



Tercera Jornada Nacional de Estudios Eslavos

26-27 de agosto de 2022
Buenos Aires - Argentina

 Sociedad Argentina
Dostoievski

CÁTEDRA DE
LITERATURAS ESLAVAS
FFyL - UBA

 centro cultural
de la cooperación
FLOREAL GORINI

Actas de la Tercera Jornada Nacional de Estudios Eslavos / Gabriella de Oliveira ...
[et al.] ; compilación de Alejandro Ariel González. - 1a ed. - Ciudad Autónoma de
Buenos Aires : Alejandro Ariel González, 2022.
Libro digital, PDF

Archivo Digital: descarga y online
ISBN 978-987-88-7159-2

1. Historia. 2. Literatura. 3. Filosofía Contemporánea. I. Oliveira, Gabriella de [et al.]. II.
González, Alejandro Ariel, comp.
CDD 305.891

Editor responsable:
Alejandro Ariel González

Corrección y organización del material:
Omar Lobos

Diseño y maquetación:
Omar Lobos
Alejandro Ariel González
Iuliia Nikoláievna Venedíktova

ISBN 978-987-88-7159-2

Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Buenos Aires, Argentina.
Primera Edición, 2022.

Se permite la reproducción parcial o total o el almacenamiento de este libro, en cualquier forma o por cualquier medio, electrónico o mecánico, siempre y cuando el uso del material tenga fines no comerciales y se mencionen debidamente la fuente y las autorías que corresponda en cada caso.

Actas de la Tercera Jornada Nacional de Estudios Eslavos

Autores

<i>Álvarez Sansone, Julián</i>	<i>D'Meza, María Teresa</i>	<i>Montes, Marcelo</i>
<i>Andrade, Ricardo</i>	<i>De Oliveira, Gabriella</i>	<i>Neyra, Andrea Vanina</i>
<i>Arraigada, Pablo</i>	<i>De Sábato, Juan Cruz</i>	<i>Olazábal, Julia</i>
<i>Azriel Alonso, Violeta</i>	<i>Duer, Martín</i>	<i>Pereyra, Jerónimo</i>
<i>Barrionuevo, María Soledad</i>	<i>Figal, Matías</i>	<i>Poljak, Nicolás</i>
<i>Beloúsova, Anastasía</i>	<i>Filipczak, Karolina</i>	<i>Rutyna, Nancy</i>
<i>Berri, Marina</i>	<i>Gallo, Rosana</i>	<i>Salaverría, Leonor</i>
<i>Blanco Ivanoff, Sofía</i>	<i>Hofman, Gerard</i>	<i>Santos, Jimena</i>
<i>Bombachi, Tomás</i>	<i>Hutin, Ignacio</i>	<i>Sarachu, Julia</i>
<i>Brasca, Érica</i>	<i>Lescano, Julián</i>	<i>Torrada, Alfredo Martín</i>
<i>Coronel Parnes, Sebastián</i>	<i>Lobos, Omar</i>	<i>Ugarković, Uroš</i>
<i>Cozzo, Laura Valeria</i>	<i>López Arriazu, Eugenio</i>	<i>Volkhovskaia, Anna</i>
	<i>Lucero, Jorge Nicolás</i>	

Compilador

Alejandro Ariel González

Comité Académico

Marina Berri
Laura Estrin
Andrés Goldberg
Alejandro González
Julián Lescano
Omar Lobos
Eugenio López Arriazu
Federico Pavlovsky
Julia Sarachu

Comisión Organizadora

Pablo Arraigada	Julián Lescano
Érica Brasca	Omar Lobos
Maximiliano Constantino	Eugenio López Arriazu
Laura Estrin	Jorge Nicolás Lucero
Carolina Fabrizio	Federico Pavlovsky
Florencia García Brunelli	Laura Pérez Diatto
Andrés Goldberg	Alfredo Martín Torrada
Alejandro González	Jerónimo Pereyra
Luis. A. Harriet	Juan Cruz de Sábato
Valeria Korzeniewski	Julia Sarachu
Lucía Kramer	Ilze Veinberga

Sede de las Jornadas:
Centro Cultural de la Cooperación
Avenida Corrientes 1543

Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina

3ª JORNADA NACIONAL DE ESTUDIOS ESLAVOS

26-27 de agosto

Centro Cultural de la Cooperación, Av. Corrientes 1543

www.societaddostoievski.com/jornada2022



Presentación

El presente volumen recoge las ponencias y comunicaciones presentadas en la Tercera Jornada Nacional de Estudios Eslavos, realizada los días 26 y 27 de agosto de 2022 en la Ciudad Autónoma de Buenos Aires y organizada conjuntamente por la Sociedad Argentina Dostoievski (SAD), la Cátedra de Literaturas Eslavas de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires y el Centro Cultural de la Cooperación Floreal Gorini.

Tras la pausa impuesta por la pandemia de COVID entre los años 2020 y 2021, que forzó a suspender la Jornada en el año 2020, tal como estaba prevista, en 2022 pudimos retomar el camino iniciado en 2016 con la Primera Jornada. Al igual que en los dos primeros encuentros, las perspectivas de abordaje de las culturas eslavas fueron de lo más diversas, puesto que se reunieron especialistas de distintos campos disciplinarios: literatura, crítica literaria, filosofía, historia, traducción, sociología, ciencia política, historia del arte, relaciones internacionales.

La Tercera Jornada de Estudios Eslavos contó con el auspicio de universidades, asociaciones profesionales, embajadas, editoriales, grupos de investigación y publicaciones periódicas nacionales e internacionales. Como era inevitable, uno de los ejes centrales de la Tercera Jornada estuvo dedicado al conflicto bélico en Ucrania. Además, se realizaron homenajes a Andréi Tarkovski y a Velimir Jlébnikov, presentaciones de libros y lectura de poemas. El evento, como es costumbre, fue abierto al público.

Otro punto que merece mención es la escala internacional que va adquiriendo esta Jornada de Estudios Eslavos. Esta vez, además de la participación presencial o virtual de colegas de Brasil, Chile y Colombia, la Jornada contó con los aportes de especialistas españoles, serbios, polacos y rusos.

Los cambios políticos, sociales, económicos, religiosos, ideológicos e idiosincráticos operados en los países eslavos en lo que va del presente siglo constituyen un auténtico desafío para el intérprete. Consignamos la esperanza de que el lector encuentre en estas Actas materiales útiles e interesantes para la reflexión, la discusión y el análisis.

Alejandro Ariel González
Presidente de la Sociedad Argentina Dostoievski

Índice de contenidos

PUSHKIN Y LOS OTROS Y NOSOTROS	10
Literatura y crítica en la correspondencia de Aleksandr Pushkin	11
<i>Gabriella de Oliveira Silva (UFRJ)</i>	11
El centenario de la muerte de A. S. Pushkin en la prensa hispana	20
<i>Anna Volkhovskaia (UBA)</i>	20
La mirada de la crítica en la construcción de la identidad nacional en la literatura: lecturas de V. Bielinski sobre <i>Evgueni Onieguin</i> y de L. Lugones sobre <i>Martín</i> <i>Fierro</i>	28
<i>Tomás Bombachi (UBA)</i>	28
Título “El prisionero del Cáucaso”	38
<i>Omar Lobos (UBA)</i>	38
TERRITORIOS Y REPRESENTACIONES	47
Los vínculos entre historia personal e historia social y los conflictos por el espacio en cuentos de Mijaíl Bulgákov de 1923 y 1924	48
<i>Violeta Azriel Alonso (UBA)</i>	48
La historia oculta de los vendos. Theodor Fontane y los pueblos autóctonos eslavos en el noreste de Alemania.....	54
<i>Gerard Hofman (SAD)</i>	54
El lejano Este: representaciones de Rusia y del mundo eslavo en la ensayística de Joseph Roth.....	61
<i>Leonor Salaverría (UBA)</i>	61
La historia de la bruja en Eslovenia. La persecución de este crimen en Austria interior entre los siglos XV-XVIII	70
<i>María Soledad Barrionuevo (UBA)</i>	70
Algunas consideraciones en torno al proyecto pedagógico de Lev Tolstói	76
<i>Julia Olazábal (IEHS/IGEHCS)</i>	76
UTOPIÁS Y FIGURACIONES EN LAS LETRAS POLACAS, SERBIAS, ESLOVENAS Y RUSAS	83
La propuesta teatral utópica en la obra “Después de un millón de años”, de Dragutin Ilić.....	84
<i>Pablo Arraigada (UBA)</i>	84
Los Tres Bardos polacos en la interpretación de Wincenty Lutosławski	95
<i>Karolina Filipczak (Univ. de Varsovia)</i>	95
Sofia Andréievna Tolstáia, su autobiografía breve, poesía y pasión por el archivo. 103	
<i>María Teresa D’Meza Pérez (UNIPE)</i>	103

Una cuestión de forma. La poesía de Wisława Szymborska	111
<i>Eugenio López Arriazu (UBA)</i>	111
La representación del refugiado en la novela <i>El Hombre a ambos lados de la pared</i> , de Zorko Simčič.....	121
<i>Jimena Santos (UBA)</i>	121
EJERCICIOS COMPARATIVOS SOBRE LAS LETRAS RUSAS	128
Misericordias de lo real, poéticas de lo espectral: reflexiones en torno a lo fantástico en Theodor Storm e Iván Turguéniev.....	129
<i>Ricardo Andrade (UBA)</i>	129
El motivo de la resurrección en algunas escenas de la literatura de Vladímir Maiakovski y de Aleksandr Iaroslavski.....	137
<i>Érica Brasca (IECH, UNR-CONICET)</i>	137
Londres-Petersburgo: necrópolis modernas en <i>The Waste Land</i> , de T.S. Eliot, y <i>Tristia</i> , de O. Mandelshtam	144
<i>Juan Cruz de Sabato</i>	144
El problema del nihilismo en Rusia desde las ópticas de Herzen, Turguéniev, Chernishevski y Dostoievski	151
<i>Julia Sarachu (UBA)</i>	151
APORTES Y REFLEXIONES SOBRE LA PRÁCTICA TRADUCTIVA.....	161
Traducción en/de la semiperiferia (Rusia, Italia, Latinoamérica)	162
<i>Anastasia Beloúsova (Instituto de Cultura Mundial, Universidad de Moscú; Universidad Nacional de Colombia)</i>	162
Redes de significantes subyacentes y tipos de significado: un estudio de la traducción de “La avenida Nevski”	169
<i>Marina Berri (CONICET - UNGS - UBA)</i>	169
ARQUITECTURA, MÚSICA Y DANZA: PROPÓSITOS Y REPRESENTACIONES.....	178
Los rusos hijos de Terpsícore	179
<i>Laura Valeria Cozzo (UBA)</i>	179
La formación de un urbanita. La incursión de Semión Kanátchikov en el ámbito urbano ruso de <i>fin de siècle</i>	187
<i>Martín Duer (UBA)</i>	187
La canción inolvidable: una falacia sobre Federico Chopin.....	195
<i>Rosana Gallo</i>	195
Quiero cambios: la idea de utopía en el rock ruso-soviético de la década de 1980	204
<i>Julían Lescano, Jerónimo Pereyra (UBA)</i>	204
Memorias de familia checa en Argentina: la música como puente hacia la cultura eslava	237
<i>Nancy Edith Rutyna</i>	237

DEMOCRACIA, COMUNISMO Y POPULISMO EN EL MUNDO ESLAVO	245
Procesos de disolución y desintegración de la Europa postcomunista: los casos de Checoslovaquia y Yugoslavia en perspectiva comparada.....	246
<i>Julián Álvarez Sansone (UNSAM)</i>	246
Palacký, Masaryk y la mitología democrática de la chequidad.....	254
<i>Jorge Nicolás Lucero (IIGG-UBA-CONICET)</i>	254
Estrategias y posibilidades de las oposiciones democráticas en gobiernos híbridos, el estudio de cuatro casos: Eslovaquia (1994-1998), Macedonia del Norte (2010-2016), Hungría (2010-presente) y Serbia (2014-presente)	261
<i>Sebastián Coronel Parnes (UBA)</i>	261
Kundera y el comunismo checoslovaco: un acercamiento a las miradas del autor acerca del comunismo y los sistemas totalitarios	278
<i>Alfredo Martín Torrada</i>	278
¿Qué es el parlamentarismo para los populistas? El efecto del populismo en la significación del concepto de parlamentarismo en la Serbia post-Milošević.....	287
<i>Uroš Ugarković (UAI, Chile)</i>	287
CONFIGURACIONES CULTURALES Y ESTATALES.....	292
Disputa identitaria en Ucrania: cisma religioso y quiebre social	293
<i>Ignacio Hutin (Infobae-Radio Cultura)</i>	293
La cristianización de Europa central: el rol de las autoridades eclesiásticas y seculares	302
<i>Andrea Vanina Neyra (IMHICIHU, CONICET – UBA)</i>	302
Occidentalismo y rusofobia: el conflicto ruso-ucraniano desde una perspectiva constructivista.....	310
<i>Marcelo Montes (UNVM - CARI)</i>	310
Reconstruyendo el Imperio: la Segunda Guerra Mundial y la política exterior de la Unión Soviética	318
<i>Nicolás Poljak (UBA)</i>	318
<i>Piensa en mí como fuego: ocultismo, esoterismo y misticismo en las políticas culturales de Lyudmila Zhivkova durante la Bulgaria comunista (1971-1981)</i>	327
<i>Sofía Blanco Ivanoff Ialamoff (UBA)</i>	327

PUSHKIN Y LOS OTROS Y NOSOTROS

Literatura y crítica en la correspondencia de Aleksandr Pushkin

Gabriella de Oliveira Silva (UFRJ)¹

Resumen:

El presente trabajo hace un recorte del conjunto de cartas de Aleksandr Serguéievich Pushkin (1799-1837), en el que principalmente hay registros de la escritura de la novela *Evgueni Onieguin*. Las cartas son preciosas fuentes primarias que permiten documentar el proceso creativo y las diversas etapas de elaboración de un texto literario desde el embrión del proyecto hasta el debate sobre la recepción crítica de la obra. Además, en lo que concierne a su participación en los debates literarios, la correspondencia de Pushkin está a la par de sus obras de ficción y ensayos críticos. Como señala el formalista ruso Juri Tinianov (1929, p. 21-23), la carta, tradicionalmente considerada un documento de la vida cotidiana, pasa al “centro de la literatura” bajo ciertas condiciones, convirtiéndose en un “hecho literario”. Intercambiar críticas y reflexiones sobre obras era una práctica muy común en el círculo de escritores cercanos a Pushkin. Mientras que en la ficción Pushkin solía ser reticente y dejaba muchas preguntas abiertas, en la correspondencia hablaba abiertamente sobre sus intenciones y solía explicar algunas “incoherencias” señaladas por sus colegas. A menudo, el poeta respondía a las reseñas publicadas en revistas con cartas dirigidas a los autores las mismas, pero sabiendo que no solo serían leídas por sus destinatarios, sino que probablemente también serían recitadas en voz alta en los salones literarios. Este hábito hizo que las reseñas funcionaran como réplicas de una conversación, cumpliendo la misma función que la correspondencia. Finalmente, analizaremos cómo la correspondencia de Pushkin funcionó como un laboratorio literario y cómo puede ayudar en la comprensión de sus concepciones sobre la literatura, la crítica, la génesis de sus obras, sus publicaciones y su recepción.

El primer biógrafo de Aleksandr Serguéievich Pushkin (1799-1837), P. A. Pletniiov, destacó el gran valor de las cartas del escritor como fuente primaria preciosa para comprender su creatividad, esencia y biografía. Quienes las leen se encuentran ante diferentes “Pushkins”: el escritor, el crítico, el amigo, el hermano, el marido, el censurado, el exiliado político... A efectos de delimitación, este artículo se centrará únicamente en Pushkin, el escritor y crítico literario.

A lo largo de su vida adulta, la correspondencia ejerció un papel importante, tal cual sus obras de ficción y ensayos críticos, en lo que concierne a su participación en los debates literarios. Un tesoro para los investigadores de la literatura rusa del siglo XIX, ayuda a comprender las relaciones que se establecieron entre los escritores y los temas debatidos en la época. Como señala el formalista ruso Yuri Tyniánov (1929: 21-23), la carta, tradicionalmente considerada un documento de la vida cotidiana, pasa al “centro de la literatura” bajo ciertas condiciones, convirtiéndose en un “hecho literario”. Veremos a

¹ Graduada por la Universidad Federal de Río de Janeiro en Letras: Portugués - Ruso. Posee Maestría (2020) en Ciencia de la Literatura (UFRJ) y actualmente es estudiante de doctorado por la misma universidad y becaria CNPq.

continuación en qué condiciones funcionó la correspondencia de Pushkin como una especie de laboratorio literario y cómo puede ayudar en la comprensión de sus concepciones sobre la literatura, la crítica, la génesis de sus obras, sus publicaciones y recepción.

Durante el período del exilio, entre 1820 y 1826, privado de la posibilidad de comunicación personal con amigos, las cartas constituían su único medio de contacto entre ellos y de obtener información sobre el impacto de sus obras en San Petersburgo. La correspondencia reemplazó a la conversación oral que tanto necesitaba, aunque poco tiempo antes, en 1819, había declarado que no le gustaba escribir cartas, porque “el lenguaje y la voz casi no son suficientes para nuestros pensamientos, y la pluma es tan estúpida, tan lenta – la escritura no puede reemplazar la conversación” (Pushkin, 1962b:15)². Por suerte para sus investigadores, fue precisamente el exilio lo que no dejó otra opción a Pushkin, y en sus cartas tenemos registros del proceso creativo de sus obras, su involucramiento con las publicaciones y el desarrollo de su visión de la literatura y de la crítica. La novela en verso *Evgueni Onieguin* también comenzó a escribirse durante su exilio: escrita entre 1823 y 1830, los capítulos de la novela se publicaron en fascículos entre 1825 y 1832. En el curso de eventos turbulentos en la vida del autor y en su país – el exilio político, la revuelta decembrista³, la condena y ejecución de varios amigos, la muerte del zar Aleksandr I y la coronación de Nikolai I–, la visión de mundo de Pushkin y sus puntos de vista sobre la literatura fueron cambiando. Debido a que *Evgueni Onieguin* fue una obra cuya escritura ocupó un largo período de su vida, es una de las que más se refiere el autor en sus cartas.

La primera mención del poeta a *Onieguin* se encuentra en una carta a Viázemski, fechada el 4 de noviembre de 1823, dejando claras las bases de su proyecto de transición de la poesía a la prosa y la influencia byroniana: “Ahora no estoy escribiendo una novela, sino una novela en verso, una diferencia diabólica. Algo así como *Don Juan* – no hay nada que pensar en publicar; escribo descuidadamente” (Pushkin, 1962b:77). El 16 de noviembre de 1823, en una carta a Délvig, Pushkin se refiere a la obra como un poema en el que “charla hasta que ya no puede más” (1962b: 79), anticipando la estructura digresiva de *Onieguin*, en que el narrador es el personaje principal, que interrumpe la historia de Onieguin, Tatiana y Lenski, para dirigirse al lector e invitarlo a reflexionar irónicamente sobre la construcción de su novela o simplemente a perderse en digresiones.

² En una carta a N. I. Krivtsov, entre julio y agosto de 1819.

³ Protesta ocurrida el 14 de diciembre de 1825 en la Plaza del Senado de San Petersburgo, a favor de la monarquía constitucional.

Más tarde, entre mayo y junio de 1825, en una carta a A. A. Bestúzhev, Pushkin le aconseja que haga lo mismo en sus obras: “El romance requiere charla. Expresa todo claramente” (1962b: 160). El 30 de noviembre del mismo año, Pushkin envía otra carta a Bestúzhev con más consejos: “[...] toma una novela completa y escríbela con toda la libertad de una conversación o de una carta” (Pushkin, 1962b: 217). Tales consejos revelan tanto la concepción de Pushkin de cómo debería ser el lenguaje del género novelesco como el lenguaje del género epistolar: libre. Después de cinco años de exilio, también cambia su visión de la carta, que antes era imposible de sustituir a la conversación oral, ahora ocupa un lugar cercano a ella y representa un modelo libre de lenguaje para la novela.

Entre enero y febrero de 1824, Pushkin destacó su satisfacción con *Onieguin* en una carta a su hermano, Lev Serguéievich: “Quizás le envíe extractos de *Onieguin*, ese es mi mejor trabajo. No creas a N. Rayevski, que lo desaprueba – él esperaba romanticismo de mí, pero encontró sátira y cinismo” (1962b:90). N. N. Rayevsky y otros como Bestúzhev y K. F. Ryléyev, que esperaban el mismo *pathos* lírico que los poemas anteriores de Pushkin, como *El prisionero del Cáucaso*, se sorprendieron por el tono prosaico del primer capítulo de *Onieguin*, que describe cáusticamente la sociedad de San Petersburgo. Esa característica también se destacó en el prefacio de la primera edición del primer capítulo de *Onieguin*, en el que Pushkin se autodenomina escritor satírico: “Pero permítanos llamar la atención de los lectores sobre virtudes raras en un escritor satírico: la ausencia de una personalidad ofensiva y la observación de la estricta decencia en una descripción cómica de las costumbres” (Pushkin, 1825, como citado en Lotman, 1995:546). El 9 de marzo de 1825, Bestúzhev envía por carta sus impresiones sobre *Onieguin* y lo compara con la sátira byroniana, como si fuera un modelo que debería seguir Pushkin:

[...] Lee a Byron; él, sin conocer nuestro Petersburgo, lo describió de manera similar, por lo que se refiere al conocimiento profundo de las personas. Con él, incluso la charla trivial fingida esconde comentarios filosóficos, y no hay nada que decir sobre la sátira. [...] ¡Y qué perversa y fresca es su sátira! No creas, sin embargo, que no me gusta tu “Onieguin”, al contrario (Bestúzhev, 1825, como citado en Pushkin, 1937, p. 149).

La respuesta de Pushkin, fechada el 24 de marzo de 1825, revela un cambio en la posición del poeta, que empezó a negar cualquier intención satírica e incluso la influencia de *Don Juan*:

Tu carta es muy inteligente, pero todavía te equivocas, todavía miras a “Onieguin” desde el punto de vista equivocado, aún es mi mejor trabajo. Comparas el primer capítulo con

“Don Juan”. – Nadie respeta más a “Don Juan” que yo (los primeros cinco capítulos, los demás no los he leído), pero no tiene nada que ver con “Onieguin”. ¡Hablas de la sátira del inglés Byron y la comparas con la mía, y me exiges lo mismo! [...]. ¿Dónde está mi *sátira*? No hay mención de ella en “Evgueni Onieguin”. [...] La propia palabra *satírico* no debería estar en el prefacio. Espera más capítulos. [...]. (Pushkin, 1962b: 143-144)

Tal cambio de posición está abierto a interpretaciones: ¿Fue solo una prudencia por parte de Pushkin no retomar la sátira por miedo a la censura zarista, o fue realmente un cambio en la visión del autor sobre su propia obra?

Intercambiar críticas y reflexiones sobre obras era una práctica muy común en el círculo de escritores cercanos a Pushkin, como pudimos ver en el ejemplo anterior de la carta de Bestúzhev y la réplica del poeta. Mientras que en la ficción Pushkin solía ser reticente y dejaba muchas preguntas abiertas, en la correspondencia hablaba abiertamente sobre sus intenciones y solía explicar algunas “incoherencias” señaladas por sus colegas en lo que llamó “anticríticas”, réplicas para corregir “opiniones erróneas”. A menudo, el poeta respondía a las reseñas publicadas en revistas con cartas dirigidas a los autores de las mismas, pero sabiendo que no solo serían leídas por sus destinatarios, sino que probablemente también serían recitadas en voz alta en los salones literarios.

Ese hábito hizo que las reseñas funcionaran como réplicas de una conversación, cumpliendo la misma función que la correspondencia. Un ejemplo es un artículo de Viázemski, publicado en la revista *Syn Otéchestva*, en 1822, sobre *El prisionero del Cáucaso*, elogiándolo, pero también enumerando algunas críticas sobre el carácter del héroe, la falta de conclusión del poema, etc. Pushkin escribe una carta de respuesta y revela uno de sus principios estéticos – el de no expresar todo:

Dices, mi corazón, que él es un bastardo porque no sufre por la circasiana [...]; el pensamiento acerca de ella debía tomar posesión de su alma y unirse a todos sus pensamientos – sin duda – no puede ser de otra manera; no es necesario expresar todo – ese es el secreto del entretenimiento. (Pushkin, 1962b: 62)

Hay otra crítica de Viázemski, pero esta vez enviada por carta, sobre una “contradicción” en un extracto de la carta de Tatiana enviada a Onieguin. Viázemski señala que es una incongruencia el hecho de que se refiere al protagonista como un antisocial que se siente aburrido en el pueblo desolado, escribiendo lo siguiente: “Una persona insociable no debe aburrirse de estar en un pueblo desierto [...]. ¡Es una contradicción!” (Viázemski, 1824, como citado en Pushkin, 1937: 117-118). He aquí la respuesta de Pushkin:

Respondo tu crítica: un antisocial no es un misántropo, es decir, el que odia a las personas, sino el que huye de ellas. Onieguin es antisocial con los vecinos de su pueblo; Tania cree que la razón de esto es que en el desierto, en el pueblo, todo le resulta aburrido! (Pushkin, 1962b: 123)

Onieguin recibió duras críticas en la prensa contemporánea y en cartas ajenas. Entre los puntos atacados por la crítica estaban las digresiones, la falta de acción y la combinación de palabras coloquiales y arcaicas. Una crítica llamativa es la de T. V. Bulgarin, publicada en los números 35 y 39 de 1830 del periódico *Sévernaya Pchelá*⁴ sobre el séptimo capítulo: “Al principio pensamos que era una forma de mistificación, simplemente una broma o una parodia. (...) ¡No hay una sola idea, una sola expresión de sentimiento, una sola descripción digna de atención en este insolente séptimo capítulo!” (Bulgarin, 1830, como citado en Wolff, 1971: 273-274). El 28 de noviembre de 1830, Pushkin aludió a esa crítica en una introducción que había preparado para lo que originalmente iba a ser el octavo capítulo sobre el viaje de Onieguin. En una nota a pie de página, le responde con la sencillez y precisión propias de su estilo: “Un poeta puede escribir sobre el objeto más trivial. No hay la necesidad de que un crítico analice lo que escribe el poeta, sino *cómo* lo describe” (Pushkin, como citado en Wolff, 1971: 274).

Bulgarin acabó convirtiéndose en uno de sus mayores rivales y representando todo lo que Pushkin más despreciaba en la literatura y la crítica: bajo nivel teórico y un espíritu comercial corrosivo. Entre mayo y junio de 1825, en una carta a Bestúzhev, Pushkin critica duramente su artículo *Una mirada a la literatura rusa a lo largo de 1824 y principios de 1825*, publicado en el almanaque *Poliárnaya Zvezdá*, en el que escribe “tenemos crítica, pero no tenemos literatura”. Pushkin pregunta:

¿De dónde has sacado eso? Es precisamente la crítica lo que nos falta. (...) ¿A qué llamas crítica? “*Véstnik Evropy*”⁵ y “*Blagonamérennyi*”? ¿Las noticias bibliográficas de Grech y Bulgarin? ¿Tus artículos? (...) No, digamos tu frase al revés: tenemos algo de literatura, pero nada de crítica. (...) (Pushkin, 1962b: 158-159).

El tema de la crítica produjo muchas de las cartas, ensayos y bocetos de Pushkin. Su correspondencia está íntimamente ligada a la prosa crítica, con una afinidad temática y estilística. En sus artículos, Pushkin a menudo copiaba pasajes completos de sus cartas, con ligeras modificaciones. El estudio del diálogo entre Pushkin y sus contemporáneos,

⁴ *Sévernaya Pchelá* [Abeja del Norte] fue un periódico político y literario ruso publicado en San Petersburgo entre 1825 y 1864, fundado por T. V. Bulgarin y N. I. Grech.

⁵ *Véstnik Evropy* [Boletín de Europa] fue una revista publicada en Moscú entre 1802 y 1830, editada por V. A. Zhukovski, N. M. Karamzin, P. P. Sumarókov y M. T. Kachenovski.

principalmente a través de cartas, revela el estado embrionario de la crítica literaria rusa. El poeta estaba vitalmente interesado en el desarrollo de la práctica de la crítica en el país, pero su posición oscilaba entre la “ausencia de crítica” y “la crítica aún no está madura”. A partir de lo que escribió en la carta sobre el artículo de Bestúzhev de 1825, escribió una reseña, que no fue publicada, en la que reiteraba sus cuestionamientos sobre la frase “tenemos crítica, pero no tenemos literatura”: “¿Tenemos críticas? ¿Dónde está ella entonces? ¿Dónde están nuestros Addissons, La Harpes, Schlegels, Sismondi? ¿Qué analizamos?” (Pushkin, 1962a: 262).

El autor también comenta en el artículo *Sobre la crítica de las revistas*, publicado en 1830 en *Literaturnaya Gazeta*, que las raras obras de la literatura rusa nunca fueron realmente apreciadas. Y que la llamada “crítica” se limita a “secas notas bibliográficas, observaciones satíricas, elogios más o menos ingeniosos, amables y genéricos o, simplemente, se convierte en una correspondencia doméstica entre el editor y los colaboradores, revisor, etc.” (Pushkin, 1962a: 33). Sin embargo, en otro artículo inacabado del mismo período, titulado *Práctica de la reflexión sobre algunas acusaciones no literarias* (1830), Pushkin reformuló su pensamiento, mostrando esperanza en el desarrollo de la crítica, diciendo que los análisis y veredictos de las revistas contemporáneas eran suficientes para la literatura que existía en ese momento, aunque la crítica no hubiera madurado: “Todavía no necesitamos a Schlegels, ni siquiera a La Harpes. Despreciar la crítica sólo porque aún está en su infancia es despreciar la literatura joven porque aún no ha madurado. Sería injusto” (Pushkin, 1962a: 325).

Como señala Tomashevski (1961: 106-153), Pushkin conocía las ideas de los románticos de Jena a través de *De l'Allemagne* (1813) de Madame de Staël. Tomashevsky (1961) también aclara que, durante su estancia en Moscú entre 1826 y 1828, Pushkin estudió seriamente las teorías literarias de los primeros románticos alemanes, venerados por el círculo germanófilo conocido como *Liubomudri* (Amantes de la Sabiduría), que tenía, entre sus miembros, D. V. Venevítinov y M. P. Pogodin, y que debatían principalmente el tema del nacionalismo literario. Pushkin se involucró en esos debates, pero su coqueteo con el *Liubomudri* duró poco. A pesar de reconocer la “influencia benéfica de la filosofía alemana”, no tenía mucha paciencia para los “entresijos filosóficos” y el “lenguaje poco comprensible para los no iniciados”, hablado por jóvenes germanófilos en Moscú (Pushkin, 1962a: 140).

Aun así, encontramos algunas consonancias entre el pensamiento de Pushkin y el de Friedrich Schlegel, para quien la crítica literaria debería comparar la obra con *su propio ideal* (Schlegel, 2016: 232), y no con obras de otros autores y cánones literarios. En otro

boceto de 1830, Pushkin señala que la “verdadera crítica” requiere el conocimiento de las reglas por las que el artista se guía en sus obras:

La crítica es la ciencia de descubrir bellezas y defectos en las obras de arte y literatura. Se basa en el conocimiento perfecto de las reglas por las que un artista o escritor se guía en sus obras, en el estudio profundo de ejemplos y en la observación activa de fenómenos contemporáneos notable. (Pushkin, 1962a: 320).

Eso significa que el crítico no solo debe atenerse al resultado final, sino también discutir los métodos por los cuales se encuentra ese resultado. Schlegel también comparte la visión de una crítica inseparable del arte, que debe ser estudiada como ciencia: “Cuanto más se convierte la poesía en ciencia, más se convierte también en arte. Si la poesía ha de convertirse en arte, si el artista ha de tener una visión y un conocimiento profundos de sus medios y fines, y de sus obstáculos y objetos, el poeta debe filosofar sobre su arte”. (Schlegel, 1997:93)

Así, la crítica debe observar el propio ideal inmanente a la obra, y no las obras de otros autores y cánones literarios. Pero, ¿qué entendía Pushkin por belleza y defectos? ¿Defectos en base a qué parámetros, los establecidos por el propio artista creador o por el legado de otros autores? En una carta a E. F. Rosen, responsable de la traducción de *Borís Godunov* al alemán, enviada entre octubre y noviembre de 1831, Pushkin afirma: “Pienso escribirle una carta para la segunda edición, si me lo permite, y exponer en ella mis pensamientos y reglas que me guiaron en la composición de mi tragedia” (1962c: 76). Eso demuestra su deseo de poner en práctica su visión de la crítica. Sin embargo, si esa carta fue escrita más tarde, no nos ha llegado. Sólo conocemos una larga carta a N. N. Rayevski, de la segunda quincena de julio de 1825, en la que Pushkin escribe sobre sus propias reflexiones sobre la creación de la tragedia.:

La verosimilitud de las declaraciones y la veracidad del diálogo son las verdaderas reglas de la tragedia. [...] cuando un escritor concibe el carácter de algún personaje, entonces todo lo que le obliga a decir, incluso las cosas más extrañas, llevan el sello de ese personaje (como los mentores y marineros en las novelas antiguas de Fielding). [...] Lea a Shakespeare, nunca tema comprometer a su héroe, lo hace hablar con total soltura, como en la vida, porque está seguro de que en el momento adecuado y en las circunstancias adecuadas encontrará para él un lenguaje a la altura de su carácter. (Pushkin, 1962b: 177-179).

A partir de esa carta, en la que Pushkin cita a escritores en los que se inspira, Fielding y Shakespeare, podemos inferir que las “reglas por las que el escritor se guía en sus

obras”, en la visión del autor, serían reglas parcialmente basadas en el estudio de otros autores.

Las críticas, a menudo hostiles, molestaron al poeta. Sin embargo, fueron esas críticas más hostiles las que estimularon a Pushkin a reflexionar incesantemente sobre sus obras y a ser cada vez más experimental en su escritura. Tanto la literatura como la crítica literaria rusas se desarrollaron en esos debates, en una formación mutua de *sinfilosofía* y *simpoesía*, como predijo Schlegel cuando escribió el siguiente fragmento: “Si en la comunicación de los pensamientos se alterna entre la comprensión absoluta y la no comprensión, esto ya puede llamarse una amistad filosófica” (1997: 45). Es precisamente en el choque entre diferentes puntos de vista que se podría, bajo un nuevo prisma, ver el “espíritu infinito de la poesía” (Schlegel, 2016: 486). Y el análisis de las cartas de Pushkin nos permite reconstituir esta compleja red de conexiones intertextuales tanto con la obra del poeta como con la práctica epistolar y crítica de sus remitentes. Las cartas son la fuente principal para estudiar la historia de su vida, su proceso creativo, su relación con su propia obra y sus concepciones estéticas. Integradas, componen un texto sincrético que combina literatura, crítica y vida.

Bibliografía:

- Lotman, Y. (1995). *Pushkin: Biografiya pisatelya; Stat'i i zametki, 1960–1990; "Evgeniy Onegin": Kommentariy* [Пушкин: Биография писателя; Статьи и заметки, 1960–1990; "Евгений Онегин": Комментарий]. Sankt Peterburg: Iskusstvo.
- Pushkin, A. S. (1937). *Polnoye sobraniye sochineniy, 1837-1937: V 16 tomaj. T. 13. Perepiska, 1815-1827* [Полное собрание сочинений, 1837–1937: В 16 томах. Т. 13. Переписка, 1815-1827 гг.]. Editado por BLAGÓY, D. D. Moskva; Leningrad: Izdatel'stvo AN SSSR.
- Pushkin, A. S. (1962a). *Sobraniye sochineniy v 10 tomaj. Tom 6. Kritika i publitsistika*. [Собрание сочинений в 10 томах. Том 6. Критика и публицистика]. Editado por BLAGÓY, D. D. et al. Moskva: GIKHL.
- Pushkin, A. S. (1962b). *Sobraniye sochineniy v 10 tomaj. Tom 9. Pis'ma 1815-1830* [Собрание сочинений в 10 томах. Том 9. Письма 1815-1830] Editado por BLAGÓY, D. D. et al. Moskva: GIKHL.
- Pushkin, A. S. (1962c). *Sobraniye sochineniy v 10 tomaj. Tom 10. Pis'ma 1831-1837* [Собрание сочинений в 10 томах. Том 9. Письма 1831-1837]. Editado por BLAGÓY, D. D. et al. Moskva: GIKHL.
- Schlegel, F. (2016). *Fragmentos sobre poesia e literatura (1797-1803) / Conversa sobre poesia*. São Paulo: UNESP.
- Schlegel, F. (1997). *O Dialeto dos Fragmentos*. São Paulo: Iluminuras.
- Tomashévski, V. (1961). *Pushkin* [Пушкин]. Moskva-Leningrad: Akademiya Nauk SSSR.

- Tyniánov, Y. N. (1929). *Arkhaisty i novatory* [Архаисты и новаторы]. Leningrad: Priboi.
- Wolff, T. (1971). *Pushkin on literature*. London: Methuen & Co.

El centenario de la muerte de A. S. Pushkin en la prensa hispana

Anna Volkhovskaia (UBA)

cengobel@yandex.ru

Resumen:

En 1937, en la URSS se celebró a gran escala el centenario de la muerte de A. S. Pushkin. La comunidad mundial también reaccionó a este evento. En publicaciones periódicas de diferentes países, se han publicado notas y artículos sobre la importancia de la obra de Pushkin para la literatura rusa. Además, el centenario de la muerte de Pushkin fue una oportunidad para la crítica extranjera de resumir toda la información conocida hasta ese momento sobre el poeta ruso. Este informe se centra en algunas publicaciones que han aparecido en España, México, Argentina y Cuba.

Por ejemplo, en el periódico *El luchador* (Madrid) apareció un artículo de Antonio Machado, que se titulaba «Lo que hubiera dicho Juan de Mairena en 1937». En ese texto, Machado habla del romanticismo en general y compara a Pushkin con el escritor español Mariano José de Larra.

En la revista mexicana *Universidad*, fue publicada la versión española del artículo «Pushkin y Europa» del crítico literario V. Veidle. Quien era inmigrante ruso en París. En su texto explicaba en qué consistía el genio literario de Pushkin.

En la revista *Claridad*, de Argentina, se publicó un artículo sobre Pushkin de Jesús Amaya Topete, un crítico literario mexicano, quien utiliza un término nuevo –supernacionalidad– para explicar el sentido de Pushkin para literatura mundial.

Por último, en el periódico cubano *Diario de la Marina* se publicó una leyenda, «El beso negro», sobre Pushkin, su mujer y D'Anthès.

Por lo tanto, el propósito del presente trabajo será contrastar y caracterizar brevemente los diferentes grados de estudios sobre Pushkin en países diferentes, con diferentes niveles de interés, en publicaciones con perfiles también diferentes.

En 1937, en la URSS se celebró a gran escala el centenario de la muerte de A. S. Pushkin. La comunidad mundial también reaccionó a este evento. En publicaciones periódicas de diferentes países, se han publicado notas y artículos sobre la importancia de la obra de Pushkin para la literatura rusa. Además, el centenario de la muerte de Pushkin fue una oportunidad para la crítica extranjera de resumir toda la información conocida hasta ese momento sobre el poeta ruso. Este informe se centra en algunas publicaciones que han aparecido en España, México, Argentina y Cuba.

En 1937-1938, aparecieron numerosos informes en la prensa española relacionados con la muerte de Pushkin. Uno de los acentos de la percepción fueron las cuestiones de la libertad y la oposición al poder. Así, por ejemplo, en la edición *Heraldo de Castellón* se publicó un artículo con el subtítulo “Cómo la aristocracia rusa hizo pagar a un gran poeta por su amor a la libertad”. El artículo proporciona información biográfica real, pero también acentúa todos los detalles que vinculan a Pushkin con las ideas de la revolución – interés por la literatura francesa, amistad con futuros decembristas, etc. Además,

Pushkin se enfrentó a la censura, fue exiliado. El autor español anónimo lo percibe así: la intransigencia y la tenacidad de Pushkin en defender sus puntos de vista le costó la vida, pero hoy los proletarios recuerdan su historia romántica y trágica con simpatía y profundo respeto.

En esos años, aparecieron una serie de publicaciones similares, con bastante frecuencia, con citas del periódico soviético *Pravda*. Pero hay que prestar atención especial al artículo de Antonio Machado, poeta y dramaturgo español, representante de la «Generación del 98». Se publicó en el periódico *El Luchador* un artículo, “Lo que hubiera dicho Juan de Mairena en 1937”, iniciándolo con las siguientes palabras:

En 1837 se extingue en Italia la amarga y breve vida de Giacomo Leopardi; en el mismo año, y a las veintiocho de su edad, se mata Fígaro en Madrid, y es muerto en Rusia Alejandro Pushkin, que había nacido en 1799. Por tres caminos distintos –la dolencia congénita, el duelo y el suicidio– vino en un mismo año la muerte a llamar a la puerta de tres egregias juventudes. ¿Fueron muertes prematuras las de Larra y Pushkin, por cuanto hubo en ellas de inesperado y accidental? (Machado, 1937: 8)

Además, Machado argumenta que se puede llamar romántico a un autor que alcanzó plena madurez de escritura en el momento de la muerte temprana, porque «en la época de los románticos, la juventud y la muerte eran inseparables como gemelos», y «la longevidad ha malogrado a más románticos que la muerte misma» (Machado, 1937: 9). Asimismo, Machado desarrolla una comparación de las figuras de Pushkin y Larra, ya que hay episodios muy similares en sus biografías.

Con la ayuda del periodismo, compilando y publicando crónicas irónicas de lo que estaba sucediendo en España, Larra quería despertar al pueblo español, mostrarle los problemas de la sociedad oscura; a su vez, Pushkin, según los españoles, fue un precursor de la revolución rusa, fue amado sinceramente por el pueblo y escribió en su mismo idioma. Lo más importante es que Larra, como Pushkin, recurrió regularmente al carácter nacional de sus compatriotas en su trabajo. Aquí vemos el intento de Machado de hacer la figura de Pushkin más cercana y comprensible a los lectores españoles, de hacerlo suyo.

Esta comparación surgirá más de una vez en los textos de los investigadores españoles en relación con la búsqueda de análogos de la figura de Pushkin en la literatura española. Al parecer, Machado estudió en detalle la biografía de este autor ruso y las circunstancias de su muerte: «Pushkin tuvo la elegancia de morir defendiendo piadosamente el honor de su esposa» (Machado, 1937: 9). Al mismo tiempo, Machado sugiere que en la muerte de Pushkin, como en la muerte de Larra, hubo cierta voluntad de morir: «Además, qué

importaba a Pushkin morir en una encrucijada de la corte, cuando pensaba tener asegurada la inmortalidad en el corazón de su pueblo?» (Machado, 1937: 10).

Machado concluye recordando a los lectores la fecha memorable que sirvió de motivo para escribir ese artículo: «La Rusia actual, que celebra el primer centenario de la muerte de Pushkin, es tan grande como el poeta la había soñado. Y toda ella dice hoy: ¡Nuestro Pushkin! Y con Rusia, lo decimos todos los amantes de la libertad y de la cultura: ¡Nuestro Pushkin!» (Machado, 1937: 11). Es sorprendente que en este artículo no se mencione ninguna de las obras de Pushkin: la conclusión sobre el romanticismo de su trabajo se realiza únicamente sobre la base de las circunstancias de su vida y muerte.

La prensa latinoamericana también llamó la atención sobre el aniversario de la muerte del poeta ruso. En Cuba, México y Argentina han aparecido publicaciones dedicadas a esta fecha memorable.

Por ejemplo, en marzo de 1937, se publicó un número de la revista *Universidad* en la ciudad de México. En él apareció una traducción al español del artículo del crítico literario ruso Vladimir Weidle “Pushkin, el Europeo”. El artículo fue escrito para dicha fecha, cuyos pensamientos principales eran en primer lugar, que Pushkin es el más europeo de los autores rusos, pero al mismo tiempo, el más incomprensible para Europa. Y en segundo lugar, que el genio de Pushkin está en el hecho de que hace suyo el patrimonio literario de Europa absorbiéndolo y transformándolo (Weidle, 1937: 8).

A fines del siglo XIX las traducciones de las obras de Pushkin no eran realizadas desde el idioma ruso a la lengua española. Probablemente por eso los lectores hispanohablantes no podían apreciar cabalmente la riqueza literaria de sus versos. Por el contrario, Pushkin trae a los lectores rusos las tradiciones y pensamiento europeo.

Como Weidle había vivido en París desde 1924, el artículo se publicó allí, en ruso, en el número 63 de la revista *Notas Modernas*.

Aparentemente, la prensa francesa también quería honrar el evento, por lo que el artículo fue traducido al francés, tal vez por el propio autor, y publicado en la edición de enero de la revista francesa *Le mois*. Llegó a México desde allí, ya que la revista «Universidad» hace referencia a *Le mois* en su publicación.

Es notable que para la revista mexicana en honor al centenario de la muerte del poeta ruso, se haya elegido un material que lo representa como autor, cuya obra se basa en temas europeos.

En el número de agosto de 1937 de la misma revista se publicó el texto de la conferencia del musicólogo uruguayo de origen alemán Francisco Kurt Lange “Pushkin

y música”. La conferencia se dio en Montevideo para conmemorar el centenario de la muerte de Pushkin.

Lange comienza la conferencia con la historia de que en San Petersburgo a principios del siglo XIX nadie pensó en crear una lengua literaria rusa, y los representantes de la aristocracia no hicieron ningún intento de contribuir a futuras reformas sociales. Fue entonces cuando se formó un círculo de personas nobles y educadas que entendieron la necesidad de renovación, el establecimiento de sus propios valores y el fin completo de la dependencia espiritual de Europa occidental. Este grupo de personas incluía a Gógol, Zhukovsky, Golitsyn, Vyazemsky, Pletnev, Odoyevsky y Pushkin.

Lange señala que el arte poético de Pushkin se formó bajo la influencia de las historias de su niñera sobre la vida de la gente común y en la adoración de la naturaleza silenciosa e impregnada de misticismo. En sus poemas siempre predomina el ritmo de la lengua vernácula. Al mismo tiempo, el genio de Pushkin se expresa en su capacidad para crear personajes psicológicamente plausibles con la ayuda de detalles, describir la situación y el medio ambiente, y, por supuesto, en la musicalidad de su poesía.

A continuación, Lange pasa gradualmente a su tema principal, dice que las obras de Pushkin inspiraron a más de una generación de compositores y músicos, y constantemente enumera las producciones de Pushkin en el teatro musical, comenzando en los años 20 del siglo XIX. Se puede suponer que el artículo enumera las transiciones musicales más famosas creadas por los compositores rusos más grandes del siglo XIX, como Dargomyzhsky, Rimsky-Kórsakov, Chaikovsky.

Al final del artículo, Lange llega a una conclusión profunda:

Pushkin nos enseña, a cien años de su desaparición, no solamente lo inmortal de sus versos, sino el significado de lo histórico en sí y la importancia que representa para la humanidad el genio creador en momentos cuando se quiere eliminar, con un gesto de desprecio, la hermosa carga que nos legó el pasado con sus monumentos artísticos. (Lange, 1937: 14)

Ahora veamos la prensa argentina. En la revista *Claridad*, en marzo de 1937, se publicó un artículo dedicado al centenario de la muerte de Pushkin. El autor del artículo es Jesús Amaya Topete, historiador y crítico literario mexicano, autor de libros sobre Goethe y Shakespeare. Comienza el artículo con un razonamiento muy notable: dice que, independientemente de las corrientes sociales del mundo moderno, la histeria nacionalista, el intento de los políticos de cultivar la superioridad de un pueblo sobre otro, todavía hay una categoría de personas con tal talento artístico y tal moral que estas cualidades las elevan a otro nivel de desarrollo biológico, las distinguen del entorno cotidiano y las colocan en una categoría especial: la categoría de supernacionalidad. Se

puede entender que no se trata de una raza especial de superhumanos, sino de figuras artísticas que, en la escala de su trabajo, han cruzado los límites de una literatura y cultura nacionales y han alcanzado la universalidad. Entre tales genios mundiales, Amaya Topete incluye a Hugo, Shakespeare, Morelos, Beethoven, Camoens, Petrarca, Bolívar, Goethe, Cervantes, Lincoln, Miguel Ángel y Sócrates.

Pushkin podría formar parte de esta lista de grandes personas, si no fuera por un obstáculo: la falta de un lenguaje literario universal.

El autor señala:

Aquí tenemos precisamente el caso de Pushkin, quien no es un desconocido para nosotros pero que, a causa de la distancia lingüística, está muy lejos de podersele apreciar justamente. Porque, en general, todo lo que nos llega de los pueblos orientales viene por dos caminos: Inglaterra o Francia, requiriendo una segunda traducción, que equivale nada menos que a la inserción o intrusión de un tercer autor, lo cual de lo hecho por el primero suele quedar solamente algo capaz de –sobre todo si traduce en verso un poeta– causar la muerte artística del calumniado. (Amaya Topete, 1937: 79)

Pushkin, como señala el autor del artículo, merece ser conocido, no solo por su obra, sino también por su biografía. Pero su principal logro, según el crítico literario mexicano, es que, a partir de Pushkin, la literatura y las letras rusas dejaron de ser una servil imitación de la literatura europea, para convertirse en una literatura nacional con peso propio.

Entonces, la literatura supernacional requiere un lenguaje supernacional. Pero la solución ya está allí, fue inventada por Ludwig Zamenhof a fines del siglo XIX, señala el autor. Se trata del idioma esperanto. Algunas traducciones de las obras de Pushkin al esperanto ya existían en 1937, incluso la traducción de *Eugenio Oneguín*, como el lector también puede enterarse por el artículo. Justo a tiempo para el centenario de la muerte de Pushkin, se tradujeron otras 11 obras más.

