

Tzvetan Todorov

El triunfo del artista

La Revolución y los artistas rusos: 1917-1941



Galaxia Gutenberg

TZVETAN TODOROV

El triunfo del artista

La revolución y los artistas

rusos: 1917-1941

Traducción de
Noemí Sobregués

Galaxia Gutenberg

También disponible en ebook

Título de la edición original: *Le Triomphe de l'artiste*
Traducción del francés: Noemí Sobregués

Publicado por:
Galaxia Gutenberg, S.L.
Av. Diagonal, 361, 2.º 1.ª
08037-Barcelona
info@galaxiagutenberg.com
www.galaxiagutenberg.com

Primera edición: mayo 2017

© Tzvetan Todorov, 2017
© de la traducción: Noemí Sobregués, 2017
© Galaxia Gutenberg, S.L., 2017

Preimpresión: Maria Garcia
Impresión y encuadernación: Sagrafic
Depósito legal: B. 4336-2017
ISBN tapa dura: 978-84-8109-558-6
ISBN rústica: 978-84-8109-527-2

Cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública o transformación de esta obra sólo puede realizarse con la autorización de sus titulares, aparte las excepciones previstas por la ley. Diríjase a CEDRO (Centro Español de Derechos Reprográficos) si necesita fotocopiar o escanear fragmentos de esta obra (www.conlicencia.com; 91 702 19 70 / 93 272 04 45)

Para Boris, Léa y Sacha

La grandeza de las personas inteligentes es invisible
a los reyes, a los ricos, a los capitanes...

PASCAL, *Pensamientos*

INTRODUCCIÓN

Los artistas creadores frente a la revolución

La revolución rusa de octubre de 1917 es uno de los acontecimientos más influyentes de la historia moderna del mundo, en especial del siglo xx. Tras esta conmoción, la doctrina comunista, a la manera de las antiguas grandes religiones, se extendió por todos los continentes y orientó el curso de la vida política en gran cantidad de países, ya porque la reivindicaran quienes detentaban el poder, ya porque la designaran como el principal enemigo contra el que luchar en una cantidad no menor de países. El hundimiento de los regímenes comunistas en Europa y en Rusia, en 1989-1991, supuso el debilitamiento, cuando no el declive, de esta ideología en el mundo, pero no deberíamos pasar esta página de la historia reciente sin haberla leído con atención. Como la doctrina y los regímenes que se inspiraron en ella generaron incalculables víctimas, los han denunciado como criminales y han quedado señalados por el oprobio. Ahora bien, aunque no podemos pasarla por alto, esta perspectiva criminológica, que a lo largo de toda la historia del comunismo se centra en las víctimas y en su sufrimiento, no basta para describir todas las dimensiones del cambio radical que trajo consigo esta revolución. El sentido de un acontecimiento de tanto alcance no puede reducirse a una simple condena moral, política o jurídica. Sus diferentes aspectos merecen un análisis más detallado, tanto para entenderlo mejor como para extraer enseñanzas para nosotros hoy, cien años después del acontecimiento inaugural.

Aunque no podemos dar una definición estricta del término revolución, constatamos que su empleo en contextos similares al nuestro indica la presencia de al menos dos características: el fin de la revolución es transformar de forma repentina, rápida y profunda el orden político y social, y recurre a la violencia para conseguirlo. El primer rasgo permite diferenciar la revolución del golpe de Estado: debe tratarse de algo más que la simple sustitución de un equipo dirigente por otro. Más allá de este umbral, la naturaleza de los cambios que se imponen

puede variar enormemente. En cuanto al segundo rasgo, siempre está presente, aunque la violencia no se desencadene de inmediato. El recurso a la revolución se impone cuando los medios legales para conseguir cambios no bastan. Desde este punto de vista, la revolución se asemeja a la guerra, situación que exige suspender, si no invertir, las normas que rigen la vida social: matar deja de ser un crimen e incluso se convierte en un acto meritorio, siempre que se trate de luchar contra el enemigo. En este sentido, podemos decir que la palabra «revolución» no es más que un eufemismo de «guerra civil».

