; su protagonismo en los grandes procesos sociales y políticos del siglo, por otro.

En este cuadrilátero de determinaciones se encierra un libro de notable importancia: su autor no es un especialista en el tema, no tiene autoridad por su dominio de la materia en discusión, sino por su tremendo peso como partícipe de procesos históricos relevantes. Es alguien, además, cuya habilidad intelectual

<sup>1</sup>Literatura y revolución (LyR), p. 500. De aquí en adelante, todas las citas al texto que prologamos se harán de esta manera, indicando simplemente la página.

lo precave de lo obvio y de lo necio en cualquier tema que aborde, pero cuya preocupación central pasa por otro lado. Humano soy y nada de lo humano me es ajeno, podría repetir Trotsky con justa causa. Pero tal afirmación, en sus labios, no significa un deber ser sino un hecho: su vida se confunde con la trama misma de las acciones principales de un proceso general que está cambiando el conjunto de las relaciones humanas. Tiene, entonces, un punto de vista privilegiado.

Esta es la razón por la que Trotsky (y todo revolucionario en acción) se ve arrastrado a hablar prácticamente de todo: de literatura, pero también de relaciones internacionales, de los problemas industriales, de los ciclos económicos, de la estrategia revolucionaria, del arte militar, de la historia y el presente de los países más disímiles, de filosofía, del feudalismo chino y del fascismo alemán, de los nuevos métodos productivos industriales americanos y de la agricultura soviética, etcétera y un largo listado de etcéteras. Así como de todo habla, de nada se sabe que haya dicho tonterías. Es esta conjunción propia de las figuras universales, la que le da a su palabra tanta autoridad. Tanta que, o se lo adora como un dios que no conoce el error, cuyo gesto vale hasta el final de los tiempos y más allá, o se lo denosta por completo, por lo general, como un loco o un maniático que no pudiera haber dicho nunca una palabra justa. Pocos han sido los esfuerzos por entender realmente los límites de sus intervenciones, sobre todo en aquellos campos que no son centrales a su vida.

En relación a personajes como Trotsky, que han protagonizado una historia que ellos mismos cuentan, hay que tener cuidado con el “efecto Sócrates”. Recuérdese que el maestro ateniense no escribió nada sino que es Platón quien lo presenta discutiendo con sus enemigos circunstanciales. El lector ingenuo toma a los sofistas como los presenta Sócrates, olvidando que la construcción del diálogo es factura de su discípulo, que es “socrático”, aunque con diferencias sustantivas con su ilustre padre intelectual. Hay una doble mediación entre nosotros y los sofistas: ese Sócrates es el Sócrates de Platón y esos sofistas son los sofistas del Sócrates de Platón. Trotsky ocupa los dos lugares, el de Trotsky/Platón (el que cuenta) y el de Trotsky/Sócrates (el protagonista). Lo que Trotsky dice acerca de sus oponentes debe, entonces, ponerse entre paréntesis hasta leer directamente a los implicados. Este “efecto socrático” fomenta la ignorancia sobre el conjunto del debate, agiganta la figura de nuestro personaje y subestima la talla de sus antagonistas. Por sobre todo, lleva a una lectura religiosa.<sup>2</sup>

Este libro fue editado con la intención seria de combatir dicha lectura. Este prólogo es, entonces, esencialmente anti-trotskista. No en tanto crítica destructiva de la reputación del personaje en cuestión, cuanto de la caricatura tan propia de la izquierda que dice defender el socialismo científico pero necesita apoyar su acción política, no en el análisis concreto de la situación concreta (la ciencia),

<sup>2</sup>Incluso un lector que no puede ser acusado de “religioso”, como Terry Eagleton, cae víctima del “efecto”, al construir la categoría de “neo-proletkultismo” derivándola simplemente de la lectura de *Literatura y revolución*. Véase *Criticism and Ideology. A Study in Marxist Literary Theory*, Verso, London, 1988, p. 165. Verdaderamente religiosa es la lectura de Cliff Slaughter: *Marxism, Ideology and Literature*, Humanities Press, 1980. Véase capítulo sobre Trotsky (“Literatura y revolución: Trotsky”), disponible en [www.marxist.org](http://www.marxist.org).

sino en la referencia permanente al texto sagrado. Tampoco pretendemos salvar a Trotsky de los trotskistas, porque no necesita que lo salven, mucho menos por gente como nosotros. Una idea como esa solo es pensable en el marco de los que desean reconstruir una supuesta ortodoxia que, a partir del “verdadero” rostro de Dios, pudiera expulsar herejes y lanzar una renovada cruzada contra no se sabe qué. Trotsky está muerto y, como tal, es insalvable. Como Lenin, como Marx. Lo que no significa que lo que hayan dicho pueda hoy carecer por completo de relevancia, sino que no importa la magnitud de esas virtudes, ninguna de ellas nos excusa de un enfrentamiento *original* con la realidad. En ese enfrentamiento, muchos muertos pueden volver a la vida para colaborar en el combate, pero somos nosotros los protagonistas, somos nosotros los que hablamos, son nuestras las palabras y nuestra la acción. No es Trotsky (ni Marx, ni Lenin) quien va a decirnos cómo actuar hoy, porque no puede hacerlo, esta realidad es la nuestra. Solo un perverso ejercicio de ventriloquía, que busca evitarse la tarea de hablar por sí mismo, puede hacernos creer que los muertos no lo están. En dicho ejercicio, el que habla no es Trotsky, sino una caricatura *ad hoc*. Contra esa caricatura y en defensa de un análisis científico de los problemas que exige la transformación social está dirigido este prólogo.

Hablamos de “caricatura” porque se trata de una imagen deformada de la realidad, no la realidad misma o su representación inmediata. La caricatura exige un proceso de eliminación y selección de determinaciones. Así, un individuo cuyos rasgos reales exhiben una prominente nariz, será caricaturizado como dominado por completo por esa parte de su fisonomía, literalmente, “un hombre a una nariz pegado”. Va de suyo que las caricaturas no son falsas, en el sentido de carecer de relación completa con lo caricaturizado. No: una caricatura es la estilización de un rasgo; la reconstrucción de la totalidad a través de la parte. Es, entonces, una mirada parcial de la realidad. Una “parcialidad” intencionada, es decir, un hecho ideológico.

Las caricaturas de Trotsky pueden dividirse en dos tipos: la anarquista-conservadora, por un lado; la liberal-trotskista, por otro. La primera construye la imagen del loco totalitario, un Stalin fracasado cuyo discurso libertario va en sentido directo a su ostracismo político. El enorme daño producido por su acción contra el capital que pueden achacarle los conservadores, hace comunión con la acusación anarquista de criminalidad imperdonable a causa de Kronstadt y Makhno, entre otras cosas abominables. La segunda, pretende que Trotsky encuentra repulsiva la idea misma de censura, defiende la libertad sin límite alguno del artista y concibe al arte como una esfera enajenada de la vida social, un ámbito puro de gratuidad ideológica y necesariamente exento de crítica, todo ello como consecuencia de una convicción irreprochablemente democrática. Obviamente, la alianza de la democracia burguesa con la lucha antistalinista está detrás de esta segunda caricatura.

La primera caricatura no nos interesa: la variante conservadora no recuerda el ejercicio burgués de la violencia y pretende totalitario cualquier sistema que la combata, confundiendo en un mismo plano una puja interior a la clase (la fracción liberal contra la fracción nazi) con una revolución social. Como consecuencia, intereses antagónicos perfectamente racionales (como los que oponen el dominio burgués y la liberación proletaria) aparecen disimulados en

una mítica batalla civilización (burguesa) versus locura (proletaria). La variante anarquista no reconoce las necesidades de la guerra (Kronstadt) ni la naturaleza de clase del conflicto (Makhno): el que reprime es malo, no importa los intereses defendidos por los reprimidos. En ninguno de los dos casos nos enfrentamos a un balance de nuestro personaje en su contexto real. O, lo que es lo mismo, a un análisis científico de la lucha de clases.

La segunda caricatura, la que nos interesa combatir, podría sintetizarse en la siguiente lista de “tesis”:

- a. Trotsky tenía una enorme erudición, en particular, en lo que a literatura se refiere;
- b. Trotsky acuerda “toda libertad al arte y los artistas”;
- c. Trotsky simpatiza con las vanguardias;
- d. Trotsky rechaza la concepción stalinista del arte y, en particular, el realismo socialista;
- e. Trotsky se opone a la censura;
- f. Trotsky expresa una coherencia profunda en sus concepciones sobre el arte;
- g. Trotsky elabora una política revolucionaria para el arte reivindicable hoy.

A lo largo de este prólogo iremos examinando cada una de estas tesis. Antes resulta necesario volver a colocar en su sitio el texto que tenemos entre manos, que, como el lector sabe, reúne el conjunto de las intervenciones de Trotsky sobre literatura, además de la edición original de las dos partes de *Literatura y revolución*. La importancia de esta edición se revela en la posibilidad de realizar dos operaciones distintas pero imprescindibles: primero, una “arqueología” del pensamiento de su autor; segundo, comprender la función política del libro y, por lo tanto, su génesis y estructura en el pensamiento de Trotsky, como resultado de las coyunturas que atravesó. No obstante, ninguna de estas operaciones es posible sin reconstruir el escenario del drama. Empecemos por allí.

## II. El escenario

Esto que llamamos “escenario” podría ampliarse al infinito, en la medida en que los problemas tratados en este libro son muy variados y remiten todos a la historia del conjunto de la cultura humana. Incluso si lo recortáramos en el tiempo, resultaría inabarcable. De todo el conjunto de elementos necesarios para comprender lo que aquí se discute, nos detendremos en dos, en tanto constituyen, en su encrucijada, una clave central de la temática de *Literatura y revolución*: la lucha de clases y la vida cultural en Rusia entre fines de siglo XIX y la muerte de Trotsky.

### 1. La lucha de clases (1900-1940)

En la medida en que el pensamiento de Trotsky es resultado de una intervención directa en la lucha de clases, no viene mal repasar las etapas de ese

proceso. El camino empieza con los pródromos de 1905 y termina con los grandes juicios de Moscú y el asesinato de del autor de *Literatura y revolución*.

#### 1.1. La primera de tres

La primera de las tres revoluciones que vivió Rusia, la de 1905, es hija de la crisis que atraviesa Europa desde fines del siglo XIX. Una crisis que va a tener múltiples manifestaciones en todo el mundo, pero uno de cuyos puntos culminantes va a encontrarse en la primera de las tres revoluciones que van a producirse en Rusia en poco más de una década.

El proceso que lleva a la revolución de 1905 determina varias de las líneas que van a continuarse en la historia que contamos. Por un lado saca a la luz el desarrollo social previo y coagula tendencias políticas e ideológicas precedentes. El ascenso obrero que se percibe desde fines del siglo XIX va a desembocar en una sorprendente actividad insurreccional que servirá de experiencia crucial para los eventos posteriores. Por otra parte, da fin al período dominado por el terrorismo campesino narodniki, ya en decadencia, para consolidar la presencia de la socialdemocracia y su énfasis obrero. Por último, crea el organismo que va a resultar el instrumento clave de la nueva estrategia y de la sociedad futura: el soviét. No debe dejarse pasar el hecho de que también construye una dirección que, aunque se diluya en el período inmediato posterior, resulta ser, finalmente, el cuadro de la vanguardia revolucionaria. Si alguien sale bien parado de este episodio es, precisamente, el autor de este libro, para quien 1905 es un ensayo general del papel que le deparará la historia una década después.

No obstante su importancia, la derrota de la revolución da paso a una etapa de reacción política e ideológica muy profunda, que el propio Trotsky documenta en sus escritos sobre arte y literatura. Ese retroceso político comienza a refluir con la descomposición social y política que significa la Primera Guerra Mundial. Hacia 1916-17, la revolución vuelve al primer plano de las expectativas.

#### 1.2. La toma del poder y el comunismo de guerra

Dispersa y dividida como consecuencia de la derrota, la vanguardia revolucionaria se encuentra generalmente en el exilio, situación que recién va a superarse con la revolución de febrero. El camino que lleva de febrero a octubre de 1917 es el de reconstrucción y fortalecimiento de esa vanguardia. No significa esto que entre la primera y la segunda de las revoluciones rusas (1905-1917) se extienda un vacío completo. Por el contrario, la organización que va a liderar a las masas en el asalto final, el Partido bolchevique, recompone sus filas y se mantiene a la cabeza de las luchas acumulando una experiencia importantísima. Su claridad política, su dirección entrenada y su decisión revolucionaria van a darle la oportunidad que todos los otros partidos irán, por turno, desperdiciando.

La toma del poder por los bolcheviques inaugura la guerra civil y, por ende, una política económica completamente subordinada a la victoria, denominada, igual que todo el período, “comunismo de guerra”. El modelo de organización social es el ejército. La militarización de las instituciones centrales de la vida

social, las requisas permanentes, la movilización compulsiva, la organización de brigadas de trabajo, son expresión de una economía manejada *manu militari*.

El poder establecido a fines de 1917 se limita al Congreso Panruso de Soviets y al Sovnarkom, es decir, el Consejo de Comisarios del Pueblo. Su influencia se extiende a Petrogrado y Moscú y poco más allá. Los bolcheviques, en ese contexto, son una clara minoría, si se toma en consideración al conjunto de la población. Piénsese nada más que uno de los primeros actos que pone en cuestión el predominio ideológico bolchevique es el cierre de la Asamblea Constituyente. Las elecciones convocadas al efecto habían dado la mayoría absoluta a los socialistas revolucionarios y el segundo lugar, lejos, a los bolcheviques. Luego de un primer día de mucha oratoria, el gobierno evita, por la fuerza, que vuelva a reunirse. Es importante recordar este punto a la hora de hablar de censura, de libertad artística, etc.: Lenin y los suyos gobiernan un país en completa minoría. Como señala Carr, al abolir de facto la Constituyente, los bolcheviques dan “la espalda a las convenciones de la democracia burguesa”.<sup>3</sup>

El primer problema a resolver por el gobierno revolucionario es el de la paz. Después de idas y vueltas donde lo que se busca es evitar un acuerdo vergonzoso, éste termina siendo el resultado, votado por una minoría de la dirección bolchevique. Trotsky acepta de mala gana plegarse a Lenin, mientras que se forma una oposición de izquierda liderada por Bujarin, opuesta a Brest-Litovsk y a la búsqueda de alianzas con Francia e Inglaterra.

En este contexto nace el Ejército rojo, en cuya formación se evidencia, por primera vez, el problema que va a dominar las discusiones sobre la NEP y sobre la política intelectual y cultural: la necesidad de incorporar especialistas del Antiguo régimen. En poco tiempo, 30.000 “especialistas militares” se incorporan a la construcción de las fuerzas armadas. Allí también el propio Trotsky tiene su baño de realismo cuando, bajo la presión extrema de las circunstancias, hubo de revivir todo aquello que se cuestiona del orden militar: la jerarquía y la represión de la indisciplina, tema en el que su dureza llegó a ser legendaria, inspirando personajes como el Strelnikov de *Doctor Zhivago*. Como sea, de la nada un ejército hasta ayer inexistente, ganó la guerra civil en poco más de dos años. Si bien corta, ya que se extendió hasta enero de 1920, consume todas las energías de la nación. La campaña de Polonia, que termina en fracaso, junto con las rebeliones campesinas en Rusia central y el alzamiento de Kronstadt, ponen de relieve la gravedad de la situación, la descomposición completa de la economía y los límites del comunismo de guerra.<sup>4</sup>

<sup>3</sup>Carr, E. H.: *La revolución rusa. De Lenin a Stalin*, Alianza Editoria, Madrid, 1988, p. 19. Este punto, como el resto de esta introducción, dependen de una bibliografía extensa que no tiene sentido citar en detalle, a fin de evitar al lector un alarde de erudición innecesaria. Por esta razón, solo mencionamos aquello que resulta imprescindible para la comprensión del texto y remitimos al interesado a los textos indicados en la bibliografía.

<sup>4</sup>El caos del período es indescriptible. Vaste decir que, en un contexto crítico en el que nadie sabe quién ganará y donde la guerra lo domina todo, llegan a organizarse “regimientos verdes”: desertores de todos los ejércitos que se refugian en los bosques y se niegan a combatir por ningún partido. Serge, Victor: *Memorias de mundos desaparecidos* (1901-1941), Siglo XXI, México, 2002, p. 92.

Las dificultades de una política económica ordenada a la manera militar radican en el tremendo atraso social de Rusia y, en particular, en la escasa centralización de la producción agraria, situación agravada por la política campesina bolchevique, que no es más que la reproducción del programa socialrevolucionario: la tierra para el que la trabaja. La prohibición del trabajo asalariado contribuye a crear una plétora infinita de minifundistas ineficientes que conduce al hambre generalizado, en particular entre los obreros industriales. Las requisas de granos y alimentos y la formación de ejércitos de trabajo ilusionan a muchos con que esa forma conduce, incipientemente, al socialismo en Rusia. Mientras tanto, la industria se desploma y las grandes ciudades se despueblan como consecuencia de los millones de hambrientos que asaltan los caminos en busca de lo más elemental, aunque también para escapar a la leva en masa que se produce entre los obreros industriales. Escaseces de todo tipo agravan el cuadro, junto con el descalabro total del transporte. Como consecuencia, el mercado negro pasa a dominar la vida económica bajo el comunismo de guerra. La situación exige una solución. Trotsky propone la militarización del trabajo, con el apoyo de Lenin. La consecuencia lógica es la estatización de los sindicatos, punto en el que el líder máximo de la revolución no lo acompaña, una derrota política que tendrá enormes consecuencias para el futuro político del “número dos” de la plana mayor bolchevique.

Este último debate, durante casi todo 1920, precede al inicio de la NEP, la política económica que representa un punto y aparte en la historia de la revolución, un largo párrafo de casi una década, que dará pie a las más variadas interpretaciones.

### 1.3. La NEP

La NEP se impone al gobierno bolchevique como una necesidad política. La descomposición de la economía está llevando a una crisis terminal. La desmovilización tras la guerra civil libera bandas de soldados dedicados al pillaje. Los alimentos no existen y el campesino acapara lo poco que tiene. Incluso dentro del partido se forma la “Oposición Obrera”, grupo dirigido por Kollontai y Shliapnikov, que hace de la crítica al comunismo de guerra un programa en defensa de la clase obrera.<sup>5</sup> Se impone una liberalización del mercado agrario, el

<sup>5</sup>La crítica a la burocratización del partido y la necesidad de recambio en la dirección puede verse en las tesis de Shliapnikov sometidas al Noveno Congreso del Partido. Shliapnikov, Alexander: “On the relation between the Russian Communist Party, the soviets, and production unions”, en [www.marxists.org](http://www.marxists.org). Según Fitzpatrick, en el Décimo Congreso, Lenin derrota a la Oposición obrera y a Trotsky mediante tácticas que cualquier persona honesta llamaría hoy “burocráticas” si no “stalinistas”. (Fitzpatrick, Sheila: *La revolución rusa*, Siglo XXI, Buenos Aires, 2012, p. 131.) Que esto no es necesariamente producto de la lectura interesada de una intelectual poco afecta al bolchevismo, lo confirma Serge en sus memorias. Véase *Memorias...*, op. cit., p. 126. Deplorando estas prácticas, Serge reconoce las dificultades del período, explicando su política de acompañar “desde afuera” a los bolcheviques. Véase su apreciación de Martov y de sus demandas de mayor democracia: “Su crítica era justa, sus soluciones generales rayaban en la utopía.” *Ibid.*, p. 114. Como sea, queda claro que el stalinismo no surge como un rayo en un cielo sereno...

renacimiento del comercio privado, la industria de bienes de consumo inmediato y el sector artesanal y la estabilización monetaria. El plan se aprueba en el X Congreso del Partido, en marzo de 1921, poco después de estallada la revuelta de Kronstadt, evento que viene a darle dramatismo a la resolución. Como señalaremos más adelante, el inicio de la NEP va acompañado por un incremento de la represión y de la reducción de la libertad política dentro y fuera del Partido. En este último caso, la prohibición de las fracciones internas, junto con la persecución de mencheviques y socialrevolucionarios.

La NEP recién comienza a dar resultados en 1922, después de que la cosecha de 1921 fracasara y el hambre alcanzara niveles nunca conocidos. Sin embargo, el derecho a arrendar tierras, a contratar trabajo asalariado y a vender en el mercado, rápidamente impulsan la producción campesina. También impulsan tan o más rápidamente la aparición de divisiones en el interior del campesinado, en particular, el surgimiento del *kulak* o campesino rico.

En el mundo industrial, sin embargo, se producen efectos muy negativos. Por un lado, los precios agrarios ascienden y, como consecuencia, los salarios industriales se reducen drásticamente, la desocupación en gran escala aparece, sobre todo ligada a la exigencia de operar con la eficiencia propia de la empresa privada y por la importancia que toma la pequeña producción local en detrimento de la gran industria y la industria pesada. Por otra parte, se fomenta la industria privada, las empresas más pequeñas quedan exentas de la nacionalización e incluso muchas de las grandes son “arrendadas” a gerenciadorees privados, muchas veces sus antiguos dueños. Para coronar el cuadro, los “especialistas” denominados “administradores rojos” aparecen en los altos niveles empresarios, en los puestos de mando y en las jerarquías, disfrutando de privilegios y haciendo uso de una autoridad que recuerda la de las épocas zaristas. Es imposible no percibir la irrupción del nuevo rico urbano, sobre todo el dedicado al comercio, el *nepman*, como el resultado de un abandono de la revolución, de una traición a los principios revolucionarios y como una restauración capitalista. Lenin expresa la conciencia generalizada de este hecho, al reconocer que la libertad de comercio lleva “inevitablemente a la victoria del capital, a su completa restauración”. Como confirmando esta realidad, reaparecen en las calles de las grandes ciudades los prostíbulos y las profesiones “serviles” (camareros, taxistas, etc.). Como correlato, surge una fracción interna en el partido constituida por un núcleo clandestino autodenominado “Grupo Obrero”, expresión de una profunda crisis en el seno mismo del bolchevismo.

El afianzamiento de la NEP coincide con la muerte de Lenin en 1924 y con la lucha por la sucesión. Se perfilan aquí tres políticas: la que va a denominarse “trotskista”, que por boca de Preobrajenski demandará la explotación del campesinado en nombre de la industrialización; la que defenderá la esencia de la NEP llamando al *kulak* a enriquecerse, tal la famosa fórmula de Bujarin; y la incipiente fórmula del “socialismo en un solo país”. En 1924-25, el triunvirato formado por Zinoviev, Kamenev y Stalin desplaza a Trotsky; en 1925, Zinoviev y Kamenev son desplazados a su vez por la alianza Bujarin-Stalin, básicamente armada en torno a la defensa de la NEP. Pero ya en este momento Stalin comienza a colocarse lentamente en relación a la línea ultra-industrializadora, objetando en privado a Bujarin y alentando la idea de la planificación.

Así, industrialización y planificación vinieron a identificarse sobre una base que rechazaba la conciliación con el campesinado que suponía la NEP. Al comienzo, frenaba la conversión de Stalin el hecho de que su acusación central a la oposición unificada (Trotsky-Zinoviev) era, precisamente, su defensa de la “superindustrialización”.

La industrialización supone la industria pesada. Pero no hay capitales para tal cosa. Luego, la mayor productividad debe provenir de la racionalización de la fuerza de trabajo, es decir, del aumento de la intensidad. De allí la necesidad del stajanovismo, es decir, de la importación del taylorismo a tierras rusas. La industrialización también supone un ataque sobre la economía campesina y sobre el conjunto de la NEP. Al principio, esta idea no es captada en toda su magnitud, dándose por sentado que la industria pesada aparecería sin vulnerar los principios generales de la experiencia abierta a comienzos de la década del '20. Pero hacia 1927-28 todo está por cambiar.

#### 1.4. La guerra contra el kulak

Hacia 1927-28, la agricultura está produciendo a niveles elevados pero, contrariamente a lo esperado, la afluencia de grano a las ciudades resulta limitada. La especulación con el precio de los alimentos, en particular del trigo, se expresa como acaparamiento. Los campesinos, en particular los kulaks, en vistas a las limitaciones de la oferta industrial, no tienen muchos incentivos para consumir. Finalmente, dada la inflación reinante, es preferible ahorrar en granos antes que en rublos. Como consecuencia, se reinician las requisas de cereal en 1927 y se profundizan en 1928.

Este asunto viene a tensar la cuerda entre los “ultra-industrialistas”, la fracción del partido expulsada e insultada con el mote de “trotskismo”, y los “nepistas” a ultranza, representados por Bujarin. La fracción stalinista va a tomar la bandera “trotskista” a medida que el mercado negro se extiende, junto con las “colas del pan”. Se vuelve a organizar el sistema de “cartillas” y de entregas condicionadas a los suministros. La situación recuerda al comunismo de guerra. La conciencia de que el problema va más allá del estrato *kulak*, que afecta a los campesinos más pobres, responsables en última instancia de la bajísima productividad agraria, va preparando el terreno para el triunfo de las soluciones extremas. Dos instituciones agrarias creadas al comienzo de la revolución y eclipsadas por el renacimiento *kulak* de la NEP, el *koljoz* (cooperativas de producción) y el *sovjos* (grandes empresas estatales), son recuperadas hacia 1927. La expulsión de la Oposición unificada facilita el avance en el sentido que ella proponía, sin necesidad de reconocerlo.

A la resistencia esperable de los campesinos se suma otra que brota del interior del aparato estatal y que proviene de los *spetzy*, los especialistas heredados del antiguo régimen o provenientes del menchevismo y del mundo social-revolucionario. En ese contexto contradictorio surge el “Caso Shakty”: en mayo de 1928 es denunciado el sabotaje de especialistas de origen burgués en el distrito minero de Ucrania. Acusados también de actividades contra-revolucionarias, veinte técnicos e ingenieros fueron condenados a muerte. El “caso”, no importa cuál fuera su realidad, sirve para disciplinar a la *intelligentsia* de origen



burgués. Más peligroso es el “Caso Smolensko”, porque involucra a cuadros importantes del partido, acusados de corrupción y “depravación”. Como consecuencia, un 60% de los cuadros provinciales son destituidos y reemplazados por militantes obreros.<sup>6</sup>

Otra resistencia surge de los obreros mismos: si la industrialización supone la “explotación” de los campesinos (la venta de productos no agrarios por encima de su valor en relación a los productos agrarios), otra fuente de la transformación debe provenir del interior de la industria, es decir, de la elevación de la productividad y la intensidad del trabajo (sobre todo esta última) sin elevaciones de salarios reales. El título de “Héroe del trabajo” y la Orden de la bandera roja al trabajo son instituidos para estimular la “emulación revolucionaria”.

Esto no impide que los precios se disparen a pesar de todos los controles y que la economía entre en una crisis importante. En ese contexto, la oposición bujarinista (Bujarin, Tomski, Rikov) resulta superada por los hechos. La industrialización acelerada se impone con el primer Plan Quinquenal, en mayo de 1929. El desenlace provoca la fragmentación de la oposición, en particular del trotskismo. Muchos de sus miembros concluyen que, finalmente, Stalin está realizando la política que ellos han defendido siempre y que no hay motivos ahora para no apoyarla. La primacía de la industria pesada lleva consigo, no solo la crisis con los campesinos, sino la reestructuración del conjunto de la agricultura.

No se trata apenas de la “guerra al kulak”, sino de la eliminación de los restos del *mir* (la comuna rural), la concentración de la producción en grandes unidades y la desposesión final de todos los campesinos. De allí que va a asumir un carácter muy violento y a constituir un ataque al conjunto de la sociedad agraria. Los kulaks son eliminados “como clase”, destinados a Siberia o a tierras improductivas. Los campesinos más chicos son reunidos en *koljoses*, grandes granjas colectivas. El proceso es tan amplio y tan costoso que tiene que dar marcha atrás en muchos casos, pero finalmente resulta irreversible. Inaugura una gigantesca crisis de la producción agrícola durante toda la década del '30, porque se desplaza a los productores más eficientes sin poderlos reemplazar con una estructura cooperativa o estatal adecuada. En este período Stalin se asoma al dominio total.

### 1.5. El stalinismo

El ascenso de Stalin es explicado generalmente como el resultado de intrigas infinitas en el seno del Partido bolchevique, en un contexto de reestructuración de la clase obrera (arribo masivo de contingentes campesinos y desaparición de la vanguardia que protagonizó la revolución). Se suele agregar al cuadro la sensación de cansancio del conjunto de la sociedad, movilizad durante años, ahora deseosa de tranquilidad. Stalin ocuparía aquí el lugar del estancamiento, de la barbarie que finalmente se impone frente a los impulsos modernizadores que se disparan con Octubre. Su poder brota, entonces, de su negatividad, del

<sup>6</sup>Bettelheim, Charles: *Las luchas de clases en la URSS. Segundo período (1923-1930)*, Siglo XXI, Madrid, 1978, p. 202.

encarnar a los elementos más atrasados del proceso. Sin embargo, hay elementos que no encajan en ese cuadro.<sup>7</sup>

En primer lugar, presuponer que los campesinos transmutados en obreros carecen de capacidad política en una sociedad en la cual todas las fracciones y capas sociales están en convulsión permanente por lo menos desde principios del siglo XX, no parece muy realista. Por otra parte, toda la clase obrera rusa tiene un pasado campesino muy reciente. Al mismo tiempo, el supuesto “cansancio” no se verifica en el proceso histórico, toda vez que el período que consolida el ascenso definitivo de Stalin se caracteriza por una fortísima activación social.<sup>8</sup> De ninguna manera puede pensarse que la “revolución cultural” de 1928-32 es una etapa de calma y retracción. Por último, Stalin asume las políticas de la oposición izquierdista, políticas supuestamente rechazadas por las masas agotadas. Puede argumentarse que la suya es una “revolución desde arriba”, pero eso no explica por qué las masas rechazaron a Trotsky y no a Stalin. Solo dando por sentado la extrema pasividad de la sociedad soviética a fines de los '20 puede aceptarse la “hipótesis negativa” del ascenso stalinista. Otra vez, no parece claro que ese supuesto resulte válido. Una sociedad completamente pasiva no necesita ser engañada. De modo que los procesos públicos, los ataques en la prensa, la censura, la construcción de una historia *ad hoc* de la revolución, no serían necesarios si no fuera porque a alguien hay que engañar. Si hay que engañarlo es porque puede reaccionar frente a la verdad. Por otra parte, no se puede engañar a quien, de alguna manera, no quiere ser engañado. Para concluir: es necesario dar una explicación positiva del ascenso de Stalin, que reconozca que expresaba a una fuerza real que tenía su programa, programa por el cual esa fuerza era capaz de movilizarse.

En efecto, Stalin llega al poder no sólo porque es capaz de urdir una trama de poder en el interior de un partido que es al mismo tiempo Estado. Stalin forma parte de una dirección revolucionaria que se bate entre alternativas que expresan fuerzas reales. Cuando Bujarin defiende la NEP, defiende los intereses a ella asociados, en particular, los de la burguesía nepista. Y recibe la oposición de otros, como Trotsky o Zinoviev, que expresan otros intereses, los de la clase obrera industrial. Stalin defiende la NEP, igual que Lenin, igual que Trotsky, mientras queda claro que es el único camino a seguir. Pero está también claro que cuando la NEP muestra sus límites no propone profundizarla, o lo que es lo mismo, caminar hacia la restauración del capital, sino todo lo contrario. Es por ello que recibe el apoyo de muchos “trotskistas” y por lo cual el mismo Trotsky prefiere aliarse con él antes que con Bujarin. Dicho de otro modo: Stalin encarna, con las deformaciones que se quiera, el impulso transformador de Octubre. Esa es la razón por la cual la oposición de izquierda se queda sin argumentos cuando comienza la “revolución desde arriba”.

<sup>7</sup>Una lectura en ese sentido, aunque matizada y rica en sugerencias, puede encontrarse en Deutscher, Isaac: *Stalin. Biografía política*, Era, México, 1965.

<sup>8</sup>Es lógico que en ese período la propaganda en pro de los objetivos del Plan Quinquenal fuera particularmente intensa, tanto en el arte y la literatura, como en el cine. Un ejemplo célebre de cine “militante” durante la etapa es el “cinetren” de Alexander Medvekin, cuya experiencia se cuenta en primera persona en el libro citado en la bibliografía.

Por otra parte, ¿qué significa la negación del socialismo en un solo país y la afirmación de la imposibilidad de seguir adelante sin una revolución mundial, sino un programa que desemboca en la impotencia? La literatura del realismo socialista puede resultar insufriblemente apologética e insulsa, pero sería torpe creer que en algún grado no transmite un entusiasmo real por las transformaciones que, bajo una consigna falsa, renovaba la promesa revolucionaria. Efectivamente, el “socialismo en un solo país” es una utopía, pero las transformaciones que se plasman en los planes quinquenales son muy concretas e imprescindibles: había que expropiar a la burguesía agraria; había que destruir a la burguesía surgida con la NEP; industrializar el país para defenderlo de ataques externos; etc., etc. Era eso o el capitalismo.

Es en este punto en el que debe examinarse la metáfora de “Termidor” aplicada al stalinismo. Por tal cosa se ha definido el período de “reacción” que da por finalizada la Revolución francesa. En realidad, “Termidor” no es la contra-revolución, sino la consolidación de la sociedad burguesa, que requiere dar por terminada la etapa más radicalizada. El stalinismo está lejos de ser un “Termidor”, porque no congela una situación (como el Termidor francés), ni mucho menos restaura el capitalismo (es decir, es contra-revolucionario). El stalinismo procede a resolver problemas pendientes de la revolución, de modo que no viene tanto a consolidar sus conquistas como a profundizarlas. Trotsky lo reconoce implícitamente cuando señala que

“El problema del Termidor y del bonapartismo es en esencia el problema kulak. Quien desvía la mirada de este problema, quien reduce su importancia atrayendo la atención sobre el régimen interior, el burocratismo, los métodos sucios de polémica y otras manifestaciones o reflejos externos de la presión que la anarquía kulakiana ejerce sobre la dictadura del proletariado, se asemeja al médico acechando los síntomas, las erupciones epidémicas, sin interesarse en los trastornos funcionales u orgánicos.”<sup>9</sup>

La liquidación del problema kulak por Stalin, entonces, no puede ser considerado de otra manera que la liquidación del peligro termidoriano (en los términos en que Trotsky define “Termidor”, es decir, como contrarrevolución).<sup>10</sup> Que ese proceso no haya sido llevado adelante hasta el final, es otro problema. Que ese proceso contuviera un elemento conservador, es indudable: el stalinismo congela la superestructura mientras revoluciona la base social. De allí que, como planteó Trotsky, los estados obreros son tales porque su base social es la propia clase obrera; la expropiación de su poder político por una capa desprendida de ella misma y que representa en algún modo sus intereses. La realización del socialismo en los estados obreros presupone, entonces, la revolución política. El triunfo de Stalin resulta ser, de este modo, al mismo tiempo, el triunfo de la revolución y la congelación de sus tendencias más profundas. Stalin no triunfa

<sup>9</sup>“Carta de León Trotsky al camarada Souvarine”, en Souvarine, *Una controversia con Trotsky*, Universidad autónoma de Sinaloa, México, 1983, p. 19.

<sup>10</sup>En *La revolución traicionada*, de hecho Trotsky caracteriza a la eliminación del peligro kulak como una “revolución complementaria que los burócratas no se esperaban”. Trotsky, León: *La revolución traicionada*, Ediciones Antídoto, s/f., p. 55.

simplemente porque es capaz de colonizar una estructura, porque no tiene escrúpulos o por su carácter sanguinario. Todo ello puede ser cierto, pero también es cierto, y esto es más importante, que interpreta una línea de desarrollo de la revolución y se construye sobre ella. Stalin va a derrotar a Trotsky y Zinoviev por derecha, es decir, explotando los éxitos de la NEP y acusándolos de ultrazquierdistas. A Bujarin lo derrotará por izquierda, explotando los fracasos de la NEP. Sin embargo, sería demasiado fácil creer que se trata de simples maniobras. En cada caso, se moviliza al Partido bolchevique y a fracciones enteras de la sociedad.

Otra cuestión importante es cuándo Stalin logra superar a sus opositores y establecer un unicato indiscutido. Stephen Cohen, biógrafo de Bujarin, sostiene que fechar la derrota de su personaje en torno a 1928-9 es ignorar la historia real. Aún en minoría y crecientemente aislado, Bujarin continúa teniendo influencia en la política soviética, sobre todo cuando la segunda línea stalinista, compuesta de importantes jefes regionales como Kirov, le impone a su jefe la moderación del ritmo de las transformaciones. Esta resistencia stalinista a Stalin, que tiende a confluír de hecho con las posiciones bujarinistas, es la que será objeto de represión durante los juicios de Moscú. Recién entonces reinará Stalin sin oposición. Esta Unión Soviética de Stalin de fines de los años '30 es ya esa nueva sociedad coagulada en esa transición interrumpida de la que hablamos.<sup>11</sup>

## 2. El frente intelectual

El campo intelectual ruso es el ámbito en el cual se van a examinar los problemas de los que trata este prólogo. En la medida en que es menos conocido por los lectores usuales de *Literatura y revolución*, conviene realizar un repaso lo más detenido posible, al menos dentro de los límites que este texto nos permite.

### 2.1. La intelligentsia en la historia de Rusia

“Intelligentsia” es un concepto central a la hora de entender la historia política y cultural de Rusia primero y de la URSS después. Su contenido es difícil de definir, pero podría simplificarse como el conjunto de encargados de las funciones de dirección intelectual.<sup>12</sup> La intelligentsia rusa es, entonces, la

<sup>11</sup>Cohen, Stephen: *Bujarin y la revolución bolchevique*, Siglo XXI, Madrid, 1976. La persistencia de opositores a Stalin, sobre todo a su izquierda, es demostrada por Broué, Pierre: *The “Bloc” of the Oppositions against Stalin in the USSR in 1932*, en <https://www.marxists.org/archive/broue/1980/01/bloc.html>.

<sup>12</sup>Boris Kagarlitsky reseña la evolución del significado del concepto, tratando de demostrar que significa algo más preciso que “intelectual”. A nuestro juicio, “intelligentsia” remite a la función de dirección “espiritual y moral”, pero incluye también las funciones de dirección política y técnica, lo que no le quita anclaje de clase ni la transforma en una clase en sí. Desde nuestro punto de vista es difícil acordar con la idea de que la intelligentsia es una peculiaridad rusa o un producto temprano de un fenómeno que luego se daría en Occidente. Creemos que aquí se confunde a una parte de la intelligentsia con toda ella, es decir, se confunde la dirección espiritual y moral (aquellos intelectuales que “piensan” los problemas más generales de la vida social) con el conjunto de las funciones de direc-

expresión de un fenómeno común a todo proceso de desarrollo de toda organización compleja. Sin embargo, ese proceso adquiere, en relación al Estado en general y al Estado capitalista en particular, características especiales. En las sociedades no-capitalistas en las que el Estado reúne en su seno a la clase dominante (el Estado de tipo asiático), las funciones intelectuales no se despegan de su estructura; es muy difícil, por lo tanto, la existencia de una intelligentsia independiente. Incluso en estados de tipo asiático disgregados, como el feudalismo, la existencia de una intelligentsia independiente es problemática, porque los intelectuales serán dependientes de señores enfrentados (y allí se gesta un espacio de juego propio), pero no autónomos. En la sociedad capitalista el asunto toma un cariz distinto: la clase dominante mantiene una distancia relativa del Estado, que es, formalmente, independiente. Surge allí un espacio en el que las funciones de dirección intelectual pueden, parcialmente, independizarse e incluso dar lugar a la aparición de grupos competitivos con autonomía relativa. Esa autonomía se refuerza por la naturaleza internamente competitiva de las fracciones y capas burguesas que se disputan el comando del Estado en su conjunto o de porciones sustantivas del mismo, otorgando a sus intelectuales ese mismo carácter. Al mismo tiempo, la existencia de capas menores de fracciones burguesas hace posible la aparición de un sistema de promoción y desarrollo de intelectuales dependientes del mercado, es decir, ajenos a una relación inmediata con alguna fracción o capa.<sup>13</sup> Hasta aquí, lo único parecido a esta posición del intelectual capitalista es su homólogo de la Atenas de Pericles o, en algún grado, de la República Romana.

La mayor diferencia entre el capitalismo y otros sistemas sociales se encuentra en la peculiar posición de su clase dominada, que es libre y tiene, formalmente, los mismos derechos y, hasta cierto punto, recursos culturales que la dominante. De esa manera, la “esfera pública” incluye a la clase obrera, con todas las contradicciones que eso implica. Surge así una “intelligentsia” obrera que tiene vasos comunicantes con la de la clase opuesta, e incluso, un terreno común entre ambos, el de la pequeña burguesía, donde las demandas de autonomía suelen ser más poderosas.

La “intelligentsia” rusa surge en una situación especial. Por un lado, en el contexto de un absolutismo cuyo control de la vida social y cultural supera largamente todo lo conocido en el resto de Europa, lo que ha motivado que autores como Kagarlitsky lo definan como “de tipo asiático”. Por otra parte, esta característica, la posibilidad de silenciar toda manifestación independiente (situación que de hecho se produjo en relación a la Iglesia ortodoxa), encuentra un límite en la situación de atraso relativo de Rusia en relación a Occidente,

---

ción intelectual. Lo que distingue a Rusia en este período es la ausencia o debilidad de las capas de dirección técnica y, por ende, la hipertrofia de la función moral. Sobre este punto véase Sartelli, Eduardo: “Sobre la necesidad del parricidio. A propósito de Julio Argentino Roca y la construcción de la Nación Argentina”, en Osvaldo Bayer (comp.): *Historia de la crueldad argentina*, Centro Cultural de la Cooperación, tomo I, Bs. As., 2006. El libro citado de Kagarlitsky es *Los intelectuales y el Estado soviético. De 1917 al presente*, Prometeo, Bs. As., 2005.

<sup>13</sup>Este fenómeno es lo que Habermas ha llamado “esfera pública”. Véase Habermas, Jürgen: *Historia y crítica de la opinión pública*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 1984.

lo que coloca a su intelligentsia en una posición peculiar: una intermediaria entre lo moderno y lo tradicional, es decir, entre lo extranjero y lo nacional. En la medida en que la supervivencia de Rusia depende finalmente de su capacidad para soportar las presiones de los capitalismos emergentes en Occidente y, también en la medida en que esa capacidad depende de su propia transformación capitalista, la intelligentsia rusa se constituye necesariamente en algo así como la “conciencia” del futuro de la patria. Esta peculiar posición, propia de todo país atrasado (recuérdese el lugar de la ilustración alemana frente a la Revolución francesa) se combina en Rusia con la debilidad de las clases dominantes: de la aristocracia feudal, incapaz de frenar el proceso de cambio que la relega paulatinamente, por un lado; de su burguesía, por otro, incapaz no ya de encauzar una revolución burguesa en regla al estilo inglés o francés, sino incluso de forzar un pacto que la constituya en hegemónica absorbiendo a la aristocracia, como en el caso alemán o italiano. Conciencia de una nación inexistente, carente de soporte en su propia clase, víctima del recelo permanente del Estado zarista, es lógico que la “intelligentsia” tienda a mirar hacia fuera, en términos geográficos (“Occidente”) y sociales (el “pueblo”). Se forma así un estrato que tiende a resultar más o menos homogéneo ideológicamente, caracterizado por su crítica del zarismo, su afán de “modernización” y su búsqueda de un sujeto. Repasemos un poco esa historia.

Siguiendo a Kagarlitsky, la intelligentsia rusa nace en el siglo XVII como resultado de la formación del absolutismo feudal, gracias a las reformas de Pedro el Grande. Adquiere rápidamente las características que mencionamos más arriba, que sellan en su conciencia la perspectiva de la revolución, especie de “obligación” que se expresa privilegiadamente en la literatura. La razón de esta locación específica de la actividad propia de la intelligentsia es explicada con claridad por Herzen:

“Para un pueblo privado de libertades cívicas, la literatura es la única tribuna desde la cual se pueden hacer escuchar sus gritos de indignación y conciencia. La influencia de la literatura en una sociedad tal, adquiere una dimensión perdida hace tiempo en los otros países de Europa.”<sup>14</sup>

La literatura va a ocupar en Rusia el lugar que la economía política, la política y la filosofía ocuparon en Inglaterra, Francia y Alemania respectivamente. No debe extrañar, entonces, que la reflexión sobre el fenómeno literario y la crítica literaria misma se transformen en las vías más usuales del pensamiento social ruso. “Por esta razón, Herzen”, dice Kagarlitsky, “habiendo emprendido la tarea de realizar una historia de las ideas revolucionarias en Rusia, escribió lo que era esencialmente una historia de la literatura”.<sup>15</sup> Como veremos más adelante, Trotsky repetirá de hecho este ejercicio en *Literatura y revolución*.

La historia revolucionaria de Rusia comienza con la rebelión de los Decembristas (14 de diciembre de 1825). La intelligentsia nobiliaria se rebela, si hemos de creer en Kagarlitsky, por razones “culturales”, “filosóficas”, por

---

<sup>14</sup>Citado por Kagarlitsky, op. cit., p. 29.

<sup>15</sup>Kagarlitsky, op. cit., p. 33.

esa percepción de la distancia entre su educación occidental y la situación rusa. Kagarlitsky le otorga a los decembristas lo que Gramsci llama “derecho a la resurrección”: “fueron mucho más eficientes como mártires que como insurrectos”.<sup>16</sup> En palabras de Gramsci, una derrota que obtiene fuerza moral genera las condiciones para su recuperación en el futuro por la misma o por otras fuerzas. Eso es lo que quiere decir Kagarlitsky cuando señala que “los resultados ideológico-culturales del 14 de diciembre de 1825 fueron más importantes que sus resultados políticos.” Por esta razón, para el autor que venimos citando, “la historia de la intelligentsia rusa comienza en 1825”.

Curiosamente, Kagarlitsky reconoce el origen de clase de la intelligentsia, pero niega que las causas de sus motivaciones políticas se encuentren allí. Más curiosamente aún porque acepta la periodización que Lenin propone para comprender la historia de la intelligentsia, que está basada precisamente en la proveniencia de clase: el período de la nobleza (1825 a 1861), es el de Pushkin, Lermontov, Belinsky y Gogol; el de la pequeña burguesía (1861-1895), es el de Turguenev, Chernyshevsky y Dostoievsky; el de 1895 en adelante, el de Lenin y Chéjov. Para Kagarlitsky, la intelligentsia se mueve por sus propios motivos culturales, sobre todo en el primer y segundo período, porque ni la nobleza ni la burguesía la aceptan: se ve empujada por el proceso hacia el socialismo, razón por la cual la propia burguesía rechaza sus perspectivas. Probablemente llegue a estas conclusiones porque no ve en la etapa nobiliaria un proceso de diferenciación en el seno de la nobleza, con la aparición de una capa modernizante que podría expresarse en los decembristas. Probablemente tampoco ve a la burguesía detrás de los socialrevolucionarios porque no considere burgueses a los campesinos o al menos a sus pretensiones. Hay que recordar que en el segundo período se forman los partidos socialrevolucionarios (Tierra y Libertad, La voluntad del pueblo y Reparto negro). Es la era de los narodniki, del “ir al pueblo”. Por “pueblo” y “campesinos” debería entenderse pequeña burguesía emergente.<sup>17</sup> Hasta aquí, afirmamos nosotros, la intelligentsia se mueve en el campo de las clases poseedoras, de allí su relativa homogeneidad y conciencia común, aún cuando una parte de ella se vincula a la clase obrera aunque sea marginalmente, como parte del “pueblo”.

Sin embargo, en el tercer período se produce una fractura en la intelligentsia por la aparición en primer plano del proletariado. Una parte de ella se vuelca a su dirección y otra se aísla crecientemente del mundo social. La mayor parte de la intelligentsia burguesa que permanece ligada a la política apoya a los social-revolucionarios y a los cadetes.<sup>18</sup> La que se vincula más a la clase obrera y al campesinado pobre se divide aún más luego del fracaso de 1905. Una parte de ella forma una especie de “centro” caracterizado por el escepticismo y la moderación, como el grupo Vieji (Hitos), formado por ex cadetes y ex marxistas: Struve, Berdiaev, Bulgakov. Se trata de un giro reaccionario de parte de la intelligentsia que fue confundido con otro movimiento en su seno, el representado por el misticismo religioso de los simbolistas. Sin embargo, según

<sup>16</sup>Philip Pomper, citado por Kagarlitsky, op. cit., p. 34.

<sup>17</sup>Véase Baron, Samuel: *Plejanov, el padre del marxismo ruso*, Siglo XXI, Madrid, 1976.

<sup>18</sup>“Cadete” es la abreviatura de Partido Demócrata Constitucional (KDT en ruso).

Kagarlitsky, Merezhkovski y su grupo no son reaccionarios ni anti-bolcheviques, como los de Vieji. Constituyen una crítica opositora a la iglesia ortodoxa que intenta reconciliar religión e intelligentsia en un sentido progresista. Por el contrario, el grupo Vieji es abiertamente reaccionario, criticado no sólo por Merezhkovski y los suyos, sino incluso por los partidos de los que forman parte, el Socialrevolucionario y el KDT.

En consecuencia, la revolución encuentra a la intelligentsia dividida y en crisis antes del ascenso bolchevique. Esta división obedece, si aceptamos el desarrollo que propone Kagarlitsky, a la emergencia de la crisis social que produce la expansión de una intelligentsia pequeño burguesa y obrera.

## 2.2. La revolución y el estallido de la intelligentsia

Según Slonim, la Revolución Rusa divide a los escritores e intelectuales en tres grupos: los que adhirieron desde el comienzo al nuevo régimen; los que expresaron dudas y aquellos que se opusieron abiertamente.<sup>19</sup> Reproduce así el tipo de clasificación de Trotsky y otros, cuyo eje es la política. Hay otros ejes posibles, como el social o el estético, por ejemplo. Es decir, se puede clasificar a los artistas según se hayan opuesto o no a la revolución, según procedencia de clase o según corriente estética a la que hayan pertenecido. Sin embargo, aún en este tipo de clasificaciones simples, las cosas son más complicadas de lo que parecen. Por ejemplo, no es lo mismo oposición a la revolución que oposición al Partido bolchevique, de modo que la clasificación de Slonim (o para el caso, la de Trotsky) esconde más de lo que muestra. Lo mismo sucede con el criterio de clase: muchos escritores burgueses resultan proletarizados por el proceso social que lleva a la revolución, mientras que incluso miembros de la aristocracia encuentran razones por las cuales el apoyo al gobierno bolchevique puede resultar importante. Por último, detrás de cada rótulo estético se esconden variaciones importantes de los criterios que definen a cada escuela o que establecen la afiliación política de cada artista o escritor.

Mayor confusión se añade al cuadro cuando se pretende que puede trazarse una línea recta entre los tres criterios y que una posición estética se vincula necesariamente a una posición política y a una posición de clase. Con una perspectiva tan simplista en mente, los formalistas, por dar un ejemplo, serían de extracción burguesa y enemigos de la revolución, mientras los realistas tenderían a salir de la clase obrera y a alinearse con el bolchevismo. Como veremos más adelante, el asunto dista de estar tan claro. Por el contrario, un problema que viene a solaparse a las contradicciones marcadas, es el de las pretensiones estético-políticas de los diversos grupos, que se suma al de las necesidades, por un lado, y las preferencias por otro, del Estado soviético y del Partido bolchevique (que no son siempre las mismas). Este último punto se complica aún más si se puede, por la disparidad de las líneas internas y la evolución de las alianzas y los enfrentamientos entre ellas, que suelen procesarse en cada uno de los frentes de los que se compone su acción. Así, cada grupo estético-político busca sus propias alianzas dentro del gobierno bolchevique, cuyas fracciones, a su vez, promueven sus

<sup>19</sup>Slonim, Marc: *Escritores y problemas de la literatura soviética*, Alianza, Madrid, 1974.

políticas apoyándose en tales grupos. Lo mismo se repite en el campo militar, el económico, el educativo, el industrial, etc., etc.

Por otra parte, hay que recordar que muchos de los que defienden al gobierno revolucionario, lo hacen por simple supervivencia, incluso en el plano más elemental, el de la comida. Véase el siguiente caso, de la pintora Dymshitz-Tostoja, del grupo suprematista de Malewich:

“Cuando empezaron a pasar hambre, Malewich viajó con sus alumnos a Witebsk, donde en aquella época también estaba Chagall, originario de Witebsk. Confiando en su ayuda en cuanto al suministro de alimentos, me decidí a ir. La Rusia Blanca todavía comía pan y manteca de cerdo. Me confiaron un viaje de servicio, y viajé llevándome todo lo que tenía para intercambiar.”<sup>20</sup>

Hay muchas razones más para explicar la adhesión o no de artistas y escritores a la nueva realidad, pero nunca se trata de motivos simples o fijos. Más que una clasificación sencilla, resulta interesante realizar un mapeo dinámico de los diversos grupos de la intelligentsia rusa, por lo menos en el campo de la literatura, que siga los avatares de la lucha de clases. Se verá allí la complejidad de los alineamientos y su labilidad.

Como ya vimos, una opción para ordenar el conjunto de las determinaciones por las que atraviesa la intelligentsia en este período es seguir la propuesta de Trotsky (y de hecho, del Partido bolchevique): el campo intelectual se organiza fácilmente desde el punto de vista de sus alineamientos políticos. Es decir: *conmigo o en mi contra*. Así, los intelectuales y las diversas corrientes pueden ser clasificados según su lejanía con el Estado soviético. Cualquiera sea la virtud que esta clasificación haya tenido para el bolchevismo en el poder, lo cierto es que toma el problema por su resultado, sin explicar sus razones. Aunque veremos que la dirección bolchevique es conciente de la determinación de clase de los alineamientos intelectuales (y la utiliza en su discurso como elemento explicativo, como cuando Trotsky caracteriza a los “compañeros de ruta” como “campesinismo pequeño-burgués”) este análisis encuentra su límite cuando se refiere a la clase obrera y su “intelligentsia”. Efectivamente, cuando el bolchevismo se juegue por la NEP, resultará complejo para su línea discursiva aceptar que quienes la critican por izquierda representan “el punto de vista obrero”. En ese límite, se clausura el análisis de clase y se construye la ideología del partido como última realidad. Por último, esta clasificación trotskista tiene el defecto, que ya señalamos, de confundir la oposición a la revolución con la oposición al gobierno bolchevique, lo que introduce no pocas lagunas en la explicación de los alineamientos.

Entonces, examinaremos la evolución de la intelligentsia siguiendo, al estilo de Lenin, las grandes líneas de clase y observando, desde allí, las respuestas que las diferentes expresiones de la intelectualidad darán a los avatares del fenómeno revolucionario. Como veremos más adelante, esta determinación primordial no solo no es la única sino que opera de maneras no lineales.

<sup>20</sup>Citada por Stachelhaus, Heiner: *Kasimir Malewich. Un conflicto trágico*, Parsifal Ediciones, Barcelona, 1991, p. 138.

Dicho esto, creemos posible dividir a la intelligentsia siguiendo líneas de clase: a) la intelligentsia “tradicional”; b) la intelligentsia pequeño-burguesa; c) la intelligentsia proletaria pre-revolucionaria; d) la nueva intelligentsia proletaria. Por intelligentsia “tradicional” entendemos a la proveniente de las clases poseedoras, es decir, aristocrática y burguesa. Como veremos, será la protagonista “negativa” del primer momento de la revolución, la víctima propiciatoria del comunismo de guerra. Sus miembros, en general, se exilian rápidamente o son expulsados a fines de esa etapa, aunque algunos logran acomodarse a los nuevos tiempos e incluso desempeñar en ellos un papel más que relevante. La protagonista “positiva” del comunismo de guerra es la “vanguardia” artística, de procedencia pequeño-burguesa pero ligada a la clase obrera, que entra en la oposición en el momento siguiente, para vivir un rápido ocaso. El período de oro de la intelligentsia pequeño-burguesa es, sin dudas, la NEP, momento en el cual los “compañeros de ruta” crean una literatura que será recordada como la mejor y más elaborada. Contribuye también a erigir el mito de la “edad dorada” del arte revolucionario, la pervivencia de la vanguardia que dominó el momento previo. Quienes viven su hora de fama y exaltación con la “revolución cultural”, son los miembros de la intelligentsia proletaria revolucionaria, confundidos con la vanguardia en el primer período y en una oposición virulenta a la política oficial durante el segundo. La historia termina con el establecimiento de la “pax staliniana” de los ‘30, el realismo socialista en el que confluyen con mayor o menor comodidad los sobrevivientes de todos los grupos, amalgamados en una nueva intelligentsia surgida del propio proceso revolucionario.

#### a. La intelligentsia “tradicional”

Como dijimos, por “tradicional” entendemos a los grupos que provienen de las clases poseedoras. Por ese mismo hecho, son aquellos ya instalados en el campo cultural previo, ocupan posiciones de poder en él y son desplazados por la oleada revolucionaria. Varias razones dan cuenta de la naturaleza del momento. Por un lado, la construcción del Estado soviético y la destrucción de los contra-revolucionarios son tareas que dominan la acción del gobierno bolchevique. Por otra parte, se trata de un período de notable escasez material. Recuérdese la cita más arriba, o piénsese en el privilegio dado en esta etapa a la escritura poética por su inmediatez para la producción y el consumo, sí, pero sobre todo por la escasez de papel. Es el “período de los cafés”, de la acción callejera, un período que muchos recordarán como “heroico” y otros como “infernial”.

Al comienzo, la mayor parte de los intelectuales se muestra crítica y reacia a colaborar. Esto vale tanto para los cercanos ideológicamente (como los ligados al mundo menchevique-socialrevolucionario o incluso ex bolcheviques -Gorki, por ejemplo), como los que se podrían definir como “liberales” (como Boris Pasternak, en una suerte de exilio tan autoimpuesto como imposible, tal cual se narra en *Doctor Zhivago*). El grueso de los intelectuales opuestos a la revolución pueden ubicarse entre dos grandes campos: los ligados a la vieja intelligentsia y los renovadores estilísticos.

Los primeros, en general vástagos menores del gran realismo ruso del siglo XIX, se cuentan en las filas tanto de la burguesía como de la aristocracia. La mayoría se pasa a los ejércitos blancos y de allí al extranjero (Iván Bunin, Alexéi Tolstói). La mayoría, también, forma parte de la primera oleada de literatura rusa en el exilio, a la que se van sumando capas superpuestas provenientes de sectores cada vez más a la izquierda. Curiosamente, casi todos los escritores de la vieja intelligentsia pueden incluirse tranquilamente en el canon estilístico que prefiere la dirección revolucionaria, es decir en el realismo, desmintiendo la idea de que a cada clase le corresponde una estética única y particular y que ella, de alguna manera, responde a un alineamiento político-social. Por el contrario, el tronco realista muestra ejemplos desde los más cercanos a la revolución (los escritores “proletarios”) hasta los más lejanos (como Bunin), pasando por los que adhirieron con reticencias (Gorki) hasta los que terminaron oponiéndose frontalmente, también, no sin reticencias (Andreiev). No resulta curioso, entonces, que entre los más reaccionarios de los intelectuales contrarrevolucionarios se encuentre un representante de la estética preferida por los miembros más conspicuos del estado mayor soviético, Iván Bunin.

En efecto, Bunin, escritor realista de origen noble galardonado con el Premio Nobel de literatura en 1933, se opone fervientemente a la revolución. Su diario personal, publicado bajo el título sumamente elocuente de *Días malditos*, que abarca los primeros dos años de la toma del poder por los bolcheviques, reproduce todo el odio religioso anti-moderno, zarista, racista y ávido de venganza propios de lo peor de la ideología anti-bolchevique.<sup>21</sup> Bunin no entiende la alegría que despierta la revolución entre los obreros. Tampoco entiende el odio de clase del que la revolución es hija y cuyo triunfo exacerba. Le chocan el clima iconoclasta y anti-religioso así como las manifestaciones de “arrogancia” de los hasta ayer sumisos inferiores. En su perspectiva, la revolución es un castigo de Dios a un pueblo que no supo entender las enseñanzas de la fe. A él le urge marcharse, no soporta la nueva vida, es “una imposibilidad física”. Hay que creerle:

“Esto es Asia. Definitivamente: Asia. Por doquier hay soldados, chiquillos, se venden melindres, turrón de sésamo, galletas con granos de amapola, cigarrillos con boquilla de papel. Gritos y hablas orientales. ¡Qué repugnantes sus rostros amarillos y sus cabellos hirsutos! Tanto los soldados como los obreros que se enfrascan en las descargas de los camiones ostentan sus triunfantes jetas.”

Los bolcheviques son “h. de p.” cuyas esposas “pasan el día cotilleando” gratis con los teléfonos del Kremlin. En el nuevo orden, los ignorantes toman los puestos más importantes del mundo de la cultura, simplemente por su cercanía con el poder; poder ante el que resulta humillante que la Iglesia ortodoxa a través de su patriarca se presente. Es claro por qué: una serie de fotos de la dirección bolchevique se le ocurre una “horrible galería de presidiarios”. La idealización del pasado corre pareja con el odio hacia el presente: “Nuestros hijos y nietos no serán capaces de imaginar la Rusia en que nosotros alguna vez (ayer mismo) vivimos, una Rusia que no valoramos lo suficiente y a la que no

<sup>21</sup>Bunin, Iván: *Días malditos (Un diario de la Revolución)*, Acantilado, Barcelona, 2007.

comprendíamos: ni todo su poder, su complejidad, su riqueza, su felicidad...” La culpa es de la intelligentsia, porque, a pesar del fabuloso presente ruso en el que todos vivían sin darse cuenta, “durante cien años enteros a ese pueblo le estuvieron inculcando la idea de que su única salvación consistía en expropiar a unos pocos millares de terratenientes unas parcelas de tierra...” Ensalzando a Stenka Razín, preparaba la aparición de Lenin.<sup>22</sup> Su exceso de liberalismo no supo ver el carácter destructivo y de mal antecedente de la Revolución francesa: Lenin y Trotsky son Saint Just y Robespierre, solo que “más sanguinarios”.

La revolución es simplemente el despliegue de la “ira cainita”. Bunin parece no soportar ni siquiera el cambio del calendario y del sistema horario con el cual los bolcheviques pusieron a Rusia a la altura de los tiempos, literalmente hablando. Los miembros del partido son traicioneros, capaces de cualquier cosa, típica expresión de la criminalística lombrosiana: Kollontai, por ejemplo, tiene el tipo “angelical” que corresponde a las “prostitutas y criminales natos”. Bunin no descarta la animalización como figura de la “crítica” política: Lunacharski es “un reptil”, los comisarios bolcheviques son “simios”, los pobres que se visten de la ropa de los muertos se asimilan a aves carroñeras. Tampoco falta el recurso a la caracterización “higiénica”: los bolcheviques hieren “la vista con su maldito color rojo”, siempre asociado a la suciedad: “Sobre todo, ¡cuánta mugre!”, “gorros grasientos”, “cabezas piojosas”, ropa sucia que produce “náuseas”. El atavismo es responsable del fenómeno bolchevique: “Y todo esto se repite una y otra vez, puesto que entre los rasgos distintivos de las revoluciones están la sed de juego, la hipocresía, el gusto por las poses y la farsa. El mono que hay en cada hombre se despierta y asoma la cabeza.”

Desde esta posición extrema, Bunin no deja de destacar el oportunismo de los intelectuales que se acercan al nuevo gobierno. Los simbolistas como Briusov y Blok son atacados con saña. Briusov, según Bunin, en 1904 glorifica a la autocracia; en 1905, se acerca a Gorki; en 1914 es ultrapatriótico; en 1917 se transforma en un “bolchevique de tomo y lomo”. Blok se convierte en secretario personal de Lunacharski y “furibundo bolchevique”.<sup>23</sup> Tolstói es otro de los convertidos en coro pro-gubernamental. Voloshin ayer era un “guardia blanco”; hoy “está dispuesto a cantar las glorias bolcheviques”. Obviamente, Maiakovski se lleva la palma en cuanto a odios personales. Todos son oportunistas y traidores.

Los estudiantes son, por supuesto, un conjunto de locos, “unos canallas”. La cultura de la revolución, para Bunin, no puede ser otra que circo para brutos, que anota en su diario con regocijo, como cuando recuerda la velada del Proletkult donde se elige a la dama de los ojos más bellos y los pies más pequeños, o donde se presenta, como acto central, a un imitador de animales. Bunin es coherentemente reaccionario, está claramente a favor de los “blancos” y se niega a colaborar de cualquier manera con el gobierno bolchevique:

<sup>22</sup>Stenka Razín: líder de los cosacos del Don, que en el siglo XVII condujo una revuelta contra el zarismo y se transformó en un héroe popular.

<sup>23</sup>Si bien el alineamiento de Blok con los bolcheviques puede ser exagerado por Bunin, no hay dudas de que es profundo, sincero e inmediato. Véase Thun, Nyota: “Revolución de Octubre-Revolución cultural. Lenin (1917-18)”, en AA.VV.: *Revolución y literatura*, Akal, Madrid, 1977.

“¡Es increíble! Ahora resulta que tengo que explicar a más de uno las razones que me impiden ir a servir al Proletkult. Resulta que hay que demostrar las razones por las que uno no puede ir a trabajar junto a la sede de la policía política, donde casi cada hora le rompen a alguien la crisma, y a ponerse a instruir a cualquier cerdo de manos sudorosas acerca de ‘los últimos progresos en materia de composición de versos’. ¡Que la lepra ataque a todos sus descendientes hasta la septuagésimo séptima generación, si alguno de esos consigue ‘interesarse’ por la poesía. (...) ¿Acaso no es el colmo del horror que yo tenga, por ejemplo, que probar que es mil veces preferible morir de hambre que instruir a esa gentuza en la técnica de yambos y coreos, para que se aplique a cantarle loas a sus camaradas que roban, golpean, violan, profanan templos, arrancan tiras de piel a los oficiales blancos y humillan a los sacerdotes coronándolos con cuernos?”

Así como la mayoría de los intelectuales aristocráticos y burgueses emigra o es expulsado, otros optan por la colaboración con el Estado bolchevique. Como veremos, esta posibilidad permite el reciclado de muchos intelectuales y especialistas burgueses y hasta aristócratas desde el inicio de la revolución, pero se hace más importante con la NEP. La NEP posterga a intelectuales de origen proletario o que han optado por la revolución muy tempranamente, para favorecer a aquellos que prestan servicios muy necesarios o que, por su fama en el mundo intelectual, pueden servir a la propaganda del nuevo Estado. Esto crea una tensión permanente entre ambos campos. El caso más sintomático de la trayectoria de la política bolchevique es el de Alekséi Tolstói, quien, como Bunin, también es un escritor realista y de origen noble:

“Ex liberal, amigo de los revolucionarios, se volvió chauvinista durante la Primera Guerra Mundial y antibolchevique en 1917. Se unió a los Blancos, sirvió en la sección de propaganda del estado mayor del general Denikin, escribió atronadores panfletos contra el comunismo, y terminó en París como exiliado. Colaboró en la prensa del exilio y publicó varios volúmenes en el extranjero.”<sup>24</sup>

Alekséi Tolstói (1882-1965), que ya tenía seguidores durante la NEP, alcanza su máxima reputación en la década del '30. Considerado el escritor soviético más importante, luego de la muerte de Gorki en 1936, diputado, miembro de la Academia, Premio Stalin, presidente de la Unión de escritores soviéticos, embajador en Bulgaria, entre otras funciones y galardones, Tolstói mantiene sus privilegios nobiliarios en la patria de los trabajadores. Como recuerda Slonim, vive lujosamente y cobra fortunas por sus libros. Es, otra vez según el mismo autor, “un representante de lo viejo y de lo nuevo a través del cual se estableció la reconciliación entre el régimen y la intelligentsia”.

Se equivoca Slonim, sin embargo, cuando supone que Tolstói se “convirtió” al bolchevismo. En realidad, tanto él como un conjunto de intelectuales aristocrático-burgueses, se acerca al Estado soviético porque la NEP le parece todo lo contrario, es decir, un retorno al capitalismo que, además, tiene la virtud de haber recuperado la integridad territorial de Rusia. Sobre esta base, retorno al capitalismo y nacionalismo, el grupo *Cambio de rumbo*, al que impulsa

<sup>24</sup>Slonim, op. cit., p. 177.

Tolstói, promueve el reconocimiento del gobierno soviético y la colaboración con la nueva etapa. Así es como vuelve a Moscú bajo la categoría de “expatriado arrepentido”.<sup>25</sup>

Slonim, que evidentemente lo aprecia poco, afirma que, apenas llegar, entabla amistad con representantes de las organizaciones más diversas, incluso opuestas entre sí, hasta que su oportunismo lo ubica bajo la protección de los representantes más importantes del Partido. Considerado un compañero de ruta durante la NEP, no se compromete con ninguna facción de las que se disputan el poder, lo que le permite sobrevivir incluso al stalinismo. Tolstói retrata esta situación, tanto suya como de la fracción de la intelligentsia de *Cambio de rumbo*, en su obra *Peregrinación por los caminos del martirio*: sus héroes no se adhieren al comunismo ni se incorporan al Partido, aceptan el régimen y su política de reconstrucción por razones patrióticas, nacionalistas. Sin embargo, su novela *Pedro I* representa una justificación de Lenin y de Stalin, un paso adelante en su identificación con el nuevo régimen. Escrita a comienzos de la década del '30, forma parte de la reconstrucción nacionalista de la URSS, bajo el impulso del “socialismo en un solo país”.

Más ligada a la burguesía se encuentra la experiencia de los intelectuales surgidos bajo el clima de crisis y decadencia que se vive en Rusia durante la primera década del siglo XX. Los simbolistas, de ellos hablamos, tendrán un lugar más confuso todavía en esta historia que contamos. Su estética se vincula a las corrientes europeas que desde la Comuna de París, dominan el escenario artístico bajo el título de “vanguardia”.

La aparición de las vanguardias europeas a fines del siglo XIX se ha asociado frecuentemente a una “crisis de conciencia”, una caída de la “civilización”, un abandono de “valores” y falta de sentido de la existencia. Según Nietzsche, una era de “fuerte desacuerdo entre la religión oficial y la fe interna”.<sup>26</sup> Amoralismo, irracionalismo, arte por el arte, decadentismo, “demonismo”, son las marcas de la época. El modernismo es el movimiento general que expresa esta crisis, dando origen a numerosas corrientes intelectuales. De todas ellas, el simbolismo fue la primera en surgir en suelo ruso.

El simbolismo se inicia en Francia como reacción contra el realismo. Para el simbolismo el mundo es un misterio unido por coincidencias y relaciones ocultas. Así, las cosas más dispares pueden estar vinculadas secretamente, lo que Baudelaire llamó “correspondencias”. La mayor expresión de esta concepción es el poema de Rimbaud, *Vocales*, donde cada una de ellas está unida a un color. Dada esta percepción del mundo, la sinestesia, la capacidad de percibir dos o más sensaciones de sentidos distintos al mismo tiempo, se vuelve la cualidad

<sup>25</sup>*Aelita*, una novela de ciencia ficción de A. Tolstói, resume la ideología de *Cambio de rumbo*: el régimen ha entrado en razón, luego de una etapa de desvarío. Es lo que aprende el protagonista luego de viajar a Marte atraído por un amor imposible. Se trata entonces, de una apología de la NEP. Fue llevada al cine por otro defensor y beneficiario de la apertura capitalista de la Nueva Política, Iakov Protazanov, que partió al exilio en 1917 y volvió con el “cambio de rumbo”. Véase Leyda, Jay: *Kino. Historia del film ruso y soviético*, Eudeba, Bs. As., 1965, p. 225.

<sup>26</sup>Maliavina, Svetlana: “El simbolismo ruso. El origen y la originalidad del movimiento”, en *Eslavística Complutense*, vol. 2, 2002, p. 128.

más importante de la sensibilidad artística y un recurso permanente en las imágenes simbolistas. Si bien los simbolistas crean una prosapia que se remonta a Poe, William Blake, Dante e incluso la Biblia, el movimiento puede fechar su inicio en *Las flores del mal*, de Baudelaire y su desarrollo en Mallarmé y Verlaine. Tiene sus variantes, como el Parnasianismo, expresado mejor que nadie por Théophile Gautier y su defensa del “arte por el arte”. Los parnasianos constituyen algo así como la “derecha” formal del movimiento, mientras los “malditos” (Rimbaud, Verlaine, Villiers de L’Isle-Adam) serían la “izquierda” descompuesta y anarcoide, defensora de la libertad sexual, las drogas y los excesos morales. El “satanismo” y el relativismo ético, dan pie al surgimiento de una estética que rechaza los valores de belleza clásicos. El simbolismo también se expresa en pintura (Gustave Moreau, Odilon Redon) y escultura (Rodin, Maillol).