Así concluye Jesús Amaya Topete su artículo:

Alejandro Sergievich Pushkin expiró en su ciudad natal –Moscú– a mediodía el 29 de enero de 1837, dirigiendo sus postreras miradas y palabras –¡Adiós, amigos!– a los libros que tanto amó. Pero es inmortal: pertenece a la supernacionalidad. El esperanto hace bella labor llevando su obra a todos los ámbitos. (Amaya Topete, 1937: 80)

De hecho, es cierto que la falta de traducciones de alta calidad de la poesía de Pushkin, las traducciones de idiomas intermediarios eran los problemas que dificultaron la recepción de la obra de este autor, tanto en España como en países de América Latina. Pero la solución que se propone en este artículo parece bastante original. En general, los

investigadores de esta pregunta no estaban inclinados a ofrecer soluciones, sino simplemente a presentar los hechos.

En marzo de 1937, la primera parte de la novela histórica *La hija del capitán* se publicó en la revista *Caras y Caretas* con el siguiente comentario:

Acaba de cumplirse el primer centenario de la muerte de Alejandro Sergueich Puschkin, famoso poeta y escritor ruso que nació en Moscú el 26 de mayo de 1799. Después de una vida agitada y turbulenta, murió en San Petersburgo en enero de 1837, a consecuencia de un duelo que tuvo con un oficial de origen francés, por celos, atribuyéndole a este relaciones amorosas con su esposa. De su vasta obra perduran especialmente *El prisionero del Cáucaso*, *Boris Godunov* y *Eugenio Onegin*, esta última novela en verso en que describe la sociedad rusa de su época. En el cuento breve que ofrecemos, podrán apreciarse el estilo fácil y la vivacidad descriptiva, que caracterizaron la prosa del gran escritor ruso. (Puschkin, 1937: 18)

Finalmente, la publicación más inusual que se pudo encontrar en la prensa hispana de 1937 apareció en el periódico cubano *Diario de la Marina*. La nota que se discutirá se publicó bajo el título “Beso negro”. El autor, Héctor de Saavedra, comienza con el hecho de que recientemente se publicó una nueva colección de poemas del poeta Pushkin (y el apellido está escrito en la transcripción francesa), que murió en el famoso duelo. Luego, los lectores pueden familiarizarse con las circunstancias de este duelo y las razones que lo llevaron: podemos leer que Pushkin estaba enamorado de Natalia Goncharova (su apellido también se da en la transcripción francesa y se distorsiona para que solo se pueda adivinar lo que se quería decir), debido al temperamento, estaba celoso, tenía suficientes enemigos y una vez recibió una carta anónima, después de lo cual tuvo lugar el duelo. Esta es una información bien conocida. Y luego se nos invita a familiarizarnos con la leyenda, cuya aparición no se hizo esperar.

Una noche, en el salón del poeta, estaban reunidos Pouchkine, su mujer y el barón. El primero, devorado siempre por los celos y por las sospechas, ideó para cerciorarse, una estratagema que debía darle el resultado apetecido. Tomando un pedazo de carbón de su “samovar” y triturándolo entre los dedos, ennegreció con ese polvo impalpable la palma de sus manos. Después, aproximándose a la lámpara, como para darle más luz, fingió la torpeza de apagarla. Excusándose alegremente de su poca habilidad, besó a su mujer tomándole la cara entre las dos manos y ennegreciéndole, por lo tanto, el rostro. Inmediatamente salió del salón para hacer encender de nuevo la lámpara. Cuando volvió con la luz había dos caras ennegrecidas en vez de una. Al día siguiente el poeta y el barón se batían a la pistola. (Saavedra, 1937: 6)

Esta anécdota, y de lo contrario no se puede percibir, recuerda la obra de Daniel Harms, con sus anécdotas literarias.

Esa es la leyenda, señala Saavedra, que se extendió por toda Europa bajo el nombre de “Beso negro”. Pero, refiriéndose a los investigadores serios que leyó y a aquellos que conocían personalmente a Pushkin, Goncharova y D’Anthès, el autor de la nota admite que se trata de ficción vacía creada para mantener un cierto halo romántico alrededor de Pushkin. «La calumnia, sola, es responsable de este drama que costó a la Rusia uno de sus mejores poetas. No se escribe con un puñal, pero se puede matar con una pluma» (Saavedra, 1937: 6), así termina el autor su nota.

Es un comentario interesante porque el tema de los duelos fue muy cercano a Héctor de Saavedra. Él mismo era un duelista, hay información sobre esto en el libro *Duelos en Cuba*, publicado en 1894 (Cervantes, 1894: 84). Además, sabemos que fue escritor y periodista cubano, colaboró en diversas publicaciones bajo su nombre y bajo seudónimos. Según la información pública, murió después de 1922. En cualquier caso, en 1937, ya no estaba claramente entre los empleados de redacción activa del periódico *Diario de la Marina*. ¿Por qué apareció esta nota después de la muerte del autor? Al parecer, fue sacada de los archivos en honor a la fecha conmemorativa. De hecho, la misma nota, palabra por palabra, se publicó en el mismo periódico con la firma de Saavedra en 1928, e incluso antes, en 1918, pero ya sin firma.

Cabe señalar que en el proceso de preparación de materiales sobre el tema de la recepción de Pushkin en España, no fue posible encontrar referencias a esta leyenda. Por lo tanto, es poco probable que esta leyenda se haya extendido por toda Europa, como afirma el autor. Pero la fuente de esta publicación se pudo encontrar en la prensa francesa, en dos periódicos diferentes para el año 1899, es decir, el año del centenario de Pushkin. Tal vez fue creado precisamente para esta fecha.

Por lo tanto, vemos los diferentes grados de estudios sobre Pushkin en distintos países, con variados niveles de interés, en publicaciones con perfiles también disimiles. Por supuesto, el interés por él siempre debe tomarse en contexto, y el contexto en cada país es diferente, tanto político como cultural. Sin embargo, hay algunas características comunes: conocimiento de la biografía, pero el desconocimiento de las obras de Pushkin; acentuación en la biografía de rasgos específicos que encajan en la imagen de un luchador por la libertad; la tendencia a crear una especie de la imagen mitológica. Quizás por eso todos los autores mencionados perciben a Pushkin como un autor romántico.

Otro rasgo importante que caracteriza la obra de Pushkin es que buscó crear obras originales basadas en la literatura europea. Casi todos los autores mencionados reconocen

que Pushkin es el creador de la literatura nacional rusa. El habla el mismo lenguaje del pueblo ruso, con su misma voz.

Este aspecto lo hace más relevante e interesante para el lector latinoamericano.

Bibliografía:

«En el centenario de la muerte de Puchkin» en *Heraldo de Castellón*. № 14496. Febrero 1937.

Amaya Topete J. (1937) «El centenario de Pushkin» en *Claridad*. № 5082. Marzo de 1937.

Cervantes A. (1894) *Los duelos en Cuba*. Habana, A. Miranda y ca.

Lange F. K. (1937) «Pushkin y la música» en *Universidad*. Enero 1937.

Machado A. (1937) «Miscelánea apócrifa. Palabras de Juan de Mairena» en *Hora de España*. № 12. Diciembre de 1937.

Puschkin A. (1937) «La hija del capitán» en *Caras y Caretas*. № 2005. Marzo de 1937.

Saavedra H. (1937) «Beso negro» en *Diario de la Marina*. № 64. Marzo de 1937.

Weidle V. (1937) «Pushkin, el Europeo» en *Universidad*. Marzo 1937.

La mirada de la crítica en la construcción de la identidad nacional en la literatura: lecturas de V. Bielinski sobre *Evgueni Onieguin* y de L. Lugones sobre *Martín Fierro*

Tomás Bombachi (UBA)

Resumen:

Tanto Vissarión Bielinski como Leopoldo Lugones emprendieron la tarea de proponer la identidad nacional de su país, los rasgos esenciales del carácter ruso por un lado y argentino por otro, a partir del *Evgueni Onieguin* de Alexandr Pushkin y del *Martín Fierro* de José Hernández. Antes de Pushkin, comenta Bielinski, “la poesía rusa no había sido más que una alumna de la musa europea”, cuya expresión podía asimilarse a meras copias o imitaciones más que a verdaderos escritos originales. Para él, la novela en verso *Evgueni Onieguin* es la primera obra verdaderamente nacional de Rusia; no hay más *narodnost*, dirá Bielinski, y luego Dostoievski, en ella que en cualquier obra popular rusa. Del otro lado del continente, Lugones piensa el *Martín Fierro* como la expresión de la índole nacional: allí se describe la vida con “sujeción a la sola norma de la verdad”. Lugones pensó al gaucho como símbolo decisivo en la formación de la identidad nacional, más allá de su posterior (y necesaria, dirá) extinción.

Este trabajo está dedicado a analizar las reflexiones de Bielinski y Lugones a fin de poder observar: primero, el papel de la literatura en la construcción del discurso propio, fundamental para la auto-comprensión y determinación sobre la identidad nacional y, segundo, la literatura no como reflejo mimético de la realidad, sino como parte del proceso de construcción y constitución de la misma.

“En los años veinte del corriente siglo, la literatura rusa se precipitó desde la imitación a la autonomía: apareció Pushkin”.

Vissarion Bielinski, Las obras de Alexandr Pushkin

“Sólo se despide con el último adiós a los que no habiendo hecho más que pasar por la vida, acaban para siempre en la tumba que cierra sobre ellos las puertas de la eternidad. El artista que alcanza un acierto definitivo es, como decían los antiguos, señor del Tiempo, y su cortejo fúnebre no constituye un acompañamiento final, sino un homenaje a la inmortalidad conquistada”.

Leopoldo Lugones, “Nota preliminar” en Don Segundo Sombra

Identidad nacional

Benedict Anderson define el concepto nación como “una comunidad política imaginada como inherentemente limitada y soberana” (Anderson, 1993:23). Es *imaginada* ya que los miembros de una nación jamás podrán conocer a la mayoría de sus compatriotas, pero en la mente/imaginario se estructura la idea de comunión. Es *limitada* a causa de sus fronteras finitas, ya que ninguna nación se imagina con las dimensiones de la humanidad. Por último, se imagina como *comunidad*, es decir, la nación se concibe

siempre como un compañerismo profundo y horizontal más allá de la desigualdad y las disputas internas; acá está presente la idea de fraternidad. La pregunta por el nacionalismo, para Anderson, es una pregunta sobre el modo de imaginar y de crear una comunidad fundamentalmente moderna. Las identidades nacionales se hacen, se inventan y no por ello son más falsas que otra forma de creatividad; la cuestión es cómo una comunidad se imagina y, mediante esta imaginación, se forma y solidifica. Anderson pretende demostrar que el nacionalismo y la identidad nacional encuentran sus fundamentos en las condiciones materiales reales (una comunidad histórica y territorialmente situada), es decir, que el proceso de construcción de la identidad organizativa de la sociedad parte de la materialidad histórica y territorial.

Sergio Mansilla Torres considera la literatura como productora de una identidad, considerando esta como el elemento unificador de una comunidad, “en virtud de asentar una serie de representaciones identificatorias (gratificantes o no) sobre lo propio y lo ajeno, sobre nosotros y los otros” (Torres, 2005: 1336). Si este conjunto de representaciones y significaciones, dentro de un corpus literario que represente un proyecto estético que problematice el ser y su existencia, produce efectos que contribuyen a que los miembros de un grupo social específico se reconozcan, es posible pensar que los textos literarios no presentan meramente la realidad, sino que funcionan como parte creadora y constitutiva de ella. La identidad sintetizada en aquel dispositivo textual se constituye a través de la elaboración de un mundo ficcional puesto a construir o reafirmar una esencialidad cultural, ya sea mediante la representación realista el espacio y la sociedad; ya sea por recuperar historias y canciones populares; ya sea por construir un tipo social que aglutine en sí las virtudes y características de la sociedad.

Cuando se habla de nacionalismo, Isaiah Berlin comprende la convicción de que los hombres pertenecen a un grupo humano en particular y *diferente* a otros, donde se comparte una forma de vida particular dentro del grupo en la que se ha nacido. Dicho grupo se comprende en términos de territorio común, costumbres, leyes, creencia, lenguaje, instituciones. La condición necesaria para que el nacionalismo se desarrolle en una sociedad, dirá Isaiah Berlin, es tener una imagen de sí misma como nación. Él desarrolla la importancia de la *sensibilidad* en ciertos miembros de la comunidad, sobre todo de novelistas, críticos, filósofos:

para que el nacionalismo se desarrolle en una sociedad debe contener, cuando menos en las mentes de algunos de sus miembros más sensibles, una imagen de sí misma como nación, aunque sea en embrión, en virtud de algún factor, o factores, de unificación general - lenguaje, origen étnico, una historia común (real o imaginaria)-, ideas o sentimientos que

están relativamente articulados en las mentes de los mejor educados y social e históricamente más preocupados, aunque menos articulados, y hasta ausentes, de la conciencia del grueso de la población [...] Estos son los hombres que hablan o escriben al pueblo, y buscan hacerlo conscientes de sus errores como pueblo- poetas y novelistas, historiadores y críticos, teólogos y filósofos (Berlin, 1938:9).

Berlin destaca la figura de los miembros más sensibles, en general aquellos más educados e histórica y socialmente más preocupados por el nacionalismo que comparten. Esta figura sensible no solamente habla o escribe al pueblo, sino que, en la mayoría de los casos, es quien propone una direccionalidad para la identidad nacional, quienes intervienen en un grupo o clase de personas que están en busca de un foco para la lealtad y la auto-identificación.

La mirada de la crítica literaria

• Leopoldo Lugones

La elite liberal letrada en argentina predicaba un camino para homogeneizar una frontera cultural difusa, para lo cual fueron tomados como bienes simbólicos, comenta Pérez Calarco, los llamados “textos fundacionales” de la literatura argentina: *El dogma socialista* (1837), *Facundo* (1845), *El matadero* (1871), *Martín Fierro* (1872-1879). Los letrados encontraron en los grandes metarrelatos literarios una condensación de la historia y la identidad nacional, los cuales “funcionan” como espacios legitimantes de una idea de nación civilizada. Acá la pregunta es sobre lo *adecuado* para un “nosotros” (blanco, civilizado y letrado), al mismo tiempo que se busca separarlo de “los fantasmas de diversos otros que lo habitan –esto es, la barbarie de gauchos, matreros e indios” (Moyano, 2008:6). Se trata de imaginar y de definir, bajo la mirada de la literatura, una idea capaz de aglutinar y representar la unidad identitaria de la nación. Marisa Moyano observa en la política del siglo XIX argentino “un discurso fundacional que elige la palabra y el poder de la escritura como herramienta configuradora y arma de combate en el proceso configurador de un imaginario identitario que pudiese funcionar como alegoría instituyente de una Nación política” (Moyano, 2008:4). Este discurso fundacional sobre imaginario identitario yergue un dispositivo simbólico de ideologemas articuladores de sentidos asociados a una idea que amalgama lo nacional. El imaginario del Estado-nación argentino se lleva a cabo desde el órgano institucional y desde una elite política/literaria dirigente, es decir, desde el poder legítimo del Estado, cuyo propósito es el avance y la

impresión en su población aquel proyecto literario-ideológico sobre la nacionalidad, y también sobre la realidad⁶.

Leopoldo Lugones, escritor e intelectual de la época, en una serie de conferencias que se dieron en el mes de mayo el año 1913, en el teatro Odeón, que luego serán completadas y publicadas en 1916 en el marco del primer centenario argentino bajo el título *El payador*, formuló y entronizó el poema en verso (escritor en versos octosílabos y sextina “hernandina”) *Martín Fierro* de José Hernández en tanto texto que compagina y da forma a la identidad nacional⁷. En su *Payador*, Lugones viaja siglos atrás para ubicar el poema *Martín Fierro* dentro del género épico: lo comprende como la expresión de la vida heroica de su raza y como la afirmación de la identidad nacional⁸. El poema épico, comenta el crítico, expresa los rasgos diferenciales de un pueblo; lógicamente, la postulación de un poema épico implicará para un pueblo la existencia de una identidad nacional. La identidad nacional necesita, dirá, de este género: la poesía es “una cosa de la mayor importancia en la cultura de los pueblos” (Lugones, 1944:32): es el medio de expresión no la vida de un hombre sino la expresión de la vida heroica de una raza y no otra alguna. En el primer capítulo de su libro, asegura que: “Como el objeto de la patria es asegurar a cierta agrupación de hombres la libertad y la justicia en determinadas condiciones [...] el objeto de la épica, encuéntrase, así, imperiosamente vinculado a la idea de patria” (Lugones, 1944:29). La idea de asociación, de civilización está tamizada en sus estudios sobre la novela de Hernández.

⁶ En Argentina durante el año 1910, el Estado, con apoyo de la clase dominante, organizó una serie de festejos para conmemorar y celebrar el centenario de la independencia. Personajes extranjeros fueron invitados a un país que estaba en vías de modernizarse y ubicarse en sintonía con las distintas sociedades capitalistas del mundo occidental. Con una amplia población extranjera, debido al proceso inmigratorio desde 1886 hasta entonces, ajena a la lengua y a la cultura, habiendo sido casi exterminada y dominada la población originaria, en el seno de la elite liberal y política comenzó a plantearse la pregunta sobre lo propio de la nación. Como define Rafael Olea, la “búsqueda de identidad nacional es un tema omnipresente en los escritores argentinos de las primeras décadas de este siglo” (Olea, 309). Las causas del desarrollo de dicho proceso de búsqueda, entonces, son dos: una proporción mayor de población de origen inmigratorio que no había compartido un pasado y la escasa integración social.

⁷ El auditorio en el que se presentó estaba conformado por encumbradas figuras de las letras y la política, incluso el presidente de la República, Roque Sáenz Peña, y sus respectivos ministros.

⁸ Jorge Luis Borges invita a pensar mediante una suerte de máxima: no pensar la parte por el todo. Denuncia la intención comercial que subyació la entronización de *Martín Fierro* como el prototipo de gaucho que habita. En *Aspectos de la literatura gauchesca*, Borges comenta: “para casi todos nosotros, el gaucho es un objeto ideal, prototípico” (Borges, :6). Pero también, mencionando a Fierro, dice de él que es “el que menos responde a una tradición” (:6). También critica el carácter épico que le ha asignado la crítica argentina: “La estrafalaria y cándida necesidad de que el *Martín Fierro* sea épico, ha pretendido comprimir, siquiera de un modo simbólico, la historia secular de la patria, con sus generaciones, sus destierros, sus agonías, sus batallas de Tucumán y de Ituzaingó, en ese cuchillero individual de mil ochocientos setenta” (27). Está claro que para Borges la figura del gaucho no representa la complejidad de los procesos históricos y sociales del país, y por lo tanto la mirada de Lugones le parece excesiva. Él declara dicha figura como un artificio literario forzado.

Rafael Olea precisa que la concepción del arte “como entidad formativa de la nacionalidad se complementa con la exigencia lugoniana de que el arte debe tender hacia lo popular” (Olea, 1990:311). Lugones reivindica lo popular, creyendo que allí reside la esencia del pueblo o identificando que en la nación existe un grupo colectivo originario y auténtico de la sociedad. Oscar Terán comenta que Lugones, mediante su lectura del *Martín Fierro*, “diseña una historia que dota a la nacionalidad argentina de un linaje propio que elide el pasado indígena y la herencia española y católica” (Terán, 1993:2). Lo popular, en tanto un sector de la sociedad que representa lo específico, tiene un fuerte componente combativo: actúa como grupo que contraste y se diferencia de a la barbarie (el indio) y el extranjero (el español).

Lugones tiene su visión sobre la identidad nacional: refiere en sus discursos a una otredad que debe dejar de ser otredad-gaucha “para incorporarse a la Nación en su estatura de símbolo” (Moyano, 2008:8). A raíz de una operación binómica y de contraste, en *El payador* Lugones contrapone la figura del indio (haragán, bárbaro, quedado, incurioso, rudimentario) al gaucha, a quien le signa el papel de civilizador de la pampa:

La poesía gaucha era, pues, un agente de civilización. Representaba para el campesino las letras antes de la lectura; la estética como elemento primordial de enseñanza. El gaucha fue, por ella, el más culto de los campesinos. Con ella afinaba su lenguaje, habituándolo a la cortesía que consecutivamente pulió también sus maneras. (Lugones, 1944:76)

La lectura y su lenguaje eran elementos superadores. Lugones describe e imagina un gaucha educado y reflexivo filosóficamente, con un amplio sentido del honor. Sus descripciones son, más bien, entronizaciones:

La paciencia filosófica recobraba en las pausadas labores del arado, que va devolviendo, al paso como meditabundo de la yunta, las motas cabelludas de paja [...] El peligro que comportaba recorrer aquella incierta llanura, acentuó la índole reflexiva del carácter gaucha, enseñándole la contemplación del cielo. La noche abrióle su cuadrante estelar con certidumbre consoladora [...] Iba así caminando la noche a paso lento por la hierba [...] Y cuando el alba venía con su caja de cristal que contiene para los mortales la belleza del mundo, el lucero solitario brillaba como la previsora brasa doméstica, donde a poco encendería, triunfante, el fogón de oro del sol. (Lugones, 1944:77)

Se evidencia a partir de esta cita la operación de Lugones de imaginar un gaucha elevado, sintiente y superior al otro-enemigo de la nación. Evitando descripciones de las condiciones socioeconómicas en las que este vivió, algo que señala Rafael Olea, el mito del gaucha es presentado y embanderado por Lugones como el fundamento de la identidad argentina, como “el elemento diferencial que conformó el carácter nacional

argentino” (Olea, 1990:341). En este proceso de postulación del gaucho como tipo social popular donde se aglutinan los elementos propios de la nación, Olea destaca la ambivalencia que presenta la crítica de Lugones. Así como Lugones destaca la importancia del gaucho en la definición de un “nosotros” nacional, también asume la insoslayable necesidad de explicar (y justificar) la cuestión de su desaparición: “Su desaparición es un bien para el país; porque contenía un elemento inferior en su parte de sangre indígena; pero su definición como tipo nacional acentuó en forma irrevocable, es decir, étnica y socialmente, nuestra separación de España, constituyéndonos una personalidad propia” (Lugones, 1944:51). Los elementos destacados en su desaparición son su ocio y su pesimismo heredados de su antepasado, el indio, presencia considerada inferior.

Sabemos que, en realidad, Lugones propone como ser nacional un tipo social casi extinto, relegado escasamente al ámbito rural. Lo reconoce incluyéndolo sólo simbólicamente; Lugones piensa de forma idealizada y pedagógica, en vistas a definir no sólo un horizonte nacional sino el horizonte literario⁹. El gaucho fue integrado a la maquinaria nacionalista una vez, y no antes, que se lo tuvo dominado y no representaba ningún peligro incontrolable, produciéndose una tensión entre el heroísmo y la traición en la figura del gaucho.

• *Vissarión Bielinski*

Recordemos la tajante y temperamental crítica que, en “Carta a Gógol”, Bielinski formula al escritor ruso: “Yo creo que es porque conoce profundamente Rusia sólo como artista, y no como un pensador [...] Y no porque no sea una persona pensante, sino porque ya hace tantos años que está acostumbrado a mirar a Rusia desde Su maravillosa lejanía” (Bielinski, 2). Bielinski, que resalta la importancia vital de la figura del escritor, “cree” que Gógol no conoce a Rusia o que la conoce mal, abriendo la discusión según dos maneras de conocer la realidad de Rusia. El tópico principal que estructura la carta es la cuestión del deber ser en la literatura en tanto escritor; la cuestión por la representación verdadera de la patria. Si bien ambos escritores piensan la literatura como creación y no copia de la realidad, Bielinski se inclinará por un compromiso *ético* en tanto salvar al pueblo ruso de la esclavitud y de la iglesia, partidaria de la desigualdad.

El problema acerca de la identidad desprendido en la carta evidencia la cuestión sobre el realismo ruso y la insistencia en la *narodnost*, el elemento popular. En medio del

⁹ Será Ricardo Rojas quien, en el segundo decenio el siglo XX, incluya en la enseñanza media y universitaria el *Martín Fierro* y una serie de textos de la gauchesca.

debate entre occidentalistas y eslavófilos, partidario del primero, Bielinski “defenderá el carácter popular (la *narodnost*) como una condición *sine qua non* de la nueva literatura” (Lobos, 2). Abogará entonces por una literatura que sea un modo de autoconocimiento, mediante una narración que refleje el contexto histórico y social en la literatura. De este modo, como desarrolla Omar Lobos, “serán tremendos los esfuerzos de Bielinski por hacer de la literatura una patria espiritual, un territorio moral donde la sociedad pueda encontrarse, reconocerse a sí misma y regenerarse” (Lobos, 3). Bielinski defenderá una literatura y una figura de autor éticamente comprometida, que pueda reproducir artísticamente la realidad exterior descartando todo arte que no esté ligado a otras esferas de la vida.

La novela en verso *Evgueni Onieguin* (comenzada a publicar en 1825; la primera edición completa salió a fines de marzo de 1833) tuvo su desarrollo en un contexto donde, desde 1825, fueron varios los intentos de menoscabar el movimiento intelectual que embanderaba las ideas de progreso y libertad. Para sintetizar el duro contexto de producción de la literatura y la persecución hacia los escritores por parte del zarismo, Aleksandr Herzen afirma: “La historia de nuestra literatura es un martirologio o una sucesión de encarcelamientos” (Herzen, 1979:143). La autocracia policiaca y la ortodoxia del régimen enmarcó los años sucesivos de la rebelión decembrista, aquellos “hijos de 1812” que se negaron prestar juramento al nuevo zar Nicolás I y fueron reprimidos, ahorcados y/o enviados a Siberia. Frente a esta falta de libertad pública, la literatura se posicionaba como la “única tribuna desde donde puede hacerse escuchar el grito de su indignación y de su conciencia” (Herzen, 1970:130). Con Aleksandr Pushkin, comenta Herzen, la literatura recibió el impulso para alcanzar al gran público.

El *Evgueni Onieguin* es una novela en verso; el propio autor lo aclara en el subtítulo. Toda la novela, a excepción de la carta de Tatiana y de Onieguin, está compuesta en estrofas de catorce versos (estrofa oneguiniiana). Escribir semejante novela en verso “en el momento en que en la lengua rusa no había una sola novela decente siquiera en prosa, esa osadía, recompensada con un enorme éxito, fue el certificado indudable de la genialidad del poeta (Bielinski, 2013:282). En su estudio crítico, Fulvio Franchi comenta que el *Evgueni Onieguin* “testimonia la intención de Pushkin de separar el verso de la lírica, e introducir frases prosaicas en las composiciones en verso y la tendencia a la narrativa” (Franchi, 2013:XLVII). Mediante la intromisión en el verso de la prosa, considerada un género menor dentro del discurso poético, y la mencionada tendencia narrativa, Pushkin buscó un acercamiento hacia la poesía con la lengua viva, cotidiana.

Esto representa un primer pasaje hacia la representación de la “realidad viva” en el *Onieguin*.

Pushkin no fue sólo un poeta, dirá Bielinski, sino “el presentador de una autoconciencia social que se ha despertado por primera vez” (Bielinski, 2013:270). Su lectura del *Evgueni Onieguin* reside en observar que es el primer poema donde, en pocos personajes, está representado el cuadro de la sociedad rusa, con un fuerte sentido en lo popular. Con el *Onieguin* de Pushkin, una obra auténticamente rusa arribó en la literatura, al mismo tiempo que se diferenciaba de los modelos literarios europeos heredados (clasicismo, romanticismo). “Todas las obras de la poesía rusa hasta Pushkin eran de alguna manera más parecidas a estudios y copias que a libres obras de inspiración original” (Bielinski, 2013:270). Bielinski sitúa el *Evgueni Onieguin* como momento donde, en el mundo de las letras, se pasa de la imitación a la autoconciencia, como

el primer poema verdaderamente nacional ruso [...] y que hay más *narodnost* en él que en cualquier otra obra popular rusa. Y mientras tanto, esta es una verdad tan grande como que dos más dos es cuatro. Si no todos lo consideran nacional es porque entre nosotros está enraizada hace tiempo la extrañísima opinión de que un ruso de frac o una rusa con un corsé ya no son rusos, y que el espíritu ruso se hace sentir solo allí donde hay un *zipún*, *lapti*, aguardiente y repollo agrio. (Bielinski, 2013:275)

Precisamente, Fulvio Franchi dice que “Pushkin se ubica en este momento de transición, y esa misma transición se puede observar en la propia evolución de su literatura. Y Bielinski representa el tipo de crítica literaria que aprueba ese desplazamiento” (Franchi, 2013:XLVI). La tarea crítica de Bielinski sobre lo auténticamente ruso en *Evgueni Onieguin* parte de superar opiniones superficiales como aquella que sólo es posible buscar y encontrar lo nacional en la literatura sobre la vida de las clases bajas y no educadas, declarando “no ruso” todo aquello mejor y educado. Bielinski comenta: “nosotros siempre tomamos la forma por sustancia, y el traje de moda por europeísmo; en otras palabras, en que la nacionalidad siempre se mezcló con la popularidad” (Bielinski, 2013:285). Es, para Bielinski, la alternancia de ambos mundos, la sociedad rusa de las primeras décadas del siglo XIX aquello simbolizado en la novela. Recuperando a Bajtín, Franchi cita: “La vida rusa se expresa aquí a través de todas sus voces” (Franchi, 2013:LX). De manera dialogística, el lenguaje de cada personaje ocupa una zona de la novela. Tatiana es el distintivo popular, nacional, lo que hace “tan ruso” al *Onieguin*, y es lo más significativo de la noción de pueblo: mientras que Onieguin es un personaje desencantado y pesimista, un “eterno vagabundo” según Dostoievski y Lenski representa lo puro e ideal del alma rusa, una suerte de romanticismo sentimental,

en Tatiana está puesta “toda la fe y esperanza que tiene Pushkin en el pueblo ruso” (Franchi, 2013:LIII). Tatiana puede pasar a vivir a la ciudad, al lado de un viejo rico, ya que conserva la pureza y la integridad de su vínculo con la tierra. En Tatiana está conjugado el elemento popular, de entrega hacia la sociedad, cuando rechaza a Onieguin (su deseo personal) porque fue entrega a otro y hacia ese otro ella debía ser fiel. En ese sacrificio, esa privación, esa desdicha de la cual Tatiana es consciente, señala Dostoievski, “hay toda una base, aquí hay algo incommovible e indestructible. Es el contacto con la patria, con su pueblo, con todo lo que tiene de sagrado” (Dostoievski, 2005:69). Ella constituye un tipo firme, plantado en el suelo natal.

Para Bielinski, además, en Tatiana se trasluce una crítica sobre la falta de formación y la cosificación de la existencia de la mujer rusa en la sociedad, a partir de clasificaciones como “novia”, “casada”, “viuda”, “soltera”. El casamiento se le presenta como la única proyección posible para su existencia, fomentando la idealizada visión de su vida en tanto “doncella ideal”.

¿Qué conclusiones podemos extraer de las posiciones de Lugones y Bielinski? En primer lugar, observamos que, tanto Lugones como Bielinski, destacan la importancia del elemento popular como componente esencial para pensar la identidad nacional. Lo popular aparece ligado a la tierra, constituyendo y afirmando el sentido de pertenencia en Fierro y en Tatiana. Observamos que el concepto de identidad nacional tiene un fuerte arraigo al sentido popular para ambos críticos, encontrándose allí una base sólida para comenzar a perfilar el “nosotros” de la comunidad.

Ambas obras literarias constituyen un punto de partida para el perfilamiento de la identidad nacional. El papel del crítico literario que desprende las lecturas de Lugones y Bielinski, es fundamentalmente el reconocimiento de aquella originalidad en el texto. Dicha originalidad se crea sobre la base de la diferencia: se adquiere conciencia de sí mismo cuando hay un otro para reflejarse. El gaucho y el indio; Tatiana y Onieguin.

Como comenta Marisa Moyano, “la identidad nacional se realiza o construye de un modo performativo y no meramente constataivos de fuentes o documentos preexistentes” (Moyano, 2008:3). Desde esta perspectiva, la nación es primordialmente una construcción social, donde los dispositivos identitarios nacionales (acá subrayamos la literatura, la institución literaria) funcionan como constructos hegemónicos y homogeneizantes de la adscripción nacional. A Evgueni, dirá Herzen, “se lo encuentra en todas partes, alrededor de uno o en uno mismo” (Herzen, 1979:138). Hay, entonces, una dimensión performativa del lenguaje en tanto su poder de configurar nuevas realidades.

La literatura, desde esta óptica, no es el reflejo mimético de la realidad (y de la identidad nacional), sino parte constitutiva y creadora de la misma; las modulaciones del lenguaje asumen un poder configurador frente a las situaciones que podemos entender como lo real.

Bibliografía:

- Anderson, B. (1993), “Conceptos y definiciones”, en *Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*. México: FCE.
- Berlin, I. (1979), “Nacionalismo: pasado olvidado y poder presente”, en *Contra la corriente. Ensayos de historias de las ideas*. México: FCE. Traducción de Hero Rodríguez Toro.
- Bielinski, V., “Carta a Gógol”. Traducción del ruso para la cátedra de O. Lobos.
- Bielinski, V. (2013), “Dos juicios críticos”, en *Evgueni Onieguin*, Buenos Aires: Colihue. Traducción de Fulvio Franchi
- Dostoievski, F.M. (2005), *Discurso sobre Pushkin*. Buenos Aires: Terramar, 2005.
- Franchi, Fulvio (2013), “Introducción”, en *Evgueni Onieguin*. Buenos Aires: Colihue. Traducción de Fulvio Franchi
- Herzen, Aleksandr (1979), *El desarrollo de las ideas revolucionarias en Rusia*. México: Siglo XXI.
- Lobos, O, “Bielinski y la escuela natural”.
- Lugones, L. (1994), *El payador*. Buenos Aires: Ediciones Centurión.
- Mansilla Torres, S. (2006) “Literatura e identidad cultural”. *Estudios Filológicos*, no.41 Valdivia Sept (41), 131- 143. Recuperado de <http://dx.doi.org/10.4067/S0071-17132006000100010>
- Moyano M. (2008), «Literatura, Estado y Nación en el siglo XIX argentino: el poder instituyente del discurso y la configuración de los mitos fundacionales de la identidad», *Amérique Latine Histoire et Mémoire. Les Cahiers ALHIM* [En línea], 15 | 2008, Publicado el 30 junio 2009, consultado el 31 julio 2022. URL: <http://journals.openedition.org/alhim/2892>; DOI: <https://doi.org/10.4000/alhim.2892>
- Olea, R. (1990), “Lugones y el mito gauchesco. Un capítulo de historia cultural argentina”, en *Nueva revista de Filología hispánica*, núm. 1, pp. 307-331.
- Pérez Calarco, M. (2020), “Proyecciones del Facundo y del Martín Fierro. Notas para una discusión sobre algunos mitos identitarios”, en *Revista Gramma*, núm. 8.
- Pushkin, A. (2013), *Evgueni Onieguin*. Buenos Aires: Colihue.
- Terán, O. (1993), “El payador de Lugones o la mente que mueve las moles”.

Título “El prisionero del Cáucaso”

Omar Lobos (UBA)

Resumen:

El repetido título (y el motivo) “El prisionero del Cáucaso” recorre la literatura rusa moderna desde sus albores y, con algunas variaciones, se despliega hasta nuestros días no sin algunos saltos interesantes. Desde el relato en verso de Alexandr Pushkin escrito entre 1821 y 1822, pasando por el poema de Mijaíl Lérmontov en 1828 y el relato de Lev Tolstói en 1872, el tema se verá renovado con la guerra de Chechenia a fines del siglo XX en el cuento de Vladímir Makanin, de 1994, el relato documental recogido por Irina Kolontáievskaja, de 2001, y finalmente reaparecerá en 2008 englobando dos relatos de Andréi Bítov. Un recorrido por estas obras y las variaciones que proponen nos permitirá relevar miradas y contrastes con ese otro recurrente en las letras rusas.

El motivo, digamos “romántico”, del “prisionero del Cáucaso” –estampado en el propio título de las obras– nace casi simultáneamente con la literatura rusa moderna y, con algunas variaciones, se despliega hasta nuestros días no sin algunos saltos interesantes. Partimos del relato (*póviest'*) en verso del juvenil Alexandr Pushkin escrito entre 1821 y 1822, continuamos por el *poema* homónimo de un catorceañero (!) Mijaíl Lérmontov en 1828, avanzamos unas décadas para llegar al relato (*rasskaz*) de Lev Tolstói en 1872 –cincuenta años después del pushkiniano primigenio–, vemos un notable repliegue del motivo –aun si tomamos en consideración el film soviético “La prisionera del Cáucaso”, de 1967–, hasta que, renovado, reaparece con bríos a fines del siglo XX: contamos a partir de aquí el cuento (*rasskaz*) homónimo de Vladímir Makanin, de 1994, el relato (*póviest'*) documental recogido por Irina Kolontáievskaja, de 2001, y finalmente el título reaparecerá en 2008 englobando dos relatos (*póviesti*) de Andréi Bítov. (Puede que se me pierda alguno por ahí).

Por supuesto que el tema del Cáucaso en general es amplio y ha tenido múltiples y diversas menciones y abordajes, incluso desde antes de Pushkin (en Lomonósov, Radíchev, Yukovski), pero nosotros nos centraremos en el motivo –insisto: explicitado y repetido en los títulos– del *prisionero*, con el cual el Cáucaso entró de manera plena en la literatura rusa. Y este es otro de los innumerables méritos de Pushkin, que sentó las bases de todo un repertorio fabulístico, en el sentido que le da al término *fábula* el formalismo ruso. Como señala E. A. Stepánova,

La *fábula* caucasiana en nuestro imaginario es una base de acontecimientos predeterminados por una tradición literaria de representación del Cáucaso, construida sobre la situación central del cautiverio y el amor entre un ruso y una montañesa [...]. Formada sobre la base del *siuyet* del poema de A. S. Pushkin, en lo sucesivo pasa a través de los *siuyets* de otras obras, enriqueciéndose en ellas y a la vez influyéndolas, es decir que se

presenta como una invariante para todos los *siuyets* post pushkinianos que la siguen. (Степанова, 2004)

A partir de Puahkin, el cautiverio se vuelve un recurso literario para observar desde dentro la vida de esos pueblos, e incluso desde su intimidad. Montañeses, islamizados, “bárbaros”, se configuraron como un reverso perfecto, especular, para los rusos esteparios, ortodoxos y “europeizados”.

Los pueblos del Cáucaso son, en general, desgajamientos de los janatos tártaros remanentes luego de la desintegración de la llamada Horda de Oro, desde mediados del siglo XV. El avance ruso sobre la región había tenido sus grandes impulsos en los tiempos expansivos de Iván el Terrible (que incluso llegó a esposar a una princesa kabardina, para fortalecer la alianza con los príncipes locales) y, dos siglos más tarde, con Catalina II. Tales avances (y retrocesos) implicaban no solo el dominio sobre el territorio y los pueblos que lo habitaban sino la disputa hegemónica sobre ellos con los persas y con los otomanos. Ahora bien, en los tiempos del joven Pushkin la expansión rusa en el Cáucaso había adquirido nuevos bríos desde 1816, de la mano de un personaje decisivo para la incorporación de esa región al imperio: el general Alexéi Petróvich Ermólov, héroe de las guerras napoleónicas. La guerra del Cáucaso –que se extendería hasta 1864– tuvo en él desde el comienzo mismo un referente emblemático y –aseguran– temible, y con la incorporación al ejército regular del Regimiento cosaco del Mar Negro luchó contra los enemigos más resistentes en el Cáucaso norte: circasianos en el noroeste y chechenos y daguestanos en el noreste.

Pushkin estuvo dos veces en el Cáucaso: en 1820, a los veintiún años, cuando antes de incorporarse a su puesto en Kisiniov (Moldavia) –al que había sido destinado a modo de castigo–, de camino se sumó a la familia amiga del general Raiévski que viajaba a las célebres aguas minerales y termales del Cáucaso, y luego en 1829, ocasión en que habrá de recoger las observaciones más circunstanciadas y conscientes, pasará a la Transcaucasia y llegará incluso cerca de la frontera armenia con Turquía¹⁰. No obstante, el de 1820 era su primer gran viaje fuera de las capitales rusas. Era su primer gran contacto con un mundo nuevo, con un paisaje sobrecogedor, con otros hombres y culturas. Le escribirá a su hermano Lev: “La comarca del Cáucaso, la tórrida frontera con Asia, es curiosa en todos los sentidos. Ermólov la ha colmado de su nombre y su genio benefactor” (Пушкин, Русская Виртуальная Библиотека, 2019). En el aspecto literario, fruto

¹⁰ Testimonio de esta experiencia será su “Viaje a Arzrum” (publicado en 1836).

inmediato de ese primer contacto será su poema pionero “El prisionero del Cáucaso”, que presenta con una encendida dedicatoria a su amigo acompañante Nikolái Raievski hijo.

Este poema, escrito ya en lo que devendrá el clásico tetrametro yámbico pushkiniano, plagado de motivos románticos, de un modo u otro se convertirá en el hipotexto de todas las obras ulteriores mencionadas que repitan su título. En términos argumentales, la fábula es sencilla: un joven soldado (ruso) cae cautivo de los montañeses, habrá una historia amorosa con alguien que finalmente facilitará abnegadamente al prisionero su deseo de fugarse, el prisionero finalmente se da a la fuga (exitosamente o no). Todo ello en el marco de exotismo que configuran la naturaleza del Cáucaso, sus altos picos, sus ríos, flora y fauna, y las poblaciones locales, sus aúles, sus hábitos culturales, el islam. En el caso pushkiniano, el joven es capturado por circasianos, y la captura significa –en esta formulación– renunciar para siempre a la libertad (las transacciones, canje o rescate, parecen no tener lugar en el formato romántico). De su vida anterior, se nos cuenta a grandes rasgos que había conocido mundo y el precio de la vida desleal, que había encontrado la traición en el corazón de los amigos, que había aprendido que el amor era solo un loco sueño, etc., repitiendo lo que el autor enuncia en su propio nombre en su dedicatoria amistosa. Lo único que poblará ahora los sueños del prisionero será el anhelo romántico de “la sagrada libertad”.

Enseguida se apiadará de él una joven circasiana, que sigilosa en la noche lunar le trae vino y alimentos. Y la muchacha se enamora perdidamente del “ruso”, que no puede corresponderla en plenitud. En su desgracia, a este sólo lo consuelan sus recorridos solitarios al alba y la contemplación fascinada del fantástico paisaje del Cáucaso. Pero el lugar más importante lo ocupa en el poema el reconocimiento del Otro:

Mas la atención del europeo
este admirable pueblo atrae.
Así, observaba el prisionero
su fe, sus modos, su moral,
gustaba de su vida simple,
hospitalaria, combativa... (Пушкин, 2002)

El romanticismo tendió en general a construir una imagen ennoblecida del otro. Así, el prisionero pushkiniano puede apreciar y admirar los rasgos viriles de este pueblo, su vida de arrojo, sus dotes ecuestres, su hidalguía, su garbo, la voluptuosidad y el denuedo con que se mide con la naturaleza, su destreza para acechar y destruir al enemigo

(figurado fundamentalmente en los cosacos del Don). En tanto, los aspectos brutales y sanguinarios son apenas mencionados o disimulados con pudicia. Por su parte, en la joven circasiana que, sabiendo que él ha dejado un amor verdadero en su tierra, ayuda al amado a huir personaliza una alta nobleza humana. Y el prisionero huye, pero también es cierto que se había enamorado de esa muchacha “otra” que tanto se ha sacrificado por él. A partir de aquí, el motivo del enamoramiento del Otro y su relación con la fuga será recurrente en todos los hipertextos y tendrá las variaciones más interesantes.

Pushkin corona su poema con un epílogo que es una oda a la conquista del Cáucaso por parte de los rusos. No obstante, cuando regrese nueve años después, lamentará que el paisaje haya perdido su primitivismo salvaje, no reencontrar en plenitud lo que tanto lo había cautivado en su primera visita juvenil.

La versión del adolescente Lermontov hará una deliberada escritura en palimpsesto sobre el texto de Pushkin, dividido también en dos partes (sin epílogo), repitiendo o apenas adaptando versos enteros, parafraseando todos y cada uno de los motivos pushkinianos (incluida la canción de las muchachas circasianas) y, por supuesto, con el soporte del tetrámetro yámbico. Lermontov para entonces ya había visitado el Cáucaso dos veces junto con su abuela materna, a sus seis años y a sus casi once. Solo bastante más tarde vendrán sus estancias adultas, ya como oficial: en 1837 (a partir de la cual creará su novela *Un héroe de nuestro tiempo*, en 1840 y la definitiva en 1841.

Mijaíl Lermontov aparece como el escritor ruso más emblemático sobre el Cáucaso, que hizo de él “su patria poética” y al que dedicó, además de composiciones más o menos breves, una decena de poemas extensos. Ello sin contar la cantidad de pinturas, acuarelas y dibujos que le consagró. El poema en cuestión, uno de los dos primeros que a inspiración de su admirado Pushkin escribió sobre la comarca, solamente al final presenta un giro respecto del de su precursor: si en este la fuga es exitosa y ello conlleva el suicidio de la muchacha en el Térek, en el caso de Lermontov el mismo suicidio es motivado por el asesinato del joven en su fuga por parte del padre de aquella (Лермонтов, 2014, págs. 18-44). Asimismo, el poema conforma un lienzo más limitado acerca de la geografía del Cáucaso y de la fisonomía de sus moradores, ateniéndose principalmente a la anécdota amorosa. Recordemos aquí sus catorce años y su experiencia aún infantil de ese territorio que a posteriori tan trascendente será en su vida.¹¹ No obstante, su poema es un nuevo sedimento del motivo inaugurado por Pushkin. En palabras de Vissarión Bielinski, “el

¹¹ Evguenia Stepánova, en su tesis, defiende el poema de Lermontov, rechaza las interpretaciones que lo tildan de escolar e imitativo y detalla lo que para ella configuran nuevos aportes a la *fábula* pushkiniana (Степанова, 2004).

Cáucaso fue la cuna de su poesía, así como fue la cuna de la poesía de Pushkin, y después de Pushkin nadie agradeció tan poéticamente al Cáucaso por las maravillosas impresiones de su majestuosa naturaleza virgen como Lérmontov...” (Белинский, 1954).

Sosegados y desplazados los ímpetus románticos, el título “El prisionero del Cáucaso” deberá esperar ahora hasta 1872 para repetirse en las letras rusas. El joven Lev Tolstói marchó al Cáucaso en 1851 junto con su hermano Nikolái, y fue allí donde se incorporó al ejército ruso como oficial. Fue entonces este su primer destino –permanecerá allí dos años y medio–, anterior a su insoslayable y emblemática participación en la guerra de Crimea, y allí empezó a escribir su más célebre relato caucasiano: “Los cosacos”. Veinte años después compondrá en prosa su “Prisionero del Cáucaso”, que subtitula “hecho real” (Толстой, 1957). Él mismo en su momento había estado a punto de caer allá en cautiverio, pero su texto evoca una experiencia ajena, de un joven oficial al que denomina Yilin, que estuvo prisionero de los chechenos (en el relato se los denomina genéricamente “tártaros”, pues así llamaban en la época los cosacos a todos los montañeses).

En Tolstói, el paso a la prosa es signo también del carácter realista que la fábula adquiere ahora, y con los rasgos románticos desaparece también –o mejor, se matiza– el ingrediente amoroso: el lugar de la anónima joven circasiana lo ocupará ahora una niña, Dina, hija del jefe tribal, que siente una curiosidad-enamoramiento por el prisionero y lo provee de todas las atenciones que puede. Asimismo, esta mantendrá el rol de facilitadora de la fuga. Si bien en el relato el cautiverio pierde su condición de definitivo, puesto que son corrientes los pagos de rescate, la fuga, no obstante, aparece como un anhelo indeclinable del prisionero (que aquí, además, no está solo, pues un compañero suyo ha caído junto con él). Yilin no cree ni quiere que su madre pague por él los quinientos rublos que él mismo ha regateado como precio. Antes se irá.

La narración es parca, los hechos se exponen con gran sencillez. El aplomo de Yilin ante su suerte concita la simpatía de quien ha devenido su dueño, Abdul-Murat, padre de Dina, hombre moreno de carácter jovial y que no se cansa de repetir, admirativo y simpático, que “es buen el uruso”, y compara: “Ti, Iván, bueno; mí, Adul, bueno”. Yilin le arregla un reloj, Abdul le regala una vieja casaca suya. Se resiste a la insistencia de un viejo montañés que lo azuza para que mate a los rusos. En el trato y la voz de Abdul, el narrador tolstoiano habilita la voz del otro, lo justifica, lo comprende. La relación cambiará bruscamente cuando Yilin y su compañero huyan y sean atrapados de nuevo. Abdul ya no se reirá. Le da un breve plazo para que vuelva a escribir por su rescate. En esas instancias, informado por su amiga Dina de que lo van a matar y ayudado por ella,

consigue escapar. Finalmente, el regreso de Yilin con los suyos se presenta como un regreso a medias, pues decide quedarse a servir en el Cáucaso.¹²

La historia de Tolstói evoca además en sus rasgos generales otro relato que se supone inspirado en un hecho real y que había sido publicado en 1825 (es decir, entre la escritura de los poemas de Pushkin y de Lérmontov), y que es posible que Tolstói haya conocido. Aunque el autor no es un ruso, participó también militarmente en la guerra del Cáucaso. Se trata de Xavier de Maistre –hermano del famoso pensador monárquico Joseph de Maistre–. Al igual que su hermano, vivió en Rusia entre 1800 y 1829; luego volvió en 1839 y permaneció hasta su muerte en 1852. Escribió “Les Prisonniers du Caucase” en 1815, y lo publicó en París en 1825. En este relato precedente al de Tolstói, la acción también tiene lugar entre los chechenos, y el protagonista es un oficial ruso de origen griego, Kascambo, hecho prisionero junto con su ordenanza (en realidad, el abnegado ordenanza Iván –aún un adolescente– marcha tras los captores para entregarse y poder seguir sirviendo a su señor durante su cautiverio). Al igual que el Yilin de Tolstói, Kascambo tendrá la profunda simpatía de un niño, Mamet, de la familia de sus carceleros, que también lo provee a hurtadillas de alimento y atenciones. Pero el personaje más extraordinario, tan leal como fiero y despiadado en su audacia y coraje, es el ordenanza: se ganará la voluntad de sus captores cocinándoles y haciendo el bufón, adoptará sin trepidar el islam para facilitarse la vida y facilitarla a su amo, no tendrá escrúpulos para el crimen a la hora de decidir y emprender la fuga, agotará las instancias para devolver a su amo con los suyos. Sobre el final, su aventura se ha vuelto legendaria. El relato es tremendamente interesante, crudo en su aura testimonial y sin ninguna simpatía por los montañeses bárbaros (Maistre, 1880).