La Revolución de Octubre cumple las dos condiciones, incluso las lleva al extremo. Es cierto que empieza con la simple toma del poder político (un golpe de Estado), pero en el año siguiente se transforma en una auténtica revolución que alcanza incluso los cimientos de la vida en sociedad: la propiedad privada, el derecho y la naturaleza del Estado. Prepara así el advenimiento de un régimen totalitario. En cuanto al uso de la violencia, se admite de entrada, incluso se proclama. «Ocultar a las masas la necesidad de una guerra exterminadora, sangrienta y desesperada como objetivo inmediato de la acción futura es engañarse a sí mismo y engañar al pueblo», escribe Lenin cuando toma el poder, y también: «En tiempos de revolución, la lucha de clases ha adquirido necesariamente, siempre y en todos los países, la forma de una *guerra civil*».¹

Así pues, la revolución es un medio (violento) para apoderarse del poder. Sea cual sea la manera en que se ha conquistado, puede llegar a ser legítima siempre y cuando se ejerza imponiéndose límites. Pero como en este caso se ha tomado por la fuerza, los revolucionarios que lo detentan temen perderlo en beneficio de una fuerza mayor y optan por la intolerancia con los que no se someten por completo.

Este libro pretende arrojar luz sobre uno de los aspectos del régimen que surge de la revolución, las relaciones ideológicas que se establecen entre los creadores de los diferentes ámbitos artísticos (literatura, pintura, música, teatro y cine) y los dirigentes políticos del país. Me ceñiré exclusivamente al ejemplo de Rusia y me limitaré al periodo inicial, entre 1917 y 1941 (hasta que la URSS entra en la Segunda Guerra Mundial), y sólo haré escasas incursiones en los años anteriores y posteriores a este periodo. Dado que el área circunscrita sigue siendo extremadamente amplia, sólo puede tratarse aquí de tomar conciencia de una muestra restringida de hechos, elegidos en función de un criterio necesariamente subjetivo, mi admiración por las obras de estos ar-

tistas. La consecuencia de esta elección es que no concedo el menor espacio a los creadores que se limitan a ejecutar dócilmente las consignas del partido, aun cuando siempre fueron mayoritarios.

La relación de los creadores con la revolución se establece en dos tiempos. El primero es anterior a octubre de 1917, y se trata de la actitud que adoptan frente a la *idea* de revolución antes de que sea puesta en práctica. Su papel aquí es activo, construyen una imagen que a su vez influirá en la revolución emergente. El segundo tiempo es el de la relación que se establece entre ellos y los representantes del poder una vez que la revolución ha tenido lugar, y constituye el principal objeto de este libro. Los artistas tienen entonces que reaccionar a realidades que existen independientemente de ellos.

Todas las artes, en especial la literatura, muestran indicios que anuncian la inminente revolución. Se dice que los escritores disponen de órganos de percepción más precisos que los del resto de la población. Señalando y describiendo estos indicios, contribuyen a reforzarlos. Suelen mencionar dos temas: describen el mundo antiguo como en fase de degradación, de descomposición; de ahí deriva una forma de nihilismo universal que afirma la desaparición de todos los valores y la llegada de una catástrofe inminente, y todo ello conforma una visión apocalíptica del mundo. Ante tal marasmo, estos autores están dispuestos a prestar oídos a una promesa de vida nueva, a buscar sangre más viva, a apelar a fuerzas jóvenes, aunque sean bárbaras y violentas, que podrían ayudar a destruirlo todo, a barrer el mundo antiguo, condición necesaria para el advenimiento de un mundo nuevo cuyos primeros temblores constatan (esta configuración volverá a presentarse veinte años después en Europa occidental, donde preparan la aceptación del fascismo). Aparecen en las obras más variadas. Veamos algunos ejemplos.

A principios de siglo, antes de la revolución de 1905, Maksim Gorki, escritor ya muy popular, publica un poema en prosa que se hace muy conocido de inmediato. Se titula «El anunciador [o el mensajero] de las tempestades»: así se llama en ruso un pájaro, el petrel, y Gorki juega con las asociaciones de este nombre. Es un elogio: cuando se avecina mal tiempo, mientras los demás pájaros se asustan y buscan refugio, su grito muestra su sed de tempestades, escuchamos en él la fuerza de la ira, el fuego de la pasión y la certeza de la victoria. «¡Que la tempestad truene más fuerte!» En 1907, la novela de Gorki *La madre* trata directamente del ascenso de la acción revolucionaria.