En Rusia, el nacimiento del simbolismo puede fecharse en la conferencia de Dmitri Merezhkovski de 1892, que será seguida por la publicación de la colección *Los simbolistas rusos*, una aparente compilación que oculta detrás de seudónimos a Valeri Briusov, uno de los referentes del movimiento.<sup>27</sup> Es una revolución idealista contra el realismo y el positivismo anterior, desde un punto de vista neokantiano y de la estética modernista. A la etapa simbolista se la conoce como la “Edad de plata” de la literatura rusa, forma de distinguirla, al mismo tiempo que relacionarla, de la “Edad de oro” de Pushkin y las “pléiades” (1810-1830). Se trata de un neo-romanticismo que exalta la desesperación, el carácter contradictorio del ser humano, sus pasiones y vicios, la belleza delicada y la corrupción. Sus influencias estético-filosóficas se remontan a Baudelaire, Nietzsche y Wagner.<sup>28</sup>

Rápidamente se hacen evidentes las diferencias entre dos grupos, asociados a separaciones geográficas y generacionales. En relación al primer criterio, el simbolismo ruso se divide en dos centros: Moscú y San Petersburgo. En Moscú se organiza el grupo de Briusov, que incluye a Balmont y Poliakov. Maliavina los caracteriza como “intuitivo-individualistas”: el poeta debe expresar “el movimiento del alma” y el “misterio” del mundo. Se dan como instrumentos de desarrollo la editorial Escorpio, el almanaque *Las flores nórdicas* y la revista *Libra*. El grupo de San Petersburgo es dirigido por Merezhkovski, e incluye a Zinaida Guippius y Nicolai Minski. Se trata de místicos colectivistas de inspiración cristiana que pretenden una “comunidad religiosa”. Se expresan en *Nuevo camino* y *Las cuestiones de la vida*. En su imaginario se incluye la idea de un reino futuro que uniría “el paganismo y el cristianismo, el espíritu y la carne”. Estos dos grupos van a juntarse luego y serán conocidos como el “simbolismo de los mayores”, por oposición al de “los menores”, que se desarrollará durante la primera década del siglo XX.

<sup>27</sup>Maliavina, op. cit., p. 129. A menos que se indique otra cosa, de aquí en adelante, los datos sobre el simbolismo ruso han sido tomados de este texto.

<sup>28</sup>Gasparov, Boris: “Poetry of the Silver Age”, en Dobrenko, Eugeny y Marina Balina: *The Cambridge Companion to Twentieth-Century Russian Literature*, Cambridge University Press, Cambridge, 2011. La influencia de Nietzsche en la cultura europea desde fines del siglo XIX es enorme. Todo el mundo tiene algo de “nietzscheano” sin saberlo. Rusia no es la excepción. Véase Berman, Marshall: “Isaac Bábel: esperando a los bárbaros”, en *Aventuras marxistas*, Siglo XXI de España Editores, 2002, p. 176.

Mientras en San Petersburgo el grupo de Merezhkovski evoluciona hacia una secta religiosa hecha y derecha,<sup>29</sup> en Moscú se reúnen los “argonautas”, en torno a *El vellocino de oro*. El grupo incluye a Serguei Soloviov, Andrei Bely y Aleksander Blok.<sup>30</sup> A estos últimos, por oposición a los anteriores se los conoce como “simbolistas menores”. Se oponen al esteticismo individualista de los mayores, en particular, del grupo de Briusov, a su subjetivismo y a la concepción del arte por el arte.

A los simbolistas se los señala, siempre y en todo lugar, como “decadentes”. Sin embargo, en Rusia el adjetivo “decadente” se aplica sobre todo a los mayores y significa, en la época, una concepción del mundo caracterizada por la conciencia de la crisis y la impotencia ante ella, unida al cansancio espiritual, un individualismo extremo y el pesimismo social.<sup>31</sup> Es, según Maliavina, un “presentimiento del fin del mundo”, una actitud muy extendida en toda Europa. Si bien los “menores” comparten estos sentimientos, tienen ideales fraternales, siguiendo la concepción del filósofo Vladimir Soloviov sobre la “unión universal”, donde cada uno “debía salir de los límites estrechos de su existencia cerrada” y reconocer al otro. Otros simbolistas tienen un desarrollo propio, no pertenecen a, ni forman ningún grupo, como Sologub, Dobroliubov, Annenski, Jodasevich y Voloshin.

En general, el simbolismo reemplaza los temas sociales, dominantes en el realismo del siglo anterior, por los “existenciales”: dios, la muerte, la vida, etc. Rechazados por los escritores “sociales”, los escritores simbolistas tienen una amplia influencia no sólo en poesía. En la narrativa, por ejemplo, contribuyen a la aparición de la “nueva prosa” que reemplaza al viejo realismo decimonónico, muerto, según algunos, en 1910, con la desaparición de Chéjov, Tostoi y Leskov. Habría, entonces, entre el realismo tradicional y el simbolismo un espacio intermedio cuya culminación sería la obra de Zamiatin.<sup>32</sup>

Sea cual fuere la importancia del simbolismo en la escena rusa, la revolución de 1917 provoca su estallido. Al igual de lo que sucedió con la tendencia realista, hay simbolistas anti-revolucionarios, neutrales y pro-bolcheviques. Merezhkovski, por ejemplo, emigra a Francia, afiliado al Partido Socialrevolucionario y corrido cada vez más a la derecha. Su presunto apoyo

<sup>29</sup>Aunque no necesariamente hacia la derecha, si se recuerda lo citado más arriba de Kagarlitsky: el misticismo “comunista” se opone al individualismo burgués. Más adelante veremos que Merezhkovski y Guippius tienen una influencia amplia en la vida cultural rusa, sobre todo en la etapa posterior a 1905. Ambos desarrollan la tendencia de los “buscadores de Dios”, punto de partida de los “constructores de Dios” como Lunacharski y Gorki.

<sup>30</sup>El *Vellocino de Oro* apadrina también una apertura hacia Occidente en general, y Francia en particular, sobre todo en pintura. Véase Stachelhaus, op. cit., p. 21.

<sup>31</sup>El adjetivo pasará luego a formar parte del repertorio de insultos políticos cotidianos, abarcando progresivamente a todo aquel que se oponga a la “realidad” soviética, una costumbre común a todos los dirigentes bolcheviques, desde Lenin a Stalin, incluyendo, por supuesto, a Trotsky.

<sup>32</sup>Véase Bogomolov, Nikolai: “Prose between Symbolism and Realism”, en Dobrenko, Eugeny y Marina Balina: *The Cambridge Companion to Twentieth-Century Russian Literature*, Cambridge University Press, Cambridge, 2011.



a Hitler le impide ser Premio Nobel. Profundamente anti-bolchevique, muere en 1941. Blok será un caso distinto: recibe la revolución con un poema famoso, *Los Doce*, que compara a los bolcheviques con los apóstoles. Participa del proceso revolucionario esperando la resurrección de la vida rusa, aunque muere decepcionado por el curso de los acontecimientos. Su adhesión espontánea al fenómeno de la revolución (no a su política) le vale la excomunión del resto de los simbolistas de derecha y de los acmeístas (recuérdese lo citado más arriba del diario de Bunin).

Con sus contradicciones, Blok forma parte del primer grupo de escritores de vanguardia que se propone sostener con su arte la revolución. Conocidos como “escitas”, se trata de un grupo conducido por Razumnik Ivanov-Razumnik, filósofo y crítico literario perteneciente a la izquierda de los social-revolucionarios. Políticamente eran populistas; según ellos, la revolución es una rebelión de masas fundamentalmente campesinas que imprime a la transformación social producida un rasgo nacional. Estéticamente, los escitas formaban parte del universo simbolista. Blok es el representante más conocido del grupo y *Los Doce* se transforma rápidamente en un acontecimiento político-literario. Slonim señala que las vivas polémicas en torno a la interpretación del contenido del poema se centran en su simbología: los doce soldados rojos que saquean y asesinan y destruyen el detestable viejo mundo, en aras de la construcción de un mundo mejor, son guiados por un Cristo fantasmal. No dejó a nadie satisfecho: “Los anticomunistas lo consideraron una blasfemia y los comunistas no estaban muy contentos con la visión del Crucificado como el portador de la más profunda verdad revolucionaria.”<sup>33</sup> Poema incómodo, la combinación de descripciones realistas con imágenes simbolistas, significa también una molestia para los críticos como Trotsky, que consideran al simbolismo una corriente que no expresa sino la decadencia burguesa. Según Slonim,

“Tampoco lo satisfizo ‘Escitas’ (...) una oda que volvía al concepto dostoiévskiano de la universalidad rusa, hacía hincapié en la ruda fuerza primitiva de la nación y amenazaba a Occidente con una alianza entre las hordas de eslavos y asiáticos, en caso de que Europa se negara a colaborar con la tierra de la Revolución.”<sup>34</sup>

Para Slonim, esta adhesión no es casual: después de todo, la ideología aristocrática de los simbolistas (Blok era de origen noble), cuestiona sistemáticamente a la burguesía. Recuérdese también que los simbolistas franceses adoptaron para sí la denominación, inicialmente peyorativa, de “decadentes”, al asumirse como críticos de la clase dominante. Esa crítica se contenía en actos reñidos con la moral y las buenas costumbres burguesas: adicciones a sustancias variadas (hachís, opio, ajeno), sexualidades “perversas” y lo que Slonim describe como una fascinación morbosa por lo demoníaco, la muerte y la descomposición. Valeri Briusov es quizás el caso más extremo de relación entre simbolismo y revolución. Se afilia al comunismo y ocupa cargos en el Estado soviético hasta su muerte.

<sup>33</sup>Slonim, op. cit., p. 17.

<sup>34</sup>Ibid. Dicho sea de paso, de ese poema toma su nombre el grupo.

En oposición al hermetismo del simbolismo, surge en la Rusia prerrevolucionaria el acmeísmo o adamismo, para designar con ello una vuelta a los orígenes, a la simpleza, a lo clásico. También se conoce este movimiento como neoclasicismo, por su preferencia por las imágenes concretas antes que por las vaguedades de los simbolistas. Aunque los acmeístas cantan a la revolución, no están exentos de las tendencias místicas, religiosas y mesiánicas del simbolismo. Tal es el caso de Anna Ajmátova. Los acmeístas sintetizan la extraña situación de todo un conjunto de intelectuales rusos ante la revolución. Gumilev, esposo de Ajmátova, es fusilado por el gobierno bolchevique, acusado de formar parte de una conspiración monárquica en 1921. Marina Svetaeva tiene una vida trágica en extremo, cumpliendo con más justicia la sentencia de Slonim: “Los que se quedaron en Rusia por diversas razones (...) como Anna Ajmátova, se enfrentaron no solo con una situación material desesperada, sino con tremendos problemas ideológicos, morales y artísticos.”<sup>35</sup> La revolución encuentra a su marido, Serguei Efron, formando parte de los ejércitos blancos. Svetaeva espera en Moscú, con una hija que muere de hambre en un asilo, donde la había dejado con la esperanza de que allí al menos tendría la comida asegurada, mientras ella cuida a la otra, enferma de malaria.<sup>36</sup> Se exilia en Praga y luego en París durante los años ’20, hasta que su marido decide volver a Rusia en los ’30, confiado en reinstalarse. Muere arrestado y fusilado. Svetaeva termina suicidándose en 1941. Una suerte parecida tuvo Mandelstam, que muere en un campo de concentración en 1938 por haber escrito un epigrama contra Stalin, aunque, según Ajmátova, su suerte queda sellada cuando abofetea a Alekséi Tolstói, paradigma del escritor acomodaticio y sin principios.<sup>37</sup>

Ajmátova y Pasternak tienen mejor suerte, manteniéndose con muy bajo perfil durante todo el stalinismo, beneficiados, sobre todo el último, por su amistad con Gorki.<sup>38</sup> Ambos son reivindicados y transformados en “héroes” de la resistencia cultural durante el “deshielo”. Pasternak, incluso, recibe el Premio Nobel de literatura. No obstante sobrevivir, ambos enfrentan abundantes problemas con el Estado soviético: Ajmátova sufre la muerte de su último esposo, Nicolai Punin, en un campo de concentración en 1938, la prisión de su hijo varias veces y su propio destierro. Logra estabilizar su vida durante la Segunda Guerra, momento en que ella y Pasternak son “reclutados” para la gran “epopeya” patria. Considerado uno de los más grandes poetas rusos de todos los tiempos,

<sup>35</sup>Slonim, op. cit., p. 13.

<sup>36</sup>Estrin, Laura: *Literatura rusa*, Letra nómada, Bs. As., 2013, capítulos 6 y 7. Véase también su introducción a la compilación de simbolistas rusos citada en la bibliografía.

<sup>37</sup>Berlin, Isaiah: *Impresiones personales*, FCE, México, 1984, p. 355. Véase también Prieto, José Manuel: “Sobre un poema de Osip Mandelstam”, en *Letras Libres*, Mayo 2009 y Bufano, Sergio: “El poema nunca escrito”, en [http://www.poetica.com.ar/Directorio/Poetas\\_miembros/Osip\\_Mandelstam.html](http://www.poetica.com.ar/Directorio/Poetas_miembros/Osip_Mandelstam.html).

<sup>38</sup>Véanse las cartas entre Gorki y Pasternak en la compilación citada en la bibliografía. De todas maneras, Pasternak tenía cierta influencia propia en el régimen, como se observa en la anécdota que culmina con la muerte de Mandelstam o sus viajes al exterior representando a la comunidad literaria rusa. Durante la Segunda Guerra escribirá poemas “patrióticos”, sobre los que él mismo creía que podían interpretarse como una apología del régimen. Véase Berlin, op. cit., p. 337.

Pasternak se hace famoso internacionalmente con la novela que sintetiza su vínculo con la revolución, *Doctor Zhivago*.<sup>39</sup> Como su protagonista, quiere que la revolución haga lo único que no puede hacer: dejarlo en paz. Llegó incluso a tener cierta influencia política bajo el stalinismo y hasta el propio Stalin lo llamó para preguntarle por Mandelstam, un episodio bastante extraño donde se aprecia la psicología egocéntrica del futuro premiado por la academia sueca: en lugar de defenderlo, habla sobre sí mismo, al punto que Stalin habría culminado la charla señalando que si Mandelstam habría sido su amigo, lo hubiera defendido mejor. Durante la lucha contra el fascismo, Pasternak tuvo su lugar en la política soviética, aunque siempre fiel a la idea de la independencia del arte en relación a la política: enviado al Congreso de escritores antifascistas, no tuvo mejor idea que declarar, frente a los reunidos, que no había que organizarse porque eso significaría la “muerte del arte”.<sup>40</sup> No falta quien lo considera un acomodaticio, a diferencia de Mandelstam, que resiste hasta el final.<sup>41</sup>

Cabe mencionar dentro de este acápite, a un par de escritores que pueden ser asimilados a la intelligentsia “tradicional” no tanto por su origen de clase, como por ser una derivación estética de una de las dos corrientes aquí mencionadas y haberse desarrollado en el ámbito propio de dicha intelligentsia. En efecto, para completar el campo realista, falta hablar aquí del expresionista Andreiev y el nietzscheano-realista socialista Gorki. Empecemos por este último, cuya ubicación en el campo de la intelligentsia “tradicional” puede llamar la atención.

Máximo Gorki (Máximo el Amargo), seudónimo de Aleksei Maximovich Peshkov, proviene del mundo proletario, pero no solo su obra coagula en la Rusia pre-revolucionaria, sino que su literatura, tanto en estilo como en temas, preocupaciones y personajes, es deudora del viejo realismo burgués.<sup>42</sup> Es muy fácil ver en sus primeros cuentos y novelas la presencia de Chéjov, de Tolstói y de Dostoievsky. En efecto, nacido en 1868, crece literariamente marcado por el autor de *El jardín de los cerezos* y por su experiencia vital de vagabundo entre pobres desde muy joven. Cuentista de nombre reconocido, salta a la consideración pública masiva con *Los bajos fondos*, drama naturalista estrenado por Stanislavsky en el Teatro del Arte de Moscú, un relato vivo de seres perdidos al final de la escala social, vistos con simpatía. Llega a ocupar un lugar, a comienzos de siglo, en la Academia de Ciencias Imperial, pero por su creciente acercamiento a la socialdemocracia es expulsado y encarcelado por apoyar la revolución de 1905. Consagrado dentro de ese mundo (que es un ambiente opo- sitor al zarismo y, por lo tanto, con vinculaciones con las tendencias revolucionarias), Gorki evoluciona hacia posiciones más radicalizadas de la crítica social.

<sup>39</sup>Un análisis político muy interesante de esta novela puede leerse en Deustcher, Isaac: “Pasternak y el calendario de la Revolución”, en *Ironías de la historia*, Ediciones Península, Barcelona, 1969.

<sup>40</sup>Berlin, op. cit., p. 319.

<sup>41</sup>Véase Sandler, Stephanie: “Poetry after 1930”, en Dobrenko, Eugeny y Marina Balina: *The Cambridge Companion to Twentieth-Century Russian Literature*, Cambridge University Press, Cambridge, 2011.

<sup>42</sup>Sobre la vida de Gorki puede verse Gourfinkel, Nina: *Gorki según Gorki*, Laia, Barcelona, 1972.

El puente entre una y otra etapa, que lo acerca al bolchevismo, es la revolución de 1905. Miembro de ese universo intelectual más o menos crítico al zarismo y la realidad rusa, Gorki pasa a ubicarse, a partir de entonces, en lo que podríamos llamar la “extrema izquierda” de la intelligentsia “tradicional”. Esa ubicación es lo que le permite funcionar como visagra, como nexo entre ella y el Estado soviético.<sup>43</sup>

La historia de las relaciones entre Máximo Gorki y el Partido bolchevique es tan larga y tan sometida a vaivenes que resulta difícil de sintetizar aquí, sobre todo porque ella reaparecerá varias veces a lo largo de este relato. Exiliado en Capri, Italia, en 1907, es allí donde escribe su novela más famosa, *La madre*, que sintetiza su nuevo acercamiento político al marxismo y el abandono del nietzcheanismo propio de los héroes de sus primeros relatos.

Simpatizante del grupo VPered (Adelante), de Bogdanov, retorna a Rusia durante la Revolución del ‘17, pero su relación con el gobierno bolchevique se vuelve crítica cuando, actuando él, como dijimos, de nexo entre el nuevo Estado y los intelectuales burgueses, la represión y la censura se abaten sobre varios de sus protegidos.<sup>44</sup> Consecuentemente, en 1921 marcha hacia el exilio, del que retorna recién en 1928 para participar, del lado stalinista, de la revolución cultural en marcha. Sale de la misma como el más importante escritor soviético, mentor del realismo socialista y presidente de la Unión de escritores. Muere de manera extraña en 1936. Un año antes había sido asesinado su hijo, según se dice oficialmente, por mano trotskista. Los opositores al stalinismo hacen correr la versión del envenenamiento.<sup>45</sup>

Gorki apadrina a muchos escritores a lo largo de toda su vida, varios de los cuales van a tener un lugar destacado dentro de las letras rusas (piénsese, por ejemplo, en Babel). Uno de los más relevantes para este acápite es Leónidas Andreiev. Descubierta y protegido literariamente por Gorki, tiene una vida corta pero productiva. Famoso por sus relatos escabrosos, donde domina el tema de la muerte, la enfermedad, la banalidad de la vida, etc., apoya la revolución de 1905 sin ser socialista, sufriendo prisión. En realidad es más bien escéptico de la posibilidad de la transformación social y rechaza colaborar con la Revolución de octubre, emigrando a Finlandia (donde muere en 1919). Los relatos iniciales de Andreiev están marcados por la influencia de su mentor, protagonizados por “ex hombres”, prostitutas, mendigos, etc. Pasa luego a un simbolismo decadente

<sup>43</sup>El mejor testimonio de esta función de “visagra” se encuentra en sus cartas con prácticamente todo el mundo intelectual ruso. Véase en la bibliografía la colección de cartas con Chejov y Pasternak. También útil en el sentido de ubicar a Gorki en la constelación de la literatura rusa es su texto *Tres rusos*, sobre Tolstói, Andreiev y, otra vez, Chéjov. Puede sumarse a estos dos, *Fragments de mi diario*.

<sup>44</sup>Su crítica violenta a los bolcheviques es testimoniada por Serge, *Memorias...*, op. cit., p. 75.

<sup>45</sup>Chentalinski afirma que Gorki murió de muerte natural, aunque rodeado y completamente controlado por el stalinismo, en particular, por Iagoda, a quien acusan luego de envenenarlo. Véase Chentalinski, Vitali: *De los archivos literarios del KGB*, Muchnik, Madrid, 1994, capítulo 14. En esta edición, el nombre del autor aparece con “Ch”. En la edición de sus otros dos libros, por el contrario, con “Sh”: Shentalinski. Hemos respetado esa diferencia.

que culmina en el expresionismo, momento en el cual sus textos se vuelven más deprimentes, fantásticos y pesimistas. Como muestra, véase su cuento *Lázaro*. Publicado originalmente en 1906 y reeditado más de una vez como relato de vampiros, narra la historia del resucitado por Cristo luego de su retorno a los vivos. Lo que debiera interpretarse como la fortuna de una milagrosa segunda oportunidad, termina siendo el testimonio inmortal del sinsentido de la existencia. Es así que todos quieren conocerlo, preguntar por la otra vida, pero la sola mirada de Lázaro quita a sus interlocutores toda esperanza, toda alegría y cualquier expectativa acerca de valor alguno. No es extraño que Andreiev culmine en el descreimiento absoluto, desandando el camino que llevaría a su maestro, desde el bajo fondo nietzscheano hasta la comandancia absoluta de las tropas revolucionarias de la literatura, en los comienzos del stalinismo.

Como ya vimos con los simbolistas, el terreno “realista” reúne a gente tan dispar social y políticamente como Bunin, Tolstói, Gorki o Andreiev. Ninguno de los cuatro autores necesitó salirse del realismo para expresar sus posiciones políticas, no obstante tan divergentes. Prueba de que posición estética y posición política no resultan en alineamientos automáticos. Por otra parte, tampoco la adscripción de clase tiene una capacidad explicativa tal que todo se resume sencillamente en la fórmula “si es ..., entonces...”. Hay que recordar que hablamos de individuos y no de masas, de modo que las determinaciones que operan en cada uno de ellos varían notablemente en fuerza, eficacia e importancia. Por otra parte, la posición de clase de los individuos puede cambiar a lo largo de su vida, ya sea por procesos objetivos o por decisiones personales concientes, de modo que sus posiciones políticas también pueden hacerlo en consonancia con tal modificación.<sup>46</sup> Hechas estas salvedades, a largo plazo, los intereses de clase tienden a explicar bastante bien la evolución de las afinidades políticas de los intelectuales. Se verá más claro con la intelectualidad pequeño-burguesa que examinaremos a continuación.

#### b. La intelectualidad pequeño-burguesa

Cuando hablamos de intelligentsia pequeño-burguesa, nos referimos a todos aquellos que, proveniente de los estratos más pobres de la burguesía, suelen expresar no solo un origen o una opción de clase, sino defender ideologías propias de esta capa social. En el caso del que hablamos, el campesinismo y la NEP. Como veremos, la pequeña burguesía incluye en su seno una enorme cantidad de variables determinantes, desde quienes provienen de estratos pequeño-burgueses por su relación con los medios de producción (los campesinistas, por ejemplo) hasta los que llegan allí por la vinculación con una profesión o educación determinada (los profesionales liberales). En cualquier caso, sin embargo, la revolución provocará una escisión profunda, encontrándonos con una fracción que apoyará la revolución en tanto proceso de reconstitución del capitalismo ruso (es decir, a partir de ilusiones restauracionistas con respecto a la NEP) y otra que se integra al Estado soviético y tiende a constituirse en cuadro

<sup>46</sup>Hay aquí, indudablemente, un eco, bien que crítico, de Bourdieu, Pierre: *Campo de poder, campo intelectual*, Buenos Aires, Quadrata, 2006.

intelectual del proletariado. Este arco va desde la vanguardia artística hasta el Proletkult de Bogdanov.

#### *Los compañeros de ruta*

El grupo más claramente pequeño-burgués de todos los que examinamos aquí, es el denominado por Trotsky “compañeros de ruta”. Intelectuales que en general comienzan a producir antes de la revolución, su origen puede datarse claramente con el inicio de la NEP. No son un grupo definido a partir de una estética común, ni siquiera por una perspectiva política afín. En realidad, son constituidos como grupo por el Estado soviético: se trata de todos los intelectuales de tendencia campesinista o pequeño burguesa en general, que con la NEP pasan a ser aliados del bolchevismo.

En efecto, desde fines de 1921, cuando comienza la Nueva Política Económica, al producirse la liberalización de la economía, reflota también toda una capa de intelectuales y escritores que podría considerarse expresión de una NEP literaria. Tanto la censura como otras medidas disciplinarias habían sido muy duras durante el comunismo de guerra; los que osaban oponerse abiertamente al régimen eran fusilados, tal es el caso de Nikolai Gumilev, esposo de Anna Ajmátova. Otros sufrieron exilio o arrestos o fueron privados de la posibilidad de vivir de su oficio. También se tomaron otras medidas tendientes a manejar las publicaciones, como el control de las imprentas y las fábricas de papel.

La problemática de qué clase de arte o qué movimiento o tendencia debía y podía ser aprobada por el Estado revolucionario o por el Partido se vuelve particularmente complicada a partir de la NEP. En detrimento de los escritores que cantaban loas al nuevo régimen y del Proletkult, el Estado soviético y el propio Lenin propugnan ahora una política favorable a los “compañeros de ruta” o lo que es lo mismo, para los viejos escritores e intelectuales, los que ya producían antes de la revolución y que, en el nuevo clima, sin ser comunistas, están dispuestos a colaborar. Según Slonim, uno de los más firmes defensores de esta posición es Gorki, pero en realidad no es así. Gorki planteaba una política de tolerancia para con los intelectuales en general, incluyendo a los de la vieja intelligentsia, con quienes lo unían amplios lazos de amistad y reconocimiento mutuos. Precisamente, el inicio de la NEP, como veremos más adelante, estuvo precedido por una amplia represión a este último grupo, motivo por el cual el mismo Gorki se autoexilia. Gorki está en el extranjero cuando se produce el viraje de la política intelectual y no participa de ella, aunque algunos de sus “hijos” literarios se transforman en estrellas de la intelligentsia “nepista”, como Isaak Babel o Boris Pilniak.

En realidad, coherentemente con lo que sucede en todos los frentes en los que la alianza nepista se lleva adelante, el bolchevismo se asegura de que los aliados no sean representados por ningún elemento autónomo del partido del gobierno. El Partido bolchevique se relaciona directamente, sin mediaciones, con sus aliados. Fue el resultado de la prohibición de partidos fuera del Estado, que podrían haberse transformado en los articuladores de esa alianza, como los mencheviques o los socialrevolucionarios. Un resultado inesperado pero consecuente es la prohibición de las fracciones internas del partido, que surgen como

respuesta a esa falta de mediación externa. En efecto, la internalización de las contradicciones es el resultado necesario del proceso en marcha: en tanto las contradicciones políticas de la lucha de clases no son mediadas por estructuras separadas (partidos), pero tampoco eliminadas, tienden a expresarse en el interior del partido de gobierno, identificado ahora no como un actor en un campo de fuerzas más amplio sino como ese mismo campo de fuerzas. Obviamente, la prohibición de las fracciones tampoco elimina las contradicciones, sino que hace que se expresen de una manera más confusa y perniciosa: debajo de una aparente unanimidad que adopta la forma de sacralidad del partido, se esconde una cada vez más violenta disputa que no se manifiesta a la luz del día. De este modo, las disputas en el campo intelectual tienden a tomar parte de la disputa facciosa más general, siempre dentro del Estado y del partido.

La primera revista de frente en la que publican tanto comunistas como compañeros de viaje, es *Krasnaia nov* (*El Surco Rojo*), fundada en 1921. Lenin, a instancias de Gorki, designa redactor en jefe de esta publicación mensual al crítico Aleksandr Voronski, del cual hablaremos con detalle más adelante. Según Slonim, que como vimos tiende a confundir el panorama reinante al final del comunismo de guerra con el que inaugura la NEP,

“El mismo Gorki recibió fondos para su enorme proyecto editorial de la Literatura Internacional que proporcionó trabajo y subsistencia a cientos de literatos jóvenes y viejos que hacían traducciones, notas, introducciones, etc. Estas dos empresas fueron consideradas una victoria para el ala moderada del Partido dirigida por Lunacharski y apoyada por Lenin.”<sup>47</sup>

En realidad, la editorial de Gorki es anterior al inicio de la NEP. La fundación de *Krasnaia nov* parece tener una motivación más ligada a la política inmediata y no necesariamente vinculada al ala “moderada” y sus concepciones estéticas. Es probable que Tihanov esté más cerca de la verdad cuando sostiene que su aparición tiene más que ver con la necesidad de combatir la influencia de los emigrados en la literatura soviética.<sup>48</sup> Con posterioridad, vendría a ser el campeón de los escritores no partidarios en otra batalla, ahora interna.

En efecto, la historia de *Krasnaia* se identifica con la de los “compañeros de ruta” y es expresión de la política dominante en la dirección bolchevique, aunque por algunas razones que veremos más adelante, se la identifica, junto con su director, como “trotskista”.

El grupo más importante de los “compañeros de ruta”, el de los *Serapiónovy bratia* (*Hermanos Serapios*) se organiza en 1921, a instancias de Zamiatin y Gorki. Zamiatin es, indudablemente, el alma mater. Por el contrario, la presencia de Gorki es dudosa, aunque sí es cierto que varios de sus “ahijados” están allí. El nombre de referencia fue tomado de E.T.A. Hoffmann, que había escrito seis volúmenes de narrativa fantástica con ese título.<sup>49</sup> Hoffmann (1776-1822) forma

<sup>47</sup>Slonim, op. cit., p. 62.

<sup>48</sup>Tihanov, Galin: “Towards a History of Russian Émigré Literary Criticism and Theory between the World Wars”, tomado de <http://nevmenandr.net/scientia/festschrift/tihanov.pdf>, p. 322.

<sup>49</sup>Slonim, op. cit., p. 123.

parte de la segunda generación de románticos alemanes, junto con los hermanos Jakob y Wilhelm Grimm, y es considerado uno de los grandes escritores de literatura fantástica. La colección de relatos *Die Serapiens-Brüder* presenta dos rasgos que los caracterizan y unifican: por un lado, la estructura, similar a la de *Las mil y una noches*, *El Decamerón* y *El Conde Lucanor*, constituida por un marco conformado por las conversaciones de los miembros de un grupo; el segundo elemento constructivo unificador, del orden de lo ideológico, es el *principio serapiónico* o *serapiónico*, el modelo del poeta visionario, que está en condiciones de ver y sentir aquello que no todo el mundo puede.

Algo que caracteriza a los serapiones, es que todos ellos celebran la revolución, aunque desde un liberalismo individualista romántico. También los une un interés marcado por la experimentación estilística y de composición. De allí que tengan puntos en común con, por ejemplo, los formalistas, aunque varios de ellos puedan caracterizarse como realistas en términos de estética. El manifiesto del grupo afirma que

“Nos hemos dado el nombre de Hermanos Serapios porque nos oponemos a la coerción y al aburrimiento, y porque nos oponemos a que todo el mundo escriba de la misma manera... Cada uno tiene su propio modo de expresarse. Creemos que la literatura rusa actual es asombrosamente almidonada, fatua y monótona. Se nos permite escribir cuentos, novelas y piezas de teatro... con tal de que tengan un contenido social y temas inevitablemente contemporáneos. Solo pedimos una cosa: que una obra de arte sea orgánica y auténtica y que viva su propia vida particular.”<sup>50</sup>

La ideología del grupo es expresada con claridad en la siguiente cita, que consagra su lugar como “compañeros de ruta”:

“Nos hemos reunido en días de gran tensión revolucionaria y política. El que no está con nosotros está contra nosotros: así nos decían desde la derecha y desde la izquierda. ¿De qué lado estáis, Hermanos Serapios? ¿Con los comunistas o contra los comunistas? ¿A favor o en contra de la Revolución? ¿De qué lado estamos los Hermanos Serapios? Estamos del lado del eremita Serapio.”<sup>51</sup>

En una era de definiciones, una literatura que pretende no tenerlas. Se entiende la desconfianza que genera en el gobierno bolchevique, y que los ataques posteriores caractericen su reivindicación de la autonomía del arte y del artista como expresión de la teoría decadente del arte por el arte. Como veremos más adelante, precisamente, para Trotsky el principal peligro que encarna el grupo es su ausencia de principios.

Entre los miembros fundadores del grupo serapiónico encontramos a varios de los principales escritores de la literatura rusa, incluyendo críticos literarios: Lunc, Fedin, Ivanov, Kaverin, Gruzdyov, Nikitin, Tikhonov, Slonimsky, Shklovsky, Pozner, Polonskaya y Zóschenko. Más allá del grupo original, su influencia alcanza a casi todos los novelistas de la época, como Leonid Leónov, Mijail Bulgakov o Boris Pilniak. Algunos de ellos habían luchado por la

<sup>50</sup>Ibid., p. 124.

<sup>51</sup>Ibid., p. 123.

revolución aún en los peores momentos, teniendo, por lo tanto, suficientes laureles como para insertarse con éxito en la vida soviética. Esta amplia presencia, no implicaba unidad de programa ni de trayectoria histórica pasada o futura, más allá del criterio elemental de la separación entre literatura y política.<sup>52</sup>

En efecto, dentro del grupo había cierta pugna entre tendencias “occidentalizantes” y “nacionalistas”. También los separa la historia de cada uno de ellos, antes y después de la experiencia “serapióntica”. Lev Lunc, por dar un ejemplo, defiende la relación con la literatura occidental. Se exilia en 1923 y muere al año siguiente. Elizaveta Polonskaya, la única “hermana” de los serapiones y reconocida como notable poetisa, aunque vive lo suficiente como para ver a un hombre en la Luna, sufre en carne propia la persecución stalinista, refugiándose en la literatura para niños. Mijail Zóschenko, es el más popular de los “hermanos”. Lucha en el Ejército rojo y desarrolla un estilo propio basado en el “skaz”, una técnica artística de contenido humorístico protagonizada por un narrador ingenuo y popular. Muy popular en los ‘20, cae en desgracia con la publicación de *Aventuras de un mono* en los ‘30, y entra en un cono de sombras hasta la muerte de Stalin. Expulsado de la Unión de escritores en 1946, junto con Ajmátova, es rehabilitado en 1953, muriendo poco después.

Mejor suerte tuvieron otros “hermanos”. Konstantin Fedín, por ejemplo, se concentra en las relaciones entre Rusia y Europa y los problemas del individuo en la historia. Combatió junto con Trotsky en la defensa de Petrogrado. Sobrevive a todas las purgas y se transforma en una figura relevante durante el stalinismo y aún después, hasta su muerte en 1977, luego de ocupar posiciones de dirección en la Unión de escritores soviéticos y recibir medallas de todo tipo. Vsevolod Ivanov tiene un perfil social similar a Gorki. Al principio de la guerra civil pelea con Kolchak y los blancos y luego se adhiere al Ejército rojo. De esta experiencia surge su novela *Los partisanos*. En los ‘30, Ivanov se convierte al apoyo entusiasta de los logros industriales de Stalin, con una suerte parecida a la de Fedín. Veniamin Kaverin, también representante de la tendencia occidentalizante entre los serapiones, igual que Fedín e Ivanov, sobrevive a todo. Influenciado por Stevenson, su primera obra importante fue *Konets khazy (El fin de una pandilla)*, historia de una banda de anarquistas. Un tema importante de su obra es el lugar de la intelligentsia en la revolución. Principales blancos de ataque durante la “revolución cultural”, los “Hermandos serapios” dejan de reunirse en 1929, no sin antes protagonizar un capítulo relevante de la literatura rusa.

Un grupo más difuso y menos estructurado que cae dentro de la clasificación que aquí examinamos, es el de los “campesinistas”. Se trata de una unidad más ideológica que organizativa, en la que destaca Serguéi Esenin. Esenin se forma con los simbolistas y canta al pueblo campesino, si hemos de creer a Slonim, uniéndose al grupo de los Poetas Campesinos, liderado por Aleksander Blok y Serguéi Gorodetski, del cual también forma parte Nikolái Kluiev. Esenin retoma la imaginería cristiana para trasladarla a la campiña rusa. Coherentemente, siguiendo a aquellos que desde el simbolismo se acercan a los partidos de ultrazquierda, como los “escitas”, Esenin se aproxima al bolchevismo en 1917 desde

<sup>52</sup>Bezeredi, Judith: *Mikhail Zoshchenko and the Serapion Brothers*, University of British Columbia, 1973. Lo que sigue también ha sido tomado de este texto.

la izquierda populista. “En los días de la Revolución estuve plenamente del lado de Octubre”, dice en su autobiografía, “pero yo lo interpretaba todo a mi manera, con un sesgo campesino.”<sup>53</sup> Posteriormente sigue el mismo derrotero que parte de la izquierda socialrevolucionaria, de oposición creciente al gobierno soviético, siendo censurado sobre todo por el contenido religioso de su obra, elemento en común con el resto de los “escitas”, en particular, Blok.

Esenin se considera dentro del grupo de los imaginistas. Según Slonim, si bien este grupo no tiene vinculación alguna con los norteamericanos, como Ezra Pound, sí tiene en común con el imaginismo americano e inglés la preponderancia de la imagen por sobre otros elementos formales del poema, como el ritmo o incluso el sentido. Su estrategia principal es la de una seguidilla de imágenes desusadas a los efectos de provocar en el lector un fuerte impacto emotivo. El imaginismo es un heredero directo del simbolismo y reivindica como motor creativo al subconsciente y lo no racional. Según Slonim, esto le permite a Esenin “escapar” de la necesidad de expresión política del momento. El “imaginismo” no es un movimiento muy numeroso y, de hecho, desaparece tras la muerte de su mayor figura, quien, después de una primera época de apacibles imágenes campesinas, comienza a acercarse a experiencias sórdidas, de descomposición. Dice Slonim de la “nueva vida” de Esenin:

“(Estaba) asqueado por la vulgaridad y la mezquindad de la NEP (...) y prefería los vagabundos a los artistas. Su insatisfacción consigo mismo, con su sociedad y su siglo lo apartó del hogar y del trabajo. La bebida y las juergas eran para él las maneras más sencillas de evadirse.”<sup>54</sup>

Desencantado de una revolución que poco tiene para ofrecer a un campesino, entre 1923 y 1925 abandona el imaginismo y retorna a sus comienzos más líricos, más sencillos, vinculados a la tradición folklórica, imprimiéndole así a su obra una fuerte impronta nacionalista. Esenin, como poeta campesino, muestra la tragedia de los propietarios víctimas de la revolución.

Dentro de la categoría “compañeros de ruta”, se encuentran también individuos sueltos, que hacen su propia evolución al margen de cualquier grupo estable. El caso más importante tal vez sea el de Ilya Ehrenburg (1891-1967). Ehrenburg participa en *LEF*, es decir, en la izquierda filo-bolchevique, es considerado luego un compañero de viaje, para al final adherirse al régimen stalinista y funcionar como una especie de embajador literario en Europa. Su evolución estética es coherente: escribe prosa experimental en los primeros años ‘20; durante el período de la NEP produce relatos más convencionales y, en 1932, “pretendiendo incorporarse a la escuela del realismo socialista”, deja de lado “sus propios experimentos e innovaciones” y empieza “a escribir novelas de profesión comunista.”<sup>55</sup> Demás está decir que sale indemne de todas las persecuciones y purgas. Ehrenburg adjudica este resultado a la suerte, según precisa

<sup>53</sup>Citado por Slonim, op. cit., p. 21.

<sup>54</sup>Slonim, op. cit., p. 24.

<sup>55</sup>Ibid., p. 260.

Babel en el interrogatorio de la KGB, pero resulta relevante el que se considere a sí mismo “representante cultural plenipotenciario de la URSS”.<sup>56</sup>

Como “colectivo”, el del los “compañeros de ruta” tiene su momento de gloria junto con la NEP y cae con ella, junto con sus mentores (Bujarin, en el campo económico y Trotsky en el artístico), coincidiendo con el inicio de las desgracias de Voronski y *Krasnaia nov*. La mayoría de los “compañeros de ruta” terminó exiliado (Zamiatin), muerto (Pilniak), asimilado ignorado (Bulgakov) o asimilado integrado (Ehrenburg). No faltaron, como vimos más arriba, las historias exitosas (Fedín, por ejemplo). En cualquier caso, la única opción que no tuvieron fue la de practicar su propia perspectiva artística. Descendientes material y culturalmente de la intelligentsia pequeño-burguesa, sufrieron los avatares que la revolución tenía reservada para esa capa social, necesaria técnicamente, pero sospechosa siempre. No mucha mejor suerte le cupo a la vanguardia estética.

#### *La vanguardia rusa*

Si bien los simbolistas no pueden considerarse parte de lo que comúnmente se ha llamado “vanguardia artística”, futuristas y formalistas reconocen su importancia en su propio desarrollo.<sup>57</sup> Al romper con la larga tradición realista, los simbolistas abren un espacio en el que, rápidamente, brotarán otras tendencias. A ellas se suele denominar “vanguardia rusa”, un fenómeno que se produce antes de la Revolución de octubre. Es, más bien, parte del proceso que lleva a ella.

Agrupados como si tuvieran una homogeneidad inexistente, lo que se conoce como “vanguardia” rusa resulta ser un conglomerado de artistas y corrientes artísticas que divergen profundamente entre sí, se unen y se separan con mucha facilidad siguiendo las líneas de tensión que provoca en el campo intelectual la evolución de la lucha de clases. Empecemos por la que es, tal vez, la más conocida de todas las corrientes de ese abigarrado conjunto, el futurismo.

La historia del futurismo es conocida. Surge en Italia a comienzos del siglo veinte, muy ligado siempre a Filippo Marinetti y a la pintura cubista, de la que evoluciona el futurismo pictórico (Boccioni, Balla, Carrá). Enfatiza el movimiento, la transformación, el rechazo al pasado y la velocidad. Son partidarios de la guerra como renovación social y espiritual, una idea muy común en la época.<sup>58</sup> En consecuencia, adhieren a ideologías extremas, es decir, al fascismo la mayoría de ellos, a la revolución, el resto. Marinetti, el fundador, llegará a ser el poeta del fascismo y permanecerá fiel a Mussolini hasta el final.

En Rusia el futurismo se desarrolla muy tempranamente, con características propias. En general, se ubica políticamente en las antípodas de su par italiano.

<sup>56</sup>Chentalinski, *De los archivos...*, op. cit., p. 57.

<sup>57</sup>Así lo reconoce Eichembaum, Boris: “La teoría del método formal”, en Todorov, Tzvetan (comp.): *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*, Siglo XXI, Bs. As., 2004, p. 35.

<sup>58</sup>La creencia en que la Primera Guerra Mundial sería la última y que sus “llamas purificadoras” renovarían la vida espiritual de Occidente, estaba muy extendida por la época. Reflejaba el clima de tensión extrema que reclamaba un cambio general. Para Marc Ferro, esas expectativas se resolvían con la emigración (Italia), con la revolución (Rusia) o con la guerra (Alemania, Francia, Inglaterra). Véase Ferro, Marc: *La Gran Guerra (1914-1918)*, Hyspamerica, Bs. As., 1985, p. 30.

De hecho, la presencia de Marinetti en Rusia no es bien recibida.<sup>59</sup> El primer manifiesto futurista ruso, “Una bofetada al gusto del público”, data de 1912. Firmado por Burlíuk, Kruchionij, Maiakovski y Jlebnicov, inicia el *leit motif* que dará tanto que hablar en los ‘20 sobre la necesaria destrucción de la herencia recibida: “Hay que arrojar a Pushkin, Dostoievski, Tolstói y a otros más del Barco Contemporáneo”. Se deslinda furiosamente del simbolismo (Balmont, Briusov) y de todos sus descendientes, a quienes sugiere jubilarse (Kuprín, Blok, Sologub, Remizov, Averchenko, Bunin, etc.) e indica la tónica de lo que defenderá en los años siguientes: la lucha contra el idioma existente y las costumbres, mediada por la innovación literaria. Aparece aquí en primer plano una palabra que se hará recurrente en la década siguiente: *Nosotros*<sup>60</sup> (como afirmación revolucionaria en Kirillov y el Proletkult, y como crítica en Zamiatin y los compañeros de ruta).<sup>61</sup> El núcleo futurista original contiene una heterogeneidad importante, sobre todo en cuestiones políticas. El futurismo de Maiakovski se anticipa a su vocación revolucionaria: “Yo hablo de la poesía, que entronca con las marchas, necesarias para el soldado como sus botas. Yo hablo de esa poesía que nos acostumbra a amar la rebelión y manejar un obús de artillería.”

El movimiento va a identificarse con esta última expresión. Maiakovski, hijo de un noble devenido obrero, poeta y dramaturgo que marcha siempre con el bolchevismo al que se había afiliado en 1908 y del que se fuera poco después, es su cara más visible. En su concepción, vanguardia estética y vanguardia política van de la mano, el futurismo es la poesía de la revolución y él mismo su poeta. Según Slonim,

“Sus estrofas, llenas de analogías extravagantes, se proponían una ruptura total con la tradición de lo agradable, lo sublime o lo esotérico. Maiakovski quería ser vulgar, grosero, impetuoso, antiestético. Aborrecía el sentimentalismo aguado de los poetas patricios y la vaguedad verbal de los simbolistas. El rebajamiento del lenguaje y de la metáfora, así como el giro irónico y grotesco de sus versos y su tono familiar, estaban dirigidos a propósito contra la ‘espiritualidad’ y la ‘pureza’ de la poesía tradicional.”<sup>62</sup>

Slonim remarca esta auto-identificación de los futuristas con la revolución:

“Al convocar una ofensiva contra los clásicos y declarar la guerra al esteticismo, el lirismo y otros ‘prejuicios burgueses análogos del arsenal de las artes’, Maiakovski y sus amigos formularon una teoría de la poesía utilitaria y social, y aconsejaron a los poetas ‘escupir sobre las rimas y las arias, y el rosal y demás majaderías del arsenal

<sup>59</sup>Según Stachelhaus, los futuristas rusos bombardearon con huevos a Marinetti en sus presentaciones públicas. Stachelhaus, op. cit., p. 25.

<sup>60</sup>“Defender la gran palabra *Nosotros*, a pesar de un mar de silbidos y ataques”, dice el manifiesto futurista “Bofetada al gusto social”. En Maiakovski, Vladimiro: *Obras escogidas*, Editorial Platina, Bs. As., 1959, tomo IV, p. 157 y ss.

<sup>61</sup>Se trata, indudablemente, de un gran motivo ideológico que permea la literatura soviética, al punto de ser considerado una carga de la que es necesario despojarse en nombre de la reconstrucción de la identidad del artista. Véase el primer capítulo de la autobiografía de Evtushenko citada en la bibliografía, que empieza, precisamente, con este problema.

<sup>62</sup>Slonim, p. 31.

de las artes'. La nueva poesía celebraría el bullicio de la ciudad, el levantamiento del pueblo, las batallas revolucionarias y la labor de los proletarios que conocen las máquinas. La ligereza, la musicalidad, la sutileza y la individualidad de los simbolistas, y el perfeccionamiento de los acmeístas debían ser suplantados por un arte de las masas, de la tierra, del trabajo y de los esfuerzos cotidianos."<sup>63</sup>

Sin embargo, resúmenes rápidos ofrecidos por los libros de texto como el de Slonim, simplifican la historia, condensando un proceso en una foto. En efecto, afirmaciones tales como "los futuristas se consideraban la vanguardia de la revolución" solo valen para algunos de ellos y para un momento posterior a su conformación. Así, no se pueden confundir las primeras pretensiones del futurismo con la ideología que expresa el *LEF* (Frente de izquierda de las artes), que resulta de un reagrupamiento de la vanguardia de cara al cambio de la política cultural del bolchevismo ligado al surgimiento de la NEP.

Precisamente, Maiakovski, reseñando la evolución del futurismo, señala que su movimiento brota de la "llamarada impresionista" de 1909 y que se consolida con el manifiesto de 1914 ("Bofetada..."). El rechazo del mundo académico da paso a la lucha con las camisetas amarillas y las caras pintadas, lo que produce el alejamiento del ala "académica" (Kandinsky). En esta época, el futurismo tiene una tendencia política anarcoide por inexperiencia, según Maiakovski. Va a madurar con la guerra, a la que se opone, provocando nuevos alejamientos (Severianin), y con el inicio de la revolución de febrero que, otra vez, según el máximo referente del futurismo, deslinda a la derecha de la izquierda futurista. Nacen aquí los "bolcheviques del arte" (Maiakovski, Burliuk, Kruchionij). Estos "bolcheviques" son los que aceptan las necesidades de la revolución desde el primer día:

"Nosotros hemos fundado las secciones figurativas, teatral y musical, que eran entonces revolucionarias y hemos guiado a los estudiantes al asalto de las academias. Además de desarrollar un trabajo de organización, hemos realizado las primeras obras del arte de Octubre (el monumento de Tatlin a la Tercera Internacional; Misterio y bufonada, dirigido por Meyerhold; Stenka Razin, de Kamenski). No hemos adoptado poses de estetas; no hemos producido por amor a nosotros mismos. Hemos aplicado nuestros métodos de trabajo a la actividad artístico-propagandista que la revolución solicitaba (los manifiestos de ROSTA, los folletines, etc.)."<sup>64</sup>

Esta aceptación de las tareas que la revolución le pide a los intelectuales, genera una amplia división entre los defensores de la "independencia" del arte y los "utilitaristas". Recuérdese lo que Pasternak habría dicho sobre Maiakovski: "era talentoso, importante, pero burdo, y no había crecido, y terminó como pintor de carteles..."<sup>65</sup> Esta ruptura se repite innumerables veces, separando a los constructivistas de los productivistas, por ejemplo: Gabo y Pevsner parten al

<sup>63</sup>Slonim, p. 32.

<sup>64</sup>Maiakovski, Vladimir: "¿Por qué cosa se bate el *LEF*?", en Sánchez Vázquez, Adolfo: *Estética y marxismo*, ERA, México, 1975, tomo II, p. 210.

<sup>65</sup>Berlin, Isaiah, op. cit., p. 331.

extranjero y desarrollan una extensa y prolífica carrera; Rodchenko y los productivistas confluyen en *LEF* con los futuristas.<sup>66</sup>

Precisamente, la aparición de *LEF* es un síntoma de esto que decimos y una prueba del cambio de política bolchevique hacia los artistas como producto de la NEP. El propio Maiakovski explica el contexto de surgimiento del Frente de Izquierda de las Artes. Mientras él y su grupo más cercano se incorporan a la corriente revolucionaria, otros se van escindiendo hacia la derecha. *Iskusstvo Kommuny* (*El arte de la comuna*) será el órgano de expresión de los futuristas ligados al Estado soviético, desde la que se despliegan actividades culturales de todo tipo, incluso organizando públicos obreros (el grupo de comunistas-futuristas o Kom-fut) y extendiéndose a Siberia y a otras partes de Rusia con la revista *Tvorchestvo*. La aparición de la NEP significa el fin de esta participación y el cierre de *El arte de la comuna*, así como la reestructuración del campo intelectual. En el nuevo contexto, "se nos ha invitado a respetar los nombres 'más ilustres'", o lo que es lo mismo, a aceptar la alianza de clases que propone la nueva política económica. Lo que en la práctica significa aceptar no solo a los "compañeros de ruta" (que condimentan el futurismo con métodos simbolistas y los adaptan al público de la NEP, según Maiakovski) sino incluso a los de Cambio de rumbo, el grupo nacionalista burgués nucleado en torno a Alekséi Tolstói.<sup>67</sup>

Este cambio produce un efecto disolvente en todos los grupos intelectuales ligados a la revolución, en particular, el Proletkult. Relacionado o formando parte del mismo movimiento dentro del proceso revolucionario con el futurismo, el Proletkult, según Maiakovski se escinde en un grupo que se "reeduca" estudiando los métodos futuristas, otro que recae en el academicismo y otro que se oficializa "y oprime con un lenguaje burocrático y, además, con la repetición del ABC político". Veremos más adelante que esta descripción de Maiakovski es certera: el primer grupo, efectivamente, termina confluyendo con el futurismo; el segundo se diluye y el tercero será el germen de los "escritores proletarios" cuya historia termina confundándose con la trayectoria de toda la izquierda intelectual proletaria.

Junto a esta crisis del Proletkult, el futurismo y otras variantes de izquierda, se observa la dispersión de otros grupos e individuos ligados a esas experiencias (el Instituto de cultura artística, el de Arte teatral, el OPOIAZ, etc.). *LEF* pretende ser la confluencia de todo este universo disperso, un frente de los desplazados por el cambio de la política bolchevique. Es esta apuesta que se ubica a la izquierda de la NEP, la que liga al futurismo a las otras expresiones políticas de la crisis que se desata en las fuerzas que hasta entonces han empujado el proceso revolucionario, como la Oposición obrera y otros. *LEF* es, entonces, parte de la izquierda revolucionaria reprimida por el bolchevismo como consecuencia

<sup>66</sup>Véanse los manifiestos de Naum Gabo y Antoine Pevsner, por los constructivistas, y de Rodchenko y Stepanova, por los productivistas, en Sánchez Vázquez, op. cit., tomo II, p. 202 y ss. El lugar de Gabo y Pevsner en los inicios del arte cinético pueden verse en el texto de Olivera citado en la bibliografía. Se trata, en este caso, de artistas plásticos, diseñadores y escultores.

<sup>67</sup>El descontento que provoca la aparición de la NEP es generalizado y afecta sobre todo al partido. Véase Serge, *Memorias...*, p. 150.

de la inauguración de la conciliación de clases que implica la NEP.<sup>68</sup> Desde ese momento, todas las tendencias izquierdistas en las artes, las más innovadoras y vanguardistas, pasan a segundo plano, eclipsadas por los compañeros de ruta. No fue un resultado “estético” ni una elección del “público”, sino una política del Estado bolchevique.

A finales de la década del '20 y los comienzos de la siguiente, Maiakovski y los futuristas se manifiestan claramente contra la política en curso, escribiendo piezas satíricas críticas de la burocracia, como *La chinche* y *La casa de los baños*. No obstante, y como les sucede a otros, Maiakovski y los suyos serán progresivamente marginados, proceso que terminará con su suicidio. Esta oposición a Maiakovski y al futurismo en general es propia de toda la dirección bolchevique, con la excepción de Lunacharski y, en un principio, Bujarin. Lenin y Trotsky son los más enconados detractores del futurismo, no importa lo que éste último declare en relación a la muerte de su fundador y máximo representante. Terrible resultado para quien entregó su tiempo creativo (que podría haberlo transformado en una celebridad con solo quedarse en el extranjero) a la Agencia Telegráfica Rusa, ROSTA, para la que escribió más de tres mil carteles, anuncios comerciales y propagandas.

El formalismo, por su parte, tiene una historia parcialmente ligada a los futuristas. Según Slonim, el desarrollo histórico del formalismo data del período prerrevolucionario, por lo menos a partir de la obra de Aleksandr Potebniá (1835-1891) y Aleksandr Veselovski (1838-1906), los filólogos que sientan las bases de la investigación etnográfica en el campo lingüístico y la historia de la literatura. Herederos de esa tradición son los miembros de OPOIAZ (creada en 1917 y cerrada a comienzos de la década del '30), Víctor Shklovski, Roman Jakobson, Yuri Tyniánov, Boris Eichenbaum, Osip Brik y Boris Tomashevski, entre otros. La década del '20 es la edad de oro del formalismo ruso. Sin embargo, sus tesis idealistas, según Slonim, estarían destinadas a entrar en conflicto con el desarrollo histórico del Estado soviético. La pretensión de que la evolución del lenguaje no tiene que ver con la lucha de clases sino con su propia dinámica resulta ser la piedra de toque del conflicto. Otra vez, según Slonim, en la década del '20 “los formalistas hicieron unas pocas concesiones a los marxistas”, aceptando la vinculación entre los procedimientos estilísticos y las condiciones generales de existencia, e incluso “fueron aun más lejos” y “admitieron que la estructura de clase podía reflejarse indirectamente en los medios de expresión artística”. Su intransigencia “en cuanto a los principios fundamentales” los

<sup>68</sup>Por “conciliación de clases” no debe entenderse la claudicación de la clase obrera ante la burguesía al estilo peronista, laborista o reformista. En ese caso, la clase obrera renuncia a la lucha por el poder y se subordina a la burguesía. En el caso bolchevique, la clase obrera “concilia” con la burguesía para mantener el poder conquistado. En el primer caso, la burguesía retiene todo el poder, tanto en el plano económico como en el político. En el segundo caso, la clase obrera ha conquistado el poder político pero el grueso del poder económico permanece en manos de la burguesía (el campesinado y la tierra, sobre todo). Es un síntoma de que la revolución no ha hecho más que comenzar y que la conquista del poder político no puede traducirse, por el momento, en la del poder económico, que requiere transformaciones sociales sustantivas que conllevan, obviamente, nuevas crisis revolucionarias.

habría marginado, haciendo que la expresión “formalista” se transformara en un insulto.<sup>69</sup>

Roman Jacobson desmiente esta descripción de la historia, enfatizando que la separación entre análisis formal y social, es decir, la búsqueda de las leyes internas del arte,

“no eliminaba del programa de estudio los problemas complejos de la relación entre ese arte y los otros sectores de la cultura y de la realidad social. Es evidente que entre los investigadores de estas leyes inmanentes nadie había tomado en serio los folletines que lamentaban las discrepancias en el seno de la OPOIAZ y anunciaban, para impresionar al lector que ‘en el arte, libre desde siempre con respecto a la vida, el color de la bandera que corona la fortaleza no puede ser reflejado de ninguna manera’. Pero los que polemizaban contra el ‘método formal’ solían aferrarse, precisamente, a estas boutades.”<sup>70</sup>

La crítica de Jacobson recae directamente en Sklovsky, autor de la cita entre comillas simples.<sup>71</sup> No obstante, como veremos en el caso del propio Trotsky, la acusación de idealismo a-social contra el formalismo es moneda corriente.

El formalismo reúne en sus orígenes a un conjunto de personajes que luego van a tomar caminos distintos. De hecho, en el Círculo Lingüístico de Moscú, el precursor de la OPOIAZ, coinciden no sólo los teóricos mencionados, que reaccionan de modo diverso al problema de la relación con el proceso revolucionario, sino poetas como Maiakovski, Pasternak, Mandelstam y Aseiev, que terminarán sus vidas de modo muy distinto. En su evolución, un grupo de formalistas tiende a confluír en LEF con el futurismo, plegándose al Estado soviético. En este caso, la relación es muy estrecha,<sup>72</sup> incluso por razones personales (Maiakovski es el amante consentido de la esposa de Brik, Lili). Hay otras causas de ese vínculo tan fuerte, probablemente más importantes que las personales. Eichenbaum rescata la influencia temprana de los simbolistas y sus estudios poéticos (Merezhkovski, Bieli, Ivanov, Briusov, Chukovski), pero enfatiza la ruptura que se produce con ellos para liberar a la poética del subjetivismo místico-religioso simbolista. En esa ruptura, la aparición del acmeísmo juega un papel importante, pero es el futurismo la vía de escape fundamental.<sup>73</sup> Es decir, hay, como diría Löwy, una “afinidad electiva” inicial<sup>74</sup> entre ambos movimientos, afinidad que continúa durante la NEP y encuentra a buena parte del formalismo a la izquierda, confluyendo en LEF.

El formalismo ruso va encontrarse en la misma encrucijada que todos los movimientos intelectuales de los que venimos hablando: algunos se quedan en Rusia en posiciones más o menos marginales, siempre con algún problema con

<sup>69</sup>Slonim, op. cit., p. 310.

<sup>70</sup>Jacobson, Roman: “Hacia una ciencia del arte poética”, en Todorov, Tzvetan (comp.): *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*, Siglo XXI, Bs. As., 2008, p. 10.

<sup>71</sup>Para el punto de vista de Shklovski, véase sus textos citados en la bibliografía.

<sup>72</sup>Todorov, Tzvetan: “Presentación”, en Todorov, *Teoría...*, op. cit.

<sup>73</sup>Eichenbaum, Boris: “La teoría del ‘método formal’”, en Todorov, *Teoría...*, op. cit., p. 37.

<sup>74</sup>Löwy, Michael: *Redención y utopía. El judaísmo libertario en Europa Central. Un estudio de afinidad electiva*, El Cielo por Asalto, Bs. As., 1997.



el Estado (como Eichenbaum o Propp); otros se exilian (como Jakobson); otros se pliegan al régimen soviético (Brik) o se acomodan a él (Shklovski).

Una situación similar deben atravesar las vanguardias que experimentan en pintura, teatro y música. Proviendo de una experiencia de ruptura previa en el campo de la estética, esa ruptura de algún modo se asocia con la revolución, hasta que el Estado soviético exige el compromiso político debido. En ese momento, los grupos se rompen siguiendo las líneas de adhesión/no adhesión ya vistas: la secuencia futurista/formalista se repite, por ejemplo, en pintura. El suprematismo de Malevich se postula como revolución de las formas pictóricas, participando de la creación del arte abstracto, hacia 1910. Se concibe a sí mismo, luego, como parte de esa renovación social que es la revolución y, de hecho, Malevich ocupa lugares en el aparato del Estado soviético. Lo mismo sucederá con Kandinsky.<sup>75</sup> Rápidamente ambos toman distancia del régimen, desde una postura místico-idealista, el primero sin abandonar la URSS y el segundo en el exilio. Dentro del suprematismo, sin embargo, surge una perspectiva afín al gobierno bolchevique con El Lissitzky, que tendrá una larguísima carrera como pionero de la fotografía, el diseño gráfico y la arquitectura de exposiciones, ocupando puestos importantes en el Estado. Otros pintores, al margen del suprematismo, como Chagall, siguen caminos parecidos a Kandinsky.

En general, los artistas de la vanguardia que aceptan la relación política con el régimen bolchevique lo hacen a partir del reconocimiento del valor práctico del arte. El constructivismo literario, por ejemplo, que surge en 1924 planteándose como sucesor del futurismo, se propone producir

“un arte socialista, con un propósito y un motivo. (Sostenían) que el tema determinaba la forma de una obra poética, que su contenido fáctico ‘localizaba’ la elección de las palabras y solidificaba toda su estructura. Defendían el funcionalismo en el arte y aspiraban a la fusión de la ciencia y la poesía. Pretendían además representar a la nueva intelligentsia soviética y crear héroes prácticos, de mentalidad técnica.”<sup>76</sup>

Sus miembros (Bagritski, Ylia Selvinski, Vera Inber, Evgeni Gabrilóvich, entre otros) se nuclean en el Centro Literario de los Constructivistas, cuyo teórico principal es Korneli Zelinski. El grupo se disuelve en 1930, año del canto del cisne de la vanguardia.

### c. La intelligentsia proletaria pre-revolucionaria

Como vamos a ver en este apartado, la intelligentsia proletaria tiene una larga historia, que nace a fines del siglo XIX, ligada a la emergencia del movimiento obrero ruso, y culmina con su victoria bajo Stalin, momento en el que logra establecerse en el centro de la vida intelectual soviética. En el medio, sufre varias transformaciones importantes y protagoniza todas las luchas del frente intelectual, buscando imponer su hegemonía. Dos son los grandes episodios

<sup>75</sup>Kandinsky rápidamente se cansará de la vida soviética, en particular de las agudas restricciones económicas y la imposibilidad de vivir de la pintura, condenado a dar clases, organizar museos y pintar tazas. Véase su *Mirada retrospectiva*, Emeché, Bs. As., 1979, p. 232-4.

<sup>76</sup>Slonim, op. cit., p. 318.

de su formación: el Proletkult, primero; los escritores proletarios, después. Por su procedencia y momento de formación, a los primeros los denominamos “intelligentsia proletaria pre-revolucionaria”, y a los segundos, la “nueva intelligentsia proletaria”.

### *El Proletkult*

Una de las corrientes intelectuales más importantes y menos conocidas de la riquísima vida cultural de la Rusia revolucionaria es el Proletkult. En general, se ha confundido al Movimiento de Cultura Proletaria con el stalinismo, se lo ha acusado de defender el realismo socialista, de propiciar la censura y pretender el establecimiento de un monopolio ideológico a su favor, etc., etc. También se ha discutido mucho sobre sus orígenes, sus mentores y su evolución. Buena parte de las confusiones procede del hecho de que nadie ha querido reivindicarlo, ni dentro ni fuera de la URSS. A diferencia de Trotsky, que tendrá una vasta audiencia por lo menos fuera, el Proletkult se transforma en mala palabra hasta para el stalinismo. Por esa razón, hasta los padres repudian a su propia criatura. Un examen atento de su historia real, no de la leyenda compartida por tirios y troyanos, permite entender mejor su relevancia para la historia que contamos.

El Proletkult nace en San Petersburgo unos días antes de la Revolución de octubre.<sup>77</sup> como resultado de una coalición de clubes, comités de fábrica, teatros obreros y sociedades educativas, dedicado a las necesidades culturales de la clase obrera. Según la historia que cuenta la autora que seguimos en este punto, hacia 1918 se había expandido como un movimiento nacional con un propósito más ambicioso: definir una cultura proletaria única que daría forma a la nueva sociedad. Una transformación cultural rápida y radical resulta ser una base necesaria de la revolución. Tan claro como parece, sin embargo, el objetivo del movimiento resulta mucho menos transparente para el conjunto de sus miembros. En efecto, Mally deja claro que existe desde el comienzo una confusión importante acerca de qué es y qué debiera ser el Proletkult, una confusión que opone de un lado la teoría de su dirección y las prácticas de las bases. De hecho, el concepto mismo de cultura proletaria es difuso y cada grupo prefiere el suyo (desde un obrerismo anti-intelectual, hasta radicales de la cultura que no quieren saber nada con el pasado ruso e incluso liberales que desean que los obreros se apropien de la vieja cultura) aunque lo común es la creencia en que una nueva cultura debía expresar los valores del proletariado. Este abismo entre dirección y bases viene a sumarse a otros problemas que surgen en el momento mismo de su constitución. El Proletkult crece muy rápidamente y por eso queda en el centro de todos los debates culturales, siendo entonces, objeto de tensiones que ceden a su dinámica interna.

En efecto, la importancia de la organización no puede negarse. Llega a tener 400.000 miembros distribuidos por todo el territorio soviético, 300 talleres con 84.000 participantes y numerosas publicaciones, entre ellas, *Cultura proletaria*.

<sup>77</sup>Seguimos aquí, extensamente, el excelente y detallado estudio de Lynn Mally: *Culture of the Future. The Proletkult Movement in Revolutionary Russia*, University of California Press, Berkeley-Los Angeles-Oxford, 1990.

Sin muchos recursos, los proletkultistas fundan coros, talleres, teatros, circos, etc. Por otra parte, sus miembros más relevantes no están interesados solo en formas artísticas proletarias, sino sobre todo en la moral y la ética. No lo dice Mally, pero es evidente, que en el centro de la experiencia proletkultista subyace una disputa por la dirección política de la revolución, algo que muy agudamente va a percibir Lenin. Esta percepción se hace más fuerte en tanto el Proletkult busca ser independiente de las instituciones culturales del Estado y del Partido Comunista, a cuya altura se coloca.

Cuando nos preguntamos por los orígenes del Proletkult, Mally provee también la información necesaria para detectar los puntos sobre los que se basa el éxito de la experiencia y también la causa por la cual los bolcheviques pueden apropiarse con rapidez de la organización. Por empezar, el Proletkult es la expresión de una larga historia previa de autoorganización cultural del proletariado, del imaginario populista de la intelligentsia rusa y de la inexistencia del Estado en este campo.

En efecto, según nuestra autora, la tarea de educación popular de la intelligentsia se remonta a mitad del siglo XIX, con el movimiento de la *Escuela del domingo*. Se trata de la organización de escuelas de fin de semana y nocturnas para obreros, desde la alfabetización elemental hasta ciencias sociales y naturales. Se inspiran también en la experiencia de las escuelas para obreros ingleses, dando lugar a las “universidades populares”. También se abren nuevas instituciones públicas de arte y teatro. En esas instituciones no sólo el proletariado hace sus primeras experiencias culturales, sino también los futuros dirigentes del Proletkult: el Conservatorio del Pueblo de Moscú, por ejemplo, se funda en 1906; entre sus profesores se encuentran Aleksandr Kastalskii y Arsenii Avraamov, que serán importantes organizadores del movimiento proletkultista en el área musical. Del mismo modo, muchos miembros del Proletkult saldrán de otros centros de cultura como las “casas del pueblo”.

También es un precedente de la explosión cultural revolucionaria la existencia de una extensa prensa de divulgación popular. Continúa aquí también la tradición iluminista de la intelligentsia del siglo XIX. Aunque esta tradición no es la misma que la de la futura dirección del Proletkult, en tanto esta concibe el problema como conciencia de clase, no como la suma de los bienes más elevados de la cultura rusa y europea, ambas coinciden en que el desarrollo cultural es un presupuesto del cambio social. Esta coincidencia va a llevar a la convergencia de muchos miembros de la intelligentsia en el Proletkult.

Por otra parte, las leyes de 1906, que permiten la libre organización, dan impulso a la formación de clubes y organizaciones de cultura obrera. Como señala Mally, su aparición es también un síntoma de la separación entre la intelligentsia liberal y la clase obrera. Los intelectuales socialistas esperan que los obreros puedan, de esta manera, superar su dependencia ideológica de la intelligentsia liberal mediante la auto-educación. Como veremos más adelante, acotamos nosotros, esto explica la oposición del Proletkult a la política hacia los compañeros de ruta no como un simple capricho momentáneo sino como una tendencia de largo plazo, incluso muy anterior a la revolución. Es cierto también que, según Mally, el contenido cultural de estos clubes y teatros proletarios no es muy diferente al de la vieja intelligentsia, cuyo referente era la

“alta cultura”: Rimsky Korsakov, Tchaikovsky, Pushkin, Tolstoy, Shakespeare. Aunque, advierte la autora, no todos aceptaban esta cultura “cultura” y buscaban desarrollar una versión “proletaria”, imitando a Gorki y publicando en diarios socialistas historias de luchas y de la vida obrera. Entre los más populares, ya a fines del siglo XIX se encuentra el poeta obrero Egor Nechaev. Los escritores después asociados al Proletkult ya publican antes de 1917 en esta vena: Mijail Gerasimov, Vladimir Kirillov y Aleksei Samobytnik-Mashirov, por ejemplo.

Este problema de la cultura proletaria ya está en discusión mucho antes de la revolución de Octubre, incluso con los mismos argumentos que se utilizarían después, en los '20. Muchos, como los anteriormente mencionados, creen que de entre los seguidores de Gorki saldría una verdadera cultura proletaria. Otros, como el menchevique Potresov, piensan que el proletariado no tiene el tiempo suficiente ni el ocio requerido para una verdadera cultura, que lo propio de la clase obrera es más Esparta que Atenas, un argumento que repetirá Trotsky luego. En contra de estas ideas batalla Valerian Pletnev, también menchevique y luego primer presidente del Proletkult. Pletnev sostiene que Potresov no entiende la forma en que la cultura y la política están unidas. En el mismo sentido lo critica Lunacharski, por minimizar el lugar que el arte y la cultura ocupan en la clase obrera, que tiene que aprender a utilizarlas como un arma de su lucha.