Ciento veinte años después del relato de Tolstói (después del fantástico interregno de la Rusia prerrevolucionaria, revolucionaria y su consolidación soviética), el conflicto checheno hará que la literatura recupere y reactualice el motivo pushkiniano.¹³ La primera –y más original– reformulación es la de Vladímir Makanin, que repite el título pero con una pequeña variación: el reemplazo de la forma sustantiva *plénnik* (“prisionero”/“cautivo”) por la forma adjetiva *plénny* (“aprisionado”/“cautivado”)

¹² El relato tolstoiano ha servido de inspiración a dos versiones filmicas: una soviética de 1975, realización de Gueorgui Kalatozishvili, que recrea con fidelidad el argumento, y otra de 1996, del director Serguéi Bodrov (padre), que traspone la acción a la guerra de Chechenia de esos años, entre otras licencias respecto del texto original. Esta última versión filmica, a su modo, traza un puente entre el tema en su versión decimonónica y su reactualización en el conflicto renovado en los 90.

¹³ Durante el período soviético, el título sólo ha sido evocado –en una reformulación femenina: “La prisionera del Cáucaso”– en una comedia soviética de 1967 (con *remake* en 2014).

(Маканин, 1999). Dostoievskiana en su intertextualidad (comienza recordando, aunque no sin ironía, el enunciado de que “la belleza salvará al mundo”), invierte la situación clásica: el prisionero es un muy joven (y muy bello) guerrillero checheno que cae en poder de un bravo soldado ruso. La belleza hace lo suyo y el bravo Rubajin es inopinadamente perturbado y cautivado por ella. Él también alivia a su prisionero regalándole unas medias suyas, ayudándolo a marchar porque tiene un pie herido, dándole de comer, y lo observa: “(Rubajin ahondaba en un alma ajena)”. A la vez, sus tiernos sentimientos lo llevan a rechazar esta ajenidad: “qué clase de enemigos somos, somos lo mismo. ¡Si hemos sido amigos! ¿O acaso no?”.

No obstante, que el prisionero concreto sea el joven checheno no invierte del todo en el relato la situación clásica: como dice Alibek –el checheno que viene a negociar (traficar) víveres por armas con el teniente coronel Gúrov–, “no yo, no nosotros somos los prisioneros: ustedes son los prisioneros, él es un prisionero (señala al soldado Rubajin que anda ocupado con una carretilla), cada soldado tuyo es un prisionero”. Es lo que el Cáucaso hace con ustedes, pareciera concluir Alibek. Y el final del relato habrá de confirmarlo: las montañas no sueltan a Rubajin, a pesar de la memoria amarga que imprimirán en él: ¿y qué hay en ellas, las montañas?, se pregunta, “¿qué era lo que la belleza de aquellas quería decirle a él?”. En la elaboración de Makanin, entonces, la afirmación dostoievskiana, a pesar de la ironía con que es teñida ya desde el comienzo, y reforzada como es luego puesto que la belleza en el relato no salva a ninguno de sus protagonistas, permanece como un enigma abierto, y el relato une su propia voz al canto pushkiniano.

Respecto del texto que figura como autoría de Irina Kolontáievskaja –subtitulado “relato documental”–, se trata de un testimonio real recogido por ella a una persona que deseó preservar su identidad, pero que se mantiene tras la voz narradora. El hecho tuvo lugar, lo mismo que en la ficción de Makanin, durante la guerra chechena de la década de 1990 (Колонтаевская, 2001). El narrador y dos compañeros son tomados prisioneros por los chechenos mientras custodian un paso ferroviario y son llevados a una aldea. Son los días previos al Ayuno de Navidad (*Filippov post*), y a partir de este motivo todo el relato se ve imbuido en una atmósfera religiosa: así, aparece el contraste entre el cristianismo y el islam, la ensoñación apocalíptica de uno de los prisioneros, incluso la prosaica matanza de un cordero para consumo suma sus resonancias; en esa lógica, el motivo culminante es el de la crucifixión: cuando el protagonista alcance el clímax de su camino de espinas, se le abrirá la revelación de que quizá no haya otro final que no sea el de morir en la cruz. Se trata de un gran relato, donde la anécdota es proyectada a una dimensión teológico-

existencial, como no pretende ninguno de sus antecesores. El personaje más atractivo, que es quien completa con la lectura que hace de los hechos la interpretación teológica de estos, es el llamado por el rótulo de “el practicante” (el mismo dice incluso al narrador que lo llame simplemente así). Compañero ocasional de celda del protagonista, su figura es tan fantástica como inquietante, y al final hará las veces del ángel que anuncia la resurrección. De modo que el relato desarrolla, esquemáticamente, en su tránsito desde la natividad hasta la resurrección (que aparece un tanto asordinada), el mito cristiano con su identificación del ser humano como imagen y semejanza de Dios. En esta clave, sufrir en el Cáucaso el dolor del mundo parece redimir de la guerra y “compra” el derecho a sentir un lazo íntimo con la región.

Finalmente, en el caso de Andréi Bítov, el título lo inscribe en esa tradición de percepción del Cáucaso remitiendo al aspecto metafórico del cautiverio, a la fascinación que la región y sus culturas han producido en los escritores rusos. Se trata de dos relatos: “Las lecciones de Armenia” y “Álbum de Georgia”, más algunos ensayos inspirados en sus últimas visitas a esos países.

Así, como concluye el siempre brillante y formidable intérprete y profeta de las letras rusas de su tiempo, Vissarión Bielinski,

De la ligera mano de Pushkin, el Cáucaso se convirtió para los rusos en un país recóndito no solo de amplia, dilatada libertad, sino también de inagotable poesía, ¡un país de vida bullente y ensoñaciones arrojadas! La musa de Pushkin es como si hubiera consagrado el parentesco ya existente de hecho desde hace mucho de Rusia con esta comarca, comprado con la preciosa sangre de sus hijos y las hazañas de sus héroes. (Белинский, 1954)

Finalizado su presidio en Omsk, Dostoevski, destinado a cuatro años más como soldado raso a Semipalátinsk, escribirá a su hermano Mijaíl que le gestione ante alguien influyente su traslado al Cáucaso: “¿no podré en un año, en dos, ser enviado al Cáucaso?... ¡así y todo es Rusia!” (Достоевский, 1854).

Pero además en cierto modo los rusos han visto a los caucasianos como su otro espejo, es decir, ellos mismos, la imagen que los completa. Los testimonios que recorrimos sobre la naturaleza caucasiana relevan la admiración por el paisaje natural y humano de la región, en un amor tensado entre lo indomeñable y lo a la vez recónditamente familiar.

Bibliografía:

- Maistre, X. de (1880). *Les prisonniers du Caucase*. Obtenido de https://fr.wikisource.org/wiki/Les_Prisonniers_du_Caucase
- Белинский, В. (1954). *Полное собрание сочинений. Т. 4 [Bielinski, Obras completas]*. Москва: Академии Наук СССР.
- Достоевский, Ф. (1854). *Письмо М.М. Достоевскому [Dostoevski, Carta a Mijail Dostoevski]*. Obtenido de <https://rvb.ru/dostoevski/01text/vol15/01text/382.htm>
- Емельянова И.Н. «Кавказ в произведениях русских писателей и поэтов XIX-XX веков». [Emeliánova, “El Cáucaso en obras de escritores y poetas rusos de los siglos XIX-XX”]. Disponible en https://www.rodb-v.ru/literary-ethnography/russian_writers/caucasus/index.php?BLIND_VERSION=1
- Колонтаевская, И. (2001). *Кавказский пленник*. Журнал Дружба Народов, номер 4. Obtenido de <https://magazines.gorky.media/druzhba/2001/4/kavkazskij-plennik.html>
- Лермонтов, М. (2014). *Кавказский пленник [Lérmontov, El prisionero del Cáucaso]*. En М. Лермонтов, *Кавказские поэмы*. Пятигорск: Снег.
- Маканин, В. (1999). *Кавказский пленный [Makanin, "El prisionero del Cáucaso"]*. Obtenido de <http://www.lib.ru/PROZA/MAKANIN/makanin.txt>
- Пушкин, А. (2002). *Кавказский пленник [Pushkin, El prisionero del Cáucaso]*. Obtenido de Русская Виртуальная Библиотека: <https://ilibrary.ru/text/441/index.html>
- Пушкин, А. (2019). Obtenido de Русская Виртуальная Библиотека: https://rvb.ru/pushkin/01text/10letters/1815_30/01text/1820/1196_13.htm
- Степанова, Е. (2004). *Кавказская фабула в русской литературе XIX - XX веков : Дис. ... канд. филол. наук : 10.01.01*. Уфа.
- Толстой, Л. (1957). *Кавказский пленник [Tolstói, El prisionero del Cáucaso]*. Москва/Ленинград: Гослитиздат. Obtenido de <https://ilibrary.ru/text/1846/index.html>

TERRITORIOS Y REPRESENTACIONES

Los vínculos entre historia personal e historia social y los conflictos por el espacio en cuentos de Mijaíl Bulgákov de 1923 y 1924

Violeta Azriel Alonso (UBA)

Resumen:

Entre 1923 y 1926 Mijaíl Bulgákov escribe una serie de relatos cortos que ponen en escena la vida cotidiana de distintos sectores sociales en el período de la NEP. Centralmente, “El fuego de Jan” y “Los cuatro retratos” muestran el rencor y la resistencia de un aristócrata y un pequeño burgués ante la revolución obrera. En estos cuentos se construyen unos personajes muy particulares: retratos de personalidades históricas o antepasados que parecen dotados de vida y funcionan como testigos mudos pero expresivos de las transformaciones de los espacios en los que fueron colocados. Los retratos de aristócratas zaristas de alta cuna y de dirigentes marxistas conectan el pasado y el presente, la historia personal (de escala insignificante) con la Historia social y sus grandes personalidades.

En este trabajo nos proponemos analizar este procedimiento situándolo a su vez en una lectura más general de los relatos. Ambos cuentos desarrollan un conflicto por un espacio: el palacio y el apartamento lujoso, trincheras de una guerra metafórica que dos miembros de las “viejas” clases sociales libran contra el Estado soviético. “El fuego de Jan”, con un trágico juego de reconocimientos y desconocimientos de un príncipe que retorna a su vivienda, ahora “casa tomada” por la revolución; y “Los cuatro retratos” que abunda en recursos cómicos y construye una absurda resistencia contra los funcionarios de la inspección de viviendas.

En los primeros años de la década de 1920, durante el período de la Nueva Política Económica en la URSS, Mijaíl Bulgákov cuenta aún con cierta libertad para publicar sus obras, a pesar de su posición política contraria a la revolución. En 1919 abandona definitivamente la medicina y se dedica a ser escritor a tiempo completo; en 1921 publica relatos breves en diarios de Moscú y Leningrado; en 1924 publicará la novela que lo pondrá en mapa, *La guardia blanca*. Ya en 1926 empezará a tener problemas para la representación de sus obras teatrales y sufrirá pesquisas en su departamento. Señala Marc Slonim que al período de la NEP le correspondió una “NEP literaria” donde a la mayor libertad en la iniciativa individual del terreno económico le correspondió una actitud más moderada y permisiva respecto de los escritores y artistas (Slonim, 1974, págs. 58, 59, 62).

En esta oportunidad nuestro objeto es analizar dos de los cuentos que el escritor publicó en diarios de los años 1923 y 1924, relatos realistas que refieren a la vida cotidiana en Moscú y sus afueras en los años siguientes a la revolución. En “El fuego de Jan” y “Los cuatro retratos”, la historia social se entremezcla con la ficción y aparecen tanto personas inventadas como personajes históricos ficcionalizados. El conflicto es dado por el del choque entre la vida personal, cómoda y estable, de los personajes pertenecientes a

las “viejas” clases sociales de Rusia, y las nuevas condiciones de vida luego de 1917, a las cuales intentan resistir.

El espacio en disputa

La pelea por el espacio es el conflicto central de ambos cuentos. En “El fuego de Jan” la acción transcurre en un antiguo palacio de una familia aristocrática, que ha sido convertido en un museo. En “Los cuatro retratos”, el narrador cuenta como un amigo suyo, un pequeñoburgués de ciudad, se atrinchera en su departamento en Moscú tejiendo una serie de artimañas para ocultar la cantidad de metros cuadrados y comodidades con los que cuenta.

Cada protagonista tiene sus adversarios: en el primer caso, es el científico Alexandr Ertus, que está escribiendo la historia del palacio y organizando su biblioteca para que pueda ser usada por los campesinos de la zona. Este antagonismo se relaciona con la serie histórica del período en que se escriben los cuentos: la expropiación de la nobleza y las medidas adoptadas para ampliar el acceso a la cultura y la educación de las masas. Al respecto de estas últimas, sabemos que

Hubo otro conjunto de medidas relativas a la educación (...) la lucha contra el analfabetismo y la reorganización de todo el sistema escolar (...) la promoción de actividades culturales entre las diversas nacionalidades y pueblos de la Unión Soviética (...) la protección de monumentos, tesoros artísticos e institutos de artes y ciencias. (Slonim, 1974, págs. 60, 61)

Por eso el palacio no es destruido por los comunistas sino preservado como museo, la biblioteca será un espacio para la educación del campesinado. El príncipe se rebela ante ambas medidas y termina prendiendo fuego a su antiguo hogar para evitar que permanezca en manos del gobierno soviético y sea utilizado por los campesinos. Un incendio que simboliza el fin de todo un orden social.

En el segundo caso, el de “Los cuatro retratos”, los adversarios son los grises funcionarios de la inspección de vivienda, que cada cierto tiempo visitan el departamento del ex abogado¹⁴ intentando descubrir algunos metros cuadrados sobrantes donde sumar un inquilino. Su contexto es el de la crisis de vivienda que atraviesa Moscú, agravada por la destrucción económica posterior a la guerra civil.

¹⁴ La presentación de los personajes al inicio del cuento indica lo que solían ser previo a la revolución, una serie de ocupaciones y condiciones sociales “pequeñoburguesas” que pierden su nombre o función luego de la revolución. Hay un ex abogado, una ex viuda y el propio narrador tiene “ocupaciones designadas como indeterminadas” (Bulgákov, 2011, pág. 73).

Estos conflictos puntuales en torno a los espacios del palacio y del departamento lujoso, funcionan como sinécdoques de un combate más amplio: aquel de las fuerzas revolucionarias con las contrarrevolucionarias. Los personajes de los cuentos no han participado de la guerra pero libran pequeñas batallas en una de las principales ciudades de Rusia. En efecto, “Los cuatro retratos” utiliza metáforas militares para referirse al comportamiento de los personajes: “por eso se atrincheró en su piso, no de cualquier manera, chapucestamente, sino a conciencia” (Bulgákov, 2011, pág. 75), haciendo referencia a los medios a los que recurre el propietario para disimular sus lujos, “exactamente media hora después sobrevino el ataque habitual” de los inspectores (Bulgákov, 2011, pág. 78).

En “El fuego de Jan”, el príncipe carga con el rencor de haber sido derrotado: la guerra civil ya se perdió pero imagina la revancha, una segunda vuelta donde pueda recuperar su palacio y vengarse. Gradualmente, a lo largo, del cuento, caerá en la cuenta de que eso es pura fantasía y pasará del optimismo, a la desesperación, a una amarga resignación.

Retratos dotados de alma

Nos interesa detenernos ahora en un procedimiento narrativo que está presente en ambos relatos y que a su vez vincula a la ficción con la serie histórica. En los cuentos encontramos personajes humanos: los propietarios, el criado, los visitantes, los funcionarios. Pero, además, hay un segundo tipo de personaje: los retratos. Entre elementos descriptivos y actores de la narración, los retratos vinculan las vidas individuales en las que se centran los cuentos con la historia social. Son pinturas, fotografías o incluso bustos que aparecen animizados: son mudos pero se les asignan gestos que parecen decir más que mil palabras sobre los acontecimientos que se desarrollan frente a sus ojos.

El procedimiento es evidente en “Los cuatro retratos”: el propietario cuelga fotografías de los afamados comunistas Karl Marx, Anatoli Lunacharsky, León Trotsky, Karl Liebknecht, para aparentar ser un aliado de la causa y obtener la benevolencia, o respeto, de los inspectores de viviendas.

Estos son los objetos centrales de un elaborado enmascaramiento: el cuento juega con el absurdo y con un comportamiento del protagonista que bordea lo infantil. Toda una habitación es bloqueada con un tapiz y un pesado armario; las bañeras son recubiertas de cosas rotas y viejas; una habitación contiene un atiborrado conjunto de objetos, incluyendo una palangana exactamente posicionada para caer sobre la cabeza del inspector cuando abre la puerta. Presidiéndolo todo están los retratos; al entrar a cada

habitación y señalar quién duerme ahí (ya sea de verdad o de mentira) el dueño de casa gesticula hacia las fotos, como si los inquilinos fueran los mismos Marx y Trotsky.

El modo de vida soviético aparece parodiado: para ser un comunista leal hay que tener el departamento hecho un desorden, lleno de objetos averiados y fotos de militantes reconocidos por todos lados¹⁵. Esto último parece adelantarse al culto a la personalidad que el estalinismo luego llevó hasta el paroxismo; embalsamando al propio Lenin, reproduciendo el rostro de Stalin por doquier y, al mismo tiempo, borrando a Trotsky de todo registro oficial.

Sobre la fotografía de Trotsky, leemos que: “estaba representado con quevedos, como era de rigor, y con una sonrisa bastante benigna en los labios. Pero apenas el propietario clavó las cuatro chinchetas en la fotografía, me pareció que Trotsky arrugaba el ceño, y así, ceñudo, se quedó” (Bulgákov, 2011, pág. 78). Ya aquí el objeto aparece dotado de la personalidad del verdadero Trotsky, a quien no le simpatizaría ser utilizado con fines tan cuestionables. Asimismo, cuando el propietario intenta justificar sus lujos con los hábitos de higiene que promueve el Partido, el narrador señala: “me pareció con toda claridad que un espasmo atravesaba la cara de Trotski y sus dientes se separaban como si quisiera decir algo” (Bulgákov, 2011, pág. 82). Allí la jugarreta está al borde de volverse en contra al propietario, el revolucionario en miniatura quiere delatar al impostor¹⁶.

Al final del cuento, el propietario le lanza una mirada de reproche al Marx de papel luego de ser notificado de que deberá pagar un nuevo impuesto, y la narración indica que éste “tenía una expresión en la cara como si quisiera decir: ¡No es mi problema!” (Bulgákov, 2011, pág. 85).

Los retratos son también un recurso de humor y de complicidad con el lector: ellos, como nosotros, solo pueden observar pero no intervenir, tienen una opinión pero deben permanecer al margen, encerrados en el papel.

En “El fuego de Jan” las pinturas y bustos de los anteriores príncipes y princesas representan la continuidad en el tiempo de un legado familiar y también de una estructura social, la monarquía. La destrucción final de estos objetos es producida por el último hijo del linaje pero se origina antes, en la revolución de 1917.

¹⁵ “No estamos para bañeras”, “no estamos para cocinas” (Bulgákov, 2011, pág. 82) repite el propietario mientras saca a la criada en la cocina y la hace acostarse en una cama como si no fuera una empleada sino una inquilina de igual a igual.

¹⁶ Efectivamente el Trotsky real hacía campaña en los años 1923/24 por una serie de modificaciones en el estilo de vida de la clase trabajadora, para combatir el atraso cultural y científico del país. Desde la necesidad de combatir el alcoholismo hasta fomentar los hábitos de higiene. Aunque, desde ya, nada de esto quería decir que era necesario poseer vajilla de plata o sábanas de lujo.

Al principio del cuento, los retratos son objeto de discusión entre los personajes que visitan el palacio-museo. Iona, el criado, se escandaliza cuando un visitante señala el busto en mármol de la última princesa y sostiene que se trató de una libertina famosa. Allí aparece una vez más el humor, tan usual en Bulgákov. La escultura la representa como una madre anciana pero el mismo narrador informa que se trataba de una mujer de “fantasía depravada e inagotable” que luego de enviudar disfrutaba que “cuatro *haikus* guapísimos la bañaran en el estanque, desnuda y atada con cuerdas” (Bulgákov, 2011, pág. 47). El contraste entre la representación y la aparente verdad es lo que causa el efecto cómico.

Otros antepasados ficcionales se manifiestan en los retratos: Catalina II mira altivamente a los visitantes desde la dignidad de su corona, una joven princesa mira con odio a su madre a través de la habitación.

El retrato más importante, sin embargo, aparece más adelante en la narración, cuando el príncipe se encierra en su estudio a buscar unos papeles y se encuentra contemplando una fotografía de sus antepasados en trajes militares. En esa sala transcurre la secuencia narrativa que desemboca en el final del cuento. El príncipe atraviesa un crescendo de desesperación a medida que se asientan en él las sensaciones de la jornada.

En primer lugar, fue testigo de cómo un comunista se paseó por su palacio ridiculizando todo su estilo de vida; luego constató que su criado de toda la vida ya no lo reconocía; finalmente, el mismo príncipe no se reconoce al verse reflejado en el vidrio, creyendo ver a un guardia montado desconocido. Ese momento de extrañamiento del propio yo es una bisagra en la narración.

Toda certeza se desmorona para el príncipe y ahí hace aparición nuevamente el retrato, al que le comparte sus impresiones de la jornada: “andaban por mi sangre viva y entre todo lo vivo, pisándolo como si estuviese muerto ¿Puede ser que esté muerto de verdad?” (Bulgákov, 2011, pág. 66). Por su puesto el retrato, no le puede responder; pero cuando prende fuego el lugar, Alejandro I “sonríe pérfidamente en el humo” como acordando con la decisión.

Historia personal e historia social

Los retratos son figuras liminares que, vistos desde afuera de la narración, unen la ficción de Bulgákov con la historia de Rusia en el período de la revolución. Aparecen ficcionalizados revolucionarios que fueron bien reales, y tanto ellos como los retratos de los nobles contemplan los conflictos de una época.

Vistos desde dentro de la narración, son el punto de contacto entre las personas anónimas con su pasado, sus antepasados, y con las grandes personalidades que aparecen como protagonistas de la Historia. Las pinturas del Palacio de los Tugái-Beg unen generaciones de príncipes, habilitan un diálogo entre los vivos y los muertos. Las fotografías de revolucionarios en el apartamento de Moscú son por su parte rehenes que comparten un desprecio mutuo con el propietario al que, sin embargo, no pueden delatar.

Su ubicación en el centro de los espacios en disputa “El fuego de Jan” y “Los cuatro retratos” nos otorga un lugar privilegiado desde donde ser nosotros también testigos de esas pequeñas batallas posteriores a la revolución.

Bibliografía:

Bulgákov, M. (2011). *Salmo y otros cuentos inéditos*. Madrid: Nevsky Prospects.

Slonim, M. (1974). *Escritores y problemas de la literatura soviética, 1917-1967*. Madrid: Alianza Editorial.

La historia oculta de los vendos. Theodor Fontane y los pueblos autóctonos eslavos en el noreste de Alemania¹⁷

Gerard Hofman (SAD)

Resumen:

El famoso escritor alemán Theodor Fontane (1819-1898), mejor conocido por su novela *Effi Briest*, también fue un periodista activo y escribió muchos informes de viaje para los que investigó mucho sobre la historia y la cultura de su región natal, el antiguo margraviato Brandeburgo, alrededor de la capital alemana, Berlín. Estos están agrupados en cuatro voluminosos libros bajo el título *Paseos por la Marca Brandeburgo* (1892). En estos relatos, fue uno de los primeros en mostrar un interés abierto en la cultura de los pueblos eslavos autóctonos en el noreste de Alemania de hoy, los sorbios, a menudo también llamados vendos.

Si se observa con atención un mapa de Alemania en la orilla derecha del Elba, el territorio de la antigua República Democrática Alemana (RDA), se apreciarán muchos topónimos de origen eslavo: Leipzig (sorbio: Lipsk, lugar del tilo), Dresde (alto sorbio: Drježdžany, habitante de un pantano) y Berlín (polabo: Berl o Birl, tierra no cultivable). En esta zona también se encuentran muchos apellidos como Nowak, Kempowski, Pietsch, Kabold, Pramule, Pritzbuer y Preen. Incluso en el alemán estándar se pueden encontrar bastantes préstamos eslavos, como Peitsche (sorbio: bič, polaco: bicz) o Grenze: (ruso/polaco: граница/granica). Y esto no es tan extraño porque en el siglo VI esta zona estaba poblada en gran parte por pueblos eslavos a los que se suele denominar con el término colectivo vendos. Más tarde se utilizaron otros términos como polabios (es decir, pueblos a lo largo del río Elba) y sorbios, y la zona fue llamada Germania Slavica por las crónicas medievales. Tras una fuerte colonización germánica en los siglos XII y XIII, estos pueblos fueron en su mayoría asimilados, exterminados o expulsados hacia el este (los actuales casubios cerca de la actual ciudad polaca Gdansk son probablemente descendientes de ellos). Aparte de los topónimos, los nombres propios y algunos monumentos arqueológicos importantes, apenas se conservan rastros de estas culturas. Textos escritos de estos pueblos eslavos prácticamente no existen. Sin embargo, en términos del famoso cómic Astérix y Obélix, en los pantanos del Spree, el Bosque del Spree, dos pequeños pueblos “resistieron” valientemente y han sido capaces de conservar su lengua y su cultura hasta nuestros días: los altos y los bajos sorbios. Entre los 60.000 sorbios no hay más de 20.000 a 30.000 personas que manejen estas lenguas eslavas occidentales, emparentadas con el polaco y el checo. El bajo sorbio, con no más de 7.000

¹⁷ Este texto fue previamente publicado en la Revista Eslavia 9, Junio 2022: <https://eslavia.com.ar/la-historia-oculta-de-los-vendos-theodor-fontane-y-los-pueblos-autoctonos-eslavos-en-el-noreste-de-alemania/>

hablantes, está en peligro de extinción inminente, a pesar de los frenéticos esfuerzos por preservar la lengua a través de la educación, la cultura y los medios de comunicación con la ayuda del gobierno alemán. El exponente más importante de la cultura sorbia fue el escritor Jurij Brezan (1916-2006), que escribía tanto en alemán como en alto sorbio. Su obra literaria fue traducida a más de veinte idiomas.

El hecho de que estos dos pueblos pudieran sobrevivir no era evidente. Entre el siglo XIV y mediados del XIX, la lengua y la cultura fueron suprimidas y sus hablantes considerados «atrasados». Entre mediados del siglo XIX y el Tercer Reich alemán, la cultura se mantuvo relativamente inalterada e incluso hubo un renacimiento, que fue destruido cuando Hitler llegó al poder. No fue sino hasta la RDA (los gobernantes querían, entre otras cosas, mostrarse bien con los ocupantes rusos considerando a los sorbios como un pueblo hermano eslavo en el territorio alemán) que la lengua y la cultura recibieron un estatus de protección que sigue vigente hoy en día.

Uno de los más importantes defensores de la conservación y protección de la cultura sorbia fue nada menos que el conocido novelista alemán Theodor Fontane (1819-1898).

Theodor Fontane

Theodor Fontane (1819-1898) es, junto con el escritor suizo Theodor Keller y el escritor alemán Theodor Storm, uno de los representantes más importantes del llamado realismo burgués del siglo XIX, una corriente literaria que tenía como meta la representación objetiva de la realidad basada en la observación de los aspectos diarios de la vida. Su novela más famosa es *Effi Briest* (1896), cuyo tema principal es el adulterio en una sociedad cambiante. Su obra puede compararse fácilmente con *Madame Bovary* y *Anna Karenina*. Su obra en prosa se caracteriza por la profundidad psicológica, la alta calidad de los diálogos y un gran sentido de la atmósfera y el detalle histórico. Sin embargo, sólo empezó a escribir novelas después de cumplir los cincuenta años. En un principio no se dedicó a la literatura y pretendía seguir los pasos de su padre y convertirse en farmacéutico, realizando varios estudios en Berlín, Neuruppin, Leipzig y Dresde. Pero su estancia en Berlín y Leipzig en 1841 lo puso en contacto con círculos literarios tales como el grupo alrededor del poeta Georg Herwegh (1817-1875)¹⁸ y el Túnel¹⁹, y fue en esta época cuando publicó sus primeros poemas, especialmente baladas de fuerte contenido romántico inspiradas en Walter Scott y Robert Burns. En 1849, decidió ganarse

¹⁸ Poeta y defensor de la democracia. Después de la fracasada revolución en Berlín de 1848 vivió exiliado en Suiza. Fue un importante traductor al alemán de obras de Shakespeare.

¹⁹ Túnel sobre el Spree (1827-1898) fue un importante grupo literario en Berlín que operaba en estricta privacidad.

la vida como periodista en diversos medios de comunicación, a veces conservadores, del entonces Reino de Prusia. Fue corresponsal en Londres desde 1855 hasta 1958. También fue un respetado crítico teatral del *Vossische Zeitung*²⁰, que defendía las obras naturalistas de Gerhart Hauptmann (1862-1946)²¹. Desde 1876 trabajó como escritor libre y escribió más de quince novelas hasta su muerte en 1898, la mayoría de las cuales siguen siendo apreciadas.

Paseos por la Marca de Brandeburgo

Antes de dedicarse a la novela, escribió una gran cantidad de obras de no ficción en forma de informes periodísticos caracterizados por una investigación meticulosa y un gran sentido de los detalles históricos. El origen de este interés fue su estancia en Leipzig en 1851, donde visitó los antiguos campos de batallas de las guerras napoleónicas. Su padre luchó en esta época como voluntario en el ejército prusiano y participó en la Batalla de Lützen el 2 de mayo de 1813. Esto debió impresionarle mucho porque más tarde continuó con el tema de la guerra de forma casi obsesiva. Escribió libros sobre las guerras contra Dinamarca (1864), Austria (1866) y Francia (1871)²² que condujeron a la unidad alemana en 1971. También escribió informes sobre sus viajes por Inglaterra y Escocia. La historia y la cultura de las Islas Británicas despertaron su interés por su propia región, la Marca de Brandeburgo. En 1859, escribió sus primeras crónicas de viaje en varios periódicos. Esto llevó a lo que Katharina Grätz llama su *opus magnum* secreta (Grätz, 2015, p. 35)²³, los *Paseos por la Marca de Brandeburgo*. Trabajó en ello durante unos treinta años, lo que dio lugar a la publicación del ciclo completo en 1892, compuesto por los cuatro extensos volúmenes: *El condado Ruppín* (1862), *Oderland* (1863), *Havelland* (1873) y *Spreeland* (1882). El libro *Cinco castillos* (1889) se considera un quinto volumen debido a su temática relacionada.

No quería describir la historia de su patria como una sucesión de áridos hechos históricos. Según Julia Warkentin, quería elaborar una especie de guía de viaje cultural con un alto contenido literario, intentando dar “vida” a los personajes y lugares históricos (Warkentin 2004, cap. 2):

²⁰ Diario de Berlín con ideología burguesa liberal. Tiene sus orígenes en el siglo XVIII y fue clausurado en 1934 por el gobierno Nazi.

²¹ Importante dramaturgo y novelista alemán dentro la corriente del naturalismo literario. En 1912 le fue otorgado el premio Nobel.

²² En Francia, se quedó detrás de las líneas francesas y allí fue hecho prisionero. Casi fue fusilado como espía. Otto von Bismarck tuvo que intervenir personalmente para liberarlo. Escribió un libro sobre sus experiencias en el cautiverio.

²³ Esta obra suele considerarse erróneamente como un mero estudio preliminar a sus novelas posteriores

En los últimos 150 años se consiguió que se hablara con respeto de los habitantes de Brandeburgo (o la gente de la Marca, o prusianos); las hazañas que sucedieron y los hombres que las llevaron a cabo han sabido hacer oír su voz, pero han sido cuidadas más históricamente que humanamente. Batallas y batallas una y otra vez, acciones estatales, embajadas, uno realmente no pudo vislumbrar la vida privada y los pocos a los que se les concedió ese conocimiento no tomaron notas al respecto. (Grätz 2015, p. 36.)²⁴

Cada capítulo se describe como un paseo del autor²⁵, a menudo junto a un conocido, en el que visita todo tipo de lugares y se encuentra con personas que le hacen profundizar en su historia y su cultura, que delinea con todo lujo de detalles. El lector acompaña al autor en su paseo, por así decirlo, incluyendo detalles de los medios de transporte y de los lugares previamente atravesados. Los paseos tienen bastante similitud con las *Memorias de un cazador* del escritor ruso Iván Turguénev, cuyas novelas Fontane conocía.²⁶ La historia de los pueblos eslavos en la Marca no deja de ser discutida, y Fontane la ha tratado, lo que fue bastante controvertido en su época, cuando el nacionalismo prusiano, y después alemán, fueron muy fuertes.

Fontane y los vendos

Fontane entró en contacto con elementos eslavos autóctonos desde muy temprano. La mucama de su hermano menor era en sus palabras una «fea venda con aspecto de una gitana». En los años 40 visitaba regularmente a su padre en la región de Oderbruch (la actual zona fronteriza con Polonia), donde tenía una farmacia en Letschin, y en sus numerosos paseos por los alrededores de Berlín se encontraba con todo tipo de objetos y elementos eslavos (Kunze 1996, p. 59.). En contraste con la opinión pública alemana negativa sobre los pueblos eslavos, a los que se consideraba inferiores (especialmente tras la creación del imperio alemán en 1871), Fontane veía principalmente los elementos positivos en los eslavos, los cuales describe especialmente en sus *Paseos*.²⁷

La tercera parte de este “relato de viaje”, titulada Havelland, dedica un capítulo entero (traducido por nosotros en su totalidad) a los vendos con el título “Los vendos en la Marca”. Este capítulo consta de cuatro secciones: 1. “Geográfico-Histórico”, 2. “Forma

²⁴ Carta de Fontane del 31 de octubre de 1861 a Wilhelm y Hans Herz.

²⁵ Entre 1995-2005 el cantante, escritor y político José Antonio Labordeta conducía para la Televisión Española el programa “El país en la mochila” mostrando caminatas en distintas partes de España, que debe estar inspirado por Los Paseos por la Marca Brandeburgo.

²⁶ Eckhard Ullrich dice que Theodor Fontane escribió a su esposa que llevaba los libros de Turguénev en sus viajes. No se conocen más detalles. Tampoco sabemos si los dos escritores se conocían. Fontane era un buen amigo de Wilhelm Wolfsohn (1820-1865), nacido en Odesa, conocido por sus traducciones al alemán de la literatura rusa.

²⁷ Fontane intentó aprender las lenguas rusas y vándicas, pero sin éxito por falta de talento (Dieterle 2018, p. 320, Kunze 1996, p. 72).

de vida, modales y vestuario”, 3. “Carácter. Talentos. Culto”, 4. “Rethra. Arkona. «¿Qué pasó con los vendos?»”. Estas cuatro secciones se publicaron en forma modificada antes de su inclusión en el libro, los días 2, 9, 16 y 23 de octubre de 1867 en el *Wochenblatt der Johanniter-Ordens-Ballei Brandenburg*.²⁸ Las cuatro secciones están introducidas por un lema en forma de poesía que hace referencia al contenido de cada capítulo.

En la primera sección “Geográfico-Histórica”, Fontane habla de la zona en la que vivían los vendos, de dónde procedían y de su historia hasta la captura del último castillo vándico de Brennabor (actual Brandeburgo) en 1157 por el rey germano Alberto el Oso. Afirmar que las tierras entre los ríos Elba y Óder eran originalmente germánicas, pero tras la conquista en el siglo V por los pueblos eslavos más occidentales, se volvieron completamente eslavas. Según él, esto se puede demostrar por los numerosos topónimos eslavos de la zona y los hallazgos arqueológicos que prueban que los asentamientos y lugares de culto más importantes de los pueblos eslavos estaban allí. Por último, describe cómo los alemanes reconquistaron la zona a partir del año 924. Cabe destacar que presenta a los alemanes como crueles, falsos y traicioneros y a los vendos como valientes, leales y honestos. Según él, la caída del vendismo fue probablemente producto más de su disensión interna que de la fuerza alemana.

En la segunda sección, “Forma de vida, modales y vestuario”, Fontane hace una descripción de la sociedad vándica que, en su opinión, no era para nada inferior a la alemana. Según él, los asentamientos vándicos estaban bastante desarrollados, se practicaba la agricultura, la caza y la pesca. Todo debía parecerse mucho a la sociedad germánica. Debido a su tolerancia, varios pueblos vivían dentro de los asentamientos comparables con ciudades.

Fontane indica en la tercera sección, “Carácter. Talentos. Culto”, que la característica más importante de los vendos es su valor, su hospitalidad y su bondad. El hecho de que esto no se mencione en la historiografía tiene que ver con que la información sólo proviene de una parte, la alemana:

Sólo oímos hablar a una de las partes, pero ni siquiera estas descripciones de sus oponentes nos llenan de aversión al carácter de los vendos. Nos encontramos con rasgos más amables que feos, y cuando nos enfrentamos a algunos de estos rasgos feos, generalmente no es difícil reconocer de dónde surgieron. En su mayoría eran represalias, impulsos de la naturaleza humana en general, no de una naturaleza humana específicamente malvada. (Fontane, 2022)

²⁸ Seminario de la Orden de San Juan, la rama alemana y protestante de la Orden de Malta.

Fontane lamenta que no se conozcan ni se conserven escritos de los vendos. Hace una descripción detallada de la religión, el culto, los templos y los dioses.

En la cuarta sección, “Rethra. Arkona. «¿Qué pasó con los vendos?»”, Fontane da detalles de algunos importantes lugares de culto. También se ocupa de la cuestión de lo que ha quedado de los vendos. Cabe destacar que opina que los vendos no desaparecieron en absoluto, sino que fueron absorbidos por la sociedad prusiana alemana mediante relaciones mixtas:

De ninguna manera fueron aniquilados completamente, no fueron simplemente empujados a áreas donde había otros miembros de la tribu, sino que se quedaron todos, o al menos una gran parte en el país y sin duda formaban parte de esa raza mixta en todas las provincias prusianas a lo largo del río Elba. (Fontane, 2022)

La relación mixta surgió a menudo por necesidad, como las enfermedades y las guerras, en las que ya no era importante de qué raza eras para mantener a tu pueblo. Fontane concluye el capítulo diciendo que la cultura vándica ya no es visible en la superficie, sino que sólo se manifiesta en lo oculto (está enterrado) y en los bordes de la cultura alemana:

Pero es característico que lo único que todavía nos habla del viejo mundo de los vendos es lo que está enterrado. Todo lo espiritualmente vivo se ha ido. Incluso las supersticiones y las costumbres, los modales y el folclore enraizado en ellos, que de vez en cuando se pensaba que eran restos de lo vándico, a menudo se remontan a algo protogermánico que era nativo aquí, incluso antes de los vendos. El alemán antiguo ciertamente sigue vivo en la mente de la gente, y la gente habla de Wodan y Fricke (Freia) y del cazador de Hackelberg. Pero Radegast y Czernebog están muertos. Lo vándico ha sido borrado, perecido en lo más fuerte, en la vida y el espíritu germánicos, y sólo al final del Óder, hacia las tierras polaco-eslavas, se muestra de vez en cuando, junto con la alegría eslava, un rasgo oscuro que apunta a la terquedad y la reticencia como un recuerdo de los viejos tiempos y sus habitantes. (Fontane, 2022)

En la cuarta parte de los *Paseos por la Marca Brandeburgo*, «Bosque del Spree», el autor visita a los sorbios, que, como señala, también se llaman vendos, lo que implica que bien pueden ser descendientes de los antes citados vendos. La descripción de un servicio religioso sorbio retrata poéticamente la lucha de los sorbios por mantener su cultura. Por un lado, en la época de Fontane, no fueron más oprimidos y el sermón era en lengua vándica, pero por razones «prácticas», los anuncios administrativos como el nacimiento y la muerte se hacían en alemán. Se sabía que ya en la segunda mitad del siglo XIX el número de hablantes de sorbio había disminuido tanto que era difícil para una parroquia,

por ejemplo, encontrar un clérigo que manejase la lengua sorbia (Kunze, 1996, pp. 61-62). La opresión ya no era necesaria para poner a un pueblo en peligro de extinción.

Bibliografía primaria:

Fontane, Theodor, “Fragmentos de «Paseos por la Marca de Brandeburgo»”, en *Eslavia*, Buenos Aires, 2022 <https://eslavia.com.ar/fragmentos-de-paseos-por-la-marca-de-brandeburgo-del-libro-iii-havelland/>

Fontane, Theodor: *Sämtliche Werke* [Obras completas], tomos 11 y 12, München 1959–1975.

Bibliografía secundaria:

Dieterle, Regina, Theodor Fontane, Biografie [Theodor Fontane, Biografía], Carl Hanser Verlag, München, 2018.

Grätz, Katharina, Alles kommt auf die Beleuchtung an, Theodor Fontane; Leben und Werk [Todo depende de la iluminación, Theodor Fontane; vida y obra], Reclam, Ditzingen, 2015.

Kunze, Peter, Fontane und die Sorben [Fontane y los sorbios], Fontane Blätter 62, Potsdam, 1996, pp. 58-75.

Schulenburg, Willibald von: Wendische Volkstum in Sage, Brauch und Sitte [Folclore wéndico en leyenda, uso y costumbres], Domowina Verlag Bautzen, 1993 (edición fotomécanica de 2º edición editada de 1934).

Ullrich, Eckhard, Theodor Fontane und Iwan Turgenjew: <http://www.eckhard-ullrich.de/jahrestage/3392-theodor-fontane-und-iwan-turgenjew>

Warkentin, Julia-María, Theodor Fontane und die Wenden [Theodor Fontane y los wendos], Grin Publishing GmbH, Munich, 2004.

Witte, Hans, Wendische Zu- und Familiennamen [Nombres y apellidos wéndicos], en *Jahrbücher des Vereins für Mecklenburgische Geschichte und Altertumskunde*, Band 71 (1906), pp. 153-290 http://mvdok.lbm.v.de/mjbrenderer?id=mvdok_document_00003396

El lejano Este: representaciones de Rusia y del mundo eslavo en la ensayística de Joseph Roth

Leonor Salaverría (UBA)

Resumen:

En este trabajo se propondrá un análisis de las representaciones del mundo eslavo en general y de Rusia en particular en la ensayística de Joseph Roth (2 de septiembre de 1894, Brody – 27 de mayo de 1939, París). Para este propósito, en primer lugar, se abordará el contexto del que surge la clásica dicotomía Occidente-Oriente elaborada en Europa occidental a partir del siglo XVIII, que inscribe a estos dos espacios abstractos en el esquema de civilización y barbarie, respectivamente, y que está en el origen de las representaciones –aún hoy vigentes– que ligán Europa del Este con el atraso. Se hará foco en caracterizaciones provenientes de Alemania y Austria-Hungría y se indagará, especialmente, sobre el impacto que tuvo la Revolución de Octubre de 1917 en las representaciones de Rusia. El análisis no se centrará exclusivamente en textos de Roth, sino que también se tomarán como referencia otros autores de lengua alemana, fundamentalmente Leopold von Sacher-Masoch (27 de enero de 1836, Lemberg – 9 de marzo de 1895, Lindheim) y Walter Benjamin (15 de julio de 1892, Berlín – 26 de septiembre de 1940, Portbou). El corpus de la ensayística de Roth estará conformado por los artículos periodísticos, fundamentalmente, los que conforman su *Viaje a Rusia* (1926); en el caso de Benjamin, por su *Diario de Moscú 1926-1927* (1980); y, en el de Sacher-Masoch, por su obra de ficción *Diderot y Catalina II: escenas de la Corte de Rusia* (1900). El eje a partir del cual estas representaciones concretas elegidas serán examinadas y comparadas entre sí será su crítica a la modernidad.

Introducción

En este trabajo se analizarán diferentes representaciones del Este europeo – fundamentalmente de Rusia– provenientes de Europa occidental. Primero, se realizará un breve recorrido histórico acerca de la integración del Imperio ruso en el contexto europeo; luego, se analizarán representaciones de dos autores de lengua alemana: Walter Benjamin (Berlín, Imperio alemán; 1892 – Portbou, España; 1940) y Joseph Roth (Brody, Imperio austrohúngaro, 1894 - París, Francia; 1939), haciendo foco en este último.

La concepción del Este europeo como contra-imagen de un supuesto Occidente “civilizado” es, muy a menudo, estudiada de manera simplificadora, al ser interpretada a partir de la categoría de “orientalismo”, de Edward Said –definida por el autor como “un estilo occidental de dominar, reestructurar y ejercer autoridad sobre el Oriente” (1979: 3)²⁹–. Entre otros problemas metodológicos que implica la traslación directa de este concepto hacia un contexto concreto para el cual no fue originalmente desarrollado, estas interpretaciones consideran las representaciones occidentales sobre el Este como estables y monolíticas, pasando por alto su complejidad y su multiplicidad según los respectivos lugares y las épocas desde donde se fueron construyendo. Un ejemplo paradigmático de

²⁹ Todas las traducciones son propias, salvo que se indique lo contrario.

esta visión es el de Larry Wolff, quien planteó en su obra *Inventing Eastern Europe* (1994) que los discursos de los intelectuales occidentales sobre “el Este” tuvieron como objetivo la justificación de las pretensiones colonialistas sobre territorios de Europa oriental.

En este trabajo se planteará la hipótesis de que el Este europeo no sólo ha sido percibido y representado desde Occidente a partir de características que justificarían su dominio colonial, sino también como espacio –concreto y simbólico– de proyección de posibilidades utópicas.

Miradas hacia el este

La representación de Europa a partir de la división entre pueblos culturalmente inferiores y superiores en términos geográficos no es reciente. Durante el renacimiento, se concebía la oposición entre un Sur portador de las más grandes riquezas artísticas y de los conocimientos más avanzados, y un Norte caracterizado por el salvajismo (Wolff, 1994: 4). Con la ilustración, el eje geográfico de esta dicotomía fue mutando hacia uno que separaba Europa entre Oeste y Este. En este esquema, las representaciones del Este –de los territorios eslavos y de todos aquellos que pertenecieron al Imperio ruso y al Imperio otomano–, jugaron un papel central en la auto-configuración identitaria de las potencias occidentales. En primer lugar, porque la división fue desarrollada por Occidente para establecer la oposición entre la concepción iluminista de “civilización” y su par opuesto, la “barbarie” (ibíd.: 4). Sin embargo, las imágenes promovidas por las distintas potencias occidentales sobre el Este difirieron notablemente según los diferentes contextos, y fueron modificándose con el tiempo.

La idea del Este europeo como tierras de bárbaros ya existían en el Renacimiento (Gassner, 2012: 27), cuando la identidad europea estaba ligada a la adscripción al cristianismo occidental. Recién en el siglo XVIII esta concepción fue desplazándose hacia la idea de una comunidad secular unida por una herencia cultural similar que cada vez excluía menos al cristianismo ortodoxo (ibíd.: 49-50). Paralelamente, el Imperio ruso comienza a integrarse a la economía europea y, en el siglo XVIII, los vínculos políticos entre Rusia y el Occidente europeo se consolidan mediante lazos entre las familias reales, especialmente, con la realeza germana (ibíd.: 52). Por esta época, la corte rusa adopta el uso del francés, fomentando los vínculos culturales, políticos y comerciales con el continente (ibíd.: 54). Aunque desde un lugar periférico, el Imperio ruso finalmente aparece integrado al mundo europeo. Esto atrajo la atención de prominentes políticos e intelectuales de la ilustración, que no solo vieron al Este como un modelo de

subdesarrollo, sino también, como un territorio lleno de posibilidades. La figura de Catalina II resultó central en este punto, ya que funcionó como modelo idóneo de déspota ilustrada capaz de aplicar en sus dominios aquellos ideales franceses cuya implementación, a juicio de estos intelectuales, había fracasado en su país de origen o se había llevado a cabo defectuosamente. Como señala Florian Gassner:

Mientras una sensación de crisis se expandía sobre el continente, la Rusia virgen aparecía como un espacio en el que los logros intelectuales de Europa podrían sobrevivir y, de hecho, alcanzar su máximo potencial. El reinado de la emperatriz Catalina II reforzó estas ideas, ya que, a los ojos de muchos observadores extranjeros, aparecía como la última monarca europea capaz de implementar una agenda de reforma ilustrada. (2012: 11)

Un buen ejemplo de esta visión es la *Historia del Imperio Ruso bajo Pedro el Grande* (1759), de Voltaire, que proyecta en Pedro I esta misma imagen de zar como encargado de civilizar a un pueblo salvaje.

Este fenómeno también se refleja en la proliferación de representaciones literarias – sobre todo, en relatos de aventuras y crónicas de viajes– del Este europeo como espacio imaginario exótico que escapa a los límites impuestos por la cultura occidental. Típicamente, esta imagen apareció asociada a la exploración sexual, muchas veces implicando una idea de “domesticación” por medio de la violencia. Dicho tópico deriva de la misma concepción de Europa occidental como “agente civilizatorio” y se puede encontrar, por ejemplo, en las memorias de Giacomo Casanova, *Historia de mi vida* (1822). Aquí, el aventurero veneciano relata que en su viaje a Rusia compró una esclava, la vistió según la moda francesa y le enseñó a hablar véneto y francés. Otro caso es el de la *Narración de los maravillosos viajes y campañas del barón Münchhausen en Rusia* (1785), de Rudolf Erich Raspe, donde el protagonista lucha en Rusia contra animales, atacándolos sexualmente.