En 1909 aparece la novela *La paloma de plata*, del poeta simbolista Andréi Biely, cuyo tema parece a primera vista muy alejado de la idea de revolución: en una remota provincia rusa se despliega la actividad de la secta mística (imaginaria) de las palomas, en parte tradicionalista cristiana y en parte pagana, que altera el destino de varios personajes. Sin embargo, este mundo sumido en la tradición y la superstición está acechado por el presentimiento de una tempestad revolucionaria. En esos campos perdidos se oye ahora hablar de los derechos del pueblo, de la tierra, que va a repartirse entre los campesinos, y de la revuelta contra los popes, los terratenientes y las autoridades. Circulan proclamas, se extienden rumores traídos por personajes variopintos, un librepensador hijo de un tendero, un obrero huelguista procedente de la ciudad e incluso un extraño general que predica el terror rojo. Frente a ellos se coloca un destacamento militar encargado de reprimir los disturbios y restaurar el orden. La secta de las palomas podría detener esta oleada de rebeldía, pero ella misma se contagia del espíritu de violencia revolucionaria. Nadie puede predecir cómo acabará esta lucha fratricida, si la vieja Rusia seguirá en pie o rodará al abismo.

El rumor del tiempo es un relato publicado por el poeta Ósip Mandelstam en 1925, por lo tanto después de la revolución, pero en el que el autor evoca sus recuerdos de infancia y de adolescencia. Mandelstam procede de una familia judía que nada tiene de revolucionaria, y él mismo vive en una Rusia que se vuelve soviética sin participar activamente en esta transformación. Sin embargo, cuando describe los primeros años del siglo, también él oye el rugido que anuncia la revolución: por un lado, describe el provincialismo anticuado y condenado, la vida agonizante de un mundo a punto de derrumbarse y la espera de un final universal; por el otro, entrevé «la espuma revolucionaria» que traen los jóvenes: «Los chicos de 1905 iban a la revolución con la sensación de que era una cuestión de amor y de honor».² Esta fascinación por la idea de revolución desempeñará un papel importante en el comportamiento de los artistas rusos frente al régimen soviético veinte o treinta años después.

Los propios revolucionarios no siempre reconocen la acción que ejerce sobre ellos la literatura y las demás artes, aunque Lenin admite como influencia importante en su pensamiento la que ejerce una novela, *¿Qué hacer?*, de Chernyshevski, novela de tesis, cierto. Pero esta relación directa entre las obras y los actos no es indispensable para constatar cierto vínculo causal. Las obras de los artistas creadores ac-

túan en común sobre lo que a veces llamamos el espíritu del tiempo, de la época, el *Zeitgeist*, resultado de múltiples aportaciones. Un espíritu del tiempo difícil de acreditar con precisión, y sin embargo incontestablemente presente y activo, pariente lejano del espíritu de las naciones, tan querido por Montesquieu. Los novelistas, los poetas y los demás artistas tienen su responsabilidad en el espíritu del tiempo, ya que a su vez motivará el comportamiento de hombres de acción (que un día hacen la revolución).

Una forma de creación artística, surgida a principios del siglo xx, desempeña aquí un papel especialmente activo, la que llamamos de vanguardia. Es decir, la práctica de los artistas que rechazan todas las tradiciones anteriores propias de su arte, que hacen tabla rasa del pasado y construyen sus obras a partir de principios nuevos. En Rusia, en los años previos a la Primera Guerra Mundial, encontramos este enfoque vanguardista en pintores como Kandinski, Lariónov, Goncharova, Malévich y muchos otros, poetas como Jlébnikov, Mayakovski y otros futuristas, y dramaturgos como Meyerhold. Por regla general, estos vanguardistas se perciben a sí mismos como revolucionarios, cada uno en su ámbito, y muchos sienten gran simpatía por la revolución social y política, aunque no participen en ella. En otras palabras, creen en el parentesco entre revolución artística y revolución política. Como escribe por ejemplo Biely en 1917: «El revolucionario y el artista están unidos por la llama de su entusiasmo».³

En cuanto a los revolucionarios, raramente manifiestan un entusiasmo equivalente por las obras de los artistas de vanguardia. Es comprensible. La lucha revolucionaria absorbe todas sus fuerzas, no tienen tiempo para cultivar especialmente el gusto artístico, y cuando se interesan por el arte, es de manera meramente utilitaria: debería servirles en su acción. Pero las obras de factura «clásica» son más fáciles de entender y llegan a mayor cantidad de lectores o de espectadores, en pocas palabras, son más útiles. Sabemos que a Lenin no le interesaban nada los experimentos verbales de los futuristas (veremos un ejemplo más adelante). Trotski expresa también su desconfianza por los artistas innovadores en su libro *Literatura y revolución*: «El futurismo, en la vanguardia de la literatura, no es menos producto del pasado poético que cualquier otra escuela literaria». Y concluye su análisis: «Sería por lo tanto muy poco serio basarse en analogías y comparaciones formales para establecer una especie de identidad entre futurismo y comunismo, y deducir que el futurismo es el arte del proletariado».⁴