Esta relación se hizo más evidente cuando, entre 1912 y 1914, el radicalismo político comienza a expresarse en los clubes dado que no puede hacerlo en los sindicatos. Se ve allí un movimiento hacia el bolchevismo que, como relataremos luego, explica la facilidad con la que el Partido Comunista neutralizará al Proletkult y luego se apoderará de su estructura. Es decir, hay una continuidad en este proceso de reemplazo de la vieja intelligentsia por una nueva de tipo socialdemócrata en la promoción cultural del proletariado. Aunque el inicio de la Primera Guerra supone un límite a su desarrollo, las universidades obreras, los clubes y los teatros proletarios siguen funcionando.

Si uno de los puntos de partida del movimiento se encuentra en una larga tradición previa, otro se encuentra más cerca, tanto en términos temporales cuanto en relación a la ideología política. En efecto, después de una recepción relativamente cordial, Lenin posará su mirada en el Proletkult porque a la cabeza de su dirigencia se encontraba una figura particularmente odiosa para él, Alexander Bogdanov.

La figura de Bogdanov resulta casi desconocida para la cultura de izquierda “bolchevique”, aunque de entre todos aquellos que de alguna manera ven en el leninismo una de las causas del fracaso de la revolución, más de uno piensa en él como alternativa.<sup>78</sup> Aparece, en su momento, como la única figura de peso, sobre todo en el campo teórico, frente a Lenin. Bogdanov, de una altura intelectual notable, tiene una filosofía voluntarista que cree que encaja más con la práctica de Lenin que con su filosofía plejanoviana. Este subjetivismo voluntarista lo lleva al rechazo a la participación en la Duma de 1907, a enfatizar en

<sup>78</sup>No es este el lugar para dar cuenta acabada de la trayectoria de Bogdanov, tarea que nos reservamos para la edición, por nuestra editorial, de su novela *Estrella Roja*. No obstante, remitimos al lector interesado a la bibliografía al final de esta introducción.

el factor cultural como elemento del proceso revolucionario y a una concepción del socialismo que puede considerarse anti-autoritaria.

Efectivamente, para quienes se oponen al leninismo, una figura que critica a Lenin *por izquierda*, que defiende el anti-parlamentarismo, que destaca el papel de la ideología en la conformación de la dominación y de la ciencia en la liberación, y que se opone al socialismo “estatalista”, no puede sino despertar simpatías. Sorprende en realidad que su influencia actual no sea mayor. En efecto, Bogdanov no solo tiene, a los ojos de todo anti-leninista, las virtudes antedichas, sino que a ello puede sumar una teoría de la degeneración del Estado revolucionario que, a la luz de los hechos, resultó profética.<sup>79</sup> Ya en 1906 Bogdanov había admitido la posibilidad de que en ciertas condiciones los ideólogos de una sociedad podían alcanzar el estatus de clase organizadora. Los intelectuales (ingenieros, técnicos, economistas, etc.) al asumir las funciones organizativas del capitalismo, se vuelven los organizadores auxiliares de la burguesía. Son individualistas y autoritarios, igual que los intelectuales socialistas, por lo cual son peligrosos para el socialismo. De hecho, explica las diferencias surgidas en torno a la Duma de 1907 a las ilusiones constitucionalistas de sectores de la intelligentsia del partido. En desavenencia con la dirección de Lenin, Bogdanov abandona el partido y funda Vpered (Adelante) en 1909, acompañado por una cantidad importante de dirigentes de renombre, como Lunacharski, Gorki, Lebedev-Polianski y Pokrovski.

Según Bigart, para Bogdanov la Primera Guerra Mundial da pie al surgimiento del capitalismo de Estado y las necesidades de la posguerra lo mantienen. Esta estructura nueva reemplaza al capital financiero en el control del Estado (nacionalización de la industria, la tierra y el transporte). En una nueva edición de su *Tectónica*, especuló con una formación social que podría no estar dirigida por la burguesía. En cualquier caso, Bogdanov es remiso a aplicar sus teorías sobre el capitalismo de Estado al caso soviético, pero sus discípulos no tienen reparos en avanzar por tal vía. Ya en 1918, uno de ellos, Jan Makhaiski denuncia el ascenso de los bolcheviques como una contra-revolución de la pequeña burguesía y la intelligentsia. Lo mismo sostienen los “Colectivistas” en el manifiesto distribuido durante el 2º Congreso del Proletkult de todas las Rusias, en noviembre de 1921, apoyándose explícitamente en la autoridad de Bogdanov. Nunca se identificó a los autores, que se declararon miembros de la “oposición obrera”. Desde el punto de vista de los “colectivistas”, la revolución de Octubre no era socialista sino que traía a Rusia el capitalismo de Estado, instaurando una nueva clase dominante. Esta tesis tendrá, posteriormente, una larga vida, tanto entre anarquistas, trotskistas, consejistas y luxemburguistas, como entre analistas no marxistas.

Otros grupos opositores al bolchevismo por izquierda, como *Rabochaya Pravda*, aluden a los bolcheviques lisa y llanamente como una nueva burguesía. Aunque no hay relación directa entre ellos y Bogdanov, se acusó a éste de ser su mentor. *Rabochaya* va a ser la primera oposición interna del partido en ser

<sup>79</sup>El análisis detallado de este problema se encuentra en Bigart, John: “Alexander Bogdanov and the Theory of New Class”, en *Russian Review*, Vol. 49, No. 3, Special Issue on Alexander Bogdanov (Jul., 1990), pp. 265-282. Seguimos su análisis a menos que se indique otra cosa.

suprimida, aparentemente por participar de huelgas en la industria en el verano de 1923. De hecho, en mayo y setiembre de 1923, se arresta tanto a la Oposición de izquierda como a Bogdanov.<sup>80</sup> Aunque luego es dejado en libertad (interrogado, a su pedido, por el jefe de la Cheka, Dzerzhinsky), la “bogdanovschina” pasa a ser considerada una tendencia hostil al partido. Hay que recordar que el partido de Lenin esta lejos de la leyenda de cuerpo “monolítico” que se creará más adelante.

En efecto, como resume Utechin, hay un conjunto de variantes importantes dentro del partido y fuera de él, ya que los bolcheviques no llegan solos al poder. En su interior domina, cierto, la tendencia “leninista”, es decir, la que responde al jefe máximo de la revolución (que no es esa construcción a posteriori que elaborará el stalinismo). Antes de la revolución (y probablemente, durante los tres primeros años), la corriente bogdanoviana es la más fuerte después de la “leninista”. Y como señala el mismo autor, su influencia va mucho más allá del Proletkult. Baste recordar que el primer “ministro” de educación de la URSS fue un bogdanoviano de la primera hora, Lunacharski. El futuro “padre” de la literatura soviética, otro: Máximo Gorki. Los teóricos más importantes de la reorganización de la industria soviética, otros: Alekséi Gastev y Piotr Kerzhentsev.<sup>81</sup> La principal exponente de las ideas sobre el amor y la nueva familia, además de fundadora de la Oposición Obrera, otra: Alexandra Kollontai. Las ideas bogdanovianas también influyen profundamente en el grupo de los “tecnócratas”, una tendencia encabezada por científicos y técnicos notables (entre los primeros, Dimitri Mendeleev). Buena parte de estos personajes serán responsables del desarrollo económico soviético en los años siguientes.<sup>82</sup>

El “leninismo” encuentra, entonces, en Bogdanov, un rival de peso. El argumento central en su contra es la coincidencia con los mencheviques en la idea según la cual, en realidad, la Revolución rusa es un paso adelante del capitalismo. *Rabochaya*, que defiende de alguna manera esta idea, es definida como una agencia menchevique dentro del Partido bolchevique y, consecuentemente, condenada por la comisión de control del partido como enemigo social e ideológico. La acusación de menchevismo, que alcanza al propio Bogdanov directamente por boca de Bujarin, probablemente deseoso de ocultar su cercanía política en el pasado, equivalía ya a “contra-revolucionario”.<sup>83</sup> En realidad, esa acusación oculta lo que los críticos realmente querían decir: no que la revolución debía limitarse a un capitalismo de Estado a la menchevique, sino que se había transformado

<sup>80</sup>Según Serge, esta detención se debe a una orden de Lenin, porque “este gran intelectual le presenta objeciones embarazosas.” Véase *Memorias...*, op. cit., p. 138.

<sup>81</sup>Alekséi Gastev es un intelectual de origen obrero de primera magnitud. Uno de los primeros poetas proletarios, introductor del taylorismo en la URSS, colaborador de Trotsky en el Ministerio de industria, figura relevante de la industrialización acelerada, termina su vida asesinado por Stalin en 1941. Véase Johanson, Kurt: *Aleksej Gastev. Proletarian Bard of the Machine Age*, Almqvist&Wiksell International, Stokholm, 1983.

<sup>82</sup>Utechin, S. V.: “Bolsheviks and their Allies after 1917: the Ideological Pattern”, en *Soviet Studies*, Vol. X, October 1958.

<sup>83</sup>La historia de las relaciones entre Bujarin y Bogdanov es larga y contradictoria, aunque ambos comparten, según Stephen Cohen, una concepción del marxismo atenta a la producción no marxista. Cohen, op. cit., p. 170.

en eso. No será la primera vez que la dirección bolchevique invierta la acusación que contra ella se hace como propia de sus adversarios.

Esta cuestión del peligro de la degeneración burocrática se enlaza con el problema de la lucha cultural, que es clave en toda la discusión acerca de la literatura proletaria. Según Marot, que considera al rival de Lenin como una verdadera alternativa tanto a bocheviques como a mencheviques, a consecuencias de la revolución de 1905, Bogdanov concluye que

“las antiguas tareas de construcción del partido, de agitación y propaganda en el movimiento de masas, se volvieron irrelevantes con la declinación y eventual desaparición de tal movimiento. Las nuevas condiciones persuadieron a Bogdanov de desarrollar una estrategia para preparar a los trabajadores para alcanzar el poder mediante la creación de ‘una verdadera y completa cultura proletaria, *hic et nunc*, dentro de la estructura de la sociedad existente, mediante la educación de la clase obrera en ‘universidades proletarias’ dirigidas por intelectuales socialistas.”<sup>84</sup>

Como veremos, estas ideas estarán luego en el centro de las intenciones de la dirección del Proletkult. En efecto, con una serie de resguardos, Mally demuestra que el Proletkult, al menos el imaginado por su dirección, tiene su origen más lejano en las teorías de Bogdanov, que cree que el proletariado tiene que encontrar una nueva moral, una nueva política y un nuevo arte para poder suceder exitosamente a la vieja élite, y que es posible “iluminar” a los obreros sin dominarlos.

Las bases intelectuales del Proletkult se encuentran, entonces, en el fracaso de la revolución de 1905 y en la ruptura de los bolcheviques de izquierda. Las ideas engendradas en esta ruptura, como cualquiera puede darse cuenta, van más allá de la “literatura proletaria”: los bolcheviques tenían que darle a la cultura y la ideología un rol central y formar sólidamente a los cuadros revolucionarios. Opuesto al materialismo de Lenin y Plejanov, el grupo de Bogdanov cree que la superestructura ideológica es más que un reflejo de la base económica de la sociedad. En un extremo, no compartido por Bogdanov, aclara Mally, Lunacharski y Gorki creen que el socialismo puede convertirse en una “religión humana” e inspirar a toda la humanidad (es la razón por la que forman el grupo de “los constructores de Dios”, de reminiscencias feuerbachianas obvias, que entronca con el simbolismo religioso de Merezhkoski y sus “buscadores de Dios” del que ya hablamos). Bogdanov intentó llevar adelante el programa esbozado en Vpered. El grueso de la experiencia se condensa en la formación de dos escuelas para cuadros, con alumnos seleccionados y con Gorki, Bogdanov, Lunacharski y Pokrovski como profesores. Allí se explica la historia del movimiento socialista, literatura, artes visuales, técnicas de agitación, periodismo y propaganda. No funciona como esperaba. De los doce estudiantes, cinco terminan volviendo con Lenin, y hasta Gorki se pelea con Bogdanov y Lunacharski.

<sup>84</sup>Marot, John: “Alexander Bogdanov, Vpered, and the Role of the Intellectual in the Workers’ Movement”, en *Russian Review*, Vol. 49, n° 3, Special Issue on Alexander Bogdanov (Jul., 1990), pp. 241-264. También, Marot, John Eric: “Marxism, Science, Materialism: Toward a Deeper Appreciation of the 1908-1909. Philosophical Debate in Russian Social Democracy”, *Studies in East European Thought*, Vol. 45, n° 3 (Sep., 1993), pp. 147-167.

Que Lenin se toma muy en serio este cuestionamiento, se revela en el tiempo que dedicó a combatir a Bogdanov y sus ideas. De hecho, *Materialismo y empirio-criticismo*, una obra que lleva al futuro jefe indiscutido de la revolución a estudiar filosofía durante muchos meses, se escribe para combatir su influencia en el partido. El programa de Vpered, escrito por Bogdanov, defiende la necesidad de mirar más allá de los intereses políticos y económicos para preparar ideológicamente la revolución. Usando la vieja cultura burguesa, crear una nueva cultura proletaria opuesta a la anterior y desarrollarla en las masas. Crear una ciencia proletaria, una filosofía proletaria y un arte proletario. Para Bogdanov esto significa una ideología de clase distintiva, propia. Como describe Mally, según Vpered, es tarea del proletariado crear su propia ideología, su propia forma de estructurar la experiencia humana. El proletariado es la clase “universal”, solo él corporiza los valores de la sociedad sin clases. Como veremos, hay aquí una diferencia sustantiva con Trotsky, que no reconoce el papel de clase universal del proletariado y que, por lo tanto, lo considera al mismo nivel que cualquier otra clase. El problema, para Trotsky, es explicar cómo puede el proletariado realizar una tarea (crear una cultura universal) sin corporizarla ya de alguna manera.

Vpered finalmente se desbanda sin pena ni gloria y el propio Bogdanov lo abandona, pero sigue reflexionando sobre el asunto. Lo mismo sucede con otros mentores del movimiento de cultura proletaria, como Lunacharski, que forma un grupo de literatura proletaria en París, donde entrena a escritores obreros como Alekséi Gastev, Fedor Kalinin y Mijail Gerasimov, que van a ser figuras influyentes en los inicios del Proletkult. El mismo Lunacharski tendrá un rol fundamental en la formación del Proletkult, lo que no le va a impedir repudiarlo, junto con su mentor, cuando resulte conveniente...<sup>85</sup>

Otros miembros del grupo de Bogdanov, continuando con el relato de Mally, siguen adelante con la experiencia original. Hacia el comienzo de la Primera Guerra Mundial, Pavel Lebedev-Polianski, por ejemplo, reflota Vpered en Ginebra. Polianski, que va a ser el primer presidente del Proletkult, usa el concepto de cultura proletaria para explicar el apoyo de las masas a la guerra, hecho que demostraría la debilidad de la penetración del socialismo en Europa. La única forma de solucionarlo es desarrollando una cultura proletaria y haciendo de la educación científica y socialista la tarea central de la social democracia. Polianski, entonces, renueva el mensaje central de Vpered de educar a la clase obrera para la revolución. Cultura, arte, ciencia, literatura y filosofía son armas para la victoria proletaria, una idea que, como vimos, surgió originariamente de la situación posterior a la derrota de 1905 y que se reactualiza con la adhesión a la guerra de las masas y los partidos socialistas de la Segunda internacional.

En un sentido claro, como analiza con detalle Mally, los vperistas son hijos de la crisis de la intelligentsia tradicional rusa. Creen que la intelligentsia no es un aliado confiable de la clase obrera, sospecha de larga data en la historia

<sup>85</sup>Su influencia en el Proletkult será tan grande que su panfleto, *Los objetivos culturales de la clase obrera* debía ser leído cuidadosamente por todos los que querían incorporarse al movimiento. Véase Pasvolsky, Leo: “Proletkult: Its Pretensions and Fallacies”, *The North American Review*, Vol. 213, No. 785 (Apr., 1921).

rusa, potenciada por el fracaso de la revolución de 1905 y el pasaje de muchos intelectuales a la reacción mística, cuando artistas que tenían un compromiso con los “pobres” comienzan a seguir nuevos acercamientos estéticos, como la escritura modernista y la pintura abstracta, poco accesibles a la audiencia popular. Para la izquierda es una señal de que los intelectuales se alejan del pueblo. Muchos mantienen ese compromiso social pero se dedican al trabajo intelectual y la divulgación. Ellos estarán en la primera fila del Proletkult.

Mally señala que la Revolución de febrero impulsa el desarrollo de las viejas y las nuevas organizaciones de cultura proletaria. Ni el gobierno provisional ni los soviets ni los sindicatos toman cartas en el desarrollo cultural. Sí los comités de fábrica, que se expanden rápidamente luego de Febrero, formando comisiones de cultura dedicadas a tareas educacionales, de recreo y trabajo de agitación en la fábrica. Son muy activos en Petrogrado, por ejemplo. Es allí donde, en agosto de 1917, se organiza una reunión de todas las comisiones de cultura de la ciudad, cuyos delegados proponen la creación de un núcleo central. Lunacharski, que había vuelto, como casi todos los vperistas, al bolchevismo, se eleva a referente principal del movimiento, desarrollando su programa de transformación cultural desde *Novaia Zhizn (Nueva Vida)*.

Es importante recuperar este papel protagónico de Lunacharski, porque luego él mismo abandonará al movimiento en manos del bolchevismo, después de que Lenin lo amonestara severamente. Antes de la “traición”, Lunacharski defendía la idea, muy radical, de que la organización cultural debía ser la “cuarta forma” del movimiento obrero, al lado de los partidos políticos, los sindicatos y las cooperativas. La creación de una organización central de organizaciones culturales va más allá de la conveniencia administrativa. Para Lunacharski el trabajo de educación cultural es una forma esencial del movimiento obrero. Los obreros deben construir su propia visión del mundo, con su propia administración, en particular porque los soviets y la дума no representan sólo al proletariado, mientras los sindicatos se limitan a la educación técnica. Por eso, los obreros no tienen otra elección más que crear un nuevo centro por sí mismos. Es así que los delegados al congreso de agosto, a instancias del futuro comisario de educación, votan una resolución confirmando la posición dominante de la cultura en el movimiento obrero.

Para realizar esta idea, la conferencia propone fundar una institución centralizada que asumiría el control de todas las actividades culturales obreras, primero en Petrogrado y luego en toda Rusia. Es así como se llama a una conferencia de todas las instituciones culturales proletarias de la ciudad, preparada por un comité que incluye a Lunacharski, Lebedev-Polianski, Kalinin y Pavel Bessalko, junto con miembros de la recién formada Sociedad de Escritores Proletarios, especialmente I. I. Nikitin y Aleksei Samobytnik-Mashirov. También están presentes miembros de la vanguardia, como Osip Brik, el experto en teatro y arte bolchevique, Platón Kerzhentsev y el actor proletario Vasilii Ignatov. Salvo Brik, todos se volverán figuras importantes del Proletkult. Aunque la organización está en manos de los comités de fábrica, como éstos están en manos bolcheviques, la mayoría del comité organizador es bolchevique, aunque muchos son, en realidad, conversos recientes procedentes de la fracción vperista. El congreso fundador del Proletkult se produce una semana antes de la toma

del Palacio de Invierno. Lunacharski preside la conferencia inaugural junto con Kalinin, por los sindicatos. Este relato pormenorizado, en deuda con el texto de Mally, demuestra que el impulso y la dirección del movimiento provienen del bogdanovismo.

La conferencia no puede definir el concepto de “cultura proletaria”, pero marca una enorme desconfianza a los intelectuales y, en particular, a los intelectuales no obreros. Un debate intenso atraviesa las jornadas. En ellas, Brik se define contra la concepción clasista de la literatura, mientras Ignatov señala que el teatro proletario debe hacerse con obreros, con obras proletarias y para las necesidades de la clase. Algunos delegados afirman que los obreros primero deben absorber la cultura clásica mientras otros, que no la necesitan. Dicho de otro modo, las líneas del debate futuro, que ya estaban presentes años atrás, vuelven a aparecer. Como corresponde, Lunacharski adopta una posición centrista, que finalmente prevalece. La resolución final dice que

“Tanto en la ciencia como en el arte, el proletariado desarrollará sus formas propias e independientes, pero debe hacer uso de todos los logros culturales del pasado y el presente en esta tarea... Sin embargo, (el proletariado) debe tener un acercamiento crítico a los frutos de la vieja cultura. La acepta no como un estudiante, sino como un constructor llamado a erigir nuevas estructuras usando ladrillos de las viejas.”<sup>86</sup>

Como se ve, la idea de que el proletkultismo quiere hacer borrón y cuenta nueva con la vieja cultura es falsa desde el inicio. Nunca el proletkultismo sostuvo tal cosa. A lo que se opone es al simple asimilacionismo de Trotsky y Lenin.

La institución creada, que reúne a todas las instituciones culturales respetando su autonomía, recibe el nombre de Proletkult, como abreviatura de Unión de organizaciones culturales y educativas del proletariado, a propuesta de Ignatov. Del libro de Mally puede deducirse que a partir de su organización, el Proletkult va a vivir dos procesos alentados y al mismo tiempo ensombrecidos (para su bien) por la guerra civil y el comunismo de guerra: el primero, su violenta expansión, signo de la existencia de una necesidad vacante; el segundo, su enfrentamiento con el nuevo Estado revolucionario que termina con la disolución de la experiencia bogdanoviana.

La relación inicial entre el movimiento y el Estado fue de íntima colaboración. En efecto, el Proletkult se expande con la ayuda del gobierno. Los bolcheviques dan gran impulso a las actividades culturales a pesar de las condiciones negativas de la guerra civil, algo comprensible si se tienen en cuenta las necesidades de la lucha ideológica del momento. No obstante, el panorama es más bien caótico. Todas las organizaciones culturales compiten por recursos y control, desde el Narkompros<sup>87</sup> a los sindicatos y el Proletkult. A pesar de ello, la

<sup>86</sup>Citado por Mally, op. cit., p. 30. Traducción propia.

<sup>87</sup>El Narkompros (Ministerio de Educación y Cultura) tenía una estructura compleja que creció rápidamente. Estaba organizado con diferentes sectores: educación política (Glavpolitprosvet), técnica (Glavprofobr) y ciencia (Glavnauka), cada uno con su departamento de artes. Además estaba el Glavpertsom (órgano de la censura en teatro y música), la UGAT (la Administración de los teatros académicos del estado), el Gosizdat (Editorial del Estado) y la GAVLIT (censura literaria).

ventaja inicial del movimiento debe haber sido importante, si se tiene en cuenta que los proletkultistas son militantes de la revolución, tienen fondos propios y además, la protección de Lunacharski, al frente nada más y nada menos que de los asuntos culturales. Dentro del ministerio, Kalinin, representante del Proletkult, dirige la Dirección para la cultura proletaria. Más allá de las disputas, el Narkompros financia al Proletkult con un presupuesto equivalente a un tercio del que maneja el propio ministerio.

El movimiento tiene una dinámica interna notable, sobre todo en términos organizativos. En esta etapa, la influencia de Bogdanov y su grupo es notable. La primera conferencia se hace en septiembre de 1918 en Moscú, con 330 delegados y 234 invitados. El debate más importante versa sobre la relación con el Estado soviético. Los bandos se dividen en “maximalistas” y “minimalistas” según la proclividad a rechazar o aceptar la dirección del Narkompros, resultando ganadora la primera tendencia. Los delegados eligen un Comité Central, un Comité editorial para *Cultura Proletaria*, un diario oficial del Proletkult y confirman a los representantes en el Narkompros. Levedev-Polianski, Kalinin y Samobytnik-Mashirov son elegidos presidente y vices, mientras Bogdanov, miembro del Comité Central y del Comité Editorial.

En la primera reunión del CC, en 1919, se acuerda la estructura del Proletkult: la unidad básica es la fábrica; cada comité de fábrica proletkultista se une a otros para formar la organización del distrito y éstas, a su vez, con otras para constituir la sección provincial, y así hasta el nivel nacional. Este esquema tiene consecuencias gravosas para la estructura naciente. Por un lado, hace saltar los acuerdos con el Narkompros, en tanto tiende a competir con él en toda la escala; por otro, el movimiento escapa de las manos del Comité Central, en tanto la iniciativa local tiene su propia agenda, muy ambiciosa y expansiva. Este último fenómeno es un resultado, señala Mally, del inesperado y veloz éxito del Proletkult. La recepción a nivel local es muy entusiasta y su popularidad desborda las expectativas de sus impulsores. Esta flexibilidad de la estructura explica parte de su enorme éxito. En los espacios locales es, al mismo tiempo, centro de entretenimientos, de alfabetización, oficina del Narkompros, célula partidaria, comité de fábrica, etc., etc. Este desarrollo vertiginoso se beneficia de una ventaja sustantiva que ya señalamos, el que uno de los fundadores del Proletkult estuviera a la cabeza de la institución estatal competidora, el Narkompros. Sin embargo, esta ventaja se esfumará cuando Lunacharski sea controlado por Lenin a través de su esposa, Krupskaja, la verdadera dueña y señora del ministerio.

No obstante, insiste Mally, el Proletkult tiene una enorme influencia en otros frentes, donde no depende del Ministerio de cultura, en particular, en el mundo sindical, especialmente entre los trabajadores metalúrgicos. De hecho, varios de los miembros de su dirección son muy activos en el sindicato metalúrgico (Kalinin, Gastev, Kossior). Lo mismo sucede con los ferroviarios. Ambos, metalúrgicos y ferroviarios, son parte de la élite obrera rusa. También se extiende su influencia entre los obreros textiles, los del azúcar, los del tabaco y, aunque no siempre acepta su carácter proletario, también entre los obreros de cuello blanco. Es, sí, reluctante a los campesinos, tendiendo incluso a eliminar las secciones que los tuvieran como protagonistas. Otro ámbito importante de intervención es el Ejército rojo. Tanto o más importantes son sus relaciones con la juventud.

Según Mally, su membresía plagada de jóvenes se debe al hecho de no poner límite de edad al ingreso y de que la juventud rusa es proclive al extremismo. Se permite el acceso rápido a posiciones de dirección, entre otras cosas porque los proletkultistas creen que trabajando con jóvenes garantizan el futuro de la revolución.

Esta masividad no solo no estaba en los planes de la dirección proletkultista, sino que incluso era combatida por ella. Bogdanov, por ejemplo, pretende una organización chica, para cuadros y con un control estrecho de su ideología, lo que choca abiertamente con un agrupamiento tan extenso que tiende a transformarse en una especie de club cultural para un público general. Las pretensiones de la dirección, enfatiza Mally, se concentran en el desarrollo de un “ethos” socialista basado en el espíritu del colectivismo y la construcción de una intelligentsia proletaria. El colectivismo suponía que se privilegiaba el “nosotros” ante el yo, idea plasmada en la estructura misma de la organización. Consecuentemente, la dirección se comprende de grandes consejos electos en conferencias periódicas, consejos donde no hay jerarquías. Sin embargo, la masividad alcanzada conspira contra la “calidad” del resultado. Paralelo a este problema aparece otro, que se superpone parcialmente, el que opone a anti-intelectuales y partidarios del desarrollo intelectual profesional. Hay entonces una tensión entre populismo y elitismo, entre anti-intelectuales (Kalinin, Samobytnik-Mashirov) e intelectuales (Bogdanov), aunque no sin contradicciones, porque los primeros eran partidarios de Bogdanov y Levedev-Polianski, que no pueden esconder su naturaleza intelectual.

La biografía de la dirección del movimiento refleja esta tensión. Continuamos recurriendo a Lynn Mally y su magnífico estudio. Los primeros líderes proletarios del Proletkult son Kalinin, Samobytnik-Mashirov, Gerasimov, Kossior, Kirillov, Ozol-Prednek y Sadofev. El más importante de ellos es Fedor Kalinin, influyente colaborador de *Cultura proletaria*, el órgano oficial del movimiento, jefe de la dirección del Proletkult en el Narkompros y admirado amigo de Bogdanov y Polianski. Hermano de Mikhail Kalinin, el futuro presidente del Soviet Supremo bajo Stalin, nace en una familia campesina en 1882 y trabaja en la fábrica desde muy niño. Participa de la revolución de 1905 y va preso tres años. Organizador clandestino bolchevique y miembro de la fracción de izquierda, participa de las escuelas de Capri y Bologna con Bogdanov y luego en el círculo de literatura proletaria en París, con Lunacharski. Empieza a publicar en Francia, en *Borbá (Lucha)* y en *Vpered (Adelante)*. A raíz de sus escritos se lo conoce como “filósofo proletario”.

Kirillov es uno de los más conocidos escritores del Proletkult. Su poema “Nosotros” es considerado el modelo de literatura proletkultista. Nace en Smolensk en 1890, es aprendiz de zapatero de joven. Participa de la revolución de 1905 y, con tres años de cárcel sobre sus espaldas, se exilia en EE.UU. Regresa a Rusia en 1912. Sus primeras colecciones de poesía, *El amanecer del futuro* y *El Mesías de hierro*, son editadas por el Proletkult. Gerasimov nace en 1889, hijo de un ferroviario educado en escuelas primarias ferroviarias. Participa también en la revolución de 1905, se exilia en 1907 y se une a Lunacharski en París. Vuelve a Rusia en 1917 para ser organizador bolchevique en su nativa Samara, donde forma el Ejército rojo. Mashirov es nativo de San Petersburgo, un poco mayor

que los anteriores (de 1884), hijo de un artesano. También toma parte activa de la revolución de 1905. En 1908 se une a los bolcheviques. Poeta, su producción aparece en la primera colección editada por Lunacharski. Estos cuatro escritores proletarios son actores fundamentales en la creación del Proletkult. Todos tienen, además, otras obligaciones revolucionarias. Kalinin, por ejemplo, milita en el Narkompros, en el Ejército rojo y en el Partido. Muere de tifus cuando organiza un diario militar en el frente sur.

Todos ellos están muy marcados por las concepciones bogdanovianas, razón por la cual varios se desilusionan cuando el Proletkult adquiere la forma de frente cultural de masas y de educación básica. La fracción bogdanoviana pretende que el Proletkult gaste sus recursos en educar a los proletkultistas mejor dotados, para que estos sean luego maestros de los otros, una verdadera escuela de cuadros culturales. En esa línea se empeñan Kirillov y Gerasimov cuando dejan la dirección del Proletkult, en 1920, para formar la Unión de escritores proletarios y su diario *La fragua (Kúznitsa)*, buscando condiciones de trabajo adecuadas para artistas proletarios profesionales.

Entre los intelectuales en la dirección del movimiento destacan Pavel Lebedev-Polianski y Alexander Bogdanov, de quien ya hablamos. Polianski, nacido en 1881, tiene una educación universitaria y es hijo de un oficial zarista menor. Vive agitadamente la revolución de 1905 y en 1908 se une a Vpered. Forma parte del soviét de Petrogrado, del soviét nacional y está a la cabeza de la división de publicaciones del Narkompros, donde edita *Cultura proletaria*. Esta presencia determinante de intelectuales en una organización que tiende al populismo anti-intelectual, resulta en cierta contradicción de principios. Hay una discrepancia importante entre la demanda de hegemonía proletaria del Proletkult y la importancia de los intelectuales en sus órganos directivos. Este resulta un punto flaco que serviría de base a la acusación de “hipocresía”, afirma Mally, acusación que veremos, por ejemplo, en Trotsky.

En efecto, como remarca Mally, muchos otros intelectuales dan clase en las estructuras proletkultistas, ya sea como forma de integrarse a la clase obrera, para tener un empleo o porque lo ven como la continuidad de esfuerzos similares prerrevolucionarios para educar al proletariado: Stanislavsky, Eisenstein, Tretiakov, Belyi, Briusov, Chuzhak, Gumilev, Kastalskii, Avraamov y decenas más. Otros, como el príncipe Sergei Volkonskii, habiendo sido expropiado por la revolución, da clases en el Proletkult de Moscú simplemente para sobrevivir.

La tarea agitativa dicta buena parte de la actividad del Proletkult, lo que explica, por lo general, que un obrerismo exacerbado caracterice su producción. Gerasimov, por ejemplo, rechaza la naturaleza bucólica y exalta las flores de acero; Kirillov, por su parte, promete la conquista proletaria del universo. A ellos, igual que a Mashirov y Gastev, se los llama “maquinistas”, por su predilección por las imágenes fabriles. Evidentemente, este aspecto los acerca a los futuristas, en particular por su oposición común a la vieja cultura burguesa. Por esta razón también, el Proletkult atrae a muchos artistas de vanguardia, del teatro y la música experimental.<sup>88</sup> Sin embargo, remarca Mally, hay aquí otra contradicción

<sup>88</sup>La música experimental se ligaba con la temática futurista y con la valoración del arte en la vida cotidiana, en este caso, con los ritmos de la máquina, de la fábrica y del trabajo. Un

importante en su seno, ya que el Proletkult es al mismo tiempo vanguardista y populista. Demasiado vanguardista para la línea “tradicionalista” del Partido bolchevique y demasiado tradicionalista para formalistas y futuristas.

Parte de estos problemas provenían de las dificultades en definir “cultura proletaria”: ¿la cultura es “proletaria” por su forma o por su contenido? Bogdanov, para sorpresa de sus futuros críticos, insiste en que el verdadero arte proletario debe ser sencillo en la forma pero complejo en contenido, criticando, paradójicamente, en el mismo sentido que Trotsky, a aquellos cuya complejidad los hacía incomprensibles hasta para los intelectuales. Esta es una opinión extendida en el Proletkult. Gente como Illia Trainin, anota Mally, cree que el arte proletario es, primero que nada, revolucionario por el contenido. Como veremos más adelante, Bogdanov está, en este punto, más cerca de Lenin y Trotsky que los futuristas y los formalistas.

La otra línea, la del arte proletario como revolución formal, incluye a músicos como Arsenii Avraamov y Nikolai Roslavets, que crean una escala de 17 notas, adelantándose al atonalismo, y buscan el uso de objetos industriales como instrumentos. El teatro va a alinearse en la misma perspectiva. Los estudios de teatro de Moscú, recuerda Mally, abren una división especial para el “movimiento tonal-plástico”, a fin de entrenar a los actores para actuar como masa y no como individuo, rechazando los métodos individualistas del teatro de Stanislavsky. Allí Eisenstein introduce, a comienzos de los ‘20, la bio-mecánica de Meyerhold, buscando reemplazar el sentimiento subconsciente por un método basado en movimiento integrado y control consciente del cuerpo.<sup>89</sup> Ambos movimientos se originan antes de la revolución: el de Meyerhold, en los años inmediatos; el tonal-plástico en las enseñanzas de Jaques-Dalcroze. Los proletkultistas los toman como puntos de partida para crear un nuevo teatro colectivo.

En un comienzo, la dinámica populismo-vanguardismo no excluye el trabajo común en el seno del Proletkult. A pesar de criticar al futurismo genéricamente, muchos círculos locales del Proletkult hacen “futurismo”. Es el caso, para Mally, del pintor Nikolai Tarabukin, que trabaja en la sección para la experimentación artística del Narkompros,<sup>90</sup> o del diseñador Iustinskii. La producción experimental podía alcanzar amplia aceptación, según el campo específico del que se

ejemplo es la “Sinfonía de los silbatos de fábrica”, de Maiakovski y Gastev, que se inauguró en Bakú, con la participación de las sirenas de todas las fábricas de la ciudad, de la flota del mar Caspio, de batallones de artillería, hidroplanos y coros protagonizados por los espectadores. Stachelhaus, op. cit., p. 41.

<sup>89</sup>La labor de Eisenstein en el Proletkult se puede seguir en Gordon, Mel: “Eisenstein’s Later Work at the Proletkult”, en *The Drama Review*, Vol. 22, nº 3, Analysis Issue (Sep., 1978), pp. 107-112. También en Briley, Ron: “Sergei Eisenstein: The Artist in Service of the Revolution”, *The History Teacher*, Vol. 29, nº 4 (Aug., 1996), pp. 525-536. Del propio Eisenstein, véase “Montaje de atracciones” (1923), en *Reflexiones de un cineasta*, prólogo, edición y notas de Román Gubern, Lumen, Barcelona, 1990 (2ª edición), pp. 217-220.

<sup>90</sup>Nikolai Tarabukin (1899-1956) es, más que futurista, productivista, aunque es cierto que se lo marginó, durante la revolución cultural, por “formalista”. Tarabukin anticipará todas las teorías de la vanguardia plástica que abandonan la referencialidad del “arte de caballete” y confluyen en el “design”. Véase Tarabukin, Nikolai: *El último cuadro*, Gustavo Gilli, Barcelona, 1977.

trate. Es el caso de los productivistas, para quienes el arte es producción para la esfera pública y no para el museo. Como ya vimos, para los productivistas se trata de darle sentido estético a la producción en masa de objetos de uso general. Esta perspectiva les da un firme anclaje en el mundo fabril.<sup>91</sup> Por estas razones, Boris Arvatov, Olga Rozanova y Alexander Rodchenko, tienen firme apoyo en el Proletkult de Moscú.

Estas contradicciones de la dinámica del campo artístico y literario durante el comunismo de guerra han confundido a investigadores sobre el tema, atribuyéndole un carácter unitario y homogéneo a una experiencia que en realidad es mucho más compleja y confusa. Las acusaciones de querer destruir el pasado artístico y cultural, de pretender crear una cultura ajena a las masas (de “laboratorio”) y de cultivar un realismo socialista *avant la lettre*, no pasan de ser chicanas amañadas para la ocasión. Ya vimos que el bogdanovismo no cree necesaria la “destrucción” lisa y llana de la cultura burguesa sino la construcción de una cultura proletaria, que debe hacerse partiendo del estado de conciencia de las masas y concentrada en el contenido más que en la forma. De allí la importante función del crítico:

“El crítico que se preocupa por presentar al proletariado una gran obra de la vieja cultura, en el teatro por ejemplo, después de la performance de una pieza de genio, que puede explicar a los espectadores su sentido y su valor desde el punto de vista organizacional del trabajo colectivo, o darle tal explicación en un corto y comprensible programa, o quizás en un artículo en un diario o revista obrero, o el poema o la novela de un gran maestro- un crítico tal, realizaría un serio e importante trabajo para el proletariado.”<sup>92</sup>

Esta predilección por la sencillez y la importancia del crítico en la formación de una nueva cultura no es ajena a lo que pretendían sus detractores. Precisamente, en esta coincidencia con Lenin y Trotsky, el bogdanovismo proletkultista se hacía merecedor de la crítica de la vanguardia, en particular de los futuristas.

Por ejemplo, el futurista-formalista Osip Brik rechaza que el arte proletario sea arte producido específicamente por el proletariado o para el proletariado. Cuestiona al Proletkult que pretenda suficiente enseñar arte a los obreros para tener arte proletario. El arte proletario es el producido por el artista proletario, que une “el don creativo con la conciencia proletaria en una totalidad”:

<sup>91</sup>Tatlin, por ejemplo, participó del trabajo fabril a fin de aprender el oficio y producir objetos útiles. Diseñó un horno ahorrador de energía y ropa de trabajo, por ejemplo. Véase Stachelhaus, op. cit., p. 29. El caso más extremo es el de Karl Ioganson, que se empleó en una fábrica metalúrgica y diseñó un horno laminador. El héroe productivista era el obrero-artista-ingeniero, el sueño de Arvatov y Brik. Véase Kiaer, Christina: “A la producción: los objetos socialistas del constructivismo ruso”, en <http://eipcp.net/transversal/0910/kiaer/es>.

<sup>92</sup>La forma en la que Bogdanov pensaba el problema de la “herencia” cultural puede verse en su texto “The Worker’s Artistic Inheritance”, en [www.marxist.org](http://www.marxist.org).

“El artista proletario se distingue del burgués no por el hecho de que crea para un nuevo cliente, o por el hecho de que viene de una clase diferente, sino por su actitud hacia sí mismo y su arte. El artista burgués considera la creación como un hecho personal; el artista proletario sabe que su talento pertenece al colectivo. El artista burgués crea para revelarse como su ‘yo’; el artista proletario crea para producir un trabajo socialmente necesario.”

El artista proletario no crea para satisfacer el gusto de las masas sino para desafiarlo. De allí la necesidad de innovación. Por eso ataca la idea, cara al Partido y al Proletkult, de que el arte debía ser “realista” y comprensible para las masas. Los críticos de *Arte de la comuna*, la revista del Narkompros donde se refugian los futuristas, buscan la dirección del frente cultural bolchevique defendiendo precisamente este ángulo de la primacía ideológico-formal frente a la dialéctica conciencia-contenido del bogdanovismo. De hecho, formalistas y futuristas niegan el carácter revolucionario del realismo, en franca oposición al bogdanovismo. Desde el punto de Brik, la fracción “realista” del Proletkult (bogdanovianos y bolcheviques) expresa romanticismo pequeño-burgués, heroísmo barato y nacionalismo vulgar. Le reconoce el valor de haber puesto sobre la mesa la necesidad de una cultura nueva, lo que el partido no hace, pero deplora que el Proletkult simplemente educara a los obreros con las grandes obras del pasado. La “cultura humana universal”, el “arte sagrado” y la “belleza eterna” son, desde su punto de vista, mentiras burguesas.

Esta crítica de Brik al Proletkult, es extensiva por la vanguardia al conjunto de la política bolchevique en cultura y arte. El eje de la crítica del Kom-Fut, el Colectivo Comunista-futurista, organizado por Brik y Kushner en enero de 1919, que se expresa, como dijimos, en *Arte de la comuna*, pretende que el partido abandone sus teorías no revolucionarias en arte. Incluso, se acusa al propio Lenin de ser el principal responsable de esta situación. En particular, *Arte de la comuna* se ensaña con el plan de escultura monumental de abril de 1918, prohibido por el jefe del bolchevismo. Según este plan, las estatuas del zarismo serían reemplazadas por estatuas de revolucionarios. Para Kom-Fut, sustituir estatuas de unos individuos por otras similares, en lugar de expresiones colectivas, es un rasgo de conservadurismo burgués. Sobre todo cuando se trata de estatuas figurativas y realistas. Se necesita un nuevo tipo de monumento, como el proyecto de Tatlin de Monumento a la revolución, que, como el Monumento a la Tercera Internacional es un edificio con funciones específicas.<sup>93</sup>

Dicho de otro modo, la vanguardia rusa no distingue, en su crítica, a las fracciones bogdanovianas y bolcheviques que dominan el Proletkult, porque la oposición a ambos asume la forma de una divergencia estético-política con respecto a la cultura burguesa. Es decir, no solo por el contenido sino también por la forma. Bogdanov, Lenin y Trotsky coinciden en que su oposición a la cultura burguesa es solo de contenido. ¿Por qué, entonces, Lenin emprende una campaña contra la dirección bogdanoviana del Proletkult? Porque no hay verdadera divergencia en torno a la cultura proletaria, salvo que se tome en serio el

<sup>93</sup>Sobre la vanguardia rusa en arquitectura, véase AAVV: *Socialismo, ciudad, arquitectura. URSS, 1917-1937*, Alberto Corazón Editor, Madrid, 1973.



simplismo asimilacionista de Lenin y Trotsky. La diferencia es política: Lenin no quiere que ningún opositor pueda hacer pie en ninguna estructura, menos del tamaño y las características del Proletkult. El problema, como va a reconocerlo una década después Lunacharski, es Bogdanov.<sup>94</sup>

Ya hemos dicho que Bogdanov es visto por Lenin como un opositor de peso, al que creía ya muerto, políticamente hablando, justo cuando lo ve resurgir delante de sus ojos casi desde la nada, controlando una organización enorme cuyos brazos penetran bien adentro del propio Partido bolchevique. Lenin, como toda la dirección bolchevique, pretende que ella misma es una fortaleza sitiada, única representante verdadera de la revolución. De allí que primero el Partido debe evitar cualquier concentración de poder externa al partido. En un movimiento consecuente, cuando se inicie la NEP, esa pretensión se trasladará al interior del partido, en el que no puede existir ninguna concentración de poder por fuera de la propia dirección. El proceso que se vivirá a partir de Octubre, será entonces el de una expropiación progresiva de todas las energías desencadenadas por la revolución. Es la consecuencia lógica, no solo del lugar que se le adjudica al Partido bolchevique en el proceso revolucionario, sino del papel que debe guardar la dirección del partido en ese proceso. Es también la única respuesta que esa dirección imagina correcta al problema de si los bolcheviques podrían mantenerse en el poder. El Proletkult aparece, en esa problemática, como un peligro muy sustantivo. En esta primera etapa, liquidar a la fracción bogdanoviana es prioridad para Lenin. En una segunda etapa, el problema renacerá, ya no como la posibilidad de una disputa de la dirección desde fuera del partido, sino en su propio interior. Es decir, la oposición interna a la NEP, que en el campo cultural será representada por los herederos del espacio vacío dejado por la destrucción del Proletkult bogdanoviano, los “escritores proletarios” bolcheviques.

Recuérdese que la dirección del Proletkult es compartida por una alianza de bogdanovistas y bolcheviques. Es necesario recordar también que los primeros son en su mayoría miembros del Partido bolchevique. Esto explica la facilidad con la cual Lenin desplaza a Bogdanov y, de hecho, destruye al Proletkult. Observando esta problemática, Mally concluye que el Proletkult no tenía una dirección estética y era remarcablemente ecléctico. En particular, una de las contradicciones que se abre aquí es la diferencia entre la calidad esperada por la dirección y el bajo nivel de las bases. Aquí se plantea el mismo problema que el Estado bolchevique enfrenta con la alianza con los intelectuales y especialistas burgueses: la escasez de especialistas proletarios. La diferencia con el Proletkult es la estrategia con la cual encara el problema: se rechaza la alianza con la burguesía y se acelera la creación de especialistas propios. Por el contrario, el estado mayor bolchevique va a resistir la ruptura de la alianza con la burguesía que inaugura Trotsky con la incorporación de especialistas militares al Ejército rojo, que se profundiza con la NEP y la política para el arte y los artistas y que, con altibajos, va a ser la que se lleve adelante, como veremos luego, hasta la Segunda Guerra Mundial, con la excepción de la etapa 1928-1932. Efectivamente, la relación va a ser siempre tirante, pero nunca hay una ruptura definitiva, aunque la

<sup>94</sup>Lunacharski, Anatoli: “Lenin y el arte”, en *Las artes plásticas y la política en la Rusia revolucionaria*, Seix Barral, Barcelona, 1969, p. 14.

tendencia de largo plazo es el reemplazo paulatino de los especialistas burgueses por los proletarios.

Precisamente, anticipándose a las necesidades de especialistas, dentro del Proletkult surge el debate acerca de cómo crear profesionales de la lucha cultural. La posición “profesionalista” sostiene la necesidad de una educación intensiva, sufragada por la organización. La postura opuesta supone mejorar las condiciones culturales de los trabajadores sin sacarlos de su trabajo. Este debate se cruza con otro, acerca de los alcances del Proletkult y su lugar en la vida soviética. Según relata Mally, para algunos de sus miembros, sobre todo los de la facción bogdanovista como Polianski, el movimiento tiene una agenda utópica para transformar Rusia: “una nueva ciencia, un nuevo arte, literatura y moral (...) con un nuevo sistema de emociones y creencias”. La idea de una ciencia proletaria es producto de Bogdanov. Para él, todas las formas de ciencia reflejan el sistema social que las genera. El modo en que el conocimiento científico está estructurado sostiene al capitalismo. La ciencia proletaria es aquella “aceptable, entendible y accesible a la misión del proletariado, organizada desde el punto de vista del proletariado, que lo ayuda a realizar sus intereses”. No rechaza la herencia pre-revolucionaria sino que la usa de modo diferente.

La crítica obvia y más extendida contra la idea de una “ciencia proletaria” es la que niega la existencia de una “verdad” que varía según clase social. Pero el problema no es el de la naturaleza de clase de la verdad, sino el de la organización y finalidad de la ciencia. Cuando se señala que los obreros y los burgueses se curan con la misma medicina, Mashirov responde que los capitalistas usan las prescripciones y las medicinas pero el proletariado examina las causas sociales de la enfermedad y las combate. Según Bogdanov, a través de su personaje Menni, “el proletariado debe dominar la ciencia por medio de cambiarla. En las manos de los trabajadores debe volverse más simple, más armoniosa y más vital. Su fragmentación debe ser superada, debe volverse más cercana al trabajo que es su fuente primaria.”

Bogdanov es el principal impulsor de la línea “profesionalista” y propone organizar universidades proletarias basadas en su propia experiencia en Capri y Bologna. Deben ser universidades organizadas de modo distinto que las de élite, pero también que las “populares”. Su función no es producir agitadores ni educarlos en los viejos conocimientos, sino producir el “cerebro de la clase obrera”. Una de las pocas experiencias en este sentido es la Universidad Proletaria de Moscú, que abre en 1918. Fracasa según Bogdanov porque se llena de empleados de cuello blanco. Se abre una segunda experiencia con obreros seleccionados y apadrinados por organizaciones sindicales y obreras, en marzo de 1919 en Moscú, bajo el nombre de Universidad Karl Liebknecht. Dura unos meses hasta que es clausurada en julio de ese año con el argumento de que no representa realmente los intereses del proletariado. El Partido bolchevique ataca la experiencia, reemplazándola con la Universidad Sverdlov en 1920, rechazando toda relación con el programa de Bogdanov. La diferencia, desde el punto de vista del Proletkult, es que la Universidad Liebknecht quiere educar intelectuales obreros durante tres años, mientras la Sverdlov, agitadores en cuatro meses. Para el bolchevismo, eso es lo que el Estado necesita. Se abren otras

universidades proletarias pero sin vinculación con la línea bogdanoviana, en realidad, universidades “populares”.

La acusación más común contra el Proletkult es el “nihilismo cultural”, según el cual los proletkultistas quieren destruir la vieja cultura y empezar de nuevo. Así aparece en “Nosotros” de Kirillov. Sin embargo, la idea es falsa. Lynn Mally enumera argumentos en contra: Bogdanov llama a los obreros a estudiar su herencia cultural para descubrir lo importante y lo superfluo (el programa que había organizado para la escuela de Capri y que imprimió luego al Proletkult incluía la introducción a la cultura tradicional y su crítica); publicaciones del Proletkult incluyen a Chéjov, Hugo o Tiuchev; el diario del Proletkult de Petrogrado, *El futuro*, publica a Walt Whitman, Dobroliubov y Nekrasov; uno de los teóricos teatrales del Proletkult, Platón Kerzhentsev, recomienda incluir en los repertorios a Shakespeare, Aristófanes, Lope de Vega y Schiller; en los escritores del Proletkult se puede encontrar no solo la influencia de Maiakovski, algo bastante previsible, sino también de Briusov, Blok, Withman, Lermontov, etc.

No obstante, sobre este caballito de batalla, la arremetida bolchevique contra el Proletkult tiene otro origen. El Proletkult alcanza su máxima extensión en coincidencia con la Guerra civil y comienza un rápido declive con la NEP. Ese abrupto final, como sostiene Mally, se puede explicar por la oposición del partido y su subordinación a los órganos del Estado. El Proletkult enfrenta severos cortes de presupuesto y agudas restricciones a sus actividades, pierde la mayoría de sus organizaciones locales y a la mayoría de sus seguidores. Los problemas financieros que surgen de la política de la NEP se suman al compromiso de clase que la NEP porta.

En realidad, decimos nosotros, uno y otro van de la mano: Lenin no quiere rivales a la izquierda y mucho menos que tengan un anclaje en las masas e influencia en el partido, *sobre todo* en el inicio de la NEP.<sup>95</sup> De que el Proletkult tiene pretensiones hegemónicas no caben ya dudas. Expresiones como la del poeta obrero Iliá Sadofev son muy representativas de esas pretensiones autoasumidas:

“El Proletkult es una revolución espiritual. Para el viejo, oscuro, mundo capitalista, es más terrorífico, más peligroso que cualquier bomba... Él sabe que una revolución física es solo un cuarto de la victoria bolchevique-soviética. Pero una revolución espiritual –esa es la victoria completa.”<sup>96</sup>

Por otra parte, otro conflicto surge desde el comienzo entre el Proletkult y el partido en la medida en que este necesita la alianza con otras fracciones y clases, alianza que el Proletkult entiende pero rechaza a la hora de crear una cultura proletaria. En algunos casos, se llega al aislacionismo, como en Mijaíl Gerasimov, para quien el Proletkult es el “oasis donde la conciencia de clase podía fructificar”. La dirección pretende que solo los más conscientes y culturalmente avanzados miembros de la clase obrera industrial formen parte de

<sup>95</sup>Como señala Orlando Figes, “Desde el punto de vista de Lenin, la clausura de la Proletkult era un aspecto integral de la transición hacia la NEP.” Figes, Orlando: *La revolución rusa (1891-1924)*, Edhasa, Barcelona, 2001, p. 807.

<sup>96</sup>Citado por Mally, op. cit.

la organización. Sin embargo, nota Mally que a medida que el conflicto con el partido y el Estado se hace más agudo, se crea una tensión entre la “pureza” proletaria y la necesidad de tener una membresía cuantiosa, a fin de sostenerse frente a sus detractores. El movimiento depende en una medida importante de los fondos del Estado, que se vuelve más mezquino a medida que Lenin, vía Krupskaja, somete a Lunacharski a la disciplina partidaria. Esto se combina con la dominante membresía bolchevique en el movimiento, tanto en las bases como en la dirección, lo que extiende dentro mismo del Proletkult la autoridad del partido.

El sometimiento de Lunacharski es el primer paso en la destrucción del Proletkult. Recordemos que el jefe del Narkompros había declarado en su momento que las instituciones gubernamentales nunca representan los intereses exclusivos de la clase obrera. Solo una organización proletaria consciente podía hacerlo. Aunque esto fue sostenido contra el gobierno provisional, para muchos incluía a los bolcheviques. La visión de Lunacharski de un movimiento cultural paralelo a los sindicatos, los partidos socialistas y las cooperativas resulta incluso mucho más ambiciosa que las escuelas de entrenamiento de elite propuestas por Bogdanov.<sup>97</sup> Y allí está el problema para Lenin: nacido contra Kerensky, el Proletkult se niega a abandonar su autonomía frente a los bolcheviques. Lunacharski sostiene antes de Octubre la existencia de tres vías al poder (económico, político y cultural), lo que coloca al movimiento de cultura proletaria a la altura de los sindicatos y el partido. Cuando el Proletkult pierde el favor del Partido bolchevique, al final de la guerra civil, esta demanda de autonomía se considera anti-soviética y anti-comunista. El que Bogdanov no piense en volver al partido, refuerza esta creencia. Mally cree que la autonomía que defiende el Proletkult es en relación al Estado más que al partido. El partido, los sindicatos y el Proletkult son representantes de la clase; el Estado tiene que atender los intereses de otras clases, por eso es siempre sospechoso. Algunos, como Lebedev-Polianski, el primer presidente nacional del Proletkult, directamente establecen una equivalencia de rango entre el Proletkult y el Partido bolchevique. Otros, más cautos, se contentan con declarar la naturaleza complementaria del Proletkult en relación al partido. El Proletkult es, para esta última perspectiva, la dictadura del proletariado en el área cultural.

Así las cosas, el enfrentamiento inicial se produce con el Narkompros. Lunacharski, cooptado por Lenin, cree ahora que el Proletkult se superpone innecesariamente con el ministerio. El comisario de cultura se había convertido a la idea leninista de la necesidad de incorporar no proletarios a las tareas educativas. Había que gastar el presupuesto en eso y no en otra cosa. El Proletkult debía integrarse al Estado y subordinarse al partido. Como vimos, en la primera batalla, a comienzos de la revolución, ganan los defensores de la autonomía. Según Polianski, si nadie pide la integración del partido o los sindicatos al

<sup>97</sup>Dicho sea de paso y sin poder desarrollarlo, esta discusión en el seno del Proletkult remite a las posiciones del sindicalismo revolucionario de Sorel y se incluye en el debate sobre los intelectuales en el movimiento obrero, del que participaron Trotsky, Lafargue y otros, contra el marxismo de la Segunda internacional, los Bernstein, Jaurés y compañía y, sobre todo, el neokantismo.

Estado, no hay razón para exigir la del Proletkult. Por otra parte, tratando de deslindar áreas y llegar a un acuerdo, la dirección proletkultista pretende que, si es cierto que el proletariado debe asimilar la cultura existente, eso no es tarea del Proletkult. Su misión es la creación de una nueva cultura. El Proletkult no debe educar a las masas (eso es tarea del Narkompros) sino a la vanguardia. El movimiento de cultura proletaria es un laboratorio con funciones similares al partido, sintetiza *Cultura Proletaria*, en cuya dirección está Bogdanov, para tirria de Lenin.

Como dijimos, esta formulación busca llegar a un acuerdo con el Narkompros, poniéndole un límite a las ambiciones del Proletkult. Mally concluye que su posición como rival del Narkompros fue sacrificada en aras de la autonomía. Sin embargo, nuestra autora no parece ver claramente la contradicción en la que se encuentra el Proletkult y el verdadero problema que representa para Lenin el bogdanovismo: si se transforma en un instrumento de lucha cultural, se vuelve innecesario (para eso está el Narkompros); si se sostiene como escuela de cuadros, se convierte en rival del partido. Lo que está implícito desde siempre en la formulación vperista es la disputa por la dirección del partido, por su dirección intelectual. Lenin lo ve claramente. No existe, entonces, tal renuncia.

Este debate demuestra una vez más que la idea de que, en este clima cambiante y vertiginoso, las posiciones son fijas y coherentes es falsa. Muestra que las posiciones no encajan en líneas generales coherentes sino que son el resultado de concepciones diversas que acuerdan en algunos puntos y divergen en otros, dando por resultado alineamientos superpuestos y contradictorios: Lunacharski era vperista, había fundado el Proletkult pero, como miembro del Estado, acepta subordinarlo, enfrentándose a otros vperistas como Bogdanov; otros vperistas que defendían la autonomía del Proletkult y confluían allí con Bogdanov, eran bolcheviques (Kalinin, Polianski), por lo que en relación al partido convergían con Lunacharski y se separaban de aquel, pero tampoco aceptaban tan fácilmente la subordinación del movimiento. Lo vamos a ver más tarde en la relación Trotsky-Proletkult: Trotsky los ataca, pero la línea dura bolchevique de la VAPP lo considera un referente por su izquierdismo político; Bujarin, por el contrario, defiende al Proletkult (al menos hasta la muerte de Lenin) pero este lo considera su enemigo por su defensa de la NEP.

Durante el comunismo de guerra, las diferencias entre el Proletkult y el Partido bolchevique se reducen al mínimo por las necesidades de la lucha y por la coincidencia fáctica en la primacía de enfrentar a los mismos enemigos. Pero cuando en octubre de 1920 termina la guerra civil y los miembros del Proletkult suponen que se inicia una era de expansión de sus actividades, comienza el hostigamiento de Lenin. En una conferencia del Comité Central del PC de ese año, se fuerza al Proletkult a abandonar su independencia y transformarse en parte de la burocracia cultural del Estado. En el contexto del fin de la guerra civil, cuando muchas instituciones de la vida soviética reclaman la independencia cedida durante la guerra, el partido se encuentra en la necesidad de disminuirla todavía más, como consecuencia de la crisis económica que da inicio a la NEP. Hay que recordar que estamos en medio de levantamientos campesinos, de la revuelta de Kronstadt y del surgimiento de grupos opositores dentro y fuera del partido.

Es en este contexto en el que se da el debate sobre la estatización de los sindicatos y donde emerge la Oposición Obrera, cuya demanda principal es la autonomía de los organismos obreros respecto del Estado y el poder para controlar la economía. Es evidente que esta exigencia de autonomía sonaba similar a la del Proletkult. En el mismo sentido que el movimiento de cultura proletaria, la Oposición Obrera cuestiona la preponderancia de los especialistas y la burocratización del sistema soviético y del partido. Aquí se encuentran en compañía también de los Centralistas Democráticos, que sostienen que el partido está hípercentralizado. Este proceso de surgimiento de las oposiciones internas es el que lleva a la prohibición de las fracciones en el partido en el X Congreso, en 1921. A nivel general, el partido va a responder a este clima con la NEP. En el plano estrictamente cultural, se trata de aumentar la propaganda comunista, por lo que se crea en agosto de 1920 el departamento de Agit-prop y el Glavpolitprosvet en el Narkompros.<sup>98</sup> Para Mally, estas razones son más importantes en el ataque leninista al Proletkult que la presencia o no de Bogdanov, aunque, creemos, no ve que es precisamente su dirección (o su capacidad de dirección potencial) la que puede coagular estas tendencias. Evidentemente, no se trata de la inquina individual que pueda tener Lenin con él, pero no es menos cierto que esa "inquina" es política. Bogdanov y su tendencia tienen pretensiones de dirección general, es decir, se proponen como sustitutos del bolchevismo o al menos de la dirección bolchevique, con posiciones ultraizquierdistas que coinciden con las que se desarrollan hacia el fin del comunismo de guerra y el inicio de la NEP. Bogdanov y el ultraizquierdismo que puso en jaque al partido a fines de 1920 y comienzos de 1921 son lo mismo: una alternativa al poder bolchevique.

El Narkompros se transformó así en el principal ariete contra el Proletkult. Como ya vimos, la presencia de Lenin a través de su esposa, Krupskaja, fue determinante. Lenin consiguió, en 1919, en la Primera conferencia nacional de educación de adultos, que se votara la incorporación del movimiento al Narkompros. Al principio, cree que el Proletkult puede servir a la construcción del Estado soviético, pero luego comienza un duro y persistente ataque contra lo que considera prioridades equivocadas. Según Mally, Krupskaja y su esposo se reparten el trabajo de hostigamiento: la primera critica la práctica del Proletkult, mientras Lenin su teoría. De ahí la reimpresión de *Materialismo y empiriocriticismo* en 1920. Lenin, de acuerdo con Mally, se preocupa por las pretensiones del Proletkult y no por su práctica real, en particular cuando se organiza la rama proletkultista en la Internacional, con Lunacharski a la cabeza. Preocupado por la proyección del movimiento, pide informes a Mikhail Pokrovsky, segundo en autoridad dentro del Narkompros, y a Ignatov y Faidysh, bolcheviques en la dirección del Proletkult. Como conclusión, presiona a Lunacharski para que plantee la subordinación al partido en el primer congreso del Proletkult en Moscú, en octubre de 1920. Ante las marchas y contramarchas de Lunacharski, toma el asunto directamente en sus manos y discute con la dirección del Proletkult, en particular con Pletnev, la forma de la inevitable subordinación. Aunque la

<sup>98</sup>Agit-prop: Agitación y propaganda.

mayoría del movimiento era bolchevique, hubo que forzarlos a votar por los deseos del partido.

Lejos de estar conforme, Lenin continúa con su ataque. En diciembre de 1920 se publica en *Pravda* un artículo en el que se denuncia a los proletkultistas, a sus prácticas y a la concepción cultural del movimiento bajo la acusación de debilidades pequeñoburguesas, de refugio de futuristas, decadentes y anti-marxistas idealistas. Se trata de un ataque a Bogdanov sin mencionarlo, pero bastante explícito en la acusación de “machismo-futurismo” escondido como “cultura proletaria”, que aprovechó la guerra civil para ocupar el lugar en la educación que ahora debe llenar el partido. Los proletkultistas son intelectuales burgueses, según esta declaración, mientras que los verdaderos defensores de la cultura proletaria resultan ser ahora los bolcheviques. Este ataque, según Mally, partió desde todos los diarios importantes del país. Mientras motines de hambre y huelgas se desarrollan por todas partes, el Proletkult es condenado como “anti-soviético”, una acusación que, agregamos nosotros, tiene la gravedad de una traición a la revolución.

La dirección del Proletkult intenta publicar una respuesta en *Pravda* y no obtiene el “permiso” adecuado. Allí pretende demostrar la fidelidad al partido y al comunismo con una serie de argumentos: el movimiento contiene en su seno un gran número de comunistas; no solo no tiene anti-marxistas en sus filas sino que tiene más control sobre ellos que cualquier otra institución soviética; no defiende el machismo ni el misticismo porque Lunacharski y Bogdanov no profesan esas ideas desde hace rato; Bogdanov mismo es profesor en la Universidad Sverdlov, controlada por el Estado y destinada a la formación de cuadros comunistas; Lunacharski es comisario de cultura del propio gobierno comunista; por último, el Proletkult ya había condenado bastante tiempo atrás al futurismo.

En el plenario nacional de diciembre de 1920 Lebedev-Polianski tiene que renunciar a su cargo de presidente. Escribirá en *Creación (Tvorchestvo)*, con cierta amargura, que le sorprende la subordinación del Proletkult al partido, mientras los sindicatos mantienen su independencia. Con la caída de Lebedev, sostiene Mally, se pierde al más acérrimo defensor de la autonomía del Proletkult. Con él cae también toda la dirección original, reemplazada por una generación más joven, sin el prestigio de la anterior. Su nuevo jefe es Valerian Pletnev, que nunca había sido parte de Vpered y acepta la subordinación al partido.

Pletnev inicia una revisión profunda de las prácticas del Proletkult. Ahora el movimiento debe dedicarse a la propaganda de la producción, para popularizar la disciplina laboral. También debe desarrollar los programas culturales y políticos del partido. A pesar de haber acordado con Lenin esta línea, el nuevo presidente se niega a sacar a Bogdanov de su lugar. Es más, el pleno de 1921 mantiene la posición del Proletkult sobre la cultura proletaria y concluye que las ideas del movimiento deben ser publicitadas más ampliamente para combatir las concepciones burguesas. Tampoco renuncia al trabajo de los clubes.

Hay, en la queja de Levedev-Polianski anotada más arriba, algo de falso. Como remarca Mally, esta avanzada contra el Proletkult, que todavía no termina, es paralela a la pérdida de derechos de los sindicatos a la intervención en los asuntos económicos. La dirección bolchevique aprovecha el trasfondo de Kronstadt para derrotar a la Oposición Obrera bajo la acusación de desviación

sindicalista. Aunque los sindicatos mantienen su independencia, se los confina a tareas didácticas, como correas de transmisión entre el Partido y las masas. Esto resulta en un nuevo perjuicio a proletkultistas, porque los sindicatos se concentran en cultura y educación, resultando nuevos competidores. El último golpe, no obstante, estaba por llegar.

En la conferencia nacional de 1921 Bogdanov es expulsado de la dirección, mientras se da a conocer el panfleto anónimo titulado *Nosotros somos colectivistas*, del que ya hablamos. Los Colectivistas se reivindican fracción del partido, cercana al Proletkult y a la Oposición Obrera. El panfleto denuncia la NEP, acusa al partido de abandonar los principios del socialismo y la dictadura del proletariado y reivindica a Bogdanov y a Vpered como la verdadera inspiración para el Proletkult y el comunismo.

El partido reacciona a través de Bujarin, que ataca con nombre y apellido a Bogdanov, llama al manifiesto “menchevismo bogdanoviano” y denuncia al otrora rival de Lenin por su falso y pasivo acercamiento al cambio revolucionario. El Proletkult resulta ser, ahora, el vehículo del “renacimiento menchevique”. Presionado, Pletnev no denuncia al rival de Lenin por su nombre, aunque reconoce que podía ser la fuente de inspiración de los colectivistas, mientras niega que el Proletkult tenga simpatías por estos últimos. De todos modos, se ve obligado a hacer que el Proletkult proclame positivamente la NEP, lo que significa el reconocimiento de que el movimiento por la cultura proletaria no tiene sentido de ser y va en contra de la tendencia central del partido. Mally afirma que Pletnev intentará, posteriormente, hacer de miseria virtud, señalando que la NEP exigiría un espíritu vigilante contra la renaciente ideología burguesa, espíritu que solo podría proveer el Proletkult. En el mismo sentido, reivindica que la abrupta caída del número de miembros del movimiento lo “limpia” de los que no comprenden la ideología proletaria y le permite construirse como organización de vanguardia.

El golpe definitivo se produce en el plano económico. La NEP significa una caída de los recursos del Narkompros y el Proletkult resulta uno de los organismos más perjudicados. Recién a comienzos de 1922 la dirección cae en la cuenta de la gravedad de la situación. Un debate interno acerca de cómo enfrentarla opone a quienes intentan mantener la estructura de los buenos tiempos buscando nuevas fuentes de fondos y quienes prefieren pensar cambios radicales, como reducir todo a una magnitud manejable. Kirillov es el más vanguardista: hay que cerrar todos los estudios de provincias y concentrar el dinero para educar a unos pocos estudiantes excelentes. Se trata, como lo define Mally, de un elitismo radical. La conciencia general coincide en que hay que purgar la organización: no hay recursos para todos. El proceso comienza dejando fuera a las secciones locales que no tienen buena conexión con el centro nacional y a las que no están en áreas proletarias importantes. Sin embargo, la poda no alcanza: no hay forma de hacer el ajuste sin liquidar la organización, ya que no se puede esperar nada del partido ni del Narkompros. Pletnev intenta conseguir fondos de los sindicatos, en 1922, sin mucha suerte. Para esa fecha, el Proletkult es ya una sombra de sí mismo. Su membresía cae abruptamente: unos 250 estudiantes organizados en veinte círculos locales. Su publicación central, *Cultura Proletaria*, cierra en 1921.

A pesar de su tamaño drásticamente reducido, el Proletkult se vuelve, según Mally, un asunto de debate central en la prensa soviética, en la medida en que el tema de la cultura proletaria se transforma en un vehículo para discutir las contradicciones creadas por la NEP. He aquí toda una paradoja: la libertad de expresión que supuestamente caracteriza a la nueva etapa, se restringe a aquellos que aceptan las directivas leninistas. El resto debe contentarse con recurrir al viejo subterfugio, desarrollado contra el zarismo, de hablar de literatura cuando se quiere discutir política.

Dada la enorme conmoción que acompaña el anuncio de la NEP, la dirección del partido se ve obligada a abrir una puerta al debate general, ante un descontento evidente de las bases. Esta discusión, aprobada en el mismo Politburó, le da a Pletnev la chance, que no tuvo Polianski, de presentar el caso, atrayendo positivamente a todos los que desconfían de la NEP como inicio de una reacción burguesa. No es el único en pensar de tal manera. El problema se debatió ampliamente en el XI Congreso, donde hasta Bujarin planteó que la historia ofrecía muchos ejemplos de conquistados que habían impuesto su cultura a los conquistadores. Si el Proletkult no tiene buenas respuestas, para Bujarin, al menos plantea las preguntas correctas.

Como sea, "Sobre el frente cultural",<sup>99</sup> el texto en el que Pletnev despliega sus argumentos, se torna un documento revelador de la situación política. Desde su punto de vista, la cultura proletaria es la antítesis necesaria de la cultura burguesa y un paso hacia una cultura no clasista para toda la humanidad. A pesar de que la cultura proletaria necesariamente debe incorporar elementos de todo lo anterior, tiene que luchar contra el individualismo burgués, por eso se vuelve históricamente necesaria. Sin hacerlo explícito, hace blanco en la NEP, al hablar contra el compromiso de clase, los expertos y la participación del campesinado, la burguesía y la intelligentsia en su organización. También incluye una llamada a una mayor confianza en el proletariado, capaz de concebir una nueva ciencia y un nuevo arte. Al enfatizar que el proletariado debe encontrar un nuevo sistema de conocimiento, nuevas relaciones entre las disciplinas científicas y una concepción monística del mundo, Bogdanov habla por su boca. Que el Proletkult no haya avanzado lo suficiente como para alcanzar grandes resultados, no quita que su tarea no sea útil, sobre todo si se recuerda que a la burguesía le llevó siglos crear su cultura. En un artículo posterior, Pletnev insiste sobre sus argumentos, sin mucha más suerte, porque sus críticos del partido no se toman en serio sus planteos.

En efecto, en un texto caprichoso y pleno de arbitrariedad, Krupskaja acepta que la revolución puede inspirar una ideología de clase, pero el Proletkult resulta limitado a la hora de encarar esa tarea y demasiado poco crítico de la cultura burguesa como para crear una nueva. El Proletkult, según la compañera de Lenin, tiene mucho de lo cual enorgullecerse, pero no de crear un arte proletario, que en realidad solo podía ser creado por los obreros. Hay que recordar que quien esto dice no podría calificarse como "obrero" y es, sin embargo, dirigente de un Estado obrero... Sin percatarse que *de te fabula narratur*, Krupskaja insiste en que la cultura proletaria debe provenir de la vida misma y no puede

<sup>99</sup>Pletnev, Valerian: "El Prolet-Kult y el arte", en Sánchez Vázquez, op. cit., p. 213.

ser inventada, argumento que se repetirá en Trotsky, y que se ha vuelto clásico con la fórmula "de laboratorio", reflejando un espontaneísmo ciertamente preocupante.