La Revolución Francesa y el miedo a la expansión de este fenómeno en el resto de Europa impactaron en el contexto alemán, generando un rechazo hacia Francia y hacia la valoración positiva del concepto iluminista de “civilización”, que fue sustituido por la noción alemana de “*Kultur*”, asociada a supuestas características morales y espirituales superiores a aquellas que promoverían un progreso civilizatorio meramente tecnológico. Simultáneamente, las elites conservadoras alemanas se acercaron a Rusia (ibíd.: 75), promoviendo la idea de que “en el futuro, Rusia ya no sería más la beneficiaria de la *civilización*, sino la portadora de una nueva cultura [*Kultur*] superior” (ibíd.: 74). Esto culminó en 1815 con la fundación de la Santa Alianza entre Rusia, Prusia y Austria: una fuerza conservadora contra el avance del auge revolucionario europeo. Sin embargo, a lo

largo del siglo XIX, esta imagen idealizada del Imperio Ruso va perdiendo impulso a medida que los liberales concentran cada vez más poder y logran imponer sus propias representaciones, que caracterizan a Rusia a partir del atraso y el despotismo. Esta visión aparece consolidada a mediados del siglo XIX –y, como parte de ella, la oposición entre Occidente y Oriente– con la Guerra de Crimea, cuando alemanes y austríacos vuelven a acercarse a las potencias occidentales, al coincidir sus objetivos políticos (ibíd.: 169).

Un nuevo este utópico

La imagen dicotómica heredera de la ilustración de un Occidente portador de los valores que posibilitan el progreso y un Este apartado de la civilización, aunque con variaciones, permanece incluso hasta nuestros días. Sin embargo, esta idea fue desafiada por el nuevo auge revolucionario que dio comienzo al siglo XX y que se consolidó en 1917: el miedo de los sectores conservadores a la expansión de un cambio de orden ya no estaba dirigido hacia Francia, sino hacia Rusia. Por el contrario, los sectores que comulgaban con el socialismo, comenzaron a ver a la recién instaurada Unión Soviética como un espacio de experimentación de una utopía marxista. No era la primera vez que este espacio era concebido como una tabula rasa que posibilitaría el cumplimiento de los objetivos de ideólogos de Occidente –esto ya había sucedido en tiempos de Voltaire y Diderot–. Sin embargo, ya no se trataba de la idea de volver a implementar un proyecto fallido, sino de una alternativa al orden europeo que no tenía precedentes. A esto se agrega que la Revolución rusa recibió un gran impulso de las corrientes utopistas rusas del siglo XIX. Este imaginario estaba ahora acompañado por grandes avances tecnológicos que le otorgaron un “poder prometeico” (Stites, 1989: 3), convirtiendo esta revolución en la más cargada de fantasías futuristas de la historia (ibíd.).

El fenómeno impactó con especial fuerza en Alemania y Austria, al tratarse de países que contaban con una izquierda imponente, y en los que la situación política, económica y social de posguerra generaba una impresión apocalíptica. Durante la década 1920, muchos intelectuales viajaron a la Unión Soviética para conocer de primera mano aquel nuevo panorama. Entre ellos, estuvieron Walter Benjamin y Joseph Roth. Aunque sus ideas políticas diferían sustancialmente, ambos autores fueron influenciados por una amplia corriente de pensamiento que se desarrolló en el campo intelectual centroeuropeo de su tiempo, fundamentalmente entre pensadores y escritores judíos asimilados, como Gerschom Scholem, Ernst Bloch y Gustav Landauer, entre muchos otros. Esta corriente comienza con la publicación de la recopilación de Martin Buber en 1906 de material oral proveniente de la tradición judía asquenazí, *Los cuentos jasídicos*, que suscita entre los

autores mencionados un gran interés por el misticismo judío (Idel, 1995: 2). Esta tendencia abarcó puntos de vista muy heterogéneos: religiosos, agnósticos, conservadores, socialistas, anarquistas, sionistas y antisionistas. Sin embargo, compartieron un punto en común fundamental: su inspiración en el misticismo judío, revitalizado por el descubrimiento de las comunidades jasídicas asquenazíes, partió de un marcado rechazo hacia la noción de progreso de la sociedad moderna occidental, y su creciente individualismo. Se trató de una reacción ante el rápido e intenso desarrollo de la industria capitalista en Alemania y Austria-Hungría y, consecuentemente, a los importantes avances técnicos y la transformación de la estructura de clases —el surgimiento de la burguesía y la aparición de un proletariado— (Löwy, 2017: 33-34). Este cambio de paradigma generó en el campo intelectual una fuerte preocupación por la situación de desamparo y alienación del individuo moderno, que se intensificó después de la Primera Guerra Mundial. Otro factor común entre esta generación de pensadores es un alejamiento con respecto a los valores humanistas burgueses que habían hecho creer a sus padres judíos en la posibilidad de una asimilación completa, que fue desmentida a principios del siglo XX por el creciente del antisemitismo (PiloIU, 2018: 36).

En este contexto, la cosmovisión de la mística judía y las formas de vida de las comunidades jasídicas fueron postuladas como modelos alternativos, fundamentalmente, debido a dos características que la hacen incompatibles con la sociedad moderna occidental: el pensamiento mesiánico y la importancia de la vida en comunidad. El mesianismo implica una noción del tiempo de la historia radicalmente opuesta a la del concepto de “progreso” moderno, ya que la redención, según esta interpretación, requiere una ruptura del tiempo histórico y una “destrucción total del orden existente” (Löwy, op. cit.: 23-24). Esta idea es retomada por Benjamin y fusionada con su proyecto político (ibíd.: 98); de esta manera, el mesianismo adquiere una función revolucionaria que proyectará en la experiencia soviética.

Sin embargo, cuando Benjamin visita Moscú, en el invierno de 1926-1927, se siente desencantado por lo que percibe como la sustitución de la utopía revolucionaria por un proceso de restauración: “No viven la revolución como una experiencia, sino como un discurso. Intentan detener la dinámica del proceso revolucionario en la vida urbana; se quiera o no, se entró en la restauración” (2019: 84)³⁰. La relación de Benjamin con Moscú aparece en su diario inextricablemente conectada a la que tiene con su amada, Asja Lacis, quien también aparece como posibilidad que no se termina de concretar. Son muchos los

³⁰ Traducción del alemán de Paula Kuffer (2019; Buenos Aires: Ediciones Godot).

pasajes en los que las descripciones de su vínculo con el lugar y con Asja se entremezclan, e incluso se funden:

Estoy ante una fortaleza casi infranqueable. De todos modos, me digo a mí mismo que el solo hecho de estar ante esta fortaleza, Moscú, ya es un primer triunfo. Pero cualquier otro triunfo posterior, decisivo, me resulta terriblemente inalcanzable. (Benjamin, 2019: 50)

Pero, a pesar de la melancolía producto de la hostilidad –de su amada y de la ciudad– y de la imposibilidad de concreción, tanto de la utopía revolucionaria como de la personal, amorosa; hacia el final de su viaje, adopta una perspectiva optimista con respecto a ambas, a partir de un doble acercamiento:

Moscú se me vuelve a revelar muy cercana. Tengo ganas de aprender ruso, como durante los primeros días de mi estancia aquí. [...] cada día me parece un regalo multiplicado por dos o por tres, porque todos son muy bonitos, porque siento a Asja cerca cada vez más a menudo y porque disfruto cada día que va más allá de la duración prevista de mi viaje. (ibíd.: 167)

La decepción de Benjamin no tiene un carácter nihilista, ya que el horizonte utópico no es clausurado por la falta de concreción, sino que persiste como impulso vital necesario.

El Este rothiano

El 16 de diciembre, Benjamin se reúne en Moscú con Roth, quien en ese momento se encuentra allí como corresponsal del *Frankfurter Zeitung*. En su diario, el autor alemán lanza una crítica fulminante hacia su colega: “llegó a Rusia siendo un bolchevique declarado (casi) y se va hecho un monárquico.” (ibíd.: 43). Este juicio es errado, ya que Roth nunca expresó expectativas con respecto a la Revolución, sino más bien, todo lo contrario, como puede apreciarse en una carta a su editor de abril de 1926, citada por Jurij Archipow: “No creo en la perfección de la democracia burguesa, pero confío aún menos en la tendenciosa estrechez de la dictadura proletaria” (1990: 15). Roth, como perteneciente a la corriente de intelectuales interesados en las comunidades jasídicas mencionada en el anterior apartado, ve en “el Este” una alternativa al creciente proceso de alienación capitalista occidental, pero no en la Revolución bolchevique. Para este autor, el potencial utópico está en las formas de vida premodernas que ve amenazadas por el modelo soviético. En este sentido, Roth expresa su temor comparando, en términos de modernización, a la Unión Soviética con Estados Unidos:

Algunas cosas son demasiado nuevas [...] para volverse muy antiguas, llevan la señal de América en la frente; de la América cuya técnica es la meta provisional de los nuevos constructores rusos. La calle se precipita desde el somnoliento Oriente hacia el Occidente más occidental. (1989: 1033)

Sus representaciones de la Rusia soviética son, en muchos aspectos, diametralmente opuestas a aquellas que la retratan como espacio en el aún imperan la superstición y el atraso. Por el contrario, su principal crítica hacia los bolcheviques es lo que considera como la implementación de un modelo heredero de las ideas de la ilustración, que tiende al aburguesamiento: “El marxismo aparece en Rusia sólo como un componente de la civilización burguesa europea” (1989: 1141). Sin embargo, a pesar de las críticas hacia el nuevo régimen, Roth se muestra muy interesado en muchos de los que considera grandes avances, como la ampliación de los derechos de los judíos y de las mujeres. De hecho, expresa estos progresos en términos grandilocuentes que no tienen paralelos en el diario de Benjamin; por ejemplo: “La historia judía no conoce ningún otro ejemplo de una liberación tan repentina y completa” (1989: 1458-59), o “El campesino ruso está liberado para siempre. Hace una entrada hermosa, roja y festiva en las filas de la humanidad libre” (ibíd.: 1064).

El Este rothiano parte de la dicotomía que lo opone a Occidente, pero, al mismo tiempo, cuestiona la *Weltanschauung* tradicional, complejizando el esquema. En primer lugar, no considera “Occidente” como un bloque homogéneo: mientras que las acusaciones de Roth hacia la sociedad occidental se dirigen, fundamentalmente, hacia Centroeuropa y Estados Unidos; Francia es erigida como ejemplo positivo de humanismo. En esta línea, resultan sugestivas varias comparaciones que hace el autor entre algunas regiones eslavas de Europa y Francia; por ejemplo, la comparación entre Belgrado y París de su artículo de 1927, “mirada hacia Yugoslavia” –donde afirma que “A Belgrado se la llama la París de los Balcanes” (1989: 1232)–, y el siguiente fragmento, que forma parte de una serie de artículos sobre Galitzia, publicados en 1924:

¿Se ha terminado aquí Europa? No, no se ha terminado. La relación entre Europa y esta tierra, de alguna manera desterrada, es persistente y viva. En las librerías he visto las últimas novedades literarias de Inglaterra y Francia. Un viento de la cultura [*kultur*] lleva semillas a la tierra polaca. El contacto con Francia es el más fuerte. (ibíd.: 487)

Esto implica una desmitificación de los estereotipos elaborados por Occidente. Asimismo, sugiere una distancia con respecto a aquella visión que idealiza al Este por considerarlo como reservorio de valores premodernos aún no alcanzados por la civilización –entendida, en este caso, en términos negativos–. Por otra parte, Roth es muy

crítico de este tipo de representaciones costumbristas con tintes (neo)románticos. El primer artículo de su viaje a Rusia, titulado “Los emigrantes zaristas”, comienza con una reflexión acerca de las miradas de los alemanes sobre los inmigrantes rusos, que cuestiona aquella visión:

Europa conocía a los cosacos por las *varietés*, las bodas rusas de campesinos por las escenas operísticas, los cantantes rusos y las balalaicas. Nunca comprendió cuánto habían tergiversado los novelistas franceses –los más conservadores del mundo– y los sentimentales lectores de Dostoievski al hombre ruso, hasta el punto de convertirlo en una figura kitsch de la divinidad y la bestialidad, alcohol y filosofía, atmósfera de samovar y asiatismo (1989: 979).

La mirada crítica de Roth busca, entonces, situarse por fuera de los imaginarios anquilosados que recaen sobre estos espacios periféricos.

Conclusión

Hay una tendencia a la simplificación de las representaciones dicotómicas entre Occidente y Oriente, que las describen como si estas se hubieran manifestado siempre en términos de civilización y barbarie, y hubieran estado, en todos los casos, en función de pretensiones colonialistas. Esta hipótesis excluye una gran cantidad de variaciones que se dieron en los distintos contextos espaciales y temporales. El caso alemán y el austríaco resultan especialmente ilustrativos para el análisis de representaciones diversas, de acuerdo a distintos contextos políticos y diferentes ideologías. Las generalizaciones clásicas también ocultan una dimensión fundamental que ha tenido parte del imaginario occidental sobre el Este europeo: la idea del Este –especialmente Rusia–, como espacio experimental, ya sea para la proyección de ideas provenientes de Occidente, o de nuevas posibilidades utópicas. Los casos de Walter Benjamin y Joseph Roth sirven para complejizar el esquema tradicional y para ahondar en este último aspecto, ya que, pese a las críticas de los dos autores, la idea de una Rusia –en este caso soviética– como “laboratorio” está presente en ambos casos.

Fuentes:

- Benjamin, Walter (2019). *Diario de Moscú 1926-1927*. Buenos Aires: Ediciones Godot.
- Roth, Joseph (1989). *Werke. Zweiter Band: Das journalistische Werk 1924-1928*. Colonia: Verlag Kiepenheuer & Witsch.

Bibliografía secundaria:

- Archipow, Jurij (1990). "Joseph Roth in der Sowjetunion". En *Joseph Roth. Interpretation, Rezeption, Kritik* (Kessler, Michael; Hackert, Fritz eds.). Tübingen: Stauffenburg Verlag.
- Buber, Martin 1914 (1906). *Die Erzählungen der Chassidism*. München: Manesse Verlag.
- Gassner, Florian (2012). *Germany versus Russia: A Social History of the Divide between East and West* [tesis doctoral]. Vancouver: University of British Columbia.
- Gelber, Mark (1990). "«Juden und Wanderschaft» und die Rhetorik der Ost-West-Debatte". En *Joseph Roth. Interpretation, Rezeption, Kritik* (Kessler, Michael; Hackert, Fritz eds.). Tübingen: Stauffenburg Verlag.
- Idel, Moshe (1995). *Hasidism. Between Ecstasy and Magic*. New York: State University of New York Press.
- Löwy, Michael (2017). *Redemption and Utopia. Jewish Libertarian Thought in Central Europe*. New York: Verso.
- Piloiu, Rares G. 2018 (2018). *The Quest for Redemption: Central European Jewish Thought in Joseph Roth's Works*. (Indiana: Purdue University Press).
- Said, Edward (1979). *Orientalism*. Nueva York, Vintage Books.
- Stites, Richard (1989). *Revolutionary Dreams. Utopian Vision and Experimental Life in the Russian Revolution*. New York: Oxford University Press.
- Wolff, Larry (1994). *Inventing Eastern Europe. The Map Civilization on the Mind of the Enlightenment*. Stanford: Stanford University Press.

La historia de la bruja en Eslovenia. La persecución de este crimen en Austria interior entre los siglos XV-XVIII

María Soledad Barrionuevo (UBA)

Resumen:

El Sacro Imperio Romano Germánico fue el escenario del fenómeno conocido como Caza de Brujas durante la temprana modernidad y el espacio conocido como Austria Interior, a la que pertenecían Estiria, Carintia y Carniola (actual Eslovenia), no fue ajeno a este suceso. De acuerdo a la historiografía de la Caza de Brujas, durante los siglos XV y XVII se realizó en los distintos espacios europeos la persecución judicial de este crimen imaginario, de la cual fueron víctimas miles de personas. El propósito de este trabajo es presentar las características generales de la bruja en esta región, señalando algunas de sus semejanzas y diferencias con otras construcciones de la bruja en el territorio de los Augsburgo.

Contextualización del fenómeno conocido como Caza de Brujas

De acuerdo a la historiografía especializada, entre los siglos XV y XVII ocurrió en Europa el fenómeno conocido como “caza de brujas”. Durante este período se enjuició y asesinó a cerca de cincuenta mil personas (Campagne, 2009 :9). Si bien la creencia en la existencia de las brujas es anterior, con el correr de los siglos comienzan a realizarse disposiciones que atacaban prácticas paganas asociadas a la brujería (existen capitulares que datan del siglo XI), es durante este período en el que comienza a formarse el estereotipo del Sabbath y a proliferar los grandes manuales inquisitoriales, como el *Martillo de las Brujas* de Sprengler e Institoris, publicado entre los años 1486 y 1487 (Lecouteux, 1988: 68). De acuerdo con la demonología radical del período, se trataba de una alianza o pacto demoníaco en la cual se subvertían los valores cristianos y se invertían los símbolos y rituales eclesiásticos (Clark, 2011: 112-114). Por lo tanto, quienes fueron acusados de brujería eran herejes y apostatas que renegaban de su fe (Levack, 1995: 32). Existieron, por otro lado, escépticos que postulaban que el demonio, podía llegar a engañar con ilusiones (Clark, 2011: 203).

A continuación, se desarrollará brevemente las características de la bruja eslovena y su relación con el estereotipo difundido en otras partes de Europa, presentando sus diferentes rasgos. Se comenzará con la concepción que existía de ella por parte de la autoridad (cuyos fundamentos intelectuales se basaban en la filosofía de la demonología radical del período) y culminaremos con las concepciones folclóricas asociadas a ella.

La bruja eslovena vista desde la autoridad

En cuanto a la periodización de la caza de brujas, esta varía de acuerdo a los distintos espacios, en Austria Interior, territorio perteneciente a la monarquía de los Habsburgo, se

realizaron distintos procesos contra personas acusadas de brujería. En el caso de la región que ocupa la actual Eslovenia, la periodización se extiende más allá del siglo XVII. De acuerdo con Levack, en las zonas fronterizas con Alemania o que mantenían contacto cultural se procesaron más personas que en las zonas eslavas (Levack, 1995: 270). Para este historiador, el caso que nos convoca se trataría de un caso periféricos (una diferencia que remarca entre los pueblos eslavos es la de Polonia que tuvo un alto número de juicios por brujería, pero de datación tardía dado que tuvo su auge en el siglo XVII).

El historiador esloveno Matevž Košir señala que las acusaciones en torno al Sabbath sucedieron también en la región de la actual Eslovenia. Las características, para Košir, se encuentran dadas por una mezcla de distintos elementos, entre los que se encuentran la transmigración de las almas hasta las concepciones demonológicas de algunas sectas heréticas de la región. La imagen del demonio, señala, fue cambiando en la región para pasar a mostrarlo como un ser despiadado y cruel a fines del siglo XVII (Košir, 1995: 157-160).

En efecto, cuando comenzaban a decaer las persecuciones y juicios por brujería en algunas regiones del imperio, fue cuando comenzaron a hacerse más fuerte en el territorio los postulados de la demonología radical. Se sugiere que estas ideas llegaron antes a Carintia y Estiria de la mano de predicadores de Salzburgo, pudiéndose rastrear dos oleadas a finales del siglo XVI y una segunda oleada en la segunda mitad del siglo XVII, que tuvo su punto álgido la década de 1670 en Estiria, 1680 en Carintia y 1690 en Carniola (Košir, 1995: 160).

La bruja eslovena compartía con las brujas de otras regiones las características demoníacas que aparecían en los manuales del período. Johann Weichard von Valvasor –conocido por su nombre esloveno, Janez Vajkard Valvasor– publicó en el año 1689 su obra *Die Ehre deß Herzogthums Crain* (en esloveno: *Slava vojvodine Kranjske*). Uno de las fuentes más importantes de la historiografía eslovena. Allí describe lo que se conocía como “el baile de las brujas”, nombrado de esta manera al Sabbath en su trabajo. Para Valvasor, no existe duda de que exista el vuelo nocturno de los adoradores del demonio y para argumentar su posición, se apoya en varios demonólogos, entre los que se encuentran, entre otros, el teólogo Martín del Río (1551-1608) con su obra "*Disquisitiones magicae*", publicada en 1599 y el jurista francés Jean Bodin (1530-1596). En varias partes del libro, hace mención de los lugares en los que pueden localizarse a las brujas, entre las que se encuentran los picos de Klek y Slivnica.

Un rasgo común que se les adjudicaba a los acusados de brujería en los distintos espacios europeos fue el robo de hostias a la iglesia para su utilización en el ritual

invertido del Sabbath. Existen casos registrados de tales acusaciones en 1651 en Podklošter, Carintia, en donde se realizó un juicio por el robo de hostias con fines brujeriles (Košir, 1995:162).

En nuestra región de estudio se han contado cerca de 500 personas acusadas de este crimen colectivo imaginario. Uno de los primeros registros de enjuiciamiento por el delito de brujería en tierras de la actual Eslovenia data de principios del siglo XV (Mencej, 2017: 2) y se encuentran registrados juicios hasta mediados del siglo XVIII en Ljubljana, Maribor y Ptuj.

El primer juicio de brujería fue contra Veronika Deseniška, data de 1427 y tuvo lugar en Celje; sin embargo, de acuerdo con Košir, no pareciera ser un proceso que tuviera las características típicas de los juicios que se desarrollaron a posteriori. En este sentido, el primer gran juicio se realizó en Maribor en el año 1546. En 1660 comienzan los procesos en Ljutomer, Ormož y Ptuj, y en 1661 en Hrastovec y Maribor. Como se señaló, los juicios por brujería alcanzaron su punto álgido entre 1660 y 1700, con un pico pronunciado entre las décadas de 1690 y 1710 (Košir, 2001:147-150).

En cuanto a las personas procesadas en el territorio esloveno, Košir advierte que el 68,8% (341) eran mujeres y el 12,5% (62) eran hombres, y sobre el 18,9% restante (94), no se especifica el sexo de los procesados (2001: 151).

Tal como sucedió en otros espacios europeos, los tribunales locales actuaron con cierta independencia de los poderes centrales, los juristas y teólogos las veían como una conspiración como hacia Dios. Una de las características fundamentales de los juicios fue la utilización del método inquisitorial que había comenzado a introducirse a partir del siglo XIII que, entre sus cambios introdujo la posibilidad del funcionario de citar al delincuente por información obtenida o por rumores y ya no sería un litigio entre dos partes privadas (Levack, 1995: 96-117).

En cuanto a los juicios en el territorio de la actual Eslovenia, fueron los tribunales provinciales los que llevaron a cabo los juicios. La fragmentación política característica del período, llevó a intentar unificar los procesos. Desde el marco jurídico, el Código Penal del emperador Carlos V era la base de la ley sobre la brujería en el imperio. Para tal caso, la Orden del Tribunal de Kranjskoje para los tribunales regionales fue proclamada en 1535 por el emperador Fernando I. La Orden del Tribunal de Estiria fue desarrollada en 1574, y para Carintia en 1577. Todas estas órdenes judiciales incluían la brujería entre los delitos penales (Košir, 1995: 155-156).

Quienes examinaban las pruebas para la acusación de brujería, buscaban en los acusados alguna marca en el cuerpo. Por lo general, se trataba de alguna verruga o marca

de nacimiento que, si no sangraba, implicaba que era una marca del diablo y al acusado se le afeitaba la cabeza y se le ponía una camisola (Košir, 1995: 173-174). Sin dudas, la prueba más extendida fue la confesión por medio de la tortura judicial, que fue un método abandonado por la falta de fiabilidad a mediados del siglo XIII y que resurgió durante estos siglos. Como expresa Levack, se buscó regularla con el propósito de impedir que se torturase a una persona inocente. Sobre todo, se pretendía evitar la muerte de la persona bajo tortura, cuya intensidad variaba de acuerdo al grado del delito y el grado de presunción de culpa. Sin embargo, estas reglas terminaron relajándose en la práctica (Levack, 1995: 110-112). De acuerdo con Košir, si los actos cometidos por el acusado eran considerados graves, el condenado era quemado vivo, de lo contrario, se lo estrangulaba o decapitaba antes (1995: 171).

La bruja en la creencia popular

En el imaginario popular, la bruja se encuentra presente en Eslovenia actualmente, aunque los juicios por brujería ya no se realicen en la región. Mirjam Mencej (2017) realiza un trabajo antropológico en el cual sitúa en la zona de Estiria la continuidad de la creencia en prácticas mágicas en algunos pobladores rurales, lo que implicaría que se encuentra arraigada en parte de la población. Las personas pueden ser sospechadas de brujería en la actualidad se relacionan por lo que se conocen actualmente como “trabajos”. Entre las acusaciones comunes encontrados en la zona de Estiria en el período temprano-moderno y el trabajo de campo realizado en la actualidad, Mencej encuentra las siguientes coincidencias y “acusaciones de provocar enfermedades, parálisis, robar leche por arte de magia, impedir que la leche se agrie, envenenar e incluso provocar el granizo, corresponden a las brujas de ambas épocas” (2017: 5-6), aunque remarca sus diferencias en frecuencia y significado. Efectivamente, las acusaciones que detalla Mencej son posibles de ser encontradas en la modernidad temprana, pero difieren de las recogidas por la antropóloga en el siglo XXI en cuanto a la creencia de la existencia del Sabbath y la posibilidad de la bruja de reunirse con su amo, el demonio, con quien había realizado un pacto demoníaco.

Durante la modernidad temprana, si bien las acusaciones sobre actividades brujeriles recaían sobre distintos sectores de la sociedad y una gran parte de la población acusada formaba parte del sustrato campesino. Las creencias de la población podrían llegar a diferir de aquella de los magistrados. En el territorio de la actual Eslovenia, coexistían diferentes seres que podían llegarse a tener las características brujeriles que resaltaban las fuentes judiciales. En su libro *Supernatural Beings from Slovenian Myth and Folktales*

(2012), Monika Kropej le dedica algunas páginas a las brujas y los hechiceros que se hacen presente en el folclore esloveno. Señala que “los magos y las brujas en la tradición eslovena eran creaturas mitológicas y demoníacas como los *kresnik*, *vedomec*³¹, etc., sin embargo, diferentes fuentes sostienen que la gente común podía aprender el comercio de la brujería” (Kropej, 2012: 210). Gabor Klaniczay amplía la extensión de la figura de los *kresniks* en la región y retoma una descripción del folclore de Fiume (Rijeka) en la cual

los *kresniks* eran seres humanos que actuaban como antagonistas de las brujas (*strigas*). Adquirieron el poder de enfrentarse a las brujas porque, nacieron con la cofia (...) que luego llevaban al hombro y que no debían perder. Durante la noche los *kresniks* salían a luchar contra las brujas en forma de perro, caballo o gigante, y las brujas atacadas huían. (Gabor Klaniczay, 1990: 134)

Ambos autores señalan que los *kresniks* eslovenos, luchaban unos contra otros para obtener fertilidad en sus regiones.

Kropej agrupa estas creencias junto con las relacionadas a la filosofía de Hermes Trismegisto (con la traducción por parte Marsilio Ficino del *Corpus Hermeticum* en el siglo XVI) a la existencia de algunos elementos de los magos y las brujas en el territorio. Según Kropej, existieron estudiantes de magia negra que se iniciaban como pupilos y debían pasar distintos momentos iniciáticos. Estos eran conocidos como *grabancijaš dijaki* (2012: 212). Sin embargo, de acuerdo a los estudios actuales sobre la historia del esoterismo sostienen que este tipo de conocimiento se mantuvo en los círculos de conocimiento y de poder (en los cuales podía encontrarse astrólogos y alquimistas), donde campesinado no tenía acceso. Una posibilidad es que se desarrollara en tierras eslavas una versión local de las polémicas anti-mágicas del período contra los magos esoteristas a quienes se los acusaba de haber realizado un pacto demoníaco. En la versión local, los magos podían ocuparse de cuestiones climáticas y hacer granizar y destruir cosechas cuando lo desearan. En este caso, se diferencia de las sospechas que caían sobre los que eran sospechados por practicar la brujería, tal como se mencionó arriba. De hecho, muchas de las creencias se asociaban a conjuros y palabras mágicas que podrían, entre otras cosas, generar mal de ojo (Kropej, 2012: 214).

³¹ *Vedomec*: Puede aparecer como: a) Una criatura mítica que puede adoptar una forma humana o medio humana; b) Una persona con habilidades mágicas que se desplaza durante la Navidad, c) el día de San Juan, o el solsticio de verano; d) El alma de un niño fallecido no bautizado que aparece como una pequeña luz; e) Un enano.

Palabras finales

A través de este recorrido sucinto, hemos intentado presentar las características de la bruja eslovena en relación al contexto de la caza de brujas. Allí se ha podido reconocer una diferencia temporal en relación al resto de Europa, dado que ubica el momento de mayor crecimiento de este fenómeno en el momento en el cual ya comenzaba a mermar en los territorios germanos. Sin profundizar en el debate sobre la centralidad de algunos espacios frente otros territorios en base a la cantidad de ejecutados o la inmediatez de los casos, no se puede negar que muchos de las ideas que circulaban de los demonólogos y teólogos llegaron a tierras eslovenas. Por otro lado, al reseñar brevemente las concepciones folclóricas de la bruja en el territorio esloveno, es posible señalar que existen características que no se condicen con lo que espera la demonología radical que cuyos acusados se encuentran fuertemente arraigados en la cultura agraria y que, según los estudios antropológicos, aún se encuentran arraigados en la mentalidad colectiva de la sociedad. Quedan por explorar en profundidad los elementos en común de ambos mundos que aparecen en los juicios por brujería.

Bibliografía:

- Campagne, F. (2009) *Strix hispánica. Demonología cristiana y cultura folklórica en la España moderna*. Buenos Aires: Prometeo.
- Clark, S. (2011) *Thinking with Demons: The Idea of Witchcraft in Early Modern Europe*. Nueva York: Oxford
- Kropej, M. (2012) *Supernatural beings from Slovenian myth and folktales*. Ljubljana : Založba ZRC.
- Košir, M. (1995) *Čarovnice*. Ljubljana : Speteker
- Košir, M. (2001) en Frank Jaklic. *Zadnja na grmadi*. Celje: Mohorjeva družba.
- Lecouteux, C. (1999). *Hadas Brujas y Hombres Lobo en la Edad Media*. Palma de Mallorca: Titivillus.
- Levack, B. (1995) *La caza de brujas en la Europa Moderna*. Brian P. Levack. Madrid: Alianza.
- Mencej, M. (2017) *Styrian Witches in European Perspective*. Palgrave Historical Studies In Witchcraft And Magic. London: Palgrave Macmillan.

Algunas consideraciones en torno al proyecto pedagógico de Lev Tolstói

Julia Olazábal (IEHS/IGEHCS)

Resumen:

En todas las sociedades, uno de los problemas fundamentales que desvela a las familias se relaciona con la educación que van a brindarles a sus hijos. La búsqueda de una escuela que combine calidad educativa y de vanguardia, junto con una amplia gama de herramientas que contribuyan a la preparación “para la vida”, se vuelve toda una aventura, por varios motivos, pero especialmente por la gran variedad de proyectos pedagógicos que ofrecen las instituciones. En este sentido, muchas de ellas se decantan por corrientes pedagógicas que nada tienen que ver con el alumno sumiso, la “tabula rasa” que podía pensarse hasta hace algunas décadas atrás. Cada vez aparecen, con más fuerza, las ideas de un aprendizaje colaborativo en donde sean los y las estudiantes quienes tengan el rol más activo en ese proceso de aprendizaje, con capacidad de tomar decisiones y de pensar críticamente, mientras que el docente debiera actuar como un “guía” que acompaña dicho proceso.

Pero estas ideas no son nuevas, sino que se remontan a casi dos siglos atrás, pudiendo ser rastreadas a una tierra tan lejana para nosotros como lo es Rusia. Muchos de los grandes pedagogos que vio el siglo XX nacieron allí, sin embargo, desde mediados del siglo XIX, hubo un hombre cuya preocupación por la educación fue tan importante que lo llevó al plano más íntimo de su vida privada: Lev Tolstói. El presente trabajo, entonces, tiene por objetivo poner en consideración algunos de los puntos de su teoría pedagógica, revisando parte de sus escritos educativos, y buscando al mismo tiempo de visibilizar y considerar su validez en los sistemas educativos de hoy, especialmente en nuestra región.

En todas las sociedades, uno de los problemas fundamentales que desvela a las familias se relaciona con la educación que van a brindarles a sus hijos. La búsqueda de una escuela que combine calidad educativa y de vanguardia, junto con una amplia gama de herramientas que contribuyan a la preparación “para la vida”, se vuelve toda una aventura, por varios motivos, pero especialmente por la gran variedad de proyectos pedagógicos que ofrecen las instituciones. En este sentido, muchas de ellas se decantan por corrientes pedagógicas que nada tienen que ver con el alumno sumiso, la “tabula rasa” que podía pensarse hasta hace algunas décadas atrás. Cada vez aparecen, con más fuerza, las ideas de un aprendizaje colaborativo en donde sean los y las estudiantes quienes tengan el rol más activo en ese proceso de aprendizaje, con capacidad de tomar decisiones y de pensar críticamente, mientras que el docente debiera actuar como un “guía” que acompaña dicho proceso.

Pero estas ideas no son nuevas, sino que se remontan a casi dos siglos atrás, pudiendo ser rastreadas en una tierra tan lejana para nosotros como lo es Rusia. Muchos de los grandes pedagogos que vio el siglo XX nacieron allí; sin embargo, desde mediados del siglo XIX, hubo un hombre cuya preocupación por la educación fue tan importante que

lo llevó al plano más íntimo de su vida privada: Lev Tolstói. El presente trabajo, entonces, tiene por objetivo poner en consideración algunos de los puntos centrales de su teoría pedagógica, revisando parte de sus escritos educativos, específicamente el artículo introductorio del primer número de la revista *Yasnaya Polyana*, que viera la luz en enero de 1862, buscando al mismo tiempo visibilizar y considerar la validez de dichos postulados en los sistemas educativos de la actualidad, especialmente en nuestra región.

Lev Nikolaévich Tolstói (1828-1910)³² nació en el seno de una familia noble y acaudalada, y a temprana edad –junto con sus hermanos– quedó al cuidado de sus tías tras la muerte de sus padres. Como cualquier pequeño de abolengo, pasó su niñez entre tutores extranjeros, tal como lo recuerda en su personaje de la novela corta *Infancia* de 1852 (la trilogía *Infancia*, *Adolescencia*, *Juventud* fueron inspiradas por las memorias del propio Tolstói). Posteriormente, inició sus estudios universitarios en 1844, en la Universidad de Kazán, inclinándose por la carrera de Lenguas Orientales, la cual cambió más tarde por la de Abogacía pero, finalmente, volvió a Yasnaya Polyana en 1847 sin graduarse para dedicarse a la hacienda y a los siervos, que había heredado de sus padres.

De su prolífera producción literaria es poco lo que pueda agregarse sin caer en redundancias, ya que el mundo entero conoce a Tolstói por sus múltiples escritos, novelas, cuentos, etcétera. Sin embargo, una de las vetas más interesantes del autor resulta ser la relacionada con la educación, y en específico, con sus ideas acerca de la educación del pueblo. Quizá los altibajos en su propia trayectoria educativa “formal”, por llamarlo de alguna manera, sumado a algunas lecturas que influenciaron su pensamiento, lo llevaron tempranamente a plantearse y cuestionarse por las necesidades reales en la educación: ¿qué es necesario aprender y para qué?, pero sobre todo, y más importante para Tolstói, qué es necesario enseñar y cuál es el propósito de dicha enseñanza. En este sentido, durante el año 1857 realizó un viaje por Europa (el cual repetirá en 1861), visitando diferentes centros educativos de Francia, Alemania, Inglaterra y Suiza, y al regresar a Yasnaya Polyana abrió una escuela para los hijos de los siervos (1859), en donde el propio Tolstói fue maestro.

Paralelamente, editó la revista *Yasnaya Polyana*, y si bien sólo se publicó durante los meses de enero a diciembre de 1862³³, su legado se constituye como uno de los más importantes para pensar la tarea educativa. Esta faceta de un Tolstói “maestro” (que por

³² Ancira, Selma (2005) Tolstoi, Lev - *Correspondencia 1842-1879*, Selección y traducción de Selma Ancira, México: Fondo Nacional para la Cultura y las Artes. De este libro se ha recabado parte de la biografía del autor.

³³ Rebón, Marta (2017), Lev Tolstói. Escritos pedagógicos. Tolstói y la escuela de Yasnaya Polyana. Barcelona: Ediciones La Llave. La traductora, junto con Ferran Mateo, realiza una excelente introducción que permite contextualizar parte de esos escritos pedagógicos en su época.

aquel entonces era un treintañero) ha sido recientemente explorada por los investigadores. No porque antes no se lo hubiese reconocido como tal (incluso sus contemporáneos – coterráneos y extranjeros– se dedicaron a revisar sus ideas)³⁴, sino porque la sistematización de las mismas y la constitución como un campo de estudios es bastante reciente: anteriormente, había múltiples artículos desperdigados por varias publicaciones y revistas académicas. Sin mencionar a la multiplicidad de autores que trabajaron su figura desde este rol, puede decirse que quizá uno de los análisis más completos en torno a “Tolstói pedagogo” lo constituye el que realiza Daniel Moulin³⁵, pues centra su análisis principalmente en el pensamiento educativo y en las relaciones que éste mantiene con sus escritos literarios, su filosofía estética y su propio desarrollo espiritual.

Uno de los puntos más interesantes del texto de Moulin es el hecho de que analiza las primeras influencias bibliográficas en Tolstói de forma crítica, para pensar por ejemplo en las influencias de autores como Rousseau en sus escritos, así como la experiencia en su escuela de Yasnaya Polyana, y cómo a lo largo de su vida algunas de sus ideas van mutando en clara concordancia con cómo se ve afectado él en su vida personal (y literaria) a partir del contacto con sus estudiantes, presentándose muchas veces dicotomías que en principio parecieran ser irreconciliables. En este sentido, una de las cuestiones que este libro destaca es el hecho de que Tolstói “cree en un sistema universal de educación para el pueblo, pero no bajo el control del Estado; él ve a la educación religiosa como fundamental, pero no la que estaba limitada por la Iglesia Ortodoxa; él creía en la libertad del niño pero también en la autoridad inspirada del maestro”³⁶.

Los sistemas educativos y las críticas de Tolstói

Para entender la propuesta educativa tolstoyana es necesario recordar algunas cuestiones referidas al contexto de producción de la misma: si vemos las fechas en las que elabora su análisis, así como la apertura de la escuela y la publicación de la revista, veremos que se enmarca en medio de un período de agitación social, política, económica y cultural, en donde las reformas llevadas adelante por el zar Aleksandr II tendieron o buscaron (al menos en la teoría) modernizar a Rusia y sacarla de su relativo atraso. Entre las reformas más importantes pueden mencionarse, por ejemplo, el otorgamiento de

³⁴ Autores como Serguei Rachinski, Ernest Crosby, Charles Baudouin, entre otros, fueron parte de ese grupo de contemporáneos interesados por el análisis de las ideas pedagógicas de Tolstói, llegando algunos de ellos a mantener un diálogo fluido, el cual se puede conocer principalmente a partir de la correspondencia del autor (por ejemplo, existen cartas entre Crosby o Rachinski y Tolstói).

³⁵ Moulin, Daniel (2011) *Leo Tolstoy*, Bloomsbury Library of Educational Thought Series Editor: Richard Bailey. Londres: Bloomsbury Publishing

³⁶ Moulin, D. Op. Cit. Pp. 178

diferentes grados de autonomía a los pueblos que conformaban el Imperio, la abolición de la pena de muerte, la institución de gobiernos locales (*zemstvo*), y (una de las más importantes) la Liberación de los Siervos llevada a cabo en 1861³⁷. Sin embargo, la práctica fue bastante más compleja, ya que los campesinos desconfiaban de algunas de estas medidas, y no todos pudieron acceder, por ejemplo, a los créditos para las tierras.

Es allí que Tolstói se inserta con sus críticas a los modelos educativos vigentes para la época, plasmando sus ideas sobre la educación y centrando su atención en no sólo en los propósitos de la misma, sino también en el funcionamiento de la escuela, en la currícula, en las relaciones entre docentes y niños, al mismo tiempo que se interesó por generar el material adecuado para los estudiantes: de allí que haya publicado libros de texto (*Azbuka*, 1872, y *Novaya Azbuka*, 1875)³⁸ que continuaron reeditándose durante varias generaciones de escolares. Sin embargo, dada la extensión de estas páginas, en esta oportunidad se ha seleccionado para su análisis el texto titulado “*De la educación pública*” por dos cuestiones fundamentales: en primer lugar, porque se constituyó como el artículo introductorio del primer número de la revista *Yasnaya Polyana*; y en segundo término, porque en el mismo el autor sienta allí las bases de su teoría educativa, y las formas en las que entiende los procesos de enseñanza-aprendizaje.

En este artículo introductorio, el autor comienza realizando una fuerte crítica a los modelos pedagógicos y educativos que ha tenido la posibilidad de conocer en sus viajes por Europa, señalando que a pesar de los esfuerzos hechos por los gobernantes y de la obligatoriedad de la escuela, y a pesar de los altos índices de alfabetización que pueden recabarse, no hay un aprendizaje real por parte de los alumnos, y el problema radica, para él, en la imposición “desde arriba” de lo que se enseña. En un pasaje escribe:

La necesidad de aprender es inherente a todas las personas. El pueblo quiere y busca la educación, como quiere y busca el aire para respirar. El gobierno y la sociedad arden en deseos de educar al pueblo. Y, a pesar de toda la violencia, astucia y obstinación de los

³⁷ Muchas son las investigaciones a partir de las que puede rearmarse el marco político, económico, social y cultural para el período abordado. Algunos de los autores consultados fueron: Baña, Martín (2017), *Una Intelligentsia Musical. Modernidad, política e Historia en las óperas de Musorgsky y Rimsky-Korsakov (1856-1883)*. Buenos Aires: Gourmet Musical; Billington, James (2012) (1966) *El ícono y el hacha. Una historia interpretativa de la cultura rusa*, España: Siglo XIX Editores; Figs, Orlando (2002) *El baile de Natacha. Una historia cultural rusa*, España: Edhasa.

³⁸ Literalmente llamados “Abecedario” y “Nuevo Abecedario”, estos libros reunían cuentos y lecturas para niños, así como el alfabeto o nociones de gramática, contenidos sobre religión y nociones científicas, de acuerdo con un método de enseñanza apropiado. Para abordar el análisis de estos textos puede consultarse Belkiss Rabello (2009) *As cartilhas e os livros de leitura de Lev N. Tolstói*, Brasil: Universidade de Sao Paulo; así como el artículo de Linda Torresin (2016) “Tolstoy’s ABC Book: a new approach to child development” en *International Journal of Russian Studies*, No. 5/2 (July 2016)

gobiernos y de las sociedades, el pueblo se declara descontento con la educación que se le impone y solo se rinde a ella poco a poco y a la fuerza³⁹.

Ya puede percibirse, en estas breves líneas, uno de los pilares sobre los cuales va a sustentarse su teoría: la necesidad de que la escuela no sea una mera institución sujeta al Estado y sus intereses (y, por lo tanto, que reproduzca las instancias de dominación y obediencia), sino que realmente sirva a las necesidades de la vida cotidiana de quienes asisten a ella. Desde esta postura, Tolstói reivindica el rol de la familia y de las experiencias previas, vale decir, de la educación “no formal” que se da en el ámbito del hogar, argumentando que los niños no aprenden (o aprenden de memoria, lo que para él es lo mismo), porque lo que se enseña en las escuelas no responde a las preguntas que ellos pueden tener, sino que es el resultado de preguntas automatizadas de siglos y siglos, y de modelos tras modelos, que seleccionaron e impusieron determinada currícula. Así, nos dice el autor,

El interés por conocer cualquier cosa y las preguntas que es tarea de la escuela responder solo nacen en el seno de la familia y de la vida cotidiana. Y toda enseñanza debería ser simplemente una respuesta a las preguntas que suscita la vida. Pero la escuela actual no sólo no suscita preguntas, sino que ni siquiera responde a las que suscita la propia vida.⁴⁰

Vemos, entonces, que hay una búsqueda por entender que los niños no son “tabulas rasas” sin nada que aportar y sólo capaces de obedecer, sino que lo que traen consigo es todavía mucho más valioso para el proceso del aprendizaje.

Por otra parte, otra de las críticas que aparece en este primer escrito tiene que ver con la forma en que ha sido entendida la organización de la escuela. Contrariamente a las corrientes pedagógicas imperantes, que según el autor pretendían organizar todo de forma que el método sea *idéntico y universal*, al margen de quien sea el profesor y el alumno, Tolstói sostiene que esa organización tiene darse de forma tal que el aprendizaje sea cómodo para los niños y no para el profesor, en el sentido de que los niños necesitan moverse, conversar, preguntar, porque está en su naturaleza, y es en el desarrollo y uso de las llamadas “capacidades superiores” (esto es, la imaginación, creación, intuición) en donde realmente los niños pueden aprender⁴¹. Puede apreciarse en este punto que la idea de la libertad (de expresión, de movimiento, en el más amplio sentido de la palabra), va a estar presente a lo largo de toda la obra tolstoyana. De esta manera, la escuela es pensada como un “experimento constante”, en donde la posibilidad de crear un “laboratorio

³⁹ Rebón, Marta (2017), *Lev Tolstói. Escritos pedagógicos*. Op. Cit. Pp. 31

⁴⁰ Rebón, Marta (2017), *Lev Tolstói* Op. Cit. Pp. 43

⁴¹ Rebón, Marta (2017), *Lev Tolstói* Op. Cit. Pp. 44 y siguientes.

pedagógico” es lo que puede *contribuir a sentar unos cimientos sólidos para una ciencia de la educación*⁴².

Hay una cuestión (que deriva en otras dos) a lo largo del artículo, que es bien interesante porque resulta ser una preocupación no sólo en Lev Tolstói y su época, sino que se ha dado de forma constante a lo largo de la historia: en principio, tiene que ver con cómo se ha definido Rusia, para luego pensar la relación que ha tenido Rusia con el resto del mundo, y la imagen que se ha construido en el extranjero sobre este país. Ya sea por su posición periférica o semi-periférica, por el acceso al idioma, o por estereotipos conformados a partir de cierta literatura, lo cierto es que históricamente Rusia ha sido observada desde algunos prejuicios, definida por lo que no es o no tiene en lugar de por lo que sí tiene o es.

En relación a lo antes expuesto, la preocupación de Tolstói estaba atravesada por la “originalidad” rusa y la posibilidad de constituir modelos educativos propios, sin necesidad de “copiar” modelos educativos “europeos” que, en virtud de su análisis, si bien tenían tradición en alfabetización, estos no eran exitosos. “¿Qué derecho histórico tenemos para decidir que nuestras escuelas tienen que ser como las escuelas europeas?”, se pregunta en el texto, para proseguir argumentando que “los rusos disfrutamos de unas condiciones privilegiadas en cuanto a la educación pública”, en el sentido de que el sistema aún no estaba conformado del todo como tal, y era por esa razón que debía responder a las particularidades de ese momento: “las escuelas nacidas en las circunstancias históricas europeas no pueden servir de modelo para los rusos”, porque se trataba de otras condiciones y de otro momento.

Ciertamente, como hombre de su época, Lev Tolstói tenía ciertas contradicciones: la idea de generar un sistema educativo que permitiera la libertad y la selección en función de las necesidades e intereses de cada niño se contraponía de alguna manera a esa universalidad de la educación del pueblo. ¿Cómo lograr captar todas esas inquietudes? ¿Cómo llegar a todos los niños campesinos cuando sus padres desconfiaban de la escuela? ¿Cómo lograr educar a una mayoría cuando el sistema propuesto implicaba atención en cada individualidad? Son algunas de las preguntas que, todavía hoy, siguen desvelando a algunas corrientes pedagógicas.

⁴² Rebón, Marta (2017), *Lev Tolstói Op. Cit.* Pp. 48

A modo de conclusión

Someramente, y dadas las limitaciones de páginas, hemos recorrido algunos de los puntos más importantes del texto *De la educación pública*. Esta conclusión no pretende ser un cierre o un recuento de lo ya dicho, sino más bien una puerta de entrada a algunos interrogantes y reflexiones en torno a los sistemas educativos de la actualidad. Ciertamente, y para su contexto, las ideas pedagógicas de Tolstói resultaban ser bastante novedosas, al menos si se considera cómo era la educación en la Rusia Imperial del siglo XIX. En este sentido, las influencias posteriores del autor en la llamada “Pedagogía Libertaria” son notorias, y en nuestra región han tenido gran impacto.

Cuando entramos a un aula o se leen los Diseños Curriculares, aparecen muchas de las ideas que proponía Tolstói: estimular el aprendizaje colaborativo, el aprendizaje por proyectos entre varias asignaturas, proponer a los estudiantes actividades que estimulen no sólo su creatividad sino también su capacidad de hacer preguntas y de ser curiosos, la búsqueda de materiales y de tópicos que sean atractivos para ellos, entre otros. Existe una amplia oferta de cursos y capacitaciones docentes que promueven la necesidad de la empatía y el amor en lo que se enseña, y con los estudiantes; sin embargo, podemos ver que aún se trata de una currícula impuesta desde el Estado, que en cierto modo busca garantizar cierta homogeneización en los aprendizajes y que sirve a los fines prácticos de lo que se piensa que la sociedad necesita de sus ciudadanos.