Podríamos pues decirnos que la proximidad que los artistas imaginan responde a la ilusión gratificante y atenernos a la conclusión de algunos historiadores. «La vanguardia artística y la vanguardia política a veces han soñado con una aventura en común con vistas a la misma liberación», constata Raymond Aron, pero la práctica del realismo socialista en la URSS evidencia lo contrario: «La alianza de las dos vanguardias surgió de un malentendido y de circunstancias excepcionales».⁵

Sin embargo, la interacción puede producirse a un nivel más profundo, no consciente, independiente de las intenciones y de los gustos personales. Las obras de arte actúan sobre el espíritu del tiempo no sólo apropiándose de sus temas y difundiéndolos, sino también haciendo surgir y favoreciendo otras ideas, que en otro caso se quedarían al margen. Lo que contribuyen entonces a promover no son determinadas formas artísticas, sino sus primeros signos filosóficos o políticos. Así sucede con la idea de soberanía del creador, que no debe tener en cuenta ningún límite y ninguna tradición. Al deshacerse del peso del pasado y postular que van a crear literatura, pintura o música de manera totalmente nueva, los creadores se comportan como el dios omnipotente que, en los primeros días de la Creación, sólo sigue los dictados de su voluntad. Y como este dios antiguo se ha creado necesariamente según la imagen que el hombre se hace de sí mismo, o mejor dicho de su ideal, de su propia perfección, los vanguardistas en arte retoman en realidad una idea antigua, a la que dan una nueva existencia. No es necesario que a los dirigentes políticos les gusten las obras de Joyce, Kandinski o Schönberg para que reciban la influencia de estas opciones de vanguardia que marcan profundamente la sociedad. Artistas y revolucionarios se consideran demiurgos, dioses creadores.⁶

Al mismo tiempo que legitiman la práctica de la tabla rasa, las obras de vanguardia difunden y popularizan las ideas de una fuerza irreprimible de la voluntad, del carácter ilimitado de las capacidades del hombre, por lo tanto de un ideal sobrehumano que se ajusta al nuevo superhombre. Eliminan la división del espacio social que existe entre un territorio sagrado (que no podemos tocar) y un ámbito profano (que es lícito mejorar), porque no conocen ningún pasado sagrado, y en consecuencia se reservan el derecho de definir un nuevo territorio sagrado (que la *población* no podrá tocar).

Esta contribución de las artes al desencadenamiento de la revolución rusa se suma a muchos otros factores bien conocidos, económicos

(la reciente industrialización), sociales (la abolición de la servidumbre sin repartir tierras a los campesinos), militares (la derrota ante Japón y después la entrada en la Primera Guerra Mundial), políticos (la resistencia de la monarquía a que se redujera su poder), etc. Pero eso no implica que deba menospreciarse, ya que actúa sobre la forma y la orientación que adopta la acción revolucionaria. Los artistas, como aprendices de brujo que no conocen los resultados de los actos mágicos que llevan a cabo, contribuyeron a la victoria de la revolución y a la formación del hombre nuevo, y su concepción del arte tiene mucho que ver con la del nuevo régimen creado por la revolución.

Los conceptos procedentes del legado de Nietzsche parecen los más adecuados para describir la ideología subyacente de los revolucionarios que se implican tanto en la acción política como en la creación artística.⁷ Esta sugerencia puede sorprender: en la época soviética, el nombre de Nietzsche se relaciona con las doctrinas fascista y nazi, que por lo demás no dudan en reivindicarlo, y se prohíbe tanto por una parte como por la otra toda relación con las prácticas surgidas de la Revolución de Octubre. La situación se invierte en Europa occidental después de la Segunda Guerra Mundial: ya no se trata de que mencionar a Nietzsche resulte comprometedor para los que adoran a Stalin, sino que los admiradores de Nietzsche rechazan indignados a Stalin. De entrada hay que aclarar que en ningún caso se trata de una exégesis atenta a los detalles: como los fascistas y los nazis, los comunistas se inspiran en una imagen popular de las ideas nietzscheanas, que no pretende ser fiel a los detalles y que oculta su origen. Probablemente Lenin y Stalin nunca leyeron los escritos del filósofo alemán, pero sus compañeros más interesados en el debate de ideas, Gorki, Lunacharski, Bogdánov, Trotski y Bujarin, lo hicieron, y unos y otros vivieron en la Rusia y la Europa de principios del siglo xx, cuando las ideas nietzscheanas, reducidas a frases o expresiones chocantes, por lo demás forjadas por su propio creador, aunque sacadas de contexto, tienen un éxito enorme y dan lugar a gran cantidad de reinterpretaciones. En Rusia se reconocen de buen grado en el principio dionisiaco, opuesto según Nietzsche al principio apolíneo, que los comentaristas rusos ven encarnado en Europa occidental.