Lenin, por su parte, enojado con Bujarin, entonces editor de *Pravda*, por haber dejado a Pletnev publicar su artículo, inicia un plan de ataque con Iakovlev, el segundo de Agitprop. Iakovlev, con la supervisión personal del "jefe", afirma que las ideas de Pletnev sobre ciencia son tontas y místicas y, si hemos de leer entre líneas, peligrosas políticamente hablando, porque en la nueva etapa hay que hacer las paces con el campesinado y los especialistas. El eje de la crítica se encuentra, sin embargo, en la capacidad del proletariado de hacer lo que el Proletkult propone. El proletariado real, después de la guerra civil, es incapaz de hacerlo dice Lenin/Iakovlev. Como veremos más adelante, Lenin insistirá siempre que Rusia tendría suficiente no con la cultura proletaria sino con la recuperación y asimilación de la cultura burguesa, porque el país de la revolución social más avanzada de la historia, en el mejor de los casos, apenas tiene una cultura bárbara pre-burguesa. Otra vez, los mismos argumentos que veremos en Trotsky y que constituyen la fórmula bastante absurda del "asimilacionismo" que fue cuestionada en su momento por Bujarin y que criticaremos más adelante.

El resultado del debate insistió en la reducción radical de fondos destinados al Proletkult, lo suficiente como para que no colapsara. Para 1924 apenas quedan once organizaciones proletkultistas en toda la URSS. La conclusión de Mally, que compartimos, encuentra la causa de la caída del Proletkult en la incapacidad del partido para tolerar ninguna organización autónoma, sobre todo con la cantidad de seguidores que podía mostrar el movimiento de cultura proletaria. Si bien Lenin tenía una especial tirria contra una organización asociada a Bogdanov, lo que finalmente vino a significar la clausura del Proletkult fue la NEP: su clasismo chocaba contra la conciliación.

Agregamos nosotros que, entonces, la muerte del Proletkult es apenas un capítulo más del método con el que el partido resuelve enfrentar la crisis del comunismo de guerra y las tendencias restauracionistas que se originan en la NEP: el abroquelamiento del partido en torno a su dirección, lo que presupone la prohibición de las fracciones internas, el control de los sindicatos y la proscripción de todos los partidos supervivientes (anarquistas, mencheviques y socialrevolucionarios). En lugar de externalizar las contradicciones de la estructura social rusa post-revolucionaria, el bolchevismo prohíbe sus manifestaciones, con la esperanza de que esa negación las elimine o las subsuma bajo el control del partido. El resultado es la internalización de esas contradicciones en el partido, en un camino que lleva a la clausura de la disputa política y al ascenso del stalinismo.

Precisamente, porque esas contradicciones no desaparecen, así como las tendencias restauracionistas de la NEP terminan expresándose en el bujarinismo bajo la forma de conciliación con el campesinado, las tendencias obreristas renacen, con más energía, en la Unión de escritores proletarios (VAPP) y organizaciones similares: la RAPM (de músicos), la AKhRR (artistas) y el TRAM (Juventud obrera teatral). Su ideología es muy similar y su inserción en la clase obrera muy limitada (menos de un cuarto de los miembros de la VAPP son

obreros industriales). No tienen la autonomía que tuvo el Proletkult, ni su extensión ideológica ni su cantidad de seguidores.

Formada básicamente por bolcheviques jóvenes que ganan posiciones después de la guerra civil, VAPP trata de sacarse de encima la acusación de bogdanovista, con el cliché de los “falsos métodos de laboratorio”, lo que hunde más al Proletkult, iniciando así el que sería su destino final: transformarse en el objeto de repudio de todos. Hay que distinguir, entonces, el Proletkult de los escritores proletarios de la VAPP: el primero es el que defiende la utopía bogdanoviana; el segundo, el proletarismo bolchevique. Veremos que incluso dentro de este último campo hay que distinguir dos tendencias: una, hacia el rescate tanto del contenido como de la forma (*Kúznitsa*); otra, abiertamente contenidista y sin preocupaciones estéticas (*Na postú*). Veremos también, que incluso ésta última tendrá que esperar una nueva división entre seguidores de Zinoviev (Varlin, Lelevich, Rodov) para ver emerger al campeón del stalinismo durante la “revolución cultural”, Leopold Averbaj. Por último, no será este quien presenciara el fin de esta historia, sino la alianza prohijadora del realismo socialista, Zhdanov y Gorki. Por ahora, veamos cómo termina la historia del Proletkult.

La tendencia bogdanoviana se divide y dispersa como consecuencia de la derrota. Un grupo bogdanovista funda *Rabochaja Pravda* (*La verdad obrera*) para demostrar su fidelidad al partido, pero sin resultados positivos. Intentan desarrollar una extensa labor en los clubes obreros, publicando *Club obrero*. La dirección más importante después de la caída, resulta en un cambio de las relaciones con la vanguardia artística. El Proletkult bogdanoviano fue siempre más bien hostil al futurismo, el constructivismo o el formalismo. Sin embargo, bajo el signo de la derrota, los supervivientes se alían a la vanguardia futurista en LEF, incorporando a artistas como Nikolai Chuzhak y Sergei Tretiakov.<sup>100</sup> Esta colaboración se extendió a la formación de teatros obreros, donde se representan obras de Pletnev y de Eisenstein, que introduce la biomecánica meyerholiana en el Proletkult, junto con la pantomima, el circo, la parodia y el grotesco. Eisenstein pone en escena obras de teatro con Tretiakov y realiza varias películas (*Huelga* y *Máscaras de Gas*) con la ayuda de Pletnev y el colectivo del Primer teatro obrero de Moscú. En las artes visuales, el Proletkult abraza los principios de la izquierda artística, en particular las ideas de Arvatov. Su desarrollo en literatura es más limitado, igual que en música (Avramov). Rodchenko, por su parte, desarrolla la técnica del fotomontaje en esta etapa.

Es cierto que los proletkultistas también adhirieron a la dirección stalinista durante la revolución cultural, como sucede con casi todos los defensores de las tesis de la Oposición de izquierda. Pletnev, por ejemplo, aprovecha el momento blandiendo la idea de que sin un cambio cultural de valores la industrialización no tendría éxito. Como consecuencia de este apoyo a la facción stalinista, todos los círculos culturales proletarios tienen un abrupto ascenso durante el primer plan quinquenal, desde el RAPP hasta el Proletkult. El teatro proletkultista tiene gran desarrollo, con obras muy representadas, como la de Aleksandr Bezymenskii, *El tiro*, donde obreros jóvenes desenmascaran la corrupción y a un grupo de trotskistas. Aunque el Proletkult crece con el ascenso del stalinismo,

<sup>100</sup>Como vimos, en “¿Por qué se bate el LEF?”, Maiaovski hace alusión a este acercamiento.

no encaja con su propuesta estética. Aliado ahora con la vanguardia, defiende el teatro de Meyerhold, las artes visuales constructivistas, los métodos literarios documentales y una literatura del hecho. Demasiada izquierda real para un simple giro táctico. La RAPP, firmemente en manos de Averbaj, revive contra el nuevo Proletkult las acusaciones de Lenin contra el viejo: mencheviques bogdanovianos, o lo que es lo mismo, reaccionarios idealistas. Hacia 1931-2, cuando el partido da marcha atrás con la “revolución cultural”, todos los agrupamientos proletarios caen en desgracia, ahora definitivamente.

#### d. La “nueva intelligentsia proletaria”

La historia que suele contarse en lugar de la trayectoria del Proletkult es, en realidad, la de otro agrupamiento, el de los “escritores proletarios”. En efecto, aunque se suele vincular al stalinismo con el Proletkult, para cuando Stalin comienza su ascenso la organización de Bogdanov está ya liquidada y no por culpa del futuro “padre” de todas las Rusias, sino por Lenin y Trotsky. Los principales arietes ideológicos del stalinismo bajo el Primer plan quinquenal son, en realidad, los escritores proletarios de la VAPP (Asociación de Escritores Proletarios de la URSS), en particular su sección rusa, la RAPP. Recordemos, no obstante, que durante la “revolución cultural”, toda la izquierda artística apoya a Stalin, no solo los escritores proletarios, aunque claramente son ellos los que le dan ese tinte a la embestida stalinista contra los restos de la Oposición y el bujarinismo, en el contexto de la guerra contra el campesinado, la colectivización forzosa y la industrialización acelerada. Pero incluso en este campo limitado cabe distinguir al menos dos organizaciones distintas, con perspectivas estéticas distintas y trayectorias distintas: *Kúznitsa*, por un lado, y *Na postú*, por otro.

En efecto, los dos agrupamientos tienen origen distinto. *Kúznitsa* (*La fragua*), es parte de la intelectualidad ligada a Bogdanov. Como dijimos, tanto Kirillov como Gerasimov, los primeros poetas proletarios, se inician en las escuelas bogdanovianas. Los dos son partidarios de la línea “dura” de educación prolongada de cuadros especialistas. Ambos fundan *Kúznitsa* en 1919, con un grupo de poetas proletarios que creen que el trabajo práctico en el Proletkult frena sus posibilidades creativas. Acuerdan con el Proletkult sobre la naturaleza de la literatura, pero promete a sus miembros una libertad completa de método y estilo. En su manifiesto proclaman que el “arte es tan necesario para el proletariado como su ejército, su sistema de transporte y sus fábricas... Es un instrumento excepcionalmente agudo para la organización de la futura sociedad comunista.” Sus principales imágenes y temas son el trabajo, las máquinas y las masas, no el proletario individual. También celebran el internacionalismo, el colectivismo y el romanticismo revolucionario. En octubre de 1920, es *Kúznitsa* la que toma la iniciativa de organizar un congreso de escritores proletarios, en el cual se funda la Asociación de los escritores proletarios de todas las Rusias, la VAPP. Se oponen a la NEP y la reciben con desilusión. Para Kirillov, Gerasimov, Sannikov y Obradovich, la NEP es la muerte de la revolución y, como consecuencia, muchos miembros de *Kúznitsa* dejan el partido. Incluso plantean la disolución de la VAPP y el abandono de la creación de una literatura proletaria. En disidencia con esta posición, se separa un grupo que forma Octubre.

En su primera etapa, *Kúznitsa* ve su misión como educación del proletariado, pero luego acepta un rol más político, a partir del cual, en otoño de 1924 se une a Pereval (el grupo de Voronski) para formar un grupo anti-VAPP para oponerse a la creación de organizaciones de escritores de masas. Es también el fin de la etapa “cosmista”, encabezada por Kirillov y Gerasimov, cuando se abandona el estudio de los estilos artísticos previos (simbolismo, futurismo e imaginismo), y se los rechaza en nombre de un estilo monumental.

En consonancia con este giro, hacia 1925-1926, los escritores de prosa se imponen a los poetas en *Kúznitsa* (F. Gladkov, N. Lyashko, V. Bakhmetev, etc.). El grupo va a desarrollarse con energía con el comienzo de la revolución cultural, adhiriendo al realismo como estilo propio del arte proletario. En esta época, se vuelve una organización de masas y lucha por la consolidación de todas las organizaciones proletarias de escritores. En 1930 se divide nuevamente y ambas fracciones se incorporaron a la RAPP. *Kúznitsa* fue disuelto en 1932 como todas las organizaciones independientes.<sup>101</sup>

Kirillov y Gerasimov, los sobrevivientes de la *Kúznitsa* original, terminan sus vidas como conferenciantes, dando testimonio de “aquellos viejos tiempos” a las nuevas generaciones, hasta que en un “descuido”, copas mediante, son detenidos por la policía secreta stalinista y asesinados en el contexto de los últimos juicios de Moscú.<sup>102</sup>

Como dijimos, la “nueva” *Kúznitsa* se transforma en la oposición interna de la VAPP, dominada por Octubre. A diferencia de su rival, *Kúznitsa* se preocupa por los problemas de la técnica literaria<sup>103</sup> y admite en su seno tanto a comunistas (Serafimovich, Gladkov, Bakhmetev, Pomorsky, Svirsky) como a no comunistas (Lyashko, Novikov-Priboi, Poletaev, Obradovich, Kazin). La relación entre mayoría y minoría en la VAPP es una especie de juego del gato y del ratón, porque *Kúznitsa* rechaza las pretensiones hegemónicas de *Na postú* (*En guardia*, la publicación del grupo Octubre). Se ve muy claramente esa divergencia política en ocasión de la resolución partidaria de 1925. La dirección de RAPP (la sección rusa de VAPP) quiere incluir a *Kúznitsa* para reforzarse frente a la lucha que se avecina en el PC sobre la situación de la literatura. Como dijimos, estamos en las vísperas de la resolución de 1925, que exige moderación a los proletarios en su crítica hacia los compañeros de ruta y los campesinistas. En 1924, *Na postú* había lanzado un manifiesto en el que reclamaba la hegemonía de la literatura proletaria, respondido con una carta al CC por parte de los compañeros de ruta más importantes. Lo que está en juego en la conferencia organizada en Moscú por la sección moscovita de la RAPP para promover la incorporación de *Kúznitsa* a la línea *Na postú*, es el monopolio de la edición de libros y el control ideológico de toda la literatura. Durante la conferencia, *Kúznitsa* agita en su favor las conclusiones de la resolución, que ya se conocía entre los participantes del encuentro.

<sup>101</sup> *Encyclopedia of Soviet Writers*, Sovlit.net.

<sup>102</sup> Véase Shentalinski, Vitali: *Crimen sin castigo. Últimos descubrimientos en los archivos literarios del KGB*, Galaxia Gutenberg, Barcelona, 2007, p. 454 y ss.

<sup>103</sup> Kahn, Andrew: “Poetry of the Revolution”, en Dobrenko, Eugeny y Marina Balina: *The Cambridge Companion to Twentieth-Century Russian Literature*, Cambridge University Press, Cambridge, 2011.

Desde su punto de vista, *Na postú* quiere liquidarlos antes de la publicación de la resolución, porque después se haría más difícil. De hecho, con esta posición, *Kúznitsa* amenaza con denunciar a sus adversarios de estar fuera de la línea del partido en literatura, lo que termina volcando el enfrentamiento a su favor: se vota una nueva dirección con importante presencia de *Kúznitsa* en ella, siendo los principales derrotados Volin, Lelevich y Rodov, la “troika VOLERO”, que hasta ese momento dirigía el frente proletario. Como consecuencia, el último número de *Na postú* sale en junio de 1925 y los perdedores terminan refugiándose en Zinoviev. *Na postú* se relanza como *En guardia literaria* (*Na literaturnom postu*) con Averbaj a la cabeza y el respaldo de Gusev, un partidario de Stalin recién llegado al Departamento de Prensa del Comité Central. Averbaj va a impulsar una nueva línea para VAPP/RAPP, que consiste básicamente en la repetición de la estrategia stalinista: la promoción en masa de nuevos escritores de entre los corresponsales obreros y campesinos. Con esa estrategia pasa de 717 miembros a 2.898 en un año, dejando en completa minoría a *Kúznitsa*, que aún unida al grupo Tvor, alcanza a reunir, con esfuerzo, poco más de 100.<sup>104</sup>

Este episodio tiene el valor de reforzar una conclusión que ya hemos explicitado antes: la defensa de la cultura proletaria no está ligada necesariamente a la hegemonía literaria de un grupo, del Estado o del partido. Dicho de otro modo, la construcción de una cultura proletaria no equivale a la represión de todos los opositores, el control ideológico estrecho y la sanción de un “estilo” literario privilegiado. Es decir, no hay ninguna relación necesaria entre literatura proletaria y realismo socialista. En realidad, este último es la expresión de una nueva alianza con la burguesía, del mismo modo que la estética trotskista-voronskiana, solo que bajo la hegemonía de Stalin. La adjudicación de exclusividad y control ideológico estricto solo es válida para *Na postú*, no para *Kúznitsa* ni *LEF* ni mucho menos para la tendencia bogdanoviana. No existe un bloque “proletario”, ni político ni estético, más allá de la coincidencia de la defensa de la cultura proletaria.

Esta es la razón por la cual *Na postú* se transforma en la gran protagonista de la lucha contra la NEP cultural y de la “revolución” stalinista en este campo. Repasemos su historia. Como vimos, *En guardia* surge como escisión de *Kúznitsa*, organizándose como grupo Octubre, dándose a conocer a través de la revista del mismo nombre (*Oktabr*), hasta que, en 1923, comienza a editar la que lo identifica en toda la etapa. Entre los fundadores se encuentran Libedinski, Averbaj, Bezymenski, Demián Biedni y Ródov. El primer número cuenta con un listado de contribuyentes muy importante y de mucho peso en el partido (Kamenev, Radek, Yaroslavsky y otros) y demarca claramente la tarea que se auto impone. En efecto, el editorial de esa primera entrega es muy elocuente acerca del lugar que pretenden ocupar en el espacio cultural:

<sup>104</sup> La historia de las relaciones entre *Kúznitsa* y *Na postú* es contada por un protagonista directo, Evganov, miembro de la primera. Véase Evgenov, S.: “Uncivil War: Gladkov & The Smithy vs. RAPP”, en Sovlit.net. Una idea del “programa” literario de *Kúznitsa* puede verse en Nikolai Lyashko: “On the tasks of the Writer Worker theory by ‘Smithy writer’”, de 1920 (en <http://www.sovlit.net/writerworker/>).

“Seremos guardianes vigilantes de una fuerte y clara ideología comunista en la literatura proletaria. En vista de que ya desde la instauración de la NEP se ha registrado el reactivamiento de grupos burgueses literarios, todas las dudas ideológicas son absolutamente inadmisibles y nos proponemos con especial interés sacarlas a la luz. Combatiremos a esos Manilovs que deforman y calumnian nuestra revolución al prestar atención a la podrida trama de las creaciones literarias de los compañeros de viaje que tratan de construir un puente estético entre el pasado y el presente.”<sup>105</sup>

Su primer centro es la oficina editorial de *Molodaia Guardiia* (*La Joven Guardia*), diario del Konsomol, la juventud del partido, editado por Leopold Averbaj, una “promesa” del partido al que el propio Trotsky prologa un libro.<sup>106</sup> Los “octubristas” comparten muchos rasgos generacionales:

“Sus miembros originales, casi todos por debajo de los veinticinco, se habían unido al partido como adolescentes coincidiendo con la salida del secundario (o durante su estadía), lucharon en el Ejército Rojo en la Guerra Civil, brevemente asumieron una responsabilidad administrativa menor en el partido y luego se volcaron al periodismo. Casi todos provenían de familias de la intelligentsia.”<sup>107</sup>

Tienen un estilo “militar”, según Fitzpatrick, y desconfían de los “civiles” como Voronski y Lunacharski. Originalmente, un grupo de jóvenes periodistas comunistas que se autoasignan la función de arma literaria del Comité central del partido, demuestran más interés en la política cultural que en la producción de literatura. Esta afirmación, sin embargo, merece ser discutida. No puede pensarse la experiencia de *Na postú* a partir de su dirección y en particular, de Averbaj. Sería fácil juzgarla como la de un grupo de periodistas jóvenes e incapaces, literariamente hablando, endurecidos por la experiencia de la guerra civil y dominados por la ambición de cargos partidarios, con una mentalidad stalinista por mérito propio y *avant la lettre*. Sin embargo, entre sus miembros más representativos se encuentran no pocos simpatizantes trotskistas y notables escritores.

Yuri Libedinski, por ejemplo, es un caso que podría juzgarse paradigmático. Judío hecho bolchevique en 1920, lucha en la guerra civil y se convierte en escritor con la desmovilización.<sup>108</sup> La primera novela de Libedinski, *Una semana*, es de 1922, y trata de un grupo de comunistas atrapados en una rebelión campesina en un pueblo remoto de los Urales. Prosa influida por el simbolismo (Bely) y por los neorrealistas (Andreiev, Bunin), le vale una fama instantánea y se traduce al inglés. Sus personajes son humanos, describiendo con crudeza aciertos y defectos de los militantes bolcheviques, incluyendo una crítica profunda al partido, en tanto los que hablan bien toman ventaja sobre los que saben hacer. El libro describe también el odio profundo de los campesinos hacia los bolcheviques. Luego de unirse al grupo Octubre y convertirse en uno de los líderes de

<sup>105</sup>Carr, E. H.: *El socialismo en un solo país*, 1924-1926, Alianza, Madrid, 1974, p. 85.

<sup>106</sup>Ibid.

<sup>107</sup>Fitzpatrick, Sheila: “The Soft Line on Culture and Its Enemies: Soviet Culture Policy, 1922-1927”, en *Slavic Review*, vol. 33, n° 2, 1974, p. 279.

<sup>108</sup>Shrayer, Maxim: *An anthology of jewish russian literature: 1801-1953*, Routledge, 2007.

RAPP (es el editor de la reconstituida *En guardia literaria*), publica su segunda novela *Zavtra* (*Mañana*), donde se especula con los efectos sobre los bolcheviques de un triunfo de la revolución en Alemania, única forma de salvar la experiencia soviética. De obvias reminiscencias trotskistas, el propio Libedinski la defenestra públicamente, reconociendo la influencia del jefe del Ejército rojo. *Kommissary* (*Comisarios*), de 1925, evalúa las diferentes actitudes hacia la NEP de miembros relevantes del partido bolchevique. El tema del liderazgo en el partido es retomado en *Povorot* (*Punto de giro*) y el conservadorismo en la revolución en *El nacimiento de un héroe*. Durante el stalinismo, luego de la revolución cultural, sus libros fueron eliminados de las bibliotecas, acusado de trotskista. Luchó en la Segunda Guerra Mundial y continuó escribiendo y recibiendo medallas y condecoraciones hasta su muerte, en 1959.<sup>109</sup>

Otro caso interesante es Dimitri Andreievich Furmanov. Nació en 1891 y fue enfermero en la Primera guerra mundial. Después de la revolución de Octubre apoyó a los socialrevolucionarios y a los anarquistas, antes de unirse a los bolcheviques en julio de 1918, participando de la guerra civil como parte de la 25ª división de infantería dirigida por Chapaev. Tuvo cargos de responsabilidad política muy elevados y recibió la Orden de la bandera roja. En 1923 se unió a Octubre y en 1924 se transformó en secretario de la Asociación de escritores proletarios de Moscú (la RAPP). Murió muy joven, en 1926, de meningitis. Su novela más famosa es *Chapaev*, de 1923, una crónica de eventos protagonizados por el personaje homónimo. Chapaev no resulta un héroe muy “soviético” ni muy “políticamente correcto”: cree que la solidaridad internacional de los trabajadores es un mito, igual que el comunismo, aunque es un hombre de acción muy admirado por los campesinos, sabe cómo motivar las tropas y posee una gran capacidad táctica para la batalla, aunque suele utilizar medidas brutales. La novela es una mezcla de periodismo y literatura, una especie de “docudrama” que será reivindicada por la vanguardia estética. Publica otra novela, *La revuelta*, y deja una inconclusa, *Los escritores*.<sup>110</sup>

Boris Souvarine, que lo trató de cerca, testifica sobre sus alineamientos políticos:

“Dicho sea de paso, tenía como colega de oficina a D. A. Furmanov, el autor de *Tchpaiev*, relato que se volvió célebre diez años después cuando se hizo con él una película famosa. Furmanov era por decirlo así un trotskista discreto, taciturno, muy reservado y si simpatizó espontáneamente conmigo y me habló de manera confidencial, fue en razón de mi desgracia como expulsado de quien compartía las opiniones y los sentimientos. Él también se indignaba, pero secretamente, asqueado por los medios puestos en marcha para desacreditar y aplastar a Trotsky, sin suscribir por ello las ‘tesis’ pedantes a las cuales no daba mayor importancia. Si no se pronunciaba en voz alta, como tantos otros comunistas sinceros desamparados frente al espectáculo de la maquinación en curso, esto se debía a la certidumbre de la impotencia y a la preocupación por no expresarse sino en el momento oportuno. Tuvo la suerte de morir en 1926...”<sup>111</sup>

<sup>109</sup>*Encyclopedia of Soviet Writers*, Sovlit.net.

<sup>110</sup>*Encyclopedia of Soviet Writers*, Sovlit.net.

<sup>111</sup>Souvarine, op. cit., p. 102.



Aleksandr Tarasov-Rodionov, nació en 1885 y se unió al Partido Comunista en 1905. Tomó parte de la Revolución de 1917 y luego dirigió divisiones del Ejército rojo durante la Guerra Civil. Entre 1921 y 1924, fue magistrado del Tribunal Supremo de la URSS. Se unió a *Kúznitsa* y fue uno de los organizadores del grupo Octubre en 1922. Su novela *Chocolate* causó enorme controversia. Es la historia de un jefe local de la Cheka acusado falsamente de corrupción. Aunque el comité investigador demostró su inocencia, se ordenó su fusilamiento como ejemplo para las masas. En *Hierba y sangre*, de 1924, Tarasov expresó sus dudas con la línea del partido en relación a la NEP. En 1928 publicó *Febrero*, por la cual fue acusado de trotskista, aunque había escrito en 1919 un artículo en *Izvestia* contra la dirección del Ejército rojo, provocando las iras de Trotsky. Fue arrestado y liquidado por el stalinismo y póstumamente rehabilitado.<sup>112</sup>

Octubre no es un grupo simpático a la dirección del partido: “Trotsky, a quien los jóvenes proletarios más admiraban (‘amaban’, para usar las palabras de Averbaj), rechazó por completo la noción de cultura proletaria”; Kamenev, que apoya a *Na postú* en un comienzo, se da vuelta rápidamente; Stalin y Zinoviev los ignoran. El único que tiene simpatías hacia ellos, Bujarin, a quien Fitzpatrick define como “iconoclasta cultural”, que defiende al Proletkult durante la Guerra Civil y que está cerca tanto por edad como por su función política (es el jefe del Konsomol), se convierte a la oposición más extrema luego de la muerte de Lenin. No resulta extraño que se sintieran atraídos por la “síntesis” staliniana del período clase contra clase. Se trata no de simple capacidad de maniobra burocrática sino de, otra vez, una “afinidad electiva”. En el mismo sentido, Fitzpatrick reconoce en este grupo una personalidad propia y rechaza la idea de obsecuencia hacia el Comité Central o que ganara importancia solo por jurar lealtad a Stalin.<sup>113</sup> Efectivamente, parece claro que los “escritores proletarios” son una potencia política en sí mismos.

Señala Fitzpatrick también que su relación con el Comité Central se caracteriza más bien por la hostilidad. En general, se ganan fama de “opositores”, siempre buscando señales de “degeneración partidaria”. Su afiliación dentro de la maraña de tendencias también los ubica a la izquierda (Averbaj y Lelevich habrían sido “trotskistas” hasta el otoño de 1924). Su figura más importante, Leopold Averbaj merece una investigación seria. Según nuestra autora, no se convierte al stalinismo y continua, incluso en momentos en que podía ser acusado de trotskista o de miembro de la oposición, en una actitud independiente. Algo así parece confirmarse aún muy tardíamente, cuando Stalin maniobra para colocar a la literatura rusa bajo su control total a través de Gorki, para lo cual tiene que subordinar a Averbaj y los suyos, que dominan el escenario durante la revolución cultural. Averbaj, cercano entonces a Iagoda, termina siendo víctima de los juicios de Moscú y fusilado a fines de los ‘30.<sup>114</sup>

Como ya contamos, Averbaj no es el representante inicial de los escritores proletarios bolcheviques. Va a llegar al primer plano cuando el grupo, liderado por Rodov, Lelevich y Vardin, intente que el partido sancione una serie de

privilegios para la VAPP (en particular, que *Na postú* sea considerado el órgano del partido en materia de literatura), en 1924. Esta presión es lo que motiva la resolución del Comité Central de 1925 titulada “Sobre la política del partido en el campo de la literatura”, que, según Fitzpatrick no les otorga nada, pero que, según otros significa un paso adelante en su carrera hacia el poder cultural. Estamos aquí más cerca de la interpretación de Fitzpatrick, puesto que la derrota obliga a la renuncia de Rodov, Lelevich y Vardin y a la búsqueda de otra estrategia, la masificación de la RAPP de la mano de Averbaj. Averbaj acepta formalmente la resolución pero utiliza la RAPP para obtener la supremacía sobre otros grupos comunistas. Sabe colocarse inteligentemente ante la lucha de tendencias dentro del partido. Durante el ascenso de Bujarin, milita por la línea del Comité Central contra trotskistas y zinovievistas en el campo literario, aprovechando que su principal oponente, Voronski, es trotskista. Del mismo modo, dentro de RAPP, este alineamiento con la dirección le permite sacarse de encima a Rodov (trotskista) y a Lelevich y Vardin (zinovievistas). Fitzpatrick insiste en que esto no significa que Averbaj sea stalinista. Lo es “por defecto”, porque en su opinión, es trotskista. En realidad, pensamos que este episodio demuestra que los alineamientos no obedecen a líneas ideológicas precisas: los “escritores proletarios” son en general opositores a la NEP, pero se acomodan a la dirección que la encarna con más energía (Bujarin), para luego llegar al poder durante el período ultraizquierdista de Stalin.

Las principales víctimas de los escritores proletarios, o al menos los destinatarios más importantes de sus ataques, son Lunacharski y Voronski. Este último, considerado “blando”, es el defensor, según sus detractores, de los intelectuales burgueses (los “compañeros de ruta”) refugiados en *Krasnaia nov*. Ya en 1924 intentan expulsarlo de la revista, pero fracasan, ante una defensa conjunta de Trotsky, Bujarin, Lunacharski y Demián Biedni. Voronski sobrevive a la embestida a pesar de que los vientos soplan contra su principal mentor, Trotsky, porque finalmente *Krasnaia nov* es la expresión literaria de la NEP, así como los escritores proletarios lo son del comunismo de guerra. Dicho de otra manera, aunque los vientos soplen contra Trotsky, no lo hacen a favor de los escritores proletarios.

En efecto, la derrota proletaria de 1925 es profunda. Su gran triunfador, Voronski, intenta consolidarla con la creación de la FOSP (Federación de escritores soviéticos), un antecedente inmediato de la Unión de escritores stalinista, que incluiría a los compañeros de ruta y a los grupos proletarios. Se encomienda a VAPP su organización, pero rechaza el convite porque no le garantizan la hegemonía en su interior, lo que de hecho resulta un aval para Voronski y los suyos. Formada finalmente en 1927, la FOSP termina siendo una federación de grupos literarios, de los cuales el más importante era el RAPP junto con la VSP de escritores no comunistas y la Sociedad de escritores campesinos de toda Rusia. Su formación tiene como intención “blanquear” a los escritores no comunistas y darles un estatus legal. Gusev, jefe del departamento de prensa del CCC, también impulsa su creación pero apoya a los “proletarios”, tratando de otorgarles dos tercios de los votos totales en la nueva organización. Voronski se impone por última vez.

<sup>112</sup>Encyclopedia of Soviet Writers, Sovlit.net

<sup>113</sup>Ibid., p. 280.

<sup>114</sup>Véase Chentalinski, op. cit., capítulo 14.

En efecto, terminan expulsándolo de *Krasnaia nov* en 1927, gracias a una alianza con Lunacharski y en el contexto de la ofensiva contra Bujarin. En esa instancia, el jefe del Narkompros entrega como cordero de sacrificio a Voronski, que lo considera un “traidor” a la línea “blanda”. Según Fitzpatrick, que Lunacharski se pronuncie ahora a favor de cultura proletaria no implica necesariamente un cambio profundo de pensamiento, lo que, si recordamos su papel en la creación del Proletkult, resulta plausible. Lo que objeta Lunacharski a los escritores proletarios, desde el punto de vista de Fitzpatrick, son los métodos más que el contenido.

Como ya dijimos, la llegada de Averbaj a la dirección de los “escritores proletarios”, inicia una nueva relación con el departamento de prensa, dirigido por Gusev, institución clave a la hora de disputar la “hegemonía literaria”. Gusev es un viejo bolchevique enemigo de Trotsky desde la guerra civil a propósito de la política militar (para Trotsky, Gusev era el agente represor de Molotov en el mundo cultural). Es decir, es un punto de apoyo de Stalin en el mundo literario. Sin embargo, esto no significa que VAPP logre el control que busca ni siquiera en *Krasnaia*, ya que la política general hacia los artistas sigue siendo la misma aun después de desplazado Voronski. El punto débil de la VAPP, según Fitzpatrick, es su posición de crítica contra la “degeneración” partidaria, punto que los unifica de hecho con Trotsky. Sin embargo, insistimos, el obstáculo principal de Averbaj y los suyos es la persistencia de la NEP y de las alianzas sociales, políticas e ideológicas que ella exige.

En efecto, la línea dura se impone recién con el fin de la NEP y el surgimiento del peligro de la “derecha” en 1928, justificado con el caso Shakty. En ese momento se reinicia el reclutamiento de proletarios en la universidad y se repudia la escuela secundaria como centro de la contrarrevolución juvenil. El Konsomol vuelve a atacar a los profesores y se reanudan las purgas. Hay una resistencia débil al proceso en marcha que resulta en nuevas excusas para aumentar la represión. Rikov, por ejemplo, se opone a la devaluación de la educación técnica, pero es acusado de derechista junto con Bujarin y Lunacharski, que renuncia en 1929.

Para muchos, la derrota de la línea blanda coincide con el ascenso de Stalin. Sin embargo, para Fitzpatrick no se trata de la “línea” de Stalin en arte, sino de una cuestión táctica: liquidar al bujarinismo. En 1932 Stalin vuelve a la política anterior, restaura a los profesores rurales, reinstala la calidad como criterio universitario, a los especialistas burgueses y condena a la RAPP, formando una nueva Unión de escritores soviéticos con la dirección de Gorki, incluyendo comunistas y no comunistas. Para Fitzpatrick la política de Stalin consiste simplemente en aceptar una situación de fuerza interna partidaria de la línea dura, que gana espacios y aprovecha para liquidar a sus enemigos.

Este episodio revela, entonces, que el problema no es la política intelectual, que sigue siendo siempre la de aceptar la necesidad de los técnicos e intelectuales de origen burgués para poder administrar la sociedad soviética, sino el proceso de subordinación de la base revolucionaria a la estructura del Estado y del partido, que comienza con Lenin y la NEP. En ese momento se trata de eliminar un peligro por izquierda, representado ideológicamente por Bogdanov e institucionalmente por el Proletkult. En su control colabora toda la dirección

bolchevique, incluyendo a Zinoviev y Trotsky. Hasta la muerte de Lenin, la tensión se acumula entre una base juvenil que exige la exclusión de los “técnicos” e “intelectuales” burgueses, y una dirección que se opone a romper esa alianza porque ella resulta coherente con la NEP. La muerte de Lenin lleva a la disputa sucesoria, en la que el primer triunvirato utiliza esa presión como ariete contra Trotsky, aunque una vez conseguido sus objetivos, le pone límites y vuelve a su cauce “normal” con la norma sancionada en 1925. La vinculación entre la política literaria consagrada en esa resolución famosa y la NEP es muy clara. En la Conferencia de escritores proletarios de la URSS, en enero de 1925, cuando Vardin encabeza la embestida, es Bujarin el encargado enfrentarlo: “nuestra relación con los compañeros de ruta está determinada por nuestra relación general a las formas sociopolíticas simpáticas hacia nosotros.” Como dice Carr, “Ahora se había convertido en el más activo adalid de los campesinos en los consejos del partido y, lógicamente, esto le colocaba –mientras las rivalidades literarias tuvieran un fondo político- al lado de los compañeros de viaje en el terreno de la literatura.” Frunze fue más explícito: la política de “volver la mirada al campo” implicaba la obligación para *Na postú* de “volver la mirada a los compañeros de viaje”.<sup>115</sup>

Una nueva oleada desde la base es caldo de cultivo y telón de fondo para la liquidación de los zinovietistas y el establecimiento de la hegemonía de Bujarin y Stalin. El agotamiento de la NEP da paso a la nueva política para el campo, la colectivización forzosa, la ruptura de la alianza con la burguesía y la represión que acompaña al primer plan quinquenal. En esta etapa, el ultraizquierdismo de los escritores proletarios queda liberado y logra, en apariencia, todo aquello que se proponía. Sin embargo, en 1932, vuelve a imponerse la línea “blanda”. A diferencia de Fitzpatrick, Stephen Cohen señala que este cambio, general en la política soviética, se debe más que a Stalin, a la reacción de la segunda línea stalinista, un conjunto de caciques regionales cuya cabeza es Kirov. Stalin tiene que imponerse a esta oposición interna, cuyos contactos ideológicos con Bujarin son importantes. Este es el trasfondo de los juicios de Moscú. Podemos aceptar el planteo, pero en relación a la política literaria no altera el cuadro: la actitud del stalinismo hacia el campo cultural luego de las purgas no modifica el escenario creado en 1932.

Resumiendo nuestra interpretación: en un contexto de necesidad de técnicos pero donde además los intelectuales de las viejas clases no dan por perdida la partida, hay presiones para reemplazarlos por nuevos y excusas suficientes para hacerlo. Esta situación crea una tensión entre las ambiciones de los militantes de base y las necesidades del Estado revolucionario, la obligación de responder a las demandas de la base, pero al mismo tiempo frenar lo que aparece como “ultraizquierdismo”, es decir, el no reconocimiento de la utilidad, para el Estado revolucionario, de esos intelectuales tradicionales. La dirección bolchevique tiene, necesariamente, una actitud ambigua, aunque en general, inclinada hacia la línea suave: reconocer las necesidades del Estado, pero al mismo tiempo mantener la base movilizada. Movilización luego estimulada por la disputa por el poder en la dirección bolchevique.

<sup>115</sup>Carr, *El socialismo...*, op. cit., p. 91.

Hay además una cuestión generacional, que hace que los más jóvenes se muestren más intransigentes, en particular, el Konsomol. Los jóvenes tienen poca experiencia política, pero también son aquellos que han estado en la línea directa de combate y, por lo tanto, son los menos proclives a aceptar una actitud de condescendencia. Es el caso de los maestros rurales. A medida que pasa el tiempo, la vieja intelligentsia se agota, por simple declinación biológica, por la represión estatal, por su reemplazo por la nueva intelligentsia proletaria, etc. Para cuando la historia llega a su fin, con la caída de los “escritores proletarios” y el entronizamiento de Gorki y el realismo socialista, su propia demanda se ha cumplido de hecho.

Pero el problema de fondo es la emergencia de una nueva intelligentsia proletaria que choca en su mismo campo con la resurrección capitalista que prohija la NEP. La NEP no solo abre posibilidades a la expansión de la economía privada en general, sino de la industria editorial y cinematográfica:

“Otro resultado que la solvencia de la NEP obtuvo para la industria cinematográfica del Soviet fue que convirtió a ciertos técnicos intelectuales, incluso a algunos que habían actuado después de la Revolución de Octubre, en defensores de la política soviética y, a la vez, en beneficiarios de las nuevas políticas culturales...”<sup>116</sup>

Estos “beneficios” eran del orden de lo estrictamente económico:

“En un plano muy diferente, la enormidad de ciertos derechos de autor facilita la lenta instalación de la literatura dirigida. Los dramaturgos Shchegolev (el historiador) y Alekséi Tolstói, con piezas fáciles sobre Rasputín y la emperatriz, amasan rublos por centenares de millares; y el sueño de nuestros jóvenes escritores es imitarlos. No hay más que escribir a la vez a gusto del público y según las directivas de la sección cultural del CC. Por lo demás, no es muy fácil. Se hace evidente que tendremos una literatura conformista y corrompida a pesar de la asombrosa resistencia de la mayoría de los jóvenes escritores soviéticos...”<sup>117</sup>

Mientras la NEP “enriquece” a un conjunto de capas burguesas y abre nuevas posibilidades materiales a los intelectuales a ellas asociados, significa un profundo ajuste de los gastos estatales, en particular en el área cultural. Ya hemos visto lo que sucede con el Proletkult, ahogado en la falta general de presupuesto. Está claro que, detrás de las quejas ideológicas de los escritores proletarios se encuentra el resentimiento lógico de quien ha sido perjudicado en sus condiciones mismas de existencia. En el ámbito de la cultura, la sensación de un proceso de reconstrucción capitalista es vivida en carne propia. Una razón de peso para participar de la “venganza” stalinista.

### 2.3. El Partido bolchevique y la intelligentsia

El Partido bolchevique, cualquiera sea la etapa de la que hablemos, mantiene relaciones conflictivas y contradictorias con la intelligentsia. En parte, la

<sup>116</sup>Leyda, op. cit., p. 224.

<sup>117</sup>Serge, *Memorias...*, op. cit., p. 207.

base de dichas contradicciones se encuentra en el obrerismo implícito y espontáneo propio de la tradición socialista marxista, que en el período se encuentra exacerbada por la declinación política de la Segunda internacional. Como hemos dicho es la época en la que Sorel y el sindicalismo revolucionario extienden su influencia, entre otras cosas, rechazando la relación con los intelectuales y los políticos (lo que incluye a los socialistas) y que en toda la socialdemocracia europea una reacción muy poderosa se opone a la creciente gravitación de un reformismo apoyado en Kant.<sup>118</sup> Pero una razón no menor se puede adjudicar a la historia de la intelligentsia rusa y a la poco feliz actuación que le cabe en el proceso que va desde 1890 a la revolución, que puede resumirse en la sensación de abandono y traición que desde filas revolucionarias se le achacan recurrentemente. Abandono de su vinculación con las luchas sociales, traición a su “misión” histórica de representar el progreso antes que la reacción. Ambas razones colaboran para gestar un profundo anti-intelectualismo en el partido de Lenin, dirigido, curiosamente, por intelectuales de amplios horizontes, que se rechazan a sí mismos como tales y se muestran reacios a la posibilidad de construir una intelligentsia proletaria. Esta actitud no deja de entrar en contradicción recurrente con el reconocimiento de la utilidad de los “especialistas” en todos los campos y de la necesidad que la revolución tiene de ellos. Con este telón de fondo, la relación con la “intelligentsia” variará siguiendo los vaivenes de la lucha de clases, pero sin abandonar nunca este eje contradictorio.

#### a. El primer momento: el comunismo de guerra

Tal vez resulte un error hablar de “política cultural” durante el comunismo de guerra, en la medida en que todo el esfuerzo bolchevique está puesto en la guerra civil. De hecho, la victoria inicial del Proletkult se debe precisamente a su acierto en este campo, en el percibir la demanda de “cultura” de las masas. Precisamente por eso se transforma en el centralizador de una enorme actividad independiente.

Sin embargo, eso no significa que no exista una política cultural de hecho, y no hablamos solo de lo que intenta hacer el Narkompros, sino del panorama más general que incluye la lucha de clases en este campo. El primer problema del bolchevismo es construir su propio aparato de propaganda. En todo el territorio controlado por el gobierno central, que al comienzo se limita a San Petersburgo y Moscú, surgen publicaciones estatales ligadas a la autoridad soviética, dominadas por dos órganos centrales, *Izvestia* (Noticias), diario del Soviet supremo, y *Pravda* (La Verdad), diario del partido. Para afirmar la transformación de la vida que inicia la revolución, Lenin nacionaliza las colecciones privadas de arte, un símbolo de la voluntad de democratización cultural. La necesidad de estimular un imaginario revolucionario y darle un soporte físico, una representación concreta, lo lleva a proponer un plan de propaganda monumental, que dará lugar a

<sup>118</sup>Véanse, por ejemplo, los textos de Paul Lafargue, “El socialismo y los intelectuales”, y de Trotsky, “La intelligentsia y el socialismo”, en este mismo volumen.

controversias. Se trata de levantar estatuas de marxistas y socialistas célebres y personajes destacados de la lucha social.<sup>119</sup>

La mayor parte de la “política cultural” pasa por la censura y la represión de los contra-revolucionarios. Ya en noviembre de 1917 se prohíbe la prensa contra-revolucionaria, permitiéndose solo la circulación de aquellas que reconocen al gobierno. Entre estas están *Novaia Zhizn (Nueva vida)*, de Gorki, la anarquista, la menchevique y la de los socialistas revolucionarios *Znamia truda (La bandera del trabajo)*.<sup>120</sup>

Durante la guerra civil el hambre afecta particularmente a los intelectuales en general. Los que pueden, emigran en masa. Gorki, transformado en un nexo entre el partido y los intelectuales burgueses, organiza un Comité para ayudar a los académicos, además de solicitar clemencia por los que están en prisión. En general los miembros de las universidades son anti-bolcheviques, lo que motiva la reacción opuestamente simétrica en la dirección soviética. Incluso cuando se plantean actividades en común, como la del Comité de Todas las Rusias contra el Hambre, Lenin sospecha de todos y ordena a la Cheka arrestar a los no comunistas de la organización, como Sergei Prokopovich y su esposa, Ekaterina Kuskova.<sup>121</sup>

Un momento particularmente represivo se vive en ocasión de la formación del Centro Nacional, en Moscú, en la primavera de 1918, organismo que nuclea a miembros del partido Kadete. Su función consiste en mantener contactos con las fuerzas blancas y otros grupos anti-bolcheviques ligados a Denikin. La Cheka los descubre en el verano de 1919 y ejecuta a 67 de sus líderes. Otro grupo, la Unión para la Regeneración de Rusia, surge por la misma época, con elementos de derecha de los Social-revolucionarios, kadetes y mencheviques. En 1920, la Cheka anuncia el desmantelamiento del Centro Táctico, cuyos dirigentes, condenados a muerte, son finalmente destinados a 10 años de cárcel. Otra oleada represiva de intelectuales socialrevolucionarios y mencheviques se produce a consecuencia de Kronstadt, en 1921. Un caso que pone en cuestión la política de atracción en relación a los especialistas burgueses fue el de los ingenieros de Glavtop, acusados de sabotaje por Krilenko (una especie de Vishinsky leninista, en un hecho que sin dudas inspiró el “caso Shakty”). No tuvo demasiadas consecuencias, ya que apenas se producen algunas condenas a prisión. Más serio es el caso de Tagantsev o la Organización de Batalla de Petrogrado (PBO). La PBO era una alianza conspirativa de profesores, marineros de Kronstadt, oficiales blancos, emigrados y espías coordinados desde Finlandia, descubierta por la

<sup>119</sup>Este proyecto dio lugar a una acerba crítica de la vanguardia. Véase Tatlin, S., Dymshits-Tolstaia y John Bowl: “Memorandum from the Visual Arts Section of the People’s Commissariat for Enlightenment to the Soviet of People’s Commissars: Project for the Organization of Competitions for Monuments to Distinguished Persons” (1918), en *Design Issues*, Vol. 1, No. 2 (Autumn, 1984), pp. 70-74.

<sup>120</sup>Lodder, Christina: “Art of the Commune: Politics and Art in Soviet Journals, 1917-20”, en *Art Journal*, Vol. 52, Nº 1, (Spring, 1993), pp. 24-33.

<sup>121</sup>Tal vez Lenin no andaba tan descaminado en esta sospecha. Según Serge, Gorki creía que “un comité de grandes intelectuales y de técnicos no comunistas se estaba formando para apelar a todas las energías del país y que podría ser el embrión del gobierno democrático de mañana.” *Memorias...*, op. cit., p. 159.

Cheka en el verano de 1919.<sup>122</sup> Dirigida por el geógrafo Tagantsev, incluye al rector de la Universidad de Petrogrado, Lazarevsky, al químico Tikhvinskii y al poeta Gumilev, como ya vimos, acmeísta de convicciones zaristas.<sup>123</sup> Reúne las actividades de individuos de diversa procedencia ideológica, desde monárquicos hasta mencheviques. Lenin, a instancias de Dzerzhinski (el jefe de la Cheka) y Zinoviev, desoye las demandas de clemencia de Gorki y ordena el fusilamiento de 50 de sus miembros, incluyendo a sus principales dirigentes, como Gumilev. Las ejecuciones produjeron un efecto profundo entre los intelectuales de Petrogrado.<sup>124</sup>

El Comité contra el hambre que mencionamos más arriba, reúne a intelectuales anti-bolcheviques del antiguo régimen como el director teatral Stanislavsky, la hija de Alekséi Tolstói, escritores como Boris Zaitsev y Mikhail Osorgin, un miembro de Vieji como Gershenson, un diputado de la vieja дума, Golovin, al economista Chaianov, los tolstoianos Valentin Bulgakov y Pavel Biriukov, etc. También hay bolcheviques como Kamenev, Rykov, Lunacharski y otros. El comité es cuestionado por los intelectuales anti-bolcheviques locales y emigrados por colaboracionismo con el régimen. Del lado bolchevique también hay suspicacias, aunque Kamenev lo defiende con dos argumentos: puede dividir a la emigración; consigue alimentos. Por su parte, la Unión de escritores de toda Rusia apoya al comité, igual que el movimiento cooperativo. En Petrogrado, un grupo de intelectuales organiza la rama local, reuniendo entre otros a Zamiatin y Gorki, con la oposición de Zinoviev. El primer conflicto surge cuando el comité intenta sumar a la Iglesia ortodoxa, que organiza su propio sistema de ayuda. El gobierno termina cerrando la experiencia con la deportación de los miembros del comité, en agosto de 1922, uno de los varios hechos que provoca el auto-exilio de Gorki.<sup>125</sup>

<sup>122</sup>Este clima de desconfianza generalizada y de conspiraciones permanentes, espías e infiltrados, es bien descrito en Serge, *Memorias...*, op. cit., p. 101 y ss.

<sup>123</sup>Ajmátova rechazará siempre la acusación de conspirador en relación a su ex marido. Desde la otra punta del extremo ideológico, Victor Serge asegura haber luchado varios días para evitar que la Cheka fusilara a su amigo. *Memorias...*, op. cit., p. 62.

<sup>124</sup>En esta etapa, el problema de la represión, sobre todo a los intelectuales, genera muchas dudas también entre las propias filas bolcheviques. Un problema particular de conciencia se origina en la actividad de la Cheka, actividad que no careció de defensores, como Vladimir Zazubrin (1895-1937). Véase *El chekista*, originalmente publicada en 1923 y editada en español por Ediciones Maldoror, en 2013. El relato, tremendo y asépticamente cruel, ilustra sobre la actividad represiva bolchevique, justificada por las necesidades de la revolución. Vueltas de la vida, Zazubrin morirá en las purgas stalinistas, fusilado. En el mismo sentido debe leerse *Chocolate*, de Alexander Rodionov, escrita en 1922. En ambos casos, lo que se defiende es la idea de que la revolución también exige represión. Obviamente, estamos en el momento en que la utopía revolucionaria debe adecuarse a la cruda realidad de la lucha de clases y la conciencia de sus protagonistas, educada en las virtudes del mundo futuro, debe reeducarse en relación al duro camino hacia él. El que *Chocolate* se haya publicado en *Molodaia Guardiia* originalmente, por parte de un escritor “proletario” que luego recalará en *Kúznitsa* y será parte de la RAAP, nos habla mucho del mundo intelectual y de los dilemas políticos y morales de esa “joven guardia”, la mayor parte de la cual será, como Zazubrin y también Rodionov, liquidada durante las purgas de los ‘30.

<sup>125</sup>Véase Finkel, Stuart: *On the Ideological Front. The Russian Intelligentsia and the making of*

Durante toda esta etapa, la confianza bolchevique está puesta en la izquierda, es decir, los que apoyan a la revolución y reconocen al gobierno. Como resultado, tienen vía libre para realizar su tarea e incluso son incorporados al nuevo Estado. Es la época en que la vanguardia artística ocupa puestos en el naciente aparato cultural: Malevich y Kandinsky en el departamento de Bellas Artes del Narkompros; Maiakovski editando *Arte de la comuna*, también en el ministerio dirigido por Lunacharski; Tatlin como jefe del departamento de artes plásticas del mismo organismo. El propio Malevich es elegido, en agosto de 1917, presidente del departamento de arte del soviét de Moscú, y, en noviembre, director conservador de todas las colecciones de arte y director de todos los institutos artísticos de la capital. Las memorias del pianista futurista Arthur Lourié reflejan la situación de la vanguardia artística en los primeros años de la revolución:

“Como mis amigos, la joven vanguardia de artistas y poetas, creía en la Revolución de Octubre y me uní inmediatamente a ella. Gracias al apoyo que nos dio la Revolución de Octubre, los artistas y excéntricos avanzados fuimos tomados en serio. Al principio nos dijeron, a nosotros los niños y fantasiosos, que podríamos hacer realidad nuestros sueños, y que en el arte puro no se inmiscuiría ni la política, ni ningún poder. Y tendríamos amplia libertad para hacer todo lo que deseáramos. Esta era una oportunidad única. Nunca había existido nada igual. Estábamos completamente sorprendidos ante la revolución, por esta confianza depositada en nosotros; nuestro movimiento se reafirmó y se mantuvo porque Lenin lo apoyó... Durante la revolución se pintaron todas las vallas y las paredes de forma increíble y todos los puentes con una fantasía extraordinaria. Esa época era maravillosa y fantástica, y el futurismo era lo más puro que jamás llegué a conocer.”<sup>126</sup>

Fue así que Malevich, Lissitzky, Pevsner, Gabo y otros, participan de la lucha política en estos primeros años, del lado bolchevique, pintando, representando, recitando, en fábricas y mitines obreros. El pintor Matjuchin recuerda que

“En un mitin de masas hablaron, entre otros, Maiakovski, Brik, Punin. Los trabajadores y campesinos nos ven como a uno de los suyos. Quizá no se encontraban muy cómodos entre nuestras obras artísticas, pero confiaban en nuestro entusiasmo. Me acuerdo que, tras un brutal ataque por parte de un artista de ‘derechas’ contra nuestro cartel, un hombre salió convencido y dijo imperativamente: ‘¡No permitimos a nadie que insulte nuestro arte!’ Resultó ser un trabajador de la fábrica Putilov. Este incidente nos satisfizo mucho.”<sup>127</sup>

La NEP, paradójicamente, va a desplazar a la vanguardia de esos lugares de poder y marginarla progresivamente. Hay un cambio en la política cultural bolchevique, de una estrategia que podríamos denominar “clase contra clase” a otra caracterizada por la conciliación de clase. Si la contra-revolución era el

*Public Sphere*, Yale University Press, London, 2007.

<sup>126</sup>Citado por Stachelhaus, op. cit., p. 34.

<sup>127</sup>Ibid., p. 35.

enemigo a derrotar en la primera, ahora el bolchevismo gira hacia la derecha y trata de controlar la emergencia de una oposición a su izquierda.

#### b. La política intelectual bolchevique durante la NEP

##### *El problema de los especialistas*

Como ya señalamos, uno de los problemas que dispara la política intelectual bolchevique de la NEP es el de los especialistas. El asunto tiene dos aristas peligrosas y urgentes: la técnica, es decir, la necesidad de cuadros especializados para reconstruir el conjunto de la economía soviética; la política, el efecto que una incorporación en masa de especialistas provenientes de las clases poseedoras podría tener sobre el Estado. Las vías por las cuales se enfrenta el problema son dos: la atracción de especialistas burgueses y aún aristocráticos, por un lado; la creación de especialistas obreros, por otro. Veamos primero las dificultades que enfrenta esta última.

Buena parte del problema de la creación de una masa crítica de especialistas se encuentra en la universidad. La situación se complica bastante antes porque el abastecimiento de estudiantes obreros a los claustros presupone una elevada alfabetización y una competente preparación pre-universitaria. Por otra parte, la urgencia de la situación es tal que la duración media de los estudios universitarios “normales” resulta demasiado larga.

La política universitaria entre 1917 y 1921 busca aumentar drásticamente la incorporación de estudiantes obreros e incrementar la influencia de una orientación marxista.<sup>128</sup> Las condiciones políticas y militares impiden esta política original. El comunismo de guerra alienta a muchos en la dirección bolchevique a pensar que el ejemplo del Ejército rojo podía transformarse en el modelo de la futura sociedad.<sup>129</sup> Es entonces que, junto con la militarización del trabajo propuesta por Trotsky, se intenta militarizar a los estudiantes. La medida está dirigida en particular a ingenieros y médicos: se transforma a los estudiantes en soldados y se les da ración preferencial y pases especiales para el transporte. Además, tienen obligaciones educativas estrictas, se acortan los cursos a lo imprescindible y se achican los años de la carrera. También se elimina la elección vocacional. El resultado es un fracaso estrepitoso por la incapacidad económica de sostener estudiantes a tiempo completo.

La política original del gobierno bolchevique está en manos del Narkompros, bajo la supervisión de Lunacharski, Krupskaja y Pokrovsky. Dos objetivos prioritarios: desarrollar una economía industrial y reforzar la conciencia socialista en el proletariado. Además, busca un sistema descentralizado, contrario al centralismo zarista: todas las escuelas deben ser transferidas a los órganos de autogobierno local. A pesar de no tener vinculaciones con el Proletkult, este esquema tiene afinidades con sus planteos.

<sup>128</sup>Mc Clelland, James: “Bolshevik Approaches to Higher Education, 1917-1921”, *Slavic Review*, Vol. 30, nº 4 (Dec., 1971), pp. 818-831.

<sup>129</sup>Así lo reconoce el propio Trotsky en *La revolución traicionada*, op. cit., p. 39.

La medida más revolucionaria es la abolición de todos los requisitos para acceder a la educación superior, salvo la edad mínima de 16 años, además de la prioridad de ingreso para obreros y campesinos pobres. La medida no da los resultados esperados porque los jóvenes obreros no están preparados, amén de la movilización en la guerra civil. Por otra parte, la mayoría de los profesores es anti-bolchevique y los estudiantes o son muy sectarios o muy ingenuos. Esta primera etapa demuestra que los deseos van más rápido que la realidad. La única medida efectiva en este período es la creación de Facultades obreras (Rabfaks), destinadas a dar a los obreros el equivalente de una educación secundaria. A la postre resultó un camino útil para incrementar la presencia obrera en la universidad. Así como el fracaso de la economía de guerra lleva a la NEP, lo mismo pasa en educación: se acepta a todos los profesores sin distinción de afiliación política y se mantienen ciertos mecanismos de selección del ingreso, aunque se mantiene un sistema de cuotas de ingreso preferencial.

La implantación de la NEP en la primavera de 1921 trae una nueva política también para la universidad. Ahora la prioridad es el control político. La posición dominante en las universidades era liberal: el ingreso y el egreso dependía de la capacidad y los claustros no debían partidizarse. Pero los bolcheviques están en contra de esa posición: la educación superior debe estar ligada al trabajo y a los problemas prácticos de la vida y no puede abstraerse de las posiciones partidarias. Sin embargo, esto deja todavía un campo amplio y abierto para la disidencia, expresión del poder de facto de los “especialistas”.

#### *Las dos “líneas”*

Es bastante común en la bibliografía oír hablar de “las dos líneas” de la política cultural bolchevique. Ya las hemos mencionado más atrás. La primera, la línea blanda, coincidiría con la figura de Lunacharski, aunque tendría como representantes conspicuos a Lenin y Trotsky y en general, a toda la dirección bolchevique. La segunda, la dura, sería básicamente un asunto de la juventud, con algún apoyo en dirigentes importantes como Bujarin (que luego de la muerte de Lenin desertaría de tales posiciones) o Preobrajenski, pero sustancialmente en el Komsomol y en los cuadros provinciales. La línea blanda habría dominado hasta 1928 y se habría cerrado con el ascenso de Stalin. La organización que encabezaría la línea dura por excelencia sería el Proletkult. Ya vimos que, en realidad, si limitamos la denominación “Proletkult” a la línea bogdanoviana, el grueso de lo que se ha escrito sobre la “línea dura” corresponde a la historia de los “escritores proletarios”.

Desde esta perspectiva, los agrupamientos de los “escritores proletarios” aparecerían como el antecedente más lejano de la política cultural stalinista, de la censura y del cierre de toda perspectiva en torno a la ideología del realismo socialista. También desde esta perspectiva, todo opositor a estos agrupamientos aparece inmediatamente ligado a una corriente “liberal”, en el sentido de “permissiva” o “tolerante” con los opositores. Más aún, los escritores “proletarios” son considerados poco menos que analfabetos funcionales, sobre todo a partir de los juicios estéticos de gente como Trotsky. Así, represión ideológica y fracaso artístico van de la mano, mientras el liberalismo se yergue como la panacea para

la creación cultural. Un cuadro tan sencillo se complica cuando se recuerda que además de *Na postú* existen otros grupos de escritores proletarios, desde los poetas del Proletkult (Gastev, por ejemplo), hasta *Kúznitsa*. Se complica más todavía cuando se recuerda que incluso dentro de *Na postú* milita gente como Libedinski y Furmanov. Termina de desarmarse cuando se cae en la cuenta que toda la vanguardia artística rusa, que va a marcar buena parte de lo mejor del arte del siglo XX, desde Maiakovski hasta Rodchenko, pasando por Meyerhold, Eisenstein o los formalistas, se encuentra claramente en la línea “dura”. Resulta muy fácil de construir la ecuación sencilla cultura proletaria/represión artística/realismo socialista/stalinismo. Lamentablemente, para los defensores de esta posición (los liberales de la Guerra fría y los trotskistas), es una ecuación falsa. Lunacharski y Trotsky son los principales beneficiados con esta forma de observar el problema, el primero, por la corriente que, tras la muerte de Stalin y el inicio del “deshielo” se ilusionaba con una “democratización” de la vida cultural soviética; el segundo, por la línea política que lleva su nombre.

Sobre Lunacharski existe un enorme debate acerca de su papel histórico. Por un lado, se trataría de un bolchevique liberal, protector de las artes, enemigo de la censura y constructor de un puente de plata para la integración de los opositores a la nueva vida soviética. Por otro, resulta un personaje menor, al que se le reconoce la virtud de la tolerancia donde debió haberse encontrado el defecto de la debilidad de carácter. En esta última variante, según Fitzpatrick, Lunacharski es más bien mediocre en términos intelectuales, insignificante como político y cobarde para los moralistas. Se crea, retrospectivamente, el mito del “comisario liberal” en el arte, como forma de reivindicar la década del ‘20 y la NEP. Fitzpatrick sostiene que Lunacharski no es responsable por la política de neutralidad en las artes y que no es un liberal. Se lo pinta como si fuera un hombre de poder que no quería abusar del mismo, pero Fitzpatrick niega que tuviera algún poder real, siendo supervisado en el Narkompros por la mujer de Lenin. Según su opinión, no tiene influencia en la línea política adoptada por el partido.<sup>130</sup>

Veamos un poco su biografía. Lunacharski se une al Partido bolchevique antes de 1905, es decir, es lo que se denomina, como título honorífico, un “viejo bolchevique”, aunque en su legajo perduran dos “manchas”, la del “vperismo” y la de los “Constructores de Dios”. En efecto, el comisario de cultura forma parte de la escisión izquierdista del grupo Adelante (VPered), dirigido por Bogdanov, que cuestiona la participación parlamentaria del bolchevismo. Por otra parte, Lunacharski, junto con Gorki, concluye, de la derrota de 1905, que es necesario que el marxismo se propagandice como una religión, a fin de tener una mejor audiencia en la clase obrera. Se apoya en el movimiento ya existente de los “buscadores de Dios”, del que ya hablamos, con la variante de que, en lugar de “buscar”, el proletariado debía “crear” su propio dios, una religión de la humanidad, ligada a Nietzsche y Feuerbach.<sup>131</sup>

<sup>130</sup>Fitzpatrick, Sheila: “A. V. Lunacharski: Recent Soviet Interpretations and Republications”, *Soviet Studies*, Vol. 18, n° 3, Jan., 1967, pp. 267-289.

<sup>131</sup>La idea ya había sido criticada por Engels en “Ludwig Feuerbach y el fin de la filosofía clásica alemana”, en Engels, Friedrich y Georgui Plejanov: *Ludwig Feuerbach y el fin de la filosofía clásica alemana. Notas al Ludwig Feuerbach*, Pasado y Presente, Córdoba, 1975.

Las posiciones político-culturales de Lunacharski fueron cambiando durante toda la década que siguió a Octubre. Al comienzo, dio mucho espacio a la vanguardia estética y a los miembros del Proletkult en el ministerio, entre otras cosas porque él mismo fue uno de los fundadores del movimiento de cultura proletaria y probablemente, hipotetizamos, haya llegado a ese cargo precisamente por eso. Es cierto que intenta resistir el ataque de Lenin a la vanguardia y al Proletkult, pero cede posiciones rápidamente. Mantiene la misma actitud a lo largo de la década de los '20, buscando siempre alguna fórmula de transacción frente a la presión de los escritores proletarios, que lo consideran un conciliador irrecuperable. Durante el debate sobre la cultura proletaria, según Lunacharski,

“La política artística del Estado Soviético (...) debe ser completamente neutral hacia los grupos y tendencias en competencia. El Estado, a través del Comisariado de Cultura (...) debe alentar a los grupos proletarios y comunistas, pero no debe discriminar (...) a aquellos artistas que no son comunistas ni proletarios.”<sup>132</sup>

El partido sí debía hacerlo. Hacia fines de la década su posición se debilita considerablemente, en particular, con el inicio de la revolución cultural, a pesar de haber sacrificado a Voronski. En efecto, la política de conciliación con la intelligentsia burguesa sufrió un golpe tremendo con el caso Shakty.

Contradiendo a Fitzpatrick, autores como Holter, analizando el debate post '56 y la reconsideración de Lunacharski a la luz del “deshielo”, debate en el cual el comisario de cultura es reivindicado como ejemplo de pluralismo ideológico y modelo a seguir, sostiene que el jefe del Narkompros es efectivamente lo que la leyenda liberal quiere o algo parecido.<sup>133</sup> Holter cree que el decreto de 1925 donde el partido se niega a imponer a una corriente sobre otras, se puede interpretar como “liberal”, porque defiende la libertad artística (según la perspectiva de Carr<sup>134</sup>), o como iniciador de la interferencia del Estado en el arte (según Ermolaev en este caso). Sin embargo, acepta que, a pesar del reconocimiento de la autonomía del arte, Lunacharski cree en la necesidad de una “guía ocasional”. Al mismo tiempo y contradictoriamente, afirma que Lunacharski no acuerda con la censura, pero también que la considera necesaria con los contrarrevolucionarios.

Esta concepción del problema se entronca con una más amplia, de la que, finalmente, es un capítulo: ¿Stalin es la continuación de Lenin y de la vieja guardia bolchevique o representa una ruptura? Tanto dentro como fuera del marxismo, las respuestas han oscilado entre ambas posibilidades: la tradición trotskista coincide con variantes socialdemócratas y liberales en la defensa de una ruptura en el proceso revolucionario; la tradición maoísta afirma, junto

<sup>132</sup>Fitzpatrick, Sheila: “The Emergence of Glaviskusstvo. Class War on the Cultural Front, Moscow, 1928-29”, *Soviet Studies*, Vol. 23, Nº 2 (Oct., 1971), pp. 236-253.

<sup>133</sup>Holter, Howard: “The Legacy of Lunacharski and Artistic Freedom in the USSR”, *Slavic Review*, Vol. 29, Nº 2 (Jun., 1970), pp. 262-282.

<sup>134</sup>Sin embargo, Carr afirma que “por primera vez la literatura no política era objeto de una resolución en un congreso del partido. Y por última vez el partido se reservaba formalmente su neutralidad entre las diversas ‘tendencias, escuelas y grupos literarios’...” Véase Carr, *El socialismo...*, op. cit., p. 90.

con conservadores liberales, como Hannah Arendt, que hay una continuidad profunda. Esta última línea ha venido reforzándose en las últimas décadas, en autores como Orlando Figes o Sheila Fitzpatrick.

Precisamente esta última examina con cuidado la evidencia de la existencia de las dos “líneas”, tratando de demostrar la inexistencia de la línea “blanda”. Por cuestiones coyunturales, la dirección del partido permite la supervivencia de una esfera no bolchevique, aunque siempre la vigila, reprime y censura en diversos grados, con normas no escritas y una arbitrariedad variable.<sup>135</sup> Esta política de facto, que domina durante 1922-28, cuestiona, según Fitzpatrick, la idea de una línea “liberal”, que no es más que la aceptación de un hecho: la necesidad de “técnicos”. Los técnicos deben ser supervisados pero no hostigados. Con el tiempo y el privilegio a la educación de jóvenes obreros, se los reemplazaría. La línea blanda operaba en un contexto de control ideológico, policial, monopolio estatal de la prensa y restricción a la edición privada. Hay libertad de opinión entre comunistas pero no para los no comunistas, que pueden pedir favores pero no exigir derechos. La autonomía de ciertas instituciones (Academia de Ciencias, Teatro imperial) puede ser anulada en cualquier momento, porque la autonomía no es una condición legal sino una protección de hecho contra la línea dura. En general, el gobierno sigue la línea blanda y el partido la dura, afirma la autora.

La línea dura se caracteriza por enfatizar la lucha de clases contra los enemigos internos, en particular contra la masa de los campesinos y de la inteligencia no comunista. Ningún miembro relevante del partido la acepta hasta 1928. Los duros están en los rangos más bajos del partido, el Konsomol, los escritores proletarios y los militantes ateos. Están identificados con el comunismo de guerra y, en las provincias, atacan a los maestros rurales (curas y kulaks). Fitzpatrick juzga muy mal a la línea dura: ignorante, discriminatoria, negadora de la tradición intelectual, defensora de la cultura proletaria e indiferente a las necesidades del Estado.

En la universidad, el conflicto entre ambas líneas se expresa en la defensa de la calidad de la enseñanza universitaria y técnica y de la escuela secundaria, por la línea blanda, y de las rabfaks por la dura, es decir, el ingreso masivo de los proletarios a la universidad sin pasar por la secundaria. La universidad se resistió y fue intervenida. Preobrajenski, miembro de la línea dura, encargado de la educación técnica, termina siendo separado luego por Lenin, que repone a los profesores anteriores. La política del partido consiste, según un Bujarin reconvertido, en educar a la nueva clase dirigente proletaria con la vieja inteligencia bajo la supervisión blanda del Narkompros.

Del relato de Fitzpatrick surge un dato interesante para entender el lugar de los “escritores proletarios” en la lucha política posterior a la muerte de Lenin. A partir de allí, la línea dura va a servir progresivamente como base de maniobra contra los opositores. Así, la avanzada “dura” de 1924 precede a la purga de ese año, que antecede, a su vez, a la famosa declaración del partido de 1925. La purga, dirigida esencialmente contra Trotsky, que tenía mayoría en las

<sup>135</sup>Fitzpatrick, “The ‘Soft’ Line...”, op. cit. El Glavrepertkom (la censura teatral), por ejemplo, era bastante estricta. Otras, no tanto.

universidades, es ejecutada por el Narkompros y el departamento de Agitprop del partido, supervisado por Zinoviev. Además de a los simpatizantes trotskistas, se expulsa también a los no-proletarios. En total, el 25% de los alumnos (18.000) es eliminado de los claustros. Se deduce también que la famosa “declaración” puede ser leída como un antecedente de la política stalinista durante la revolución cultural: se estimula la movilización, en este caso, contra Trotsky y Voronski, dando a entender que se consagrará a los duros a la cabeza de la política cultural; una vez logrado el objetivo, se pone un freno a los duros, se los desautoriza y se restaura parcialmente la realidad anterior (en este caso, sobrevive Voronski, mientras Trotsky es colocado en posiciones marginales y sus partidarios raleados de todas las instancias de poder). La misma mecánica veremos operar cuando Stalin se lance contra Zinoviev y Kamenev y, posteriormente, contra Bujarin. Es el camino que lleva a la caída de Voronski, el ascenso de Averbaj y la RAPP y su posterior defenestración que culmina con la organización de la Unión de escritores de la URSS bajo la égida de Gorki.

Esta oscilación permanente es la clave del período. Por ejemplo, la línea dura se refuerza cuando impone al Narkompros la devaluación de la secundaria a escuela técnica complementada con las rabfak, pero luego retrocede cuando, a instancias de Rikov, defensor de la calidad de la enseñanza y, por ende, de los límites a la promoción estudiantil, se restablece la situación anterior. Este ida y vuelta demuestra al menos tres cosas: primero, que como apoyo y justificación de intervenciones políticas, la cuestión de los intelectuales resulta funcional; segundo, que los agrupamientos de escritores proletarios resultan ser lo suficientemente importantes, en términos de apoyo político, como para resistir los embates de Lenin y para servir de base de masas de las disputas en la dirección del partido; tercero, que la política general del partido hacia los intelectuales no se altera nunca en términos cualitativos, por la necesidad de contar con técnicos burgueses, aunque a largo plazo, la aparición de una nueva intelligentsia proletaria va licuando el problema. El conflicto entre blandos y duros en literatura es remarcable, dice Fitzpatrick, por su intensidad y por su aparente trivialidad. Sin embargo, si lo vemos desde este punto de vista más general, efectivamente, la “trivialidad” es solo aparente.