Bibliografía citada:

- Ancira, Selma (2005) Tolstoi, Lev - *Correspondencia- 1842-1879*, Selección y traducción de Selma Ancira, México: Fondo Nacional para la Cultura y las Artes.
- Baña, Martín (2017), *Una Intelligentsia Musical. Modernidad, política e Historia en las óperas de Musorgsky y Rimsky- Korsakov (1856-1883)*. Buenos Aires: Gourmet Musical
- Billington, James (2012) (1966) *El ícono y el hacha. Una historia interpretativa de la cultura rusa*, España: Siglo XIX.
- Figes, Orlando (2002) *El baile de Natacha. Una historia cultural rusa*, España: Edhasa.
- Moulin, Daniel (2011) *Leo Tolstoy*, Bloomsbury Library of Educational Thought Series Editor: Richard Bailey. Londres: Bloomsbury Publishing.
- Rabello, Belkiss (2009) *As cartilhas e os livros de leitura de Lev N. Tolstói*, Brasil: Universidade de São Paulo.
- Rebón, Marta (2017), *Lev Tolstói. Escritos pedagógicos. Tolstói y la escuela de Yasnaia Poliana*. Barcelona: La Llave.
- Torresin, Linda (2016) “Tolstoy’s ABC Book: a new approach to child development” en *International Journal of Russian Studies*, No. 5/2 (July 2016).

UTOPIÁS Y FIGURACIONES EN LAS LETRAS POLACAS, SERBIAS, ESLOVENAS Y RUSAS

La propuesta teatral utópica en la obra “Después de un millón de años”, de Dragutin Ilić

Pablo Arraigada (UBA)

Resumen:

En el año 1889 se publicaba la obra teatral “Después de un millón de años” [*Posle milijon godina*], del autor serbio Dragutin Ilić. Dicho trabajo deja sentado un precedente en el género utópico y distópico tanto de su nación como del resto del mundo, al proponer una actualización del género.

Al pensar en la tradición del teatro en Europa –y en el mundo eslavo, de manera particular–, se propone una lectura de Ilić desde una perspectiva marxista (con los conceptos de literatura, ideología y lo emergente que plantea Raymond Williams) así como en contrapunto a la crítica de Trotski hacia conceptos como el futurismo y el cosmismo. Claro está, también se aborda el contexto social y político del momento, el fin del siglo XIX en territorio serbio. Ante esto, se analizan los conceptos de nación y nacionalismo con una lectura de Hobsbawm, de centro y periferia en la obra de Todorova y, a la vez que, el concepto de descodificación-desterritorialización y sobrecodificación-reterritorialización en esta zona de los Balcanes, siguiendo a Deleuze.

Por lo tanto, y a manera de cierre, la lectura y traducción de la obra de D. Ilić nos lleva a pensar en la emergencia de la ciencia ficción y el proyecto e ideal nacional serbio, así como en la idea de ruptura con la tradición, sin por eso perder las raíces. Ante la reconfiguración geopolítica del Reino de Serbia y la Península Balcánica, la propuesta distópica del dramaturgo serbio conlleva una renovación teatral y una propuesta de (i)representatividad de la realidad social en Serbia.

La antigua “Edad Dorada”, cuando la Humanidad sus sentimientos favoritos vertía en divinas melodías. Amor y paz, placer y alegría, calentaban su corazón.

Dragutin Ilić, Después de un millón de años

La sociedad empieza por cantar lo que sueña, después refiere lo que hace, y al final describe lo que piensa. Por esto, digámoslo de paso, el drama, que reúne las cualidades más opuestas, puede tener a la vez mucha profundidad y gran relieve, ser filosófico y pintoresco.

Víctor Hugo, Prefacio de Cromwell

El presente trabajo aborda aspectos ligados a los pueblos Eslavos del Sur y la producción teatral de la mano a la conformación de un ideal nacional. Al pensar en la tradición del teatro en Europa –y en el mundo eslavo, de manera particular–, se propone una lectura de Dragutin Ilić y su obra teatral *Después de un millón de años* [*Posle milijon godina*], publicada el año 1889 en la revista *Javor*.

La lectura de este drama serbio precisa de un marco histórico y teórico. Desde ese punto de partida, una primera etapa se detiene en la producción literaria de los Eslavos del Sur en la vertiente utópica, para así poder sentar la perspectiva sobre el tema. Desde

ahí, se traza la ligazón con Ilić y lo nacional. Y para contextualizar lo utópico y el nacionalismo serbio, se apela a Víctor Hugo y su “Prefacio de Cromwell”, texto que sienta las bases del teatro moderno.

Tras presentar al autor y su obra, el análisis se detiene en una perspectiva historicista y crítica. Para ello, se propone una visión marxista del proyecto de Ilić, para lo que se emplean autores como Raymond Williams, León Trotsky y el mismo Engels. El abordaje va más allá, y también emplea una forma de retomar la historia desde Hobsbawm y Maria Todorova, para comprender varios conceptos de *Después de...* Desde estos autores, se establece un puente con el territorio serbio y el concepto de sobrecodificación y reterritorialización, para lo que se recurre a Deleuze.

De esta manera, se puede llegar a conclusiones acerca de la obra teatral *per se*, hecho que va a dar cierre al trabajo, al explicar cómo es la relación entre el drama y lo nacional, desde la perspectiva nacional que se expone tanto en la vida como en la obra de Dragutin Ilić.

Comencemos entonces con la mención de un antecedente a Ilić entre los pueblos Eslavos del Sur. Uno de los autores que ha servido de punto de partida fue Simon Jenko con su relato “Mikromega”, publicado en 1851. La presencia de seres del espacio, viajes interplanetarios, rasgos (anti)utópicos, etc. dan a la península balcánica un caso innovador y particular. Pero tras eso, hay muchos más, hay un uso de lo utópico para criticar, para poner sobre la mesa de manera velada ciertos malestares y problemas que los habitantes viven:

Pero sí van a poder encontrarse con críticas veladas hacia el poder de los reyes, hacia las medidas de estos, hacia lo exacerbado y otras tantas cuestiones que dotan de importancia al cuento. No sólo por ser un precursor de la utopía entre el pueblo esloveno, sino porque simboliza una idea de lo nacional y critica muchas de las actitudes y decisiones que tenían lugar hacia mitad del siglo XIX en la zona. (Arraigada, 2021)

Jenko es un precursor en la zona, junto a otros autores de origen esloveno como Josip Stritar y Fran Levstik. Jóvenes de ideales nacionalistas y paneslavos, interpelados por la realidad y que dan su parecer, con los recaudos necesarios frente a la gran censura. Son la opción frente a un movimiento nacionalista conservador y de perfil monárquico, que apoya la corona de Habsburgo; y otro de matiz religioso, ligado a la iglesia católica, quien estaba a cargo en gran medida de la educación de la juventud. No pretendo profundizar esto, que ya aparece en un artículo que acompaña la primera traducción al español de “Mikromega” (Jenko, 2021). Pero esto sirve para pasar a la obra en cuestión:

En un salto temporal de treinta años, la obra teatral de Dragutin Ilić *Después de un millón de años* (*Posle milijon godina*) representó un hecho central entre los Eslavos del Sur. (...). Fue una parte muy importante en la renovación, las nuevas temáticas y el peso de una identidad nacional en las puestas teatrales serbias. (Arraigada, 2022, p. 34)

Ilić nació en 1858, años después de la publicación del cuento de Jenko, por lo que tuvo acceso a esa lectura. Además, trabajó mano a mano con Davorin Jenko en himnos y obras que se representaron en la corte de Austria y en el Teatro Nacional de Belgrado (Arraigada, 2022, pp. 39-41), quien era el primo de Simon. Existía, por lo tanto, un lazo, un contacto en la producción utópica de ambos.

Me detengo antes de seguir, ya que se ha mencionado el tema de las utopías. Parto de los conceptos de Vida Fortunati para esto, y así pensar la obra de Dragutin Ilić en el espectro de las utopías, tanto por su vertiente de ucronía, o sea una reconstrucción de la historia sobre datos hipotéticos, pues a el autor consigue recrear varios mundos imaginarios (la Tierra, la nueva Tierra, Mercurio, la corte de los Seres Espirituales), y presenta habitantes de otros mundos y humanos, los últimos dos de la raza, que llevan a una reflexión sobre un mundo real para quien lea o presencie la obra. Y este mundo tienen lugar en un escenario teatral, por lo que cobran más valor las palabras del “Prefacio de Cromwell”: “El autor pleitea (...) por conseguir la libertad del arte contra el despotismo de los sistemas, de los códigos y de las reglas” (Hugo, 2005, p.30). Él busca que sus personajes sean libres, a pesar que el costo de esto pueda ser trágico.

Pero, por otra parte, *Después de...* se presenta como una utopía o, mejor dicho, una antiutopía, que se plantea desde el mundo del revés, donde todo se vuelve absurdo, donde hay un tono paródico que lleva a un juego intertextual, donde se pierde la lógica en base a la óptica. Un mundo otro, espacial, cósmico, donde los nuevos Seres no comprenden a los primitivos humanos. Esta “narración en la que generalmente, tras una larga travesía, los viajeros descubren una isla o lugar remoto en donde son sorprendidos por una organización social en la cual esplenden la paz y la felicidad”, repitiendo a R. Rojo desde el texto de Fortunati, entra en un clima del absurdo y del exceso, en el que a cada momento aparecen críticas propias del sentimiento del pueblo ante la presencia de los poderes imperiales que los sometían y no permitían su autonomía. Ante esto, vuelvo a pensar en Fortunati cuando piensa que el aspecto formal de un proyecto utópico no debe tomarse como algo marginal, sino que es fundamental y precede a todos los demás enfoques. Esto es en la medida que Dragutin Ilić, desde su producción utópica, utiliza una serie de estrategias retóricas con gran habilidad para construir su mensaje. Nos dice Fotunati:

En efecto, la antiutopía ha operado desde el principio en relación dialéctica con la forma y el contenido de la utopía; una dialéctica, sin embargo, que ha visto la desaparición definitiva de uno de los contendientes. En otras palabras, es como si hubiera habido una termita devorando lentamente las entrañas de Utopía; tal es el efecto de esta intertextualidad paródica. De hecho, toda la tradición antiutópica puede leerse como un continuo recuento y reescritura del arquetipo representado por la *Utopía* de Moro. (Fortunati, 2000, p. 637)

Esta visión desde la utopía nos lleva a la lectura ideológica de la literatura que se propone en *Marxismo y literatura* (Williams, 2009, pp. 62-70). Así se puede pensar el lazo entre tradición y literaturas nacionales, disparador para la obra de teatro que se está analizando. No se debe confundir el lector cuando se habla de lo tradicional y entran los viajes espaciales y el extenso cosmos. Este texto es un precursor por dicho motivo, y hay que pensarlo así. Lejos está del movimiento cosmista, ese que Trotsky critica (Trotsky, 2015, p. 333). Para empezar, aclaro que no emparejo a Ilić con el cosmismo ruso, lejos estoy de eso. El dramaturgo serbio es muy previo, incluso muchos críticos literarios lo plantean como el primer atisbo de ciencia ficción en el mundo eslavo. En *Literatura y revolución* se puede leer que “el cosmismo parece, o puede parecer muy atrevido, fuerte, revolucionario, proletario. Pero en realidad en el cosmismo hay elementos que lindan con la evasión de los complejos problemas terrenales, muy pesados para el arte, hacia las esferas interestelares. Con ello, el cosmismo resulta parcial o completamente afín al misticismo”. Esto no puede aplicarse a una interpretación de la obra *Después de...*, ya que su autor debió escribirla para que se represente en un momento emergente de la idea nacional entre el pueblo serbio. Presentar este mundo lejano en el espacio *le permitía decir*, sin correr riesgos de ataques por parte de los poderes extranjeros imperiales. Estos últimos humanos –serbios– se encuentran ante la corte de los Seres Espirituales de otros mundos –¿rusos, austríacos, húngaros, otomanos?– que los toman como animales. La barbarie del pueblo serbio frente a la sapiencia de los Imperios. El mundo de las estrellas es un detalle, sirve para conformar una opción crítica por parte del nacionalismo serbio. Frente a lo dominante, volviendo a términos de Raymond Williams, afloran acá las ideas de lo residual y lo emergente. En cuanto a lo residual, pienso en los elementos aprovechables del pasado, cuyo lugar en lo contemporáneo resulta variable. En esa perspectiva arcaica de Serbia, se mantienen características del pasado que aún deben ser observadas (Williams, 2009, p. 161). Aquello que no puede ser vivido desde la cultura dominante sí puede serlo desde lo remanente. Como nos dice Williams, un elemento cultural que se halla a cierta distancia de la efectiva cultura dominante, se incorpora dentro de lo dominante, aunque sea en parte para manifestar algún área. Por otra parte, está lo

emergente, aquellos nuevos significados y valores que se crean de continuo. Dificiles de definir y encontrar, ya que no debe confundirse con una nueva forma de la cultura dominante, a la que se opone.

El proceso de emergencia, en tales condiciones, es pues un movimiento constantemente repetido y siempre renovable, que va más allá de una fase de incorporación práctica; usualmente mucho más difícil por el hecho de que una excesiva incorporación aparenta ser un reconocimiento, una admisión, y por lo tanto, una forma de *aceptación*. (Williams, 2009, p. 165)

Ante esto se piensa en la emergencia cultural de *Después de...* ya que planteó un quiebre con las relaciones dominantes en la escena del teatro serbio⁴³. Dragutin Ilić es un ejemplo de una nueva clase en Serbia, una clase de intelectuales con una base burguesa que produjeron textos para afianzar el sentimiento nacional. El carácter emergente de su producción fue central para pensar la Serbia de fin de siglo y los pasos que llevarían a su independencia unas décadas después. Al participar directamente en la creación de un nuevo fenómeno literario, nos referimos al drama de ciencia ficción, Dragutin Ilić trata de proponer una forma de posible convergencia del arte, la filosofía y la ciencia de los nuevos tiempos. De hecho, de manera paradójica, proporciona un ejemplo de cómo los escritores que quieren escribir sobre el futuro y que, al tematizar cuestiones científicas, sociales y filosóficas en curso, en realidad pueden volverse al pasado, a la memoria de los géneros literarios, para encontrar y actualizarlos de una forma apropiada. Los ingredientes de los que tomaría la forma la ciencia ficción moderna ya estaban vivos en el antiguo tradición de la cultura europea (aspecto residual), y este fenómeno de cualidades nuevas fue en realidad causado por su mezcla especial en un determinado momento civilizacional (aspecto emergente).

Vuelvo brevemente a Trotsky al nombrar el futuro. Otra vez aludo al carácter de precursor de Ilić, para no confundirlo o que sea malamente fagocitado por el movimiento futurista. Obviamente, el futurismo se toma hacia 1909 y en otro contexto social (Trotsky, 2015, p. 285), y fue un presentimiento en el arte, en palabras del pensador ruso. En Ilić, como contraparte, esta idea de futuro era un proyecto cultural, social e ideológico, y por sobre todo nacional, que permitía trazar las bases de la nación naciente. Los contextos

⁴³ Así como se habló del vínculo de Dragutin Ilić con Davorin Jenko en la labor de componer dramas nacionales, es importante remarcar que la familia Ilić fue sumamente importante en el surgimiento de un ideal nacional en su país. Su padre, Jovan, un escritor y político, fue uno de los introductores en Serbia de las ideas liberales, el paneslavismo, la democracia y la libertad civil. Por otra parte, su hermano fue Vojislav Ilić, poeta central para el desarrollo de la lengua serbia moderna y considerado por la crítica como el poeta nacional, a la vez que tuvo seguidores que introdujeron la noción de vojislavismo, movimiento que significó una continuación y cierre del romanticismo en su nación.

son muy distintos, incluso en la sociedad serbia se vivía un aire secular de revuelta (habían pasado por dos levantamientos contra el Imperio Otomano a principios del siglo XIX, por la revolución de 1848, por la oposición al poder tiránico de los húngaros, etc.). Incluso se puede agregar que “es extremadamente ingenuo contraponer el dinamismo del futurismo italiano y su simpatía por la revolución el carácter decadente de la burguesía. No hay que considerar a la burguesía como un gato viejo que ha perdido el pelo” (Trotski, 2015, p. 286). Esta visión es propia del siglo XX ya, donde también se entiende el puente entre el futurismo italiano y el fascismo surgido en esa nación. En el caso de la Serbia de la última década del siglo XIX, la burguesía era otra cosa, no necesariamente seguía las disputas dinásticas entre Karadjordjević y Obrenović, sino que comprendía el trasfondo que se estaba viviendo, las ideas de unidad eslava y la posibilidad de dejar un rol de sumisión y periferia. Se identificaban con una nación serbia independiente, y su arte como respuesta cultural es una de las respuestas a esto.

Propongo como cierre de esta sección una lectura de Friedrich Engels y *El origen de la familia, de la propiedad privada y del Estado*. Cuando se plantea en el libro la idea de familia, se lo puede ligar directamente a los protagonistas de este drama, Natán y Daniel. Padre e hijo, seres humanos que entienden el valor de este lazo, se protegen, se aman, tienen deberes el uno por el otro.

Los apelativos de padre, hijo, hermano, hermana, no son simples títulos honoríficos, sino que, por el contrario, traen consigo serios deberes recíprocos perfectamente definidos, y cuyo conjunto forma una parte esencial de la constitución social de esos pueblos. (Engels, 2007, p. 36)

Ser padre e hijo presupone una lógica que está por fuera de los Seres Espirituales, quienes tampoco pueden comprender los sentimientos ¿Y no nos habla Raymond Williams sobre el peso de los gustos y las sensaciones en la conformación de lo nuevo en carácter de literatura, para su clasificación y su crítica? Aquí se va más allá, y los humanos representan a la sociedad serbia, frente al poder imperial, como animales a domesticar, sin nación (en un mundo devastado, viviendo en una París en ruinas). En la obra de Ilić, los humanos son la fuente del conflicto entre los Seres Espirituales, que recurren al Senado Interestelar por una solución. Se vuelven, entonces, una mera propiedad, y ya nos dijo Engels que toda revolución se estructura en la defensa de una propiedad privada, en bien de una parte contra la otra. No es posible mantener una propiedad sin que, de por medio, no se viole la propiedad de otro (Engels, 2007, p. 123). O sea, los últimos humanos son una propiedad privada y el motivo de que se revolucione el mundo ideal de esta (anti)utopía. Se puede leer, entonces: Después de un millón de años presenta la violación

del derecho de los serbios, por lo que es necesario, de cara al futuro (valor nacionalista de esta utopía) pregonar una idea revolucionaria que conlleve a obtener derechos para los serbios. Y esto sólo puede darse con un gobierno propio y autónomo, sin el peso de las presiones imperiales. Un anticipo de lo que pasaría en 1918: la caída de los imperios europeos y el surgimiento de las nuevas naciones.

Hobsbawm marca en *La era de la revolución* el clima de descontento en que se vivía y las condiciones de la clase trabajadora (Hobsbawm, 2003a, p. 131). Esto tiene eco en *La era del capital*, cuando desarrolla lo sucedido en la Primavera de las Naciones y conformación de los Estados-nación (Hobsbawm, 2003b, pp. 93-94). Ante esto, se da el surgimiento del socialismo occidental y la idea va a resonar en los Balcanes, de la mano al movimiento paneslavista. Hobsbawm habla del protonacionalismo en el mundo eslavo, casos como el de Rusia y parte de los Balcanes, donde eran oprimidos por terratenientes, ya sean germanos o húngaros (podemos pensarlo desde las ideas de Todorova de centro y periferia, tema a desarrollar en breve). Su opción estaba en la dependencia y el apoyo de los imperios de Austria y Rusia. Eran otros quienes ejercían el poder real, potencias extranjeras o gente acaudalada, lo que mantenía al campesinado de los Eslavos del Sur bajo el yugo (Hobsbawm, 2003a, pp. 148-149). Por estas causas, surgen los llamados *hombres pequeños*, parte de una clase media en un punto intermedio entre aristócratas y proletarios. Los *hombres pequeños* creían en el progreso (Hobsbawm, 2003a, pp. 251-252). Desde acá, podemos ver el peso de la Enciclopedia y las ideas de Voltaire en gran parte de los pensadores eslavos meridionales. Era la formación que habían recibido, como se sabe en Simon Jenko, y estos pequeños hombres han sido claves a lo largo de la segunda mitad del siglo XIX para el surgimiento de la idea de nacionalismo (Hobsbawm, 2003b, p. 96, p. 100). El primer florecimiento del movimiento nacionalista serbio no debe ser confundido con las vertientes del nacionalismo de toda Europa a partir del siglo XX. En el caso puntual de Serbia, tampoco se puede hacer una comparación con la propuesta de Ilić frente a las guerras de sucesión yugoslavas.

La construcción de Estados-nación que empieza en el siglo XIX, dice Hobsbawm, establecían diferencias con respecto a los extranjeros, pero lo principal es que buscaba sentar la uniformidad, o mejor dicho imponerla, mediante distintas instituciones. El servicio militar, la educación pública iban de la mano a la imposición y el establecimiento de una lengua nacional. La lengua que puede encontrarse quien lea la obra teatral de Ilić, al cambio de orientación en las artes (y puntualmente, la literatura, que es lo que se analiza en este trabajo). Asocio esto a lo que dice Todorova cuando plantea que los Balcanes son una alternativa dentro de Europa, ya que los hechos suceden de manera sincrónica y

dentro de ese espacio. Esto da lugar a pensar que el territorio balcánico está atrasado, pero jamás se niega su espacio dentro del continente europeo. A pesar que el Reino de Serbia se correspondía con la periferia –y el ejercicio de la dominante es el de arrollar la voz de la periferia–, fue en ese lugar que tuvo germen un género literario nuevo, central, como es el de la ciencia ficción. Todorova reflexiona sobre la relación entre socialismo y nacionalismo, hecho que vuelve en Dragutin Ilić y el teatro serbio. Fue el ideal liberal y de línea socialista de la segunda mitad del siglo XIX lo que impulsó una fe nacionalista, reflejada y construida en la literatura. El teatro como forma de representación de esto.

Una breve mención a las nociones de centro y periferia antes de seguir. De uso cotidiano, a pesar de críticas por descuidar la clase social y aspectos culturales, así como por su reduccionismo, se emplean los términos desde mediados de la década del '50 del siglo XX. Todorova se apoya en Osterhammel (“la geografía política no coincide con la geografía económica, y la distribución global de los núcleos culturales es diferente de la de las concentraciones del poder militar”) y en Susan Gal (cuando advierte que una serie de categorías culturales, entre ellas centro-periferia, junto con Oriente-Occidente o público-privado, son “signos indiciales que son siempre relativos: dependientes en parte de su significado referencial del contexto de interacción en el que se usan”), por mencionar sólo algunos. La relación centro-periferia implica por sí misma una relación que siempre es asimétrica y la propia comprensión del actor y su rol en la sociedad, si “(¿) está en la parte de ponerse al día de la vara de medir, o en la experiencia de ser parte de una cultura ascendente o incluso dominante?” (Todorova, 2020, pp. 14-15). Esto se puede considerar en relación directa a *Mil mesetas*, donde se piensa en el aparato del Estado ¿Desde qué perspectiva ha de pensarse la obra de Dragutin Ilić? En palabras del filósofo francés,

Por un lado, hay una máquina *abstracta de sobrecodificación*, que define una segmentaridad dura, una macrosegmentaridad, puesto que produce o más bien reproduce los segmentos, oponiéndolos de dos en dos, haciendo resonar todos los centros, y extendiendo un espacio homogéneo, divisible, estriado en todos los sentidos. Este tipo de máquina abstracta remite al aparato del Estado. Sin embargo, nosotros no confundimos esta máquina abstracta con el propio aparato del Estado. La máquina abstracta se definiría, por ejemplo, *more geométrica*, o bien, en otras condiciones por su “axiomática”; pero el aparato del Estado no es ni la geometría y la axiomática: sólo es el agenciamiento de reterritorialización que efectúa la máquina de sobrecodificación en tales límites y en tales condiciones. Lo único que puede decirse es que el aparato del Estado tiende más o menos a identificarse con esta máquina abstracta que él efectúa. (Deleuze, 2015, pp. 226-227)

El autor continúa planteando aspecto del totalitarismo, donde el Estado no se efectúa, sino que se identifica con la máquina, y propone una autarquía y un proceso de reterritorialización por aislamiento en el vacío mismo. Esto se ve en *Después de...*, Seres Espirituales donde el espacio se sobrecodifica y se establece un comercio cerrado dentro de su comunidad interplanetaria. Los humanos no tienen voz ni voto, están por fuera y son una mercancía, una propiedad privada. La reterritorialización espacial que nos dibuja Dragutin Ilić pone sobre la mesa los tratos de los Imperios sobre Serbia, las decisiones externas, por lo que se la desterritorializa. El territorio es inseparable de vectores de desterritorialización que actúan sobre él internamente, ya sea por lo flexible en la territorialidad y "marginal", es decir, itinerante, o porque el propio agenciamiento territorial se abre a otros tipos de agenciamientos que lo arrastran. Sabemos que no hay una contradicción entre las partes segmentadas y el aparato del poder. Hay un centro de poder (ecos al pasaje de Todorova), y la utopía logra una inversión a esto. En la obra teatral, poco importaron las decisiones de un Senado Interplanetario y el carácter superior de los Seres Espirituales: los humanos fueron capaces de forjar su propio destino. O de ponerle fin. Otra vez nos resuena Hugo, cuando dice que lo más importante de una obra es presentar a los hombres, ya que ellos van a hacer el drama (Hugo, 2005, p. 17).

La obra *Después de...* se abre con la voz de Natán diciendo:

¡He abierto el libro del pasado! La humanidad selló en él las aspiraciones y caminos que ha andado. Su gloria se desvaneció como la última parpadeante llama de una ardiente luz
¡La oscuridad, la eterna oscuridad va a cubrirlo todo! El último rastro del antiguo Ser Humano se va a perder y el nuevo, desconocido mundo se expandió en el universo ¡Viven y no pueden morir!⁴⁴

Ilić no es innovador porque escribe sobre extraterrestres a mediados del siglo XIX, por crear una atmósfera distópica, o porque predice personas genéticamente perfeccionadas sin verdadera humanidad. Todas estas ideas ya estuvieron antes en la literatura. Ilić está siendo original, en cambio, porque su obra es de gran calidad y se encuentra imbuida de una fuerte carga emotiva, la que no borra el potencial de la obra, ni reduce el peso del espectro temático o técnico del texto. Esta obra de teatro, como ficción, cuenta historias sobre un único tema clave: el hombre, en su búsqueda personal y su caída. Y no es una mera fórmula trágica de distopía, donde seres perfectos distantes ponen a la humanidad y sus emociones bajo el microscopio (como se nos presenta "Mikromeга"), y cuando el análisis microscópico falla por regla general, emplean el cuchillo y la taxidermia para

⁴⁴ Esta cita corresponde a mi traducción en proceso al español desde el serbio.

hacer que Daniel y Natán, los últimos seres humanos en la Tierra, se vuelvan simples exhibiciones en el espacio. Al respecto del drama se dice:

El drama tematiza ciertas cuestiones que se consideran cruciales en el momento civilizatorio actual. En primer lugar, está el problema del desarrollo descontrolado de la ciencia y la tecnología, junto con un completo descuido de los aspectos religiosos, filosóficos y sociales de este desarrollo, así como las devastadoras consecuencias que un principio radicalmente implementado de la eficiencia tiene sobre la estructura y el destino de la sociedad. (Jović, 2016)

La tragedia del hombre como especie, pero también como individuo, se despliega en el ejemplo de la llamada culpa trágica de estos héroes, que es quizás una influencia de la corriente romántica que precedió a la era de Ilić, ya que los dos personajes principales, quienes llevan la trama, padre e hijo, caen bajo el peso del conflicto en sí mismos, y sólo más tarde se pone el foco en el peso del conflicto entre los personajes principales y su entorno externo.

Cierro con una cita del escritor Zoran Živković:

Sin embargo, lo que hace que esta trama melodramática sea algo moderna y lo que justifica el subtítulo de la obra –"tragicomedia"– es un giro irónico especial, con elementos de humor negro (por ejemplo, los testigos presenciales del suicidio de Natán y Daniel solo están molestos por el hecho que se cometió con un cuchillo, por lo que se daña la piel y se frustra la taxidermia) y grotescos, que aparecen en las intersecciones de dos visiones del mundo completamente diferentes. El valor perdurable de la obra de Ilić no se limita en modo alguno a la ciencia ficción serbia: es una de las primeras visiones distópicas auténticas a escala global (por ejemplo, el paradigma de este subgénero, la *Máquina del tiempo* de Wells, se publicó solo seis años después, en 1895), así como uno de los primeros dramas de la CF en general (si no el primero). Hacia el final de su carrera como escritor, Ilić volvió a la ciencia ficción en la novela corta *Sekund večnosti* [*Segundo de eternidad*].

Dragutin Ilić ha dejado una marca en la historia literaria de su país, no sólo por la introducción de un género, sino por una propuesta donde la utopía reconfigura la realidad, para dar lugar al sentimiento nacional que vivía en gran parte del pueblo. Él logra darle representación en su teatro.

Bibliografía:

Arraigada, P. (2021). "Simon Jenko y su Mikromega". *Eslavia*, N°8, diciembre de 2021, ISSN 2618-2440 (edición online <https://eslavia.com.ar/simon-jenko-y-su-mikromega/>)

- (2022). “De (anti) utopías, sátiras y mundos posibles entre los Eslavos del Sur. Las primeras producciones utópicas en la segunda mitad del siglo XIX”. En Lobos, O. y López Arriazu, E. (eds.). *Utopías esclavas. Críticas y textos literarios*. Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires, pp. 33-46.
- Deleuze, G. (2015). *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia* [Trad. de José Vázquez Pérez]. Valencia: Pre-Textos.
- Engels, F. (2007). *El origen de la familia, de la propiedad privada y del Estado* [Trad. de Juan Antonio de Mendoza]. Buenos Aires: Claridad
- Fortunati, V. (1994) “Las formas literarias de la antiutopía”. En *Utopías* [Vita Fortunati, Oscar Steimberg, and Luigi Volta ed.]. Buenos Aires: Corregidor, pp. 33-44.
- (2000) “Utopía as a literary gender”. En *Dictionary of Literary Utopias*, [Vita Fortunati y Raymond Trousson ed.]. Paris: Champion, pp. 634-643.
- Hobsbawm, E. (2003a). *La era de la revolución, 1789-1848* [Trad. de Felipe Ximénez de Sandoval]. Buenos Aires: Crítica.
- (2003b). *La era del capital, 1848-1875* [Trad. de A. García Fluxiá y Carlo Caranci]. Buenos Aires: Crítica.
- Hugo, Victor (2005). “Prefacio de Cromwell”. En *Obras completas, Tomo IV* [Trad. de Jacinto Labaila]. Barcelona: Aguilar, pp. 7-36.
- Jenko, S. (2021). “Mikromega” [Trad. de Pablo Arraigada]. *Eslavia*, N°8, diciembre de 2021, ISSN 2618-2440 (edición online <https://eslavia.com.ar/micromega/>)
- Jović, B. (2016). “Dragutin Ilić’s SF drama of (mis)understanding”, en Ilić, D. *A million years after*. Belgrado/Novi Sad: Instituto de Literaturas y Artes/Facultad de Filosofía (<http://www.rastko.rs/rastko/delo/12212>)
- Todorova, M. (2020). *The lost world of socialists at Europe’s margins. Imagining Utopia, 1870-1920*. London: Bloomsbury
- Trotsky, León (2015). *Literatura y revolución* [Trad. de Alejandro González]. Buenos Aires: Razón y Revolución.
- Williams, R. (2009). *Marxismo y literatura* [Trad. de Guillermo David]. Buenos Aires: Las cuarenta.

Los Tres Bardos polacos en la interpretación de Wincenty Lutosławski⁴⁵

Karolina Filipczak (Univ. de Varsovia)

Resumen:

Wincenty Lutosławski (1863-1954) fue un filósofo polaco reconocido en el mundo filosófico por sus trabajos dedicados a Platón. Fue también un activo actor de la vida social y política polaca. Su trabajo filosófico, entrelazado con su actividad social basada en la creación y participación en diferentes movimientos y organizaciones sociales, fue estrechamente relacionado con la literatura polaca, sobre todo con la literatura del romanticismo que representaba el mesianismo polaco. Su interés en la obra de los tres grandes poetas polacos del siglo XIX (Adam Mickiewicz, Zygmunt Krasiński y Juliusz Słowacki) fue sobre todo filosófico y esto no es ninguna coincidencia: en la tradición literaria los grandes maestros de la tradición poética polaca se llaman “tres bardos” (*trzej wieszcz*). Este término significa que ellos unían en sus figuras tres papeles: del poeta, del profeta y del líder político. Sus obras no pertenecían solo al área poética –la mayoría de sus textos puede ser leída con éxito en el plano filosófico. La condición del bardo que ellos asumían, les obligaba a crear algo más que las obras que pudieran provocar el placer estético. Por esta razón, los tres grandes bardos polacos –los tres poetas nacionales– fueron unas figuras interesantes para los filósofos polacos de diferentes periodos. El objetivo de la ponencia es presentar cómo Wincenty Lutosławski, el conocedor de la tradición romántica, interpretaba la obra de los tres grandes poetas. Entrar en esta interpretación es entrar en el seno de la más importante tradición literaria polaca.

Introducción

No es posible entender el desarrollo de la cultura polaca desde la segunda mitad del siglo XIX hasta hoy en día sin darse cuenta del sentido y la importancia del romanticismo, sobre todo en el campo de la literatura y la filosofía. Este periodo tan turbulento en la política –es el momento de la existencia de una nación sin Estado y de fracaso del Levantamiento de Noviembre (1830)– es al mismo tiempo uno de los periodos de más alto florecimiento de nuestra cultura. Aunque combatida por los enemigos del romanticismo (p. ej. los positivistas que lucharon contra los modelos románticos), la tradición romántica en las épocas posteriores era para todos los intelectuales por lo menos un punto de referencia o de diferenciarse. No era posible instalarse en la cultura polaca sin declararse en favor o en contra de la tradición romántica.

Como la corriente más importante del romanticismo en Polonia podemos destacar el mesianismo. Este término, sumamente ambiguo, empleado por filósofos, historiadores de

⁴⁵ Una versión en polaco de este texto, más detallado y que abarca también otros temas, se podrá encontrar en *Rocznik filozofii polskiej* dedicado a la filosofía de los poetas polacos que será publicado al final del año 2022. Esta versión es una versión recortada y adaptada a las exigencias de las Jornadas.

las ideas y sociólogos de la religión, en el caso de la cultura polaca de la época se puede aplicar tanto a la filosofía, como a la literatura [Górski (1994) *Dependencia y originalidad de la filosofía en Latinoamérica y en la Europa del Este*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, p. 117]. Es la corriente que implica una particular interpretación de la historia: para mejorar la situación en el mundo –para establecer en la tierra el Reino de Dios, es decir para conseguir la salvación terrestre– es imprescindible un cambio que puede ser originado por la intervención de un Mesías [*ibidem*]. En el caso del mesianismo polaco del siglo XIX el Mesías es colectivo y lo es la nación polaca.

Unas interesantes interpretaciones y aplicaciones del mesianismo podemos encontrar en la obra de los tres grandes poetas románticos: Adam Mickiewicz (1798-1855), Juliusz Słowacki (1809-1849) y Zygmunt Krasiński (1812-1859). Esta tríada de los escritores polacos está reconocida bajo el termino de los tres bardos (*trzej wieszcz*). La palabra *wieszcz* describe la función que tomaron los poetas – su obra se interpretaba como la previsión del futuro de Polonia y de la historia mundial. Se interpretaba su obra como una revelación de las verdades que no pueden ser vistas por la gente común, no solo el futuro de la nación, pero también el significado profundo de la historia [Okoń (2020) *Siemiradzki and the Three Bards*. Roma: Accademia Polacca delle Scienze, pp. 215-6]. Vale la pena subrayar que el tema de la historia –o incluso de la filosofía de la historia– al que se acercaron a través de su mesianismo, los aproximó a Hegel, el más importante filósofo de la historia de ese momento. La designación que retomaron los poetas –cada uno de los tres poetas usó el término bardo para designar a los otros de esta tríada– y los temas que trabajaron les ubicó en un espacio especial en la cultura polaca: pertenecían al mundo de la poesía, pero al mismo tiempo al campo filosófico. Por consiguiente, compusieron un grupo filosófico, al lado del otro conjunto de los filósofos más profesionales de esta época, entre los cuales encontramos Bronisław Ferdynand Trentowski, Jan Maria Hoene-Wroński o August Cieszkowski. Las interpretaciones y referencias a tres bardos son en la cultura polaca múltiples y pertenecen a los temas centrales a quienes quieren confrontarse con la literatura polaca.

En el siglo XX podemos encontrar en nuestra cultura unas corrientes muy fuertes que continuaron la tradición decimonónica retomando la sensibilidad y vocación de los autores de la época. Se renovó la corriente mesiánica no solo entre los filósofos y escritores, sino también entre los profesionales de otros campos que vieron en esta propuesta una fructífera ruta para el desarrollo del sentimiento nacional y posturas patrióticas. Uno de los intelectuales que volvió a los autores, temas, incluso a las posturas adoptadas por los románticos, fue Wincenty Lutoslawski.

Wicenty Lutosławski (1863-1954) fue un filósofo polaco reconocido en el mundo filosófico por sus trabajos dedicados a Platón. Después de poco tiempo de aportar a la filosofía global, decidió fijarse en la actividad social dedicada al desarrollo de su propia nación polaca. Su trabajo filosófico entró en este momento a la segunda etapa: desde entonces su pensamiento filosófico fue siempre relacionado con su trabajo social-político. Creó en esta etapa muchas asociaciones y organizaciones, en las cuales normalmente presidió: Eleusis, Eleuteria, Wszechnica Mickiewicza y otras. Esto le convirtió en un activo actor de la vida social y política polaca. Como un numen para su trabajo filosófico-social eligió los tres bardos.

La figura del bardo en la obra de Lutosławski

Para investigar la interpretación de tres bardos en la obra de Lutosławski no hay que restringirse a la obra puramente filosófica. La reflexión sobre Mickiewicz, Słowacki y Krasiński se encuentra no sólo en los textos estrictamente filosóficos del autor, sino también en la parte de sus escritos que están dedicados a actividades sociales y organizativas. Si además se tiene en cuenta la modesta pero importantísima actividad editorial de Lutosławski⁴⁶, se hace evidente que estamos ante una nube muy amplia y variada de los textos dedicados a las obras de los bardos. Ello no permite encontrar una obra única en la cual el autor dejó una interpretación exhaustiva de la figura de tres bardos y del significado de sus obras poéticas. Para crear un panorama de esta interpretación es imprescindible dirigirse a la información dispersa, a menudo buscándola escondida en los textos dedicados a otras cuestiones. Otro problema es la cuestión que planteó Tadeusz Boy-Żeleński: “Los bardos nuestros que [Lutosławski - K.F.] trata en un conjunto, más bien como una Biblia polaca que individualmente como obras poéticas [...]”⁴⁷ [Boy Żeleński (1933) *Uroczy Znachor*. “Wiadomości Literackie” 34 (505), p. 1]. Más importante en el comentario de Boy no es la cuestión de no tratar sus obras como obras poéticas, sino el problema de tratarlos como un conjunto. De esta manera a veces es imposible identificar las opiniones de Lutosławski con un autor en concreto.

De la figura del bardo Lutosławski dejó una lacónica, pero significativa definición: “El bardo es un poeta, que es al mismo tiempo un pensador, un profeta y un líder político, como nuestros bardos” [Lutosławski (1906) *Sprawozdanie z Wszechnicy Mickiewicza w Londynie za lata 1902-1905*. Londyn: Wszechnica Mickiewicza, p. 21]. De esta manera,

⁴⁶ Lutosławski preparó la primera edición crítica de *Genezis z Ducha* que incluyó también el prefacio escrito por él, compara: Słowacki (1903) *Genezis z Ducha*. (ed.) W. Lutosławski. Kraków: nakł. Gebethnera i Wolffa.

⁴⁷ Todos los fragmentos de los textos en polaco en la traducción de la autora del artículo.

sin apartarse en principio de la definición comúnmente aceptada, creyó una explicación tricomponente de la figura del bardo, que con la cantidad de los elementos coincide con el número de los poetas en la tríada.

La definición presentada arriba sirve bien como el plano principal en el cual es posible interpretar las figuras de tres poetas. En primer lugar, en la definición aparece el poeta. Los poetas son los tres autores de los cuales habla Lutosławski. Mientras que el interés en los tres bardos es en el caso del pensador sobre todo filosófico, la primera vocación que él enumera en el caso del bardo es la vocación de ser poeta. Así que el creador de *Wszechnica Mickiewicza* ve este oficio como la base para el resto de los papeles que pueden tomar los poetas. Por consiguiente, los tres papeles que aparecen después en la definición –pensador, profeta y líder político– deben coincidir con los tres autores.

La interpretación de los bardos en la obra filosófica de Lutosławski

El más obvio es el caso de Adam Mickiewicz. Esta cuestión está claramente expuesta en el texto *Mickiewicz jako polityk* (Mickiewicz como el político⁴⁸) [Lutosławski (1912) *Mickiewicz jako polityk*. Kraków, Warszawa: Gebethner i Wolff]. Aunque el título del citado artículo sobre Mickiewicz no es de la autoría de Lutosławski –sólo utilizó el título del libro de Artur Śliwiński [Śliwiński (1908) *Mickiewicz jako polityk*. Kraków: G. Gebethner i Sp.] que sirvió de base al texto–, refleja plenamente la interpretación del bardo que él propone. Lutosławski considera al autor de *Dziady* como uno de los tres grandes románticos que más plenamente “encarnó en acción directa” [*ibidem*, p. 54] todo lo que propuso en sus escritos. Así pues, el interés principal del filósofo se centraba en una parte concreta de la actividad de Mickiewicz: “[...] como erudito, profesor, organizador social, reformador moral y político [Mickiewicz] se mantuvo activo durante toda su vida, desde su época escolar hasta la misión que le llevó a Constantinopla” [*ibidem*]. La intención de Lutosławski fue cambiar el énfasis en la interpretación común de la obra del poeta: en los comentarios tradicionales el periodo, relativamente corto, de su actividad poética superaba las descripciones de la actividad política y mesianista de Mickiewicz. Lutosławski, siguiendo su propia definición del bardo, quiso, destacar estos episodios de su biografía en los que era más político que poeta⁴⁹. El contenido filosófico-ideológico de proyectos del autor de *Dziady* era importante para el fundador de Eleusis y

⁴⁸ Se traduce al español solo los títulos significativos para la argumentación.

⁴⁹ Esta dirección podemos ver en el caso de cada bardo y ello se evidencia en el hecho de que tenía poco interés en aquellas de sus obras que eran meramente poéticas. Los textos en los que no hablaba el espíritu profético o político eran, por regla general, poco atractivos para la filosofía del organizador de *Wszechnica*. Lutosławski se refiere a ellos sólo en pocas ocasiones en sus escritos.

le permitió afirmar que “las aspiraciones sociopolíticas de Mickiewicz no eran el resultado de ningún delirio o fantasía, sino una clara expresión del alma polaca, plenamente consciente de los objetivos de las fuerzas de que dispone” [*ibidem*, p. 53], pero lo más importante fue la capacidad de convertir la filosofía en acción, que este bardo poseía mejor que ningún otro de la tríada. Cuando se interpreta la obra de Lutosławski queda claro que fue el modelo mickiewicziano así entendido el que más inspiró a las organizaciones fundadas por Lutosławski⁵⁰.

Otro caso bastante obvio de la coincidencia entre el elemento de la definición del bardo y el poeta es de Juliusz Słowacki. Słowacki fue ante todo un profeta: “El reino del espíritu ha sido ya anunciado por muchos profetas y el último de ellos y para nosotros el más importante es Słowacki” [Lutosławski (1909) *Losy jaźni u Słowackiego* (Los destinos del yo /jaźń/ en la obra de Słowacki). “Pamiętnik Literacki” 8, p. 21]. En la obra del bardo le interesaban sobre todo los textos del período místico – *Genezis z Ducha* (Génesis desde el espíritu) y *Król-Duch* (El Rey-Espíritu/Fantasma). Eran especialmente importantes para él porque expresaron lo que Lutosławski, sugiriendo las propias palabras de Słowacki, consideró visiones reveladoras. Estas profecías eran de carácter religioso, es decir se referían al descubrimiento o a la aclaración de las verdades de la fe católica. Así, mientras Mickiewicz fue el guía del alma polaca en su aspecto político, pues leyó y comprendió adecuadamente su vocación entre otras naciones, Słowacki fue el guía del alma polaca en su dimensión religiosa. Ello dirigió el organizador de la Wszechnica a preguntarse sobre la compatibilidad de las enseñanzas de Słowacki con los dogmas de la iglesia universal: “Entonces, para la nación a la que se dirige el bardo, la cuestión adquiere una importancia decisiva: ¿con qué método podemos verificar sus dogmas, todo el valor religioso y moral de sus nuevas revelaciones?” [Lutosławski (1912) *Dogmatyka Słowackiego*. Kraków, Warszawa: Gebethner i Wolff, p. 306]. Resolviendo la cuestión a su favor y afirmando que un juicio honesto de los dogmas de Słowacki puede hacerlo sólo quien cree en ellos [*ibidem*, p. 310], Lutosławski consideró que la reencarnación, el adventismo, el mesianismo y el catolicismo son verdades fundamentales reveladas por el bardo, que constituyen un desarrollo creativo de las verdades de fe conocidas desde hace siglos, de acuerdo con las enseñanzas de la Iglesia. También fue importante separar

⁵⁰ Por supuesto, la figura del poeta está, a efectos de la interpretación propuesta, algo simplificada para resaltar la perspectiva propuesta. La imagen del Mickiewicz-político complica o complementa la del Mickiewicz-revelador que Lutosławski explora a través de *Widzenie*. Este tema, recurrente durante muchos años, tiene que ver con su caso personal: Lutosławski situó su propia experiencia mística relacionada con el descubrimiento de la inmortalidad del ser junto a otras revelaciones, incluida la descrita por Mickiewicz. Compara en Lutosławski (1994) *Jeden łatwy żywot*. Kraków: Fundacja im. Wincentego Lutosławskiego, pp. 109-112.

Słowacki-profeta de Słowacki-pensador, para separar las verdades alcanzadas en el camino de la especulación metafísica de las alcanzadas en el camino profético. Esta separación no sirvió para subrayar que las revelaciones disponibles para una persona completamente educada, familiarizada con “toda la literatura del mundo” [*ibidem*, p. 305], y por lo tanto inmune a las visiones fatuas y a los engaños, son particularmente dignas de una consideración seria. Estas justificaciones pueden parecer poco convincentes, pero indican lo importante que era para el autor presentar a Słowacki de forma creíble como profeta religioso. Cuando se añade a esta visión la interpretación presentada en *Darwin i Słowacki*, el poeta polaco resulta ser ese elemento del panteón de los bardos que eleva el elemento metafísico-religioso no sólo por encima de los elementos poéticos, sino también por encima de los científicos –algún tipo de premonición, inspiración o poder profético puede llevar al poeta a proclamar verdades que sólo en el futuro podrán ser investigadas con fiabilidad por la ciencia⁵¹.

El enigma más interesante que surge dentro del estudio de la recepción de los bardos realizado por Lutosławski es Zygmunt Krasiński. Es el gran ausente del discurso bárdico que el autor impuso a sus lectores. En los textos dedicados a la actividad organizativa – aunque Krasiński aparece como componente de una figura tripartita teóricamente internamente indiferenciada porque los bardos son iguales entre sí– Lutosławski invoca mucho más a menudo a Mickiewicz y Słowacki que al autor de *Przedświt*. Esta simple visión cuantitativa merece ser completada con los trabajos del organizador que tratan a los bardos como autores independientes. A Mickiewicz se le dedican varios textos: *Mickiewicz jako polityk*, *Legion Mickiewicza*. Publicó también varias veces comentarios a *Widzenia* (La Visión); Mickiewicz fue protagonista de una conferencia de habilitación en Lausana (*Un grand initiateur: Adam Mickiewicz*). La situación es similar con Słowacki: *Losy jaźni u Słowackiego*, *Darwin i Słowacki*, *Metafizyka w poezji Słowackiego* (La metafísica en la poesía de Słowacki), la edición crítica (aunque inacabada) de *Genezis z ducha* o el número completo de la revista *Eleusis* dedicado a Słowacki [“Eleusis: czasopismo Elsów”, t. V (1909) ed. S. J. Witkowski. Kraków: Gebethner i Sp.]. No se dispone de estos textos sobre Krasiński.

Este hecho podría atestiguar a favor de la tesis de Boy de que Lutosławski, al haber tratado bardos como un conjunto, dejó de distinguir entre ellos, convirtiéndolos en un producto homogéneo subyacente a sus proyectos de educación nacional. Sin embargo, esto se contradice con el hecho de que los textos sobre Słowacki y Mickiewicz aparecen

⁵¹ Veá el texto: Lutosławski (2019) *Darwin i Słowacki*. “Kronos” 4(51), p. 296.

sistemáticamente en su carrera filosófica durante varias décadas. Además, el fundador de Eleuteria tenía claro el papel que asignó a las dos figuras del panteón de los bardos.

De los papeles enumerados por Lutosławski que asume el bardo –pensador, profeta y líder político– queda uno por gestionar: el de pensador. Al igual que Krasiński, este es el gran ausente del discurso del bardo. Con una división tan proyectada, este papel debería haber recaído en el autor de *Irydion*, pero no fue así. Aunque una interpretación que clasificara a Krasiński en esa clave sería conveniente y coherente, sobre la base de los escritos de Lutosławski no parece justificada. Además, si nos quedamos con la definición de tres elementos del bardo y encontramos un personaje detrás del pensador, habría que explotar el mito de los bardos, sustituyendo Krasiński por Cieszkowski, muy presente en la enseñanza de Lutosławski desde la época del Seminario de Filosofía Nacional realizado en Cracovia (encuentros informales dedicados a la lectura del pensamiento polaco). El autor de *Ojciec Nasz* (Padre nuestro) fue mencionado repetidamente junto a los poetas polacos en los textos del organizador de la Wszechnica, y también se destacó la convergencia que se produce entre su pensamiento y las obras de los bardos⁵².