El marxismo clásico considera que en la historia actúan dos fuerzas complementarias, el determinismo histórico y la voluntad humana, y

se dedica a articularlas como puede. Los bolcheviques, como los artistas de vanguardia, deciden privilegiar la acción de la voluntad en detrimento de las leyes de la naturaleza y de la historia. El papel central que Nietzsche otorga a la «voluntad de poder» ha marcado a los que se sienten atraídos por la revolución. Se une a ella la idea de superhombre, la persona en la que se encarna esta voluntad de manera ejemplar. Para ejercer su poder, el superhombre está dispuesto a luchar incansablemente contra todos los obstáculos y contra todos los enemigos que se oponen a él. Como la voluntad y la fuerza son el fundamento último de nuestros actos, toda referencia a una verdad objetiva, a los rasgos inamovibles de una moral absoluta, resulta ser engañosa: no existen los hechos ni las verdades eternas, sólo las interpretaciones, impuestas con más o menos fuerza. El arte se ve propulsado a la cima de la jerarquía de los valores, la belleza es preferible a la verdad (ilusoria), y el creador aparece como el representante más perfecto de la humanidad.

Lenin es percibido por sus contemporáneos como una perfecta encarnación de la voluntad de poder. Lo que lo diferencia de los demás dirigentes bolcheviques es esta obsesión, la necesidad de apoderarse del poder político lo más rápidamente posible. En cuanto vuelve a Rusia, en abril de 1917, empieza a discutir con todos sus compañeros de lucha para arrastrarlos a tomar el poder en octubre de ese mismo año. Para alcanzar este objetivo está dispuesto a utilizar todos los medios necesarios, no lo retiene ningún escrúpulo moral. El partido es el superhombre de Lenin, un superhombre que siempre tiene razón, destinado a imponer su voluntad no sólo a los adversarios, sino también a los aliados, las masas populares de proletarios y de campesinos. Una vez realizada la revolución, para Lenin esas masas se convierten en «material humano» que hay que transformar y modelar mediante la acción de líderes sabios. El conflicto y la guerra muestran la verdad profunda de la existencia, que se presenta así como una serie de enfrentamientos inevitables y rotundos entre amigos y enemigos. Los buenos bolcheviques se caracterizan por su dureza en la lucha, de ahí los seudónimos que adoptan de buen grado: Stalin (de acero), Kámenev (de piedra) y Mólotov (de martillo). Lenin se sitúa también en la tradición occidental prometeica,⁸ cree que todo proyecto social puede realizarse si se combina voluntad política y capacidades tecnológicas (así, según una frase que llega a ser muy conocida, «El comunismo son los sóviets más la electricidad»⁹). Los hombres deben ser tan eficaces como las máquinas. Después de su muerte, bajo el impulso de Stalin, aunque

también en consonancia con una imagen muy extendida en la nueva sociedad soviética, se considera al propio Lenin un superhombre, un hombre-dios, de ahí la decisión de embalsamar su cuerpo para conservarlo eternamente.

La manera de actuar de Stalin, que domina la realidad soviética a partir de 1929, confirma y refuerza la inspiración nietzscheana del poder soviético. Contra la opinión de los expertos en economía, el nuevo líder del país impone la transformación profunda de la sociedad: un país atrasado debe convertirse en una potencia industrial de primera fila, en el marco de un plan de cinco años, que incluso habrá que realizar en cuatro, y además hay que colectivizar la agricultura y sustituir la explotación individual de la tierra por empresas estatales o cooperativas, por más resistencia que opongan los campesinos implicados. La economía sometida al plan se opone a la economía expuesta a la arbitrariedad del mercado como el control de la historia y de la naturaleza se opone al azar. El precio de estas transformaciones, varios millones de campesinos muertos de hambre, es elevado, pero no impresiona lo más mínimo a Stalin, que se ha propuesto transformar no sólo el orden social, sino también a los individuos. Se comporta pues como un artista de vanguardia —cuyas obras serían una nueva sociedad y un hombre nuevo— y presta poca atención a las tradiciones, a las formas de vida anteriores y a la resistencia de los materiales, aun cuando se trata de un «material» humano y, en un primer momento, vivo.