#### La censura

Uno de los puntos sensibles tanto a la propaganda soviética como a la contra-revolucionaria, es el problema de la censura. Lo es también para los defensores del autor de *Literatura y revolución*. Es así que, autores como Fox, examinando el problema de la censura, coinciden con Fitzpatrick en la negación de la existencia de una línea “blanda”. Como veremos a continuación, argumentos no le faltan.

La censura en la Rusia soviética, según Fox, es un proceso complicado que incluye el control pre-publicación y la evaluación post-publicación, involucrando una miríada de agencias estatales, en la cual el Directorio central de literatura y prensa (Glavlit) era la más importante. Fox se opone a la idea del “liberalismo” de la NEP y a la celebración de la resolución sobre neutralidad de 1925. La razón por la cual se acepta tal idea, señala, se debe a la comparación con lo que vino después y a la indudable dinámica intelectual de la etapa. Critica tanto la línea

“liberal” (la NEP era un mundo libre) como a la “totalitaria” (Lenin ya es Stalin). No existe una línea “blanda” oficial sino que esta es un resultado de hecho de la lucha de tendencias existentes. Fox cuestiona la dicotomía “línea blanda”/“línea dura” y discute con Carr que exista “neutralidad” como línea en los principales líderes bolcheviques. En realidad, a pesar de que no se quiere dar a ningún grupo la primacía, se acepta que el partido debe observar, regular y controlar. Examinando nuevos archivos abiertos en los últimos años (se refiere a los ’80, el artículo es del ’92) se nota la preocupación del Politburó sobre las cuestiones literarias y que la demanda de intervención es común a todos los dirigentes. En un ejemplo al caso, Trotsky pide la censura en una carta a Kamenev y Stalin en agosto de 1922:

“En Moscú un almanaque *Avangard* ha comenzado a salir bajo la responsabilidad editorial de Oskar Blyum y con la participación de camaradas del partido. ¿Qué significa esto? ¿Tiene él la libertad, realmente, de editar colecciones de artículos? El se transformará, indudablemente, en la fuente de contagio. Propongo que habría que tomar medidas decisivas.”<sup>136</sup>

El mismo Trotsky desmiente la idea de “neutralidad”. En otra carta a Kamenev sostiene la necesidad de apoyar a *Kúznitsa*, uno de los grupos “proletarios”, pero no darle privilegio sobre otros. En otras cartas defiende a Pilniak por una novela corta acusada de pornografía, señalando que es “naturalista” pero no pornográfica. Para Fox esto demuestra que el partido está muy involucrado en las cuestiones literarias, dando muchos ejemplos de seguimiento de grupos y tendencias. Esto genera un sistema de “patronaje”, en su opinión, por el cual artistas y tendencias apelan a unos miembros de la dirección contra otros o a estos contra sus subordinados.

La publicación privada no está prohibida durante la etapa de la guerra civil, pero la escasez de papel actúa como censura, además de la carencia de equipos y la distribución libre de libros. La Glavlit (la censura literaria) corre bajo la jurisdicción del Narkompros, con la dirección de Lebedev-Polianski, miembro original de Vpered en 1909, presidente nacional del Proletkult entre 1918-20 y editor de *Proletarskaya cultura* entre 1918-21. Nunca fue omnipotente en particular porque Lebedev nunca tuvo un lugar importante en el partido. Su subordinación al Narkompros fue siempre nominal, igual que el Glavpolitprosvet, creado para controlar la propaganda, a cargo de Krupskaja. El Glavlit emite un boletín secreto que se envía a los miembros del Politburó.

La censura puede recaer sobre casos ridículos (como los cuentos de hadas) o sobre áreas estratégicas (económica, militar, etc.), pero incluye siempre un proceso de lectura previa, que provoca muchas veces la reescritura de los libros. Un ejemplo de la censura de Inotdel, el departamento de lenguas extranjeras de Glavlit es el siguiente:

<sup>136</sup>Fox, Michael S.: “Glavlit, Censorship and the Problem of Party Policy in Cultural Affairs, 1922-28”, *Soviet Studies*, Vol. 44, N° 6, 1992, pp. 1045-1068.



"I. Bunin, Krik. Publishing house Slovo, Berlin 1921. Una pretenciosa compilación de historias cortas naturalistas, intentando encontrar las bases de la catástrofe revolucionaria en la crueldad natural del pueblo ruso. No permitido."

La censura en la música, el arte y el cine caen en la órbita del Glavrepertkom, otra oficina de la Glavlit. En su consejo se sientan no solo representantes "de la cultura", sino miembros del Ejército rojo y de la GPU. Llega a prohibir una de cada ocho obras de teatro. El cine soporta también una censura intensa. El siguiente ejemplo es sobre la editorial musical Masks:

"Uno puede caracterizar la actividad de Masks como un ataque en el frente artístico por la ideología burguesa. (...) Todas las publicaciones de Masks representan la defensa y la propaganda de los más desagradables aspectos del estilo de vida burgués... La meliflua, alcohólica atmósfera del café, la poesía erótica (...) donde el perfume de las flores, el vino, la sangre y el incienso, portan con ellos las fantasías de una clase en su agonía..."

Hay ciertos géneros inaceptables *a priori*:

"Gustos pequeño-burgueses; las novelas sentimentales, filisteas y eróticas, las aventuras, la ciencia ficción ridícula, erotismo y gustos de bulevar, son las formas centrales de la literatura publicada por las editoriales privadas."

Para Lunacharski la censura debe servir al Estado para protegerse de los contrarrevolucionarios, la pornografía, el misticismo o la basura obvia. Según Fox,

"las voces de la moderación solo eran moderadas en relación a otras; tomadas en sí mismas, pueden sólo ser descriptas como profundamente ambivalentes. (...) los críticos deploraban los excesos de la censura y no mostraban deseos de expandir la regulación por el partido, pero no desarrollaban ningún argumento sustantivo contra el poder de las organizaciones reguladoras."

Todos tienen una concepción utilitaria del arte y la literatura, que varía en grado pero no en sustancia. Fox afirma, por último, que los censores eran más coherentes que los "moderados", lo que, a la luz de lo que veremos con Trotsky, es una conclusión razonable.

#### *La NEP y la "libertad" cultural*

Contrariamente a lo que se suele sostener, la NEP presupone un incremento, al menos inicial, de la represión cultural. La razón es sencilla: el camino de conciliación de clases que ha comenzado el bolchevismo implica un cambio paralelo en la vida cultural. Las pretensiones de exclusividad o las demandas de continuidad de la lucha contra la ideología burguesa son rechazadas vehementemente. Esto tiene para el gobierno consecuencias políticas importantes a izquierda y derecha. A izquierda, como ya vimos, la posibilidad de la organización autónoma de fuerzas que disputen la hegemonía del partido entre el campesinado y el proletariado e incluso que amenacen la dirección desde dentro

mismo del partido. A derecha, la recomposición de fuerzas de los opositores a la revolución, proceso obvio en el seno de la economía, pero también en el plano ideológico. Es el momento en el que se discute la posibilidad de que la revolución triunfante militarmente sea derrotada culturalmente: Bujarin, una vez más, recuerda la frecuencia con la que sociedades que se imponen por las armas terminan dominadas por la cultura de los derrotados. Este renacimiento de la ideología burguesa genera una alarma general entre los bolcheviques, de allí que se produce un desplazamiento masivo de intelectuales, sobre todo en los campos menos técnicos. Muchos mueren durante la guerra civil y otros son expulsados del país entre 1921 y 1923.<sup>137</sup>

Un momento importante del reacomodamiento general con el que comienza la NEP es el problema universitario. Entre 1921-23 los bolcheviques desarrollan una serie de estrategias para controlar el mundo académico. Básicamente, poner fin al dominio del consejo de profesores. Como ya dijimos, el encargado de la educación superior, Preobrajenski, jefe del Glavprofobr en el Narkompros, encarna la línea dura. Lunacharski prefiere el pragmatismo: no molestar a la academia para garantizar la promoción de técnicos y especialistas. La enseñanza de posiciones anti-soviéticas en los cursos de humanidades y ciencias sociales, por el contrario, debe ser erradicada inmediatamente. Es así que se remueven profesores recalcitrantes y se reduce el poder de los consejos de facultad.

La universidad recibe muy bien la revolución de febrero y muchos profesores participan del gobierno provisional. En ese clima se inicia una reforma universitaria con la idea de reforzar la autonomía. El conjunto del profesorado es liberal (Kadete) o tímidamente reformista y reacciona casi unánimemente en contra de la revolución de Octubre. La mayoría no reconoce al nuevo gobierno y los estudiantes se encolumnan sobre todo tras los mencheviques, cadetes y social revolucionarios. La situación se pone más tirante cuando el gobierno comienza a arrestar profesores. El eje de la disputa es el problema de la autonomía: para los bolcheviques, la autonomía universitaria es la máscara de la ideología corporativa burguesa. La política bolchevique busca "democratizar" la estructura aumentando la presencia de la clase obrera. El argumento del profesorado contra esta política se apoya en la caída de la calidad del estudiantado, un argumento que, en el contexto de la crisis económica y la urgencia de personal capacitado, no dejará nunca de calar hondo entre los dirigentes bolcheviques más ligados al aparato productivo.

Una respuesta implícita al hostigamiento permanente contra los técnicos es la fuga de cerebros. Hacia 1921, la agudización del fenómeno lleva a Lenin a organizar con Gorki el Tskubu, una Comisión para asegurar a los científicos y técnicos mejores condiciones. Al mismo tiempo, se opone a la idea de Trotsky de extender la militarización del trabajo a la política educacional. No se obtienen demasiados resultados, porque otros aspectos de la reforma universitaria bolchevique generan más fricciones: el reemplazo de las facultades de derecho por cursos de materialismo histórico y marxismo, y la expulsión de los profesores

<sup>137</sup>Véase Finkel, Stuart: "Purging the Public Intellectual: The 1922 Expulsions from Soviet Russia", en *Russian Review*, Vol. 62, No. 4 (Oct., 2003), pp. 589-613.

neidealistas (Nicolás Berdiaev, Iván Ilin y Pitirim Sorokin), por ejemplo, generan una reacción negativa muy extensa.<sup>138</sup>

Los bolcheviques intervienen también las organizaciones de profesionales para romper el espíritu de casta y controlar a los liberales. Las medidas son particularmente duras con los médicos, llegándose a arrestar a los opositores de la Sociedad Pirogov por contrarrevolucionarios, aunque el episodio no significó la eliminación de todas las organizaciones independientes de profesionales de la salud.<sup>139</sup> La relación con los ingenieros y científicos es mejor porque los bolcheviques “prácticos” reconocen su valor y los defienden de los “excesos” militantes. El NTO (Departamento Técnico-científico) se constituye en el bastión de los especialistas burgueses. Sus servicios al GOELRO (Plan de industrialización) y al GOSPLAN son base de su seguridad. Algo parecido sucede con los técnicos e ingenieros agrícolas, colaborando en el Narkomsem, el comisariado de agricultura. A pesar del intento bolchevique de ocupar lugares importantes aquí, el grueso de las cooperativas locales permanece en manos de social revolucionarios, un paralelo peligroso con el peso menchevique en los sindicatos industriales. Para evitar la formación de una representación independiente del partido, y como el peso de los bolcheviques en el Congreso nacional de agricultura era ínfima, Lenin ordena la depuración de las cooperativas. Intenta evitar que se forme allí un foco socialrevolucionario de opositores. Aún así, en las organizaciones agrarias continúan predominando las opiniones de economistas neopopulistas, como Kondratiev y Chaianov.

En el campo literario y filosófico la batalla se vuelve más intrincada, sobre todo porque el mayor representante ligado al bolchevismo, Máximo Gorki, no acepta la censura y actúa como protector de los intelectuales distantes del proceso revolucionario.<sup>140</sup> El inicio de la NEP ve un resurgir de innumerables círculos intelectuales, religiosos y literarios, que significan para el gobierno bolchevique un grave problema, teniendo en cuenta que, como acabamos de decir, la política básica de Lenin es evitar la formación de grupos opositores a izquierda y derecha. De allí que, cuando termina la guerra civil, muchos de ellos son deportados y sus grupos cerrados, incluso cuando se trata de gente que ha colaborado con el régimen o que cuentan entre sus filas a miembros del partido. Es el caso de la Casa de los escritores, formada en diciembre de 1918, para ayudar a los literatos que pasan hambre. Con una dirección mayoritariamente cadete, en 1920 comienzan con actividades intelectuales, de las que participa Gorki y otros intelectuales cercanos al bolchevismo. Por la Casa de los escritores pasaron Blok, Zamiatin, Belyi, Kusmin, Remizov, Zóschenko, Tolstói, Maiakovski, Ajmátova. Se dan conciertos, charlas, conferencias, etc., hasta que se decide su cierre. Lo mismo sucede con la Casa de las Bellas Letras, formada en 1918, con la participación de Blok, Gorki, Gumilev y Zamiatin, que no supera los dos años de vida.

<sup>138</sup>Todo este apartado abrevia principalmente en Finkel, *On the Intellectual Front...*, op. cit., capítulo 3.

<sup>139</sup>La Sociedad Pirogov era la más relevante academia de médicos y profesionales de la salud de Rusia en época zarista.

<sup>140</sup>Seguimos aquí a Finkel, op. cit., cap. 4.

Luego Gorki arma con Chukovsky la Casa de las Artes, que terminó siendo el centro de actividad de los serapiones.

Un papel parecido, de reunión intelectual y mutual cooperativa, cumple la Unión de escritores profesionales de Moscú, que luego se transforma en la Unión de escritores de Rusia, formada en 1919. Reúne a escritores, literatos, críticos y publicistas. La Librería de los escritores, dependiente de la Unión, compra “por el máximo precio”, las bibliotecas de los escritores desesperados por dinero. La situación es tan grave para los profesionales de la “pluma”, que se llegan a vender textos escritos a mano. Poco a poco la librería se transforma en centro intelectual de carácter opositor. Tanto la Unión como la Librería son dirigidas por Zaitsev y Berdiaev y van asumiendo funciones de corte político corporativo, como peticionar por los escritores arrestados. Desarrollan sus actividades sin mayores molestias durante la guerra civil, a pesar de que la Unión no tenía militantes comunistas, probablemente por la concentración bolchevique en el esfuerzo militar. Es con la NEP que empiezan sus problemas. Por un lado, se permite la publicación privada, pero, por otro, se reinicia la censura previa y se lleva adelante un ataque frontal contra ellos y sus organizaciones.

Algo parecido sucede con los grupos de filósofos y espiritualistas. A comienzos de la revolución se organiza Vol’fila, la Asociación de Filosofía Libre, dirigida por Belyi, Razumnik y Berdiaev. Junto con estas tendencias filosóficas espiritualistas reaparecen escuelas teosóficas, movimientos religiosos, la Iglesia católica y la ortodoxa. Hay también un movimiento burgués tolstoiano, dirigido por Valentín Bulgakov. Las escuelas teosóficas son desbandadas y se desarrollan escuelas de marxismo científico en su lugar. Los tolstoianos alcanzan una importante repercusión entre los campesinos, lo que lleva a Lenin a ordenar una expulsión masiva de intelectuales derechistas (los famosos “barcos de los filósofos”<sup>141</sup>), disolviéndose todos los grupos hacia 1922. Solo sobreviven los vegetarianos. Las sociedades que no se cierran son obligadas a abrirse a todo el mundo, de manera de permitir el ingreso de comunistas, además de aceptar el voto público. Esta limpieza generalizada fue el punto de partida de la “libertad” de la NEP. Su “liberalismo” tiene que ser juzgado desde esta perspectiva.

En efecto, como vimos, la censura siempre fue aceptada como un instrumento válido de la lucha política. Para Lenin, “Libertad de prensa en la URSS, rodeada por un mundo entero de enemigos burgueses, es la libertad de organización política para la burguesía”. Pero incluso el representante por antonomasia de la línea “blanda”, Lunacharski, señala que las “palabras son armas, y así como el régimen revolucionario no puede permitir revólveres y ametralladoras en las manos de nadie que pueda considerarse enemigo, tampoco el Estado puede otorgar libertad de prensa y propaganda.”<sup>142</sup>

La aparición de diarios, libros, editoriales y almanaques no oficiales se transforma en el campo de batalla. Como ya dijimos, el gobierno bolchevique contraataca creando un conjunto de medios oficiales, consolidando la censura mediante la creación de un órgano encargado, la Glavlit, dirigida por Lebedev-

<sup>141</sup>Se llamó así a los barcos en los cuales fueron expulsados más de 200 intelectuales, deportados hacia Alemania entre setiembre y noviembre de 1922.

<sup>142</sup>Lunacharski, Anatoli: “Libertad editorial y revolución”, mayo de 1921.

Polianski, la prohibición lisa y llana de muchos diarios opositores y el cierre de editoriales cooperativas y privadas. La campaña tuvo como protagonistas a Zinoviev, Bubnov y al GPU.<sup>143</sup> No se elimina toda oposición sino a la más recalcitrante, pero aún cuando se pueda publicar, el Estado controla las imprentas nacionalizadas y el suministro de papel, que escasea enormemente.

La NEP no cambia este escenario. Aunque para Lunacharski y Gorki las editoriales privadas deben ser permitidas y fomentadas como cualquier industria, dada la incapacidad del Estado soviético para asegurar las necesidades de libros, la censura hace difícil su existencia. En noviembre de 1921 el Politburó decreta que el departamento político del Gosizdat (Politotdel) no “debía permitir obviamente las publicaciones reaccionarias, incluyendo las religiosas, místicas, anticientíficas”, lo que implica un control policiaco muy estrecho. Tal vez por esa razón, los censores del Politotdel operan junto con la Cheka.

Esto parece contradictorio con la imagen que se suele tener de la NEP. Sin embargo, la NEP resulta compatible con la censura sin paradoja alguna, más allá de que se trata de un hecho. Como ya vimos, la instalación de la nueva política cultural, es precedida por una oleada represiva para eliminar la oposición más recalcitrante, como los tolstoianos (Berdiaev) y sobre todo los catastrofistas (Sorokin, Brutkus). Se llega incluso a prohibir a Spengler, el mentor universal del catastrofismo. A todos ellos se los expulsa en 1922 y se cierran todas sus editoriales y publicaciones periódicas. La “libertad” de la NEP descansa sobre esta represión previa porque la recomposición económica de la burguesía obliga a un control ideológico más estricto. Con este método, entre 1921 y 1922 se “crea” a los “compañeros de ruta”, el resultado de la depuración previa y la expresión de los límites del nuevo campo de “libertad”.

En este punto, el izquierdismo de los escritores proletarios, no deja de responder a una línea política de la dirección bolchevique, preocupada por el resurgimiento de la ideología burguesa que era consecuencia necesaria de la recuperación social de la burguesía que estimula la NEP. Se supone que la línea mayor bolchevique quiere respetar esta frontera, es decir, dejar fuera de la censura a todos los que apoyen a la revolución. Sin embargo, el propio Lenin insiste en utilizarla contra personajes que no pueden ser considerados enemigos, como Maiakovski y la vanguardia proletkultista. Es esto lo que ha pasado oculto detrás de la supuesta “línea” oficial de represión a los enemigos de la revolución: la represión a la vanguardia. Es interesante recordar la crítica de Lenin a Bujarin por la publicación en *Pravda* de “Sobre el frente intelectual” de Pletnev, a quien se le prohíbe responder a sus detractores.

Es evidente que la fórmula oficial no abarca toda la experiencia de la censura bolchevique y que no es tan fácil definir a quién se considera enemigo político. La política contra los más recalcitrantes termina siendo la norma que se usa contra todos, con la misma estrategia: se aísla a los más opositores, se cierran sus organizaciones y se abren otras con simpatizantes del gobierno, como sucedió con la Iglesia ortodoxa. Así, la política contra los mencheviques y los socialrevolucionarios inaugura, dentro de un círculo más estrecho ideológicamente, la estrategia ya usada contra la derecha recalcitrante: el juicio con condena a muerte.

<sup>143</sup>La Cheka fue reemplazada por la GPU en 1922.

En estos casos la pena de muerte es conmutada, sobre todo por la presión de gente como Gorki y Anatole France. Lo que no impide que una oleada de deportaciones afecte a estudiantes, médicos e intelectuales, ligados a esas tendencias. La represión a los “enemigos”, entonces, va mucho más allá de los enemigos *de la revolución*; se extiende a los enemigos *de los bolcheviques* (anarquistas, social-revolucionarios y mencheviques) y a los enemigos *de la dirección bolchevique* (colectivistas, opositoristas de izquierda, bogdanovianos, proletkultistas) en vida de Lenin. No es un invento de Stalin ni es incompatible con la NEP.

Para otros autores, la NEP es el resultado de otras presiones. Para Kemp-Welch, durante los primeros cinco años de la revolución, la mayoría de los escritores y artistas son compañeros de ruta, hostiles al bolchevismo.<sup>144</sup> Por lo tanto, hay que adoptar una táctica flexible. Es decir, en su opinión, la línea blanda tendría su origen en la situación de aislamiento bolchevique. Una política de reconciliación sería entonces lo más adecuado. Como vimos, esta política comenzó con Voronski, designado por Lenin para editar *Krasnaia nov*, en junio de 1921. El nombramiento de Gorki como editor de la sección literaria es un símbolo de la mencionada reconciliación cultural. Esa reconciliación, sin embargo, debía dejar bajo control bolchevique el campo literario. Por eso ya en 1922 el partido investiga la posibilidad de formar una asociación independiente de poetas y escritores. Tiene que incluir a

1. Viejos escritores que se unieron en el primer período de la revolución.
2. Escritores proletarios de Petersburgo y Moscú.
3. Futuristas.
4. Imaginistas (Esenin y otros).
5. Los hermanos serapios.
6. Los escritores jóvenes políticamente inmaduros (Pilniak, Zóschenko).
7. Los de Cambio de rumbo (Tolstói).

Los grupos están listados en orden de cercanía al partido. La sociedad debe ser abierta pero tiene la obligación de incluir una fracción comunista. Es el mismo procedimiento que se usará para la Unión de escritores de Stalin.

Este panorama desmiente la idea, expresada precisamente por Kemp-Welch, de que uno de los principios de la NEP en cultura es el de no intervención del partido. En realidad, la NEP cultural comienza no solo con la represión de los “opositores” recalcitrantes, sino también con el desmantelamiento del Proletkult. La eliminación de opositores a derecha e izquierda crea un nuevo escenario dominado por los bolcheviques, en cuyo centro se encuentra ahora Voronski y su grupo, Pereval, a cuya derecha se extiende el mundo de los “compañeros de ruta”, polarizando el campo con la izquierda de los escritores proletarios. Según Kemp-Welch, la NEP en cultura existe en forma pura solo durante 1921-23, es decir, justo en el período en el que acabamos de ver que se despliega una notable capacidad represiva a izquierda y derecha. Después comienza a parecer natural, aún para el Comisario de Cultura, que el partido debata los

<sup>144</sup>Kemp-Welch, A.: “New Economic Policy in Culture and Its Enemies”, en *Journal of Contemporary History*, Vol. 13, Nº 3 (Jul., 1978), pp. 449-465.

temas culturales y después propague su línea en la prensa. Kemp-Welch cae en el mismo error, nos parece, que muchos otros que separan la política cultural de la dinámica general. Así se parte del presupuesto de la separación entre el partido y el Estado, aceptando como bueno lo que dicen los dirigentes bolcheviques, sin observar lo que realmente hacen. Este error parece estar en la cabeza de la misma dirección bolchevique. Trotsky, por ejemplo, pretende que el partido no debe intervenir en la cultura y si es llamado a tal cosa, debe hacerlo solo para orientarse a sí mismo. Sin embargo, en una estructura política donde fuera del partido que maneja el Estado no hay nada más, la idea de que las orientaciones que el partido fije para sus bases no terminan siendo la política del Estado, es ilusoria. Por otra parte, viniendo de alguien como Trotsky, que acepta la censura en general y la literaria en particular, esta frase o no tiene sentido o es un dechado de hipocresía política. En el mismo sentido y tan disparatado como esto es la proposición de Lunacharski de que el partido intervenga pero que el Estado sea neutral. Es una proposición difícil de implementar, sobre todo en un momento en que el bolchevismo hace exactamente lo contrario. La dirección bolchevique en general actúa, piensa y escribe como si no entendiera lo que realmente está haciendo: la construcción de un sistema de partido único que identifica partido con Estado y dirección con partido. Es decir, más allá de sus palabras, en sus actos construye una dictadura de la dirección del partido.

#### *La resolución de 1925*

Un punto importante en debate sobre la política cultural bolchevique pre-stalinista es la resolución de 1925 "Sobre la prensa", de la que ya hablamos. Tres años han pasado desde el inicio de la NEP y el panorama cultural aparece ahora dominado por los compañeros de ruta. Sin embargo, como ya vimos, la eliminación del bogdanovismo no significó el fin del opositorismo de izquierda dentro del mundo de los escritores afines a la revolución. De hecho, renació en las organizaciones que mencionamos más arriba, en particular, en la VAPP. Es desde aquí desde donde se lanzan nuevos ataques contra la NEP cultural y se fuerza al partido a tomar posición, entrando a tallar en la lucha de facciones que sucede a la muerte de Lenin. En este proceso, en 1924, la organización de escritores proletarios va a exigir al partido la hegemonía sobre el conjunto del campo literario, lo que significaría la subordinación de los compañeros de ruta, de los futuristas y demás. Su máximo representante, Vardin, va a ser invitado a plantear el caso por la VAPP en una conversación informal en el partido, en la que resulta refutado por Voronski y por un manifiesto de los compañeros de ruta. Nadie de la dirección habló a favor de los proletarios, lo que demuestra su escaso peso en la estructura superior del partido, aunque obligó a la plana mayor a emitir un comunicado aclarando la situación. De allí surgió la resolución del partido "Sobre la prensa", que tiene, para muchos, una impronta anti VAPP, aunque algunos creen lo contrario: si bien no consiguieron sus objetivos de máxima, dieron muestra de su poder y su influencia. En efecto, según Kemp-Welch, más que reafirmar la línea no-intervencionista, la resolución constituye un paso más hacia el intervencionismo. Veamos.

La resolución de 1925 es considerada como un triunfo de Voronski y de la "línea blanda" porque, si bien el editor de *Krasnaia* y el ministro de cultura reconocen que la hegemonía proletaria es aceptable y necesaria, logran que el partido establezca que ella sea alcanzada por métodos "pacíficos", no por decisión burocrática. Por otra parte, consiguen también que el partido demande una actitud cauta desde los proletarios a los compañeros de ruta. Pero también es cierto que la resolución no reafirma la neutralidad del partido en estos asuntos, lo que se podía interpretar como un paso a favor de los proletarios. Así lo entienden los que luego se reagrupan en torno a Averbaj. La presión de los escritores nucleados en VAPP va a continuar, aprovechando la creciente crisis de la NEP y los avatares de la lucha facciosa.

En efecto, la lucha facciosa ocupa en esta historia un lugar central, que deja muy en segundo plano las convicciones de los protagonistas. Así, pese a haber aprobado la resolución "blanda" de 1925, apenas dos años después el supuesto "trionfador" debe dejar su puesto. Lo interesante del episodio es que el ahora derrotado, Voronski, es separado de la dirección de la revista que sintetizaba en sí misma la NEP cultural, por quien a su vez la sintetiza mejor que nadie en todos los demás campos de su aplicación, en particular, en la economía: Bujarin. El ex miembro de la tendencia "dura", que había adoptado la línea "blanda" luego de la muerte de Lenin, se alía ahora a los máximos representantes de la línea opuesta para destronar al elegido por el máximo jefe de la revolución para el puesto del que ahora se lo echa. Aprovechando la presión para promover la expulsión de Voronski de *Krasnaia nov*, en 1927, Bujarin se afirma en la dirección contra la Oposición unificada. Este proceso, ya lo señalamos varias veces, es capitalizado finalmente por Stalin para iniciar la batalla contra el propio Bujarin, transformándose en el campeón de la línea "dura".

Como señala Kemp-Welch, la idea de que Stalin tras bambalinas digita todo es superficial. En realidad, se hace eco de las fuerzas políticas reales que atraviesan la vida soviética y actúa en relación a ellas con un gran sentido de la oportunidad. Los escritores proletarios constituyen una de esas fuerzas, cuyo objetivo es instalarse en una posición dominante en el campo en el que se reproducen como intelectuales. Por eso, la presión que ejercen es constante: ocupan puestos durante la guerra civil, se resisten a ser desplazados con la NEP, presionan al partido para que los coloque en posición dirigente, se reagrupan después de la derrota de 1925 y están nuevamente en la primera línea con el lanzamiento de la revolución cultural. Kemp-Welch coincide con otros estudiosos en que los escritores proletarios tienen un espíritu militar que traspasan a sus nuevas actividades periodísticas y artísticas; no tienen conexión con la tradición pre-revolucionaria y carecen de formación y temperamento para competir con los compañeros de ruta de igual a igual, pero son dueños de una extrema auto-confianza y desafían a la dirección del partido. Sin aceptar la valoración estético intelectual de Kemp-Welch (recuérdese lo que dijimos sobre Libedinski, Furmanov y Tarasov Rodionov) podemos coincidir con él en que los escritores proletarios son, entonces, una fuerza real. Por esto podemos concluir, otra vez, con Kemp-Welch, que es la RAPP la que provee del contexto y de las ideas sobre las cuales actúa Stalin, no al revés. Stalin aprovecha las debilidades de sus enemigos en el frente cultural con una doble política, acercándose al RAPP primero

y después liquidándolo. Lo que Kemp Welch no observa, es que la emergencia de los “escritores proletarios” es la de una intelligentsia “proletaria” y que el proceso que hemos presenciado no es más que el camino por el cual la revolución elimina a la vieja intelligentsia en todas sus fracciones y capas (aristocrática, burguesa, pequeño burguesa, campesina) y la reemplaza por una de cuño propio, nacida del mismo fenómeno revolucionario, al que se incorporan los restos supervivientes ya completamente domesticados. Se resuelve, por esta vía, el problema que había dado origen a la NEP cultural: la necesidad de especialistas. Al comprenderse este proceso, cuyo último drama es la revolución cultural y que, en el campo literario, finaliza con la formación de la Unión de escritores y la entronización del realismo socialista, se entiende mejor el primer episodio de esta historia, el debate sobre la cultura proletaria.

#### *El debate sobre la cultura proletaria*

En efecto, aunque temporalmente se ubica a comienzos de la NEP, solo se entiende bien el sentido del debate si se comprende el sentido del proceso general: el reemplazo de una intelligentsia por otra. Entendemos mejor también el lugar del Proletkult de Bogdanov en este proceso y las consecuencias de su represión: aquello que el proletkultismo planteaba como una necesidad técnica y política a la que había que anticiparse (construir una ciencia y una cultura del proletariado —es decir, una intelligentsia proletaria— y educar a las masas en el autogobierno para evitar la degeneración burocrática), termina siendo resuelto por la vía de la imposición de los hechos. Es interesante oponer esta posibilidad a la metafísica de la resignación que Trotsky elabora en *Mi vida* y *La revolución traicionada*.

Trotsky construye una explicación de su derrota y de la “traición a la revolución” en cuyo centro se encuentra la potencia de la necesidad histórica. Finalmente, el triunfo del menos capaz se debe a su ubicación en una línea de fuerza social que se asienta sobre el atraso. Stalin es la expresión de ese atraso social y político que termina congelando la revolución a mitad de camino. Ese atraso se sintetiza en el ascenso de la burocracia y su dominio a través del partido-Estado. Trotsky describe ese proceso poco menos que como inevitable, cuya única esperanza consiste en el despliegue de la revolución mundial. La revolución permanente debía ser el remedio contra la barbarie del socialismo en un solo país, pero en ausencia de movimiento revolucionario fuera de la URSS, deviene una fórmula impotente. Trotsky reconoce, entonces, que Stalin no solo es inevitable, sino incluso necesario:

“Hemos dado, así, el primer paso hacia la inteligencia de la contradicción fundamental entre el programa bolchevique y la realidad soviética. Si el Estado, en lugar de agonizar, se hace cada vez más despótico; si los mandatarios de la clase obrera se burocratizan; si la burocracia se erige por encima de la sociedad renovada, no se debe a razones secundarias como las supervivencias psicológicas del pasado, etc.;

se debe a la inflexible necesidad de formar y de sostener a una minoría privilegiada mientras no sea posible asegurar la igualdad real.”<sup>145</sup>

Esta metafísica de la resignación resulta muy cómoda al propio Trotsky, porque lo exime de analizar su propia responsabilidad en este resultado. No hay *tertium datur*. Sin embargo, como veremos al final de este acápite, Bogdanov y el Proletkult encarnan ese “tercero excluido”.

Recordemos que en 1922 el Politburó del PC resuelve abrir las páginas de *Pravda* a la discusión de la “cultura proletaria”.<sup>146</sup> El debate comenzó con la publicación del artículo de Valerian Pletnev, jefe del Proletkult, de título “Sobre el frente ideológico”, del que ya hemos hablado. Lenin responde, como ya dijimos también, a través de Iakovlev, el jefe de Agitprop. El debate es interpretado normalmente como un capítulo más de la larga disputa filosófica entre Lenin y Bogdanov, pero para John Bigart, estudioso de la trayectoria intelectual de Bogdanov, tiene su origen en la crisis política y social de los primeros años de la NEP, en la necesidad de crear una ortodoxia ideológica para el control político y en la crítica de las ideas de Bujarin y Bogdanov pensando en la sucesión. Según Bigart, el objeto de Lenin no es tanto Bogdanov como su influencia sobre Bujarin. A pesar de las críticas que realiza a Bogdanov, Bujarin simpatiza con la idea de que el proletariado debe desarrollar su propia cultura. Cuando en 1918 se funda el Proletkult, Bujarin lo apoya e incluso apoya la idea de crear una Internacional proletkultista (la Kul'tintern) dentro de la Internacional comunista. Sobre esta base es que en 1924 Trotsky lo acusa de protector del Proletkult.

La historia comienza, sin embargo, un par de años antes, en 1920, cuando el jefe de la revolución busque ponerle coto a la influencia creciente del movimiento de cultura proletaria. El eje de la intervención de Lenin es sencillo: Bogdanov es un peligro dada la popularidad de su figura, capaz de nuclear a la oposición de izquierda dentro y fuera del bolchevismo en momentos en que, terminando la guerra civil, la crisis económica se abre con inusual gravedad. El punto culminante de esa sospecha es, precisamente, la conformación de un Departamento provisional de la Internacional Proletkult bajo la presidencia de Lunacharski, como consecuencia del Segundo Congreso de la Comintern. Al borde de la NEP, Lenin entrevé la posibilidad de la emergencia de un poder alternativo al partido, capaz, incluso, de atraer a importantes miembros de la dirección bolchevique, no solo a Bujarin, sino también a Lunacharski. A ambos va a exigirles sumisión al partido, es decir, repudio del Proletkult y subordinación al Narkompros. Ambos resisten en mayor o menor grado y Lenin lleva al Politburó a discutir dos puntos: el lugar ocupado por el Proletkult en el sistema institucional soviético y la naturaleza del cambio cultural bajo la dictadura del proletariado. Aquí es donde Lenin establece su posición según la cual el proletariado debe asumir toda la cultura pasada. No se trata de inventar una nueva cultura, sino desarrollar lo mejor de la cultura existente desde el punto de vista marxista en las condiciones de vida y lucha del proletariado en el período de su

<sup>145</sup>Trotsky, *La revolución traicionada...*, op. cit., p. 58.

<sup>146</sup>Bigart, John: “Bukharin and the Origins of the 'Proletarian Culture Debate'”, en *Soviet Studies*, Vol. 39, N° 2 (Apr., 1987), pp. 229-246.

dictadura. Estos argumentos son la excusa teórica de un debate político: ¿la revolución debe ser conducida en condiciones de extrema centralización política, o mediante una pluralidad de direcciones de las cuales el Partido bolchevique es una más? La respuesta de Lenin y de la dirección bolchevique es la primera opción. Aquí se encuentra también la respuesta a una pregunta importante, a saber, si Stalin es la continuidad de Lenin o no.

La resistencia de Bujarin tiene carácter teórico. Por empezar refuta la tesis de Lenin que aquí llamamos “asimilacionismo” y que es propia también de Trotsky: resulta imposible la “conquista de la cultura burguesa” sin destruirla, así como es imposible conquistar el Estado burgués sin destruirlo. Si no se hiciera tal cosa, entonces habría que mantener el viejo teatro sin fomentar el nuevo, reivindicar los valores burgueses que porta esa cultura, etc., etc. El partido dedica una circular especial, el 1º de diciembre de 1920 “Sobre el Proletkult”, producida por una comisión dirigida por Zinoviev, para servir de guía a las bases del partido en sus relaciones con el movimiento. El documento insiste en que el Proletkult debe incorporarse al Narkompros y que es el instrumento de penetración de elementos social e ideológicamente ajenos al régimen soviético, específicamente pequeño burgués. La acusación es grave, no tanto para Bogdanov, que no había regresado al partido, cuanto para Bujarin, entonces segunda línea de la dirección. En esta intervención Lenin logra varios objetivos: elimina la influencia bogdanoviana, subordina y desmantela al Proletkult, reduce a nada la independencia de Lunacharski y reconduce al redil a Bujarin. La presión contra este último es particularmente intensa, en la que varios de los intervinientes en la polémica lo acusan sistemáticamente de bogdanovismo. El punto culminante de esta presión llegó en ocasión de la circulación del *Manifiesto Colectivista*, de orientación claramente bogdanovista, en el congreso del partido de 1921, al que ya hemos hecho mención. En medio de una crisis general del poder bolchevique, acusado virtualmente de ultrazquierdismo liquidacionista del partido y de la revolución, Bujarin repudia a Bogdanov, acusándolo de “menchevique”, de quietismo y pesimismo, además de solidaridad con los “colectivistas” (recuérdese que poco más tarde, un cargo similar le costará al “rival” de Lenin varias semanas en la cárcel, sometido a interrogatorio por el jefe de la Cheka).

El peligro “colectivista” es muy real, ya que esgrime argumentos que no pueden no hacer mella en la base militante del partido. Por otra parte, su vinculación con las ideas básicas de Bogdanov es evidente. Bigart remarca que en el manifiesto colectivista hay dos ideas importantes, de fuerte impronta bogdanoviana: 1. Que está en marcha la restauración del capitalismo en la URSS; 2. Que en la alianza en el gobierno (obreros, campesinos e inteligencia) terminaría dominando esta última. Se ofrecen, sobre esto último, datos que indican la existencia de un proceso restauracionista: la creciente representación en el partido de las clases no proletarias, las actitudes de los administradores del Estado soviético y la emergencia de un movimiento nacionalista ruso, el Smenovekhovstvo. Estas tendencias aprovechan la NEP para imponerse.

El partido, subraya Bigart, reconoce el problema. De este reconocimiento surge en 1922 una campaña contra el renacimiento de la ideología burguesa, tema debatido ampliamente en los congresos partidarios XI y XII, aunque las culpas se hacen recaer sobre mencheviques y socialrevolucionarios. En este marco, la

insistencia del Proletkult sobre la lucha de clases en el ámbito de la cultura no pasa desapercibida, al punto que el mismo Iakovlev, el jefe de Agitprop, subraya la necesidad de incrementar las publicaciones del partido y las actividades educativas. En estas condiciones, un reconstruido Proletkult puede ayudar al partido, insiste el funcionario. Para eso hay que separarlo del bogdanovismo y el colectivismo, algo posible porque, como se desprendería de su evaluación del movimiento, la dirección del Proletkult no expresa las aspiraciones de las masas que conduce. Tal es la conclusión del reporte de Agitprop sobre el Proletkult destinado al Politbureau en febrero de 1922. El Proletkult

“se apoyaba en la saludable protesta de la clase obrera contra los viejos intelectuales y la opresión cultural de la burguesía. El Proletkult podría jugar un papel importante en la revolución cultural prevista si ocupan un lugar bajo el ala del partido.”<sup>147</sup>

Y aquí volvemos al comienzo de este apartado: es por esta preocupación en el partido y en particular en Agitprop sobre la restauración de la cultura burguesa, que se toma la decisión de reabrir el debate sobre la “cultura proletaria” en *Pravda*. El debate, según Bigart, comienza en realidad con Bujarin y su artículo sobre “Revolución burguesa y revolución proletaria” y no con el artículo de Pletnev antes examinado, porque, insiste nuestro autor, la polémica principal corre contra el campeón de la NEP y no contra Bogdanov o el presidente del Proletkult. Para Lenin, el debate debe limitarse al interior del partido, sin dar ocasión al renacimiento de la influencia bogdanoviana (de allí el “reto” de Lenin a Bujarin por haberle dado espacio a Pletnev en *Pravda*). Es decir que, puede deducirse del planteo de Bigart, reconociendo la existencia del problema y la preocupación de sectores importantes del partido, Lenin quiere evitar que la discusión se amplíe más allá de los límites del partido, de modo de consolidar la derrota de Bogdanov. De hecho, la última colección de escritos de Lenin publicada antes de su muerte es *Contra Bogdanov*; Bigart cree que difícilmente se trate de una casualidad.

La intervención de Trotsky en este debate debe considerarse parte de esta estrategia leninista de lucha contra la emergencia de una oposición a la izquierda de la dirección bolchevique. Es un punto importante a tener en cuenta a la hora de comprender la emergencia del stalinismo y el dominio burocrático, porque Trotsky luego narrará esa historia como si él mismo no hubiera participado del proceso de plegado del partido sobre sí y de la destrucción de toda oposición interna a la dirección.

### c. La revolución cultural

El período llamado de “revolución cultural” es lo que se ha denominado también “revolución desde arriba”, un momento de fuerte enfrentamiento entre clases, entre campo y ciudad y en el seno de las facciones en las que se divide la política del partido. Es el período en el que, o bien Stalin se hace con el poder o bien logra colocarse apenas un peldaño antes del dominio total. Sea que se

<sup>147</sup>Citado por Bigart, op. cit., texto que seguimos *in extenso* en este acápite.

considere a Bujarin completamente derrotado o apenas en un segundo plano, lo cierto es que Stalin se encarama a la cima del poder político en la URSS y esta etapa puede, con toda justicia, denominarse “nacimiento del stalinismo”. Este nacimiento es hijo, indudablemente, al menos en el corto plazo, del agotamiento de la NEP.

El “gran viraje”, como también se llama al cambio de la política económica, da paso a una guerra contra la burguesía kulak que adquiere rasgos violentísimos, cuya finalidad es la eliminación de los kulaks “como clase”. Deportaciones en masa, relocalizaciones, prisión y fusilamiento son los instrumentos propios de la etapa, que reestructura las relaciones campo-ciudad y elimina la alianza con el campesinado sobre cuya base se erigió la revolución primero y la NEP después. Este clima de ruptura ideológica, que significa un acercamiento claro de Stalin a las políticas de la Oposición y del trotskismo, resulta favorable para el renacimiento de los destacamentos de los escritores proletarios.

En esta etapa, aquellos que alientan la cultura proletaria y atacan a los compañeros de ruta, redoblan su embestida con el argumento de que el arte debe apoyar el Plan Quinquenal. La RAPP, bajo el férreo comando de Leopold Averbaj, domina el escenario por lo menos hasta 1932. De ese clima se benefician, minoritariamente, los restos del proletkultismo y algunos partidarios de LEF. Como señala Kirkpatrick,

“El fenómeno de la ‘revolución cultural proletaria’ o ‘lucha de clases en el frente cultural’ fue visto por los contemporáneos como un equivalente menor de la revolución económica (rápida industrialización, colectivización total de la agricultura) asociada con el Primer plan quinquenal –otro aspecto de la conquista de la hegemonía proletaria y la extensión del control del partido; otra esfera de la lucha de clases y el cambio institucional radical.”<sup>148</sup>

La lucha contra la “derecha” cultural es dirigida no por las más importantes autoridades del partido, sino por elementos menores, como el Konsomol, Agitprop, la Academia comunista y la RAPP. Lo que caracteriza la situación es la espontaneidad con la que los jóvenes llevan adelante la lucha. El partido no necesita instruirlos, basta con liberarlos, enfatiza Fitzpatrick.

Bajo esta nueva dirección “espiritual”, la tarea fundamental de los escritores es “contar” la actualidad soviética para reforzar la fe en su desarrollo:

“Se alentaba a los escritores (si no se les exigía) a que cumplieran funciones útiles, a visitar fábricas y granjas colectivas, a viajar a los lugares donde había nuevas construcciones, como presas, centrales de energía eléctrica, aserraderos y laboratorios químicos y a juntar material para sus cuentos y poemas.”<sup>149</sup>

Las luminarias de la etapa anterior pasan a ser los perseguidos de la hora, en particular dos autores muy representativos de los ‘20, como Zamiatin y Pilniak.

<sup>148</sup>Fitzpatrick, Sheila: “Cultural Revolution in Russia 1928-32”, *Journal of Contemporary History*, Vol. 9, N° 1, Jan., 1974, pp. 33-52.

<sup>149</sup>Slonim, op. cit., p. 194.

Tan dura es la política de la RAPP que varios miembros de esa organización (Fadeiev, Libedinski, Gladkov) reprueban su metodología.

La revolución cultural empieza con el caso Shakty. Es el punto de viraje de la política cultural hacia la intelligentsia burguesa, que pasa al estado de sospecha permanente bajo la acusación de sabotaje. Coincide con la crisis de las relaciones con los campesinos por el fracaso del abastecimiento estatal de granos de la campaña 1927-28, cuando se decide reanudar las medidas coercitivas contra los campesinos que no quieren mandar al mercado sus cosechas. Los actos de violencia y arbitrariedad se ponen a la orden del día en toda la escala social. Por ejemplo, con la excusa del juicio Shakty se desencadena una oleada de expulsión de alumnos no proletarios de las aulas. Se trata de un movimiento espontáneo y originado en la base, por iniciativa de los militantes del Konsomol, sin apoyo del Narkompros, que reitera la prohibición de esa práctica y se opone a ella. Hasta Lunacharski hace público su repudio en 1929 a través de *Pravda*, criticando estas acciones sobre la base de la constitución soviética, que defiende el derecho universal a la educación. A pesar de las negociaciones con Stalin y una nota de Krupskaya, también en *Pravda*, defendiendo el punto de vista de Lunacharski, las purgas continúan y alcanzan a los profesores.

La represión ideológica sobre profesores e intelectuales comienza con el ataque de Varga a Bujarin en el Instituto de la Economía Mundial, a propósito de la teoría del “capitalismo organizado”. Los primeros ataques tienen cierto nivel, afirma Barber. Después todo desbarranca por la pendiente de la mediocridad intelectual, en que “menchevismo” y “bujarinismo” asumen el papel de enemigos de la ortodoxia.<sup>150</sup>

Los instrumentos de represión fundamentales en esta etapa son la Academia Comunista y el Instituto de profesores rojos. La Academia fue organizada durante la guerra civil a instancias de Riazanov y Pokrovsky como un foro de discusión marxista (incluyendo a los mencheviques). En 1928, Agitprop le asigna otra función: asegurar la hegemonía de la teoría marxista-leninista en humanidades y ciencias, y la dirección metodológica general de todas las organizaciones científicas gubernamentales. Consecuentemente, se dedica a la purga de mencheviques, opositoristas de izquierda y bujarinistas, incluyendo profesores prestigiosos como Rubin, en economía, Pereverzev en literatura, Ermansky en organización del trabajo, Pokrovski en historia, Pashukanis en derecho y Deborin en filosofía. También en el campo artístico, los jóvenes comunistas atacan a los burgueses “apolíticos” y a los “desviacionistas marxistas”. Ambos grupos constituyen el “peligro derechista”. En particular, activan contra Svidersky, jefe de la administración de arte del Narkompros.

Hacia 1932, luego de cuatro años de represión continua, la “revolución cultural” cesa tan abruptamente como había comenzado. En abril de 1932 el Comité Central del Partido promulga un edicto que significa el comienzo del fin de lo que muchos consideran una dictadura literaria. En pocos meses, “se sustituyó el personal de las editoriales, revistas, diarios, comisiones de censura

<sup>150</sup>Barber, John: “The Establishment of Intellectual Orthodoxy in the U. S. S. R., 1928-1934”, en *Past & Present*, N° 83, May, 1979, pp. 141-164. Toda esta parte, hasta que se indique lo contrario, depende de este texto.

e instituciones educativas”, señala Slonim. Y agrega que los “dirigentes de la RAPP, como Averbaj, no solo sufrieron un eclipse, sino que fueron enviados a distritos remotos en un exilio apenas disimulado.”<sup>151</sup> Según el mismo autor, ante el descontento de varios grupos literarios, el gobierno pone fin al conflicto gracias a la intervención de Gorki, que da marcha atrás con el *comunismo de guerra en las artes* de la RAPP. Esta y todos los demás grupos e instituciones literarias son reemplazados por la Unión de escritores soviéticos, mientras se disuelve la Academia comunista. La mayor parte de los escritores de la nueva organización no es proletaria, ni siquiera comunista. Esta pretendida liberalización se sostiene con una centralización estatal única: una sola Unión de escritores, una sola comisión de censura y una Comisión de artes que funcionaba como ministerio. Se centraliza también la estética y el contenido obligatorio del arte: el realismo socialista. Toda desviación que los escritores muestren con relación a la función didáctica del arte es, a partir de entonces, considerada decadente, burguesa o formalista. La literatura pasa a tener una función de propaganda estrictamente supervisada.<sup>152</sup>

La caracterización de la revolución cultural depende de cómo se conceptualice el período previo. Para muchos, ya hemos visto el caso de Isaiah Berlin, la etapa de la NEP se distingue por su relativa relajación y atmósfera pluralista.<sup>153</sup> Con la apertura de la nueva etapa, la neutralidad intelectual y la autonomía académica cesan, también la tolerancia con los no comunistas. La diversidad entre marxistas se anula, se impone la ortodoxia y el control político. Desde esta perspectiva, se entiende al stalinismo como un plan detallado y pre-concebido de dominación social, extensible a toda la tradición bolchevique. Otros autores plantean que ni se anula por completo el debate durante la revolución cultural ni se debe a un plan pre-concebido de Stalin. Por el contrario, toda una nueva generación de la intelligentsia simpatiza con el stalinismo y con la revolución cultural.<sup>154</sup>

No se implica de aquí que Stalin mire el proceso con buenos ojos, más allá de la utilidad que puede prestarle en la lucha contra Bujarin. Por esta razón, la RAPP nunca alcanza realmente el monopolio literario. Cuando el movimiento cumple su tarea de servir de ariete contra los opositores políticos, Stalin lo liquida porque era demasiado cuestionador y conflictivo.<sup>155</sup> En estos cuatro años, las organizaciones proletarias tuvieron un enorme poder y Stalin hace uso de

<sup>151</sup>Slonim, op. cit. p. 196.

<sup>152</sup>Esta batalla contra la RAPP en la URSS, se replica en otros países, con contenidos no necesariamente idénticos. Por ejemplo, en Alemania, el enfrentamiento se produce no contra los “escritores proletarios” al estilo Averbaj, sino contra la continuidad de la vanguardia literaria proletaria (Furmanov, Libedinski, etc.) encarnada por Piscator y Brecht. Quien representa al “realismo socialista” en este combate no es otro que Georg Lukács. Véase Gallas, Helga: *Teoría marxista de la literatura*, Siglo XXI, Bs. As., 1973.

<sup>153</sup>Indudablemente, Berlin ha resultado un gran propagandista de la apología de la NEP, cuyas virtudes ideológicas pro-capitalistas son indudables y que hasta intelectuales revolucionarios suelen pasar por alto cuando elogian sin reparos el “renacimiento” cultural de los años '20.

<sup>154</sup>Véase Barber, op. cit.

<sup>155</sup>Ibid.

esta arma sin haberla creado. Toma ventaja de los prejuicios anti-intelectuales de las bases, para su campaña contra la derecha, pero cuando los “cruzados” extienden su poder y exigen más, su utilidad se esfuma. Es así que no solo entre 1932 y 1936 la mayoría de las políticas de la etapa son revertidas, sino que los cinco años siguientes, a los que Stalin llamó “verdadera revolución cultural”, se refieren a ella como educación masiva, y no en términos políticos, es decir, del mismo modo que Lenin lo hiciera en su momento para oponerse a Bogdanov. Fitzpatrick resume la interpretación señalando que “El período –descrito por RAPP como el período de ‘hegemonía proletaria’- fue, en realidad, un período de anarquía represiva e improvisación institucional”.

En este punto es interesante notar, creemos nosotros, que entre la formación de la Unión (1932) y su primer congreso (1934), en el que va a establecerse el realismo socialista, pasan dos años. Es la etapa en la que, según Stephen Cohen, la segunda línea staliniana impone un límite a la desmesura del proceso general. Puede imaginarse un período altamente conflictivo de activa lucha faccional, coherente con esta mirada común de autores como Barber, Cohen y Kirkpatrick.

#### d. El realismo socialista

La Unión de escritores constituye durante veinte años un organismo político clave que recibe órdenes del Partido, directamente del propio Stalin. Es en su primer congreso, en 1934, que se formula la “teoría” del “realismo socialista” (“realismo en la forma y socialismo en el contenido”), a propuesta de Andréi Zhdánov. Según Chentalinski, el propio “padre de los pueblos” elige ese nombre entre otras alternativas como “realismo proletario socialista” y “realismo comunista”. El mismo autor aclara que, en la reunión en que se hacen las paces entre los escritores reunidos en torno a Gorki y las huestes de Averbaj, se deciden la organización de la nueva institución y el nombre de aquello que nadie conocía pero que, desde ya, sería su dogma.<sup>156</sup>

Repasemos: cuando la RAPP es disuelta, en 1932, se forma un comité en torno a Gorki con la consigna de lograr la “unidad” de los escritores. Evidentemente, Gorki aglutina a todos los afectados por la hiper actividad represiva de Averbaj, lo que motiva su reacción. Si bien nunca logra el control completo del campo literario, aspira a él y ve en Gorki a un rival de peso. En el momento más agudo de la revolución cultural, logra imponerse a su enemigo (con el cual tenía vínculos sanguíneos a través de un tío), consiguiendo la excomunión de Zamiatin, Bulgakov y Pilniak, a pesar de la intercesión del autor de *La Madre*. Pero ahora sus reacciones molestan a Stalin, que tiene que ponerlo en caja personalmente.<sup>157</sup> El episodio narrado por Chentalinski corrobora aquella afirmación de Fitzpatrick expuesta más arriba acerca de la independencia de la vanguardia proletaria en relación a la dirección del partido. Esta independencia le costará caro a Averbaj y los suyos.

De todos modos, no es Averbaj el inventor ni del término ni del concepto y su contenido. En realidad, la idea parte de Gorki: “presentar la actualidad

<sup>156</sup>Chentalinski, *De los archivos...*, op. cit., p. 445.

<sup>157</sup>Ibid.



heroica bajo colores más brillantes, y hablar de ella en un tono más digno y vivo”, uniendo “realismo y romanticismo en una tercer corriente”.<sup>158</sup> Como veremos, esta fórmula escapa, en realidad, a lo que luego ha tratado de definirse como “realismo socialista”. En efecto, la discusión posterior en torno al realismo socialista gira en derredor de la teoría del reflejo, según la cual, el arte es el reflejo de la realidad y por lo tanto, el realismo es la única forma posible en el arte. Reflejo significa, en esta fórmula, mimesis, imitación lo más apegada posible a la realidad, una expectativa que se cifra en una imposibilidad: como si la imitación exacta fuera posible, y en caso de que lo fuera, como si esa representación “exactamente igual”, idéntica a la realidad no fuera otra cosa que la realidad misma. La representación artística consiste, fundamentalmente, en una organización diferente del material sensible que aprehendemos; de allí que la forma no pueda ser sino *artificial* y, en este sentido, *no mimética*. Asimismo, las diferencias en la organización de los contenidos (la variación en las formas) también son portadoras de significados, que, al combinarse con diversos contenidos, permiten la expresión de múltiples variantes. Ninguna de estas consideraciones entra en las preocupaciones de Gorki o Zhdanov.

Gorki opone el *realismo socialista* al *realismo crítico* del siglo XIX, puesto que, así como durante el siglo anterior los escritores expusieron los errores y vicios de la Rusia imperial, bajo el estado soviético es el momento de ensalzar los logros de la nueva sociedad. De allí que a la literatura soviética no se le permita la tragedia, una forma que se caracteriza por la inevitabilidad de la desgracia, por un destino signado por los dioses para los seres humanos. Ahora bien, como la literatura no puede existir sin conflictos, dichos conflictos deben resolverse siempre satisfactoriamente. También están proscritos géneros como la ciencia ficción y lo maravilloso. El realismo socialista niega los problemas humanos más generales, como la muerte, la decadencia, la incompreensión o el desamor. Tanto por el lado negativo (por aquello que no puede examinarse) como por el positivo (aquello que debe presentarse de la mejor manera) el realismo socialista escapa a la mimesis y se acercaba a la fábula.<sup>159</sup>

En efecto, el realismo socialista no es estrictamente hablando “realista”. Ya su mentor, Máximo Gorki, propone una fórmula que “distorsiona” esa pretensión mimética propia de Chéjov o Balzac y, por supuesto, mucho más alejada de Zola. El naturalismo, vertiente extrema del realismo crítico, cuyo representante más conspicuo en Europa fue Emile Zola, en novela, y en la dramaturgia alemana, Gerhart Hauptmann, tuvo cierto éxito durante el primer decenio de la revolución, afirma Slonim, a pesar de que muchos miembros del partido no estaban de acuerdo, precisamente porque representa las miserias humanas. Es por esta razón, concluye el crítico, que el naturalismo cae en desgracia apenas llegado el *realismo socialista*.

<sup>158</sup>Ibid., p. 447.

<sup>159</sup>Aunque nadie ha pasado en limpio el contenido estricto del “realismo socialista”, de los discursos de Gorki y Zhdanov en el primer congreso de la Unión de escritores soviéticos se deducen los elementos que aquí marcamos, sin profundizar demasiado. Véase Gorki, Máximo: “Discurso en el Primer Congreso de Escritores Soviéticos (1934)” y Zhdanov, A.: “El frente ideológico y la literatura”, ambos en M. Gorki y A. A. Zhdanov: *Literatura, filosofía y marxismo*, Juan Grijalbo Editor, México, 1968.

En efecto, en tanto mitología de la felicidad, el realismo socialista incluye en su cóctel partes iguales de romanticismo, es decir, de procedimientos estéticos que presuponen más la “invención” que la mimesis (recuérdese aquello del “espejo y la lámpara”). Un realismo crudo resulta en la época más propio de la “factografía”, en última instancia, un procedimiento de vanguardia cercano a Brecht y Piscator, celebrado por los formalistas como Sklovski, y condenado, coherentemente, por Lukács. Un método, a medias ensayo, a medias reportaje periodístico, que tiene un ejemplo muy temprano en el ya mencionado Furmanov, una “narrativa factual, basada en la experiencia directa.”<sup>160</sup> En su novela más importante, la ya mencionada *Chapaev* (1923), de la que ya hablamos, persigue el objetivo de “referir hechos con la mayor exactitud, citar las órdenes del día de los Rojos y los Blancos en la guerra civil, transcribir documentos *in extenso* y en general sacrificar la historia, la construcción y la parte artística a la autenticidad de los hechos.” Siempre según Slonim, Furmanov, “abandonando los ornatos de la ficción, escribía de una manera directa, sin pretensiones, expositiva.”<sup>161</sup>

Como dijimos, la factografía se constituye en una tendencia muy elogiada a fines de los '20 por miembros de *LEF* y por los formalistas. De hecho, en 1929 se publica una colección de ensayos, *La literatura del hecho*, en la que participan Víctor Shklovski, Osip Brik y Sergéi Tretiakov, entre otros. En esos ensayos se “proclamaba la muerte de la ficción y el advenimiento de una forma de escribir estrictamente empírica, destinada a convertirse en la verdadera expresión de la época materialista, marxista-leninista.”<sup>162</sup> No es esta, entonces, la línea sobre la que se iba a construir el realismo socialista.

Siempre difícil de definir (Sholajov recuerda una anécdota en la que ni el mismo responsable máximo de la literatura soviética después de Gorki, Fadeiev, puede hacerlo<sup>163</sup>), el realismo socialista abreva finalmente en un texto más bien ingenuo pero de una poderosa influencia en la vida cultural rusa, *¿Qué es el arte?*, de León Tolstói. Tolstói cree que el arte debe ser una proyección de la realidad cuya finalidad es la educación de las masas. Por eso necesita ser sencilla y puritana con respecto al sexo y a la diversión. Para Slonim, esto es poco más o menos que la declaración de principios del *realismo socialista*, con la única diferencia del elemento vertebrador de la obra: para Tolstói, la moral, para el partido, el punto de vista socio-político.

Aunque Slonim pretende que el nacimiento del realismo socialista coincide con la formación de la Unión de escritores, a comienzos de los '30, varias de las obras que pueden considerarse expresiones paradigmáticas suyas, son muy anteriores: *La derrota*, de Fadeiev, es de 1927; *Cemento*, de Gladkov, de 1925. Incluso *Así se templó el acero*, de Ostrovski es de 1932-34, de modo que fue escrita antes

<sup>160</sup>Slonim, op. cit., p. 205.

<sup>161</sup>Ibid., p. 206.

<sup>162</sup>Idem. Con la “literatura del hecho”, los formalistas que dominan *Novi LEF*, Brik, Tretiakov, Chuzak, se lanzan al combate contra el avance del realismo proletario y de la soberanía del sujeto humano en el centro de la narrativa ficcional de *Na literaturnom postu*. La novela tradicional es la novela del héroe, la biografía del objeto se centra en el acto. Un método nuevo de contar la historia basado en el acto más que en la interioridad síquica. Véase Tretiakov, Sergei: “The Biography of the Object”, en *October*, n° 118, 2006, MIT.

<sup>163</sup>Chentalinski, *De los archivos...*, op. cit., p. 448.

de la proclamación del realismo socialista. La razón es sencilla: existe una tendencia y una continuidad profunda entre el realismo socialista y las expresiones artísticas que recogían historias heroicas que, en un proceso social como el ruso no solo abundarían, sino que serían seguramente disfrutadas por el gran público. De hecho, las obras fundamentales del realismo socialista resultaron ser inmensamente populares.

El realismo socialista entonces, recoge la larga historia del realismo en la literatura rusa, con el particular giro romántico de Gorki y la pedagogía tolstoiana. Tiene entonces más que ver con el procedimiento de la fábula y la mitología que con el realismo crítico del siglo XIX o con la "literatura del hecho", de los años '20. En sentido estricto, por sus configuraciones estéticas, el realismo socialista no es realismo más que por su apego a la escenificación de la vida social tal cual ella se le aparece como *deber ser* al escritor, no como representación de la realidad inmediata (Chéjov, Zola, Balzac) ni como representación de las relaciones reales más allá de su presentación fenomenológica (Brecht). Más importante, sin embargo, para la comprensión de la naturaleza del realismo socialista es entender su función como literatura de lo que *debió ser*. En este punto, podemos coincidir, al menos parcialmente, con uno de los últimos análisis del género.

En efecto, Eugeny Dobrenko, especialista en literatura rusa, caracteriza al realismo socialista como un "fenómeno único y completamente nuevo", cuya función no era la propaganda, sino "la producción de la realidad a través de su estetización". En ausencia de una realidad socialista, "las novelas sobre el entusiasmo en la producción, los poemas sobre el trabajo placentero, las películas sobre la vida feliz, las canciones y las pinturas sobre la riqueza de la tierra soviética", resultan la forma de crear esa realidad. El realismo socialista "produce los valores simbólicos del socialismo en reemplazo de su realidad", un "intento de imaginar el futuro como presente".<sup>164</sup> Es decir, y volviendo a nuestro análisis, el realismo socialista es cualquier cosa menos socialista (algo que Trotsky se encargará de exponer suficientemente) y realista (algo que no siempre se comprende al confundir forma estética con estatuto epistemológico). Fábula de la realidad deseada, mitología de la dirección burocrática de la sociedad, el realismo socialista constituye un género en sí mismo, cuya estética no sería necesariamente objeto de reproche de la vieja dirección bolchevique, de Bogdanov a Trotsky, pasando por Lenin, pero cuyo contenido sería sin dudas objeto de rechazo.

#### 2.4. La dirección bolchevique y la cultura

En el seno de la dirección bolchevique existían concepciones distintas sobre las tareas culturales del partido. Como de Trotsky hablaremos más adelante *in extenso*, repasaremos aquí a dos personajes clave: Lenin y Voronski. Es cierto que Bujarin merecería su lugar en esta reseña, pero problemas de espacio nos impiden avanzar más en este como en otros puntos. Lo mismo sucede con

<sup>164</sup>Dobrenko, Eugeny: "Socialism Realism", en Dobrenko, Eugeny y Marina Balina: *The Cambridge Companion to Twentieth-Century Russian Literature*, Cambridge University Press, Cambridge, 2011, p. 110.

Lunacharski y Bogdanov, pero de ellos ya hemos dicho lo suficiente. Empecemos por el jefe de la revolución.

#### Lenin

El jefe máximo de la revolución tiene una aproximación al mundo cultural caracterizada por un gusto muy tradicional, una concepción en extremo utilitarista del arte y un pragmatismo político del que hacía gala en todos los campos de la conducción revolucionaria. Sostiene, además, la idea de una literatura "de partido" y "del partido". En un texto muy temprano, en plena erupción de 1905, Lenin defiende el derecho del partido a reglamentar la literatura producida por sus militantes en nombre de la libertad de asociación. Casi anticipándose a posiciones de Trotsky, Lenin señala que

"Sin duda, la labor literaria es la que menos se presta a la igualación mecánica, a la nivelación, al dominio de la mayoría sobre la minoría. Sin duda, en esta labor es absolutamente necesario asegurar mayor campo a la iniciativa personal, a las inclinaciones individuales, al pensamiento y a la imaginación, a la forma y al contenido. Todo esto es indudable, pero sólo demuestra que la función literaria del Partido del proletariado no puede ser identificada mecánicamente con sus demás funciones. Esto no desmiente de ningún modo la tesis, extraña y peregrina para la burguesía y para la democracia burguesa, de que la labor literaria debe, de manera indefectible y obligatoria, estar indisolublemente vinculada con los otros aspectos de la actividad del Partido socialdemócrata."<sup>165</sup>

Limitado este principio a la literatura *del* partido, el problema se replantea cuando ese partido se transforma en Estado. En ese momento, hasta los gustos de su líder se vuelven criterios estéticos, en este caso, como dijimos, muy conservadores. Lenin, en efecto, está profundamente molesto con la vanguardia y no duda en exigir censura inmediata. Véase el siguiente rapapolvo a Lunacharski:

"¡Cómo no se avergüenza de votar a favor de la edición de 150.000.000, de Maiakovski, con una tirada de 5.000 ejemplares! Es absurdo, estúpido, es una tontería rematada y una presunción. A mi juicio, deben imprimirse una de cada diez cosas de éstas, y con una tirada de no más de 1.500 ejemplares para las bibliotecas y para los extravagantes. Y a Lunacharski, darle de azotes por el futurismo."<sup>166</sup>

<sup>165</sup>Lenin, V.: "La organización del partido y la literatura del partido", en *Lenin, el arte en la revolución*, Editorial Arte y Literatura, La Habana, 1989.

<sup>166</sup>Lunacharski reconoce la anécdota en "Lenin y el arte", en *Las artes plásticas y la política en la Rusia revolucionaria*, Seix Barral, Barcelona, 1969. Parece que Lunacharski contestó que "A mí no es que me guste demasiado, pero primero, un poeta como Briusov estaba tan entusiasmado que pidió la impresión de 20.000; segundo, cuando el autor lo recitó, tuvo un aparente éxito, y precisamente entre los trabajadores." Citado por Stachelhaus, op. cit., p. 112. Una mirada distinta de este episodio, con argumentos en defensa de Lenin, puede verse en Walsh, David: *Bolshevism and the avant-garde artists*, en <https://www.wsws.org/en/articles/2010/02/bols-f17.html>. En general, el texto de Walsh representa una defensa punto por punto de muchas de las críticas que aquí se hacen a Trotsky y Lenin, a nuestro juicio, no suficientemente sopesadas y descartadas repitiendo los argumentos de los acusados.

Según Clara Zetkin, Lenin reconoce no poder valorar “los trabajos del expresionismo, cubismo, y los demás ‘ismos’ como las expresiones más altas del genio artístico. No las entiendo. No me producen ningún placer”.<sup>167</sup> Zetkin confiesa que ella

“tampoco poseía el órgano adecuado para comprender que la forma de expresión artística de un alma apasionada fuese un triángulo en vez de una nariz, ni concebía que el impulso de realizaciones revolucionarias convirtiese el cuerpo del hombre en un saco informe puesto sobre dos zancos y con dos tenedores de cinco púas por brazos.”

“Lenin se echó a reír con todas sus ganas”, según recuerda la cronista, pero esa risa es expresión evidente de sus límites culturales y de cierta ingenuidad sorprendente en términos de lucha ideológica. Es cierto que el jefe de Octubre es conciente de sus límites, al menos, en términos generacionales: “Sí, querida Clara; no hay duda que somos ya viejos (...) Con el nuevo arte, ya no podemos, no hacemos más que renquear detrás de él.” Pero para Lenin esto no es un problema, porque no interesa “lo que dé el arte a unos cuantos cientos o a unos cuantos miles, en un pueblo que cuenta tantos millones como el nuestro.” Dicho de otro modo, el arte de vanguardia es asunto de élites, de minorías. Lenin entiende el proceso que crea esa vanguardia y lo reconoce como un valor de la revolución:

“Ese despertar, esa plétora de fuerzas que luchan por dar a la Rusia soviética un nuevo arte y una nueva cultura —dijo Lenin— está bien, muy bien. El ritmo tempestuoso de esta evolución es natural y conveniente. La Rusia soviética quiere y debe recobrar el tiempo perdido durante siglos. Esa fermentación caótica, esa búsqueda febril de nuevas fórmulas y soluciones, ese ‘Hosanna’ que hoy se canta a determinadas tendencias artísticas y espirituales, para mañana cantarles el ‘Crucificalas’: todo eso es inevitable. (...) En una sociedad basada en la propiedad privada, el artista produce artículos para el mercado, y necesita compradores. Nuestra revolución ha librado a los artistas del peso de este prosaico estado de cosas. Ha convertido al Estado soviético en su protector y cliente. Todo artista y todo el que se tenga por artista se cree, y tiene razón, con derecho a crear libremente con arreglo a su ideal, sin preocuparse de que lo que crea sirva o no para algo. Ahí tiene usted el porqué de toda esa fermentación, de todos esos experimentos, de todo ese caos.”

Sin embargo,

---

Probablemente se deba, por un lado, a su coincidencia completa con la concepción trotskista del arte, y, por otro, a su preocupación primaria por refutar a los críticos burgueses que, en los ‘90, defenestraban a la Revolución rusa a partir de la oposición entre vanguardia artística y vanguardia política. Mostrando que esa relación era compleja y negando toda continuidad entre bolchevismo y stalinismo, Walsh rechaza la crítica anti-comunista, aunque sin valorar adecuadamente algunos datos importantes, que, no importa de dónde vengan, mantienen su valor. En la medida en que el trabajo de Walsh se concentra en las artes plásticas, no ha recibido en esta introducción la atención detallada que se merece.

<sup>167</sup>Citado por Egbert, Donald: *El arte en la teoría marxista y en la práctica soviética*, Tusquets editor, Barcelona, 1973, p. 42. El resto del texto corresponde a Zetkin, Clara: *Recuerdos sobre Lenin*, Biblioteca virtual, www.omegalfa.es

“naturalmente, nosotros somos comunistas. No podemos cruzarnos de brazos y dejar que el caos fermente como le apetezca. Tenemos que encauzar también, clara y conscientemente, esta evolución, procurando moldear y dirigir sus resultados. Y en esto sí que no estamos todavía, ni mucho menos, a la altura de las circunstancias. Somos demasiado ‘iconoclastas’. Hay que conservar lo bello y tomarlo por modelo, empalmar con ello, aunque sea ‘viejo’...”