El pietismo con el que Lutosławski se acercaba a los poetas polacos le hizo analizar en pequeños textos separados cuestiones tan detalladas como, por ejemplo, la teoría de la raza de Słowacki [“Eleusis: czasopismo Elsów” (1903) t. I. Ed. Sz. Turowski. Kraków: G. Gebethner i Sp., pp. 85-95]. Esto nos permite rechazar la interpretación de Boy-Żeleński. Sin embargo, el rechazo del diagnóstico del intelectual nos lleva a otra pregunta: ¿cuál es entonces la razón de la ausencia de Krasiński? La respuesta más sencilla que se me ocurre, aparte del menor interés general por Krasiński durante este periodo, está vinculada a la persona del fundador de Koło Sprawy Bożej (Círculo del Asunto Divino). No en vano, Lutosławski se interesa por periodos seleccionados de la obra de los poetas. En ambos casos se trata de etapas de desarrollo marcadas por la actividad de Andrzej Towiański, el creador del Círculo. Krasiński, muy crítico con él, debió de estar en la periferia del interés de Lutosławski, que estaba abrumadoramente influenciado por el mito de Towiański. Tal vez por su rechazo a la revelación del más grande de los profetas –o del más grande de los locos– del romanticismo polaco, Krasiński fue condenado a un lugar mediocre en el panteón de los bardos polacos.

⁵² Compara por ejemplo, Lutosławski (1912) *Dogmatyka Słowackiego*. Kraków, Warszawa: Gebethner i Wolff, p. 318.

Bibliografía:

- Boy Żeleński (1933) *Uroczy Znachor*. “Wiadomości Literackie” 34 (505).
- “Eleusis: czasopismo Elsów” (1903) t. I. (ed.) Sz. Turowski. Kraków: G. Gebethner i Spółka.
- “Eleusis: czasopismo Elsów” (1909) t. V (ed.) S. J. Witkowski. Kraków: Gebethner i Spółka.
- Górski, E. (1994) *Dependencia y originalidad de la filosofía en Latinoamérica y en la Europa del Este*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Lutosławski, W. (1906) Sprawozdanie z Wszechnicy Mickiewicza w Londynie za lata 1902-1905. Londyn: Wszechnica Mickiewicza.
- Lutosławski, W. (1909) *Losy jaźni u Słowackiego*. “Pamiętnik Literacki” 8.
- Lutosławski, W. (1912) *Dogmatyka Słowackiego*. En W. Lutosławski, *Na drodze ku wielkiej przemianie*. Kraków, Warszawa: Gebethner i Wolff.
- Lutosławski, W. (1912) *Mickiewicz jako polityk*. En W. Lutosławski. *Na drodze ku wielkiej przemianie*. Kraków, Warszawa: Gebethner i Wolff.
- Lutosławski, W. (1994) *Jeden łatwy żywot*. Kraków: Fundacja im. Wincentego Lutosławskiego.
- Lutosławski, W. (2019) *Darwin i Słowacki*. “Kronos” 4(51).
- Okoń (2020) *Siemiradzki and the Three Bards*. Roma: Accademia Polacca delle Scienze, Biblioteca e Centro di Studi a Roma.
- Słowacki, J. (1903) *Genezis z Ducha*. (ed.) W. Lutosławski. Kraków: nakł. Gebethnera i Wolffa.
- Śliwiński, A. (1908) *Mickiewicz jako polityk*. Kraków: G. Gebethner i Spółka.

Sofia Andréievna Tolstáia, su autobiografía breve, poesía y pasión por el archivo

María Teresa D'Meza Pérez (UNIPE)

Resumen:

En este trabajo se presentan los avances en la localización, con el fin de traducirlos y darlos a conocer en nuestra lengua, de una autobiografía breve y un poemario en prosa de Sofia Andréievna Tolstáia (1844-1919), escritora memorialista, destacada editora y gestora editorial de Liev Nikoláievich Tolstói, con quien tuvo trece hijos y estuvo casada casi medio siglo. El interés de esta autobiografía escrita a pedido de Semión Afanásievich Venguérov para un proyecto de enciclopedia de escritores, además de su peso específico como prosa de memoria directa, es la escasa circulación que tuvo en Rusia, donde fue publicada en 1921 en el primer número de la revista *Nachala*, y el hecho de que fuera una de las obras publicadas (en las décadas de 1920 y 1930) en traducción al inglés por la editorial The Hogart Press, del matrimonio de Virginia y Leonard Woolf, por iniciativa del traductor y mediador cultural de origen ucraniano cercano al círculo de Bloomsbury Samuil Solomónovich Kotelianski. La obra suscita más interés si se tiene en cuenta que, además, la autora escribió una autobiografía *Moiá zhizn* (Mi vida, sin traducción conocida a nuestra lengua hasta el momento) y sus *Dnievniki* (Diarios (1862-1919), con traducción castellana de Fernando Otero Macías y José Ignacio López Fernández, por Alba Editorial). También se ha localizado un poemario en prosa publicado en marzo de 1904 en una revista mensual titulada *Zhurnal dlia vsiej*: con el título *Stoni*, los poemas llevan por firma el sugerente seudónimo de Ustálaia (La cansada o Cansada).

En los hechos, claramente, soy libre:

tengo dinero, caballos y vestidos, de todo tengo;

me arreglo, subo al coche y parto.

Soy libre de leer correcciones, de comprar manzanas

para L.N., de coserle vestidos a Sasha y las camisolas

a mi marido, de fotografiarlo en todas las poses,

de ordenar el almuerzo, de llevar los negocios de la familia.

Soy libre de comer, dormir, callar y someterme.

Pero no soy libre de pensar a mi modo, de amar aquello

y a aquellos a quienes elegí por mí misma,

ir adonde me interesa y donde me siento bien mentalmente.

Sofia A. Tolstaia, 8 de marzo de 1898

Hace poco más de un año, revisando un índice de traducciones de obras rusas llevadas al inglés y publicadas entre 1922 y 1936 por la editorial del matrimonio de Virginia y Leonard Woolf, The Hogarth Press, me encontré con que uno de aquellos libros era una curiosa autobiografía breve de Sofia Andréievna Tolstaia (1844-1919), cuya única edición rusa apenas circuló y hoy es casi inhallable. Fue escrita entre julio y octubre de 1913 por encargo del bibliógrafo e historiador de la literatura rusa Semión Afanásievich Venguérov, a través de un intercambio epistolar entre este y la ya entonces viuda de Liev Nikoláievich Tolstói.

A raíz de la muerte de Venguérov en 1920 (con la Revolución de Octubre y una guerra civil de por medio), uno de sus discípulos y curadores de su archivo, el filólogo y bibliógrafo Vasili Spiridónovich Spiridónov, logró que la autobiografía se publicara en el primer número de una revista cultural de San Petersburgo en 1921, *Nachala* (que significa “Inicios”). Al año siguiente, The Hogarth Press la publicó en inglés con una introducción y notas de Spiridónov, acompañadas de algunos condimentos como los cambios de testamento de Liev Tolstói y su escrito de despedida dirigido a Sofia antes de huir de su casa, y de ella, al filo de la muerte.

La condesa Tolstaia iba respondiendo por carta a un cuestionario, pidiendo orientaciones, haciendo las modificaciones solicitadas por Venguérov. “Mañana cumpliré sesenta y nueve años, una larga vida, ¿qué de toda esta vida podría resultar del interés de la gente? He tratado de encontrar la autobiografía de alguna mujer pero me ha sido totalmente imposible [...] Quiero cumplir con el trabajo que me ha encargado del mejor modo, pero me siento incapaz y sin la menor experiencia”. Es increíble, pero en este tono apocado y justificativo, se expresaba una mujer de casi setenta años que había escrito al menos tres novelas cortas, un libro de cuentos infantiles ilustrados, un ciclo de poesías en prosa, varios artículos de crítica literaria y hasta un libro de gramática rusa para enseñar a sus propios hijos en casa. Y que, sobre todo, había llevado diarios personales a lo largo de toda su vida, había acopiado todo el material documental de la familia y escrito sus extensas memorias tituladas *Mi vida*. Aun así se declaraba “sin la menor experiencia” para escribir por encargo unas páginas sobre su propia vida destinadas a un diccionario crítico-biográfico de escritores y científicos.

¿Por qué durante mi vida escolar en la Moscú de los años ochenta y luego en la facultad de lengua y literatura rusas de La Habana, nunca me encontré con la figura de esta mujer? ¿Por qué tuve que encontrarla en un libro inglés, *The Authobiography of Sophie Tolstoi*? ¿Y por qué recae sobre su apellido la sombra del masculino Tolstói, si en ruso el apellido tiene una marca de género? En vez de Tolstói –forma masculina–, su apellido de casada

es Tolstaia. Sin embargo, más de una editorial española, con obvio criterio comercial, la da a conocer como Sofia Tolstói.

Hace tres años, en el congreso de traductores y editores de Málaga para el que había estado preparando mi exposición sobre esta autora cuya obra poco a poco empieza a ser descubierta y dada a conocer en castellano, el tema suscitó un cierto revuelo cuando abagué frente a lingüistas, editores y traductores por restituirle a Sofia su apellido en femenino. Después, durante el *break* para tomar un café y continuar, conversé con colegas que se me acercaron a darme las “quejas” de que sus editores no quieren borrar la marca registrada que constituye el apellido de Tolstói y les niegan la posibilidad de renombrar a la autora. Sin embargo, justo a fines de 2019, su novela escrita entre 1891 y 1895 *¿De quién es la culpa?* aparece en España con el nombre de Sofia Tolstaia, por primera vez en femenino. No digo que el hecho tenga una relación directa con lo ocurrido en el congreso, pero me reconfortó ver el apellido en femenino, mérito de su traductora, Marta Rebón, quien pudo imponer su criterio.

Es cierto que Sofia vivió cuarenta y ocho años con Liev Tolstói, pero también fue escritora, traductora y editora, fotógrafa, e incluso llegó a dedicarse con gran convicción a la música y a la pintura, con mejores resultados en la segunda. Al final de su vida pintó coloridas acuarelas de toda la flora y los hongos de la zona de Yásnaia Polyana, y dejó un archivo de más de un millar de fotografías de su propia autoría, con escenas de la vida de su numerosa familia, el marido y trece hijos de los cuales nueve llegaron a edad adulta, y de las visitas que recibían. Sofia siempre mira a la cámara, con expresión seria pero no severa, o con una sonrisa discreta, muchas veces ocupada pintando, cosiendo, sirviendo el té, muchas otras simplemente al lado de Liev y del resto de las personas retratadas. Siempre está arreglada, con vestidos entallados, mangas largas y cuello alto, muy trabajados con alforzas, volados menudos, géneros vaporosos en verano y con mucho cuerpo en invierno. Muy estable se la veía posando, aunque era ella quien preparaba el disparador automático y corría a ocupar su lugar en la composición.

Había nacido en verano, en una dacha próxima a Moscú. Su madre era nieta del primer ministro de Educación que tuvo Rusia, y su padre, descendiente de militares prusianos, era médico de la corte del zar. No poseían grandes fortunas pero valoraban la educación y se dedicaron a la instrucción tanto de sus cinco hijos varones como de las jóvenes Elizaveta, Tatiana y Sofia. Las prepararon, no para el matrimonio, sino para que aprendieran a ganarse la vida con su propio trabajo. Sin embargo, a los dieciocho años Sofia se casó con el amigo de su madre, el conde Tolstói, de treinta y cuatro años, quien le hizo llegar su proposición por escrito. El compromiso duró una semana, entre el 16 y

el 23 de septiembre, fecha en la que el matrimonio –acompañado de dos viejos sirvientes: Alexéi, el *valet* de Liev, y Varvara– partió hacia Yásnaia Polyana en un carruaje con tiro de seis caballos conducido por un cochero propio. ¿Qué llevaba consigo Sofia además de su ajuar de sedas, puntillas de encaje, tules, raso, tocados, abrigos de pieles, guantes de terciopelo?

Antes de casarse, Sofia había tenido tiempo de obtener el título de maestra de ruso y francés (para enseñar a domicilio, todo lo que se les permitía a las mujeres) mediante un examen estatal en la Universidad de Moscú. Se recibió con el mejor trabajo escrito de su cohorte. Había sido educada en ciencias y letras por institutrices y estudiantes universitarios. Hablaba francés y alemán, se interesaba por la filosofía, incluso estuvo tentada por el ateísmo –con lo ~~que~~ importante que es el sentimiento religioso para toda la espiritualidad rusa– de las enseñanzas de uno de sus maestros, quien le sugería que “Dios no existía y que la religión era una superstición obsoleta”. Sin embargo, luego de un tiempo Sofia prefirió volver a la fe y a la Iglesia ortodoxa, “abandonando para siempre el materialismo”.

Se movía en el círculo intelectual estudiantil de Moscú. “Me preparaba con mi amiga, la hija del rector de la Universidad, y es por ello que me movía en los círculos universitarios, entre profesores y estudiantes inteligentes. Era el inicio de la década de 1860, una época de fermento intelectual. La abolición de la servidumbre acababa de anunciarse; todos la debatían y los jóvenes estábamos muy entusiasmados por el gran acontecimiento. Nos reuníamos, discutíamos y disfrutábamos eso”.

Gracias al acceso a la biblioteca universitaria, pudo leer toda la literatura rusa, desde las primeras crónicas manuscritas hasta las obras más contemporáneas, fascinada de que su lengua se hubiera desarrollado tanto desde sus débiles inicios en la escritura monástica hasta la lengua rusa literaria de Pushkin. Sentía que la evolución de su propia lengua se había dado “como el crecimiento de una criatura viva”. Tras recibirse, apasionada por la literatura, enseguida comenzó a escribir el relato *Natasha*, tomando como modelos para la heroína a su hermana Tatiana y a sí misma. ¿Por qué, antes de casarse, Sofia quemó este relato, que Tolstói había leído? También quemó los diarios que había llevado desde los once años –excepto uno, que llegó a editarse– y otros escritos de juventud. ¿No se atrevió a llevarlos consigo o cumplía con cierto mandato iniciático de elegir entre la vida familiar y la literatura?

La joven que llegó a Yásnaia Poliana, instruida y sensible, ingresó al matrimonio como a un claustro y se convirtió en lectora y copista de la primera novela que Tolstói escribió de casado: *La guerra y la paz*. Natasha Rostova, protagonista de la monumental novela,

es una herencia de aquel relato que Sofia destruyó y que Tolstói había admirado. Todo en la casa pasaba por la creación literaria de Tolstói, Sofia dice no recordar nada significativo de la vida del pueblo, el Estado o el país, ocupados como estaban en el proceso creativo de la novela. Ya habían nacido Serguéi y Tatiana, y después de acostarlos a dormir, Liev y Sofia tocaban el piano a dúo. Son párrafos plácidos donde no hay el menor sobresalto ni la menor desavenencia, como contruidos para un público maledicente ante el cual la viuda debe quedar bien parada.

Hacia 1871, habían nacido Iliá, Liev y María. Entre 1872 y 1875 nacieron otros tres – Piotr, Nikolái y Varvara–, que solo sobrevivieron cerca de un año los dos varones, y la tercera, apenas dos horas. La salud de Sofia era muy frágil y los médicos le indicaron alejarse de todas sus ocupaciones. En su autobiografía omite mencionar que le habían prohibido tener más hijos, a lo que Tolstói había reaccionado acusándola de preferir cuidar su propia vida y “dejar hijos sin madre”, como absurdamente le dijo. Y así fue que siguieron naciendo entre 1877 y 1888 –cuando ya Sofia tenía cuarenta y cuatro años– Andréi, Mijaíl, Alexéi (que sólo viviría cinco años), Alexandra e Iván, o Vániechka.

En 1881, se mudaron a Moscú: era hora de que los hijos mayores ingresaran a colegios y a la universidad. Al poco tiempo Tolstói se largó a una de sus curas con *kumís** en las estepas de Samara. En una carta a Venguérov, Sofia había escrito: “Lo más difícil para mí será identificar el momento y la causa de nuestras *diferencias*. No fue una *diferencia* sino un *alejamiento* gradual de Liev Nikoláievich [Tolstói] de todo lo perteneciente a su vida pasada, y así se rompió la armonía de nuestra vida feliz anterior”. Sin embargo, con un estilo calmo, va describiendo el proceso por el cual Tolstói se fue alejando de ella en sus búsquedas de la verdad, de una verdadera espiritualidad, y ella confiesa: “En él, era una búsqueda apasionada y sincera; en mí, habría sido una tonta imitación, y habría dañado a la familia”.

Tolstói tenía intenciones de abandonar su vida lujosa, entregando, según Sofia, no sabría a quién o a quiénes, todas sus propiedades, a lo cual ella no accedió. Volvió a sus inquietudes de joven estudiante y buscó respuesta a su situación en la filosofía, leyendo a Marco Aurelio, Séneca, Epicteto, Spinoza, Sócrates, Platón, y escribió que “aquellos sabios” la ayudaron en gran medida a vivir y a pensar. Y de la obra filosófica de Tolstói tradujo al francés *Acerca de la vida*, un texto nacido como artículo, “Sobre la vida y la muerte”, y ampliado hasta convertirse en un libro. Sofia Tolstaia lo transcribió una y otra vez, discutiendo la redacción con su marido, luego lo tradujo, lo dio a revisar a dos

* Leche de yegua fermentada a la que se le atribuyen propiedades curativas según la tradición de varios pueblos del sur de Rusia y de Asia.

franceses y finalmente encomendó su edición en ambas lenguas en Francia en 1888, consciente de que en Rusia, o bien sería censurado, o bien directamente prohibido.

Al año siguiente Tolstói publicó la novela breve *Sonata a Kreutzer*, de inmediato censurada en Rusia y hasta en Estados Unidos por constituir una afrenta contra la institución del matrimonio. Tolstói narra allí la historia de cómo un marido ciego de celos apuñala a su mujer al sospechar haberla sorprendido con un amante. Sofía le responde literariamente con una novela breve titulada *¿De quién es la culpa?* Allí pudo exponer el punto de vista de la mujer en las relaciones matrimoniales, que en la obra de Tolstói estaba totalmente silenciado. ¿Quién si no ella estaba habilitada para salirle al paso y emitir juicio? “En mi propio corazón sentí que ese relato se dirigía a mí, que me hería de inmediato, me rebajaba ante el mundo entero y que destruyó lo último que quedaba de amor entre nosotros”, escribió Tolstaia en 1891. Ese golpe no le impidió interceder ante el zar Alejandro III y conseguir la autorización de publicar la *Sonata...* en las *Obras completas* del marido que estaba preparando en la década de 1890. Solo una editora de armas tomar defendería una obra que la denigraba, como ella misma lo declaró, e insistiría en su publicación. Sin embargo, en 1898, escribió en su diario sobre lo que llamó “la cuestión femenina”: “Ayer por la noche me sorprendió mucho la conversación con L.N. sobre la cuestión femenina; ayer mismo de repente dijo que las mujeres, independientemente de aquello a lo que se dediquen –magisterio, enfermería, arte–, tienen un solo objetivo, el amor carnal. Apenas lo consiguen, todas sus ocupaciones se esfuman como el polvo. Me irrité tanto con esa opinión que comencé a increpar a Liev Nikoláievich por su punto de vista tan eternamente cínico sobre las mujeres y que tanto me ha hecho sufrir. [...] que esa indiferencia hacia mi vida espiritual e interior que hasta hoy me atormenta y me enoja, que ha quedado tan al desnudo y se ha vuelto tan clara para mí con los años, es lo que me ha arruinado la vida y me ha hecho desencantarme y amar menos ahora a mi esposo”.

Fue por esa época que las propiedades de la familia por fin se distribuyeron entre las hijas y los hijos por decisión de Tolstói, delegando por poder notarial en Sofía la administración de todos los negocios del campo y de la explotación de su obra. Además de corregir, editar y traducir, Sofía también aprendería del negocio editorial.

Es como si la retirada de Tolstói y el dejar de alumbrar hijos hubieran despertado una mayor actividad creativa en Sofía. Como si hubiera podido liberarse de algunos de los pesos que lastraban su vida. Durante décadas, Sofía Tolstaia llevó diarios que abarcan casi cincuenta años, entre 1862 y 1910, año de la muerte de Tolstói. Se publicaron incluso en vida de la autora. También, tomaba apuntes de los diarios de Liev Tolstói, de las cartas

y llevaba un cuaderno titulado “Mis anotaciones varias para referencias”. Todas estas fuentes constituyeron el material primario con el cual Sofia redactó su libro autobiográfico *Mi vida*. Este ha sido descalificado por muchos críticos por considerarse un material “derivado”, sin valor para biógrafos e historiadores (principalmente de Liev Tolstói), y tampoco se han tenido en cuenta sus cualidades literarias. Sin embargo, Sofia explicaba en 1913: “Si alguna vez he escrito algo de valor, son esos siete gruesos cuadernos que llevan por título *Mi vida*. Allí he relatado mi larga vida hasta 1897 [...] Cuando al morir Liev Nikoláievich, se me prohibió ilegalmente el acceso al Museo Histórico, al que yo había dado en custodia todos los documentos de mi marido, los diarios, las cartas, los cuadernos de notas, así como los míos, no pude continuar trabajando con los materiales y [...] he perdido tres años de mi vida”.

Es conocido y reconocido el valor del archivo para el mundo occidental, pero desde pequeña aprendí en Rusia que allí ese valor se eleva a niveles de culto. Habiéndose zanjado en vida de Tolstói los problemas de la propiedad de sus tierras e inmuebles, lo que más peso tuvo en el litigio entre sus herederos fue el tema del archivo documental del matrimonio, que fue embargado hasta que se dirimió el conflicto sucesorio. Solo entonces Sofia pudo volver a acceder a los materiales para terminar *Mi vida*.

Así, desde principios del siglo XX, se conocieron más trabajos de Sofia, libros y publicaciones en revistas. En marzo de 1904, con el seudónimo Ustálaia, “Cansada”, publicó un sorprendente ciclo de poesía en prosa *Lamentos*, influida por los poemas en prosa de Turguéniev, en la revista *Zhurnal dlia vsiej*. Aunque son nueve poemas independientes, forman una unidad lírica de alto vuelo en las imágenes, en el sentimiento religioso, en lugares como el monasterio, el templo, las cavernas donde habita lo sagrado, en el amor imposible, en el amor por la música, en la relación con la naturaleza, en el dolor materno –de una madre que se sitúa en tercera persona– por la pérdida del pequeño hijo cuya alma se eleva hacia Dios. Muerto también está el poeta, y la amada deposita sobre su pecho una rosa roja.

En 1910, se publicó *Las muñecas esqueletitos y otros relatos*, un libro de cuentos infantiles ilustrado por el pintor A. Moravovi a pedido de la propia Sofia. Los cuentos toman mucho de la vida familiar, desde el primero, que narra la compra de muñequitas de madera en un bazar y la idea de coserles la ropa en casa para adornar el árbol navideño y regalar junto con dulces y manzanas a los niños y niñas del pueblo que no tenían otros juguetes; hasta la historia que, según los diarios de Sofia, su propio hijo Vánechka le contó y ella copió. ¿Estaría el niño imitando a su papá mientras trabajaba con Sofia? No hay amargura ni rencor en estos relatos; están llenos de amor, de la nostalgia de una madre

por la infancia de los hijos que crecieron y, una vez más, ¿por qué no habría de ser así?, del dolor por los que perdió.

Una cuestión de forma. La poesía de Wisława Szymborska

Eugenio López Arriazu (UBA)

earriazu@yahoo.com.ar

Resumen:

La poesía de W. Szymborska surge en el contexto polaco posterior a la segunda guerra mundial. Según Cz. Miłosz en “Poesía en ruinas”, es un período en el que la poesía adquiere un tono sombrío debido a que la distancia entre lengua y realidad, poesía y mundo se siente como una brecha insalvable. La poesía de Szymborska, sostenemos, es indisociable de tal percepción del mundo. Su poética madura, que ya empieza a formularse en sus primeros poemas de *Canción negra*, es el resultado de una búsqueda formal que implica, a la vez, cierta concepción de la lengua en el sentido antes mencionado. El presente trabajo está dedicado a definir tal poética a través de sus procedimientos y a ahondar en la concepción de la lengua que la respalda.

*¿Y vos quién sos, bella mascarita?*⁵³

W. Szymborska, “Movimiento”.

Cuando la realidad se escapa y no coincide con el lenguaje, cuando desconfiamos de las palabras y del conocimiento, hay que buscar una forma que la nombre *a pesar* del sujeto que enuncia. Sólo así hay esperanza de que surja la vida y el sujeto en ella implicado. Tal es la estrategia de Wisława Szymborska. La red de sus poemas deja entrever algo a través del vacío entre los hilos; la flecha de sus frases anhela un blanco y lo incrusta en el poema cuando acierta. De estas operaciones, surge una imagen del ser, metafísica y concreta, poética y filosófica a la vez. Una imagen en la que se reconoce el lector polaco en sus circunstancias históricas y también los lectores de otros tiempos y geografías, en la medida en que la poesía de Szymborska, la forma que halló para su máquina de sentido, nos permite identificarnos dentro de la malla y sentir en carne propia el impacto de la flecha.

En “Poesía en ruinas”, una de las seis conferencias dictadas por Czesław Miłosz en Harvard en 1981-82, el poeta sostiene una tesis doble. Por un lado, recién después de la segunda guerra mundial “la poesía polaca comienza a alejarse de los procedimientos estilísticos característicos de la poesía anterior a la guerra en muchos países y lo hace, sin duda, bajo la presión de la imperiosa necesidad de hallar una expresión para una experiencia colectiva en extremo agobiante” (Милош, 2013: 86). Por otro lado, el hallazgo no fue inmediato: se desconfió de la cultura. Se sospechó que “había protegido un sistema de significados y símbolos como fachada para un genocidio que se preparaba”

⁵³ Kim jesteś piękna maseczko.

(87). Y agrega en “Una lección de biología” (otra conferencia de Harvard): “La conciencia de que las palabras se refieren a las palabras y no a la realidad que hay que describir lo más exactamente posible oprime al poeta; allí, sin duda, la causa principal del tono sombrío de la poesía contemporánea” (55). Entonces, como consecuencia de “una realidad que se escurría de la lengua” (89), la poesía se hizo nihilista. Sin embargo, este nihilismo es, para Miłosz, aún insatisfactorio desde un punto de vista formal: “Para trabajar la forma es imprescindible cierta abstracción y frialdad. Para quienes se ven arrojados al centro de los eventos, que les arrancan de la boca gritos de dolor, es difícil conservar la distancia que brinda la posibilidad de la transformación artística” (89).⁵⁴ Miłosz da en apoyo de su tesis el ejemplo de Anna Świrszczyńska, quien colaboró como enfermera en el alzamiento de Varsovia de 1944. Según Miłosz, “debieron pasar treinta años antes de que diera con un estilo que la satisficiera” (91). Se refiere a *Levantando la barricada*, de 1974.

Desconfianza y distancia constituyen, justamente, la poética de Szymborska. De allí, la duda existencial y los múltiples puntos de vista; de allí, la paradoja como procedimiento recurrente, recurrentemente notada por la crítica (Farré, 2017: 153 y Biłos, 2004: 219); de allí la distancia irónica para la tragedia.

Sin embargo, éstas son características de su poesía madura. Como Świrszczyńska, Szymborska debió buscar su forma. En *Canción negra*, aparecido póstumamente en Polonia en 2014, se recogen algunos de sus primeros poemas de los años 1945-1950. En “La paz”, por ejemplo, la gente corre a saludar el fin de la guerra, anticipándose incluso a los anuncios, para

ofrecer la verdad como una cosa:

que la gente ha traído a la tierra

la paz, no la espada. (Szymborska, 2022)⁵⁵

La verdad dejará de tener luego para Szymborska la objetividad de una cosa, el tono se alejará tanto de la épica como del pathos. En “Busco la palabra”, de la misma antología,

⁵⁴ No es Miłosz el primero en notar dicha necesidad. Ya lo había sostenido W. Wordsworth en el prefacio a *Baladas líricas* (1798), al definir la poesía como “emociones recogidas en tranquilidad”. Borges respalda esta concepción en su clase sobre Wordsworth (Arias, M. y Hadis, M., *Borges profesor*, Buenos Aires, Emecé, 2000, pp. 170-71). Konstantín Pavlov, el gran poeta búlgaro del siglo XX, sostiene la misma idea: “No existe una regla de que cuanto más apasionado sea el acto erótico, más seguro será concebir un hijo. Las emociones más fuertes necesitan madurar durante más tiempo, porque luchan más por su propia autenticidad y no quieren convertirse en arte. Sólo cuando se la debilita, la emoción puede obedecerte. Si un hombre dice “esto es más fuerte que yo”, no podría convertir eso en arte” (Павлов, 2017: 95).

⁵⁵ Podawać prawdę jak rzecz – // że ludzie przynieśli ziemi / pokój – nie miecz.

la poeta anhela aún la palabra que dé cuenta del horror, pero no la encuentra. El poema se detiene al borde de la imposibilidad con un dejo de frustración. Se distanciará también, en lo sucesivo, de tal utopía. Sin embargo, sí asoman el escepticismo y el humor ante la tragedia. En “Canción negra”, Szymborska elude las verdades últimas: “El futuro, quién lo adivina. Seguro del pasado, quién”.⁵⁶ Y en un contexto de realidad cotidiana, cuando alguien cae borracho en un baile, la voz lírica del poema exclama: “No nos pongamos trágicos. Está vivo. ¿Quizá tomó demasiado / y es lápiz labial la sangre en la sien?” (Szymborska, 2022).⁵⁷

“La realidad exige”, publicado en *Fin y principio* (1993) casi cuarenta años después, vuelve sobre la tragedia, pero con un tratamiento completamente diferente. Desde una óptica nietzscheana, se afirma la vida con su sufrimiento: “La realidad exige, / que lo digamos: / la vida continúa” (Szymborska, 2003: 294).⁵⁸ El poema enumera batallas históricas, desde Jericó, pasando por Kosovo, Borodinó, Pearl Harbour y Hastings hasta Hiroshima. En todos lados, resurge la vida cotidiana; el hombre o la naturaleza borran los rastros de la destrucción y la muerte: “No sin encantos es este horrible mundo” (295)⁵⁹ a pesar de que “Tal vez todo lugar fuera un campo de batalla / los aún recordados / los ya olvidados” (295).⁶⁰ La distancia elimina el didactismo: “Qué moraleja emana de esto: quizás ninguna. / Lo que en verdad emana es la sangre que seca rápida / y siempre algunos ríos, algunas nubes” (295).⁶¹ Nótese que ya no hay riesgo de patetismo: la sangre no mancha la página, de inmediato la lavan los ríos. Y el poema termina con la risa, osadamente yuxtapuesta a la tragedia:

En los trágicos desfiladeros
le lleva los sombreros el viento a las cabezas
y nada hay que hacer...
nos hace reír la vista. (295)⁶²

Pueden leerse en este poema la paradoja y el absurdo. La paradoja no sólo de que surja la vida del horror, sino de que coexistan, en diferentes planos, risa y tragedia. Y el absurdo, en palabras de X. Farré, “de los avatares que rigen las acciones del género

⁵⁶ Przyszłość – któż ją odgadnie. Przeszłości pewien – któż.

⁵⁷ Nie tragizujemy. On żyje. Może za dużo pił / i krew na skroni to szminka?

⁵⁸ Rzeczywistość wymaga, / żeby i o tym powiedzieć: / życie toczy się dalej.

⁵⁹ Nie bez powabów jest ten straszny świat.

⁶⁰ Może nie ma miejsc innych jak pobojuwiska, / te jeszcze pamiętane / te już zapomniane.

⁶¹ Jaki stąd płynie moral – chyba żaden. / To, co naprawdę płynie, to krew szybko schnąca / i zawsze jakieś rzeki, jakieś chmury.

⁶² Na tragicznych przełęczach / wiatr zrywa z głów kapelusze / i nie ma na to rady - / śmiesz nas ten widok.

humano en este mundo que siempre será para él indescifrable, oscuro, caprichoso” (153). Puede también parecer “absurda” la ausencia de moraleja, que no haya enseñanza que extraer del horror. Sin embargo, el poema explota de sentido, sólo se niega a moralizar o a brindar una perspectiva trascendente de la realidad. La vida es lo que hay, inmanente, cotidiana, memorable y olvidable, horrorosa y, por suerte, también risueña. Y la realidad, el punto de vista realista, exige que la aceptemos.

La paradoja que funda las paradojas en Szymborska es, como sostiene Biłos, “a la vez estética y epistemológica” (219). Digamos, por nuestra parte, que es precisamente la conjunción de su estética con una epistemología particular lo que la produce. Szymborska parte de la desconfianza radical, ya mencionada, en la lengua y en el conocimiento, pero apela al lenguaje para dotar de sentido al universo. El sentido nietzscheano, escéptico e inmanente, por el que, como vimos, vale la pena vivir.

En su discurso de recepción del premio Nobel, tomando distancia de cualquier posición romántica, Szymborska afirma que “la inspiración, sea lo que sea, surge de un incesante ‘no sé’” (Szymborska, 2003: 339). Opone la duda a la seguridad de los dictadores, demagogos y fanáticos. Esta duda, no privativa de los artistas, que produce una inspiración al alcance de cualquiera, debe ser el método de trabajo del escritor: “También los poetas [como en otra esfera Marie Curie], si son verdaderos poetas, deben repetirse ‘no sé’” (341). Cada poema intentará lidiar con el problema y cada solución será insatisfactoria, hasta que el conjunto sea llamado “obra” por los historiadores.

Al mismo tiempo, el mundo es *zadziwiałący*: “asombroso”, “increíble”, “maravilloso”, “admirable”, según cómo se traduzca la palabra. Ahora bien, Szymborska hace dos salvedades para la aplicación del adjetivo. Por un lado, el asombro al que se refiere es espontáneo (*samoistne*) y no surge de comparación alguna con normas establecidas, es decir, como algo excepcional. Por el otro, el asombro es propio del lenguaje poético, “donde cada palabra tiene su peso, ya nada es usual ni normal” (342).

Tenemos aquí la teoría del extrañamiento artístico (*ostranienie*) de V. Shklovski llevada a un plano existencial. Para ello, Szymborska parece fundir la concepción de la filosofía de K. Jaspers con los procedimientos estéticos. Según Jaspers, el origen del filosofar es múltiple: “Del *asombro* sale la pregunta y el conocimiento, de la *duda* acerca de lo conocido el examen crítico y la clara certeza, de la *conmoción del hombre* y de la conciencia de estar perdido, la cuestión de sí mismo” (Jaspers, 1978: 15).⁶³ Asombro y duda no sólo están explicitados por la poeta en el discurso del Nobel, sino tematizados en

⁶³ Énfasis en el original.

su obra; la conmoción de las situaciones límites, tales como la guerra y la muerte, suelen concretarse en imágenes o núcleos narrativos desde los que se despliegan los temas.

En cuanto al extrañamiento artístico, Shklovski sostenía que la función del arte era combatir la automatización de la percepción: “Para dar sensación de vida, para sentir los objetos, para percibir que la piedra es piedra, existe eso que se llama arte. La finalidad del arte es dar una sensación del objeto como visión y no como reconocimiento” (Shklovski, 1999: 60). Devolver la visión: algo para lo que la literatura, con todos sus recursos retóricos, tropos y procedimientos, está especialmente preparada. Extrañar para ver, diría Shklovski. Extrañar para asombrarnos, diría Szymborska.

La duda de Szymborska, por último, es radical, nunca cartesiana. Descartes, en su discurso del método, duda de todo para luego erigir un método positivo desde cuya seguridad darse el lujo de abandonar la duda. Así lo entendieron también quienes profesaron la fe del positivismo, o de la Luz y la Razón. Szymborska, testigo tanto de las masacres racionales como de las utopías iluministas durante y en torno a la segunda guerra mundial, rechaza el lujo. Ya no hay método contra la duda, ella misma es su propio método.

Esta duda se plasma artísticamente de diversas maneras: con el detalle y la miniatura, por el punto de vista, a través de una poética negativa. Las tres maneras implican un trabajo particular con la lengua, de sobriedad, compresión y selección, así como una concepción singular de la misma.

El detalle y la miniatura le permiten “congelar un momento para mantenerlo con vida” (Szymborska, 2013), como nos dice la poeta en una entrevista. En última instancia, para Szymborska, “cualquier poema es eso: un instante” (2013). Abundan en su obra los poemas sobre cuadros, paisajes, miniaturas y fotografías, como los famosos “Los dos monos de Brueghel (1957) y “Gente sobre el puente” (1986), escritos con un intervalo de casi treinta años entre uno y otro. En ambos cuadros, se congela un momento que dispara una pregunta que el poema no responde. En el primero, los monos se transforman en una alegoría de un examen de graduación de altos estudios (*maturalny*) sobre “la historia de la gente”. El yo lírico tartamudea al querer responder, y el mono “le sopla la respuesta / con un rumor de cadenas” (Szymborska, 2003: 46).⁶⁴ Y ahí termina el poema: la duda en las respuestas oficiales rompe las cadenas y nos catapulta hacia *otra* historia. En “Gente sobre el puente”, se describe un cuadro, en este caso uno de Hiroshige Utagawa, para deconstruir los efectos del realismo y que así surja la vida contra la artificial detención

⁶⁴ Z historii ludzi. // Podpowiada mi / cichym brząkaniem łańcucha.

del movimiento. Pero Szymborska no nos dice qué es la realidad, simplemente nos hace dudar de sus representaciones. No confiemos en ellas, hechizados por sus efectos, como quienes “creen en su audacia, / que así es la realidad” (282).⁶⁵ En otros poemas, como en “Un terrorista: está mirando” (1976), se reduce el tiempo a los cuatro minutos previos a la explosión de una bomba en un bar...

A la compresión temporal y a la miniatura en movimiento de las pequeñas acciones de las futuras víctimas, el poema suma un elemento completamente destabilizador: el punto de vista. Pues el poema conmueve sin duda por la brutal yuxtaposición de la rutina vital, inconsciente de su propia vida, ante la inminencia de la muerte; pero si volvemos al título, tal conmoción, en el sentido jasperiano que arriba citamos, nos la provoca la mirada del terrorista, el punto de vista del poema. ¿Cómo es posible? ¿Quién es ese terrorista capaz de asesinar y ver, al mismo tiempo, a sus víctimas de un modo tan humano? ¿En dónde radica, por otro lado, su humanidad, si en realidad, su visión es seca y despiadada? El poema, objetivo y desapasionado, en los extremos opuestos del patetismo, es, en sí mismo, un terrorista. En la entrevista ya citada, Szymborska dice “Todas las cosas tienen como mínimo seis puntos de vista: desde los cuatro lados y desde arriba y desde abajo” (2013). El terrorista es uno de estos puntos de vista laterales con los que Szymborska juega más “a plantear preguntas que a dar respuestas” (2013) y nos pone en la célebre situación de Montaigne en la que un hombre juega con un gato. ¿Cómo saber, desde afuera, si no es el gato quien juega con el hombre? Las representaciones con que dominamos la realidad se esfuman en sus poemas y nos dejan dentro de la realidad, si no a su merced, al menos preguntándonos si no es este el caso.

El tercer procedimiento, que, siguiendo a Biłos, hemos llamado poética negativa y que Lobos llama poética del reverso (Lobos, 2022), está implícito en los tres poemas recién mencionados. El vacío de lo que escapa a la percepción “retorna sobre sí mismo con una presencia luminosa” y “la negatividad se vuelve positividad” (Biłos: 220, 222). Positividad, coincidimos, en tanto afirmación de la vida, no de su definición.

Veamos tal poética negativa en dos poemas que atañen directamente al lenguaje: “La alegría de escribir” (1967) y “Utopía” (1976). El primero es metaliterario, como su título lo indica, una especie de poética. El poema relata una escena de caza, en que una cierva corre por un bosque a beber agua hacia una emboscada de hombres dispuestos a disparar. Pero la cierva está escrita y corre a tomar el agua escrita en un bosque escrito sobre una hoja blanca con cazadores de tinta. La escena dispara la reflexión del yo lírico:

⁶⁵ I wierzę w swoim zuchwalstwie, / że tak jest rzeczywiście.

Olvidan, que esto no es la vida.
Otras leyes, negro sobre blanco, rigen aquí.
Un pestaño durará lo que yo quiera,
permitirá ser dividido en pequeñas eternidades
llenas de balas detenidas en vuelo.
Nunca, si lo ordeno, sucederá aquí nada.
Contra mi voluntad, no caerá ni una hoja
ni doblará el tallo el peso de la pezuña.

(Szymborska, 2003: 113)⁶⁶

El mundo de la vida surge contra el fondo de este mundo escrito, controlado y controlable, en el que un poeta puede “atar el tiempo con cadenas de signos” (114)⁶⁷. La escritura tiene doble filo, una doble manera de ser y circular. Por un lado, sirve, en su función comunicativa, para representar la vida. Por el otro, en tanto *poiesis*, es ella misma un acto vital de creación. Szymborska dirige el dardo de su pluma a la primera función para que no la confundamos con la realidad, para que seamos conscientes de la necesaria convencionalidad y relativa (o absoluta) arbitrariedad de nuestras construcciones discursivas. Al mismo tiempo, la posibilidad de que algo perdure en la escritura constituye la “alegría de escribir”, nuestro triunfo sobre la muerte, “la venganza de una mano mortal” (114).⁶⁸ Y la dialéctica por la que el poema termina oponiéndose a la muerte lo devuelve a la vida. Así, la ficción no está, en efecto, del lado de la mentira. La cierva escrita, “apoyada sobre sus cuatro patas prestadas de la verdad / aguza bajo mis dedos los oídos” (113).⁶⁹ Pero ya no se trata de la verdad-cosa de *Canción negra*. Se trata ahora de una verdad escritural, de circulación discursiva y provisoria, a no confundir con la circulación de las cosas.

Si en “La alegría de escribir”, Szymborska le hace una vivisección a la escritura para mostrar sus órganos de procedimiento, en “Utopía” lleva a cabo una autopsia del lenguaje. Las palabras que se diseccionan ya están muertas. El uso de mayúsculas, puede leerse como alegoría, en tanto se les da a los conceptos abstractos la concreción de una cosa, como “el árbol de la Correcta Conjetura” (234).⁷⁰ Pero la alegoría sirve aquí para denunciar, en realidad, el falso ropaje de las palabras que quieren hacerse pasar por objeto.

⁶⁶ Zapominają, że tu nie jest życie. / Inne, czarno na białym, panują tu prawa. / Okamgnienie trwać będzie tak długo, jak zechcę, / pozwoli się podzielić na małe wieczności / pełne wstrzymanych w locie kul. / Bez mojej woli nawet liść nie spadnie / ani żdźbło się nie ugnie pod kropką kopytka.

⁶⁷ Czas, który więzę łańcuchami znaków?

⁶⁸ Radość pisanja. / Możnaść utrwalania. / Zemsta ręki śmiertelnej.

⁶⁹ Na pożyczonych z prawdy czterech nóżkach wsparta / spod moich palców uchem strzyże /

⁷⁰ Rośnie tu drzewo Słusznego Domysłu.

No hay discurso objetivo. La “Correcta Conjetura”, el “recto árbol de la Comprensión”, “el Valle de la Evidencia”, la “Convicción Profunda” y la “Certeza Inmutable”, que disipan las dudas y hacen aflorar sin más la verdad, habitan una “isla desierta”, “una vida inconcebible” (234-235).⁷¹

Szyborska elude cualquier romanticismo. La escritura es una alegría y los sueños son dignos de elogio, pero el tono de “Elogio de los sueños” (1972) es el de la felicidad de la imaginación, que nos permite hacer lo que no podemos hacer en la vigilia, porque los sueños, al parecer, sueños son. En *Fin y principio* (1993), el mismo poemario que contiene “La realidad exige”, hay otro poema cuyo título suele traducirse por “La realidad”. Pero la palabra polaca para “realidad” en el primer poema es *rzeczywistość*, “realidad”, mientras que el segundo se titula *Jawa*, que refiere a la realidad de la vigilia. “No están locos los sueños / loca está la realidad (vigilia)” (297),⁷² escribe Szyborska. Es decir, como con la escritura, la no confusión de los planos hace que la conciencia de los sueños permita la percepción de la realidad.

Tampoco es romántica la naturaleza. En “El regreso” (1967), del mismo poemario que “La alegría de escribir”, los pájaros vuelven demasiado temprano y mueren: “Alégrate, razón, el instinto también se equivoca” (143). La vida es una suma de “ensayos fallidos” (143).⁷³ Ensayo y error son la contrapartida vital de la duda, la consecuencia inevitable del “no sé”. Y ¿qué es la poesía? Frente a las concepciones románticas de la inspiración, el genio y la trascendencia, lo recóndito, la Verdad y el misterio, Szyborska responde en “A algunos les gusta la poesía” (1993): “Y yo no sé y no sé y a ello me aferro / como a un saludable pasamanos” (289).⁷⁴

Por la obra de Szyborska pululan los animales, de todos los órdenes, junto a nosotros, todos en el mismo plano. Es parte de su visión de mundo, correlato en algún sentido de su concepción de la lengua. Las cosas, los animales y nosotros estamos aquí, ahí, en este mundo, pero las palabras se interponen. El lenguaje, natural, producto de la evolución biológica, para cumplir su función *debe* separarse de los objetos. Esta condición de posibilidad implica la necesidad semiótica de la existencia de la mentira, el autoengaño y la falacia. Un lenguaje en el que no pudiéramos mentir, no serviría para comunicarse. Pero las consecuencias pueden ser nefastas para nuestra semiosfera y para nuestras vidas. Hay que desconfiar. Como sostiene J. Hoffmeyer en *Biosemiótica*,

⁷¹ Wyspa jest bezludna. / W życiu nie do pojęcia.

⁷² To nie sny są szalone, / szalona jest jawa.

⁷³ Ciesz się, rozumie, instynkt też się myli. // Patrzy na życie jak na odrzucane próby.

⁷⁴ A ja nie wiem i nie wiem i trzymam się tego / jak zbawiennej poręczy.

Esta capacidad de realizar abstracciones hipostáticas, sin embargo, también conlleva un creciente riesgo de cometer errores serios, la capacidad de ser engañado o de mentir. Por supuesto, todos los animales superiores poseen esas habilidades, escribe Stjernfelt, pero “las abstracciones añaden la posibilidad de construir enormes subdominios de discurso: el mito, la religión, la literatura, la ciencia cuya vasta capacidad para la verdad general espeja su igualmente vasta capacidad para las falacias generales”. (Hoffmeyer, 2013: 59)

¿Qué imagen del ser surge, entonces, de la poesía de Wisława Szymborska? En primer lugar, una moderna, no binaria y enemiga de todo binarismo. Como dice Miłosz en “Una lección de biología”, a propósito de “Autotomía” (1972), “el poema corresponde a la sensación general del siglo XX, donde no hay lugar para el dualismo platónico de cuerpo y alma ni para la gloria eterna” (Милош, 2013: 54). Agreguemos que poco lugar deja también el siglo XXI para tales dualismos.

Segundo, la escritura de Szymborska, su manejo de la lengua, se postulan contra todo antropocentrismo. Así lo expresa Biłos: “Szymborska afirma la autonomía del acto poético, pero esta autonomía permanece abierta (de ahí la modernidad de su poesía) pues no pierde de vista, ni por un instante, la preservación del lazo entre los seres animados y las cosas” (230). Al mismo tiempo, la negatividad es “la sombra de las cosas y los seres [...], la fulguración del pasaje en tanto éste se opone al deseo del sujeto lírico de fijar aunque más no sea por un instante las cosas [...], todo lo que el sujeto no es, lo que ha perdido en el curso de la evolución de las especies” (222). Surge, entonces, decimos, una imagen existencial del hombre: curioso, empático con el mundo, flexible y capaz de verse a sí mismo desde la inestabilidad y movilidad de todos los puntos de vista, que inevitablemente cambian a cada centímetro.

En resumen, el ser humano se presenta como antítesis paradójica. Pues, apelando a las imágenes de la autora, mientras que el ser perfecto, de anatomía simple, es un “Ser sin contradicciones, la cebolla, / la cebolla criatura bien lograda” (225),⁷⁵

En nosotros hay grasas, nervios, venas,
secreciones y secretos.
Y nos ha sido denegada
la idiotez de lo perfecto (226).⁷⁶

Por suerte o por desgracia, en este mundo así desde siempre, imperfecto sin haber caído, no hay lugar para oponer al hombre a la naturaleza: ambos nos equivocamos. La perfección irónica de la cebolla se revela también, en última instancia, como escritura.

⁷⁵ Byt niesprzeczny cebula / udany cebula twór.

⁷⁶ W nas – tłuszcz, nerwy, żyły, / służy i sekretności. / I jest nam odmówiony / idiotyzm doskonałości.

Nos ha permitido por contraste, aunque sea fugazmente, ver la imperfección de la vida. Por último, debemos agregar, para no correr el riesgo de cargarle a Szymborska el binarismo que combate, que no hay tampoco oposición entre cosas y palabras. Así lo muestran la racionalidad de la anatomía en la cebolla y la contradicción orgánica de la nuestra. Cosas y palabras se interpenetran. No es posible pensar siquiera el discurso como opuesto a la realidad. Nunca el verbo se hizo carne, pues nunca fue otra cosa.