Stalin invierte la jerarquía que preconiza la doctrina comunista, ahora la política prima sobre la economía, la superestructura vence a la infraestructura, y el ideal internacional queda sustituido por el del Estado nacional fuerte. El zar Iván el Terrible pasa a ser el modelo de Stalin. Su voluntad de hierro se expresa en frases que se convierten en eslóganes y que se repiten incansablemente: «No hay fortaleza que pueda resistir a los bolcheviques», «la tecnología lo decide todo», llevemos a cabo «una expansión ilimitada de lo posible». Uno de sus aduladores, Karl Rádek, describe a Stalin como «arquitecto de la sociedad soviética»,¹⁰ con lo cual asimila el dominio sobre la población con el que el especialista ejerce sobre la materia inanimada.

No sólo Stalin encarna este ideal de superhombre con voluntad de hierro. En ese mismo momento surge en la Unión Soviética un auténtico culto a los héroes. Se crean categorías jerárquicamente superiores a las masas, Héroes de la Unión Soviética y Héroes del Trabajo Socialista y Estajanovista. La literatura toma a menudo el mismo camino. Sa-

bemos que Stalin decidió llamar a los escritores «ingenieros del alma humana». Este proyecto está ilustrado de manera ejemplar en un libro muy popular en los años treinta, *Así se templó el acero*, de Nikolái Ostrovski (el acero, *stal*, recuerda al seudónimo que Stalin eligió para sí). El protagonista, seriamente discapacitado (es ciego y paralítico), consigue superar sus minusvalías gracias a su fuerza de voluntad y a que escribe una novela autobiográfica. Aparte de estas figuras simbólicas, millones de hombres soviéticos se comportan, más o menos conscientemente, como pequeños Stalin: dan libre curso a su voluntad de poder y pretenden situarse más allá del bien y del mal. Se someten a órdenes y someten a su vez a los demás, son víctimas del sistema y a la vez quienes lo ejecutan, la materia triturada por la máquina y un engranaje de esa máquina.

Encontramos esa misma inspiración en diversos ámbitos de la vida real. Antón Makárenko, que dirige un orfanato montado por la Checa, se propone producir, recurriendo exclusivamente a la educación, seres humanos que se ajusten al ideal soviético de disciplina y de dureza. La biología también queda sometida al mismo esquema ideológico. La biología soviética rechaza las teorías «burguesas» de la genética, que establece los rasgos hereditarios de toda especie viva, y se pone bajo la protección del agrónomo Iván Michurin, que afirma: «Mediante la intervención humana, es posible forzar toda forma animal o vegetal a cambiar más rápidamente en la dirección que el hombre desee». Trofim Lysenko, que se presenta como su discípulo y que reinará sobre la biología soviética durante décadas, abunda en el mismo sentido: es posible transformar una especie en otra actuando sobre su entorno. «En nuestra Unión Soviética, las personas no nacieron. Yo no *nací* como un ser humano. A mí me *hicieron* un ser humano.» «En nuestro país, los milagros son posibles.»¹¹

Otro aspecto del nietzschismo clandestino de Stalin consiste en tomarse al pie de la letra la frase «no hay hechos, sólo interpretaciones». El discurso soviético oficial describe progresivamente la realidad del país en términos que no se corresponden con la experiencia común, como si las palabras pudieran crear las cosas. Debe imponerse a la conciencia de los habitantes del país un mundo fabricado por la palabra en lugar del mundo que observan ellos mismos, la exigencia de verdad ya no desempeña ningún papel. Lo mismo sucede no sólo con el presente, sino también con el pasado, en especial con lo relativo a la historia reciente del país y sobre todo la del partido comunista en el

poder: a medida que se suceden las purgas contra antiguos dirigentes bolcheviques, se hace necesario reescribir el relato de las luchas anteriores para borrar los nombres de los que participaron en ellas y añadir los nombres de los ausentes. La práctica de colocar un relato ficticio en el lugar del relato que recordaba la gente corriente alcanza su punto culminante y se convierte en dogma con la doctrina del realismo socialista. Esta doctrina pasa a ser norma obligatoria para las artes representativas, entre ellas la literatura, a la que se le exige sustituir el mundo que existe en realidad por el mundo que debe llegar, con el pretexto de que el avance de la historia obedece a leyes inmutables y que por lo tanto el mañana es aún más real que el presente.