Aclaremos que los gustos de Lenin no son simplemente “antiguos”. Incluso autores consagrados que se salían del cuadro del realismo burgués del siglo XIX son, a su juicio, deplorables. Dostoievsky, por ejemplo, le resulta “archide-testable”. Por quien Lenin tenía verdadera devoción era León Tolstói, a quien caracterizaba de “espejo de la revolución rusa”:

“Tolstói no sólo ha creado obras de arte que las masas apreciarán y leerán siempre, cuando, después de haber roto el yugo de los grandes terratenientes y de los capitalistas, habrán creado unas condiciones humanas de existencia, sino que también supo describir con una notable fuerza el estado de ánimo de las grandes masas, oprimidas por el régimen actual; supo describir su situación, expresar su sentimiento espontáneo de protesta y de cólera. Perteneciente sobre todo a la época que va de 1861 a 1904, Tolstói encarnó en sus obras, con un relieve extraordinario —como artista, como pensador y predicador— los rasgos históricos particulares de la primera revolución rusa, su fuerza y su debilidad.”

A propósito del mismo Tolstói, puede entenderse qué pide Lenin al arte:

“Tolstói ha muerto y la Rusia de antes de la revolución ha quedado en el pasado, la Rusia cuya debilidad e impotencia se expresaron en la filosofía y en las obras del genial artista. Pero en su herencia hay algo que no queda en el pasado, algo que pertenece al futuro. El proletariado ruso recibe esta herencia, la estudia y explicará a las masas de los trabajadores y de los explotados el sentido de la crítica tolstoiana del Estado, de la Iglesia, de la propiedad privada de la tierra —no para que las masas se limiten a su autoperfeccionamiento y a suspirar invocando una vida según Dios, sino para que se levanten a dar un nuevo golpe a la monarquía zarista y a los terratenientes que (...) hay que destruir. Explicará a las masas la crítica del capitalismo hecha por Tolstói, no para que las masas se limiten a maldecir el Capital y el poder del dinero, sino para que aprendan a apoyarse en cada paso de su vida y de su lucha, en las conquistas técnicas y sociales del capitalismo. Para que aprendan a agruparse en un solo ejército de millones de combatientes socialistas, que derrocarán el capitalismo y crearán una sociedad nueva y sin miseria para el pueblo, sin explotación del hombre por el hombre.”

Igual que Trotsky aunque tal vez con menos refinamiento y mayor crudeza, para Lenin el arte tiene una función utilitaria que se expresa, básicamente, en la educación política.

En el campo artístico, el pragmatismo de Lenin se expresa claramente en el uso de la censura. Lenin insiste sobre la debilidad de los intelectuales pequeño-burgueses, su cobardía, cuando protestan contra la censura a los intelectuales reaccionarios. En carta a Gorki, lo acusaba precisamente de eso mismo:

“Cuando leo su sincera opinión sobre el particular, recuerdo una frase suya, que se me quedó grabada especialmente en la memoria, dicha durante nuestras conversaciones (en Londres, en Capri y después): ‘Nosotros, los artistas, somos hombres irresponsables’. ¡Exactamente! ¿Con qué motivo pronuncia usted palabras de increíble enojo? Con motivo de que unas cuantas decenas (o incluso unas centenas, si así lo quiere) de señoritos democonstitucionalistas y peridemoconstitucionalistas pasarán varios días en la cárcel para evitar complots del tipo de la entrega de *Krasnaia Gorka*, complots que amenazan con la muerte a decenas de miles de obreros y campesinos. (...) Es equivocado confundir las ‘fuerzas intelectuales’ del pueblo con las ‘fuerzas’ de la intelectualidad burguesa.”

El argumento que defiende la censura se organiza de la siguiente manera:

1. La burguesía, aunque ha sido derrotada en Rusia, está solo debilitada y puede recuperar su fuerza en cualquier momento.
2. La burguesía sigue siendo poderosa, más poderosa que el Estado soviético, porque existe el imperialismo, que quiere destruirlo.
3. Libertad de prensa quiere decir libertad de organización política para la burguesía.<sup>168</sup>

Las ideas de Lenin sobre la cultura muestran el mismo pragmatismo. Durante el debate sobre la cultura proletaria Lenin fija su posición de una manera contundente pero contradictoria:

“Mientras hablamos sobre la cultura proletaria y la relación en que se halla con la cultura burguesa, los hechos y cifras revelan que incluso en lo que se refiere a la cultura burguesa nuestra situación es muy mala. Como era de esperar, resulta que estamos muy lejos de alcanzar la alfabetización general, e incluso en comparación con la época zarista (1897) progresamos en forma demasiado lenta. Esto debe servir de seria advertencia, de reproche contra quienes se remontan a las alturas de la ‘cultura proletaria’; demuestra qué enorme trabajo urgente y penoso nos queda aún por realizar para alcanzar el nivel de un país civilizado común de Europa occidental. Demuestra también qué enorme trabajo debemos realizar para lograr sobre la base de nuestras conquistas proletarias, algo que se aproxime a un verdadero nivel cultural.”

Lenin piensa en la cultura como alfabetización y limita todo el esfuerzo bolchevique a esa perspectiva. Es reacto a una batalla ideológica demasiado profunda y frontal y piensa más en una especie de “ósmosis” ideológica. Es obvio que este planteo debía chocar frontalmente con las posiciones prolektkultistas que buscaban llevar a todos los ámbitos posibles un enfrentamiento general. En lugar de esto, Lenin plantea formar “una serie de asociaciones” (del partido, sindicales y privadas) integradas por obreros fabriles, para ayudar en el “desarrollo cultural de las aldeas”. Este texto fue transformado en la línea del partido para la transformación de los maestros en agentes de desarrollo comunista. Como

<sup>168</sup>“Carta a Miasnikov”, en Lenin, *Obras completas*, Editorial Cartago, Bs. As., 1969, vol. XXXV, p. 420 (5/8/21).

señalamos más arriba, esto no se diferencia demasiado de lo que el Proletkult era en su base.

A diferencia de Trotsky, Lenin acepta la posibilidad de una cultura proletaria:

“Esto hay que tenerlo en cuenta cuando hablamos, por ejemplo, de la cultura proletaria. Si no entendemos claramente que sólo se puede crear esta cultura proletaria conociendo exactamente la cultura que ha creado la humanidad en todo su desarrollo y transformándola, si no nos damos cuenta de esto, jamás podremos resolver este problema. La cultura proletaria no surge de fuente desconocida, no la inventan los que se llaman especialistas en cultura proletaria. Sería absurdo creerlo así. La cultura proletaria tiene que ser el desarrollo lógico del acervo de conocimientos conquistados por la humanidad bajo el yugo de la sociedad capitalista, la sociedad terrateniente y la sociedad burocrática. Estos son los caminos y los senderos que han conducido y continúan conduciendo hacia la cultura proletaria, del mismo modo que la economía política, elaborada por Marx, nos ha mostrado a dónde tiene que llegar la sociedad humana, nos ha indicado el paso a la lucha de clases, al comienzo de la revolución proletaria.”<sup>169</sup>

Lenin se opone, no a la cultura “proletaria”, sino a lo que Trotsky va a definir como “método de laboratorio”. Pero si se lee bien, Lenin reconoce la necesidad del Proletkult sin decirlo. En efecto, en 1918 no estaba en contra de la organización de cultura proletaria:

“Todos nuestros éxitos se deben a que los obreros lo comprendieron así y tomaron en sus manos la dirección del Estado por medio de sus soviets. Pero la comprensión de los obreros es aún insuficiente, y muy a menudo son tímidos en exceso cuando se trata de promover a obreros para la dirección del Estado. ¡Luchen por ello, camaradas! ¡Que las organizaciones proletarias de cultura e instrucción ayuden en esto! Será la garantía de nuestros triunfos futuros, de la victoria definitiva de la revolución socialista.”<sup>170</sup>

Poco después, sin embargo, su posición variará radicalmente y comenzará a atacar sistemáticamente los “disparates” sobre la “cultura proletaria”.<sup>171</sup> Su objetivo será, a partir de aquí, subordinar al partido a las organizaciones del Proletkult, cosa que logra con la resolución aprobada por el partido en octubre de 1920 y redactada por él mismo:

<sup>169</sup>“Tareas de las uniones de la juventud”, en *Obras...*, op. cit., Tomo XXXIII, p. 428 (03/10/20). Lenin ya había hablado sobre el tema en su batalla inicial contra Bogdanov y sobre la corriente “otzovista” que este encabezaba, en “Sobre la ‘Plataforma’ de los partidarios y defensores del Otzovismo”, en 1910. Sin embargo, no se trata de consideraciones demasiado profundas.

<sup>170</sup>“Carta al Presidium de la Conferencia de organizaciones proletarias de cultura e instrucción.”, tomo XXIX, p. 408.

<sup>171</sup>Véase su discurso en el I Congreso de enseñanza para adultos, el 7/05/19, donde reivindica el lugar de la alfabetización. (Tomo XXXI, p. 204-205. También en p. 240). También, en “Discurso en la Conferencia de toda Rusia de directores de divisiones de enseñanza para adultos dependientes de los departamentos provinciales de instrucción pública”. 25/02/20, Tomo XXXII p. 408). También véase “Mejor poco, pero mejor”, 2/03/23, en *Obras Completas*, Tomo XXXVI.

“la labor del Proletkult en materia de educación científica y política se fusiona con la labor del Comisariato del Pueblo de Instrucción Pública y los departamentos provinciales, en tanto que en la esfera artística (musical, teatral, de las artes plásticas y literaria) seguirá siendo autónomo; el papel dirigente de los organismos del Comisariato del Pueblo de Instrucción Pública, rigurosamente seleccionados por el PCR, se conservará sólo para combatir las desviaciones burguesas evidentes.”<sup>172</sup>

Nótese que en este proyecto, la educación “científica y política” se expropia al Proletkult y se le deja solo “la esfera artística”. Se trata de una fórmula de compromiso antes del asalto final, pero que vacía de contenido real la labor del Proletkult: ¿cómo se puede educar “en la esfera artística” sin contenido político? Queda claro que Lenin quiere reservarse el derecho a la censura para “combatir las desviaciones”. Queda claro entonces, que a Lenin no le interesan ni la “cultura” proletaria ni la “esfera artística”, sino el control del poder político. Todo el resto, es excusa para no ir al punto fundamental: la revolución ya tiene su partido, el partido su dirección y, fuera de ella no cabe nada más. De allí que las reflexiones de Lenin sobre cultura y arte carezcan de todo valor. De allí, también, que para Lenin, antes que un clima de controversia y debate permanente, lo que exige la elaboración consciente de nuevas formas culturales, sea preferible el tranquilo y controlado camino de la asimilación de las formas existentes. Veremos, cuando examinemos a Trotsky, que la imposibilidad para confesar lo que realmente se quiere, el control del poder sin oposición, lleva a hombres brillantes en otros campos, a contradicciones, falacias y arbitrariedades manifiestas en el terreno del que hablamos.

*Voronski, ¿una espada trotskista?*

Alexander Voronski (1884-1937) juega, en la historia que contamos, un papel tan relevante como poco conocido. A diferencia de otros de los responsables de la política cultural bolchevique, Voronski es prácticamente ignorado incluso por especialistas, de modo que se justifica dedicarle aquí al menos una breve referencia especial.<sup>173</sup>

Viejo bolchevique, activo en la revolución de 1905, encarcelado y exiliado, ocupó cargos de dirección en la revolución de Octubre en Odessa, Ivanovo y Moscú. En Ivanovo se encargó de la edición del periódico *Rabochii Krai*, para el que escribió cerca de 400 artículos entre 1918 y 1920. Su trabajo llamó la atención

<sup>172</sup>20/10/20 El comentarista aclara que el proyecto se aprueba casi sin modificaciones. Tomo XXXIV, p. 107.

<sup>173</sup>No se ha escrito mucho sobre Voronski, aunque en la actualidad hay un intento de reflotar su figura. La mayor parte de las consideraciones de este acápite pueden encontrarse en “Art as the Cognition of Life, and the Contemporary World (Concerning Our Literary Disagreements)”, “On Proletarian Art and the Artistic Policy of Our Party”, “On Art”, “Literary Silhouettes. Boris Pilknik”, “On Art”, “In Memory of Esenin” y “From the Past”, todos ellos asequibles en inglés en la página web dedicada al crítico. Allí también se encuentran textos en alemán y toda su obra en ruso, así como bibliografía sobre su vida y obra.

de Lenin, quien lo llevó a Moscú para hacerse cargo de *Krasnaia nov* en 1921. Asesinado en 1937, fue rehabilitado veinte años después.

A Voronski se lo afilia permanentemente al “trotskismo”, aunque no todos los autores están de acuerdo, un problema que puede originarse tanto en la escasa estructuración de las huestes del creador del Ejército rojo, como en la utilización de ese vínculo, real o supuesto, como condena a todo opositor caído en desgracia. Según Max Eatsman, por ejemplo, fue Trotsky el inspirador de la publicación a la que Voronski va a dedicar su vida.<sup>174</sup> El propio Voronski, no obstante, al reconstruir ese episodio, alude a la participación directa de Gorki y Lenin, evitando mencionar a Trotsky, lo que probablemente se explique por el momento en el que se produce esa mirada retrospectiva, 1927.<sup>175</sup> Sin embargo, como veremos más abajo, resulta absolutamente innegable el vínculo ideológico entre ambos personajes, al menos en lo que refiere a sus concepciones artístico-culturales. Según Slonim,

“Voronski compartía la tesis de Trotsky de que no había arte proletario en Rusia y que su aparición era imposible mientras no se crearan las condiciones materiales y culturales adecuadas. La tarea del momento era absorber la literatura del pasado. Además, Voronski ponía en tela de juicio el papel de la ideología en el arte, y concedía gran importancia a las impresiones, las intuiciones y los sentimientos inconscientes como factores del proceso creador.”<sup>176</sup>

Tenemos un testimonio de esta vinculación entre Voronski y el trotskismo en el interrogatorio de Isaak Babel por la KGB. Aunque se trata de declaraciones bajo amenaza de muerte, veremos que no carecen de valor:

“Al principio Voronski nos decía que nosotros éramos la sal de la tierra rusa. Intentaba persuadirnos de que los escritores sólo tienen derecho moral a unirse a las masas populares para sacar de ellas las observaciones que necesitan. Pero que pueden crear contra las masas y contra el Partido, pues, según Voronski no es el Partido el que instruye a los escritores, sino que son los escritores los que instruyen al Partido...”<sup>177</sup>

No importa la forma en que fue “producido” este párrafo, lo cierto es que lo que el “testimonio” de Babel parece decir está en línea con lo que realmente piensa Trotsky por entonces. Incluso, cuando recuerde que Voronski tenía como principio estético central la idea de “permanecer fiel a sí mismo, al estilo de uno y a la propia temática”, volveremos a oír los ecos de Trotsky. Babel recuerda también la zozobra en la que entró todo el grupo que se reunía en torno de *Krasnaia* con la caída de Voronski y las consecuencias que tuvo (Voronski resulta

<sup>174</sup>Eatsman, Max: “Voronsky’s Fight for Truth”, in *Artist in Uniform: A Study of Literature and Bureaucratism*, Allen&Unwin, London, 1934.

<sup>175</sup>Voronski, Aleksandr: “From the Past. (Record of a Speech Given at the Jubilee of Red Virgin Soil)”, en *Art as the Cognition of the Life. Selected Writings 1911-1936*, Mehring Books, 1998.

<sup>176</sup>Slonim, op. cit., p. 129.

<sup>177</sup>Citado por Chentalinski: *De los archivos...*, op. cit., p. 49.

víctima de la avanzada contra Bujarin, en el inicio de la “revolución cultural” y el giro izquierdista de Stalin).

Encargado de la publicación que estructuraría la relación del partido con los famosos “compañeros de ruta”, *Krasnaia nov*, Voronski es uno de los protagonistas centrales de la vida cultural soviética bajo la NEP. Cuenta también con una editorial (Krug) al servicio de su política, y un grupo de intelectuales (Pereval), con el que construye toda una tendencia de la literatura rusa. No se limita a editar a los compañeros de ruta; actúa también como un protector general del grupo. Por ejemplo, intercede a comienzos de los '20 por Zamiatin, cuya novela *Nosotros* había causado un gran escándalo. Más que por su labor como crítico literario, Voronski será enjuiciado duramente por la protección dispensada a los compañeros de ruta más recalcitrantes, como el caso que mencionamos (Zamiatin es uno de los blancos privilegiados de los escritores proletarios, junto con Pilniak, Bulgakov y otros; logrará salir del país, cuando se desencadene la revolución cultural, gracias a la mediación de Gorki).<sup>178</sup> Por eso mismo, todos los “compañeros” consideraban a Voronski una especie de paraguas protector, cuya caída fue vivida como una catástrofe.<sup>179</sup> Como dijimos, además de editor y protector de los artistas más alejados de la revolución *dentro de la revolución*, Voronski reúne en torno a sí a un conjunto de escritores afines (los “perevaltsi”) que debe actuar como muestra positiva de la política que pretende defender el partido, o al menos, la línea que lo sostiene en su cargo. Así nace el grupo Pereval (“El paso”, “Paso de montaña” o también “Desfiladero”), organizado en 1923 y disuelto por decreto del CC del partido en 1932.

Todos los “perevaltsi” se consideran marxistas, aunque tachados de “liberales” por sus opositores. Entre sus miembros se cuentan escritores como Vasili Grossman, Nikolai Zarudin, Yekaterina Strogovaya, Iván Kataev y Boris Guber. Todos, salvo Grossman, van a ser parte de las purgas de 1937.<sup>180</sup> El grupo ha sido descrito como

“muy crítico con las demás posturas literarias de su entorno, predicaba la intuición libre del artista, un arte directo, interesado más por el goce estético que por la propaganda, el derecho a describir las contradicciones existentes en el mundo y a dilatar la libertad hasta el límite, huyendo de constreñimientos ideológicos. Voronski pedía a sus escritores que mantuviesen la mirada atenta de un niño, que se asombrasen ante

<sup>178</sup>*Nosotros*, de Zamiatin, ha sido clasificada como una “distopía”, es decir, una utopía negativa. Básicamente, se trata de una descripción del mundo postrevolucionario desde un individualismo aristocratizante y anti-tecnológico. Se lo considera con valor “anticipatorio” del stalinismo, con gran influencia en la literatura de esa temática, en particular en la obra de Orwell, e incluso en la bibliografía científica. Sobre esto último, véase como ejemplo el libro de Annie Kriegel citado en la bibliografía. Ex bolchevique cercano luego a los Social-Revolucionarios, Zamiatin también resultó ser un crítico pionero de la “deshumanización” producida por el taylorismo, oponiéndose frontalmente, por lo tanto, a los defensores de su introducción en la URSS, como Gastev, contra cuyas ideas fue escrita *Nosotros*. Véase Backwell, Benjamin: “El ‘caso Zamyatin’: una advertencia censurada. Ciencia ficción, taylorismo y despotismo estatal”, en *Nueva Sociedad*, n° 251, mayo-junio de 2014.

<sup>179</sup>Véase Chentalinski, *De los archivos...*, p. 49.

<sup>180</sup>Noticia detallada del fin de los “perevaltsi” así como del proceso a Voronski (la “voronschina”), puede verse en Shentalinski, *Crimen...*, op. cit.

lo real y, sobre todo, que atendiesen a lo humano, al hombre concreto con sus virtudes y defectos, tal y como es, sin motivaciones propagandistas ni filtros ideológicos.”<sup>181</sup>

La “fortuna” política de Voronski va en ascenso desde su “promoción” a director de *Krasnaia nov* hasta la victoria contra *Na postú*, con ocasión de la resolución sobre la política literaria del partido en 1925. En esa ocasión redacta los borradores de la resolución final y pone en retirada a sus opositores. Probablemente envalentonado por este resultado, propicia la formación de una federación de escritores, la FOSP de la que ya hablamos, que sirviera de base para ordenar las relaciones entre los diversos grupos literarios (y probablemente, para controlar a *Na postú*). Recordemos que *Na postú* entra en crisis, siendo su dirección (la troika VOLERO) atacada por su filiación zinovietista, permitiendo el avance de un ex trotskista, ahora bujarinista, después stalinista, Leopold Averbaj, que remoja la organización a partir de la incorporación de los corresponsales obreros y campesinos. Con esta fuerza recuperada, que se expresa en la nueva *Na literaturnom postú* (*En guardia literaria*), los partidarios de Averbaj entran a la lucha del lado de Stalin, que hacia 1927-28 se prepara para la destrucción de la Oposición unificada y la subordinación de Bujarin. Víctima propiciatoria del inicio de la “revolución cultural”, Voronski es separado de *Krasnaia nov*, expulsado del partido y exiliado a Siberia bajo la acusación de trotskista. Igual que muchos miembros de la Oposición, en 1929 envía una carta al partido declarando su adhesión a la dirección stalinista:

“Yo declaro que dejo la Oposición. Considero correcta la línea general del partido. Encuentro mi actividad faccional pasada sustancialmente incorrecta y renuncio a ella. También considero incorrecta la acusación de que la dirección del partido es capaz de encontrar una solución a las dificultades sólo a través de políticas derechistas. Condeno la actividad de Trotsky, incluyendo especialmente su actividad en el extranjero. Remuevo mi firma de todos los documentos faccionales. Todas las resoluciones de los órganos de dirección del partido son obligatorias para mí.”

Como consecuencia, es readmitido en el partido, puede retornar a Moscú en 1930 y pasa los siguientes cuatro años en la edición de los clásicos de la literatura. Como ya dijimos, Voronski cae víctima de la represión stalinista en 1937.

Según algunos estudiosos, estéticamente hablando Voronski difícilmente pueda ser considerado marxista, porque su teoría del arte, que enfatiza la “intuición” y que entiende el arte como “develamiento” de la verdad, tiene más vínculos con la estética kantiana, con Freud, Jung o Bergson, que con Marx. Además, Voronski insiste en la importancia de los factores subconscientes. Edward Brown, a quien estamos comentando, acepta, sin embargo, que puede ser visto mejor como un marxista que no se somete a dogmas y que avanza sobre un terreno no transitado por el propio Marx.<sup>182</sup>

<sup>181</sup>López Cambronero, Marcelo: *¿Quién decide el destino de los hombres? Invitación a la lectura de Vida y destino, de Vasili Grossman*, Encuentro, Madrid, 2008, p. 55.

<sup>182</sup>Véase Brown, Edward James: *Russian Literature since the revolution*, Harvard University Press, 1982, capítulo 8, “The critic Voronsky and the Pereval Group”.

Autores como Hugh McLean, por el contrario, reivindican para Voronski una estética materialista, que afirma la existencia independiente del mundo exterior y la capacidad humana para conocerlo a través de los sentidos.<sup>183</sup> Solidariamente, el concepto de verdad, incluso en el arte, adquiere una relevancia fundamental. Así, el arte se vuelve una forma de conocimiento de la realidad. Con todo, el arte es concreto, se expresa en imágenes y depende en particular de la intuición, lo que lo diferencia de la ciencia. El buen arte depende del conocimiento de la realidad y de la maestría técnica: la idea verdadera expresada en la forma más adecuada. Dado que los artistas viven en y expresan los intereses de clase, su acceso a la verdad está condicionado a la evolución de dicha clase. En el momento en que esa clase se vuelve progresiva, porque emerge contra una realidad superada expresando los intereses del conjunto de la sociedad, el artista puede expresar intereses humanos generales. El arte, por lo tanto, no puede ser considerado propaganda sino básicamente conocimiento. De allí la necesidad de asimilar el arte del pasado y la necesidad de especialistas en el tema, en este caso, los compañeros de ruta. En este punto, McLean no parece notar la contradicción en la que incurre Voronski al defender a quienes provienen de una clase en extinción, la burguesía, a la hora de conocer artísticamente el mundo. En efecto, los compañeros de ruta no expresan, precisamente, el momento más lúcido de su clase y resultan muy difíciles de defender políticamente. Reaccionarios como Zamiatin, por ejemplo, que detentan la ideología del individualismo aristocrático-burgués, no parecen resultar modelo de aquello que los escritores proletarios deberían asimilar. La pretensión de Voronski de defenderlos como productores de verdades “objetivas” es insostenible, algo que sus críticos de *Na postú* no dejarán pasar.

Por su parte, en un texto muy reciente, David-West resume la estética de Voronski como una conjunción de influencias filosóficas: Plejanov, por el marxismo; Bielski, por Hegel; Chernichevski por Feuerbach. Del primero toma la sociología de la literatura, del segundo, el análisis dialéctico y del tercero el materialismo. Hay un cuarto afluente, no reconocido abiertamente, Sigmund Freud, del que toma conceptos como inconsciente o subconciencia y la dinámica que les corresponde. Estas ideas están en la base de su concepción de la producción artística como resultado de la intuición, “nuestro inconsciente activo”.<sup>184</sup>

Uno de los problemas para analizar la estética de Voronski es simplificar su campo de combate, limitándolo a una supuesta batalla permanente contra la censura. En realidad, su enfrentamiento es múltiple, en la medida en que sus detractores son muchos y expresan una variedad de problemas distintos. Por empezar, la crítica a los escritores “proletarios” discurre por varios caminos,

<sup>183</sup>McLean, Hugh: “Voronskij and VAPP”, en *The American Slavic and East European Review*, October 1949, Volume VIII, n° 3, pp. 185-200.

<sup>184</sup>David-West, Alzo: “The Soviet Aesthetics of Aleksandr Voronsky: a Brief Exposition”, en *American Society for Aesthetics Graduate E-Journal*, Spring/Summer, 2012. La influencia de Plejanov en Voronski y Trotsky es claramente visible (y abiertamente reconocida). Los textos centrales de la estética plejanoviana son “La literatura dramática y la pintura francesa del siglo XVIII, desde el punto de vista de la sociología” y “El arte y la vida social”, ambos en las *Obras escogidas* que se citan en la bibliografía.

según el grupo del que se trate. Pero además, Voronski se enfrenta a expresiones de los mismos compañeros de ruta, también de variadas formas.

En primer lugar, disputa con *Na postú* en términos de política literaria (la conveniencia o no de sostener a los compañeros de ruta), mientras que con *Kúznitsa* se enfrenta en términos estéticos. Recordemos que este último grupo, derivado originalmente del bogdanovismo, se encuentra, aún compartiendo el campo proletario, en oposición a *Na postú* por cuestiones estéticas y políticas: no aceptan lo que consideran la estética primitiva y meramente propagandística de los seguidores de Averbaj, por un lado, y rechazan sus pretensiones hegemónicas, por otro. En relación a los compañeros de ruta, Voronski tiene como modelo a los miembros de su propio grupo, Pereval. Resulta claro que la vanguardia artística, LEF en particular, constituye su oponente mayor, estéticamente hablando, mientras que otros que en ese aspecto se encuentran muy cercanos, políticamente son indefendibles (Alekséi Tolstói, Zamiatin) o suficientemente ambiguos como para constituir una tarea demasiado ardua (Pilniak).

Indudablemente, la línea sobre la que avanza Voronski no resulta ser el camino más seguro ni más fácil, algo que tal vez se esté reflejando en el nombre de su agrupamiento: “Pereval” podría ser traducido también como “desfiladero”. Su estética parece preparada para lidiar con semejante escenario. Ya hemos visto sus características generales. Vamos ahora a examinarla en relación a las disputas en las que intervino.

Recordemos que las intervenciones de Voronski comienzan cuando la destrucción del Proletkult, es decir, de la línea bogdanoviana, ya se ha producido. La batalla principal se va a librar contra los supervivientes del Proletkult, es decir, los militantes bolcheviques que se van a reagrupar en *Na postú*. La troika que la dirige, Vardin, Rodov y Lelevich, será derrotada en el primer combate, el que culmina con la resolución de 1925. El intercambio comienza con el primer número de *Na postú*. A diferencia de comentaristas posteriores, Voronski reconoce, en su respuesta, que el sectarismo extremo que caracteriza a la revista es expresión del estado de ánimo de una parte de los compañeros del partido, no solo de un grupito sin importancia: “Muy serias diferencias literarias existen en nuestro propio ámbito comunista”.<sup>185</sup>

En su crítica a *Na postú*, pero también a LEF y *Kúznitsa*, Voronski va a esgrimir su teoría del arte como “conocimiento de la vida”, teoría que cuestionaremos más abajo. A todos ellos acusa del idealismo subjetivista que supone el poder actuar sin conocimiento de causa. La crítica es similar a la que enfrentó, por los mismos años, *Historia y conciencia de clase*, de Lukács: ultraizquierdismo infantil. El arte no sirve para la propaganda, por lo tanto, lo que se produce cuando se lo fuerza a tal cosa es ideología. Por otra parte, la producción proletaria es muy limitada incluso para esa función, amén de que, en términos de calidad, la situación es todavía peor, por lo cual, perder la relación con la intelectualidad burguesa significa un retroceso cultural y la oportunidad de asimilar lo mejor de la técnica burguesa. Además, el arte, siendo un instrumento fundamental para conocer la vida, a pesar de ser el resultado de los intereses de clase, no por eso deja de ofrecer conocimiento útil. Por último, el rechazar a los compañeros

<sup>185</sup>Voronski, “Art as the Cognition of Life...”

de ruta, es decir, a los intelectuales burgueses que aceptan la revolución y el gobierno bolchevique, es entregarlos a la burguesía anti-soviética y aislar al proletariado ruso en su lucha contra innumerables enemigos, internos y externos.

Los cinco argumentos son válidos para *Na postú*, pero difícilmente se puedan aplicar a *Kúznița* o LEF. Los escritores de *La Fragua* disputan con sus rivales dentro del campo proletario precisamente por cuestiones estéticas (no se puede decir que Kirillov, Gastev o Guerasimov fueran poetas vulgares) y rechazan los intentos hegemónicos de los “octubristas”. LEF, por su parte, es un centro de producción de la vanguardia que puede rivalizar con lo más granado de Europa en términos de concepción estética, que reúne a artistas consagrados que quedarán como referencias mundiales del arte del siglo XX (Maiakovski, Tatlin, Meyerhold, Eisenstein, por mencionar algunos), amén de sostener una lucha frontal contra *Na postú*, a la que acusa de reproducir ideologías estéticas burguesas. La valoración del pasado intelectual es disímil entre los criticados. A todos los une, sin embargo, su rechazo a la necesidad política de la conciliación con la intelectualidad burguesa.

Las respuestas a Voronski son del más variado tipo, pero se concentran en dos puntos principales: el arte no es (o no es solo) un medio de conocimiento; los compañeros de ruta no tienen mucho para enseñar en relación al conocimiento de la vida. En torno al primer punto, se le cuestiona a Voronski una concepción pasiva del hecho artístico: el arte es conocimiento pero no acción. En tiempos como los que corren en los años '20 en Rusia, esta consigna no resulta muy atractiva para artistas comprometidos con la lucha. Voronski rechaza esta crítica afirmando que el conocimiento es acción y que, además, es un pre-requisito para la acción. De allí la acusación de irracionalismo hacia sus críticos (que a su vez devuelven el regalo al editor de *Krasnaia nov* a santo de su defensa de la “intuición”). Pero el argumento hace agua por dos vertientes: por la primera, es cierto que el conocimiento es una forma de praxis, pero lo es para otra praxis, la política. Voronski no acepta la idea de que el arte tenga un valor performativo, es decir, de panfleto, de instigación, de consigna. De allí su oposición a *Kúznița* y al Futurismo. Dicho de otro modo, Voronski está borrando de un plumazo, en nombre del arte del siglo XIX, todo el arte del siglo XX, desde el expresionismo alemán, hasta el happening, pasando por Brecht y el surrealismo. En efecto, en nombre de una estética estrictamente limitada al análisis social, Voronski reduce la literatura a una sociología de la vida cotidiana y a los escritores a una especie de auxiliares de investigación del poder soviético.<sup>186</sup> Obviamente, la ciencia ficción, la utopía, el policial clásico y otras expresiones literarias no entran en el campo de la literatura “voronskiana”, que valora, contradictoriamente, a gente como Zamiatin. De allí su defensa de un realismo que no se distingue demasiado del realismo socialista posterior, en tanto su demanda de que los artistas estudien la vida, tal como ella se les presenta en el día a día soviético, no está lejos

<sup>186</sup>Como veremos más adelante, cuando hablemos de Trotsky, este punto constituye una divergencia política (pero no estética) importante entre la preceptiva voronskiana y la del realismo socialista: si en la primera prima la exigencia del *conocimiento*, en el segundo, prima la *apología* del orden existente.

de la “novela industrial”,<sup>187</sup> paradójicamente ejemplarizada por un miembro de *Kúznița*, Gladkov y su *Cemento*. Quizás el modelo de literatura voronskiana sea una novela como *Los malversadores*, del “pervaltsi” Valentín Kataiev, una sátira al estilo Gogol sobre la corrupción burocrática bajo la NEP.<sup>188</sup> Como veremos más abajo, la coincidencia estética con Trotsky es casi absoluta, y este es un elemento nada menor al respecto.<sup>189</sup>

En relación al segundo punto, también resulta cuestionable. Podría aceptarse que asimilar la cultura del pasado es una necesidad y que el escritor proletario tiene mucho que aprender de Pushkin o Gogol, pero difícilmente puede sostenerse la necesidad de un Zamiatin (cuyo individualismo burgués se resume en *Nosotros*) o de un Pilniak, que según el mismo Trotsky, no comprende la naturaleza de la Revolución rusa (y que se define a sí mismo como un miembro “espiritual” de Cambio de rumbo). Basta leer el análisis de Pilniak hecho por Voronski (que es casi idéntico al de Trotsky, al punto de que no se puede saber quién copia a quién) para darse cuenta de la debilidad de esta línea de defensa de los Hermanos de Serapión, A. Tolstói, y otros por el estilo. Resulta en la misma incoherencia en la que cae Trotsky cuando destroza a los compañeros de ruta en *Literatura y revolución* y pretende luego que sus críticos crean en la necesidad de defenderlos por su valor como “conocedores”. Como ya señalamos, hasta un crítico poco dotado como Averbaj hace notar, los compañeros de ruta no representan precisamente a la burguesía en su momento de ascenso.

Un punto solidario a este es el de la “maestría”: no podrán ser productores de un conocimiento social, pero sí de una técnica artística. Sin embargo, parece difícil que gente como Alekséi Tolstói tuviera mucho para enseñarle a un Maiakovski, a quien otros “compañeros” le debían mucho, como Esenin, y que ejercía, como el propio Trotsky reconoce, un magisterio más que amplio entre los escritores proletarios. Hasta podría decirse que, teniendo a Máximo Gorki como maestro indiscutido, no había necesidad de los Babel o los Pilniak. De hecho, Gorki terminará desempeñando, precisamente, ese papel incluso entre los “compañeros de ruta”. Pero aún este último ejemplo resulta poco atractivo para quienes no quieren caer en un realismo decimonónico edulcorado con un poco de romanticismo revolucionario.

Por último, volvamos al “trotskismo”. Si no trotskista, Voronski se ubicará en una línea política afín. Por ejemplo, será uno de los firmantes, junto con otros “trotskistas” como Preobrajenski y Smirnov, de la *Declaración de los 46*, de octubre de 1923, donde se denuncia la crisis económica y los peligros restauracionistas de la NEP, así como la burocratización creciente del partido y la necesidad de terminar con la prohibición de las fracciones internas. Pero más importante

<sup>187</sup>Por “novela industrial” se entiende aquella cuyo tema es el desarrollo de las fuerzas productivas y cuyo escenario es la gran construcción: Leonid Leonov, *Sot* (1930) o Marietta Shaginian, *Central hidroeléctrica* (1931). Obviamente, hicieron eco de los primeros planes quinquenales. Véase Dobrenko, op. cit., p. 106.

<sup>188</sup>No casualmente, Kataiev terminará escribiendo también “novelas industriales”, en su caso *Adelante tiempo*, sobre la construcción de la planta de acero de Magnitogorsk.

<sup>189</sup>Véase comentario sobre Gladkov y comparación con Pilniak en Uribe-Echevarría, Juan: “Aspectos de la literatura rusa post-revolucionaria, Pilniak y Gladkov”, en *Atenea*, Universidad de Concepción, Concepción, 1924, n° 91, (sep.-oct. 1932), p. 103-114.



que esta filiación política general, es la puntillosa coincidencia de criterios estéticos entre ambos, cuya conjunción más obvia puede verse en la crítica que ambos realizan a Boris Pilniak. Volveremos más adelante sobre este punto, pero baste señalar que *Literatura y revolución* fue publicada primero por *Krasnaia nov*. Curiosamente, mientras los otros “trotskistas” no tendrán que abandonar sus ideas para plegarse a Stalin (en tanto este se transforma en un “ultraindustrializador” anti-kulak) y realizar importantes tareas en el marco del período que se abre con la revolución cultural, Voronski solo podrá volver a condición de recluirse, mientras sus enemigos de siempre ocupan ahora los primeros puestos. Un síntoma de que la política cultural trotskista se encuentra en contradicción con su programa más general, o bien, de que el otrora jefe del Ejército rojo no comprende a fondo las contradicciones que porta la NEP que hacen inviable a corto plazo no solo su continuidad, sino las alianzas que ella conlleva.

### III. El personaje

#### 1. El político

Trotsky inicia su vida política muy joven, ligado a un puñado de estudiantes, junto con quien luego será su primera esposa. Es un grupo pequeño, que tiene sus quince minutos de fama al ligarse al naciente movimiento obrero ucraniano. El asunto le depara la cárcel por primera vez en su vida y la deportación a Siberia. Allí nacen sus hijas, a las que abandona junto con su esposa para huir a Viena. Su vida política se mezcla, desde ese momento, con la emigración rusa y los socialdemócratas en el extranjero. Se reúne en Londres con Lenin, Martov, Vera Zasulich y Plejanov, en el incipiente núcleo socialista del cual surgirá la socialdemocracia rusa. Es precisamente en los debates organizativos en los que su choque con Lenin resulta frontal: Trotsky acusa de autoritarismo al todavía discutido jefe de la socialdemocracia. Esa ruptura lo deja del lado de los que son llamados, a partir de allí, “mencheviques” y enfrentado a los, desde entonces, “bolcheviques”.

Vuelve a Rusia con objeto de la revolución de 1905, en la que tiene un rol destacadísimo como dirigente del soviét de Petrogrado. Terminado el proceso revolucionario, parte al exilio, pasando todos los años que median hasta 1917 fuera de toda tarea partidaria inmediata, como periodista cultural y político. Vuelve a Rusia con la caída del Zar. Durante el período que va de febrero a octubre, Trotsky construye una organización pequeña, que termina confluyendo con el Partido bolchevique en julio. Su vida política se confunde a partir de allí con la del partido al que ingresa, donde llegará al más alto lugar, aunque llevando siempre el estigma de no ser considerado nunca un “viejo bolchevique”.

La foja de servicios de Trotsky es impresionante, se la mire por donde se la mire. Director de la insurrección revolucionaria, constructor del Ejército rojo, negociador de la paz, salvador de Petrogrado, ganador de la guerra civil, propulsor del comunismo de guerra, de la militarización de los sindicatos, anticipador de la NEP, represor de Kronstadt, el considerado por todos sucesor natural de Lenin, pasa rápidamente a segundo plano como resultado de la formación del

triumvirato primero (Zinoviev-Bujarin-Stalin) y del duunvirato luego (Bujarin-Stalin). Pocas veces se ha visto un ascenso y una caída tan vertiginosa y desde tan alto.

El ocaso lleva a Trotsky a la oposición, primero en solitario y luego acompañado por los zinovietistas. Expulsado del partido y del país, combate contra la alianza Stalin-Bujarin más preocupado por el segundo que por el primero. En efecto, para Trotsky, Bujarin representa las tendencias restauracionistas profundas instaladas por la NEP. “Con Stalin contra Bujarin sí; con Bujarin contra Stalin, no”, es la fórmula con la que rechaza la propuesta de alianza tendida por el hombre que llamó a los kulaks a “enriquecerse”. El ascenso definitivo de Stalin focaliza la crítica trotskista en su figura, pero no por más concentrada, más eficaz. Trotsky está cada vez más lejos de la política real e inmediata de la URSS, un drama que desde 1928 tiene como protagonistas a Bujarin, Stalin y la segunda línea stalinista. En este aislamiento pasa Trotsky los últimos diez años de su vida.

Un repaso de esta experiencia, extraordinaria en más de un sentido, deja sin embargo algunos elementos posibles de examen. Trotsky nunca fue un hombre de partido, no supo construirlo, perdiendo esa oportunidad frente a Lenin, ni supo gobernarlo cuando tuvo la ocasión, frente a Stalin. No organizó nunca un partido ni construyó ninguna línea interna. Lo que se llama “trotskismo” en la década siguiente a Octubre, no es ninguna corriente, fracción o facción más o menos organizada, como podía ser el aparato del partido dirigido por Stalin, el control de Petrogrado por Zinoviev o el conjunto de aparatos del Estado controlados por Bujarin. Se trata en todo caso de una corriente de simpatía ideológica unida por lazos endeble, coincidentes en la oposición a las tendencias restauracionistas de la NEP y partidarios de la industrialización acelerada.<sup>190</sup> Dicho de otra manera, opuestos al capitalismo de Estado defendido por Lenin. *Mi vida* da abundante testimonio de esto: mientras sus enemigos deponen a sus partidarios, lo despojan del comando del Ejército rojo, lo condenan a tareas menores, Trotsky no hace nada. Espera la supuesta “bomba” contra Stalin que habría estado preparando Lenin sin avanzar en la construcción de un poder propio. Cuando muere Lenin, hasta su hijo le reprocha su ausencia en los funerales del líder desaparecido. Puede que, como él mismo reconoce, esta “política” facciosa le produjera aversión personal, pero también es cierto que, fuera de los momentos álgidos de la lucha de clases, el poder político se construye de esta manera.<sup>191</sup>

La renuncia a esta batalla que determinaría la vida futura de la revolución normalmente es explicada a partir de las razones expuestas por el propio Trotsky: dada la pasividad en la que había entrado la clase obrera rusa, exhausta tras la guerra civil, desorganizada y, en buena medida, desaparecida físicamente, el aparato del partido se transforma en una estructura de dominación perfecta. En ese contexto, no había mucho para hacer. Sin embargo, esta explicación es falsa: da por sentado que el partido *debía* degenerar. El partido podría haber sido una isla contra la barbarie en lugar del conductor de la barbarie. No estaba

<sup>190</sup>Se sabe, por propia confesión de parte, que el “trotskismo” fue un invento de Zinoviev. Véase Souvarine, op. cit., p. 8.

<sup>191</sup>Véase Trotsky, León: *Mi vida. Intento autobiográfico*, Ediciones IPS, Bs. As., 2012.

escrito en ningún lado que el resultado tenía que ser el que fue. La cuestión es más sencilla: Trotsky no supo o no quiso dar la batalla por el partido.

No siendo un hombre de partido, Trotsky es indudablemente un hombre de Estado. Está preocupado por la construcción del Estado, por sus necesidades, por sus políticas más amplias. De allí que nunca construye una fracción propia, todo lo contrario, su política destruye cualquier posibilidad de tal cosa: defiende la autoactividad de la clase obrera contra la burocracia del partido y al mismo tiempo propone la militarización de los sindicatos; se muestra como el más izquierdista de los dirigentes partidarios y reprime Kronstadt; defiende a los compañeros de ruta literarios como ya los había defendido en el ejército, al mismo tiempo que los cuestiona y critica hasta el ridículo; castiga al Proletkult y lo respalda frente a Lenin; propone la industrialización acelerada pero se niega a atacar a fondo a los campesinos. La “política” trotskista para el arte, como veremos, expresa claramente esta oscilación impotente.

De alguna manera, Trotsky es un intelectual que falló a la hora de insertarse en la clase obrera orgánicamente, porque nunca fue asimilado por el Partido bolchevique, el único nexos con las masas en el proceso ruso luego de que el momento más fluido ha pasado. Su tragedia se define cuando se ata al partido pese a todo, a un partido al que no sabe o no quiere controlar a pesar de tener la posibilidad de hacerlo. Sin este fracaso de Trotsky no puede explicarse completamente el triunfo de Stalin, apoyado en una habilidad opuestamente simétrica.

En el exilio, la vida de Trotsky se consume en la lucha contra un Estado que lo persigue, al que, paradójicamente, considera guardián de última instancia de Octubre, pero contra el que llama a una revolución política, que debe ser llevada a cabo por el mismo partido que se identifica con ese Estado. Como si fuera poco, habiendo concluido que ese partido es irrecuperable, se propone la construcción de otro que debe combatir en dos frentes (contra el capitalismo y contra el stalinismo) y que tiene que enfrentar serios problemas a la hora de justificar sus alineamientos. El resultado es un aislamiento muy severo, un aislamiento físico pero, sobre todo, un aislamiento político. Este contexto de aislamiento en el que Trotsky va entrando paulatina pero continuamente, desde la muerte de Lenin, es el que debe recordarse a la hora de juzgar sus planteos políticos (y artísticos) coyunturales.

## 2. El crítico literario

La crítica literaria y artística no es el único ámbito de desarrollo intelectual de Trotsky, ni siquiera el más importante, pero sí un campo transitado con asiduidad. El juicio de la obra que resume sus aportes en este campo varía enormemente, desde la fría recepción inicial, a defenestraciones actuales. En efecto, cuando salió *Literatura y revolución*, en 1923, nadie contestó a Trotsky salvo Demián Biedni. También un grupo de “Viejos Bolcheviques” intervino críticamente, pero nada importante. El problema comenzó a crecer con la disputa de los sucesores.<sup>192</sup> Para un historiador actual de la literatura soviética,

<sup>192</sup>Carr, *El socialismo...*, op. cit.

“Primero publicado en 1923, (...) *Literatura y Revolución*, es en sí mismo, decididamente episódico –una colección de ensayos estilísticamente heterogéneos, y reseñas, escritas antes de 1917, que busca en parte definir el lugar del arte en la sociedad ideal del futuro. El libro es por momentos, dolorosamente cándido y descaradamente utópico.”<sup>193</sup>

Obviamente, la tradición trotskista lo reivindica sin cortapisas: “El extraordinariamente rico cuerpo de escritos de Trotsky sobre cultura debe ser considerado como un componente de las bases de la crítica contemporánea marxista... ”<sup>194</sup> Ni tanto ni tan poco. Sin ser un especialista, Trotsky no es un absoluto improvisado. También es cierto que escribió sobre estos temas a lo largo de su vida, lo que nos obliga a contextualizar su pensamiento. Es decir, a realizar una tarea “arqueológica”.

### 2.1. La “arqueología” del pensamiento trotskista

Es posible hacer una cronología de los escritos, identificando la motivación central de cada etapa:

- Primeros textos: Trotsky se gana la vida haciendo comentarios genéricos donde queda clara su vocación de vincular arte y política, siguiendo la tradición de la crítica rusa del siglo XIX;
- Escritos posteriores a la revolución de 1905: Trotsky se preocupa por documentar la reacción política tal como se refleja en la literatura;
- Literatura y revolución*: las intervenciones están destinadas a la construcción de la política general bolchevique de cara a la NEP y contra los escritores proletarios;
- Textos del exilio: domina en ellos la necesidad de alianzas anti-stalinistas.

Lo primero que hay que recordar es que Trotsky va a ganarse la vida, cuando no esté preso o reciba mantenimiento por alguna estructura partidaria, como periodista y colaborador de diarios y revistas. De modo que una parte no menor de los textos tempranos está ligada a esta necesidad. Son notas que el autor mismo considera menores y en búsqueda de un método.

La segunda etapa es más interesante. Trotsky se lanza allí a un registro de la reacción que se abate con posterioridad al fracaso de la Revolución de 1905. Estos trabajos constituyen el background desde el cual analizará las tendencias literarias y artísticas que surgen con Octubre. De allí, como veremos más adelante, que ocupen un lugar relevante en *Literatura y revolución*. Veremos también que su amputación de las ediciones corrientes del libro le ha quitado perspectiva al análisis del debate propuesto por su autor.

<sup>193</sup>Wolfson, Boris: “Prose of the Revolution”, en Dobrenko, Eugeny y Marina Balina: *The Cambridge Companion to Twentieth-Century Russian Literature*, Cambridge University Press, Cambridge, 2011.

<sup>194</sup>Wald, Alan: *Writing from the Left: New Essays on Radical Culture and Politics*, Verso, London and New York, 1994, cap. 9, p. 139. Nobleza obliga, Wald critica a Trotsky y señala sus limitaciones en varias ocasiones, en algunas de las cuales coincidimos.

El cuerpo de la edición corriente de *Literatura y revolución* está dedicado, como veremos en el próximo acápite, a la polémica sobre la política de alianzas del Partido bolchevique. El problema de fondo es ese y todas las posiciones de Trotsky al respecto se dirigen a la defensa de la NEP. Es aquí donde se fija una política que coagulará, en la historia del propio Trotsky y en la de su movimiento, como *la* línea general de intervención del trotskismo en el campo del arte. Veremos que Trotsky expresa aquí la política de Lenin en combate con el Proletkult en sus etapas iniciales, por un lado, y la defensa de la NEP literaria, por el otro.

La última parte de sus escritos profundiza la línea inaugurada en la etapa anterior. Ahora, la búsqueda de alianzas anti-stalinistas parece llevar esa política a posiciones extremas, lindantes o más bien claramente liberales. Sin embargo, como veremos, no hay en Trotsky ningún cambio realmente profundo de concepciones. El *Manifiesto* de la FIARI no significa ningún giro real en sus posiciones. La aparente modificación de la estrategia es meramente discursiva, de cara a adecuarse a las condiciones de aislamiento político de la etapa que se inicia con su exilio. No obstante, esas nuevas “modulaciones” discursivas tienen un efecto: el de expresar con más claridad todavía, las contradicciones del pensamiento del autor de este libro.

## 2.2. El arsenal conceptual

Veremos en este punto desde dónde piensa Trotsky los problemas del mundo de la cultura. Es decir, los conceptos y las perspectivas básicas de su pensamiento: la cultura, el arte y la estética; la crítica artística como actividad política; la naturaleza del arte revolucionario.

### a. La cultura

Una conclusión sorprendente del desarrollo de las ideas de Trotsky es que, en su opinión, el proletariado no tiene cultura alguna. En efecto, con la revolución el proletariado “desde el punto de vista sociocultural se volvió aún más desposeído”.<sup>195</sup> Surgen objeciones obvias a este planteo, evidentemente falso, ante el hecho obvio de que la revolución está creando una estructura cultural donde el proletariado tiene un papel relevante: “Pero, ¿y los dirigentes de la clase? ¿Su vanguardia ideológica? ¿No se puede decir que al menos en este restringido medio se está produciendo ya ahora el desarrollo de la cultura proletaria? ¿Acaso no tenemos una Academia Socialista? ¿Ni profesores rojos?” Trotsky contesta a este planteo de un modo vago y que, en realidad, da la razón a sus oponentes: el problema no es si existe o no una cultura proletaria sino si fuera posible crearla con “métodos de laboratorio”.

Ello no impide que existan individuos y productos proletarios, pero no constituyen una “cultura”:

<sup>195</sup>LyR, p. 323.

“La cultura es un conjunto orgánico de conocimientos y habilidades que caracteriza a toda la sociedad o, por lo menos, a su clase dirigente. (...) ¿Existe una relación orgánica semejante entre nuestra actual poesía proletaria y la creación cultural de la clase obrera en su conjunto? Es del todo evidente que no.”<sup>196</sup>

Sobre esta base, Trotsky defiende su tesis asimilacionista:

“La tarea principal de la intelligentsia proletaria en los años venideros no es sin embargo, la abstracción de una nueva cultura –para la que aún no hay fundamentos– sino una política cultural bien concreta, es decir, la asimilación sistemática, planificada y, obviamente, crítica por parte de las masas atrasadas de los elementos más necesarios de la cultura ya existente.”

Las chicanas abundan en este punto, del estilo “no se puede crear una cultura de clases a espaldas de la clase” y otras por el estilo, como si los escritores proletarios no pertenecieran al Partido bolchevique y no tuvieran ninguna relación con la clase. Nuevamente, ante el hecho obvio de que la clase obrera ha llegado armada culturalmente al momento de la revolución, Trotsky contesta vaguedades:

“Pero ¿se puede decir que el marxismo es un producto de la cultura proletaria? ¿Y se puede decir que ya utilizamos efectivamente el marxismo no solo para las luchas políticas sino también para los problemas científicos generales? (...) El proletariado ha encontrado en el marxismo su método, pero no de golpe, e incluso hoy todavía está muy lejos de haberlo hecho en su totalidad. Actualmente, este método sirve sobre todo, y casi exclusivamente, para objetivos *políticos*. La plena aplicación cognitiva y el desarrollo metodológico del materialismo dialéctico pertenecen por entero al porvenir. Solo en la sociedad socialista el marxismo pasará de ser un instrumento unilateral de lucha política a un método de creación científica, elemento e instrumento decisivo de la cultura espiritual.”<sup>197</sup>

Trotsky mantiene su posición durante toda la década del '20. Hacia 1927 repite que “nosotros decimos a la clase obrera: asimila toda la cultura del pasado, de otra forma no lograrás construir el socialismo.” Sobre la técnica:

“No hay que destruir la técnica. El proletariado se apodera de las fábricas equipadas por la burguesía en el mismo estado en que las encontró la revuelta revolucionaria. El viejo equipamiento nos sigue sirviendo hasta hoy. Aquí se revela con mayor evidencia y sencillez el hecho de que nosotros no renegamos de la ‘herencia’.”<sup>198</sup>

¿Quién propone destruir la “técnica”? Trotsky inventa sus oponentes para castigarlos mejor, pero el debate no tiene que ver con esto. Pero se apoya en este argumento fantasmal para afirmar que:

<sup>196</sup>LyR, p. 327.

<sup>197</sup>LyR, p. 325.

<sup>198</sup>LyR, p. 779.

“El dominio del viejo arte es, por tanto, una premisa indispensable no solo para la creación de un nuevo arte, sino además para la construcción de una nueva sociedad, ya que el comunismo necesita gente con una psiquis elevada. Sin embargo, ¿es capaz el viejo arte de enriquecernos con el conocimiento artístico del mundo? Es capaz. Precisamente por eso es capaz de alimentar nuestros sentimientos y educarlos.”<sup>199</sup>

Trotsky parece no sospechar que esas obras de arte portan valores contradictorios con “nuestros sentimientos”. Es más, expresa una concepción bastante naif de la lucha ideológica: “Pensar que la literatura burguesa es capaz de abrir una brecha en la solidaridad de clase es algo ingenuo.”<sup>200</sup>

Ya en el exilio, Trotsky repetirá sus concepciones sobre el arte proletario. En una carta a Maurice Parijanine, en 1932, sostiene que la cultura proletaria no puede desarrollarse bajo el capitalismo porque requiere de “un desarrollo extraordinario del nivel cultural del proletariado”, lo cual es imposible porque “si el capitalismo diera al proletariado esas posibilidades, no sería capitalismo, y entonces no habría por qué derrocarlo”.<sup>201</sup> Argumento que parece no comprender que la división del trabajo crea, tarde o temprano, bajo el capitalismo, toda una capa de la clase obrera extraordinariamente educada. No hace falta creer que “el capitalismo abre perspectivas para el perfeccionamiento ilimitado” para darse cuenta de que la propia acumulación del capital (sin hablar de la propia lucha de la clase obrera) crea ese desarrollo cultural del proletariado. Eso no niega que “la tarea principal del proletariado es la lucha revolucionaria por la conquista del poder”. Si Trotsky contraponen una cosa a otra es porque resulta ciego a las necesidades culturales de la clase obrera y de la lucha de clases.

Curiosamente, Trotsky va a propiciar una política que contradice estas afirmaciones. En carta a Parijanine desde Prinkipo a comienzos de los '30, afirma que el partido debe fomentar, antes de la revolución, una política intelectual:

“Por supuesto, incluso bajo el régimen capitalista debemos hacer todo lo posible por elevar el nivel cultural de las masas obreras. Y esto implica, en particular, preocuparse por su nivel literario. El partido proletario debe encarar con suma atención las demandas artísticas de la juventud obrera, apoyándolas y dirigiéndolas. La creación de círculos de escritores obreros principiantes puede, si se los conduce bien, dar resultados muy favorables. Pero por más importante que sea esta dimensión del trabajo, inevitablemente quedará reducida a límites muy estrechos.”<sup>202</sup>

La renuncia del partido a la dirección de los artistas, no significa que estos carecen de dirección, sino que se relega esa dirección a otros. Trotsky es explícito: “El papel rector de los ‘compañeros de ruta’ responde en cierta medida al régimen transitorio de la URSS”. Trotsky se refiere aquí al período stalinista, por eso aclara que “su preponderancia se ve facilitada también por el hecho de que el régimen burocrático asfixia las tendencias creativas autónomas del proletariado”. No parece recordar que él fue el principal adalid de los compañeros de

<sup>199</sup>LyR, p. 782.

<sup>200</sup>LyR, p. 342.

<sup>201</sup>LyR, p. 809.

<sup>202</sup>LyR, p. 810.

ruta, a quienes entregó la dirección de la literatura soviética, entre otras cosas, porque todo *Literatura y revolución* está destinado a negar la existencia de “tendencias creativas autónomas del proletariado” en arte y literatura. De hecho, Bogdanov era el campeón de esas tendencias, que Trotsky reprimió junto con su mentor.

## b. El arte

El verdadero arte para Trotsky es el que refleja la vida; el arte nuevo, el que refleja lo nuevo. Lo nuevo es la revolución, luego, el arte que no hable de ella, en el nivel que sea (personal, íntimo, político o público), directa o indirectamente, no es un arte nuevo. Por ejemplo: el acmeísmo es nuevo por la forma, pero por su política es reaccionario. El carácter atrasado/reaccionario/falso del arte se vincula con su relación con el conocimiento. Para Trotsky el arte cumple una función social como conocimiento de la realidad. Ese conocimiento, necesariamente, produce sentimientos. Esos sentimientos movilizan la acción. En el esquema que traza Lenin sobre las funciones intelectuales de dirección (teoría, propaganda, agitación), el arte ocupa el tercer lugar.

El conocimiento que se obtiene es social, porque el arte es necesariamente social. Ese conocimiento permite organizar los sentimientos. Luego, dice Trotsky en su crítica a LEF, se trata de una educación sentimental:

“La vida cotidiana, el ambiente personal, el círculo de la propia experiencia vital ejercen por ello una influencia decisiva sobre la creación artística. Reelaborar el mundo de los sentimientos adquirido desde la infancia de acuerdo a una orientación científica programada es el trabajo interior más difícil. No cualquiera está capacitado para hacerlo. Por eso no son pocas en el mundo las personas que piensan como revolucionarios pero sienten como pequeñoburgueses.”<sup>203</sup>

Esta tarea de reelaboración de los sentimientos, del “mundo interior”, es la tarea central del arte: “¿Si el arte no ayuda al nuevo hombre a educarse, fortalecerse y refinarse, ¿para qué sirve tal arte?”<sup>204</sup> Por esta razón, Trotsky reivindica el arte como socialmente auxiliar y utilitario, es decir, instrumental, no se nutre a sí mismo, sino que es una función del hombre social. La vida está representada siempre por el progreso humano, no por las experiencias estancadas, está en constante cambio. El arte contribuye a ese proceso vital adecuando el “mundo interior” a las demandas y necesidades de un mundo cambiante. De allí que no puede considerarse simple reflejo sino que tiene un rol transformador.

Resulta contradictorio, sin embargo, que Trotsky considere que el arte no puede dirigirse, a pesar de que tiene por función ayudar al proletariado en su unidad y su lucha a partir del trabajo de reordenamiento de su “mundo interior” (o, como preferimos nosotros, la conciencia). Cabe pensar que este

<sup>203</sup>LyR, p. 297.

<sup>204</sup>Resulta inevitable ligar este párrafo con las consideraciones acerca de los sentimientos realizadas por, no casualmente, una discípula de Georg Lukács, Agnes Heller, que rechaza el antagonismo entre sentimientos y razón y apuesta a la posibilidad de la educación sentimental. Véanse, de su autoría, los textos citados en la bibliografía.

espontaneísmo de Trotsky tiene por función justificar la NEP y darle aire, es decir, tiene un origen político, pero resulta completamente incoherente con su concepción del arte: si los sentimientos se pueden educar, es porque son racionales; si son racionales, se pueden comprender; si se pueden comprender, se pueden diseñar las mejores herramientas para hacerlo en algún sentido dado, es decir, se pueden orientar según un programa; luego, se pueden dirigir. En Trotsky conviven dos concepciones estéticas distintas que aquí, por comodidad, llamaremos “realista” y “romántica”: la primera enfatiza la racionalidad de la actividad artística mientras la segunda es exactamente lo opuesto, la “inspiración”. La finalidad que Trotsky imagina para el arte, su función utilitaria y socialmente auxiliar, es compatible con ambas estéticas, en tanto ambas pueden realizar el trabajo de reordenar el mundo síquico, es decir, cumplir funciones de agitación. Sin embargo, solo la primera es compatible con una perspectiva racionalista y enfocada al conocimiento de lo social, además de ser pasible de dirección conciente. Trotsky, paradójicamente, convoca a la estética realista para la función de agitación, pero presupone que ella opera a la manera romántica, asumiendo la imposibilidad de dirigir esa tarea.

Sin embargo, Trotsky, no importa lo que diga, cree en la posibilidad de dirigir la tarea artística y es lo que realmente hace. De lo contrario, no tendría sentido la fundación de *Krasnaia nov* y el apoyo incondicional a Voronski. La diferencia consiste en el modo de dirección, que, para utilizar la fórmula gramsciana de hegemonía, opera más por consenso que por coerción. Se podría decir que, dado el peso determinante que el elemento subjetivo tiene en el trabajo artístico, que lo ubica siempre en el nivel de la cooperación simple, la coerción tiene pocas posibilidades de éxito, frente a las indudables ventajas del consenso. Pero el consenso no presupone la libre elección, sino una elección en un contexto coercitivo. Ya hemos examinado ese marco coercitivo que se construyó con la NEP y ya sabemos en qué consiste la “libertad” de la NEP, en el que *Krasnaia nov* constituye el momento del consenso y *Na postú* el de la coerción de la dirección bolchevique en el mundo cultural.

### c. La estética de Trotsky

Trotsky tiene un gusto estético definido ligado a la verdad como eje central. No resulta extraño, entonces, que Lukács hablara con aprobación de *Literatura y revolución*.<sup>205</sup> Coincidiendo con el filósofo húngaro, Trotsky critica el individualismo burgués en relación al arte como algo irrepetible y puramente individual, mostrando que solo lo general devela lo individual. Los valores que guían la estética trotskista pueden resumirse en la siguiente cita:

<sup>205</sup>Lukács, Georg: “L’art pour l’art und proletarische Dichtung”, Die Tat, junio de 1926, citado por Kadarkey, Arpad: *Georg Lukács. Vida, pensamiento y política*, Edicions Alfons el Magnànim, Valencia, 1994, p. 475. Paradójicamente, Lukács combatirá a Brecht acusándolo de “trotskista”, en nombre de una literatura que se hará poco después “realismo socialista”... Véase Gallas, op. cit. En realidad, en el debate Brecht-Lukács, Trotsky se encuentra en ambos lados, como corresponde al carácter contradictorio de sus posiciones: como Brecht, demanda toda libertad al arte; como Lukács, desprecia a la vanguardia. Coincidencia política y disidencia estética; disidencia política y coincidencia estética.

“La literatura, cualquiera sea el realismo que la distinga, siempre ha sido y sigue siendo simbólica. Esto no es una paradoja. La tarea del arte *en general* y del literario *en particular* no es fotografiar la realidad con todos los detalles empíricos, sino hacer inteligible el complejo contenido de la vida distinguiendo los rasgos comunes típicos, depurándolos de los detalles casuales que los acompañan y representándolos en personajes literarios íntegros; por tanto, la tarea del arte es en esencia simbólica. Cada *tipo* literario es en sentido amplio un *símbolo*, sin hablar ya de los personajes puramente simbólicos como Mefistófeles, Fausto, Hamlet, Otelo..., en los que encontraron representación artística determinados ‘aspectos’ del alma humana...”<sup>206</sup>

Como se aprecia en todos los escritos de Trotsky, no solo en los de *Literatura y revolución*, esos “símbolos” le sirven para caracterizar fenómenos sociales o culturales rusos (el “oblomovismo”, por ejemplo, para designar la pereza y la decadencia de una clase social), a la vez que como vehículo de comunicación con los lectores. No resulta extraño, entonces, que Gogol sea uno de sus autores preferidos, considerándolo el fundador de la literatura verdaderamente rusa: “después de él nuestros escritores dejaron de ser duplicados de los genios europeos”. Sus descendientes construyen la lista de los gustos “trotskistas”: Grigórovich, Turguéniev, Goncharov, Saltikov, Tolstói, Ostrovski... A partir de Gogol en prosa y Bielinski en crítica, el arte se ve obligado a perder su autonomía, vinculándose con la vida real. El realismo es la clave de la virtud literaria de los clásicos rusos:

“¿Qué fue lo que dio primacía a la novela corta gogoliana en la lucha de los géneros literarios? La fidelidad artística a la realidad. ¿Qué es la novela corta gogoliana? ‘Esa graciosa comedia que empieza con estupideces y termina con lágrimas, y que por último se llama vida’ (Bielinski). Precisamente: *se llama vida*.”<sup>207</sup>

Gogol sigue vivo a comienzos del siglo XX porque representa la crítica al orden existente. A Gogol se le perdona, incluso, el misticismo del final de su carrera literaria. Sobre Tolstói su juicio es parecido: se trata de un aristócrata que, idealizando el mundo rural, un populista conservador, desprecia el despliegue del capitalismo. Este “odio” le resulta todo un valor a Trotsky, aunque no deja de mostrar sus limitaciones, que concluyen, luego de su crisis mística, en “un programa *anarquista* bastante acabado” y básicamente reaccionario.

No obstante sus contradicciones, es rescatable, no solo por su “gran genio” sino por su “hombría moral”. El valor moral es lo que lo rescata, demostrando por eso mismo, qué busca Trotsky en la literatura: “entre la fe de Tolstói y la doctrina del socialismo hay una profunda semejanza moral: en la honestidad y valentía de su negación de la opresión y la esclavitud, en su afán invencible por la fraternidad entre los hombres”. Ese afán de verdad, pese a las contradicciones, es lo que lo vuelve reivindicable. Otra vez, muestra lo que Trotsky busca en la literatura también, la denuncia social: Tolstói “buscaba apasionadamente la verdad, y al encontrarla, no tuvo temor en proclamarla”. ¿Cuál verdad? Las injusticias sociales: “lo absurdo del poder del zar”, “el carácter criminal del

<sup>206</sup>*LyR*, p. 546.

<sup>207</sup>*LyR*, p. 627.

servicio militar”, “la deshonestidad de la propiedad agraria”, “la mentira de la Iglesia”, etc., etc. Es obvio que la literatura como agitación política es un valor en sí mismo: “todo esto infiltró de mil maneras en las mentes de las masas trabajadoras, agitó a millones de sectarios, y la palabra se hizo acto”. Así, sin ser revolucionario “Tolstói alimentó con su genial palabra el elemento revolucionario”. Igual que Lenin, Trotsky consagraba a Tolstói como precursor de la revolución.

Como sucede con Voronski, Trotsky confunde literatura con sociología, lo que no es sino una pauta común a todos los intelectuales rusos (recuérdese lo explicado más arriba sobre el lugar de la literatura en la crítica social de la *intelligentsia* bajo el zarismo). Esa es la razón por la que recurre permanentemente a la literatura a fin de extraer materiales para el examen de la realidad social: “Tomemos al mismo auténtico campesino –esta vez no a Iván Iermoláievich sino a Platón Karatáiev, de Tolstói- y veamos...” Literatura y realidad se confunden de un modo distinto del posmodernismo actual, pero igualmente peligroso.

Racionalista en extremo, casi positivista, la estética trotskista incluye elementos románticos e irracionales. Donde mejor se observa esta presencia extraña es en su teoría del “genio”.<sup>208</sup> Enfrentado a la contradicción entre la necesidad de rescatar la herencia del pasado y el reconocimiento de la historicidad de la cultura, es decir, de su anclaje necesariamente temporal y de clase, Trotsky elabora una teoría según la cual los grandes artistas, en virtud de su “genio”, son capaces de saltar las barreras de su época y de su clase. Esquilo, Dante, Shakespeare, Tolstói, poseen algo que el resto no y que Trotsky no es capaz de explicar pero nos exige creer. Ellos siguen siendo actuales en virtud de esta cualidad particular, motivo por el cual resulta descabellado arrojarlos a la cuneta del olvido en nombre de una nueva cultura, una cultura proletaria. Va de suyo que Trotsky podría haber salvado esta contradicción por otra vía: finalmente, estamos hablando siempre de seres humanos y sociedades de clase, de modo que sus productos culturales estarán signados, igual que los actuales, por aquellas cuestiones que serán siempre motivo de tema artístico (como la muerte, la ambición, el poder, etc.) Pero esta presencia extraña no lo es tanto si recordamos que los valores estéticos de Trotsky (la honestidad, el valor, la lucha) están muy cerca de un vitalismo perfectamente romántico.

#### d. La crítica “trotskista”

Observar el método y la función de la crítica del arte según Trotsky es una buena forma de entrada a su concepción general de la política artística. Confrontando al crítico Nicolás Kliúiev, que afirmaba lo individual e irreplicable en el arte, Trotsky reafirma su idea de que, finalmente, el arte es expresión de la vida social. Si lo individual es el resultado de múltiples determinaciones, la tarea de la crítica es el análisis de esas determinaciones. Siendo el arte comunicación (“ya que sin reducir lo individual a lo general no habría ni comunicación entre la gente, ni pensamiento, ni poesía”), es “únicamente a través de lo general como puede conocerse lo irreplicable”. Como lo general está determinado en el

<sup>208</sup>Una crítica similar a la que aquí realizamos a la concepción del “genio” puede verse en Eagleton, op. cit., p. 172.

hombre por las condiciones sociales, es decir, de clase, ésta viene a ser la piedra de toque de la crítica trotskista.

Aunque no descarta el valor del análisis de la forma, como se ve, hay un énfasis básico en el “criterio” social de la obra de arte. El elemento formal es secundario, aunque también es finalmente social. El análisis social de la obra de arte no es obvio ni inmediato, aunque “es posible descubrir la esencia social incluso de la creación artística más refinada”.

Esta preferencia por el contenido se ve más claramente en la crítica de la pintura: el impresionismo es la culminación del subjetivismo individualista donde el espectador es todo y el papel del artista se ha reducido a la “técnica”. El artista impresionista revolucionó la forma sin cambiar el contenido. Esta contradicción “entre el modernismo de la forma y un contenido arcaico e inexpressivo” no es culpa de la pintura, aunque la lleva a un callejón sin salida. No saldrá de allí hasta que la transformación social le de un contenido nuevo. Esta predilección por el contenido, llevada al campo de la escultura, le hace preferir Meunier a Rodin: “Rodin no amplió la esfera de aprehensión artística de la escultura. Eso lo hizo Meunier, quien introdujo en la escultura *al trabajador durante el trabajo*”. Esta innovación hace de este último un artista superior.

Dado que es el contenido el verdadero problema del arte, Trotsky reniega del formalismo como instrumento crítico y reivindica el “enfoque social y psicológico”. Esta separación entre forma y contenido es el sustento de su “política” hacia el arte: cuando Trotsky dice “toda libertad al arte”, se refiere a las cuestiones formales, no a su contenido. Pero esta concepción devalúa la libertad que se concede, puesto que lo importante (el contenido) permanece sujeto a la censura. De allí que el político se guarde el derecho a una interpretación superior:

“El marxismo (...) se plantea preguntas de una significación más profunda: ¿a qué orden de sentimientos corresponde en todas sus peculiaridades una forma dada de una obra de arte? ¿Cuál es el condicionamiento social de estos pensamientos y sentimientos? ¿Qué lugar ocupan estos en el desarrollo histórico de una sociedad o de una clase? (...) La investigación puede hacerse más compleja, más detallada, más individualizada, pero su eje principal será el papel auxiliar del arte en el proceso social.”<sup>209</sup>

La función de la crítica es, entonces, exponer una preceptiva del contenido, la lucha por la verdad. Esto no quiere decir que Trotsky se desentienda del análisis de la forma. Curiosamente, la vinculación entre forma y contenido es uno de los puntos más elevados de la crítica literaria de Trotsky, que alcanza grandes niveles de sutileza en el análisis de Esenin y las limitaciones del imaginismo. Pero la función del crítico es la del guardian del contenido.<sup>210</sup>

<sup>209</sup>LyR, p. 310.