Bibliografía:

- Biłos, P. (2004) “Wisława Szymborska, une poésie du paradoxe et de l’initiation”. En *La poésie polonaise du XXe siècle, Voix et visages*. Paris: Institut d’études slaves, pp. 219-230.
- Farré, X. (2017) “Cuadros y fotografías. Sobre la poesía de Wisława Szymborska”. En *Revista Cultural TURIA N° 124*. Teruel: Instituto de Estudios Turolenses, pp. 150-167.
- Hoffmeyer, J. (2013) “De animal a humano”. En Arrizabalaga, M. I. (ed.) *Semiótica de la cultura / Ecosemiótica / Biorretórica*. Córdoba: Editorial de la Facultad de Lenguas de la Universidad Nacional de Córdoba.
- Jaspers, K. (1978) *La filosofía desde el punto de vista de la existencia*. México-Buenos Aires: FCE.
- Lobos, O. (2022) “‘Utopía’, de Wisława Szymborska y una poética del reverso”. En E. López Arriazu y O. Lobos (eds), *Utopías esclavas. Crítica y textos literarios*. Buenos Aires: UBA.
- Shklovski, V. (1999) “El arte como artificio”. En Todorov, Tz., *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*. Madrid, México: Siglo XXI.
- Szymborska, W. (2003) *Wiersze wybrane*. Kraków: Wydawnictwo a5.
- Szymborska, W. (2013) “Entrevista con Wisława Szymborska, otra Nobel para conocer, por Xavi Ayén”. En *Las 2 orillas*, <https://www.las2orillas.co/>
- Szymborska, W. (2022) *Wiersze z lat 1945-1950 przygotowane do tomu czarna piosenka*, <https://polona.pl/item/wiersze-z-lat-1945-1950-przygotowane-do-tomu-czarna-piosenka,MTAzNjczNTI4/1/#info:metadata>
- Милош, Ч. (2013) *Свидетельство поэзии. Шесть лекций о недугах нашего века*. Москва: Центр книги Рудомино [Miłosz, Cz. (2013) *Testimonio de la poesía. Seis conferencias sobre los males de nuestro siglo*. Moscú: Centro del libro Rudomino].
- Павлов, К. (2017) *Записки 1970-1993*. София: Факел Експрес.

La representación del refugiado en la novela *El Hombre a ambos lados de la pared*, de Zorko Simčič

Jimena Santos (UBA)

Resumen:

El propósito del presente trabajo es analizar la novela *El Hombre a ambos lados de la pared* de Zorko Simčič en relación con la representación de la “identidad narrativa” (Ricoeur: 2009) de los refugiados eslovenos, que llegaron a la Argentina luego de la Segunda Guerra Mundial. Para esto se propone que la construcción de la figura del refugiado en la novela muestra una identidad fragmentada por el exilio.

Este acontecimiento fue consecuencia de una guerra civil que los dividió como pueblo, enfrentando al Ejército de Liberación Nacional con la Guardia Nacional Eslovena, compuesta por católicos anticomunistas que apoyaban la invasión. En el contexto de posguerra, los comunistas llevaron a cabo actos de violencia, asesinatos y deportaciones contra aquellos que consideraban enemigos, así muchos de ellos tuvieron que salir de Yugoslavia como refugiados políticos. Tal es el caso de Zorko Simčič, quien llegó a la Argentina en 1948.

Posteriormente se convirtió en un autor prohibido en su país. Sin embargo, durante su exilio encontró la posibilidad de desarrollar su escritura sin renunciar a su identidad. Publicó en 1957 *El hombre a ambos lados de la pared* en idioma esloveno. La novela recién fue difundida en Eslovenia en 1991 luego de su independencia.

El exilio, que marcó tanto su vida como su escritura, se representa en esta obra de manera ficcional. El narrador cuenta la historia de un personaje que por razones políticas debió abandonar Yugoslavia y refugiarse en Argentina. Analizar la identidad narrativa del “hombre a ambos lados de la pared” permitirá comprender la construcción simbólica que se propone sobre este período de la historia de los eslovenos.

El propósito del presente trabajo es analizar la novela *El Hombre a ambos lados de la pared* de Zorko Simčič en relación con la representación de la “identidad narrativa” (Ricoeur: 2009, p. 997) de los refugiados eslovenos que llegaron a la Argentina luego de la Segunda Guerra Mundial. Para esto se propone que la construcción de la figura del refugiado en la novela muestra una identidad fragmentada por el exilio.

En relación al contexto histórico, Molek (2013), en “La identidad eslovena en Argentina: el caso de los refugiados eslovenos en la Argentina”, explica que este acontecimiento fue consecuencia de una guerra civil que los dividió como pueblo, enfrentando al Ejército de Liberación Nacional con los Defensores del Hogar eslovenos (domobranci), organización compuesta por católicos anticomunistas, que se alió con los invasores: “Parte de este grupo conformaría tras la Segunda Guerra Mundial el grupo de refugiados que arribaran la Argentina” (p. 43).

Desde 1947 llegaron a este país “...algo menos de 7.000 exiliados eslovenos...” (Kos: 2014, p. 175), que se vieron obligados a abandonar su tierra debido a las persecuciones políticas, actos de violencia, asesinatos y deportaciones que llevaron a cabo los

comunistas contra quienes consideraban sus opositores. Tal es el caso de Zorko Simčič. Kos (2014) detalla que este autor nació en el 1921 en la ciudad de Maribor. Se desarrolló profesionalmente como narrador, dramaturgo y ensayista. Comenzó a estudiar pedagogía, pero luego de la ocupación alemana en 1941 debió terminar su formación en Ljubljana.

Según Igličar (2019), en 1942 los italianos llevaron a Zorko como prisionero al campo de concentración de Gonars, donde fue posteriormente liberado por problemas de salud. Además, cuenta que, si bien no se unió a la Guardia Nacional durante la guerra, sus hermanos sí pertenecían a ella. Uno de ellos, llamado Mirko fue asesinado en una emboscada realizada por los partisanos en la zona de Primorska. A su otro hermano, Drago, lo vio por última vez antes de abandonar Yugoslavia y no logró convencerlo de que se vaya con él. Poco tiempo después, cuando se encontraba en Roma, se enteró que los comunistas lo tomaron prisionero junto con otros miembros de la Guardia Nacional y lo asesinaron.

Kos (2014) explica que Simčič logró salir de Yugoslavia en 1945. Primero debió refugiarse en Carintia y después en Italia, específicamente en Roma y en Trieste. Finalmente, en 1948 emigró a la Argentina y permaneció hasta 1994, donde desempeñó en un papel importante para la cultura eslovena, dirigiendo la revista *Meddobje* (Entresiglo)⁷⁷. Luego de su exilio, formó parte de los “autores emigrantes” (Kos: 2014, p.172) y se convirtió en un escritor prohibido por el gobierno comunista.

Durante su exilio en Argentina encontró la posibilidad de desarrollar su escritura sin renunciar a su identidad. Así publicó en 1957 en idioma esloveno *El hombre a ambos lados de la pared*, que logró ser difundida en Eslovenia recién en 1991, luego de su independencia. Simčič regresó por primera vez a su patria en el año 1993 y un año más tarde se radicó definitivamente.

Como se puede observar el exilio no solamente marcó la vida de Simčič sino también su escritura. Aunque *El hombre a ambos lados de la pared* no es una autobiografía, es inevitable advertir que se valió de ciertas experiencias personales para crear esta ficción.

Según el concepto de “identidad narrativa” (Ricoeur: 2009, p.997), la intención, tanto de un individuo como de una comunidad, de reflejar su pasado en la narración se relaciona con la construcción de su propia identidad. La memoria pretende alcanzar el recuerdo pero éste, al estar ausente, necesita del “decir del relato” (Ricoeur: 1999, p. 97). Por lo tanto, en los textos se crea la identidad narrativa a partir de un proceso mediante el cual

⁷⁷ Según Rant (2008), revista de cultura general publicada por semestralmente por la Acción Cultural Eslovena, de la cual Simčič forma parte como uno de sus miembros fundadores.

la memoria permite la continuidad del pasado y, la escritura como medio de representación, lo reconstruye de manera simbólica.

En este sentido, el proceso migratorio esloveno producido luego de la finalización de la Segunda Guerra Mundial se representa simbólicamente en la novela a través de la historia de un refugiado, cuyo nombre se desconoce y que por razones políticas debe abandonar Yugoslavia y emigrar a la Argentina.

El narrador comienza a contar la historia del protagonista a través de lo que Ricoeur (2009) denomina como “variaciones imaginativas” (p. 817), es decir, la ficción no se desarrolla de manera lineal sino que el relato se encuentra fragmentado en dos líneas temporales: la historia antes y después del exilio. En el comienzo de la novela, el narrador ubica al lector en el tiempo y el espacio del presente de la narración, año 1950 en Argentina. Desde este punto emerge: “Como si fuera ayer...” (Simčič: 2014, p. 19) el pasado del protagonista.

Durante la guerra civil, los comunistas asesinaron a su hermano, miembro de los Defensores del Hogar y persiguieron al protagonista, obligándolo a huir de Yugoslavia. El exilio es una experiencia fundacional en el personaje, pues se transforma en un refugiado:

No había quedado nada del hombre que era; tal vez algunos recuerdos y la sensación de que, dentro de él, había nacido un ser nuevo, inquieto, al que el tiempo de guerra había manifestado no sólo lo efímero de todo lo edificado por el hombre y creado por Dios, sino también la inestabilidad de las convicciones, de los deseos y de las búsquedas personales. (Simčič: 2014, p. 42)

Este nuevo ser posee una identidad fragmentada entre su pasado y su presente. Ahora bien, por qué plantear una fragmentación y no un “desdoblamiento del héroe” (Kos: 2014, p. 176). Esto se debe a que esa separación violenta de su lugar de origen provoca una pérdida de certezas sobre el territorio y su identidad:

Dos tierras extranjeras, pero ninguna patria... Resultaba que el pasado era la época del otro lado de la línea. Y hacía tiempo que ese *otro lado* no significaba “allí donde me fue tomado algo”, sino allí donde resultaba difícil dudar de cualquier cosa y donde resultaba difícil no tenerlo claro, sobre todo con respecto a uno mismo. Como si el gran caos del mundo hubiera empezado sólo el día en el que todo en ellos dio un vuelco. (Simčič: 2014, p. 43)

A partir del momento en que se ve obligado a abandonar su país, pierde también su libertad de decidir sobre su propia vida. Por lo tanto, comienza el desorden y la confusión de sus pensamientos y de sus emociones. Siente que no pertenece a ningún lugar.

Sin embargo, esta experiencia no solamente forma parte de su historia personal sino también de la de su familia que, como la de muchos eslovenos, había sufrido las consecuencias de otra ocupación extranjera. Así, mientras el protagonista ordenaba la biblioteca de su casa junto a su hermano, abrió un libro donde su madre había dibujado su exilio junto con sus dos hijos y donde había escrito la palabra refugiado:

...una mano femenina insegura dibujó con un lápiz rojo su viaje de refugiada desde Trieste, pasando por Ljubljana, Zagreb y Budapest, hasta Viena. Entre las hojas había [...] como un registro para especificar la ocupación, con la palabra “refugiado”. ¿Cómo fue capaz de andar media Europa, ella, que nunca antes había salido siquiera de su pueblo natal? ¿Y con dos niños en brazos? Él no recordaba nada de aquellos tiempos [...] Aquello debió de ocurrir cuando su padre había ido a por ella a Viena para trasladarla junto con sus dos niños del campo de refugiados a la joven monarquía yugoslava. (Simčič: 2014, pp. 39/40).

Al ser un niño, no recuerda esta experiencia, pero se hace presente a través del “decir del relato” (Ricoeur: 1999, p. 97) de su madre. La cita hace referencia a la ciudad de Trieste que está ubicada al norte de Italia y que forma parte de la frontera italo-eslovena. Verginella (2005) señala que en esta zona se desarrollaron conflictos por el espacio, la pertenencia y la identidad de las distintas comunidades que la habitaban. Italia había tomado posesión de estas tierras a las que denominó “Venezia Giulia” (Verginella: 2005, p. 249) y tras su anexión se puso en funcionamiento el “fascismo de frontera” (Verginella: 2005, p. 251) definición implementada para referirse a las políticas de intimidación y violencia contra las minorías que eran consideradas un problema para la italianización, entre ellas la de los eslovenos que vivían allí.

Por lo tanto, el exilio que ya estaba presente como huella en la historia familiar y de su pueblo, continúa en su presente como una pesada herencia. Así, su vida sentimental se ve afectada, ya que se debate entre la preservación de su matrimonio y la relación sentimental que mantiene con Katja, una mujer del bando enemigo. Ella es su amante y, a su vez, representa una amenaza, dado que se expone al peligro de ser atrapado. Así el narrador cuenta estos sentimientos encontrados: “...esta relación suya con Katja a la que podría odiar en este momento y a la que, también, no podría no quererla justo al mismo tiempo, es la lámina más oscura de todas” (Simčič: 2014, p. 130). Como solución a su tormento, intenta olvidar los recuerdos de ella y de todo el trágico pasado que representa:

Para él, ella sólo era un recuerdo misterioso e intrigante de algo inmerso en lo desconocido, un ser que una vez, en un triste anochecer, se había cruzado en su camino con una larga y extraña mirada. Sólo mucho después, justo cuando menos quería pensar en el pasado, le acudían, de vez en cuando, los recuerdos que tenía de ella. (Simčič: 2014, p. 38).

Se presenta al olvido como una herramienta de selección de la memoria para aliviar la pérdida tanto de su lugar como de su identidad. Sin embargo, no lo logra y esto produce consecuencias en su desenvolvimiento en el mundo. Cuando llega a la Argentina no toma rápidamente conciencia de su condición como refugiado y le cuesta integrarse al nuevo lugar. Se siente perseguido y amenazado por su pasado, así dice el narrador:

Aún no había perdido el miedo a hablar del pasado, aún le invadía la desagradable sensación que se había apoderado de él en los días de la guerra en Yugoslavia y que no le abandonó ni siquiera luego, cuando deambulaba libre por Europa. No quería hablar ni de sí mismo ni de sus seres cercanos y, cuando conocía a extranjeros, siempre tenía preparados un nombre ficticio y una dirección falsa. (Simčič: 2014, p. 9)

El miedo le impide relacionarse con nuevas personas y contarles su historia, incluso oculta los rasgos de su verdadera identidad, como su nombre y dirección. El narrador se pregunta: "...por qué siempre quería ponerse detrás de las cosas como si pasara al otro lado de la pared..." (Simčič: 2014, p. 44). Esta imagen representa el ocultamiento y el miedo a que su historia no sea comprendida por otros.

Esta sensación no solamente la siente con los desconocidos sino también con aquellos que aun viven en su país, pues cree que aun siendo compatriotas no podrían comprender su nueva identidad. El tejido social está dividido, producto de la intensidad de los hechos de la guerra civil y de las posiciones encontradas de los habitantes. En este sentido, existían quienes creían que el Frente de Liberación Nacional acabaría con los años de sometimiento del dominio extranjero y quienes "...consideraban a los partisanos de Tito como nuevos ocupantes..." (Verginella: 2005, p. 253).

Esta fragmentación ideológica se evidencia cuando intenta escribir una carta a un amigo esloveno. Por un lado, comienza a tomar conciencia del peligro que implicaría hacerlo pues su mensaje podría caer en manos enemigas. Por otro lado, siente que no queda ningún afecto en su país de origen que pueda simpatizar con su situación, ya que aunque compartan la misma lengua no se comprenderían.

Lo mismo le sucede al protagonista cuando se encuentra con Bergant, el hermano de Katja, que estaba de viaje por Buenos Aires. Esto le causa temor, pues ideológicamente pertenecen a bandos contrarios y también lo incomoda porque se siente incomprendido. Por eso cuando su compatriota le pregunta si continúa siendo un refugiado, piensa:

¡Como si uno pudiese dejar de ser un refugiado! "Cada uno de nosotros será un refugiado siempre", quiere decir, "aunque vuelva a casa; sólo que antes era un refugiado entre extraños y ahora lo es entre su propia gente". (Simčič: 2014, pp. 48/49).

Cuando se atreve a confesarle que su condición es perpetua y constitutiva de su ser, Bergant lo cuestiona: “Si es así, entonces, ¿qué nacionalidad tienes ahora?...” (Simčič: 2014, p. 50). A lo que éste responde furioso: “...Soy esloveno aunque no nos entendamos hablando la misma lengua. ¡No! ¡Al contrario! En este momento hablamos lenguas diferentes...” (Simčič: 2014, p. 50). No renuncia a su identidad como esloveno, pero admite que las diferentes posturas ideológicas los dividen como pueblo y que a pesar de compartir el idioma no pueden comprenderse.

En el personaje se produce un proceso de identificación con los de su misma condición de refugiado. La vehemencia con la que lleva a cabo la defensa de su nueva condición evidencia un cambio cuando deja de expresarse en primera persona del singular para hacerlo en primera persona del plural: “Somos muchos, hablamos lenguas diferentes, usamos las extranjeras porque no sabemos las del otro, pero compartimos la misma opinión sobre estos asuntos. Pensándolo bien, tenemos nuestro propio estado...” (Simčič: 2014, p. 50). La utilización de este “somos” lo identifica con otros refugiados y lo separa de las personas que no pasaron por esta experiencia.

Conclusión

En la novela se representa la identidad fragmentada de un refugiado esloveno, que debió abandonar su país de origen y que llegó a la Argentina luego de la Segunda Guerra Mundial. Esto se pudo observar a través de las variaciones temporales del relato del narrador, quien contaba cómo era la historia del personaje antes y después de su exilio.

La fragmentación produce un sentimiento de pérdida y se plantea una visión afligida del refugiado como un personaje solitario, descreído, miedoso y preocupado. Sin embargo, la experiencia compartida del exilio y el ánimo de unificación crea un sentimiento de pertenencia y muestra un deseo por encontrar “...el sentido de la propia vida por sí sola” (Simčič: 2014, p. 43), como forma de apañar el dolor.

Este es el mismo ánimo de organización que demostraron los eslovenos que llegaron a la Argentina luego de 1947. Estos se distinguieron por: “...un proceso identitario específico y diferente del resto de los desplazamientos eslovenos: su autoadscripción identitaria como refugiados desplazados forzosamente de su tierra natal” (Molek: 2013, pp. 36/37). En este sentido, Simčič es una figura importante para el desarrollo del “milagro esloveno en Argentina” (Kos: 2014, p.175), es decir, del proceso cultural organizado por aquellos que llegaron en el período de posguerra y que tuvieron como objetivo conservar su identidad aun fuera de su país de origen. En el caso de esta novela, tanto su contenido como su contexto de publicación evidencian los lazos políticos y

culturales creados entre Argentina y Eslovenia. Además, muestra un gesto de lucha contra la prohibición y una necesidad por conservar la identidad eslovena como una manera de reparar el tejido cultural rasgado.

Bibliografía:

- Iglichar, Alejandro (2019). “Razmišljanje ob izidu knjige Franceta Pibernika in Zorka Simčiča Dohojene Stopinje” en *Reviji ZAVEZA*, N° 113. Recuperado de: <https://svobodnaslovenija.com.ar/zorko-simcic-dohojene-stopinje/>
- Kos, Matevž (2014). “El hombre en un dilema”, en *El hombre a ambos lados de la pared*. Recuperado de: <https://www.peruebooks.com/ebook/0260231/el-hombre-a-ambos-lados-de-la-pared>
- Molek, Nadia (2013). “La identidad eslovena en Argentina: el caso de los refugiados eslovenos en la Argentina” en *Debates Latinoamericanos*. N° 23. Recuperado de: <https://revistas.rlcu.org.ar/index.php/Debates/article/view/252>, pp. 27-50.
- Rant, Jože (2008). *El éxodo esloveno de 1945*. Buenos Aires: Mariano Loboda Editor.
- Ricoeur, Paul (1999). *La lectura del tiempo pasado: memoria y olvido*. Madrid: Arrecife.
- Ricoeur, Paul (2009). *Tiempo y narración III. El tiempo narrado*. Buenos Aires: Siglo XXI editores.
- Simčič, Zorko (2014). *El Hombre a ambos lados de la pared*. Ljubljana: Litterae Slovenicae. Recuperado de: <https://www.peruebooks.com/ebook/0260231/el-hombre-a-ambos-lados-de-la-pared>
- Verginella, Marta (2005). “La contribución historiográfica a las prácticas de negociación de la frontera ítalo-eslovena”. Recuperado de: <http://roderic.uv.es/handle/10550/27257>

EJERCICIOS COMPARATIVOS SOBRE LAS LETRAS RUSAS

Miserias de lo real, poéticas de lo espectral: reflexiones en torno a lo fantástico en Theodor Storm e Iván Turguénev

Ricardo Andrade (UBA)

Resumen:

La dimensión de lo fantástico revela, con su extrañamiento de la realidad social y de la subjetividad, las estructuras enajenadas en las cuales los sujetos se desenvuelven. A la luz de esto, no es de extrañar la fascinación y el interés que suscitó entre algunos escritores realistas del siglo XIX dicho subgénero literario ya que, a través de las formas reprimidas de la civilización, se esboza una crítica radical a la incipiente sociedad capitalista. Lo fantástico, en este sentido, tiene íntima relación con una concepción pesimista y desamparada del sujeto: los fantasmas, las transformaciones bestiales o lo grotesco señalan el eclipse de la noción de lo humano entendida de forma meramente positiva y unilateral. Para comprender este fenómeno, en donde lo humano y la razón quedan en suspenso, la presente ponencia se detendrá en dos figuras claves del realismo del siglo XIX: Theodor Storm e Iván Turguénev. Esta selección no es fortuita, ya que ambos autores no solo analizan los conflictos sociales e históricos que presenciaron en Alemania y en Rusia, sino que también los une una amistad personal y literaria llamativa. Si bien los estudios sobre las *Novellen* fantásticas de Storm lo han consolidado como un importante representante del subgénero, es cierto que esta faceta de la producción literaria de Turguénev no es tan popular como sus obras más emblemáticas. En este sentido, la presente ponencia busca trazar afinidades y diferencias (mediadas por lo social) entre ambas poéticas, al mismo tiempo que aspira a darle una importancia mayor a esta vertiente en el caso del escritor ruso.

Los debates en torno al concepto de lo fantástico son vastos. Antes de hacer un acercamiento a Storm y a Turguénev, vale la pena precisar qué se entiende por esta noción. Dentro de la tradición alemana, una interesante definición (que funciona también como una marca de diferenciación) la ofrece Winfried Freund cuando señala que

Lo maravilloso es fundamentalmente constructivo y optimista. Mira a las personas y su mundo desde la perspectiva de la esperanza en la felicidad y la redención. Lo fantástico, sin embargo, es fundamentalmente destructivo y pesimista. Mira a las personas y su mundo desde la perspectiva del miedo al horror y la catástrofe. Si los cuentos de hadas crean paraísos irreales de realización de deseos, la literatura fantástica crea horrores irreales de desesperación. (Freund 1999: 165)

Horror y catástrofe en un mundo secularizado por el pesimismo: lo fantástico, entendido desde este punto de vista, es un acercamiento al fracaso de la razón de dominio característica tanto del capitalismo del siglo XIX como de una sociedad burguesa proclive al control de sus propias emociones. Los horrores que nacen de una realidad plenamente deformada por la represión y las dinámicas económico-sociales derivan en unos individuos subsumidos en una totalidad fatídica: la muerte, las transformaciones extrañas y lo sombrío se apoderan de una cotidianidad alejada del porvenir y la redención.

A la luz de esto, lo fantástico abre las puertas a un mundo al borde de la ruina. Para ahondar en esa situación límite donde se desdibuja la existencia, vale la pena detenerse en un cuento de Turguéniev cuyo sugestivo título es *Fausto (relato en nueve cartas)*, publicado en 1857. La concepción realista sobre los problemas sociales de la pequeña burguesía rural rusa, anudada a una indagación sobre los impulsos destructivos por medio de lo fantástico, revelan las miserias ideológicas que sostienen a una clase social que busca vincularse con los valores liberal-ilustrados de Occidente. La forma epistolar sugiere, de antemano, una voz única que narra los acontecimientos desde una subjetividad asediada por lo extraño y por el derrumbamiento: el papel de lo que Martínez y Scheffel (2011: 85) denominan, en el ámbito de la narratología, como *psiconarración (Bewusstseinbericht)* es determinante en cuanto el personaje, Pável Alexándrich B, se ve sumergido en el *terror ante lo espectral*. Lo espectral, sin embargo, está mediado por una serie de elementos que denotan la destrucción de la vida individual a través del imperativo social y la autoridad. Antes de avanzar en este punto, conviene señalar brevemente la trama del cuento para entender el por qué de esta aseveración. El regreso del personaje a la aldea de su juventud, en donde conoce y se enamora de la joven Viera Nikoláievna, está marcada por el reencuentro con esta mujer nueve años después. Casada ya y con la firme idea de vivir en un hogar pequeño burgués, este mundo se desploma cuando, en una velada, Pável Alexándrich B le ofrece leer a la joven el *Fausto* de Goethe: la literatura trastorna, de manera progresiva, los valores sociales e individuales de Viera hasta el borde de la locura. ¿Por qué una aparentemente simple lectura causa ese efecto devastador? En la segunda carta, Pável Alexándrich rememora la historia de desgracia, crimen y opresión que corroen tanto a la joven como a su familia. La madre de Viera, la señora Eltsova, la educa en la negación de la imaginación poética, es decir, en el cercenamiento de la experiencia estética emancipatoria. El narrador evoca las tendencias maniáticas de dicho personaje y, en un intento por obtener una explicación sobre ello, Eltsova dice:

–Dice usted que leer obras poéticas es provechoso y agradable –opinó por fin–. Yo pienso que en la vida es necesario elegir tempranamente entre lo provechoso y lo agradable, y una vez que la decisión se ha tomado, hay que mantenerla para siempre. También yo alguna vez quise aunar una y otra cosa. No es posible, conduce a la ruina o a la trivialidad (Turguéniev 2010: 273).

A lo cual el narrador llega a la conclusión de que “Sí, esa mujer era una criatura sorprendente, un ser honesto, orgulloso, no exento de fanatismo, y supersticioso a su manera. –Temo a la vida –me dijo una vez” (Turguéniev 2010: 274). Estas líneas concretas apuntan al pensamiento anquilosado de la pequeña burguesía, en donde todo

acto de liberación por medio de la experiencia artística es visto como algo vano y estéril en términos prácticos e intelectuales. De ahí que el temor a la vida se transforme en una ideología que anula toda posibilidad de una formación sentimental: en la negación de las pasiones, el sujeto pequeño burgués puede realizarse por medio de la deformación de su propia vida. El espacio literario conduce a la ruina porque revela el sinsentido de los valores sociales y la profunda soledad que asecha a los individuos en su cotidianidad. En este sentido la literatura, desde el punto de vista de Turguénev, tiene la potencialidad de desarticular la vida pequeño burguesa por medio de la consciencia trágica y lo inexorable.

Esta consciencia trágica está marcada por la desfamiliarización del mundo, elemento central de lo fantástico. Para profundizar en esta idea, vale la pena tener en consideración el complejo concepto de *ostranenie* de Víktor Shklovski, según el cual “los procedimientos del arte son el de la singularización de los objetos, y el que consiste en oscurecer la forma, en aumentar la dificultad y la duración de la percepción. El acto de percepción es en arte un fin en sí y debe ser prolongado. *El arte es un medio de experimentar el devenir del objeto: lo que ya está “realizado” no interesa en el arte*” (Shklovski 1978: 60), ya que lo “realizado”, en el cuento, es el mundo burgués que debe ser destruido por lo *espectral como devenir*. En este sentido, no es fortuita la elección de la obra de Goethe por parte de Turguénev: lo fáustico evoca la caducidad de la vida a través de las formas míticas, al mismo tiempo que introduce las contradicciones de Occidente en el pensamiento de la pequeña burguesía rusa del período. El conocimiento de un mundo radicalmente distinto al impuesto de manera opresiva por Eltsova conduce a Viera a la constatación de que su existencia, mediada por la exigencia social, contiene en sí la infelicidad y la negación de sus propias aspiraciones. Si la recuperación de lo mítico conduce a la *muerte del mundo pequeño burgués*, el precio de dicha liberación es el propio perecimiento. Ya esto se manifiesta en la novena carta cuando Viera Nikoláievna, después de confesar su amor y besar a Pável Alexándrich B, observa cómo el fantasma de su madre hace aparición:

—Mire — me dijo con voz trémula—, ¿no ve nada?

Giré con rapidez.

—Nada. ¿Acaso usted ha visto algo?

—Ahora no, pero lo vi.

Su respiración era profunda e irregular.

—¿Quién? ¿Qué?

—Mi madre —dijo ella con lentitud, y todo su cuerpo comenzó a temblar. También yo me estremecí, como si el frío se hubiera abatido sobre mí. De pronto sentí espanto, como si fuera un delincuente. ¿Acaso no lo era en ese momento?

—¡Cálmese! ¿Qué le sucede? ¿Puede explicarlo mejor?

—¡No, por amor de Dios, no! —me interrumpió, agarrándose la cabeza—. Esto es una locura. Me he vuelto loca. Con esto no se puede jugar. Es la muerte. Adiós. (Turguénev 2010: 312)

Ante la posibilidad de una vida no-cercenada, lo espectral emerge como un castigo de características social-divinas. Lo espectral hace claudicar toda oportunidad de una vida basada en los afectos. En este sentido, el fantasma que observa Viera no solo es el de su madre, sino el de la propia sociedad pequeño burguesa que demanda el sacrificio de razón y de la vida para sustentar su propia dinámica de deshumanización. Que el narrador Pável Alexándrich se conciba a sí mismo como un delincuente delata que las relaciones sociales mediadas por la autenticidad fracasan y son penadas por una totalidad espectral que domina a los individuos hasta reducirlos a potenciales criminales. Se es delincuente en la medida en que, tanto el espacio literario como los sentimientos, cobran una relevancia fundamental en la vida social. Lo fantástico, desde el punto de vista de Turguénev en este cuento, se manifiesta en el momento en que los individuos resquebrajan el orden existente a costa de sus propias vidas. Por ello, cobra un singular sentido las últimas palabras que profiere Viera ante Pável Alexándrich en su lecho de muerte: “¿Qué quiere en este sagrado recinto?” (Turguénev 2010: 318). Mimetizada ya con la lectura del *Fausto* (tópico recurrente en las novelas realistas del período), la evocación de lo sagrado sella la claudicación de los personajes ante una fuerza que va más allá de ellos y que no puede ser desarticulada: la concepción destructiva de las relaciones interpersonales es hipostasiada mediante lo fantástico justamente para descubrir las miserias ideológicas que anidan en ellas en una sociedad jerarquizada por los valores del renunciamento. Esto se hace más palpable al final del cuento, en donde Pável Alexándrich dice que

Mi experiencia de los últimos años me ha dado una certeza: la vida no es broma o entretenimiento, tampoco es placer. Es una obra esforzada. Renunciamento, continuo renunciamento, he aquí su oculto sentido, la solución del enigma. No es la concreción de las ideas y los sueños, por elevados que sean, sino el cumplimiento del deber, aquello a lo que deben dedicarse los hombres. Si no se someten a sí mismos a las férreas cadenas del deber no pueden llegar al final de su camino sin caer. (Turguénev 2010: 320)

La ideología espectral de la pequeña burguesía condena a los sujetos a vivir en las cadenas de un deber que atenta contra la propia dicha. Que el personaje mencione estas palabras implica que los espectros se han transformado en una totalidad de la cual no puede escapar: la opresión de una sociedad mediada por el fanatismo, el castigo y la vigilancia anulan toda capacidad de concretizar los afectos. En el sometimiento a sí mismos se halla el triunfo de una muerte en vida, en el cumplimiento el sacrificio por mantenerse de pie ante los espectros que, en asecho, observan la renuncia a la plenitud de los individuos.

Llegados a este punto, conviene acercarse a una figura importante de lo fantástico en el ámbito de la literatura alemana: Theodor Storm. Amigo íntimo de Turguéniev, el autor alemán también desarrolla, a través de la catástrofe y el espanto, una crítica aguda al auge de una burguesía proclive a la deshumanización. Una de las diferencias fundamentales (y que veremos a continuación) de ambas poéticas fantásticas estriba en que, en Storm, la crítica al sistema capitalista es mucho más visceral y palpable que en Turguéniev. Esto se debe a un desarrollo acelerado del capitalismo monopolista con sus características destructivas y egoístas y a la creciente prusianización de la vida social en Alemania. Para profundizar en estos problemas, la *Novelle* titulada *El señor consejero público* (1881) demuestra cómo el concepto de familia y de comunidad se corroe hasta quedar deformados por la miseria que produce la posición social y económica. La trama de esta obra se desenvuelve, especialmente, en las desgracias de la familia Sternow. El consejero público Sternow es descrito por el narrador como un oso bailarín (Storm 2007: 69), lo que demuestra ya el proceso de *bestialización* y la brutalidad con que se conduce hacia los demás. La animalización del funcionario no es fortuita: Storm observa como el auge de una burguesía deshumanizada culmina con una regresión violenta hacia estadios en donde lo civilizatorio queda relegado en pos de una exaltación contradictoria del afán de dominio y de una irracionalidad mortífera. Afín con esto, el narrador describe un ritual siniestro de este funcionario:

Había un armario con forma de un altar, que el consejero había hecho construir estrictamente a partir de sus propios bocetos. Al pie de la cruz negra que formaban los listones de madera, se encontraban los símbolos de la muerte: calaveras y tibias, talladas en madera de haya con un repugnante naturalismo; más abajo, de modo tal que fuera posible operarla cómodamente desde la silla colocada ante ella, se veía una armónica de cristal, a la derecha de esta se encontraba una ponchera de plata repujada. Cuando, por la noche, los vecinos oían los sonidos de la armónica desde sus patios o jardines —y esto ocurría varias veces por semana en mitad del verano—, sabían que ya no podrían pensar en dormir antes

de la medianoche; pues el señor consejero público se encontraba sentado ante su altar, y tocaba su instrumento favorito; pero no solo se limitaba a tocarlo, sino que además cantaba. (Storm 2007: 71-72)

El egoísmo, la exacerbación de la irracionalidad capitalista y el tormento a la comunidad que el funcionario ha hecho como su *modus vivendi* es consagrado a la muerte. La jerarquía y la miseria de los “valores” burgueses conllevan a una ritualización de la violencia y a la carencia de límites, en donde el poder es glorificado sobre la existencia de los otros (y, como se verá, incluso sobre la propia familia). El canto y la música de Sternow es una obertura a la tragedia de la naciente sociedad capitalista alemana. Así como la transformación regresiva es un elemento de lo fantástico, lo siniestro es la desnudez de una cotidianidad totalmente ensombrecida por el frenesí de lo tanático que descansa en las estructuras sociales. Sin embargo, en esta *Novelle* de Storm las transformaciones a insectos, animales y entidades oscuras del folclore no se circunscriben solo al funcionario. Es lo que sucede con dos figuras importantes dentro de la obra: el ayudante (podríamos decir también el sirviente), al que Sternow denomina como *Käfer* (insecto) y la hija del funcionario, Sophie Sternow.

La descripción que hace el narrador de la chica es llamativa:

“La hija de una madre muerta”: en una ocasión, había escuchado que una dama anciana y refinada designaba de esta manera el aspecto de la muchacha; mi fantasía fue ahora más lejos: poco tiempo antes había leído, en un libro inglés, acerca de las willis, que en la penumbra flotan sobre las tumbas; desde ese momento, solo me representaba a aquellos espíritus bajo la forma de una pálida Phia Sternow; pero, también inversamente, la niña quedo impregnada con algo de aquel pálido destello de los cuentos de hadas (Storm 2007: 81).

La referencia a las willis, entidades afines a los elfos pero circunscritas a los ámbitos del cementerio, la danza y la jovialidad de la muerte, demuestran cómo la realidad empieza a trastocarse por la irrupción de las formas míticas. Esta irrupción, en pleno auge de la sociedad capitalista y positivista, señala la insuficiencia de la razón para dar cuenta del desmoronamiento del mundo. Que la chica quede impregnada de una irrealdad como es el cuento de hadas no designa un aspecto positivo, sino el estancamiento en la imaginación arcaica en medio de una industrialización feroz y una deshumanización de las relaciones interpersonales. A esto se debe añadir la sutil ironía con que Storm transgrede el propio subgénero de lo maravilloso para evocar la descomposición de la familia burguesa. Como señala Miguel Vedda en referencia a esto:

Si es lícito interpretar *El señor consejero público* como una fábula inversa, en la que los hombres se comportan como animales, también lo sería ver en esta obra una distorsión caricaturesca de las formas tradicionales de la saga o el cuento maravilloso [*Märchen*]. Autorizan una interpretación semejante ya los hechos de que Sternow sea designado como un ogro y un monstruo, y de que su hija aparezca como un fantasma; pero también las circunstancias de que esta novela corta subvierta las aspiraciones más elementales del *Märchen*. Forma esencialmente utópica, el cuento maravilloso busca configurar un mundo en que puede el hombre realizar sus posibilidades más altas, atrofiadas en el mundo real. (Vedda 2007: 29)

Lo que destaca las transformaciones en ogro o en fantasma es el triunfo del mundo atrofiado. Lo fantástico, más que apuntar hacia lo utópico o la realización de los individuos, indica el fracaso de la civilización como anhelo de una existencia humana plena. El aire etéreo de Phia Sternow es el preámbulo a su propia desgracia, es decir, al abandono de su padre, la relación ambivalente con *Käfer* (no queda del todo claro si abusa de ella) y la decisión final de suicidarse junto al hijo recién nacido producto de dicha “relación”. Es interesante que el narrador, al ver por última vez a la joven, mencione que “me pareció que, detrás de mí, la puerta se cerraba tal como si yo hubiese dejado a la joven en una cripta” (Storm 2007: 116).

Que la casa, el núcleo central en donde lo individual y lo social confluyen, se transforme en una cripta denota la muerte de lo comunitario y el desarraigo de los sujetos en el capitalismo monopolista alemán. Lo que contiene el hogar, entonces, son espectros que se disuelven en la infelicidad y la tragedia. Lo trágico no puede ser contenido por las esclusas y los diques que el funcionario Sternow usa, en términos simbólicos y materiales, para dominar la naturaleza humana y el mar. Si el dique designa protección y salvaguarda por medio de la razón técnica, la casa-cripta es la constatación de la ruina de la vida íntima: el cementerio como trayecto y liberación negativa es lo que queda en medio de la bestialización y las fantasmagorías. En este sentido, el suicidio de la joven Sternow, más que un acto laudatorio, afirma la tragedia de una vida consumida por la desesperanza y el miedo a la creciente prusianización de los afectos, esto es, a la claudicación ante la barbarie y a la burocratización de la irracionalidad.

Esto se hace más evidente al final del relato, en donde el narrador señala que:

Phia Sternow reposa junto a su madre, que murió casi a la misma edad, pero sin una similar ofensa de la opinión pública; tal como pude verificar luego, descansa bajo aquella olvidada colina sobre la cual yo había encontrado una vez aquella corona de primulas. No se convirtió en una willi, solo en una sombra condenatoria (Storm 2007: 119).

Desacreditada por la opinión pública inclusive después de su suicidio, el sistema de des-valores del mundo burgués la transforma en una sombra. El pálido destello del mundo de cuento de hadas (desde el cual el narrador la había situado en su primera descripción) deviene en una pesadilla condenatoria: la joven Sternow encarna la maldición del triunfo del capitalismo sobre la vida de los individuos. Ya la propia opinión pública demuestra la deformación de la comunidad por los prejuicios exigidos de la moral burguesa. Ante la tragedia de una vida desarticulada por el abandono y la irracionalidad del funcionario, la comunidad termina por estigmatizar la memoria de la joven, dando a entender de este modo que, aunque los individuos se vean despojados de todo sentido y de su vida, el lugar para una comprensión profunda de los motivos sociales de dicha destrucción es negado de antemano por la moral transformada en parálisis y ceguera.

Finalmente y para concluir, las poéticas espectrales de Turguénev y Storm, a pesar de su diferencia de tiempo, destacan un aspecto central: la descomposición de los individuos y de la sociedad a través de unos “valores” enraizados en la jerarquización, la irracionalidad y la ceguera ideológica. Lo fantástico, en ambos autores, funciona entonces como un mecanismo para demostrar hasta qué punto el proyecto de una civilización enmarcada en una normatividad asfixiante se transforma en un camino seguro hacia la muerte y la supresión de la libertad. Al convertirse en espectros los individuos, lo que queda es la tristeza de un mundo que se desploma. Este desplomarse, esta irrupción del espanto es lo poético en ambos autores y el drama de los individuos que ven sus vidas sometidas a los fantasmas de la desesperación.

Bibliografía:

- Freund, Winfried. 1999. *Deutsche Phantastik. Die phantastische deutschsprachige Literatur von Goethe bis zur Gegenwart*. München: Wilhelm Fink Verlag.
- Martínez, Matías; Scheffel, Michael. 2011. *Introducción a la narratología. Hacia un modelo analítico-descriptivo de la narración ficcional*. Buenos Aires: Las Cuarenta. Trad.: Martín Koval.
- Shklovski, Víktor. 1978. “El arte como artificio”. En: Todorov, Tzvetan (comp.), *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*. Ciudad de México: Siglo XXI editores. Trad.: Ana María Nethol.
- Storm, Theodor. 2007. *Un doble y otras novelas cortas*. Buenos Aires: Editorial Gorla. Trad.: Miguel Vedda.
- Turguénev, Iván. *Relatos fantásticos*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora. Trad.: Luisa Borovsky.
- Vedda, Miguel. 2007. “Introducción”. En: Storm, Theodor, *Un doble y otras novelas cortas*. Buenos Aires: Editorial Gorla.

El motivo de la resurrección en algunas escenas de la literatura de Vladímir Maiakovski y de Aleksandr Iaroslavski

Érica Brasca (IECH, UNR-CONICET)⁷⁸

Resumen:

El pensamiento de Nikolai F. Fiódorov, considerado como la base sobre la que se ha desarrollado el cosmismo ruso, tuvo eco no solo en filósofos y científicos sino también en escritores que fueron sus contemporáneos y en posteriores. En este sentido, es posible observar ciertas ideas cosmistas, tales como la inmortalidad, la resurrección, los viajes interplanetarios, en algunas representaciones literarias. En este trabajo, nos proponemos contrastar el motivo de la resurrección humana vía criogenia en algunas escenas de la literatura rusa posrevolucionaria, particularmente, en aquellas escritas durante el período de la Nueva Política Económica (NEP), que se extiende desde el año 1921 hasta 1928. En esa dirección, y deteniéndonos en apenas dos momentos, tomaremos producciones, por un lado, de Vladímir V. Maiakovski –haciendo especial énfasis en *Клон* (*La chinche*), pieza teatral satírica escrita en 1928 y estrenada en 1929, pero también teniendo en cuenta algunos poemas escritos en ese período– y por otro lado, de los anarcobiocosmistas Aleksandr B. Iaroslavski y Sviatogor (Aleksandr F. Aguienko). Del biocosmismo, tendencia literaria cuyos antecedentes derivan en parte del cosmismo y del anarco-universalismo, se tomarán textos tanto poéticos como programáticos, centrándonos en *Поэма анабиоза*⁷⁹ (*Poema de la anabiosis*) (1922) de Iaroslavski.

Desde finales del siglo XIX se desarrolló en Rusia la tendencia cosmista de la filosofía, cuyas filas estuvieron conformadas, fundamentalmente, por científicos y pensadores, como N. Fiódorov, V. Muraviov, K. Tsiolkovski, A. Chizhevski, entre otros. A partir de la década de 1920, las ideas cosmistas coexistieron con aquellas que se habían propagado con rapidez desde el triunfo de la revolución de 1917, ideas acerca de transformaciones que conducirían hacia el comunismo (Семёнова 10). Nos interesa, entonces, rastrear en la literatura posrevolucionaria de esa década el motivo de la resurrección humana de procedencia cosmista.

Los aportes filosóficos de Nikolai F. Fiódorov, que dieron lugar al complejo programa del cosmismo ruso, giraron en torno al problema de la muerte, y sus postulados se reunieron en la propuesta de la “tarea común”⁸⁰. Entre sus propósitos se encontraba el de generar las “condiciones tecnológicas, sociales y políticas que permitieran resucitar –por medios tecnológicos– a todos los seres humanos que alguna vez vivieron en la Tierra” (Groys 11). Por consiguiente, habría que concentrar la totalidad de los esfuerzos con el fin de borrar las fronteras y límites espaciales y temporales. Para Fiódorov, “la hermandad

⁷⁸ Érica Brasca es Profesora y Licenciada en Letras por la Universidad Nacional de Rosario. Actualmente cursa el doctorado en Literatura y Estudios Críticos en el IECH (UNR) con una beca de CONICET.

⁷⁹ Mis traducciones de todas las referencias en ruso del presente trabajo.

⁸⁰ Bajo el título *Filosofía de la tarea común* se recopilaron, póstumamente, los trabajos de Fiódorov.

y la inmortalidad pueden ser el resultado solo del trabajo” (Groys 81). En otras palabras, si todo el conocimiento y técnicas organizadas confluyeran en esta causa, se conformaría una común unión, la reintegración de todas las generaciones de la humanidad, en el universo. De este modo, la resurrección humana, en su sentido material, y entendida como un proceso largo, gradual y universal (Young 48), resulta un punto clave dentro del cosmismo.

La idea de la resurrección recobró vigencia en el contexto de constitución de un nuevo modo de gobierno y, en consecuencia, de la discusión de cada uno de los aspectos vitales que conllevaban estos cambios. Tras las guerras y en los primeros años de la década de 1920, se conformó el anarcobiocosmismo, una corriente que formula un programa en sintonía con el cosmismo. Los biocosmistas creían que en la construcción del socialismo debía contemplarse el derecho a los viajes interplanetarios, la inmortalidad y la resurrección “de modo que toda una humanidad coetánea pudiera disfrutar de una armonía cósmica eterna” (Ferré 83).

Los biocosmistas –en particular, su iniciador, Aleksandr Sviatogor– habían intentado trazar una diferencia con el programa de Fiódorov. En un texto de 1922, titulado “La ‘doctrina de los padres’ y el anarcobiocosmismo”, Sviatogor refiere al movimiento anarquista a partir de la Revolución y ubica al biocosmismo inicial “como minoría en la organización de los universalistas” (155). Asimismo, con el fin de desmarcarse de los postulados de Fiódorov, argumenta que el biocosmismo nace de la Revolución y, por lo tanto, “la utopía de Fiódorov es orgánicamente ajena” al movimiento (167). Si bien Sviatogor reconoce que ambas corrientes abordan el problema de la resurrección, refuta que el lugar que le otorga cada una es diferente. Mientras que para Fiódorov constituyó un problema primordial, para Sviatogor se ubicaba en tercer lugar, luego del problema de la inmortalidad y del interplanetarismo. No obstante, pese a los esfuerzos por distanciarse del pensamiento de Fiódorov, los biocosmistas convergen en algunos objetivos y usan la misma terminología (Вишев 182).

Por otra parte, esta relaboración de la idea de resurrección en el marco revolucionario se nutrió de un paradigma en progreso constante. Los experimentos científicos sobre la revitalización de tejidos, los estudios sobre rejuvenecimiento y desarrollos tecnológicos de la época alentaban esta idea. En cierto modo, los biocosmistas entendieron estos avances como un fundamento “real y científico”, como una conquista clave que los distanciaba del utopismo de Fiódorov. “Nuestro objetivo –dice Sviatogor– excluye la mística (...) Es la tarea de una conciencia sobriamente realista” (162).

Otro referente biocosmista fue Aleksandr Iaroslavski, quien, tras separarse del grupo de Sviatogor, conformó su propia organización. Surge entonces en Petrogrado, el grupo del Norte, el Comité de poetas biocosmistas-inmortalistas, que realizó numerosas campañas de agitación, difundiendo, así, el biocosmismo en varias ciudades. El grupo del Norte publicó la revista *Inmortalidad* («Бессмертие»), y había entrado en contacto con el científico Konstantin Tsiolkovski, quien enviaría colaboraciones para sus próximos números, aunque estos no vieron la luz porque las autoridades clausuraron la revista (Семёнова 29). También publicaron la antología colectiva *Biocosmistas. Diez piezas*⁸¹ en 1923. En esos poemas se configuran algunos lemas del movimiento, la inmortalidad⁸² como legado a generaciones futuras y el interplanetarismo como derecho a habitar en cualquier parte del cosmos, de la mano de la ciencia. La confianza, o tal vez la fe, en el progreso científico y en las transformaciones impulsadas por la Revolución adquiere en la literatura biocosmista un lugar preponderante que no está exento de contradicciones.

En “Poema de la anabiosis” (1922) de Iaroslavski, la voz biocosmista se pregunta cómo podrán construir ese nuevo mundo sobre los restos de las estructuras estatales, religiosas, culturales del viejo sistema, y cómo lidiarán con aquellos que se oponen o interfieren en ese plan. Sobre esto último, consecuentemente con los lineamientos biocosmistas, señala no sin ironía que “convertir en una bola de sangre” no es opción para resolver este asunto, dado que “cada ser viviente es sagrado / incluso si es infinitamente estúpido” (Ярославский 148). Además, al igual que para Fiódorov, la muerte, para los biocosmistas, es una suerte de pozo oscuro donde confluyen los problemas de la humanidad, y de allí la importancia de eliminarla. Consideraban, como se expresa en unos versos de la antología arriba mencionada, firmados por Olga Lor, que “Cuando no haya muerte / ¡Sencillamente llegará la alegría!”.

La solución –sigue el poema de Iaroslavski– viene de la mano amiga de la anabiosis: “para no matar a nadie / congelaremos todo el mundo” (Ярославский 149). Y entonces, mientras el mundo “descansa / en la cuna de hielo cósmico” (150), las tropas de biocosmistas recrearían el planeta, lo arreglarían. Entre las tareas enumeradas encontramos la reparación y creación de viviendas, la distribución de alimentos y la garantía de los derechos básicos para todos en todas partes. Luego, señala la voz

⁸¹ La traducción de esta antología estará disponible en el volumen colectivo *Utopías eslavas. Crítica y textos literarios*.

⁸² Una aproximación a este tema puede leerse en: “La noción de inmortalidad en la poética anarco-biocosmista rusa” (2021), disponible en: <http://eventosacademicos.filo.uba.ar/index.php/EIUD/IEIUD/paper/view/5908/3734>

biocosmista: “Y cuando todo esté listo / Traeremos a todos de vuelta a la vida” (Ярославский 160).