Esta codificación de la práctica del disfraz podría entenderse como un elogio del artista creador, pero sucede que el papel de fabricante de ilusiones está reservado al líder político, y que los artistas profesionales deben contentarse con el de simples intérpretes. La importancia de esta doctrina supera ampliamente el ámbito estético, representa en estado puro uno de los rasgos principales de la sociedad soviética durante el gobierno de Stalin, porque consagra el reino universal de la mentira. No sólo en las artes, sino en toda la vida social del país, debe sustituirse la realidad por una ficción, construida según las instrucciones formuladas por el partido. El resultado es que todo el mundo queda atrapado en varias capas de engaños. A partir de ahí se desdibuja la diferenciación entre lo verdadero y lo falso, que contamina durante mucho tiempo la conciencia de los habitantes del mundo comunista y engendra en ellos una especie de cinismo moral. La frase shakespeariana «el mundo entero es un teatro» adquiere aquí un significado nuevo (y un poco siniestro). Stalin es el director de un espectáculo cuyo escenario es el país entero y amenaza tanto el destino de sus habitantes como la salud de su alma.

Después de la Revolución de Octubre empieza una segunda gran etapa en las relaciones entre artistas y revolución, o mejor dicho en la confluencia enmarcada por esta revolución. Se tratará aquí de la relación entre dos protagonistas, las artes y el poder, los artistas creadores y los dirigentes políticos, lo que impone abordarla de dos maneras, por la historia de las ideas y de la sociedad, y por el análisis de las obras y de la vida de sus autores. Esta última perspectiva ocupará el lugar principal, lo que permite no diluir el destino de los individuos en conceptos

generales, ver el valor ejemplar de estas trayectorias llenas de trampas y al mismo tiempo preservar la diversidad de las adversidades vividas. Este trabajo me ha reservado varias sorpresas. Mientras intentaba esbozar a grandes rasgos un proceso que dura varias décadas, descubrir las principales características de un segmento de la experiencia totalitaria e identificar un esquema de regularidades y de interdependencias, me sentí invadido por la emoción ante el carácter dramático, incluso trágico, de esas existencias, sentía por esos artistas una compasión que no disminuían sus eventuales pasos en falso o sus debilidades.

A ello se añadió una reacción de carácter estético: las peripecias de esas vidas me recuerdan a los episodios con los que un hábil novelista ilustra los itinerarios que toman sus personajes. Los artistas cuya trayectoria recuerdo no sólo fueron creadores de gran talento (ya sólo la cantidad de artistas en la Rusia de las primeras décadas del siglo es impresionante), sino que su propia vida posee una indiscutible calidad novelesca, llena de sorpresas, giros, enigmas y revelaciones, a menudo con un final dramático, con asesinatos, suicidios, traiciones, actos heroicos y valor.

Mi reacción de emoción y de compasión se explica sin duda por mi propia biografía. En ningún caso compartí el destino de los personajes cuyo itinerario cuento en este libro. Nací demasiado tarde para ello, y en otro país. Sin embargo, la vida de mi padre se parece más a las vidas que aquí comento. Nació en 1901, es decir, pocos años después de Eisenstein y antes de Shostakóvich, dos de mis protagonistas. En su juventud era de izquierdas. Entre 1924 y 1927 vivió en Berlín, en teoría para estudiar (filología e historia), aunque en la práctica pasaba casi todo el tiempo con otros estudiantes búlgaros de izquierdas que militaban en una organización controlada indirectamente por los comunistas, y por lo demás llevaba (en la medida de sus posibilidades) una vida de bohemio, solía ir a espectáculos teatrales alemanes de vanguardia y a conciertos de música moderna, a cafeterías y a restaurantes. Habría bastado un ligero golpe del azar para que se implicara más adelante en sus actividades políticas; en 1933, huyendo de Hitler, habría podido emigrar a la URSS, y después conocer el gulag... Pero su padre dejó de mantenerlo en 1927, así que volvió a Bulgaria, se casó, tuvo hijos...