<sup>210</sup>Aunque puede encontrarse referencia en contrario, en general, Trotsky maneja una concepción infantil del “lector” proletario, alguien que debe aprender a leer, no en el sentido literal, sino en el de la comprensión político-cultural del texto, una posición similar a la que expone Beatriz Sarlo en relación a la literatura popular durante el gobierno de Irigoyen. Véase, de Sarlo, Beatriz: *El imperio de los sentimientos*, Catálogos, 1984. Para la crítica de esta concepción, véase López Rodríguez, Rosana: “Infancia, sátira y revolución,

### e. La preceptiva

Por mucho que Trotsky se niegue a una preceptiva artística, es decir, a exponer su concepción de un arte revolucionario, tiene una perspectiva clara:

“Este arte necesita una nueva conciencia. Ante todo, es incompatible con el misticismo, tanto con el manifiesto como con el disfrazado de romántico, ya que la revolución parte de la idea central de que el único amo debe ser la persona colectiva y que los límites de su potencial solo están trazados por el grado de conocimiento de las fuerzas naturales y por la aptitud para utilizarlas. Es incompatible con el pesimismo, el escepticismo y todas las demás formas de parálisis mental. Es realista, militante; está henchido de un activo colectivismo y de una fe ilimitada y creadora en el porvenir...”<sup>211</sup>

El artista revolucionario es el que hace brotar la verdad. Hablando de Jack London, señala que

“El hecho es indiscutible: ya en 1907 London previó y describió el régimen fascista como un resultado inevitable de la derrota de la revolución proletaria. Sean cuales sean los ‘errores’ aislados de la novela –y ellos existen– no podemos dejar de inclinarnos ante la poderosa intuición del artista revolucionario.”<sup>212</sup>

Es evidente que el realismo es la forma que mejor se adapta a esta función. “¿Con cuál de los viejos términos se puede bautizar el arte de la revolución? El camarada Osinski escribió alguna vez que sería *realista*.” El realismo es algo bastante vago a los ojos de Trotsky:

“¿Qué entender ahora por el término realismo? (...) propensión hacia la vida tal como es, no apartarse de la realidad sino asumirla artísticamente, un activo interés hacia la realidad en su estabilidad o variabilidad concreta, el afán por esta vida –bien por representarla tal cual es, bien por hacerla cima de la creación, bien por justificarla, bien por condenarla, bien por fotografiarla, bien por generalizarla, bien por simbolizarla, pero precisamente por esta vida en nuestras tres dimensiones como materia suficiente, cabal y válida para la creación artística.”<sup>213</sup>

Para que no queden dudas sobre cuál es el realismo que Trotsky prefiere, aclara que el “realismo artístico más logrado coincide en nuestra historia con el siglo ‘de oro’ de la literatura, con la literatura clásica de origen noble.” Las corrientes estéticas que se oponen al realismo son, por lo tanto, condenables: el decadentismo y el simbolismo no pueden ser sino retrocesos estéticos históricos.

En ese esquema, tampoco forman parte del canon corrientes de alguna manera vinculables a las anteriores como, a su juicio, el cosmismo, al que critica de manera bastante simplona y con chicanas innecesarias. Detrás de esta crítica se encuentra una opción decidida por el racionalismo más extremo: el arte

debe hacer pensar, no sentir ni soñar. Este es, evidentemente, una posición que Trotsky ha asumido conscientemente durante la etapa de lucha contra la reacción posterior a la revolución de 1905 y cuyos ecos se van a sentir todavía en su desconfianza al surrealismo, de la cual, como veremos, el propio Breton no puede desprenderlo. Coherentemente con esta convicción, Trotsky, al hacer un recuento de la herencia burguesa, sostiene que es necesario rescatar casi toda la producción científica, mientras que de la filosofía, solo el materialismo y la dialéctica. Por el contrario, rechaza por completo la religión. El nuevo arte no solo será realista sino, sobre todo, anti-romántico y expresará la nueva realidad socialista:

“Una de las tareas culminantes de la revolución es la de superar plenamente la separación entre ambas formas de actividad (la intelectual y la manual). En este sentido, como en todos los demás, la tarea de crear un nuevo arte guarda íntima relación con las tareas fundamentales de la organización cultural socialista.”<sup>214</sup>

Ni por su concepción ni por su necesidad, Trotsky se diferencia del realismo socialista. Probablemente, Trotsky en el poder aborrecería de los métodos stalinistas para producir tal resultado artístico; probablemente esperaría a que la realidad fuera construyéndolo siguiendo un juego más sutil de coerción y consenso. Pero aquí es donde entra la cuestión del derecho del partido a intervenir sobre el “contenido”. De modo que, por otra vía, menos cruenta si se quiere, más “nepista”, Trotsky terminaría impulsando un desarrollo parecido, probablemente más crítico, pero una crítica limitada al marco de la revolución, lo que no deja de ser una crítica limitada.

¿Hay un cambio en el Trotsky maduro? Más de un estudioso pretende que, ante el escenario del arte stalinista, Trotsky daría un paso más en su desarrollo sobre el tema, ampliando sus horizontes. Aunque veremos más adelante este problema, citemos aquí un ejemplo en contrario: la carencia de estas cualidades propias del arte revolucionario, del optimismo frente a la vida, por ejemplo, quita a Céline la posibilidad de convertirse en un verdadero escritor revolucionario.

### f. El arte y la política

Trotsky cree que la política hacia el arte del partido revolucionario puede dirigirse con dos sencillas reglas. Hacia 1933, Trotsky escribe a los trotskistas norteamericanos que el partido, por la naturaleza misma de la actividad, no puede “ejercer en modo alguno el mismo control riguroso que sobre la política”. Está obligado a permitir una amplia libertad pero “eliminando sin piedad tan solo aquello que esté dirigido contra las tareas revolucionarias del proletariado”. Como se ve, la “regla número uno” trata de una afirmación amplia. La segunda no lo es menos: “el partido no puede asumir la responsabilidad inmediata y directa por las declaraciones de algunos de sus miembros en el ámbito del arte, incluso cuando les haya concedido su tribuna”.

1918-22”, en *Razón y Revolución*, n° 9, otoño 2002.

<sup>211</sup>*LyR*, p. 216.

<sup>212</sup>*LyR*, p. 835.

<sup>213</sup>*LyR*, p. 349.

<sup>214</sup>*LyR*, pp. 214-215.

El artista es considerado una especie de niño al que puede perdonársele cierta irresponsabilidad:

“La observancia de estas dos reglas –otorgar la libertad necesaria para la creación individual y no transferir al partido la responsabilidad por todos los derroteros del arte- es sobre todo obligatoria en aquellos casos en los que no se trata de los teóricos en el ámbito del arte, sino de los propios artistas: pintores, literatos, etc.”

La causa es sencilla: todo artista es básicamente un ser más o menos irracional, que no puede trabajar con la razón:

“No se puede abordar el arte del mismo modo que la política (...) porque tiene sus propios procedimientos y métodos, sus propias leyes de desarrollo, y, ante todo, porque en la creación artística tienen un papel preponderante los procesos subconscientes –que son más lentos, más parsimoniosos y menos susceptibles de control y dirección, precisamente porque son subconscientes.”<sup>215</sup>

Mientras jueguen sin consecuencias, toda la libertad mutua: del partido hacia el artista y del artista hacia el partido. Sin embargo.

“El partido debe además saber distinguir claramente el momento en que las generalizaciones en el ámbito del arte, pasan directamente al ámbito de la política. Sin hacer en esto ninguna concesión de principios, el partido puede, sin embargo, limitarse, cuando se trata de artistas, a hacer rectificaciones firmes, pero con tacto, a las conclusiones políticas incorrectas que derivan de sus concepciones artísticas. Marx expresó esta idea con una frase burlona dirigida a Freiligrath: ‘Los poetas son bichos raros’. Lenin aplicaba criterios distintos con el teórico y político profesional Bogdanov que con el artista Gorki, a pesar de que durante algún tiempo Bogdanov y Gorki mantuvieron una estrecha vinculación política. Lenin partía de que Gorki, por su actividad artística y la popularidad de su nombre, podía aportar a la causa revolucionaria un beneficio que superaba ampliamente el daño que podían causar algunas de sus declaraciones y acciones erróneas, que por otra parte el partido siempre podía rectificar oportunamente y con tacto.”<sup>216</sup>

En el arte no sucede, entonces, como en la filosofía y la técnica, donde el control del partido debe ser estricto. Ello no impide que cuando la actividad de los artistas sobrepase o se refracte en la política, haya que actuar impiadosamente:

“Huelga recordar que, para establecer un correcto control partidario, la cuestión sobre cómo las concepciones de cierta persona o de cierto grupo se refractan en el ámbito de la política y de la organización tiene siempre una enorme importancia. Así, Lenin luchó despiadadamente con Gorki en 1917, cuando por sobre todas las demás consideraciones se hallaba la necesidad de la revuelta revolucionaria.”<sup>217</sup>

<sup>215</sup>LyR, p. 371.

<sup>216</sup>LyR, pp. 881-882.

<sup>217</sup>LyR, p. 882.

La política del partido, entonces, solo actúa en el campo del arte cuando el arte entra en la arena política contra las ideas del partido. En la medida en que el arte no puede no ser político, el partido vigilará siempre al arte desde el punto de vista del contenido. Cuando Trotsky señala que el partido no puede dirigir el arte, se limita al problema de la técnica artística.

En realidad, la discusión gira siempre sobre el mismo punto: la técnica artística no necesita y no puede ser dirigida. Es una cuestión individual. El contenido del arte entra en la política y, por lo tanto, encuentra su límite en la línea del partido. Trotsky siempre ha pensado esto (lo que explica su defensa simultánea de la censura y de la política que llevó adelante con los compañeros de ruta a través de Voronski). Durante la NEP, Trotsky acepta a los compañeros de ruta porque técnicamente le parecen superiores (y como todo especialista en un país en el que no abundan, tiene mucho para aportar), pero sobre todo porque forman parte de la alianza que sostiene al Estado revolucionario. En efecto, la base social de la revolución es una alianza que incluye al proletariado, el campesinado y la intelligentsia pequeñoburguesa. A los miembros de esa alianza hay que permitirles que se expresen. Sin embargo, el partido debe buscar la hegemonía en esa alianza, por eso las reconveniones a Esenin o a Pilniak en el sentido de que su campesinismo no expresa la hegemonía del proletariado porque ve al campesino como la fuerza motriz de la revolución. Trotsky no lo dice, pero está implícito, dentro de la alianza se encuentra también una fracción de la intelligentsia burguesa/aristocrática que se expresa a través del grupo “Cambio de rumbo” y su principal representante, Alekséi Tolstói. La función de *Krasnaia nov* es mantener a los compañeros de ruta fuera de su influencia. En este cuadro, la oposición de Trotsky a la vanguardia futurista/formalista y al Proletkult bogdanoviano primero y a los escritores proletarios después, es una oposición política, en tanto estos rechazan la alianza que constituye la NEP.

Finalmente, la discusión consiste en la disputa interna de esa alianza. Cuando Trotsky dice que el partido no puede dirigir el arte, está diciendo que no puede romper esa alianza. Entonces, el problema no es si se puede o no dirigir el arte, cosa que el partido hace, no importa lo que diga, sino qué dirección es necesaria habida cuenta de la correlación de fuerzas. Esto hay que pensarlo en el contexto más amplio de la necesidad del partido de contar con técnicos y especialistas burgueses (intelligentsia). Trotsky no es ciego al hecho de que esta intelligentsia, como cualquier elemento de la alianza, busca su dirección y que la expresión de esa búsqueda es la literatura de los compañeros de ruta, su neopopulismo, que es la expresión de un intento de alianza con el campesinado en el interior de la alianza dominante. Parece claro, sin embargo, que la política en relación al arte tiene que ver menos que con las cuestiones filosóficas (si se puede o no dirigir el arte, punto en el que siempre Trotsky entra en contradicciones y aporías), con las urgencias y las debilidades del partido (muy grandes en arte y ciencia).

### 2.3. Trotsky durante el gran debate: el lugar de Literatura y revolución

*Literatura y revolución* ha sido considerada siempre como un manual de política cultural válido en todo tiempo y lugar, es decir, leído en abstracción de sus



condiciones históricas de producción. Sostenemos aquí que esa lectura coagula una intervención precisa para una circunstancia concreta, que no puede ser extrapolada sin caer en la religión. Sin embargo, no ha faltado tampoco el intento de ubicar la obra en una locación precisa, en relación a un conflicto particular. Como aquí defendemos, *Literatura y revolución* tiene un anclaje claramente delimitado: la defensa de la NEP y de la política de conciliación con la burguesía que ella inaugura. No es cierto que se produzca en el contexto de la lucha fraccional contra el stalinismo y la teoría del socialismo en un solo país, como pretende Cliff Slaughter.<sup>218</sup> El mismo Slaughter reconoce que se edita cuatro meses antes de la formulación oficial de la posición stalinista. Pero además, la temática de *Literatura y revolución* no tiene nada que ver con esa problemática, entre otras cosas, porque Bujarin, Stalin y Trotsky estaban de acuerdo con la condena de la literatura proletaria y la defensa de los compañeros de ruta. En el caso de Bujarin y Stalin, muy coherentemente con sus posiciones sobre la NEP. En el caso de Trotsky, expresando una de sus típicas incoherencias. Veamos el asunto con más detalle, entrando en el examen de la obra.

#### a. El balance de la literatura rusa

La preceptiva política que brota de *Literatura y revolución* se basa en una evaluación del conjunto de la literatura rusa. Antes de volver sobre ella, entonces, repasemos ese balance.

#### *La literatura rusa del siglo XIX*

Para Trotsky, la gran literatura rusa es la del siglo XIX. No toda, obviamente, porque hay un juicio ambiguo sobre los románticos, los antecesores de los simbolistas, caracterizados como estos por ese subjetivismo que Trotsky repudia. Hablando de Zhukovski, por ejemplo, cuestiona su relación con el romanticismo alemán y su desprecio del francés. El primero se distingue del segundo por “el total predominio del contenido psicológico sobre el social”. Lo que molesta a Trotsky es la falta de relación con la vida: “El arte aquí sirve como medio no para mejorar la vida, sino para huir cobardemente de ella...” Zhukovski ha perdido las “notas liberadoras combativas” que poseía el romanticismo original.

Para Trotsky, la mejor literatura rusa se confunde con la crítica social. De allí que, sin dejar de señalar las limitaciones, alaba sin cortapisas a Goncharov, Uspenski, Tolstói, Nekrasov o Saltikov-Schedrin. Se trata de intelectuales provenientes de la nobleza o de la pequeña burguesía campesinista, generalmente socialrevolucionarios y defensores de la vida tradicional rusa. Son, entonces, defensores de la utopía populista, una ideología que ensalsa las virtudes naturales del campesino, pero no cree en su capacidad para su propia liberación. El intelectual será, desde afuera, el encargado de llevar la “luz” al campesino.<sup>219</sup> El

<sup>218</sup>Slaughter, Cliff: *Marxism, Ideology and Literature*, Humanities Press, 1980. (“Literatura y revolución: Trotsky”, en marxist.org).

<sup>219</sup>Cabe recordar que Plejanov iba a acusar a Lenin de desviación populista, por su teoría del partido y el lugar que le otorga al intelectual, que lleva la teoría “desde afuera”.

fracaso de los populistas en transformarse en la guía política del campesinado signa la tragedia de la época y de la intelligentsia de la segunda mitad del siglo XIX. No es difícil ver a Trotsky en esta línea de pensamiento, que es la misma de todos los intelectuales rusos, tal vez con la única excepción de los simbolistas y acmeístas.

#### *La literatura previa a la revolución*

En la medida en que buena parte de los problemas “literarios” del nuevo Estado consisten básicamente en cómo lidiar con los intelectuales pre-revolucionarios, una buena parte de *Literatura y revolución* se centra en un examen de esas capas. Trotsky va a resultar particularmente duro con los simbolistas y acmeístas. Ambos son el resultado de una “transformación egoísta, de ‘refinamiento’ estético, de individualización y aburguesamiento de la intelligentsia”, que se volvió “patriótica y burguesa”, “egoísta, sabotadora, odiosa, carente de ideología, contrarrevolucionaria.” Esteticismo autosuficiente, una acusación grave.

De todo ese conjunto de escritores y poetas, solo se salva, parcialmente, Blok. Trotsky reconoce su honestidad: es un señor noble que, dentro de sus limitaciones, admite el triunfo bolchevique y lo acepta, a su manera. El valor de la honestidad es remarkable. De allí que *Los doce* sea la obra más “significativa” de “nuestra época”, producto, finalmente, de que “Blok no hablaba del arte puro ni ponía a la poesía por encima de la vida”. Al contrario, reconocía la “indivisibilidad e inseparabilidad del arte, la vida y la política”. Le niega, sin embargo, lugar en la revolución: “*Los doce* no es el poema de la revolución. Es el canto del cisne del arte individualista que ha comulgado con la revolución.” Si Blok se salva, el resto no. Bieli, por ejemplo, es la mejor expresión de la “literatura interrevolucionaria (1905-1917), decadente por sus estados de ánimo y su inspiración, refinada por su técnica, individualista, simbólica y mística...”<sup>220</sup> Vale aclarar que estos adjetivos no son, precisamente, positivos.

Lo que más molesta a Trotsky es la pretensión simbolista y formalista de privilegiar la forma sobre el contenido, lo que resulta en evasión y reacción. Es la expresión de la “decadencia”, que como vimos, se ha transformado ya de un estado de ánimo en un insulto: “cuanto más pobre en contenido moral es una época y sus artistas, más convulsivamente se aferrará el arte a la aparente independencia de la forma.”

El arte pre-octubrista es reaccionario: “Lameplatos y mantenidos: Bunin, Merezhkovski, Zinaída Guippius, N. Kotliarevski, Záitsev, Zamiatin, etc.” Tampoco se salvan otros autores del período interrevolucionario por más que representen una forma más aceptable. Es el caso de Andréiev, a quien trata poco menos que de estúpido.

#### *La literatura después de Octubre*

El balance de Trotsky sobre la literatura rusa a comienzos de la revolución se apoya en sus análisis previos, sobre todo en su conclusión acerca del

<sup>220</sup>LyR, p. 239.

período reaccionario posterior a 1905. La literatura ajena a Octubre incluye a Bieli, Ajmátova, los acmeístas, Zamiatin y a los “serapiones”. De estos últimos, lo peor es su escepticismo político, aunque con ellos Trotsky intentará construir una alianza que tomará el nombre de “compañeros de ruta”.

La literatura entre 1905 y 1917 es expresión de la derrota. Mística, patriótica y kerenskiana. Contra estos la crítica de Trotsky pierde todo el equilibrio que ha mostrado con figuras tan contradictorias como Tolstói o Blok. Se trata de una crítica cruel, casi soez. La acusación es clara: el misticismo, la huida interior son el resultado de su origen de clase, de las clases desplazadas por la revolución. Contra ellos, en particular contra los “adheridos” muestra verdadero desprecio.

La revolución encuentra un panorama literario establecido, a cuyo conjunto el autor denomina arte “ajeno a Octubre”. Trotsky resume el impacto que recibió esta capa de intelectuales de los acontecimientos revolucionarios en la acusación de *inexistencia*. La literatura ajena a Octubre no puede existir porque se ha quedado sin tema, materia y aliento. “¿Existe Bunin?”, se pregunta Trotsky. Lo mismo de Alekséi Tolstói. No existe literatura de la emigración, insiste, contra una historia que se reirá de sus dichos (Bunin terminará siendo el primer Premio Nobel de las letras rusas y Tolstói un “prohombre” literario del stalinismo). Su furia se extiende a Zamiatin, a quien imagina un nexo entre la emigración y la joven literatura posrevolucionaria.

Otro grupo importante es el que representa al teatro tradicional, a quienes, extrañamente, Trotsky critica que sigan “viviendo en el ambiente (...) de Chéjov”, siendo como son, gracias a su “elevada técnica”, un instrumento necesario para la incorporación a las masas de la cultura burguesa, quintaesencia del programa trotskista para el arte soviético... En el mismo sentido, ¿por qué criticar a “la talentosísima Ajmátova”, si ella bien puede cumplir la misma función que Stanislavski? Parece preferir, antes que a ellos, a un conjunto de artistas “adheridos”, que pintan como si nada hubiera pasado, retratos bolcheviques con la misma indiferencia con la que antes pintaban “un nabo”. Verdadera basura artística, son preferibles a los anteriores: “los adheridos no arrancarán del cielo la Estrella Polar ni inventarán la pólvora silenciosa. Pero son útiles, necesarios, como el estiércol para la nueva cultura. Y eso no es poco.” Son mediocres, sin duda, pero son “neutrales” en su contenido, hacen lo que se les dice. Casi parece hablar del realismo socialista... Es claro que no habla bien de Trotsky y su “política artística” real el que, luego de rescatar poco menos que a la basura cultural, trate tan mal a gente que luego devendrá en luminaria de la literatura rusa, como Ajmátova o Tsvetáieva. En efecto, Trotsky es particularmente duro con esta gente: “A fin de cuentas, ¿cómo no llegar a la conclusión de que la cabeza normal de un fariseo instruido es un cajón lleno de basura en el que la historia arroja al paso los desperdicios de sus sucesivas conquistas?”

#### *Los compañeros de ruta*

La clave de la posición de Trotsky en torno al problema del arte está en la relación con los compañeros de ruta. Ya hemos visto quiénes son. Un examen más detallado del caso Pilniak ayuda a entender mejor el criterio que guía al autor de *Literatura y revolución*: el establecimiento de la hegemonía de la revolución en

el arte (de paso, recuérdese lo que Voronski opina de Pilniak y se constatará la íntima relación entre el editor de *Krasnaia nov* y el destinatario de este prólogo). Como toda hegemonía, no puede establecerse solo por la fuerza, exige consenso. La crítica es el momento del consenso. Pilniak no entiende de qué fuerza se nutre la revolución, aunque la celebra como fuerza viva: es un elemento “hegemonizable”. Esa hegemonía es política y se basa en la verdad.

En este punto, Trotsky es coherente ya que establece como valor fundamental, en la crítica y en el arte, la verdad. Exige que el arte reproduzca la verdad de la realidad, una especie de realismo científico. El ejemplo es muy pertinente, puesto que Pilniak tiene una desviación campesinista. Su error científico (Pilniak no entiende la revolución) deviene problema político (campesinismo) y el problema político en peligro artístico, la trivialización, una trivialización que tiene también consecuencias políticas, porque con ella “comenzó la época contrarrevolucionaria luego de 1905, con la mística y la mistificación.” Esta defensa de la verdad como criterio artístico opone romanticismo (misticismo) a revolución: Pilniak tiene “debilidad” por Bieli. De alguna manera, aunque más no sea por sus inclinaciones estéticas, Pilniak pasa inadvertidamente del romanticismo literario al romanticismo político, el campesinismo. Por esta razón, por no comprender el proceso revolucionario, Pilniak es incapaz también de construir un arte revolucionario aun cuando simpatice con la revolución:

“Pilniak observa con mucha precisión y agudeza nuestra fragmentada existencia; en esto reside su fuerza; es realista. (...) No se aparta de la Rusia revolucionaria, al contrario, la acepta e incluso la enaltece, pero solo declarativamente; no puede justificarla artísticamente, ya que no la abarca ideológicamente. (...) Y la obra se divide en dos: o bien aparece en ella un eje invisible –la revolución–, o bien aparece un eje demasiado evidente –el propio autor– que oscila inseguro dando una y mil vueltas alrededor de la revolución. Así es Pilniak por ahora. En el sentido argumental, Pilniak es provinciano. Toma la revolución en su periferia, en sus patios traseros, en el campo y, sobre todo, en las ciudades cabeza de distrito.”<sup>221</sup>

Por esto, Trotsky categoriza a Pilniak como “compañero de ruta”, de cuyo futuro como escritor revolucionario duda. Sus errores son los de todos los compañeros de ruta. En ellos el error básico consiste en la representación parcial de la realidad, error que se corporiza en el campesinismo. En la creencia en que la fuerza motriz de la revolución no es el proletariado, la ciudad, sino el campo y el campesino. Así, se ignora que la revolución es un proceso racional que tiene un objetivo y una dirección (los bolcheviques y el socialismo) y se la interpreta como una fuerza natural, irracional cuya función es volver al pasado mítico. La “expropiación artística” de la revolución (el campesino por el obrero como héroe) es la expresión literaria de la ideología kulak, que quiere enriquecerse a costa de la ciudad y la revolución. El paso de la posición revolucionaria del campesino (expropiación del terrateniente) a la contrarrevolución (la presión sobre el proletariado) es lo que se escamotea en el campesinismo literario. Los compañeros de ruta son, entonces, el ala derecha de la NEP. Oscilan entre el oportunismo (la espera de la caída de los bolcheviques o su conversión) y la

<sup>221</sup>*LyR*, pp. 258-259.

ignorancia (el sentido de las transformaciones en marcha y, por lo tanto, de los alineamientos políticos y sociales que se juegan en la revolución). Su base social es el campesinado, la clase que amenaza la revolución desde adentro.

Blok, Vsévolod Ivanov, Pilniak, Kliúiev, Esenin, Chukovski, Zamiatin, “guardan con la revolución una relación pasiva, contemplativa, romántica y pequeñoburguesa, como si se tratara del elemento nacional enfurecido.” Confunden los actos heroicos con la naturaleza social del proceso en marcha. En un párrafo muy certero, pero que también revela lo que Trotsky no quiere decir de su concepción del arte, declara que

“La poesía de la revolución no está en el tiro de la ametralladora ni en los combates de barriada, ni en el heroísmo del caído ni en la victoria del triunfador, puesto que todos estos momentos están presentes en una guerra violenta; allí también se vierte sangre, y aún con más abundancia, repiquetean las ametralladoras, hay vencedores y vencidos. El pathos de la revolución y de su poesía está en que la nueva clase revolucionaria se somete a todos estos medios de lucha y en nombre de nuevos objetivos que desarrollan y enriquecen al hombre y lo transforman en hombre nuevo, lleva adelante una lucha contra el viejo mundo, cae, se levanta, y así lo seguirá haciendo hasta la victoria. (...) Es en esta dinámica predeterminada de la revolución, en su geometría política, que se halla su poesía suprema.”<sup>222</sup>

Dicho de otra manera, la literatura de la revolución es la que destaca su contenido obrero y su dirección bolchevique. Otra vez, es difícil no ver aquí al realismo socialista asomando la nariz. No se entiende por qué, por ejemplo, una novela como *La derrota*, de Fadeiev o *Así se templó el acero*, de Ostrovski, no pueden ser, finalmente, modelos de la literatura revolucionaria trotskista.

Con todo, para Trotsky, los compañeros de ruta son lo mejor que ha producido la revolución. Con ellos hay que proceder con tacto, evitando “métodos de atropello”, expresión que denota el uso de la fuerza indiscriminado para resolver de un tajo lo que requiere estrategia y paciencia. Por eso, el ejercicio de la violencia se complementa con el reconocimiento positivo: “Eliminemos mentalmente de nuestra vida cotidiana a Pilniak y Vsévolod Ivanov y nos encontraremos un poco más empobrecidos.”

Trotsky ve en los “compañeros de ruta” un peligro real, no tanto en acto como en potencia:

“Por ahora, este proceso tiene un carácter puramente preparatorio, simbólico, y se expresa en la idealización (tardía) del espíritu revolucionario del *muzhik*. Este singular neopopulismo es característico de todos los compañeros de ruta. En el futuro, con el aumento del número de escuelas y de lectores en el campo, el vínculo entre este arte y el campesinado puede llegar a ser más orgánico. A la vez, el campesinado producirá su propia intelligentsia creadora. El punto de vista campesino –en la economía, en la política, en el arte– es más primitivo, limitado y egoísta que el proletario. Pero este punto de vista campesino existe, es un hecho, por lo demás serio y duradero. Y si un artista que aborda la vida desde el punto de vista campesino, más a menudo desde uno campesino-intelectual, está imbuido de la idea de la vital

<sup>222</sup>Lyr, pp. 268-270.

necesidad de la unión de obreros y campesinos, su obra, si cumple con las demás condiciones necesarias, será históricamente progresista.”<sup>223</sup>

Queda implícito que si no está “imbuido” de tal “vital necesidad”, se transforma en un enemigo del proletariado: “La relación con el proletariado es menos ambigua en el caso de los futuristas. Los hermanos de Serapión, los imagi-nistas, Pilniak, dejan traslucir aquí y allí su oposición al proletariado, al menos hasta hace poco.” Para Trotsky, entonces, los compañeros de ruta constituyen una base potencial de la reconstitución de una intelligentsia burguesa que tiene a su favor a la mayoría de la población de la URSS, que es campesina. Lo que asusta de los compañeros de ruta es su potencialidad como dirección de la burguesía emergente que ha creado la misma revolución al repartir la tierra, es decir, con la reforma agraria, y que ahora tiene un nuevo impulso con la NEP. Los compañeros de ruta son potenciales intelectuales de la burguesía campesina.

No todos son iguales. Los “hermanos de Serapión” están más cerca de la revolución, están ligados a ella, pero “este vínculo es aún bastante amorfo”. ¿Cuál es el problema con ellos? “El rasgo más peligroso de los hermanos de Serapión es su jactancia de carecer de principios”, contesta Trotsky. Es decir, no son políticamente confiables, podrían plegarse a la burguesía en cualquier momento. Esa “pose” de carencia de principios “ora enmascara una tendencia reaccionaria, ora se confunde en la alienación social, ora hace simplemente las veces de tonto”. La generación de los “compañeros de ruta”, a la que “la revolución sorprendió cuando aún era adolescente”, es “la peor no solo entre la intelligentsia urbana, sino también entre el campesinado e incluso entre la clase obrera”. Para Trotsky no son revolucionarios “sino temerarios con rasgos de individualismo anarquista”. La generación siguiente, la que creció con el nuevo régimen, “es mucho mejor; es más sociable, disciplinada, autoexigente, ávida de conocimientos, seriamente constituida”. A los compañeros de ruta les queda solo la emigración, externa o interna.

#### *El futurismo*

Trotsky ha sido reivindicado como un intelectual sensible a las vanguardias. Pero esta idea no tiene sustento. Una inquina particular tiene por el futurismo, por ejemplo. Movimiento de origen burgués, según el jefe del Ejército rojo, el futurismo pudo escapar a sus límites en el contexto ruso porque la revolución le dio la oportunidad de eludir el destino de toda vanguardia burguesa: transformarse en otra revuelta académica que termina con su canonización.

No deja de ver en él elementos valiosos: una rebelión contra “la cerrada estética de castas de la intelligentsia burguesa” que renovó el vocabulario y la sintaxis poética, devolviendo la sangre “a muchas palabras y expresiones hue-ras” y ha creado “nuevas palabras y giros que se han incorporado o están incorporándose al vocabulario poético y que pueden enriquecer el habla viva”. Ha creado rimas y ritmos audaces, pero también “ha excedido con creces los límites que un idioma vivo puede admitir”. Es un pecado propio de “todo movimiento

<sup>223</sup>Lyr, p. 341.

vivo”, cuyos excesos irán desapareciendo. La crítica al irracionalismo implícita en el futurismo agrada a Trotsky, lo mismo que su pasión por la técnica, la ciencia, la planificación y los valores propios del “nuevo hombre” (voluntad, hombría, rapidez, precisión).

Entonces, ¿cuál es la causa del encono? Siendo una ramificación del arte burgués, participa de la creación de la nueva cultura más que cualquier otra corriente, aunque no puede ser arte proletario por su esencia: sus ataques a la academia y las castas intelectuales es válido, pero su llamado a “liquidar la tradición” no tiene sentido para los obreros, que todavía tienen que asimilar a Pushkin. Finalmente, el *vanguardismo* es el mayor pecado achacable al futurismo.

La crítica al futurismo se extiende a LEF: Meyerhold, como Maiakovski, se preocupan por problemas serios, pero en el contexto atrasado ruso, su actitud se vuelve “diletantismo provinciano”. No se trata, sin embargo, de una crítica muy precisa, ni siquiera demasiado ajustada: creer que los versos de Maiakovski pueden resultar más incomprensibles para el obrero ruso ignorante que la pesada versificación de *Eugeni Oniegin* es una petición de principio inaceptable. Lo mismo podría pensarse de la relación entre Meyerhold y Stanislavski, por ejemplo.<sup>224</sup> El mismo tipo de superficialidad asume su crítica a Arvatov y a los artistas plásticos de LEF, a quienes se cuestiona por su demanda de abandonar las formas tradicionales, es decir, burguesas de producción: está bien que el arte quiera introducirse en el mundo cotidiano del hombre común, pero “está mal cuando, sobre esta base, se le declara al arte actual un ultimátum a breve plazo: dejar ‘el caballete’ y fundirse con la vida”. Los gigantescos pasos adelante que en la URSS están dando el diseño gráfico moderno (piénsese nada más en Rodchenko y El Lissitzky), las técnicas publicitarias (los carteles de la ROSTA de Maiakovski), la arquitectura moderna (Tatlin), el diseño industrial (otra vez, los productivistas), demuestran qué poco conocía Trotsky de estos problemas y qué lejos está de las tendencias más avanzadas del arte y la técnica artística que van a dominar el siglo XX (piénsese, por ejemplo, en la Bauhaus).

En efecto, en su crítica a LEF, Trotsky adopta una postura conservadora, donde casi se niega el valor de la innovación formal en nombre de una evolución “natural”. Cuando afirma que los futuristas son comunistas a los que la revolución mejoró, pero que no han podido, todavía, asimilar el conjunto de problemas que la revolución les presenta, demuestra exactamente lo contrario: que el propio Trotsky no es consciente de todas las fuerzas que la revolución ha puesto en juego, sobre todo fuera de los ámbitos estrechos de su intervención personal. Y ese atraso de su propia conciencia, Trotsky lo adjudica no a sus propias limitaciones sino a las de la clase obrera rusa: “todavía habrán de sucederse varias generaciones antes de que nuestra actual miseria económica y cultural alcance la fusión del arte con la vida cotidiana”. Por esta razón, el partido no puede “canonizar a LEF o a alguna de sus alas como ‘arte comunista’”, por la simple razón de que “no se pueden canonizar las búsquedas”. Pero LEF

<sup>224</sup>Recordemos que Stanislavski era el alma del Teatro del Arte de Moscú y figura central del teatro ruso pre-revolucionario. En su repertorio como director entraban desde Chéjov a Hauptmann, pasando por Ibsen y Gorki. Véanse las historias del teatro ruso citadas en la bibliografía.

no buscaba, en este momento, ser “canonizado”; por el contrario, igual que el Proletkult de Bogdanov, luchaba por su subsistencia.

Para Trotsky, por alguna razón que no termina de aclararse, el futurismo y, sobre todo Maiakovski, nunca serán realmente revolucionarios ni comunistas. A pesar de haberse “convertido” formalmente, no pudieron asimilar los “problemas y relaciones más profundas que exceden con creces los límites de su viejo mundillo”. Por eso, *porque no sienten la revolución*, los futuristas “son artísticamente *más débiles en aquellas obras en las que son más acabadamente comunistas*”. Finalmente, hasta Maiakovski está atrapado en “su pasado espiritual”. De allí viene la ampulosidad y artificiosidad de su poesía. Trotsky insiste con que reelaborar “el mundo de los sentimientos adquirido desde la infancia de acuerdo a una orientación científica programada es el trabajo interior más difícil”. Y agrega: “No cualquiera está capacitado para hacerlo”.<sup>225</sup> Parece que Trotsky sí, aunque uno estaría tentado a demostrar que la pedantería y la arrogancia son actitudes propias de pequeño-burgueses... Realmente es difícil tomar en serio a Trotsky en este punto. Maiakovski, al que le reconoce “un gran talento”, su hostilidad “al misticismo, a la santurronería de todo tipo, a la explotación del hombre por el hombre”, que “sus simpatías están por entero del lado del proletariado combatiente”, que aborrece del “sacerdocio del arte”; al que le reconoce que “está dispuesto a poner su creación completamente al servicio de la revolución”, ese Maiakovski, carece de “esa armonía necesaria entre los elementos componentes, ni equilibrio”. “Maiakovski se muestra muy débil allí donde se necesitan el sentido de la medida y la capacidad de autocritica”, concluye alguien que se ha caracterizado, para bien y para mal, de las mismas características personales y políticas. Estos pasajes son, probablemente, el punto culminante del capricho y la ignorancia elevados a teoría, y ensucian más al crítico que al criticado. Repátese comparativamente, la sutileza con la que valora a Pilniak, un compañero de ruta, y el juicio que le vale 150.000.000, de Maikovski, cuya superficialidad da vergüenza ajena.

El grado de superficialidad de la crítica trotskista hacia el futurismo, se repite en relación a los formalistas, “pedantes sin motivo”. Lo que descubrieron no es inútil, pero es menor. Invierten la causalidad: la forma crea el contenido y no a la inversa. “Estrechamente vinculado con el futurismo ruso”, el formalismo “se opone teóricamente al marxismo con todas sus fuerzas”. Trotsky identifica al formalismo con las proposiciones extremas de Víktor Shklovski, identidad que, como vimos está lejos de ser considerada válida por los mismos fundadores del formalismo. Aunque “sus descubrimientos técnicos pueden ser útiles y necesarios”, el formalismo es “ante todo un engendro extremadamente arrogante.”<sup>226</sup> Según Trotsky, “para ellos, el arte de la palabra se agota total y definitivamente en la palabra, como el arte figurativo en el color.” Sin ser una acusación falsa de las posiciones extremas del formalismo, la evaluación “trotskista” no tiende ningún puente hacia esos intelectuales cuya tarea marcará la cultura del siglo XX.

Consecuente con su posición centrista, Trotsky considera a la vanguardia literaria en general como gente poco útil y que es mejor vigilar. En última

<sup>225</sup>LyR, p. 297.

<sup>226</sup>LyR, p. 307.

instancia, es una expresión más del ultraizquierdismo que la dirección bolchevique quiere controlar.

#### *El Proletkult y los escritores proletarios*

Trotsky pone sobre la mesa la naturaleza de su intervención en relación al Proletkult, que consistió básicamente en llevar adelante la política de Lenin de destruir al bogdanovismo y subordinarlo al partido. Según Trotsky, su intervención salvó al Proletkult de las iras de Lenin, al liberar a los escritores proletarios de sus ataduras bogdanovianas. Pero este asunto tiene poca importancia, si es que tiene alguna, en *Literatura y revolución*. El grueso de la intervención trotskista se relaciona con los escritores proletarios, no contra el bogdanovismo. El nexo entre ambos, Bogdanov y los escritores proletarios es la reivindicación de la cultura proletaria. De allí que Trotsky parezca, en este libro, llevar adelante una batalla contra el Proletkult. Como ya vimos, no es así, ni siquiera contra todos los escritores proletarios (propone apoyar a *Kúznitsa*, por ejemplo). El eje de la confrontación pasa por *Na postú*. Contra ellos, y resumiendo, se rechaza la idea de una literatura proletaria y la posibilidad de dirigir u organizar la producción artística.

Trotsky no niega que haya proletarios que escriban, sino de que haya una literatura proletaria, porque el proletariado es una clase imposibilitada de sostener a sus artistas y hacer posible el dominio de su arte. Analfabetos, ocupados en la lucha política y en las demandas culturales más elementales (la lucha “contra la mugre, la sífilis, etc.”), indigentes, los obreros no pueden crear su propia cultura. Y cuando conquista el poder, aniquila las clases y a sí misma. Los círculos de escritores proletarios son duramente adjetivados por Trotsky. *Na postú* es un “circulito”; *Kúznitsa* y *Oktiabr*, “episodios de carácter elitista”; la V.A.P.P., una agrupación poco menos que inútil. Recordemos que los escritores nucleados en torno a *Na postú*, *Oktiabr* o *Molodáia Gvárdia* (*La joven guardia*) consideran que la poesía tiene que ser escrita por trabajadores y hostigan permanentemente a los compañeros de ruta, acusándolos de tener aspiraciones pequeño burguesas. Los colaboradores de *En guardia* consideran a Gorki “el favorito de la burguesía occidental” y a Alekséi Tolstói y Ehrenburg, “pseudo-revolucionarios”. Injurian a Maiakovski, Esenin, Pilniak, los hermanos Serapios y Voronski (a quien consideran un liberal que “apoya a nepmanes”).

Las opiniones de Trotsky sobre los escritores proletarios están teñidas de arbitrariedad, argumentos falaces y *ad hominem*. Véase si no, su uso oportunista (y mentiroso, si hemos de creerle a él mismo) de Demián Biedni. Demián Biedni, “Demián el Pobre”, es el seudónimo de Iefim Pridvórov. Hijo natural de un duque, colabora con la prensa socialista ya desde antes de la Revolución. Amigo de miembros prominentes del Partido, escribe en la tradición de los fabulistas rusos, como Iván Krylov.<sup>227</sup>

En medio de los debates que dan origen a *Literatura y revolución*, Biedni produce literatura proletaria de primera calidad y su autor es un “talentoso escritor”:

<sup>227</sup>Slonim, op. cit., p. 54.

“Es curioso que quienes componen las fórmulas abstractas de la poesía proletaria pasen a menudo de largo ante un poeta que, más que ningún otro, tiene derecho al título de poeta de la Rusia revolucionaria. (...) No es un poeta que se haya acercado a la revolución, que haya sido condescendiente con ella, que la haya aceptado; es un bolchevique cuya arma es la poesía. Y en esto reside la fuerza excepcional de Demián. Para él, la revolución no es material para su obra, sino la instancia superior que lo ha colocado a él mismo en su puesto. (...) Hay en él cosas de gran fuerza y de consumada maestría, pero también hay bastante de periodístico, de cotidiano, de segundo orden. Es que Demián no crea en las raras ocasiones en que Apolo exige una sagrada ofrenda, sino día a día, cuando llaman los acontecimientos y... el Comité Central. Pero tomada en conjunto, su obra constituye un fenómeno cabalmente sin precedentes, único en su género. Y esos poetitas de las distintas escuelas que tan dispuestos están a reírse de Demián -¡ah, ese folletinista de periódico!-, que busquen en su memoria y encuentren otro poeta que con sus versos haya influido tan directa y efectivamente sobre las masas. ¿Y cuáles son esas masas? Millones de obreros, campesinos, soldados rojos. ¿Y cuándo? En la más grandiosa de las épocas.”<sup>228</sup>

Como si faltara poco, Trotsky agrega que “la obra de Demián Biedni es una literatura proletaria y popular, es decir, una literatura virtualmente necesaria para un pueblo que despierta. Y si esto no es ‘auténtica’ poesía, es en cambio algo más que ella.” Pero, con motivo de su muerte, en 1932,

“Solo un lamentable esquematismo, la cortedad de luces y el papagayismo del periodo epigonal pueden explicar el sorprendente hecho de que Demián Biedni haya sido incluido entre los poetas del proletariado. No. Él fue compañero de ruta, el primer gran compañero de ruta literario de la revuelta de Octubre. Dio expresión no al obrero metalúrgico, sino al campesino insurrecto que se le desbocó al pequeño burgués urbano. (...) Demián no es un poeta, no es un artista; es un trovador, un agitador con rima, pero de muy alta estirpe...”<sup>229</sup>

Biedni es ahora representante del campesinismo cuya calidad literaria es nula, al que no puede considerarse “poeta” sino a lo sumo “trovador” (cierto que “de talla histórica”), que ayudó a “hacer avanzar la revolución”, pero no a la literatura (“ni un centímetro”). Contando una infidencia de Lenin, agrega que

“Los cuentos que circulan de que Lenin tenía en muy alta estima el talento artístico de Demián son pura leyenda. Lenin valoraba a un agitador con rima de primera clase, a un notable maestro del habla popular. Pero esto no impedía a Lenin decir a solas sobre Demián: ‘es vulgar, ay, qué vulgar es, y no puede sin pornografía’. Y la vulgaridad y la pornografía están teñidas en Demián con un tinte pequeñoburgués y de kulak.”<sup>230</sup>

¿A quién hemos de creer? ¿Al Trotsky de 1923 o al de una década después? Estos juicios no brotan de ninguna consideración estética abstracta, sino de la oportunidad... Pero es un oportunismo que no lo beneficia. Trotsky no está

<sup>228</sup>*LyR*, p. 334.

<sup>229</sup>*LyR*, p. 811.

<sup>230</sup>*LyR*, pp. 811-812.

construyendo una línea propia, por eso se da el lujo de despreciar aliados potenciales. *Na postú* y la VAPP tenían abiertas simpatías trotskistas (desde Libedinski a Averbaj). ¿Por qué Trotsky procede con ellos, que finalmente, por su edad, están destinados a ser importantes dirigentes del partido, con más dureza que con quienes están condenados por el proceso histórico, los compañeros de ruta? Solo cabe una respuesta: Trotsky no está construyendo una fracción propia, está ejecutando una política abstracta (“administrativa”, diría Lenin). Trotsky no sabe hacer política, al menos la “pequeña” política, esa que se ejecuta cotidianamente, la que no depende de grandes tribunas ni se expresa en momentos gloriosos. Lamentablemente, esa política es la que pasa a dominar luego de que el momento álgido de la lucha ha pasado. Trotsky no sabe encolumnar a los escritores proletarios, a pesar de que está más cerca de ellos, políticamente, que cualquier otro miembro de la dirección bolchevique. Así, termina liquidando de hecho a la VAPP porque no le da objetivos, la rechaza de plano. Por ejemplo, ¿por qué no darle el lugar de frente de educación artística? Si se viene el fin de la tregua, es decir, si la NEP se agota, ¿no hay que preparar ideológicamente al proletariado para ello? La condena total que Trotsky efectúa sobre los escritores proletarios, evidentemente, no puede darle ninguna base en estos grupos. Esta incapacidad de Trotsky para construir una fracción propia dentro del partido, explica en buena medida su rápida caída y su derrota completa. Un simple repaso a la forma en que plantea los problemas permitirá entender mejor lo que decimos.

Trotsky parte en sus análisis de una visión muy conservadora de la cultura, tanto de la más elevada como de la más limitada: “Por su misma naturaleza, el arte es conservador, va a la zaga de la vida, es poco apto para captar los fenómenos al vuelo, durante el proceso de su formación.” Lo mismo sucede con la vida cotidiana: “La vida cotidiana es terriblemente conservadora”.

Se trata de afirmaciones genéricas, sin fundamento y sin prueba, que han pasado y se dejan pasar en la literatura trotskista sin crítica alguna. Por otra parte, la idea de que el arte es conservador no condice con la situación de la vanguardia rusa. Maïakovski o Gastev podrían contestar que lo que es conservador es la concepción del arte de Trotsky. Se podría sostener, incluso citando al mismísimo jefe del Ejército rojo, que el arte avanza más rápido en la percepción de los fenómenos sociales que la propia ciencia. Recuérdese, por ejemplo, la cita de Jack London que acabamos de examinar más arriba, en la cual Trotsky valora especialmente su capacidad anticipatoria (que, a la luz de los hechos posteriores, podríamos extender a Zamiatin y su *Nosotros*, o a la *Aelita* de Tolstói, por más reaccionarios que fueran). Paradójicamente, Trotsky se adjudica a sí mismo una presciencia que le niega al resto: “La teoría comunista se adelanta a nuestra vida diaria real en varias décadas, y en algunos ámbitos, en siglos”, pero “la política es flexible, mientras que la vida cotidiana es rígida y obstinada.”

Por otra parte, para Trotsky, finalmente, el proletariado es una masa bruta que hay que modelar:

“El estudio y la ilustración de la vida obrera deben convertirse ante todo en la tarea inmediata de los periodistas, por lo menos de aquellos que tienen ojos y oídos; hay que

orientarlos hacia ese trabajo por medio de la organización, instruyéndolos, dirigiéndolos y educándolos en la descripción de la vida y costumbres revolucionarias.”<sup>231</sup>

Entre otras cosas porque, como ya dijimos, mientras es una clase dominante, el proletariado carece de toda cultura. Es obvio que para Trotsky no hay intelectuales proletarios ni antes ni después del proceso revolucionario. Cómo puede el proletariado hacer una revolución sin cerebro alguno, es un problema que Trotsky no se plantea pero al que solo se pueden imaginar dos soluciones: 1. El proletariado llega a la revolución espontáneamente, impulsado por el estómago; 2. La teoría revolucionaria no solo llega desde fuera, sino que permanece fuera de la clase, puesto que aún después de la revolución, se necesitarán décadas para que el proletariado entienda qué es lo que ha hecho. En consecuencia, Lenin, el propio Trotsky, no son intelectuales proletarios, sino burgueses bienintencionados que no se sabe por qué razón están donde están, porque los obreros no saben lo que hacen, simplemente lo hacen. La revolución es, entonces, un producto de renegados de la propia burguesía, para la cual el proletariado es apenas una masa de maniobra.

Trotsky suele ser interpretado a modo religioso porque habla a modo religioso, con afirmaciones que no necesitan prueba. Véase la siguiente:

“La conclusión a la que llega el camarada Dubovskói es que la poesía proletaria no se encuentra en el grupo *Kúznitsa*, sino en los periódicos murales de las fábricas con sus autores anónimos. En esta conclusión hay también una idea justa, aunque expresada de manera paradójica. Podría decirse con el mismo derecho que los Shakespeare y Goethe proletarios están corriendo hoy con los pies descalzos hacia alguna escuela primaria. Indudablemente, la creación de los poetas de fábrica está orgánicamente mucho más ligada con la vida, con el modo de existencia y con los intereses de la masa obrera. Pero así y todo, eso no es *literatura* proletaria, sino solo la expresión escrita del proceso molecular de elevación cultural del proletariado.”<sup>232</sup>

¿Por qué *eso* no es literatura proletaria, sino “solo la expresión escrita del proceso molecular de elevación cultural del proletariado”? ¿Nos muestra aquí Trotsky algún análisis de *eso* que demuestre que lo que se expresa allí sigue siendo literatura *burguesa* o no es *literatura* en ningún sentido? No. Le basta con afirmarlo, a pesar de que se contradice con lo que acaba de escribir en la oración anterior (“la creación de los poetas de fábrica está orgánicamente mucho más ligada con la vida, con el modo de existencia y con los intereses de la masa obrera”).

Como contracara de la negación de la lucha por la cultura proletaria, Trotsky pretende dar alguna función a los intelectuales “revolucionarios”, pero sus propuestas no pueden sino decepcionar: la lucha contra “el lenguaje insultante”, el desarrollo de la alfabetización y de la “formación literaria”, el combate contra los piojos y por una higiene sistemática, el desarrollo de una red de correspondientes obreros, etc. Cuando Trotsky habla específicamente sobre la literatura útil para la revolución, no se eleva mucho más: todo se limita a la defensa del

<sup>231</sup>*LyR*, p. 755.

<sup>232</sup>*LyR*, p. 328.

costumbrismo, sobre cuya base debe surgir la literatura de la época de transición. Véase su juicio sobre el teatro, que comienza con otra frase religiosa (“el teatro, quizás la rama más conservadora del arte...”). Después de semejante afirmación en la tierra y en la época de Meyerhold, Trotsky se despacha:

“Yo no sé si actualmente necesitamos de la biomecánica en la escena, es decir, si figura en la primera fila de las urgencias históricas. (...) nuestro teatro necesita a toda costa un renovado repertorio revolucionario-cotidiano y, en primer lugar, una *comedia soviética*. (...) lo que necesitamos es sencillamente una comedia de costumbres soviética que haga reír y provoque indignación.”<sup>233</sup>

Obviamente, si esas risas no cuadraran con el gusto revolucionario, el liberal Trotsky actuaría en consonancia:

“¡...y qué bueno sería que por el campo soviético se paseara un inspector teatral! No invoquen, por favor, a la censura teatral, porque no sería cierto. Desde luego, si su comedia quisiera decir: ‘He ahí adonde nos han llevado, volvamos al viejo y querido nido de hidalgos’, entonces la censura prohibiría semejante obra y haría bien.”<sup>234</sup>

La comedia de costumbres, puede reanimar el teatro por varios años. Es más, tal vez ella nos transporte, en algún momento, a la tragedia, “que, no en vano, se considera el género superior del arte literario”, dice Trotsky repitiendo todos los clichés de la cultura burguesa.

¿Puede creerse que, en un período en el cual la vanguardia del proletariado siente cualquier cosa menos humildad ante el pasado que acaba de derrotar, esta forma de considerar el problema que examinamos permite cosechar aliados? Se podrá decir que Trotsky no era demagogo, lo que es muy cierto y muy respetable. Lo que también resulta claro es que así no se construye nada y que el problema no se encuentra en la honestidad revolucionaria de una figura legendaria, sino en su incapacidad para pensar algunos temas, la cultura, en este caso. Son las aporías de su pensamiento y no su firmeza moral, las que lo arrastran a una política equivocada, plagada de tácticas erróneas porque se ha fallado en determinar la naturaleza de la batalla en curso y, por lo tanto, se ha cometido un error estratégico. El problema, después de la guerra civil, no es la economía, es el partido. Stalin lo entendió mejor, por eso estaba subjetivamente preparado para lo que vendría. *Literatura y revolución* tiene que ser visto, entonces, como el documento que testimonia que la incomprensión del campo de lucha tiene consecuencias graves.

Para hacer más incomprensible el cuadro, la concepción trotskista del arte como “educación sentimental” abre un gigantesco canal de colaboración con los escritores proletarios igual que con la vanguardia artística. En lugar de desarrollarlo, transformándose en protector del Proletkult, de los escritores proletarios, de *LEF*, Trotsky lo dinamita, inmolándose en el altar de la NEP. Obviamente, para desplegar esta estrategia, Trotsky debería haber abandonado buena parte de sus concepciones sobre el arte.

<sup>233</sup> *LyR*, pp. 350-351.

<sup>234</sup> *LyR*, p. 351.

## b. La política cultural de Trotsky bajo la NEP

El debate sobre la literatura y el partido se enmarca en el inicio de la NEP. Recordemos primero que Trotsky va a defender, como toda la dirección bolchevique, el giro político y económico que significó la NEP. De hecho, anticipó un año antes la necesidad de abandonar el comunismo de guerra, proponiendo lo que después iba a ser el impuesto en especie, que iba a reemplazar las requisas compulsivas de granos. La NEP presupone una alianza con la burguesía representada por el campesinado, a quienes se permite ahora la acumulación. De allí que Lenin llame a la construcción de un capitalismo de Estado como presupuesto de un futuro socialista. El Estado revolucionario, dada la situación cultural del proletariado ruso y al desastre económico producido por la guerra civil, tiene una ingente necesidad de cuadros técnicos, desde la administración central a la dirección de las fábricas, pasando por el ejército. Nuevamente es Trotsky el primero en proponer esta alianza con la burguesía “intelectual” al integrar a los viejos cuadros militares en el Ejército rojo, en oposición, en este caso, al grupo liderado por Stalin. Lo que se expresa aquí es una oposición programática Comunismo de guerra-NEP.

El Proletkult va a representar, en este primer momento, el primer programa. De allí la importancia que toma un tema aparentemente menor, la posibilidad de una literatura proletaria, en las discusiones de la máxima dirección bolchevique y el ensañamiento de Lenin contra la organización. La política bolchevique para el arte y la literatura será, entonces, la línea de defensa de la NEP. ¿Con qué argumentos va a defender Trotsky esta política? La piedra de toque de su ataque será la negación de la posibilidad misma de la literatura proletaria.

Trotsky enuncia al comienzo de su argumentación un secuencialismo que va permear toda su interpretación: primero el poder, luego la economía, por último, la cultura. Existe una jerarquía en las determinaciones y por lo tanto en la prioridad de las tareas: ejército-economía-cultura. Este etapismo o bien niega la necesidad de lucha ideológica durante el proceso revolucionario, o bien que la cultura tenga algo que ver con la lucha ideológica (lo que él mismo ha desechado al reivindicar al arte como educación sentimental). Es probable es que este secuencialismo sea el resultado de lo que Trotsky entiende por cultura, es decir, en última instancia, “alta cultura”, para lo cual, obviamente, no hay mucho tiempo ni energías disponibles a comienzos de la revolución. Pero también es probable que sea, simplemente, un argumento *ad hoc* para la oportunidad, una forma de postergar un debate para el cual no se tienen buenos argumentos.

En el fondo del asunto, el problema es otro: nos encontramos metidos en la NEP porque no podemos solucionar el caos económico. Solucionado al menos en sus aspectos más dramáticos el problema del poder, con el fin de la guerra civil, el momento que domina la política bolchevique es el económico. Si el primero obliga a la máxima tensión entre clases, el segundo, dadas las condiciones ya mencionadas, requería de una política de alianzas y un clima de distensión general. Aquí, la función de *Literatura y revolución* es establecer la línea general bolchevique: evitar la canonización de algún grupo o tendencia, exigiendo la convivencia entre viejas expresiones literarias que reconocen la revolución como un hecho (la burguesía), aquellos, como los compañeros de ruta, que la

ven como un fenómeno positivo y que la apoyan aunque con reticencias (el campesinado) y la literatura que surge como consecuencia de Octubre, que representa de algún modo al proletariado. La convivencia entre las tendencias es el correlato necesario de la conciliación de clases que se inaugura con la NEP, que debe ser completada con la tarea cultural más básica.

Ello no impide que esa conciliación tenga sus límites. De allí que *Literatura y revolución* recuerda que el Estado revolucionario no tolerará a ningún artista ni ninguna expresión artística o intelectual que atente contra la revolución. Ese es el límite externo de la “libertad” en el arte de la naciente URSS. De allí que haya que señalar amigos y enemigos, amenazar con la censura e incluso la represión. Trotsky podría haberse limitado a justificar esta posición con el argumento de las necesidades políticas de la etapa, pero en el fondo de su pensamiento hay una concepción del proceso revolucionario que hace imposible pensar la existencia de una literatura proletaria, por dos razones, una coyuntural y otra estructural, agravadas por la concepción de “cultura” que defiende el creador del Ejército rojo.

Repasemos: para Trotsky el proletariado ruso carece de la educación más elemental, de modo que mal puede crear una cultura nueva quien no ha adquirido las bases de la existente. Asimilar la cultura burguesa sería ya un gran avance, sostiene Trotsky coincidiendo con Lenin. Por ahora, todo se limita a alfabetización: “primero, alfabetización; segundo, auténtica alfabetización, y no semialfabetización; y, tercero, cultura general”. Sin alfabetización no hay cultura, dice Trotsky, desconociendo que la inmensa mayoría de la humanidad ha vivido en ignorancia completa de la lectura desde que bajó del árbol en las sabanas africanas. Es curioso que un hombre que reconoce que un pueblo iletrado puede tener una elevada cultura política, oponga alfabetización a lucha ideológica y que la primera sea el paso necesario y exclusivo hacia la segunda. Es curioso también que quien tiene como norte estratégico la revolución permanente, es decir, el rechazo frontal a todo etapismo, presuponga que una etapa de cultura “burguesa” sea inevitable para el desarrollo de una socialista. Evidentemente, Trotsky tiene una imagen muy reduccionista del problema de la “cultura” o quiere desviar la atención a fin de ganar un debate evitando entrar en tema...

Por otra parte, suponiendo que la transición al comunismo sería extremadamente rápida, el proletariado creará una cultura “socialista”, sin pasar por su propia cultura. Curiosamente, va a construir una cultura socialista asimilando el arte burgués. Trotsky quiere aclarar que “los proletarios tomarán el arte burgués, al igual que la finca de un noble, de un modo proletario”. Y abunda: “Pues el proletariado no saca su punto de vista clasista del arte, sino al contrario, introduce ese punto de vista en el arte.”<sup>235</sup> De modo que, la introducción de un punto de vista clasista proletario (que según el mismo Trotsky se elimina durante la revolución), transforma al arte burgués en arte socialista. Por si faltara poco, podemos hablar también de una cultura revolucionaria, de una cultura humana general, pero no de una cultura proletaria, a pesar de ser el proletariado el que, de la nada, hará nacer a todas ellas. Este galimatías sin mucho sentido solo

<sup>235</sup>LyR, p. 771.

demuestra lo perdido que se encuentra Trotsky en sus propias formulaciones, arrastrado por las necesidades del debate.

Como dijimos, ambos argumentos son solidarios con la concepción que Trotsky tiene de la cultura en general: una cultura presupone no solo usos y costumbres, valores, modos de ser y ver el mundo, sino un arte y una ciencia desarrollados. Como todo eso lleva un largo período de gestación y desarrollo, el proletariado no alcanzará a producirla, porque el comunismo llegará antes. Realmente, no se entiende por qué niega la posibilidad de la existencia de una cultura obrera durante la dominación burguesa, salvo que se considere a Trotsky un reproductivista extremo, al estilo Althusser o algo incluso peor que Bourdieu. Por otra parte, no parece que Trotsky sospeche que su argumento central, el atraso cultural de la clase obrera rusa, en el mejor de los casos solo vale para... la clase obrera rusa. Que tal argumento no corre para alemanes, franceses, italianos, norteamericanos, etc.

Al adjudicar toda la cultura acumulada de la humanidad a la burguesía, Trotsky cae en aquello mismo que se critica a Bogdanov: la idea de una ciencia y una tecnología clasistas. Por lo tanto, la “asimilación” no tiene sentido. ¿Cómo se hace para “apoderarnos oficialmente” de la cultura de la clase enemiga sin reproducirla críticamente, justo en el momento en el que la NEP favorece su resurgimiento? Salvo que la antigua cultura no sea tan poderosa como para imponerse a un proletariado desprovisto por completo de toda forma cultural, lo que, dada la descripción que Trotsky hace de ambos (de la cultura antigua y del proletariado ruso), no parece razonable. Esa es la razón por la que Trotsky deduce de aquí una política para el arte ciertamente irresponsable:

“¡Nadie prescribe ni pretende prescribir una temática a los poetas! ¡Tengan a bien escribir todo cuanto se les ocurra! Pero permitan a la nueva clase, (...) llamada a construir un mundo nuevo, decirles en tal o cual caso: si traducen la percepción del mundo del Domostroi al lenguaje del acmeísmo, eso no los hará nuevos poetas. (...) El proletariado necesita encontrar en el arte expresión para la nueva construcción espiritual que apenas ha comenzado a formarse en él mismo y que el arte debe ayudar a formar. Esto no es una orden del Estado, sino un criterio histórico. Su fuerza reside en su condicionamiento histórico objetivo. No se puede eludirlo ni escapar a su poder.”<sup>236</sup>

¿Qué pasa si los “poetas” insisten en el acmeísmo, en lugar de “encontrar” la nueva expresión artística que necesita el proletariado? ¿Cómo se resuelve ese problema? No por una “orden del Estado”, entonces ¿cómo? ¿Se impone espontáneamente el “criterio histórico”? Indudablemente, la parte propositiva es la más débil del discurso trotskista. Trotsky enuncia lo que no se puede hacer, pero no es capaz de proponer una política concreta, salvo “apreciar las condiciones de desarrollo del arte nuevo, de seguir toda sus variaciones, de ayudar a las más progresistas de ellas mediante la crítica”. Como vimos, esto no es lo que Trotsky hace, sino lo que dice. Lo que hace es dirigir el arte mediante una combinación de coerción y consenso, es decir, de violencia material y violencia ideológica. En

<sup>236</sup>LyR, pp. 311-312.



efecto, cuando Trotsky pretende demostrar que el partido no puede dirigir la producción cultural, expresa exactamente lo contrario:

“Hay ámbitos en los que el partido dirige directa e imperativamente. Hay ámbitos donde controla y ayuda. Hay ámbitos donde solamente ayuda. Y finalmente hay ámbitos donde solamente orienta. El arte no es un ámbito en que el partido esté llamado a comandar. Puede y debe proteger, ayudar y solo indirectamente dirigir. Puede y debe otorgar su confianza condicional a los diversos grupos artísticos que sinceramente se afanan por acercarse a la revolución para contribuir a su formación artística.”

Si se lee bien, el partido dirige la actividad artística, seleccionando lo que quiere, eligiendo sus representantes en el campo artístico, financiando lo que le parece más adecuado, protegiendo a ciertos grupos y, como ya sabemos, censurando abiertamente lo que no le gusta: “el partido, guiándose por un criterio político, opone resistencia a las tendencias artísticas claramente venenosas y disgregadoras.” Incluso entre sus miembros más fieles, el partido tiene derecho a reprimir lo que considere necesario, en nombre de “los intereses históricos de la clase en su conjunto”. En nombre de dichos intereses, puede incluso postergar a los miembros del partido en beneficio de otros: “el partido los valora no desde el punto de vista de los certificados personales de clase que poseen los señores literatos, sino desde el punto de vista del lugar que estos grupos ocupan o pueden ocupar en la preparación de la cultura socialista.”

Todo esto constituye, evidentemente, un impresionante arsenal de intervención masiva en la vida cultural que se resume en el siguiente párrafo:

“Sin embargo, la política cultural, es decir la asimilación del abecé de la cultura proletaria, ¿no supone acaso una crítica, una selección, un criterio de clase? ¡Vaya que sí! Pero se trata de un criterio político, y no abstractamente cultural. El criterio político coincide con el cultural solo en el sentido amplio de que la revolución prepara las condiciones de una cultura nueva. Pero esto no significa en absoluto que dicha coincidencia esté garantizada en cada caso particular. Si la revolución, cuando es necesario, está autorizada a destruir puentes y monumentos culturales, menos aun se detendrá a la hora de poner la mano sobre cualquier tendencia artística que, a pesar de todos sus logros formales, amenace con introducir elementos disgregadores en el ambiente revolucionario o con colocar unas frente a otras, de modo artero, las fuerzas internas de la revolución: el proletariado, el campesinado, la intelligentsia. Nuestro criterio es claramente político, imperativo e intolerante. Pero precisamente por eso debe marcar con nitidez los límites de su accionar. Para expresarme más claramente diré que, bajo una atenta censura revolucionaria, una política amplia y flexible en el ámbito del arte permanece ajena a la malignidad de los pequeños círculos. Es del todo evidente que en el ámbito del arte el partido tampoco puede atenerse ni por un momento al principio liberal de *laissez faire, laissez passer*. Toda la cuestión estriba en saber a partir de qué punto empieza la intervención, dónde están sus límites y en qué casos –entre qué y qué– el partido está obligado a elegir. Y esta cuestión no es en modo alguno tan sencilla como quieren pensar los teóricos de *LEF*, los heraldos de la literatura proletaria y los atropelladores.”<sup>237</sup>

<sup>237</sup>LyR, p. 340.

No se puede completar la imagen de la política trotskista para el arte si no se examina el lugar que su autor otorga en ella a la censura. La reivindicación de Trotsky como figura anti-autoritaria, casi anarquista, encuentra su piedra angular en su “política para el arte”. La expresión que suele arrimarse como prueba es aquella en que, en el *Manifiesto*, se exige “toda libertad al arte”. Como refuerzo de esta argumentación, suele adosarse la aclaración según la cual el propio Trotsky habría eliminado la expresión “dentro del campo revolucionario”. Hay, sin embargo, dos problemas en esta lectura de la “política para el arte” de Trotsky: el primero, que constituye una lectura anacrónica y una reconstrucción interesada de la política real del fundador del Ejército rojo; el segundo, que de la lectura del manifiesto no se desprende, necesariamente, un cambio en la posición de su autor en relación a la censura. Veamos aquí el primer punto y dejemos para después el segundo.

El examen del primero de los problemas revela la inconsistencia de la política “liberal-trotskista”, que pretende “toda la libertad al arte” al mismo tiempo que restringe su vigencia al reducido ámbito de los que están a favor de la revolución. Es obvio que no hay total libertad para el arte, porque o los que están en contra de la revolución no son artistas o no hay verdadera libertad total. La restricción es doble: no hay libertad para todos (solo para los que están a favor) y esa libertad se limita a lo específicamente artístico. Con lo cual, o lo artístico no se mezcla con lo político (pero Trotsky niega eso explícita e implícitamente, cuando hace su crítica) o lo artístico se limita a lo formal (pero Trotsky lo niega cuando critica a los formalistas). La “libertad” que se otorga a otros es banal, porque no es más que la libertad que uno se aplica a sí mismo.

Que efectivamente es así, lo prueba el que Trotsky es jefe de un Estado que ha expropiado la prensa, las editoriales, controla la materia prima, ejerce la censura y reprime a los artistas, incluso con la muerte. Trotsky explica claramente la nueva situación de la “prensa” en la revolución: el Estado soviético viene a crear las condiciones materiales de la libertad de la clase obrera al poner a su servicio tipografías, papel, dinero, etc. Es decir, rompe el monopolio de la burguesía de la prensa. Todo muy bien, pero esto no explica por qué se ejerce la censura no solo contra burgueses, sino contra todo el mundo, incluyendo miembros del Partido bolchevique. No se trata solo de que la burguesía pierde su monopolio, se trata de los mencheviques, de los socialrevolucionarios, de los bolcheviques disidentes, etc., etc. Es más, se prohíbe la existencia de tales partidos. No se puede dar libertad al arte sin dar libertad al artista, no se puede dar libertad al artista sin dar la libertad a la persona, es decir, sin dar libertad política.

Por otra parte, el mismo Trotsky defiende la censura para evitar la alianza del capital con los “prejuicios” de la clase obrera: dicho de otro modo, la censura es contra la parte más atrasada del proletariado. Hay censura porque el imperialismo tiene medios poderosos y Trotsky no confía en que la clase obrera pueda superar los cantos de sirena burgueses por su propia conciencia:

“La burguesía mundial (...) interviene contra nosotros (...) no vacilará ni un minuto en invertir recursos en periódicos y editoriales a lo largo y a lo ancho del país revolucionario. (...) La revolución no puede permitir un régimen semejante. Nosotros también tenemos censura, y muy despiadada. No está dirigida contra el silogismo

(¡los “silogismos” de Kerzon y Poincaré!), sino contra la alianza del capital con los prejuicios.”<sup>238</sup>

La reivindicación de la censura es abierta, recriminando a otros por debilidad pequeñoburguesa:

“E incluso personas como Gorki y Korolenko, hombres indudablemente honestos pero impregnados de lado a lado de los mezquinos y triviales prejuicios del entorno pequeñoburgués, están dispuestos a verter lágrimas con motivo de la vulneración de la libertad de prensa en los nuevos tiempos.”<sup>239</sup>

Esto se hace más evidente cuando se observa lo que el partido realmente hace, como cuando se ejerce la censura, que Trotsky defiende:

“A la par de estas interrelaciones clasistas básicas, ahora se está produciendo, debido al crecimiento de la burguesía en las bases de la NEP –y por viejos caminos trillados– el restablecimiento de la ideología burguesa, que, por supuesto, alcanza también la creación artística. Precisamente en este sentido escribí en mi libro que además de una política flexible y visionaria en el ámbito del arte necesitamos una censura resuelta, severa y, desde luego, no mezquina. Esto significa que además de la constante lucha ideológica por influir en los mejores elementos creadores de la intelligentsia pequeño burguesa, campesina o campesineadora, necesitamos librar una severa lucha política contra todos los intentos de los restauradores por someter el nuevo arte soviético a la influencia burguesa.”<sup>240</sup>

El partido toma la literatura como un campo de batalla, pone límites, ordena, etc. La cita siguiente desnuda la relación entre dirección y censura:

“Nuestra política en el arte durante el período de transición puede y debe estar orientada a facilitar que las distintas agrupaciones y corrientes artísticas que se han colocado en la arena de la revolución comprendan el verdadero sentido histórico de ésta y, colocando por sobre todas ellas el criterio categórico de ‘por la revolución o contra ella’, brindarles una absoluta libertad en el ámbito de la autoderterminación artística.”<sup>241</sup>

La represión directa no se excluye, por supuesto: “Quien va *contra* nosotros, ése no es compañero de viaje, es un enemigo, y llegado el caso lo desterramos al extranjero, ya que el bien de la revolución es para nosotros la ley suprema.”

Sintetizando, el partido defiende su derecho a dirigir el mundo artístico y cultural con todos los medios a su alcance, según convenga en cada momento y lugar, siguiendo siempre las acciones necesarias a la defensa de los “intereses históricos” del proletariado. Esto está muy lejos de poder sintetizarse en la fórmula “toda la libertad al arte”. Esto presupone que, o Trotsky ha cambiado de

<sup>238</sup>LyR, pp. 217-218.

<sup>239</sup>LyR, p. 738.

<sup>240</sup>LyR, p. 370.

<sup>241</sup>LyR, p. 216.

opinión cuando escribe el manifiesto de la FIARI o esta fórmula es simplemente un acto de oportunismo político.

#### 2.4. Trotsky contra Stalin

Toda la etapa que se inicia con el exilio se caracteriza por el enfrentamiento con el stalinismo en formación. En lo que refiere al tema que trata este libro, hay dos elementos importantes a analizar: el primero, el de la naturaleza de la literatura bajo la égida de la burocracia; el segundo, la posibilidad de romper el aislamiento político a través de una vasta coalición de artistas. Uno y otro están unidos: lo que Trotsky espera ofrecer a sus posibles aliados, es la posibilidad de ligarse a la lucha de las masas desde una dirección que no reproduzca las miserias stalinistas, es decir, una dirección que respete la autonomía del arte.

##### a. La literatura del realismo socialista

Recordemos que la actividad como “crítico” literario termina para Trotsky con *Literatura y revolución*. Si bien pueden encontrarse textos posteriores con alusiones a los problemas del arte y la literatura, lo cierto es que no vuelve más a esos temas. En carta a *Partisan Review* declara:

“Me han ofrecido gentilmente expresarme sobre la situación contemporánea del arte. Lo hago no sin vacilaciones. Luego de mi libro *Literatura y revolución* (1923) no he vuelto ni una sola vez a tocar las cuestiones de la creación artística y solo de a ratos he podido seguir los nuevos fenómenos en esta esfera. Estoy muy lejos de pretender ofrecerles una respuesta de carácter exhaustivo. El propósito de esta carta es plantear correctamente la cuestión.”<sup>242</sup>

De modo que no esperemos análisis más o menos sutiles del estilo de los que les dedicara a Pilniak o Maiacovski. Trotsky va a derivar su análisis “literario” de la crítica de la burocracia soviética. El juicio que la literatura del realismo socialista le sugiere a Trotsky es fácil de entender. Más que preocuparse por la cuestión estética, lo que enfatiza es el problema de la verdad. Trotsky no se opone tanto al estilo “realista” como a su servilismo ante el poder:

“El estilo de la actual pintura soviética oficial se llama ‘realismo socialista’. El nombre mismo, evidentemente, ha sido inventado por algún funcionario del departamento de artes. Este realismo consiste en la imitación de los daguerrotipos provincianos del tercer cuarto del siglo pasado; el carácter ‘socialista’ se expresa, evidentemente, en representar con los métodos de las fotografías estilizadas acontecimientos que nunca sucedieron. Es imposible leer sin una aversión física mezclada con horror versos y relatos soviéticos, o ver reproducciones de pinturas y esculturas en las que funcionarios armados con pluma, pincel o cincel, bajo la vigilancia de funcionarios armados con máuser, glorifican a líderes ‘grandes’ y ‘geniales’ privados en realidad de una

<sup>242</sup>LyR, p. 845.

mínima chispa de genialidad o grandeza. El arte de la época stalinista quedará como la expresión más franca de la profunda decadencia de la revolución proletaria.”<sup>243</sup>

La “falsificación” es la clave de la crítica. Es cierto que el problema de la forma se asoma allí cuando se compara la producción pictórica stalinista con el “daguerrotipo”: para Trotsky, un arte muerto es el resultado de una sociedad estancada política y socialmente. Por eso, el arte revolucionario puede renacer en el México de Rivera, un país joven que todavía lucha por su independencia nacional (Trotsky dixit). La literatura burocrática es la de artistas obligados a mentir (Ivanov) o que siempre tuvieron espíritu arribista (Tólstoi). Esta conclusión es la que le permite formular su llamamiento a los “artistas revolucionarios independientes”. Como dice Alan Wald,

“En este contexto, Trotsky habla de una categoría de ‘arte revolucionario independiente’. Políticamente, la categoría significa militantemente anti-capitalista, anti-fascista y anti-stalinista –pero específicamente excluye la perspectiva que iguala stalinismo con fascismo. En otras palabras, una tendencia compatible con el trotskismo pero mucho más amplia, alcanzando a los anarquistas, la izquierda de los socialdemócratas, comunistas independientes y otros...”<sup>244</sup>

#### b. La FIARI y el *Manifiesto*

No es mucho lo que se ha escrito específicamente sobre el *Manifiesto* ni sobre la F.I.A.R.I., aunque no hay autor que haya escrito sobre los últimos años de Trotsky o sobre marxismo y arte, que no haya hecho alusión a él. Las evaluaciones son de las más variadas, pero se concentran en el lugar que el texto ocupa en la evolución del pensamiento de Trotsky en torno al arte y la política. Desde una reafirmación de la continuidad, hasta la acusación de oportunismo, no parece haber acuerdo fácil, aunque domina la tendencia a creer que la “verdadera” posición trotskista sobre el tema es la que se expresa en el *Manifiesto*. También parece haber acuerdo en que esa posición supone una concepción cuasi anarquista del problema.

¿Por qué impulsa Trotsky el texto destinado a ser el documento fundacional de la F.I.A.R.I.? Es obvio que busca romper el aislamiento en el que se encuentra, realmente muy profundo. También resulta obvio que busca capitalizar la crisis de conciencia que se abate sobre los stalinistas más honestos como consecuencia de los juicios de Moscú. Indudablemente, la política fijada por el zhdanovismo para la literatura y el despliegue del realismo socialista son un caldo de cultivo muy a propósito de la ocasión. No es casualidad que los primeros en acercarse al trotskismo en esta etapa sean los surrealistas, un encuentro extraño si se recuerda la aversión de nuestro autor al irracionalismo, su posición general hacia las vanguardias y en particular hacia el simbolismo.

Trotsky se reúne con Breton en México en 1938. Las anécdotas son archiconocidas a fuer de repetidas por todos los que se ocuparon del asunto.<sup>245</sup> Lo

<sup>243</sup>LyR, p. 848.

<sup>244</sup>Wald, op. cit., p. 139.

<sup>245</sup>El texto que nos acerca más directamente a esas conversaciones es el de Van Heijenoort,

sustantivo transcurre en las discusiones acerca del irracionalismo del surrealismo, en las que Breton se preocupa por convencer a Trotsky de lo contrario, de que “cambiar el mundo” (Marx) y “cambiar la vida” (Rimbaud) son un único programa y que solo reincorporando el sueño a la vida conciente se adquiere plena conciencia de la realidad. No hay una afinidad real entre ambos: a Trotsky no le interesa el surrealismo, del que sabe poco y del que desconfía;<sup>246</sup> Breton parece creer que si lo convence de afiliarse a su movimiento poético una nueva era empezará para la revolución, pero reconoce que “la complejión artística era ajena a Trotsky”.<sup>247</sup>

La desconfianza de Trotsky queda atestiguada por las intensas discusiones sobre la propuesta bretoniana. Finalmente el acuerdo se produce pero el jefe de la IV Internacional no parece convencido. De hecho, Gerard Roche, que detalla con mucha precisión estos encuentros, pretende sostener la idea de que la F.I.A.R.I. no nace de un arreglo oportunista sino de un acuerdo genuino, pero narra la siguiente anécdota, que prueba exactamente lo contrario. Según Roche, el crítico literario René Etiemble dicta una conferencia en México señalando la incongruencia entre el racionalismo de Trotsky y el irracionalismo del surrealismo. Presente en la sala, el secretario de Trotsky, Jean Van Heijenoort le ofrece una entrevista con el revolucionario para aclarar sus dudas, que se lleva a cabo poco después. La respuesta de Trotsky es contundente: “no podía permitirse ser sectario sobre las cuestiones ideológicas cuando era tan difícil encontrar aliados: ya que los surrealistas aceptaban la unidad de acción, no veía por qué debería rechazar una alianza con ellos”. A buen entendedor pocas palabras.<sup>248</sup>

---

Jean: *Con Trotsky, de Prinkipo a Coyoacán*, Ediciones IPS, Bs. As., 2014, p. 110 y ss. Véase también Roche, Gerard: “Malraux y Trotsky. El encuentro entre la leyenda y la historia”, en *Estrategia Internacional*, n° 9, Julio/Agosto-1998.

<sup>246</sup>Como dice Aland Wald, “hay poca evidencia de que Trotsky haya leído algo de surrealismo u otros textos de vanguardia”. Wald, op. cit., p. 138.

<sup>247</sup>Se ha especulado mucho sobre el interés de Trotsky en la F.I.A.R.I., pero no demasiado sobre el de Breton, que parece estar más preocupado por las disputas internas del proceso político que vive el movimiento artístico en cuestión. Véase Nadeau, Maurice: *Historia del surrealismo*, Terramar, La Plata, 2007, pp. 137-138. Nadeau opina que la concepción que expresa Trotsky en relación al arte confluía con lo que Breton venía pensando desde tiempo atrás.

<sup>248</sup>Ya en 1929 se había manifestado Trotsky en el mismo sentido en una carta a los camaradas de la Oposición, a propósito de los diversos agrupamientos de oposición comunista: “Nos dirigimos a una época tan difícil que debemos considerar valioso cualquier amigo de ideas, incluso cualquier amigo de ideas *posible*. Rechazar uno –y a mayor abundamiento todo un grupo– a causa de una estimación imprudente, una crítica parcial o una exageración de las divergencias de opiniones, sería cometer un error imperdonable.” Souvarine, op. cit., p. 11. No es la primera vez que Trotsky actúa de esta manera. En un contexto similar, a comienzos del siglo XX, en *Novoie Slovo*, con Lenin incluido, se mantenía “amistad con los decadentistas”: “¿Cómo se explicaba aquello? Por el hecho de que los decadentistas constituían en aquel tiempo una corriente joven y perseguida de la literatura burguesa. Y esa persecución los empujaba hacia nuestro lado porque representábamos una fuerza de oposición... Pero así y todo los decadentistas resultaron ser por un tiempo nuestros compañeros de ruta... En este sentido, se podía ser más estricto o más indulgente, pero la falta de elementos artísticos indispensables hacía imposible llevar una política ‘monolítica’ en

Otra de las pretensiones de Roche es que hay un cambio en la posición que Trotsky ha defendido sobre la relación entre el arte y la revolución. Comentando el documento original escrito por Breton, Roche señala que entre las correcciones introducidas por Trotsky, se encuentra la eliminación de la siguiente frase: “Total permiso en el arte, salvo contra la revolución proletaria”. Sin embargo, una lectura atenta del *Manifiesto* demuestra que la eliminación de la letra no coincide con la del espíritu. Lo mismo sucede cuando Trotsky reivindica el “anarquismo” de la producción literaria, que parecería una novedad en su pensamiento cuando no lo es.

En efecto, la lectura atenta del *Manifiesto* demuestra que Trotsky no ha evolucionado hacia posiciones “libertarias” (mucho menos que las ha reafirmado allí, como si siempre esa hubiera sido su posición). Por el contrario, hay una verdadera continuidad entre el primer Trotsky y el último: su convicción profunda de que el arte no es ajeno a la vida social y, por lo tanto, debe ser tratado consecuentemente, más allá de lo que diga en el debate sobre la cultura proletaria. Para Trotsky la revolución es el límite del arte.

En los escritos de fines de la década de los '30, Trotsky avanza en la idea que se plasmará en el *Manifiesto*:

“El partido revolucionario no puede, desde luego, plantearse como objetivo ‘dirigir’ el arte. Una pretensión semejante solo pudo ocurrírsele a la burocracia moscovita, rabiosa de autoritarismo. El arte, al igual que la ciencia, no solo no busca órdenes, sino que, por su misma esencia, no los tolera. La creación artística tiene sus propias leyes internas, incluso cuando sirve conscientemente a un movimiento social. El arte revolucionario es incompatible con la mentira, la falsificación y el espíritu de adaptación. Los poetas, los artistas, los escultores y los músicos encontrarán por sí mismos sus caminos y sus métodos si el movimiento revolucionario de las masas disipa los nubarrones de escepticismo y pesimismo que cubren en la actualidad el horizonte de la humanidad. La primera condición de este renacimiento es el derrocamiento de la asfixiante tutela de la burocracia del Kremlin.”<sup>249</sup>

El verdadero arte, dice Trotsky, solo puede ser revolucionario:

“El verdadero arte, es decir, aquel que no se satisface con repetir modelos preestablecidos, sino que se esfuerza por dar expresión a las necesidades internas del hombre y de la humanidad modernas, no puede no ser revolucionario, es decir, aspirar a la reestructuración total y radical de la sociedad para liberar a la creación espiritual de sus cadenas y dar la posibilidad a toda la humanidad de elevarse a esas alturas que antes alcanzaban solo genios aislados. Al mismo tiempo, reconocemos que solo una revolución social puede abrir el camino a una nueva cultura.”<sup>250</sup>

La revolución libera a la creación artística:

---

el ámbito del arte...”

<sup>249</sup> *LyR*, p. 838.

<sup>250</sup> *LyR*, pp. 839-840.

“La revolución comunista no teme al arte. (...) la necesidad de expansión del espíritu no tiene que seguir su curso natural para ser llevada a fundirse y renacer en esta necesidad primordial: la necesidad de emancipación del hombre. En consecuencia, el arte no puede, sin entrar en decadencia, aceptar plegarse a cualquier directiva externa y encuadrarse dócilmente dentro de lo marcos que algunos creen poder asignarle con fines pragmáticos extremadamente limitados.”<sup>251</sup>

La posición es ahora extrema:

“La libre elección de sus temas y la ausencia absoluta de restricción en lo que respecta a su campo de exploración constituyen para el artista un bien que tiene derecho a reivindicar como inalienable. (...) A quienes nos inciten a consentir, hoy o mañana, que el arte sea sometido a una disciplina que consideramos radicalmente incompatible con sus medios, oponemos una negativa sin apelación y nuestra voluntad de hacer valer la fórmula: *todo está permitido en el arte.*”

Recuérdese que para Trotsky lo específico del arte es la “técnica”. La libertad “trotskista” es una cuestión puramente formal:

“El partido no tiene ni puede tener ninguna decisión tomada respecto de la cuestión de las formas de la versificación, la evolución del teatro, la renovación del lenguaje literario, el estilo arquitectónico, etc., así como –en otro plano– no tiene ni puede tener decisiones tomadas respecto al mejor fertilizante, la organización correcta del transporte y al sistema más perfeccionado de ametralladoras.”

En eso radica la “libertad” otorgada. Por si no quedara claro:

“Sin embargo, se necesitan imperiosamente decisiones prácticas sobre las ametralladoras, el transporte y los fertilizantes. ¿Cómo procede el partido? Encarga a ciertos trabajadores meterse en el asunto y dominarlo, y por su parte, evalúa a tales trabajadores principalmente por los resultados prácticos de su actividad. En el ámbito del arte la cuestión es más sencilla y compleja a la vez. En la medida en que se trate de la utilización política del arte o de impedir que lo utilice el enemigo, el partido tiene bastante experiencia, olfato, decisión y medios. Pero ni el desarrollo activo del arte ni la lucha por sus nuevos logros formales son objeto de las tareas y preocupaciones inmediatas del partido. Éste no encarga a nadie tal trabajo.”<sup>252</sup>

Es decir, en el contenido (“la utilización política”) el partido interviene, en el contenido, esa libertad se limita radicalmente. Es por eso que, dicho esto, la posibilidad de la censura reaparece en el *Manifiesto*:

“Desde luego, reconocemos al Estado revolucionario el derecho a defenderse de la reacción burguesa progresista, aun cuando se cubra tras la bandera de la ciencia y del arte. Pero entre estas medidas impuestas y temporales de autodefensa revolucionaria y las pretensiones de dirigir la creación intelectual de la sociedad, media un abismo. Si para el desarrollo de las fuerzas productivas materiales la revolución se

---

<sup>251</sup> *LyR*, p. 840.

<sup>252</sup> *LyR*, p. 293.

ve obligada a erigir un régimen *socialista* de planificación centralizada, para la creación intelectual debe establecer y asegurar desde un principio el régimen *anárquico* de libertad individual. ¡Ninguna autoridad, ninguna coacción, ni el menor rastro de mando! Las diversas asociaciones de científicos y los grupos colectivos de artistas que se dediquen a resolver tareas que nunca habrán sido tan grandiosas, pueden surgir y desarrollar un trabajo fecundo solo sobre la base de una libre colaboración creadora, sin la menor coacción exterior.”

De este párrafo, bastante claro en su defensa de la censura artística en su primera parte, suele citarse solamente la segunda, que tomada en aislado abona la imagen “libertaria” del *Manifiesto*. Es, por lo tanto, una lectura arbitraria, piadosa, si se quiere, de quienes prefieren no recordar al Trotsky censor.<sup>253</sup> Tras la vacilación, se reafirma la idea básica:

“De todo lo dicho resulta claro que, defendiendo la libertad de la creación, no estamos predicando en modo alguno el indiferentismo político y que está lejos de nosotros la idea de resucitar el llamado arte ‘puro’, que a menudo sirve a los sucios objetivos de la reacción. No, tenemos una opinión demasiado elevada de la función del arte como para negar su influencia en la sociedad. Consideramos que la tarea suprema del arte en nuestra época es su participación consciente y activa en la preparación de la revolución. Sin embargo, el artista puede servir a la lucha emancipadora solo si está compenetrado subjetivamente de su contenido social e individual, si sus nervios han asimilado su sentido y su pathos y si intenta libremente encarnar de forma artística su mundo interior.”

¿Qué pasa con la libertad artística de los que sirven “a los sucios objetivos de la reacción”? Por otra parte, ¿quién determina quiénes son esos “sucios defensores”? Recordemos que el propio Trotsky, cuando tuvo que definirlos, incluyó entre ellos a los anarquistas, a los de la Oposición obrera, a los bogdanovianos, a los social revolucionarios, a los mencheviques, etc., etc. Trotsky no está diciendo nada nuevo. Lo que cambia es el énfasis. ¿Por qué ahora el énfasis está puesto en la ‘libertad’ más que en el derecho de la revolución a defenderse? ¿Es que imagina que la futura revolución estará libre de las tremendas constricciones de la anterior? No. El problema es otro.

Una amplia alianza anti-stalinista es el objetivo de la proclama, de allí que se pueda incorporar hasta a los anarquistas. La única condición para el que se acerca es que “rompan implacablemente con el espíritu policial reaccionario, sea este representado por Iósif Stalin o por su vasallo García Oliver”. La elegía libertaria tiene esta función y no otra.

En la URSS, la ruptura de la alianza nepista conlleva necesariamente la ruptura de la NEP cultural. Es el fin de la intelligenzia pequeño burguesa, es decir, de los compañeros de ruta, emergiendo como triunfadores, los escritores proletarios en alianza con los restos de la intelectualidad burguesa/aristocrática. La Unión de escritores de 1932 es expresión de esta nueva realidad social, en la que Gorki actúa el papel que siempre quiso, de nexos entre la vieja intelectualidad y

<sup>253</sup>El mejor ejemplo de este recorte puede verse en Löwy, Michel: *La estrella de la mañana. Surrealismo y marxismo*, El cielo por asalto, Bs. As., 2006, p. 38

la nueva: Tolstói, por un lado; Fadeiev, por el otro. El congreso de 1934 no elimina la “libertad en el arte”, si se entiende la libertad del contenido, porque eso no existió nunca en la URSS desde el día siguiente de la revolución de Octubre. Es cierto que el arco de lo permitido en este campo se reduce mucho, pero es la consecuencia de la reducción de los componentes de la alianza. Lo que elimina la entronización del realismo socialista, es aquello que Trotsky llama arte, es decir, la técnica artística. Pero si se presta atención al discurso de Gorki, se verá que no ha cambiado demasiado el panorama: porque el realismo es el tono dominante de la literatura rusa desde siempre (casi todos los compañeros de ruta eran realistas); y porque dentro de ese campo entra mucho.

En ese cuadro, Trotsky encuentra un caballito de batalla que encaja perfectamente en su concepción del problema: tiene algo para otorgar que el stalinismo ha negado, la libertad de la técnica. Una base ciertamente muy limitada para una alianza artística contra Stalin. Por un lado, porque aquellos que encuentran en el congreso de 1934 conclusiones no necesariamente rechazables (el amplísimo campo del realismo), no sienten que se les haya amputado nada. Incluso pueden sentir perfectamente que Gorki y Zhdanov han venido en su rescate contra las vanguardias de todo tipo. De modo que solo los expulsados de ese campo pueden tener un interés en la F.I.A.R.I. y su *Manifiesto*.<sup>254</sup> Trotsky no tiene mucho para darles, más que un prestigio desgastado por la propaganda soviética y una “libertad” en el fondo más acotada que la que el propio capitalismo le ofrece. Para Trotsky, la alianza contra el stalinismo con los surrealistas (incluso con los anarquistas) es ganancia pura, dado su aislamiento, pero es la misma que equivale al cambio de magnitud de 0 a 1: un crecimiento infinito que no representa cuantitativamente nada. Aislamiento político quiere decir aislamiento social. Trotsky representa a una intelectualidad aislada de las masas. De allí que sus “aliados” sean tan pocos y estén tan “aislados” como él. Cualquier intelectual que quisiera tener una relación con las masas, de los ‘30 por lo menos hasta los ‘60, tiene mucho más para ganar con Stalin.

#### IV. Trotsky, la literatura y la revolución, ayer y hoy

Las carencias teóricas de Trotsky se expresan en su política intelectual más claramente que en ningún otro campo, lo que no significa que no haya en *Literatura y revolución* algo que valga la pena retener. Eso nos lleva a un resumen de las ideas de nuestro héroe, para luego hacer un balance retrospectivo, sí, pero también presente.

<sup>254</sup>De hecho, de la F.I.A.R.I. no se consigue más que algunas adhesiones en Francia y la edición de dos números de su boletín mensual, *Clé*. Los conflictos internos en el grupo surrealista y el cambio de situación que produce la guerra, hacen que la F.I.A.R.I. se disuelva “antes de haber nacido”. Véase Nadeau, op. cit., p. 139.

## 1. Resumiendo...

Un primer elemento del balance es la concepción “trotskista” del arte. Como vimos, el arte para Trotsky es una actividad social, subordinada al proceso social en su conjunto. No es una actividad liberada de toda constricción; por el contrario, los artistas sufren el peso de sus relaciones sociales y expresan los intereses de las clases a las que pertenecen. Esto no quiere decir que no puedan salirse de su clase. Por el contrario, ese proceso puede desarrollarse a partir de dos situaciones que se influyen mutuamente: una fuerza psicológica que el artista ya trae y que Trotsky no explica (el genio), por un lado; las condiciones sociales que favorecen ese desarrollo psicológico.

Siendo una actividad social, el arte es básicamente el instrumento de la “educación sentimental”, es decir, de la adecuación de la energía psicológica que se manifiesta como “sentimiento” (y que es tan importante para la lucha) a la acción consciente. Reflejo de la vida social, el arte puede ser “verdadero” o “falso” y es la posición de clase que se adopta la que hace posible que la producción artística alcance el éxito. El caso Pilniak es el ejemplo más claro de esta concepción. Como contraejemplo, valgan sus juicios sobre el realismo socialista. La racionalidad de la obra es, en línea con esto, un presupuesto necesario. Siendo social, el arte es comunicación. La comunicación presupone el contacto, la relación con el receptor, por lo tanto, la innovación artística solo tiene valor si se produce en el marco de la comunión comunicativa con el receptor. He aquí la raíz de su desprecio a la vanguardia en general, al futurismo y a Meyerhold en particular.

Obviamente, los juicios de Trotsky dependen de su gusto artístico. Trotsky se alinea claramente en este punto con los “tradicionalistas” (Lenin, Stalin, Lukács, Bogdanov) para quienes la innovación formal es secundaria en relación al contenido, al contrario de aquellos que se podrían caracterizar como “innovadores” (Lunacharski, Bujarin) por su cercanía a la vanguardia artística. Para Trotsky la preocupación privilegiada por la forma puede arruinar una obra (piénsese en Esenin), incluso al punto de declararla inútil (véase su juicio sobre el formalismo en general). La importancia del tema puede imponerse a la forma y hasta a la incorrección política (véanse sus palabras sobre Blok). Espejo de la vida social, el arte, en línea con los grandes críticos literarios rusos del siglo XIX (Chernichevski, Belinsky) es sobre todo análisis y crítica de la vida social, de allí la preferencia por el drama realista (en el juicio sobre *Fontamara*, de Silone, por ejemplo o por los realistas rusos del siglo XIX, Gogol, Turgeniev). Privilegiando el contenido, Trotsky no es ciego a la forma. Aborrece el didactismo, por ejemplo, porque no le parece natural (piénsese en sus críticas a Gorki) y la declamación (Maiakovski) porque resulta fanfarronería voluntarista.

Es desde este punto de vista que puede entenderse qué es para Trotsky el verdadero arte revolucionario. Por más que se diga lo contrario, Trotsky tenía una idea clara de qué debía alentarse y qué desestimarse e incluso combatir más allá de las letras. Para Trotsky el arte revolucionario era aquel que ponía sobre la mesa las tendencias reales del proceso revolucionario en marcha. Trotsky lo distingue del arte “de la revolución” (el que realmente aparece con la revolución), del arte proletario (que es imposible) del arte socialista (que se realizará

en el futuro). Realista, descriptiva, la obra revolucionaria expone la verdad del motivo de la lucha.

Dado que la lucha es lo que ordena la acción, resulta difícil creer que Trotsky sea partidario de otorgar “toda la libertad al arte”. En realidad, Trotsky niega toda libertad a aquellos a la derecha de los compañeros de ruta, es decir, de todos los que no apoyan a la revolución. Para el momento en que este criterio se estabiliza, apoyar la revolución es equivalente a apoyar a la dirección del Partido bolchevique. Incluso dentro del reducido campo de los “compañeros”, no todos son iguales. Cuando Trotsky habla de “libertad” al arte se refiere pura y exclusivamente a la cuestión formal, pero incluso en este caso, no todo da lo mismo, recuérdese los juicios sobre la biomecánica de Meyerhold. La cuestión temática es más compleja: si se escribe desde un punto de vista reaccionario, se hace acreedor a la censura; si se actúa lo que se escribe, se expone a cosas peores. La “libertad” temática llega exclusivamente hasta el campesinismo (Esenin, por ejemplo), sobre todo si es titubeante (Pilniak, en particular) o al nacionalismo (Alekséi Tolstói y el grupo Cambio de rumbo), es decir, a los componentes de la alianza sobre la cual se asienta la NEP. En última instancia, la libertad temática tiene como límite la política bolchevique del momento.

A partir de aquí es que podemos preguntarnos cuál es la verdadera política de Trotsky hacia el arte. Antes de la revolución ninguna. A Trotsky le preocupa el arte, pero como análisis social, no como política y estrategia. El análisis literario le sirve para observar la evolución de la intelligentsia rusa posterior a 1905 y es, de hecho, un instrumento del análisis social en general. El Partido bolchevique tampoco tiene una política específica, más allá de la pretensión de Lenin de contar con una literatura “de partido”. De hecho la “herejía” bogdanoviana tiene que ver precisamente con esto, con construir una estrategia cultural.

Durante la primera etapa de la revolución, la política de Trotsky es claramente utilitarista: si apoya a la revolución, sirve, si no, no. De allí que todo el que apoye está adentro, así sea el místico Blok, el campesinista Esenin o el demagogo Biedni. Con el fin de la guerra civil, Trotsky es muy consciente de la alianza de clases que sustenta la NEP y de las consecuencias que se derivan de ella. *Krasnaia nov* es el instrumento de esta política y los compañeros de ruta el campo de batalla. Hay que frenar a la izquierda y cubrir de virtud una compañía incómoda. En los años '30, Trotsky parece abandonar la fórmula de la NEP para abrazar una formulación claramente liberal, pero como vimos, no hay un cambio sustantivo sino una situación diferente, a la que se responde con un alto grado de oportunismo.

Contrariamente a quienes ven en Trotsky a un pensador abierto a la novedad, sus gustos estéticos se suman a las diferencias políticas para rechazar a la vanguardia artística. Sus gustos conservadores le impiden valorar adecuadamente a escritores como Maiakovski o a dramaturgos como Meyerhold. Pero además, y tal vez más importante, la posición anti-nepista de la vanguardia la une a otras oposiciones de izquierda que cuestionan la apuesta de la mayoría de la dirección bolchevique. Esto es lo que tal vez irrite más a Trotsky. En los '30, su vinculación con el surrealismo debe ser interpretado como un recurso extremo para salir del aislamiento político, más que como la expresión de su apertura

estética. Es por esos años que Trotsky prologa *Fontamara*, una novela muy alejada de las propuestas de Breton y compañía.

Trotsky negó enfáticamente la posibilidad misma del arte y la cultura proletarias. Ya hemos señalado las aporías a la que esta posición lleva: si no existe la cultura proletaria, no se entiende cómo puede el proletariado arribar a una conciencia independiente de la burguesía; si no hay conciencia independiente, no se entiende cómo puede haber revolución alguna; si la cultura proletaria consiste en una asimilación de la cultura burguesa, no se entiende cómo puede desarrollarse una conciencia independiente sin una crítica que la reduzca a otra cosa que cultura burguesa.

Como señalamos, para Trotsky, “cultura” se identifica con “desarrollo humano”, es decir, con la ciencia y el arte en general. Puesto en esos términos, sobre todo en su época, resulta claro que el proletariado ni ha producido ni puede producir algo parecido. Pero no hay por qué aceptar esa definición de “cultura” que finalmente la reduce a lo que en su momento se llamó “alta cultura”. Si expandimos la definición de cultura a las prácticas culturales más amplias, la objeción de Trotsky se desvanece.

Por otra parte, el problema detrás de la cultura es el problema de la conciencia. Cuando se habla de “cultura proletaria” se está designando por tal una forma de asumir valores, usos, costumbres, prácticas cotidianas, sentimientos, desde una perspectiva proletaria. Es decir, desde una conciencia proletaria. Esa necesaria reeducación durante el período de transición al comunismo, es decir, durante el socialismo, no puede ser el resultado automático de la alfabetización ni de la “asimilación” de la cultura burguesa, porque o se absorben inconscientemente valores burgueses (y entonces no se entiende cómo se transitará hacia otro mundo nuevo con los valores del viejo) o bien se los critica y se los supera, es decir, se los incorpora críticamente en un nuevo cuerpo. Trotsky no ha sabido comprender este problema.

## 2. Trotsky hoy

¿Qué queda de válido de la reflexión trotskista sobre la cultura, la literatura y el arte? En realidad, lo más importante de *Literatura y revolución* no es la posibilidad de extraer de allí una política general para el arte, que no es el caso, sino la prueba de la imperiosa necesidad de tener una. Las contradicciones de Trotsky, contradicciones que no brotan solo de la coyuntura en que debió operar, resultan en paradojas inoperantes. La más importante es la que pretende que la negación de toda política (eso es, finalmente, la consigna “toda libertad al arte”) es una estrategia política. Trotsky sabe, no hace falta que nadie se lo explique, que lo único que la revolución no puede aceptar es neutralidad. Las tribulaciones del Doctor Zhivago no son más que el reconocimiento de esta verdad elemental. De modo que es falso que no promoviera un alineamiento de los artistas con el gobierno bolchevique. Lo que en todo caso puede aceptarse es que los métodos que promovió fueron menos compulsivos que los que utilizó Stalin. También es cierto que fueron métodos menos compulsivos para los que estaban políticamente más cerca, en un contexto en el que ser artista y no trabajar para el Estado equivalía lisa y llanamente al hambre. De modo que es falso

que Trotsky promoviera “toda la libertad al arte”. El *Manifiesto* no demuestra lo contrario, ni siquiera textualmente.

En la propia práctica política de Trotsky se evidencia que esta ausencia de política artística es parte de una falta de concepción estratégica más general de la política y, en especial, de la política partidaria. En efecto, como queda claro para todo lector atento y no comprometido emocionalmente, Trotsky no ha sabido construirse una línea política propia dentro del partido.<sup>255</sup> En el mejor de los casos tiene partidarios ocasionales que suelen acusarlo de no protegerlos adecuadamente. En lugar de acumular poder interno, Trotsky se enajena las simpatías de todo el mundo: si en el Ejército su política hacia los especialistas pre-revolucionarios causa sus problemas, pero no puede ser objetada en vistas de su efectividad, su propuesta de militarizar los sindicatos resulta en una oposición muy enconada. La política del comunismo de guerra, que lo tiene como su cara más visible, no le genera simpatías en el mundo campesino. En la política artística, este error de tomar posiciones sin observar el proceso político más amplio, que incluye su propio lugar en el partido y el Estado, se observa más claramente: Trotsky repudia a la vanguardia, insulta al Proletkult y se erige en principal defensor de los compañeros de ruta, es decir, la fracción más derechista del mundo artístico soviético y la que menos peso tiene en el partido. El trotskismo ha transformado esta evidente incapacidad política en una supuesta virtud “anti-burocrática”, pero es lo mismo que tapar el sol con las manos.

Esta supuesta política que Trotsky nunca aplicó ni sostuvo, aunque enunció confusamente, ha determinado la actitud de los trotskistas en este campo, dando como resultado dos líneas de intervención desastrosas: por un lado, una prescindencia absoluta que resulta en una ausencia de política sobre el campo cultural, reduciendo el ámbito de intervención política del partido; una política completamente oportunista que lleva al carrerismo de los intelectuales burgueses en la izquierda y a la conciliación de la izquierda con la burguesía.

La base “filosófica” de esta aberración política es la idea de la imposibilidad de una “cultura proletaria”, lo que es lo mismo que reconocer que no hay ninguna lucha política que dar entre los intelectuales, que los obreros no tienen incorporada la ideología burguesa y que no hay que luchar en su cabeza contra ella. Se deduce de aquí que la conciencia brotará exclusivamente de la acción, espontáneamente. Detrás de esta posición absurda se encuentra el presupuesto de que no existen en el seno del proletariado funciones intelectuales, es decir, que todo intelectual es inevitablemente burgués. Esta premisa podía tener alguna realidad en la Rusia de los tiempos de Trotsky, pero es muy difícil de defender hoy.

Indudablemente, lo más importante de *Literatura y revolución* es la reivindicación de una concepción artística del arte como “educación sentimental”, a través del “conocimiento de la vida”. Hay aquí una base filosófica para una política artística y cultural de grandes perspectivas.

<sup>255</sup> “...y él, que nunca había sabido formar un partido...”, dice Serge lúcidamente. Serge, *Memorias...*, op. cit., p. 238.

### 3. Las tareas del partido en el arte

Aquellos interesados en la experiencia que parcialmente se corporiza en este libro, es decir, en el intento de comprender áreas clave de la actividad humana en el marco de la transformación social, que busquen entender cómo puede llevarse adelante esa tarea hoy, deberán tener en cuenta los enormes cambios que se han producido desde *Literatura y revolución* para acá. Lo que señalaremos a continuación es un breve resumen de problemas que requieren un tratamiento más extenso en otro lugar.

#### *El nuevo mapa social*

La Argentina, como casi todos los países del mundo, ha pasado a tener una mayoría clara de población urbana, un nivel de asalarimiento muy elevado y una polarización social muy profunda. Allí donde existía el campesinado, con algunas pocas excepciones, ha desaparecido. Incluso han desaparecido amplísimas capas de pequeña y mediana burguesía que reducían el peso del proletariado en las estructuras sociales capitalistas. Los problemas planteados a Rusia en vísperas de Octubre, son completamente distintos a las actuales en cualquier país capitalista medianamente desarrollado, desde Bolivia a los EE.UU. El problema de la cultura y el arte en el proceso revolucionario no solo ha cambiado radicalmente por estas transformaciones sino por otras más específicas del campo intelectual.

Una de las transformaciones más dramáticas en relación al problema del que hablamos es la aparición de un vasto campo de funciones intelectuales en el seno de la clase obrera. No se trata solo de la proletarización de enormes capas intelectuales, sino de la emergencia de un verdadero proletariado intelectual. Su expansión es visible desde mitad del siglo XX en todos los países capitalistas, ligado en particular a la expansión de la educación de masas. Del seno de la clase obrera salen hoy centenares de miles de obreros cuya función intelectual en el ámbito educativo se encuentra no solo en el nivel primario o secundario sino incluso en el mundo universitario. Por otra parte, un conjunto de ramas nuevas de la producción convocan a capas proletarias con alto nivel educativo, entre las cuales, la revolución informática ocupa un lugar destacado. Lo mismo sucede entre los medios de comunicación, la producción artística, los sistemas de logística, etc., etc. De modo que seguir razonando el problema de los intelectuales y la lucha socialista en los términos de Trotsky constituye un patético anacronismo.

Por otra parte, parece mentira que, tras tanta tinta que ha corrido en el medio, se siga aceptando la afirmación según la cual la "cultura proletaria" es imposible. Cualquier reflexión en este punto debería primero recuperar todo lo escrito por el marxismo inglés, desde Edward Thompson en adelante, solo por mencionar un ejemplo. Lo mismo, si quisiéramos dar otro, con la experiencia gramsciana. La cultura proletaria es real y todas las afirmaciones de Trotsky y Lenin en este punto son simple capricho, argumentos *ad hoc* sin mayor valor. Por el contrario, y en línea con lo señalado en los puntos anteriores, la existencia de un fondo de valores culturales sobre los que trabajar revolucionariamente

no solo es una posibilidad, sino una condición de desarrollo político de la clase obrera.

¿Qué debe hacer entonces el partido revolucionario? Podemos sintetizar las tareas en la siguiente lista:

a. Todo partido revolucionario que se precie debe tener un balance ajustado de las capacidades culturales del proletariado que pretende dirigir. Un balance que brote del análisis de la historia de ese proletariado en relación al conjunto de la historia cultural del país. Ese balance le permitirá entender qué política cultural necesita.

b. El partido debe crear un frente específicamente cultural, que debe corporizar la línea política del partido en la lucha por las ideas y los sentimientos, es decir, por la conciencia obrera.

c. Ese frente debe dotarse de todos los instrumentos necesarios para su tarea: una prensa, una editorial, medios audiovisuales, etc., etc. Sus militantes no deben ser distraídos para otros frentes.

d. El partido debe priorizar la creación de intelectuales revolucionarios, que no pueden sino estar ligados a la lucha de la clase obrera y, en buena medida, provenir de ella.

e. La tarea fundamental del frente cultural es la educación de la clase obrera, es decir, combatir la conciencia burguesa en su concepción del mundo, pero también provocar la crisis de dicha conciencia en su propio campo.

f. El partido debe estimular la función de la crítica, es decir, el momento de reflexión sobre la cultura que produce el partido, tanto en contenido como en forma.

g. La preocupación política del partido se expresa en el contenido y en la forma; en el primero, porque define la línea del partido, en el segundo, porque alude a su eficiencia. En los dos casos, sin embargo, debe respetar las particularidades del frente en cuestión, como, por otra parte, sucede en cualquier ámbito de su intervención.

Estas líneas elementales, nos parece, se desprenden del análisis que hemos hecho de la obra crítica de Trotsky, aunque es evidente que no coincide demasiado con ella. También es evidente que estas formulaciones sucintas no agotan todas tareas ni todas las preocupaciones en danza. Pero en un ambiente extremadamente liberal como el que caracteriza a la izquierda argentina actual (y podríamos decir, al trotskismo en general), el solo hecho de defender la necesidad de una política cultural activa, nos parece ya bastante. Podemos dejar para más adelante el análisis del detalle. Lo que importa ahora, y nada mejor como ejemplo que el formidable texto que el lector tiene por delante, es aprovechar la experiencia vital que porta *Literatura y revolución*: el arte es lucha. No darse un programa y una organización para esa tarea, es regalarle buena parte del campo de batalla al enemigo. El programa y la organización permitirán trazar con eficiencia ese largo y sinuoso surco rojo en el que sembraremos las semillas del futuro.



## Bibliografía

AAVV: *Socialismo, ciudad, arquitectura. URSS, 1917-1937*, Alberto Corazón Editor, Madrid, 1973.

Annenkov, George y William Todd: "The Poets and the Revolution: Blok, Maiakovski, Esenin", *Russian Review*, Vol. 26, nº 2 (Apr., 1967), pp. 129-143.

Backwell, Benjamin: "El 'caso Zamyatin': una advertencia censurada. Ciencia ficción, taylorismo y despotismo estatal", en *Nueva Sociedad*, nº 251, mayo-junio de 2014.

Barber, John: "The Establishment of Intellectual Orthodoxy in the U. S. S. R., 1928-1934", en *Past & Present*, Nº 83 (May, 1979), pp. 141-164.

Baron, Samuel: *Plejanov, el padre del marxismo ruso*, Siglo XXI, Madrid, 1976.

Barraza, Eduardo: "Bertolt Brecht y el desarrollo de las fuerzas productivas artísticas", *Revista Mexicana de Sociología*, Vol. 41, nº 3 (Jul. - Sep., 1979), pp. 879-908.

Benjamin, Walter: *Tentativas sobre Brecht*, Taurus, Madrid, 1998.

Berlin, Isaiah: *Impresiones personales*, FCE, México, 1984.

Berman, Marshall: "Isaac Bábel: esperando a los bárbaros", en *Aventuras marxistas*, Siglo XXI de España Editores, 2002.

Bettelheim, Charles: *Las luchas de clases en la URSS. Primer período (1917-1923)*, Siglo XXI, México, 1976.

Bettelheim, Charles: *Las luchas de clases en la URSS. Segundo período (1923-1930)*, Siglo XXI, México, 1978.

Bezeredi, Judith: *Mikhail Zoshchenko and the Serapion Brothers*, University of British Columbia, 1973.

Biggart, John: "Bukharin and the Origins of the 'Proletarian Culture' Debate", en *Soviet Studies*, Vol. 39, Nº 2 (Apr., 1987), pp. 229-246.

Bigart, John: "Alexander Bogdanov and the Theory of New Class", en *Russian Review*, Vol. 49, No. 3, Special Issue on Alexander Bogdanov (Jul., 1990), pp. 265-282.

Biggart, John y Georgii D. Gloveli: "'Socialism of Science' versus 'Socialism of Feelings': Bogdanov and Lunacharski", *Studies in Soviet Thought*, Vol. 42, nº 1 (Jul., 1991), pp. 29-55.

Bogdanov, Alexander: "The Worker's Artistic Inheritance", en [www.marxist.org](http://www.marxist.org).

Bogdashevski, Irina: *Simbolistas rusos*, Santiago Arcos, Bs. As., 2006, con introducción de Laura Estrin.

Bogomolov, Nikolai: "Prose between Symbolism and Realism", en Dobrenko, Eugeny y Marina Balina: *The Cambridge Companion to Twentieth-Century Russian Literature*, Cambridge University Press, Cambridge, 2011.

Bourdieu, Pierre: *Campo de poder, campo intelectual*, Buenos Aires, Quadrata, 2006.

Brecht, Bertolt: *La política en el teatro*, Editorial Alfa, Bs. As., 1972.

Brecht, Bertolt: *El compromiso en literatura y arte*, Península, Barcelona, 1984.

Breton, André: *Manifiestos del surrealismo*, Guadarrama, Barcelona, 1969.

Breton, André: "Visita", Discurso pronunciado por André Breton en un mitin del PCI (Partido Comunista Internacionalista de Francia) el 11 de noviembre de 1938, en *Cahiers Léon Trotsky*, nº 12, Institut Léon Trotsky de Francia, traducido por [www.ceip.org](http://www.ceip.org).

Brovkin, Vladimir: *Russia after Lenin*, Routledge, London, 2005.

Broué, Pierre: "Le révolutionnaire, le peintre et le poète", capítulo LVIII de *Trotsky*, Fayard, París, 1988.

Broué, Pierre: *The "Bloc" of the Oppositions against Stalin in the USSR in 1932*, en <https://www.marxists.org/archive/broue/1980/01/bloc.html>.

Broué, Pierre: *El Partido Bolchevique*, Ediciones Alternativa, Bs. As., s/f.

Brown, Edward James: *Russian Literature since the revolution*, Harvard University Press, 1982.

Bufano, Sergio: "El poema nunca escrito", en [http://www.poetica.com.ar/Directorio/Poetas\\_miembros/Osip\\_Mandelstam.html](http://www.poetica.com.ar/Directorio/Poetas_miembros/Osip_Mandelstam.html)

Bullock, Philip Ross: "Utopia and the Novel after the Revolution", en Dobrenko, Eugeny y Marina Balina: *The Cambridge Companion to Twentieth-Century Russian Literature*, Cambridge University Press, Cambridge, 2011.

Bukharin, Nikolai: "Poetry, Poetics and the Problems of Poetry in the U.S.S.R.", en Gorki, Radek, Bukharin, Zhdanov y otros: *Soviet Writers' Congress 1934*, Lawrence & Wishart, 1977.

Bunin, Iván: *Días malditos (Un diario de la Revolución)*, Acantilado, Barcelona, 2007.

Carr, Edward: *La revolución rusa. De Lenin a Stalin, 1917-1929*, Alianza, Madrid, 1979.

Carr, E. H.: *El socialismo en un solo país, 1924-1926*, Alianza, Madrid, 1974.

Chiarini, Paolo: *Bertolt Brecht*, Ediciones Península, Barcelona, 1969.

Cirlot, Lourdes: *Primeras vanguardias artísticas. Textos y documentos*, Caronte, Bs. As., 2008.

Cohen, Stephen: *Bujarin y la revolución bolchevique*, Siglo XXI, Madrid, 1976.

Chapple, Richard L.: "Soviet Fiction in Soviet Satire: Or, Can't Anyone around Here Write?", *The South Central Bulletin*, Vol. 37, n° 4, (Winter, 1977), pp. 140-142.

Chentalinski, Vitali: *De los archivos literarios del KGB*, Muchnik, Madrid, 1994.

Chukovski, Kórnei: *El Comisario del Pueblo de Instrucción Pública*, en [www.marxists.org](http://www.marxists.org), Nov. 2009.

Cross, S. H.: "Notes on Soviet Literary Criticism", *Slavonic Year-Book, American Series*, Vol. 1 (1941), pp. 315-329.

*Declaration of the 46 to the Politburo of the CCRCP (b)*, en [www.marxists.org](http://www.marxists.org).

David-West, Alzo: "The Soviet Aesthetics of Aleksandr Voronsky: a Brief Exposition", *American Society for Aesthetics Graduate E-Journal*, Spring/Summer, 2012.

Deutscher, Isaac: *Stalin. Biografía política*, Era, México, 1965.

Deutscher, Isaac: "Pasternak y el calendario de la Revolución", en *Ironías de la historia*, Ediciones Península, Barcelona, 1969.

Dickinson, Thomas H.: "Anton Lunacharski, Commissar of Education", *The Sewanee Review*, Vol. 31, No. 2 (Apr., 1923), pp. 130-139.

Dobrenko, Eugeny: "Socialism Realism", en Dobrenko, Eugeny y Marina Balina: *The Cambridge Companion to Twentieth-Century Russian Literature*, Cambridge University Press, Cambridge, 2011.

Dobrenko, Eugeny: *Stalinism Cinema and the Production of History*, Edimburg University Press, Glasgow, 2008.

Dobrenko, Eugeny y Marina Balina: *Petrified Utopia. Happiness Soviet Style*, Anthem Press, New York, 2009.

Eatsman, Max: "Voronsky's Fight for Truth", en *Artist in Uniform: A Study of Literature and Bureaucratism*, Allen&Unwin, London, 1934.

Eagleton, Terry: *Criticism and Ideology. A Study in Marxist Literary Theory*, Verso, London, 1988.

Egbert, Donald: *El arte en la teoría marxista y en la práctica soviética*, Tusquets editor, Barcelona, 1973.

Eichembaum, Boris: "La teoría del método formal", en Todorov, Tzvetan (comp.): *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*, Siglo XXI, Bs. As., 2004.

Engels, Friedrich: "Ludwig Feuerbach y el fin de la filosofía clásica alemana", en Engels, Friedrich y Georgui Plejanov: *Ludwig Feuerbach y el fin de la filosofía clásica alemana. Notas al Ludwig Feuerbach*, Pasado y Presente, Córdoba, 1975.

Evguenov, S.: "Uncivil War: Gladkov&The Smithy vs. RAPP", en [Sovlit.net](http://Sovlit.net).

Evtushenko, Evgueni: *Autobiografía precoz*, Era, México, 1976.

Estrin, Laura: *Literatura rusa*, Letra nómada, Bs. As., 2013.

Fediukin, S.: *La gran revolución de Octubre y los intelectuales*, Progreso, Moscú, 1976.

Ferro, Marc: *La Gran Guerra (1914-1918)*, Hyspamérica, Bs. As., 1985.

Figes, Orlando: *La revolución rusa (1891-1924)*, Edhasa, Barcelona, 2001.

Finkel, Stuart: "Purging the Public Intellectual: The 1922 Expulsions from Soviet Russia", en *Russian Review*, Vol. 62, No. 4 (Oct., 2003), pp. 589-613.

Finkel, Stuart: *On the Ideological Front. The Russian Intelligentsia and the making of Public Sphere*, Yale University Press, London, 2007.

Fitzpatrick, Sheila: "The Emergence of Glaviskusstvo. Class War on the Cultural Front, Moscow, 1928-29", *Soviet Studies*, Vol. 23, N° 2 (Oct., 1971), pp. 236-253.

Fitzpatrick, Sheila: "The Soft Line on Culture and Its Enemies: Soviet Culture Policy, 1922-1927", en *Slavic Review*, vol. 33, n° 2, 1974.

Fitzpatrick, Sheila: "A. V. Lunacharski: Recent Soviet Interpretations and Republications", *Soviet Studies*, Vol. 18, n° 3 (Jan., 1967), pp. 267-289.

Fitzpatrick, Sheila: "Cultural Revolution in Russia 1928-32", *Journal of Contemporary History*, Vol. 9, Nº 1 (Jan., 1974), pp. 33-52.

Fitzpatrick, Sheila: *La revolución rusa*, Siglo XXI, Buenos Aires, 2012.

Fox, Michael S.: "Glavlit, Censorship and the Problem of Party Policy in Cultural Affairs, 1922-28", *Soviet Studies*, Vol. 44, Nº 6 (1992), pp. 1045-1068.

Frioux, Claude: "Lénine, Maïakovski, le Proletkult et la révolution culturelle", *Littérature*, nº 24, 1976, pp. 99-109.

Gallas, Helga: *Teoría marxista de la literatura*, Siglo XXI, Bs. As., 1973.

Gasparov, Boris: "Poetry of the Silver Age", en Dobrenko, Eugeny y Marina Balina: *The Cambridge Companion to Twentieth-Century Russian Literature*, Cambridge University Press, Cambridge, 2011.

González García, Ángel, Calvo Serraller, Francisco y Simón Marchán Fiz: *Escritos de arte de vanguardia, 1900-1945*, Itsmo, Madrid, 1999.

Gorki, M. y A. A. Zhdanov: *Literatura, filosofía y marxismo*, Juan Grijalbo Editor, México, 1968.

Gorki, Máximo: *Anton Chejov y Boris Parternak. Correspondencia con Gorki*, Quetzal, Buenos Aires, 1966.

Gorki, Máximo: *Tres rusos*, Editorial Calomino, La Plata, 1944.

Gorki, Máximo: *Fragmentos de mi diario*, Planeta, Madrid, 1980.

Gourfinkel, Nina: *Gorki según Gorki*, Laia, Barcelona, 1972

Habermas, Jurgen: *Historia y crítica de la opinión pública*, Editorial Gustavo Gilli, Barcelona, 1984.

Hesse, José: *Breve historia del teatro soviético*, Alianza, Madrid, 1971.

Heller, Agnes: *Teoría de los sentimientos*, Fontamara, Barcelona, 1989.

Heller, Agnes: *Sociología de la vida cotidiana*, Península, Barcelona, 1998.

Hobsbawm, Eric: *A la zaga. Decadencia y fracaso de las vanguardias del siglo XX*, Crítica, Barcelona, 1999.

Holter, Howard: "The Legacy of Lunacharski and Artistic Freedom in the USSR", *Slavic Review*, Vol. 29, Nº 2 (Jun., 1970), pp. 262-282.

Homberger, Eric: "Proletarian Literature and the John Reed Clubs 1929-1935", *Journal of American Studies*, Vol. 13, nº 2, Aug., 1979, pp. 221-244.

Jacobson, Roman: "Hacia una ciencia del arte poética", en Todorov, Tzvetan (comp.): *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*, Siglo XXI, Bs. As., 2008.

Jensen, K. M.: "Red Star: Bogdanov Builds a Utopia", *Studies in Soviet Thought*, Vol. 23, nº 1 (Jan., 1982), pp. 1-34.

Kadarkay, Arpad: *Georg Lukács. Vida, pensamiento y política*, Edicions Alfons el Magnánim, Valencia, 1994.

Kagarlitsky, Boris: *Los intelectuales y el Estado soviético. De 1917 al presente*, Prometeo, Bs. As., 2005.

Kandinsky, Wassily: *Mirada retrospectiva*, Emecé, Bs. As., 1979.

Kahn, Andrew: "Poetry of the Revolution", en Dobrenko, Eugeny y Marina Balina: *The Cambridge Companion to Twentieth-Century Russian Literature*, Cambridge University Press, Cambridge, 2011.

Kelly, Aileen M.: "Red Queen or White Knight? The Ambivalences of Bogdanov", *Russian Review*, Vol. 49, nº 3, Special Issue on Alexander Bogdanov (Jul., 1990), pp. 305-315

Kemp-Welch, A.: "New Economic Policy in Culture and Its Enemies", en *Journal of Contemporary History*, Vol. 13, Nº 3 (Jul., 1978), pp. 449-465.

Kiaer, Christina: "'A la producción': los objetos socialistas del constructivismo ruso", en <http://eipcp.net/transversal/0910/kiaer/es>.

Kriegel, Annie: *Los grandes procesos en los sistemas comunistas*, Alianza, Madrid, 1973.

Kropotkin, Pedro: *Los ideales y la realidad en la literatura rusa*, Gleizer Editor, Bs. As., 1926.

Krupskaia, Nadezdha: "Ilyich's Favourite Books", en *Reminiscences of Lenin by His Relatives*, Moscow, 1956, pp. 201-207. Tomado de [www.marxists.org](http://www.marxists.org).

Lenin, V. I.: *Obras Completas*, Editorial Cartago, Bs. As., 1969.

Lenin, V.: "La organización del partido y la literatura del partido", en *Lenin, el arte en la revolución*, Editorial Arte y Literatura, La Habana, 1989.

Leyda, Jay: *Kino. Historia del film ruso y soviético*, Eudeba, Bs. As., 1965.

Lodder, Christina: "Art of the Commune: Politics and Art in Soviet Journals, 1917-20", en *Art Journal*, Vol. 52, Nº 1, (Spring, 1993), pp. 24-33.

Lo Gatto, Ettore: *La literatura rusa moderna*, Losada, Bs. As., 1973.

Lo Gatto, Ettore: *La literatura ruso-soviética*, Losada, Bs. As., 1973.

López Cambronero, Marcelo: *¿Quién decide el destino de los hombres? Invitación a la lectura de Vida y destino, de Vasili Grossman*, Encuentro, Madrid, 2008.

López Rodríguez, Rosana: "Infancia, sátira y revolución, 1918-22", en *Razón y Revolución*, nº 9, otoño 2002.

Löwy, Michel: *La estrella de la mañana. Surrealismo y marxismo*, El cielo por asalto, Bs. As., 2006.

Löwy, Michael: *Redención y utopía. El judaísmo libertario en Europa Central. Un estudio de afinidad electiva*, El Cielo por Asalto, Bs. As., 1997.

Löwy, Michael: "Lukács and Stalinism", *New Left Review*, I/91, May-June 1975.

Luasarbishvili, Vladimer: "La palabra prohibida: aproximación a la censura literaria en el régimen stalinista", Universidad Estatal de Iliá, Georgia, *Impossibilia*, nº 3, pp. 116-135 (abril 2012).

Lukács, György: *Táctica y ética. Escritos tempranos (1919-1929)*, El cielo por asalto, Bs. As., 2005.

Lukács, George y otros: *Polémica sobre realismo*, Ediciones Buenos Aires, Barcelona, 1982.

Lukács, György: *Escritos de Moscú. Estudios sobre política y literatura*, Gorla, Valentín Alsina, 2011.

Lunacharski, Anatoli: *Las artes plásticas y la política en la Rusia revolucionaria*, Seix Barral, Barcelona, 1969.

Lunacharski, Anatoli: *Sobre la literatura y el arte*, Axioma Editorial, Bs. As., 1974.

Lunacharski, Anatoli: *Self-Education of the Workers. The Cultural Task of the Struggling Proletariat*, WSF Pamphlet, 1918, tomado de [www.marxists.org](http://www.marxists.org).

Lyashko, Nikolai: "On the tasks of the Writer Worker theory by 'Smithy writer'", en <http://www.sovlit.net/writerworker/>.

Maiakovski, Vladimir: "¿Por qué cosa se bate el LEF?", en Sánchez Vázquez, Adolfo: *Estética y marxismo*, ERA, México, 1975, tomo II.

Mäkinen, Ilkka: "Libraries in Hell: Cultural Activities in Soviet Prisons and Labor Camps from the 1930s to the 1950s", *Libraries & Culture*, Vol. 28, nº 2 (Spring, 1993), pp. 117-142.

Maliavina, Svetlana: "El simbolismo ruso. El origen y la originalidad del movimiento", en *Eslavística Complutense*, vol. 2, 2002.

Mally, Lynn: *Culture of the Future. The Proletkult Movement in Revolutionary Russia*, University of California Press, Berkeley-Los Angeles-Oxford, 1990.

Mally, Lynn: "Exporting Soviet Culture: The Case of Agitprop Theater", *Slavic Review*, Vol. 62, nº 2 (Summer, 2003), pp. 324-342.

Mandel, Ernest: *El pensamiento de León Trotsky*, Fontamara, Barcelona, 1980.

Marot, John: "Alexander Bogdanov, Vpered, and the Role of the Intellectual in the Workers' Movement", en *Russian Review*, Vol. 49, No. 3, Special Issue on Alexander Bogdanov (Jul., 1990), pp. 241-264.

Marot, John Eric: "Marxism, Science, Materialism: Toward a Deeper Appreciation of the 1908-1909 Philosophical Debate in Russian Social Democracy", *Studies in East European Thought*, Vol. 45, nº 3, Sep., 1993, pp. 147-167.

Mc Cleland, James: "Bolshevik Approaches to Higher Education, 1917-1921", *Slavic Review*, Vol. 30, nº 4, Dec., 1971, pp. 818-831.

McLean, Hugh: "Voronskij and VAPP", en *The American Slavic and East European Review*, October 1949, Volume VIII, nº 3, pp. 185-200.

Medvedkin, Alexander: *El cine como propaganda política*, Siglo XXI, Bs. As., 1973.

Monteforte Toledo, Mario, Eduardo Barraza y Víctor Godínez: "Teoría literaria en los marxistas clásicos", *Revista Mexicana de Sociología*, Vol. 38, nº 2, Abr.-Jun., 1976, pp. 249-277.

Nadeau, Maurice: *Historia del surrealismo*, Terramar, La Plata, 2007

Oliveras, Elena: *Arte cinético y neocinematismo*, Emecé, Bs. As., 2010.

Pasvolsky, Leo: "Proletkult: Its Pretensions and Fallacies", *The North American Review*, Vol. 213, No. 785, Apr., 1921.

Piscator, Erwin: *El teatro político*, Hiru, Navarra, 2001.

Plejanov, Gueorgui: *Obras escogidas*, Quetzal, Bs. As., 1966.

Plejanov, Jorge: *El arte y la vida social*, Editorial Calomino, La Plata, 1945.

Policinska, Marta: "La literatura al servicio del estado: algunas consideraciones sobre la utilización propagandística de la literatura en la unión soviética de los años '20 y '30", en *Comunicación*, Universidad de Sevilla, Vol. 1, nº 6, 2008, pp. 118-129.

Porché, François: *León Tolstói, Vitae*, Barcelona, 2004.

Prieto, José Manuel: "Sobre un poema de Osip Mandelstam", en *Letras Libres*, Mayo 2009.

Radek, Karl: "Contemporary World Literature and the Tasks of Proletarian Art", en Gorki, Radek, Bukharin, Zhdanov y otros: *Soviet Writers' Congress 1934*, Lawrence & Wishart, 1977, pp. 73-182. Tomado de [www.marxists.org](http://www.marxists.org).

Ravinskii, Dmitrii K.: "'Dangerous Reading' in the Soviet Era", University of Texas Press.

Roche, Gerard: "Malraux y Trotsky. El encuentro entre la leyenda y la historia", en *Estrategia Internacional*, nº 9, Julio/Agosto, 1998.

Roche, Gerard: "Partisan Review: De la crítica literaria a la ruptura con el stalinismo", en *Estrategia Internacional*, nº 13, Julio/Agosto, 1999.

Rowley, David G.: "Bogdanov and Lenin: Epistemology and Revolution", *Studies in East European Thought*, Vol. 48, nº 1, Mar., 1996, pp. 1-19.

Sánchez Vázquez, Adolfo: *Estética y marxismo*, ERA, México, 1975 (dos tomos).

Sandler, Stephanie: "Poetry after 1930", en Dobrenko, Eugeny y Marina Balina: *The Cambridge Companion to Twentieth-Century Russian Literature*, Cambridge University Press, Cambridge, 2011.

Sahni, Kalpana: "Post-Revolutionary Soviet Cultural Scene", *Social Scientist*, Vol. 8, nº 5/6, (Dec., 1979 - Jan., 1980), pp. 52-67.

Sarlo, Beatriz: *El imperio de los sentimientos*, Catálogos, 1984.

Sartelli, Eduardo: "Sobre la necesidad del parricidio. A propósito de Julio Argentino Roca y la construcción de la Nación Argentina", en Osvaldo Bayer (comp.): *Historia de la crueldad argentina*, Centro Cultural de la Cooperación, tomo I, Bs. As., 2006.

Schull, Joseph: "The Ideological Origins of 'Stalinism' in Soviet Literature", *Slavic Review*, Vol. 51, nº 3, Autumn, 1992, pp. 468-484.

Sensinoff, Wladimir: "Four Years of Bolshevik Schools", *The North American Review*, Vol. 217, nº 809, Apr., 1923, pp. 463-474.

Serge, Victor: *Vida y muerte de León Trotsky*, El yunque editora, Bs. As., 1974.

Serge, Victor: *Memorias de mundos desaparecidos (1901-1941)*, Siglo XXI, México, 2002.

Sheehan, Helena: "A Voice from the Dead. Introduction to Philosophical Arabesques, by Nikolai Ivanovich Bukharin (1888-1938)", *Monthly Review Press*, en <http://www.dcu.ie/~sheehan/bukharin.htm>

Shentalinski, Vitali: *Crimen sin castigo. Últimos descubrimientos en los archivos literarios del KGB*, Galaxia Gutenberg, Barcelona, 2007

Shklovski, Víktor: *La tercera fábrica. Érase una vez*, FCE, México, 2012.

Shklovski, Víktor: *Eisenstein*, Anagrama, Barcelona, 1973.

Shklovski, Víktor: *Viaje sentimental. Crónicas de la Revolución rusa*, Anagrama, Barcelona, 1972.

Shklovski, Víktor: *Maiakovski*, Anagrama, Barcelona, 1972.

Shliapnikov, Alexander: "On the relation between the Russian Communist Party, the soviets, and production unions", tomado de [www.marxists.org](http://www.marxists.org).

Slaught, Cliff: *Marxism, Ideology and Literature*, Humanities Press, 1980. ("Literatura y revolución: Trotsky", tomado de [www.marxists.org](http://www.marxists.org)).

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

Slonim, Marc: *El teatro ruso. Del imperio a los Soviets*, Eudeba, Bs. As., 1965.

Sochor, Zenovia A.: *Revolution and Culture. The Bogdanov-Lenin Controversy*, Cornell University Press, New York, 1988.

Sockol, David: *A Bridge Between Kingdoms: The Marxist Aesthetics of Georgi Plekhanov, Master's Thesis Presented to The Faculty of the Graduate School of Arts and Sciences*, Brandeis University, Department of History, August, 2011.

Souvarine: *Una controversia con Trotsky*, Universidad autónoma de Sinaloa, México, 1983.

Stachelhaus, Heiner: *Kasimir Malewich. Un conflicto trágico*, Parsifal Ediciones, Barcelona, 1991.

Swiderski, Edward M.: "Options for a Marxist-Leninist Theory of the Aesthetic", *Studies in Soviet Thought*, Vol. 20, nº 2, Sep., 1979, pp. 127-143.

Tait, A. L.: "Lunacharski, the 'Poet-Commissar'", *The Slavonic and East European Review*, Vol. 52, nº 127, Apr., 1974, pp. 234-251.

Tarabukin, Nikolai: *El último cuadro. Del caballete a la máquina. Por una teoría de la pintura*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 1977.

Tatlin, S., Dymshits-Tolstaia y John Bowl: "Memorandum from the Visual Arts Section of the People's Commissariat for Enlightenment to the Soviet of People's Commissars: Project for the Organization of Competitions for Monuments to Distinguished Persons" (1918), *Design Issues*, Vol. 1, No. 2, Autumn, 1984, pp. 70-74.

Thun, Nyota: "Revolución de Octubre-Revolución cultural. Lenin (1917-18)", en AA.VV.: *Revolución y literatura*, Akal, Madrid, 1977.

Tihanov, Galin: "Towards a History of Russian Émigré Literary Criticism and Theory between the World Wars", tomado de <http://nevmenandr.net/scientia/festschrift/tihanov.pdf>, p. 322.

Todorov, Tzvetan (comp.): *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*, Siglo XXI, Bs. As., 2004, p. 35.

Trotsky, León: *Mi vida. Intento autobiográfico*, Ediciones IPS, Bs. As., 2012.

Trotsky, León: *La revolución traicionada*, Ediciones Antídoto, s/f.

Trotsky, León: "Carta a J. Frankel. (Balance de la ruptura de Diego Rivera)", 27 de marzo de 1939, en <https://www.marxists.org/espanol/trotsky/ceip/latin/28.htm>.

Trotsky, León: "La política del Partido en el terreno del arte y la filosofía", 16 de junio de 1933, en <http://www.1j4.org/trotsky/ceip/escritos/libro3/T04V228.htm>.

Uribe-Echevarría, Juan: "Aspectos de la literatura rusa post-revolucionaria, Pilniak y Gladkov", en *Atenea / Universidad de Concepción*, nº 91, sep.-oct. 1932, p. 103-114.

Utechin, S. V.: "Bolsheviks and their Allies after 1917: the Ideological Pattern", *Soviet Studies*, Vol. X, October 1958.

Vacca, Giuseppe: *El marxismo y los intelectuales*, Universidad Autónoma de Sinaloa, México, 1984.

Van Heijenoort, Jean: *Con Trotsky, de Prinkipo a Coyoacán*, Ediciones IPS, Bs. As., 2014.

Von Szeliski, John: "Lunacharski and the Rescue of Soviet Theatre", *Educational Theatre Journal*, Vol. 18, nº 4, Special International Theatre Issue, Dec., 1966, pp. 412-420.

Voronski, Alexander: "From the past", en <http://www.sovlit.org/akv/index.html>

Voronski, Alexander: "Art as the Cognition of Life, and the Contemporary World (Concerning Our Literary Disagreements)", en <http://www.sovlit.org/akv/index.html>

Voronski, Alexander: "On Proletarian Art and the Artistic Policy of Our Party", en <http://www.sovlit.org/akv/index.html>

Voronski, Alexander: "On Art", en <http://www.sovlit.org/akv/index.html>

Voronski, Alexander: "Literary Silhouettes. Boris Pilknaiak", en <http://www.sovlit.org/akv/index.html>

Voronski, Alexander: "In Memory of Esenin", en <http://www.sovlit.org/akv/index.html>

Voronsky, Aleksandr: "From the Past. (Record of a Speech Given at the Jubilee of Red Virgin Soil)", en *Art as the Cognition of the Life. Selected Writings 1911-1936*, Mehring Books, 1998.

Wald, Alan: *Writing from the Left: New Essays on Radical Culture and Politics*, Verso, London-New York, 1994, cap. 9.

Walicki, Andrzej: "Alexander Bogdanov and the Problem of the Socialist Intelligentsia", en *The Russian Review*, vol. 49, 1990, pp. 293-304.

Widgery, Dave: "Las calles son nuestras paletas. Un tributo a Vladimir Maiakovski", en <http://www.ceipleontrotsky.org/Las-calles-son-nuestras-paletas>.

Williams, Raymond: *Marxismo literatura*, Ediciones Península, Barcelona, 1980, p. 232.

White, James: "The First Pravda and the Russian Marxist Tradition", *Soviet Studies*, Vol. 26, nº 2 (Apr., 1974), pp. 181-204.

Wolfson, Boris: "Prose of the Revolution", en Dobrenko, Eugeny y Marina Balina: *The Cambridge Companion to Twentieth-Century Russian Literature*, Cambridge University Press, Cambridge, 2011.

Yassour, Avraham: "Letter on the Bogdanov Issue", *Russian Review*, Vol. 49, nº 4, Oct., 1990, pp. 467-468.

Yassour, Avraham: "Lenin and Bogdanov: Protagonists in the 'Bolshevik Center'", *Studies in Soviet Thought*, Vol. 22, nº 1 (Feb., 1981), pp. 1-32.

Yassour, Avraham: "Bogdanov-Malinovsky on Party and Revolution", en *Studies in Soviet Thought*, Vol. 27, nº 3 (Apr., 1984), pp. 225-23.

Yassour, Avraham: "Bogdanov et son oeuvre", *Cahiers du monde russe et soviétique*, Vol. 10 nº 3-4. Juillet-Décembre 1969, pp. 546-584.

Zalambani, María: "Boris Arvatov, teórico del productivismo", *Cahiers du monde russe: Russie, Empire russe, Union soviétique, États indépendants*, 1999, vol. 40, nº 40-3, pp. 415-446.

Zetkin, Clara: *Recuerdos sobre Lenin*, Biblioteca virtual, www.omegalfa.es.

## Literatura citada

AAVV: *Cuentos rusos*, Salvat, Navarra, 1970. (Cuentos de Gorki, Bunin, Korolenko, Babel, Tolstói, Petrov, Tess y Paustovski).

Bulgakov, Mijail: *La guardia blanca*, Bruguera, Barcelona, 1981.

Efremov, Iván: *La Nebulosa de Andrómeda*, Mir, Moscú, 1974.

Fadeiev, Alexandr: *La joven guardia*, Editorial Progreso, Moscú, s/f.

Gogol, Nicolai: *Almas muertas*, Hyspamérica, Bs. As., 1982.

Gogol, Nicolas; Máximo Gorki y Vladímir Maiakovski: *El casamiento. La moneda falsa. La chinche*, CEAL, Bs. As., 1972.

Gorki, Máximo: *El corazón ardiente de Danko*, Gadir, Madrid, 2007.

Gorki, Máximo: *Obras Inmortales*, Edaf, Bs. As., s/f.

Kaverin, Veniamin: *Dos capitanes*, Editorial Progreso, Moscú, s/f.

Katáiev, Valentín: *Los malversadores*, Seix Barral, Barcelona, 1971.

Katáiev, Valentín: *Una vela blanca se avizora...*, Edición en lenguas extranjeras, Moscú, s/f.

Kuprin, Alejandro: *El desafío*, Ráduga, Moscú, 1982.

Maiakovski, Vladimiro: *Obras escogidas*, Editorial Platina, cuatro tomos, Bs. As., 1958.

Silone, Ignazio: *Fontamara*, Losada, Bs. As., 1965.

Silone, Ignazio: *Vino y pan*, Alianza, Madrid, 1968.

Zazubrin, Vladimir: *El Chekista*, Maldoror, 2013.