Yo crecí en la Bulgaria de después de la Segunda Guerra Mundial, cuando mi padre había empezado ya a tener algunos problemas con el poder comunista. Pero otro rasgo de su vida interior influyó sin duda en mí: a mi padre le interesaba mucho la cultura rusa. Como conocía

bien la lengua, había acumulado en los estantes de su biblioteca personal muchos libros en ruso, en especial de los «grandes clásicos» del siglo XIX, aunque también de algunos autores soviéticos. Hablaba de ellos con pasión. Mis padres me enviaron a un instituto en el que impartían todas las asignaturas en ruso, lo que hizo que desde aquella época yo manejara esta lengua. Siendo yo estudiante, descubría en los estantes de la biblioteca de mi padre los escritos de los formalistas rusos, publicados en su país en los años veinte. Traducirlos al francés se convertiría en el primer trabajo al que me dediqué una vez instalado en París, en 1963.

Lo que me lleva a un segundo personaje que facilitó mi relación con los artistas rusos del periodo de entreguerras. Cuando se acercaba el momento de publicar mis traducciones, un amigo de entonces (seguramente Gérard Genette o Nicolas Ruwet) aconsejó que pidiéramos para la *Anthologie des formalistes russes* un prólogo al formalista que vivía en Occidente y que era conocido en Francia, el lingüista Roman Jakobson (1896-1982). Entonces (en 1965) lo conocí, sin sospechar que durante los quince años siguientes me ocuparía de publicar muchos de sus escritos en francés, y por lo tanto a verlo de vez en cuando. Tampoco sabía que, en la época en la que vivía en Rusia, Jakobson había sido amigo de varios artistas de vanguardia, el pintor Malévich, los poetas futuristas Jlébnikov y Mayakovski, y que para él su amistad con ellos había sido más importante para su formación intelectual que las clases de filología y de lingüística a las que asistía en la universidad. Hoy en día, para mí la figura de Jakobson está directamente relacionada con esta generación de artistas rusos.

Quisiera incorporar a este recuerdo a una tercera persona que me permite sentir este periodo de la historia como un pasado que me afecta personalmente. Se trata de Lidiya Ginzburg, crítica literaria soviética a la que nunca conocí personalmente. Nacida en 1902, estudió con otros formalistas (Tyniánov, Eijenbaum), vivió en Leningrado los tres años de sitio durante la guerra y publicó varios libros. En 1989, un año antes de morir, me envió su último libro (en ruso), titulado *El escritor en su mesa de trabajo*, formado por escritos diversos que en aquellos años de perestroika ya era posible publicar. Uno de ellos se titula «Una generación entre dos siglos» y data de 1979, cuando Ginzburg tenía setenta y siete años. El texto, que trata exactamente del mismo tema que este libro, los artistas rusos y la revolución, me sorprendió por su agudeza, y probablemente es el germen de mi interés por el tema. Si a

la autora no se le hubiera ocurrido mandarme el libro en cuestión, seguramente nunca habría oído hablar de él... En memoria de estas tres personas de la generación anterior a la mía, dedico este libro a mis tres hijos.

Este libro se presenta como un díptico que incluye dos grandes partes: un retrato colectivo y un retrato individual del artista frente al poder totalitario. El retrato colectivo está a su vez formado por una serie de breves apartados que abordan la experiencia de una quincena de creadores elegidos de entre las figuras más destacadas de esta época, en su mayoría escritores, aunque también varios representantes de otras prácticas artísticas. Esos fragmentos ilustran los diferentes momentos de la relación entre los protagonistas y la revolución, o las diversas opciones que adoptaron. He decidido presentar aquí, en lugar de una visión panorámica, una sucesión de planos que al yuxtaponerse forman una especie de mosaico, el retrato de una generación. Por su parte, el retrato individual sigue con mayor continuidad la trayectoria de un solo artista, el pintor Kazimir Malévich, que resulta ser especialmente rica tanto por los episodios por los que pasa (vanguardismo antes de la revolución, intento de articular sus teorías y el poder revolucionario después de la Revolución de Octubre, decepción y nuevo intento de introducirse en la vida pública) como por la pluralidad de los caminos que toma (pintura y escritura, arte, política y filosofía) y la intensidad de su compromiso a lo largo de toda esta trayectoria.

Estos dos retratos complementarios van seguidos de varias páginas de conclusión, en las que propongo, a partir de esta imagen del pasado, algunas relaciones con nuestro presente.