De este modo, una vez ejecutado el plan de recreación (que, además, contaría con los consejos de los más sabios representantes de la especie humana) se descongelaría la humanidad para su nueva vida no solo en la Tierra sino en todo el universo. Pero también, en este espacio “rehecho”, concebido en el poema, la inmortalidad y la resurrección ya están dadas, es decir, para los biocosmistas estos asuntos constituyen, simplemente, el siguiente paso en las conquistas de la Revolución de Octubre. En este sentido, en los últimos versos leemos: “Detrás de la estrella roja de Octubre, se acerca la revolución de los biocosmistas” (Ярославский 163).

Sin embargo, Iaroslavski, quizás adelantándose a las contradicciones de ese momento se enunciación, alude de modo más jocoso que esperanzado a ese presente en el que se acababa de instaurar la Nueva Política Económica (NEP). Dice la voz biocosmista del poema que tal vez algunos piensen, viendo la NEP, que ha muerto la Revolución, y se responde: “tal vez sí, pero la resucitaremos” (Ярославский 163).

En efecto, el viraje de las políticas económicas suscitó acalorados debates y polémicas, también, en el campo literario. Tras la guerra civil, a comienzos de 1921, se inauguró la etapa de la Nueva Política Económica, cuyos objetivos fueron los de restablecer la producción y estabilizar la economía en un territorio que había quedado en ruinas a causa de las guerras. Para ello, la NEP contaba con medidas que incumbían principalmente al sector agrícola y que implicaban una forma de desarrollo capitalista. Esto último generó controversias acerca del rol del Estado, de la conducción bolchevique, así como una gran incertidumbre en torno a la posibilidad del socialismo. La reactivación económica de la NEP conllevó un resurgimiento de la vida cultural, con la apertura de revistas, editoriales, talleres, etc. (Dobrenko 34). Asimismo, debido a las características de este periodo se engendra un nuevo tipo social, con aspiraciones pequeñoburguesas que están en constante tensión con el ideal revolucionario.

En la “comedia feérica” de Maiakovski, *La chinche*, escrita en 1928 –ya en la coda de la NEP–, veremos una configuración satírica de estas cuestiones. Sobre su argumento señalaremos, sucintamente, que en los primeros cuadros de la obra, ambientados en este periodo, se nos presenta a Prisipkin, un joven que está dejando atrás su vida de proletario. Tras abandonar a su novia obrera, Zoia, se casa con la manicura Elzevira Renaissance. Los cambios de comportamiento llevados a cabo por Prisipkin –hasta se había cambiado su apellido– despiertan las burlas y los reclamos de sus compañeros de residencia. Mientras ellos le achacan estar alejándose de su clase, Prisipkin refuta que quizás, con

sus aspiraciones y refinamiento, está elevando a su clase, marcando un camino (Маяковский т11 226). De todos modos, sus camaradas no lo secundan y, como manifiesta uno de ellos, “no alcanzan las hijas de la NEP para todos” (Маяковский т11 224).

En la fiesta de boda de Prisipkin y Elzevira, en medio del alboroto se produce un altercado que termina en el incendio total del lugar y en la muerte de, aparentemente, todos los asistentes. Ya en los siguientes cuadros hay un salto temporal, están ambientados en el año 1979, en una sociedad avanzada con un fuerte carácter tecnócrata y aséptico. En una sesión de consejo a distancia, el presidente del instituto de resurrecciones humanas somete a votación si resucitarán o no al cuerpo congelado de hace cincuenta años que han hallado en un sótano, que es el de Prisipkin, único sobreviviente de la boda. Finalmente, lo descongelan, junto a una chinche, a pesar de las advertencias de Zoia, la ex de Prisipkin, única testigo desde el tiempo de la NEP hasta ese presente. Pero la resurrección de Prisipkin es, en cierto modo, imperfecta, dado que no podrá reintegrarse a esa vida, sino que en esta ocupará el lugar de un caso a ser estudiado y a ser expuesto ante el público. Desde su descongelamiento, tanto Prisipkin como la chinche son puestos en jaulas, y ahora solo valen para ser exhibidos en el jardín zoológico como fenómenos de una época ya superada. La desazón y angustia que le genera a Prisipkin la sociedad de 1979, lo mueven a reclamarle al profesor: “Yo no le pedí que me resucitara. ¡Congéleme de vuelta!” (Маяковский т11 250).

En las escenas comentadas –la anabiosis del poema de Iaroslavski y el descongelamiento de Prisipkin en la pieza teatral de Maiakovski– la idea de resurrección humana está dada a través de una “técnica” de congelamiento y posterior descongelamiento, cuyo procedimiento no se detalla pero que, en rasgos generales, se asocia a lo que conocemos como criogenia. No obstante, es evidente que “congelar y descongelar” se configura de distinto modo en ambas escenas y, en consecuencia, adquieren distintas proyecciones dentro de la obra. Mientras que en Iaroslavski se propone un congelamiento de toda la humanidad como parte de un plan para arreglar el mundo, y su descongelamiento total se daría en un mundo ya perfecto, acabado; en Maiakovski, en cambio, asistimos a una congelación fortuita de un individuo y a un descongelamiento consensuado por una sociedad posterior para el estudio de ese ejemplar que ya no existe.

La configuración en la escena de Maiakovski se aleja más de la idea cosmista de resurrección, ya que Prisipkin vuelve a la vida como una muestra aislada de proletario y no en un retorno conjunto de los difuntos, en el marco de un reencuentro universal

(Семёнова 196). El desencuentro de Prispkin con la sociedad futura conlleva una conjetura acerca de las repercusiones a largo plazo de los cambios generados durante la NEP. Es por ello que la crítica formulada a través de esa suerte de pronóstico deja un sabor amargo en la obra de Maiakovski, escrita sobre el final de la NEP, que difiere de la planteada por Iaroslavski. En su “Poema de la anabiosis”, que escribió a comienzos de la NEP, Iaroslavski configura una visión más optimista, en la que todo es perfectible o susceptible de ser revocado. Esto se ajusta a la consigna biocosmista de “rebelarse ante la muerte” y, como señala Olga Burenina-Petrova, corresponde con la posición anarquista hacia el poder: el rechazo de la muerte como el evento más importante. En este sentido, el estado de anabiosis, para Iaroslavski, se presenta como una forma estratégica de comportarse ante la muerte (Буренина-Петрова 236). Asimismo, este tratamiento literario sobre los experimentos científicos presentes en la estética biocosmista de algún modo anticiparon, en la visión de G. Young, los asuntos que hoy ocupan a la criogenia, al transhumanismo, entre otros (Young 199).

Si bien las propuestas biocosmistas de comienzos de la década de 1920 tuvieron más cercanía con el cosmismo que la poética de Maiakovski, cabe señalar que las ideas de este poeta, según Roman Jakobson, también gravitaron en torno al pensamiento fiódoroviano. Asimismo, Jakobson cuenta que, en 1920, cuando regresó a Moscú, Maiakovski le preguntaba acerca de Einstein y el desarrollo científico de Occidente, fascinado con la posibilidad de la inmortalidad (Jakobson 166). En este sentido, la idea de resurrección es, para Jakobson, “el mito poético más caro a Maiakovski” (168). Desde luego, la tensión entre muerte e inmortalidad es un lugar frecuente en la obra de Maiakovski, en ocasiones a través de la idea de trascendencia, de la autofiguración de su muerte, o como podemos observar en *Acerca de esto* (1923) del pedido de resurrección. En el sentido puesto a Prispkin, quien pide que lo vuelvan a congelar, en ese poema la voz del poeta Maiakovski reclama ser resucitado a un químico del futuro, en el taller de resurrecciones humanas (Маяковский т4 119).

Bibliografía:

- Dobrenko, Evgueny (2011) “Marcha a la izquierda. Cultura política y política cultural en la Rusia revolucionaria de los años veinte” en *La caballería roja. Creación y poder en la Rusia soviética de 1917 a 1945*. Madrid: La casa encendida, pp.22-45.
- Ferré, Rosa (2011) “El tiempo se acelera” en *La caballería roja. Creación y poder en la Rusia soviética de 1917 a 1945*. Madrid: La casa encendida, pp.46-103.
- Groys, Boris (comp.) (2021), *Cosmismo ruso*. Buenos Aires, Caja Negra. Trad. de Fulvio Franchi. Prólogo de M. Baña y A. Galliano.

- Jakobson, Roman (1992) "De una generación que desperdició a sus poetas" en *Arte verbal, signo verbal, tiempo verbal*. México D.F: FCE, pp.153-181.
- Young, George (2012) *The Russian Cosmists: The Essoteric Futurism of Nikolai Fiódorov and His Followers* Oxford: Oxford University Press.
- Буренина-Петрова, Ольга. Бессмертие человека и телесные метаморфозы в творчестве анархобиокосмистов // Цюрихский университет *Quaestio Rossica*. Т. 7. № 1. 2018. С. 222–240. [Burenina-Petrova, Olga (2018) "La inmortalidad humana y las metamorfosis corporales en las obras de los anarco-biocosmistas". Universidad de Zúrich: *Quaestio Rossica*, T7, N°1, pp.222-240.]
- Вишев, Игорь. "Философия общего дела" Н.Ф.Федорова и биокосмизм // Философия бессмертия и воскрешения. Москва: Наследие. 1996. [Vishev, Igor (1996) "Filosofía de la causa común de N. F. Fiódorov y el biocosmismo" en *Filosofía de la inmortalidad y resurrección*. Moscú: Nasledie]
- Маяковский В. В. *Собрание сочинений в тринадцати томах*. М.: Гослитиздат, 1958. [Maiakovski, V. V. *Obras reunidas en trece tomos*. Moscú: Goslitzdat, 1958]
- Святогор. Поэтика. Биокосмизм. (А)теология / составление, подготовка текста и примечания Е. Кучинова. – М.: Common place, 2017. [Sviatogor. Poética. Biocosmismo. (A)teología / Compilación, elaboración de texto y notas de E. Kuchinov. M: Common place, 2017]
- Семёнова С. Г. *Русская поэзия и проза 1920–1930-х годов*. Поэтика – Видение мира – Философия. М.: ИМЛИ РАН, «Наследие», 2001. [Semiónova, S. G. (2001) *Poesía rusa y prosa de las décadas de 1920-1930. Poética – Visión del mundo – Filosofía*. Moscú: IMLI RAN, Nasledie.]
- Ярославский А. Б. *Аргонавты вселенной*. Б.м.: Salamandra P.V.V., 2013. [Iaroslavski, A. B (2013) *Argonautas del universo*. B.M: Salamandra.]
- Ярославский, Александр и др. *Бессмертие* Т. IV // *Биокосмизм. Собрание текстов и материалов*. Сост., подг. текста и коммент. С. Шаргородского. – Б. м.: Salamandra P.V.V., 2018. [Iaroslavski, Aleksandr et.al *Inmortalidad*, tomo 4 de *Biocosmismo. Colección de textos y materiales*. S. Shargorodski (comp. y coment.). B.M: Salamandra, 2018]

Londres-Petersburgo: necrópolis modernas en *The Waste Land*, de T.S. Eliot, y *Tristia*, de O. Mandelshtam

Juan Cruz de Sabato

Resumen:

Según señala C. Cavannagh, la idea de que el arte modernista nace de una ruptura histórica a inicios del siglo XX se ha convertido en un truismo. Sin embargo, también señala que hay un hecho histórico que da sustento a esta idea: la experiencia límite de la Primera Guerra Mundial, que provocó el choque entre el optimismo de fines del siglo XIX y la realidad de la técnica puesta al servicio de la muerte, abarcó a toda Europa y, de la misma manera, “el arte modernista desafía las fronteras nacionales y lingüísticas” (Cavannagh, 1995: 5).

En esta ponencia proponemos un ejercicio de literatura comparada, tomando como categoría supranacional la crisis histórica de inicios del siglo XX, para poner en contacto a dos poetas, T.S. Eliot y O. Mandelshtam, que se han identificado con el modernismo. Intentaremos mostrar que, frente a este contexto histórico, ambos recurren a metáforas similares para representar sus ciudades -Londres y San Petersburgo-. Para esta comparación abordaremos *The Waste Land*, de Eliot, y *Tristia*, de Mandelshtam, recorriendo tres ejes: primero, el uso de la metáfora de la ciudad como necrópolis; segundo, la presencia de los ríos en esas necrópolis; en tercer lugar, el empleo de la imagen de la primavera que muestra de forma particular la experiencia del siglo XX, un siglo que comienza marcado por la tragedia y la muerte.

En las últimas décadas, la idea de que el arte modernista nace de una ruptura brusca en la continuidad histórica a principios del siglo XX, señala C. Cavannagh, se convirtió en un truismo. Sin embargo, señala también que esta idea está fundada en un innegable hecho histórico: la experiencia límite de la guerra que provocó un choque entre el optimismo de fin de siglo XIX y la realidad de la técnica puesta al servicio de la muerte. Esta experiencia “...no se limitaba a un solo país o continente y de la misma manera, el arte modernista desafía las fronteras nacionales y lingüísticas”⁸³ (Cavannagh, 1995: 5).

Proponemos en el presente trabajo comparar la obra dos autores separados por esas fronteras, T.S. Eliot y Osip Mandelshtam, cuyo contacto y conocimiento mutuo no solo no está documentado sino que es improbable, a fin de demostrar que recurren a imágenes similares para representar sus ciudades en el contexto de guerra y posguerra. Esto, como señala E. López Arriazu, respondería más a una “sintonía de época” que a una intertextualidad basada en la lectura (López Arriazu, 2019: 187). Para esta comparación, proponemos tres ejes: primero, el uso de la metáfora de la ciudad como necrópolis; segundo, la presencia de los ríos en esas necrópolis; en tercer lugar, el empleo de la imagen de la primavera. Creemos que el uso compartido de estas metáforas e imágenes

⁸³ Todas las traducciones de textos consignados en inglés en la bibliografía son propias.

responde a la experiencia compartida de un siglo que comienza marcado por la tragedia y la muerte.

Dos historias, una metáfora

Si bien a nivel formal las diferencias entre la poesía de Eliot y Mandelshtam son evidentes –la más clara es la oposición entre el verso libre de Eliot, y la métrica y rima de la obra temprana de Mandelshtam–, resultan evidentes también las afinidades en sus proyectos poéticos. M. Berman, por ejemplo, los incluye en la lista de artistas en los que la dialéctica entre modernidad y modernismo se expresa en el siglo XX (Berman, 2008: 324-25), y entre aquellos que desarrollaron “un vocabulario modernista de oposición” contra los “Molochs del mundo moderno” (Berman, 2008: 329). A esto podríamos agregar que, frente a la fragmentación de Europa y el ascenso de los nacionalismos, ambos autores muestran una intención de reconstruir una cultura y una tradición “universal” (López Arriazu, 2019: 186) o, al menos, europea. Cabe destacar que, en este intento, tanto Eliot como Mandelshtam toman como referente a Dante: ambos autores recurren a su figura y le dedican sendos ensayos, en los que expresan tanto su admiración al poeta como sus propias ideas sobre la poesía.⁸⁴

La intención de recuperar la cultura clásica es evidente en *Tristia* (1922), la segunda colección de poemas publicada por Mandelshtam. El título original en latín –opuesto al ruso no solo en el idioma sino también en el uso del alfabeto latino en lugar del cirílico–, es una referencia clara a los poemas de Ovidio en el exilio. La colección recoge poemas escritos entre 1916 y 1922, años en los que Mandelshtam aún no había sufrido en carne propia la deportación,⁸⁵ pero en los que evidentemente ya se sentía lejos de la Petersburgo que había conocido.⁸⁶ Hay en Mandelshtam, según Berman, un “torrente de nostalgia de San Petersburgo” (Berman, 2008: 287), y si bien puede haber un intento de reconstrucción nostálgica y poética de la ciudad en varios poemas de la colección, si observamos solo aquellos en los que se nombra expresamente a Petersburgo, lo que parece predominar es una representación de la ciudad contemporánea, marcada por el contexto histórico inmediato.

Tomemos el díptico de poemas que se abre con “Tengo frío. La transparente primavera...” (1916): “Tengo frío. La transparente primavera // viste a Petrópolis en una

⁸⁴ Para un análisis de las ideas poéticas contenidas en estos ensayos, ver López Arriazu, 2019.

⁸⁵ Deportación que efectivamente sufrió en los años 30 y a raíz de la cual murió en el gulag en 1938.

⁸⁶ Mandelshtam nació en Varsovia en 1891, pero se educó en San Petersburgo, como un típico intelectual ruso (Slonim, 1977: 249). Según señala Berman: “No ha habido un escritor más obsesionado por la desaparición de San Petersburgo, ni más decidido a recordar y recuperar lo que se había perdido, que Osip Mandelstam.” (Berman, 2008: 284)

pelusa verde, // pero, como una medusa, el oleaje del Nieva // me inspira una ligera repulsión”.⁸⁷ (Anexo 1)

Vemos un gesto de Mandelshtam que, creemos, vincula el poema directamente con el contexto histórico en el uso del nombre “Petrópolis” en lugar de “Petrogrado”, nombre oficial de la ciudad en 1916. El caso de Petersburgo, creemos, puede tomarse como ejemplo de la fragmentación de Europa y el ascenso de los nacionalismos en el contexto bélico: en 1914, apenas iniciada la guerra, el zar Nicolás II había cambiado el nombre de la ciudad a Petrogrado, porque San Petersburgo sonaba “demasiado germánico”. Como señala Berman, con este gesto, Nicolás cerró la ventana a Europa⁸⁸ abierta por Pedro I en el siglo XVIII (Berman, 2008: 282). Es interesante entonces el gesto de Mandelshtam: al fervor nacionalista de la guerra, el poeta opone un nombre que vincula a la ciudad con la cultura helénica –el nombre terminado en “polis” es claramente de inspiración griega– y vuelve a abrir, esta vez poéticamente, la ventana cerrada por la política.⁸⁹ Pero junto a la voluntad de recuperar el pasado y el vínculo con Europa, emerge una imagen inquietante. En el segundo poema del díptico, la cualidad “transparente” de la primavera se transfiere a la ciudad: “En la Petrópolis transparente moriremos, // donde gobierna sobre nosotros Proserpina”. La transparencia de la primavera del primer poema cae sobre la ciudad como el velo de la muerte: en esta Petrópolis gobierna Proserpina, la reina del Inframundo; es una ciudad dominada por la muerte.

La Londres –“*unreal city*”– de Eliot es también una necrópolis moderna. Con una referencia directa a Dante, Eliot muestra la multitud de muertos que fluye sobre el Puente de Londres “*so many // I had not thought dead had undone so many.*” (Eliot, 2001: 7). M. Thormählen indica que la actitud de Eliot frente a la ciudad no difiere de la de muchos de sus contemporáneos y predecesores en toda Europa, que viven la despersonalización de

⁸⁷ Adjuntamos en el anexo el corpus de poemas analizado en este trabajo, en su versión original en ruso cirílico, extraídos de Мандельштам, 1990. Proponemos una traducción propia al español, sin rima, de la cual extraemos las citas textuales. Dicha traducción se realizó a partir de un cotejo entre el original y la versión en inglés de Ilya Shambat (Mandelstam, 1990).

⁸⁸ Así se consideraba a Petersburgo desde su fundación en 1703. El sueño de Pedro el grande al fundar la ciudad y trasladar allí la capital era “europeizar” a Rusia, que aún se percibía como un país atrasado, más ligado a la herencia asiática del yugo tártaro que a la influencia europea.

⁸⁹ Los cambios de nombre y los vaivenes políticos para Petersburgo no terminan ahí y las reacciones poéticas de Mandelshtam a cada uno de ellos, tampoco. Hasta 1918, Petrogrado fue la sede del gobierno, pero en ese año, los bolcheviques mudaron el gobierno a Moscú ante el asedio alemán. En *Tristia* podemos encontrar otro poema dedicado al Petersburgo bajo dominio bolchevique, “Regresaremos a Petersburgo” (1920). En este poema, Mandelshtam de nuevo modifica el nombre de la ciudad, ya no es Petrópolis ni Petrogrado, sino que usa el nombre imperial de Petersburgo y se refiere a ella como “la capital”, incluso cuando la capital ya era oficialmente Moscú, tal vez como gesto de resistencia al régimen bolchevique. Tras la muerte de Lenin en 1924, Petrogrado pasa a llamarse “Leningrado” –Mandelshtam también le dedica un poema con ese nombre. Con la caída de la URSS la ciudad recupera su nombre imperial, que lleva hasta hoy.

la ciudad moderna, la pérdida de los vínculos entre sus habitantes, que son reemplazados por relaciones fugaces, fragmentadas y azarosas. Esta actitud tiene como referencia la obra de O. Spengler pero hunde sus raíces en el siglo XIX (Thormählen, 2001: 239), por ejemplo, en lengua inglesa, podemos verla en el “hombre de la multitud” de Poe, y en ruso, en el “hombre pequeño” de Gógol.

La necrópolis de Eliot podría tener también un origen en la propia tradición literaria inglesa. El origen de la metáfora de Londres como necrópolis puede hallarse en tiempos victorianos, en el proceso específico por el que la City pasó de ser un espacio privado, pensado para vivir, a ser un espacio comercial y laboral, dominado por el mercado financiero (Ziegler, 2007).⁹⁰ Algunos de los textos que intentan interpretar este cambio, sostiene G. Ziegler, muestran a la ciudad como necrópolis, ya alrededor del año 1850 (Ziegler, 2007: 444). En efecto, el desfile de muertos en *The Waste Land* tiene lugar sobre el Puente de Londres, una de las puertas de entrada a la City, cruzando el Támesis, y la cartografía del poema se centra especialmente en calles del corazón financiero de Londres.

Vemos, entonces, que como respuesta poética a los cambios históricos específicos de sus ciudades, tanto Eliot como Mandelshtam recurren a la misma metáfora de la ciudad como necrópolis. Un rasgo que comparten estas necrópolis modernas es la presencia de ríos de dimensiones casi mitológicas. En Mandelshtam, el oleaje del Neva es una presencia amenazante,⁹¹ que genera una “ligera repulsión”. En Londres, el Támesis es el río que los muertos cruzan para ingresar a la necrópolis de la City. Como el Neva en Petrópolis, el Támesis también afecta al yo lírico⁹²: “*Sweet Thames, run softly till I end my song, // Sweet Thames, run softly, for I speak not loud or long* (Eliot, 2001: 11). En los dos casos, los ríos inspiran algún tipo de inquietud, un límite o impedimento a la experiencia del poeta, tal es el poder que tienen. Si consideramos los ríos en la metáfora de la necrópolis que los engloba, tanto el Támesis como el Neva podrían relacionarse con el Aqueronte del Inframundo.

⁹⁰ Según datos de Wikipedia, en un siglo (1801-1901) la población de la City se redujo de 130 mil a 32 mil habitantes. En los primeros 20 años del siglo XX, siguió reduciéndose hasta los 24 mil habitantes, en 1921. Hoy en día habitan la zona más antigua de Londres menos de 10 mil personas, pero trabajan en ella todos los días más de 500 mil.

⁹¹ La sola mención del oleaje del Neva puede verse como una amenaza latente por las inundaciones periódicas que sufrió la ciudad por la crecida del río. Limitándonos solo a la tradición literaria, Pushkin sitió su poema “El jinete de bronce” en el contexto de la inundación de 1824.

⁹² Entendemos que referir al “yo lírico” en el poema de Eliot es una grosera simplificación, toda vez que consideremos la polifonía interna del poema y la idea de “despersonalización” del poeta propuesta por Eliot. Creemos sin embargo que en este caso es la manera más sencilla de referir a quien enuncia, por lo menos, estas líneas del poema, en las que incluso se hace específicamente referencia a la posibilidad de entonar un canto.

El motivo de la necrópolis, hasta aquí desarrollado, no se agota en mostrar a las ciudades como ciudades habitadas por la muerte, ya que está cruzado por otro motivo, que revela, creemos, la verdadera angustia del siglo. Veíamos que en el primer poema Mandelshtam muestra una Petrópolis al comienzo de la primavera. En el segundo poema, emerge la figura de Proserpina que, como dijimos, es la reina del Inframundo, pero también es una expansión del tema de la primavera: según el mito, sus viajes periódicos entre el Inframundo y la tierra de los vivos eran la explicación del ciclo de muerte y resurrección de esa estación. Resulta evidente aquí, creemos, el contacto con el inicio de *The Waste Land*, la inquietud que genera ese momento de transición entre el invierno y la primavera, la vida naciendo de la muerte, condensada en los dos primeros versos: “*April is the cruellest month, breeding // lilacs out of the dead land...*” (Eliot, 2000: 5). El motivo de la primavera, más allá de la mención evidente de estos versos, recorre todo el poema de Eliot, ya que uno de sus hipotextos, *La rama dorada*, trata justamente sobre estos ritos de pasaje entre la vida y la muerte en las religiones a lo largo de la historia.

El uso de este motivo podría entenderse, creemos, si consideramos la experiencia de crisis del inicio de siglo como algo que une a ambos poetas. Para abordar la experiencia crítica del siglo, A. Badiou analiza un poema de Mandelshtam, “El siglo” (1923), en el que este se presenta como una bestia con la columna quebrada. El poeta se pregunta quién podrá unir esas vértebras rotas –la fragmentación del siglo que acaba de comenzar– y responderá: “Debe unirlas la flauta”, es decir, el poeta. De manera similar, Eliot destaca la habilidad del poeta de amalgamar “experiencias dispares”, mientras que “la experiencia del hombre ordinario es caótica, irregular y fragmentaria” (Eliot, 1944: 358), lo que se hace especialmente evidente en momentos de crisis.

La cuestión que el poema de Mandelshtam plantea, dice Badiou, es si el siglo XX es “el siglo de la vida o de la muerte”. La respuesta, si retomamos el motivo de la primavera, es que se trata del siglo de la vida que, paradójicamente, nace de la muerte, y queda irremediabilmente marcada por ella. Mandelshtam concluye su poema: “Otra vez se hincharán las yemas // Y brotará el retoño verde // Pero tienes la vértebra quebrada // ¡Pobre y bello siglo mío!” (citado en Badiou, 2005: 28) La primavera promete el renacimiento desde la muerte, pero “con un siglo roto sobre las rodillas, seguimos intentando resistir la ola de la tristeza humana” (Badiou, 2005: 39).⁹³

⁹³ Badiou sostiene que el poema “...ni es promesa de futuro, ni pura nostalgia. [...] se mantiene en la espera como tal y crea una subjetividad de la espera [...] Este siglo ha sido el de una poética de la espera, una poética del umbral” (Badiou, 2005: 39) En Eliot, las figuras de la Sibila y de Tiresias, que esperan sin esperanza la muerte, podrían analizarse desde esta poética de la espera. En *Murder in the Cathedral*, el coro al inicio de la segunda parte dice: “...*We wait, and the time is short // but waiting is long*” (Eliot, 1935: 54).

Podríamos concluir que la imagen de la primavera condensa la verdadera angustia del siglo, una paradoja sin resolución visible: ¿cómo vivir después de la experiencia extrema de la muerte? ¿Cómo volver a confiar en el progreso humano? Creemos que estas son dudas que, como un magma subterráneo, vinculan las experiencias y —más importante— los poemas de Eliot y Mandelshtam.

Anexo: poemas de Ó. Mandelshtam, extraídos de Tristia (1922)

Мне холодно. Прозрачная весна
В зелёный пух Петрополь одевает,
Но, как медуза, невская волна
Мне отвращение лёгкое внушает.
По набережной северной реки
Автомобилей мчатся светляки,
Летят стрекозы и жуки стальные,
Мерцают звезд булавки золотые,
Но никакие звёзды не убьют
Морской волны тяжёлый изумруд.
1916

(Мандельштам, 1990: 111-112)

Tengo frío. La primavera transparente
viste a Petrópolis en una pelusa verde,
pero, como una medusa, el oleaje del Neva
me inspira una ligera repulsión.
Por la costanera norte del río
las luciérnagas de los automóviles pasan volando,
vuelan libélulas y escarabajos de acero,
parpadean los alfileres dorados de las estrellas,
Pero ninguna estrella matará
La pesada esmeralda del oleaje marino.

В Петрополе прозрачном мы умрём,
Где властвует над нами Прозерпина.
Мы в каждом вздохе смертный воздух пьем,
И каждый час нам смертная година.
Богиня моря, грозная Афина,
Сними могучий каменный шлем.
В Петрополе прозрачном мы умрем, —
Где царствуешь не ты, а Прозерпина.
1916

(Мандельштам, 1990: 112)

En la transparente Petrópolis moriremos,
donde gobierna sobre nosotros Proserpina.
En cada respiro, bebemos aire mortal,
y cada hora es para nosotros la hora de la muerte.
Diosa del mar, terrible Atenea,
quítate el poderoso casco de piedra.
En la transparente Petrópolis moriremos,
donde no gobiernas tú, sino Proserpina.

Bibliografía:

Corpus literario

- Eliot, T.S. (2001) [1922] *The Waste Land: authoritative text, context, criticism*. New York : W. Norton & Company Inc.
- (1935) *Murder in the Cathedral*. New York : Harcourt, Brace and Company.
- Mandelstam, O. E. (2001) [1922] *Kamen. Tristia*. Trad. Ilya Shambat. Edición digital recuperada de: http://lib.ru/POEZIQ/MANDELSHTAM/tristia_engl.txt
- Мандельштам, О. Э. (1990) [1922] Сочинения в двух томах, Т. 1. Москва : Художественная литература. Recuperado de: https://rvb.ru/20vek/mandelstam/dvuhtomnik/tocvol_1.htm#poems

Corpus teórico

- Badiou, A. (2005). *El siglo*. Buenos Aires : Manantial.
- Berman, M. (2008). “San Petersburgo: El modernismo del subdesarrollo” en *Todo lo sólido se desvanece en el aire: la experiencia de la modernidad*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno.
- Cavannagh, C. (1995). *Osip Mandelstam and the modernist creation of tradition*. New Jersey : Princeton University Press.
- Eliot, T. S. (1944) [1917-1932]. *Los poetas metafísicos y otros ensayos sobre teatro y religión I*. Buenos Aires: Emecé.
- López Arriazu, E. (2019). “Dante y sus secuaces: T. S. Eliot, Ó. Mandelshtam y J. L. Borges”, en *Ensayos esclavos: poesía, teatro, narrativa*. Buenos Aires: Dédalus.
- Thormählen, M. (2001). “The city in *The Waste Land*”, en ELIOT, T.S. *The Waste Land: authoritative text, context, criticism*. New York : W.W. Norton & Company Inc.
- Slonim, M. (1977). *Soviet Russian Literature*. New York : Oxford University Press.
- Ziegler, G. (2007). “The City of London, Real and Unreal” en *Victorian Studies*, 49 (3), 431-455. Recuperado de: <http://www.jstor.org/stable/4626329>

El problema del nihilismo en Rusia desde las ópticas de Herzen, Turguéniev, Chernishevski y Dostoievski

Julia Sarachu (UBA)

Resumen:

Análisis del concepto de nihilismo en *Padres e hijos* (1862) de Turguéniev, en relación con la crítica de la Ilustración de Hegel en *Fenomenología del espíritu* (1808). Análisis del proceso de introducción de la Ilustración en Rusia según Herzen en *El desarrollo de las ideas revolucionarias en Rusia* (1850). La ideología nihilista en *¿Qué hacer?* (1963) de Chernishevski. Crítica del racionalismo en *Memorias del subsuelo* (1864) de Dostoievski.

El término nihilista aparece por primera vez en la historia de la literatura rusa en la novela *Padres e hijos* de Turguéniev, publicada en 1862. El autor utiliza el término para describir al personaje de Basárov, quien representa a la nueva generación de jóvenes estudiantes universitarios, hijos de pequeños y medianos propietarios, que en la novela se enfrentan ideológicamente a la generación de sus padres. El concepto se introduce en el contexto de una discusión en la mesa durante una comida en la que se enfrentan Arkadi, hijo del dueño de casa, junto a su amigo de la universidad Basárov, un poco mayor que él y a quien Arkadi toma como modelo a seguir de la nueva generación; por otro lado, el padre y principalmente el tío de Arkadi, quien se opone fuertemente a las opiniones y puntos de vista de Basárov. Los jóvenes están regresando a sus hogares en el campo durante el receso de verano de la universidad, llegan en primer término a la propiedad del padre de Arkadi y este invita a Basárov a pasar unos días en su casa, antes de continuar camino a la casa de sus padres. A continuación, el fragmento de la conversación durante la cual se introduce por primera vez el término nihilista:

—...¿el doctor es su padre? ¿Eh? —dijo Pável retorciéndose los bigotes—. ¿Y qué es Basárov hijo en el fondo? —agregó lentamente.

—¿Qué es? —Arkadi sonrió—. ¿Quieres, tío, que te diga lo que es *en el fondo*?

—Sí, por favor mi querido sobrino.

—Es un nihilista.

[...]

—Un nihilista —dijo Kirsánov—. Esa palabra debe venir del latín nihil, nada, por lo que yo sé y, en consecuencia, significa un hombre que... ¿que no cree en nada?

—O mejor que no respeta nada —dijo Pável Petróvich y volvió a enmantecar su pan.

—Un hombre que encara todas las cosas desde un punto de vista crítico —replicó Arkadi.

—¿No es lo mismo? —preguntó su tío.

—No, en absoluto. Un nihilista es un hombre que no se inclina ante ninguna autoridad, que no acepta ningún principio sin examen, cualquiera sea el crédito del que goce ese principio. (Turguénev, 1979, p. 24-25)

Luego en página 48 se enfrentan abiertamente Basárov y Pável, el tío de Arkadi, en una discusión:

Pável Petróvich alzó las manos.

—Ya no comprendo nada —dijo—. Usted insulta al pueblo ruso. No comprendo que se pueda no reconocer principios, reglas. ¿Qué es lo que lo dirige en la vida?

—Ya le dije, tío, —terció Arkadi— que no reconocemos ninguna autoridad.

—Actuamos según lo que reconocemos útil —agregó Basárov—: hoy nos parece útil negar y negamos.

—¿Todo?

—Absolutamente todo.

—¿Cómo? No solamente el arte, la poesía, sino también... dudo en decirlo...

—Todo —repitió Basárov con indecible tranquilidad.

Pável lo miró con fijeza; no se esperaba esa respuesta; Arkadi enrojeció de placer.

—Permítame, permítame —dijo Kirsánov—, usted niega todo o, para decirlo más exactamente, usted destruye todo. Sin embargo, también es preciso volver a construir...

—Eso no nos incumbe... antes que nada es preciso desembarazar el lugar. (Turguénev, 1979, p. 48-49)

De las citas anteriores se deprenen algunos conceptos básicos que permiten caracterizar el pensamiento nihilista en la perspectiva de los personajes de la novela: el sujeto no admite autoridad y orienta sus acciones a partir del juicio de la razón, que se desprende de su propia experiencia en el mundo; por otro lado, se relaciona con el mundo a partir del principio de utilidad. Ahora bien, ¿cómo se puede encuadrar esta ideología en la historia del pensamiento occidental?

En la Quinta parte, capítulo IV de la obra *Génesis y estructura de la Fenomenología del espíritu de Hegel* (1940), Hyppolite analiza el pasaje de la *Fenomenología* en que Hegel describe el proceso y el modo de pensamiento de la Ilustración. Según Hyppolite, frente a la fe basada en la autoridad, la filosofía de la Ilustración pone la soberanía del propio sujeto y las leyes de la naturaleza, que se reconocen como único vínculo entre lo

exterior y lo interior. El conocimiento de la naturaleza hace al hombre libre en su relación con el mundo material, luego este pensamiento se amplía al mundo del espíritu. De este modo, la ideología de la Ilustración se niega a reconocer el derecho y la moralidad en una autoridad ajena a la razón del hombre, la cual consiste en el conjunto de las determinaciones universales basadas en la conciencia objetiva, las leyes de la naturaleza y el contenido de lo que es justo y bueno. Con esto se lleva a cabo una revolución fundamental en el desarrollo del espíritu, que consiste en el esfuerzo por superar cualquier alienación del yo. Hyppolite describe la filosofía de la Ilustración, según la teoría hegeliana, en los siguientes términos:

la reducción de toda riqueza especulativa a la experiencia puramente humana. Lo divino es negado o, mejor dicho, de ello no queda más que la forma vacía de lo absoluto, forma que puede aplicarse a todo y no resulta adecuada para nada en particular. Hay en esto un formalismo vacío. Lo que queda es el conjunto de los seres finitos considerados alternativamente en su posición absoluta y en su posición relativa. Cada uno es en sí, cada uno es para otro y el “rebaño humano” en su totalidad debe ser considerado desde este punto de vista.

[...]

Estas dos modalidades pueden aplicarse a toda realidad finita y conducen a un concepto sintético fundamental que contiene la esencia de toda la filosofía teórica y práctica de la Aufklärung, el concepto de *utilidad*. Las cosas se presentan en sí mismas y sirven par otras cosas. También el hombre es una realidad finita que participa de este concepto.

[...]

“Tal como salió en un principio de la mano de Dios, el hombre se pasea por el mundo cual si de un jardín plantado por él se tratase.” Es en sí bueno y todo está hecho para su delectación. Esto significa que todo lo demás tiene sentido para el hombre a partir de la utilidad que saca de ello. Igualmente el *vínculo social* se justifica a su vez por la utilidad mutua de unos hombres con respecto a otros [...] La moral en general se reduce a la moral social, y la moral social se expresa por medio de un utilitarismo. (Turguénev, 1979, p. 404)

Según el análisis de Hyppolite de la teoría hegeliana, dos elementos fundamentales configuran la ideología de la Ilustración: en primer lugar, la negación de todo lo que supere la esencia y representación humana; en segundo término, el concepto sintético de utilidad como fundamento de la relación del hombre con el mundo. Si comparamos las reflexiones de Hyppolite con las afirmaciones de los personajes que en la novela de Turguénev exponen la perspectiva nihilista, en contraste con el pensamiento de la generación de los padres, vemos que se basan en los mismos axiomas; de modo que

podríamos encuadrar al nihilismo, partiendo de la representación del mismo que realiza Turguéniev en la novela, en el contexto del proceso de expansión de la Ilustración y el modo específico en que su ideología fue asimilada en Rusia.

Es justamente Herzen quien analiza en su obra *El desarrollo de las ideas revolucionarias en Rusia* (1850) el proceso por medio del cual se introdujo la ideología de la Ilustración en Rusia. Según Herzen, las dos circunstancias principales que precipitaron la expansión del racionalismo fueron, por un lado, las reformas de Pedro el Grande (1672-1725) que tuvieron como objetivo la neutralización de la Iglesia ortodoxa y la ampliación del Estado, imprimiendo un carácter práctico y laico al modo de gobierno que permitió la incorporación de las costumbres de Europa occidental en la nobleza, la estructura burocrática del Estado y el ejército. De este modo, las reformas produjeron una escisión profunda en la sociedad entre la nobleza occidentalizada y el campesinado, cuyo modo de vida no se había modificado y permanecía en situación de servidumbre bajo tutela de la Iglesia ortodoxa. Afirma Herzen que esta fractura social se fue intensificando progresivamente hasta alcanzar su punto culminante durante el reinado de Catalina II (1729-1796). Herzen describe al campesinado ruso como un pueblo cercado por el orden social que manifiesta la situación opresiva en la que vive mediante el desahogo que le proporciona el canto, el cual oscila entre la expresión de una profunda tristeza y el arrebató del éxtasis anárquico:

De este modo, el pueblo ruso queda aislado y fuera de todo movimiento, en una expectativa dolorosa. Si no pereció fue gracias a su don natural y a la comuna, pero tampoco ganó nada. Ninguna idea política penetró hasta él aunque surgieron intereses que no dejarían de agitar a la comuna rusa. /.../es el canto de una mujer oprimida por su marido, de un marido oprimido por su padre, por el viejo del pueblo, de todos los oprimidos por el señor o el zar/.../En medio de estos cantos melancólicos se escuchan de repente los sonidos de una orgía/.../Tristeza u orgía, esclavitud o anarquía, el ruso transcurría su vida como un vagabundo, sin hogar ni domicilio, absorbido por la comuna, perdido en la familia o libre en medio del bosque, machete en la cintura. En ambos casos expresaba la misma queja con el canto, las mismas decepciones: era una voz sorda que expresaba que las fuerzas innatas no encontraban suficiente expansión, que estaban incómodas en una vida cercada por el orden social. (Herzen, s.f.)

Otro elemento decisivo, según Herzen, en la introducción de las ideas de la Ilustración, fue la guerra contra Napoleón. Afirma que los militares regresaron triunfales después de una victoria en la que lideraron a un pueblo que se unió incondicionalmente ante la invasión de Moscú, haciendo replegar al ejército de Napoleón hasta ser expulsado del

territorio ruso en diciembre de 1812, y derrotado definitivamente en París en 1814. Según Herzen, el pueblo campesino volvió sumiso junto al arado después de la campaña exitosa, sin embargo, los militares, empoderados e influidos por las ideas de la Revolución francesa, regresaron convencidos de la necesidad de una transformación social profunda en Rusia. Esto produjo un giro en la orientación ideológica del poder político que, desde Pedro el Grande y hasta entonces, había sido el principal promotor de la occidentalización de la nobleza en Rusia: al ver amenazada su posición, el poder político se vuelve conservador, antiprogresista, antieuropeísta, y promueve una alianza con la Iglesia ortodoxa para proteger a Rusia de las ideas revolucionarias extranjerizantes que habían provocado en Europa occidental la destrucción de las instituciones sociales tradicionales. En 1825 se produce la revuelta de diciembre, en la que los militares intentan derrocar al zar Nicolás I, este la reprime severamente e instaura un régimen de estricta censura que persigue, asesina, condena a la cárcel o al exilio la difusión de todo pensamiento que se considere que cuestiona el orden social en Rusia. Este clima de censura, sin embargo, no anula el pensamiento crítico y la literatura (Chaadáiev, Gógol, Bielinski), que encuentra su cauce a través de publicaciones en el extranjero o los textos circulan en forma de manuscritos clandestinamente entre la élite letrada. Herzen menciona el caso de Bielinski: fundamenta la actitud de rechazo de toda autoridad y un amor sin límites por la libertad, por parte del crítico y su círculo intelectual, mediante la enumeración de los episodios de la biografía de Bielinski, cuya infancia estuvo signada por la violencia ejercida por el padre, médico de provincia, autoritario e ignorante, la pobreza durante los años de estudio en la capital y la expulsión de la universidad, en la que no pudo permanecer estudiando por causa de la situación vital de carencia económica. A la par de las críticas por parte de los intelectuales occidentalistas al autoritarismo y antiprogresismo del poder político en Rusia, surge el movimiento intelectual de los eslavófilos, que cuestiona el concepto occidental de progreso y propone la protección de las estructuras tradicionales. Herzen describe la situación intelectual en Rusia en la década de 1850, atravesada por la polémica entre los pensadores europeístas y los eslavófilos. Según Herzen, ambos parten del axioma del fracaso de la Revolución francesa, que había provocado la destrucción de las instituciones sociales sin realizar en la práctica los principios ideológicos de libertad e igualdad que habían impulsado la lucha y transformación del orden social. Ambos consideraban al socialismo como un síntoma inequívoco de la crisis europea, e identificaban en la comuna rusa el germen de una posible transformación del orden social que permitiera superar los conflictos planteados en Europa occidental. Sin embargo, afirma Herzen, que mientras los europeístas sostenían la necesidad de promover un

cambio del orden social y político en Rusia tomando como modelo la comuna, los eslavófilos pretendían conservar las estructuras tradicionales e impedir el cambio mediante la sumisión incondicional al orden político y eclesiástico. Herzen expresa el pensamiento europeísta según el cual los eslavófilos pretendían lograr el objetivo imposible de detener un proceso social evolutivo irrefrenable que, si no se encauzaba, terminaría precipitando un estallido revolucionario en Rusia. En este contexto surge el movimiento nihilista, integrado por los jóvenes herederos del pensamiento occidentalista que, en la década del 60, se proponen realizar en la práctica las ideas revolucionarias largamente reprimidas, en primera instancia, según vemos en la obra de Turguéniev, mediante un cambio de enfoque en la forma de vinculación con el mundo.

Volviendo a *Padres e hijos* de Turguéniev, el objetivo de la obra es irónico. Turguéniev presenta la ideología del movimiento nihilista, que se ha expandido y popularizado entre la generación de los jóvenes profesionales y universitarios que comienzan a formar una especie de clase media emergente, pero lo hace desde la perspectiva del escritor aristócrata de una generación anterior, que vive entre los cenáculos literarios de París y las propiedades heredadas de su familia en el campo en Rusia, y ya está un poco de vuelta de las posturas idealistas, entonces observa el racionalismo sin concesiones de los nihilistas como una pose artificial y soberbia de adolescentes, difícil de sostener. Basárov es un joven que se muestra orgulloso e inmovible, desprecia el amor, el arte, las creencias religiosas, los viejos prejuicios y las costumbres tradicionales; sin embargo, después de renegar de todos los sentimentalismos, se enamora de una viuda joven y rica, como cualquier otro hombre podría haberlo hecho, como de hecho se ha enamorado su mejor amigo, quien se siente traicionado cuando Basárov corteja a la mujer. A partir de entonces el personaje comienza a cometer errores y una serie de comportamientos injustos, ofende a las personas que en su casa amablemente lo han recibido, se muestra intolerante e incomprensivo ante la desesperación de sus padres, que ya no saben cómo tratarlo para complacerlo, finalmente se corta un dedo accidentalmente al curar a un herido, contrae tifus y muere. La historia termina con la imagen de los padres llorando frente a la tumba del único hijo, y entonces las florcitas que crecen junto a la tumba aparecen como más sólidas y reales que todo el edificio de la razón orgullosa, derrumbado por capricho del azar. Por último, la muerte de Basárov inspira en el resto de los personajes una revalorización de los afectos y las pequeñas cosas de la vida, que termina provocando en el final del libro un matrimonio múltiple, los personajes se casan entre sí, celebran juntos y brindan, a la memoria de Basárov. De este modo, el narrador presenta los acontecimientos en tercera persona,

mientras el autor conserva la distancia irónica del Sileno que, burlescamente⁹⁴, afirma: “Lo mejor de todo es para ti absolutamente inalcanzable: no haber nacido, no *ser*, ser *nada*. Lo segundo mejor para ti es morir pronto” (Nietzsche, 1998, p. 72). Porque, en tanto ser para la muerte, todas las construcciones y las idealizaciones del hombre carecen de sentido.

La publicación de la novela de Turguénev produce una reacción inmediata en el movimiento nihilista. Chernishevski, líder del movimiento, escribe y publica en 1863 la novela *¿Qué hacer?* *¿Qué hacer?* significa, justamente, una respuesta pragmática a la crítica de Turguénev: quiere demostrar que el nihilismo no se trata de una crítica estéril, sino que expone un programa concreto en sintonía con el proyecto económico de la teoría socialista de Charles Fourier. La ideología del libro se basa en el axioma fundamental de que todos persiguen su propio interés, esto es lógico y necesario de acuerdo al instinto de autopreservación que impulsa a la supervivencia. El objetivo que se persigue detrás de la búsqueda del propio interés es el bien, todos quieren el bien para sí. En este esquema de pensamiento se explica el mal en el mundo por medio de la ignorancia y los prejuicios: el hombre no sabe lo que es lo mejor para él porque la ignorancia y los prejuicios condicionan y desvían su objetivo, ya que si todos fueran conscientes de lo que es mejor para ellos, todos apuntarían a un bien común que es lo mejor para todos y cada uno. Esta ideología coincide con la teoría de Rousseau que sostiene que el hombre es bueno por naturaleza y la sociedad lo corrompe. A través de la historia de Vera, la novela demuestra cómo, por medio de la educación y un continuo autoexamen del propio deseo, la protagonista se libera de los prejuicios y esquemas de pensamiento tradicionales que obstruían su capacidad de acción, provocando su infelicidad y la de las personas que la rodeaban, y de ese modo logra alcanzar la plenitud en su propia vida, colaborando en la felicidad de los demás. El problema que presenta este planteo ideológico es que postula la unidad entre naturaleza y deber en el concepto de deseo: todos buscan el bien como su propio interés. En *Génesis y estructura de la Fenomenología del espíritu de Hegel* Sexta parte, capítulo I sobre la concepción moral del mundo, Hyppolite analiza la postura de Kant con respecto a este tema y concluye que la mediación resulta esencial para la moralidad, es necesario que los momentos se presenten como opuestos el uno al otro. Afirma que Kant consideraba un misticismo peligroso el intento de unir inmediatamente los dos términos y vincular el puro deber a la tendencia natural, porque, si dicha unidad se alcanzara, se llegaría a la inmoralidad de la naturaleza. Por eso, en el análisis acerca de

⁹⁴

Nietzsche en *El nacimiento de la tragedia*.

la concepción moral del mundo en la *Fenomenología*, Hegel afirma que la unidad entre naturaleza y deber funciona como un postulado que orienta la moralidad en el sentido de un progreso constante hacia el objetivo de lograr una unidad que nunca podrá ni deberá ser alcanzada, porque si se alcanzara la moral misma desaparecería. Lo mismo ocurre en el caso de cada acción particular: la unidad entre deseo y deber solo se realiza al nivel de la intención, la convicción; pero, como el saber es contingente, luego de haber actuado el sujeto inmediatamente experimenta un desdoblamiento de la conciencia, que surge de la diferencia entre la intención y el resultado concreto de la acción que siempre resulta parcial, incompleto, en relación con el objetivo del puro deber que es hacer el bien. Aparece entonces la conciencia de culpa, que es el reconocimiento de la diferencia entre la intención y el resultado final de la acción, cuando el sujeto la contempla en perspectiva. Esta circularidad de la conciencia buena y la conciencia culpable en la teoría hegeliana, que analiza Hyppolite en la Sexta parte, aparece muy bien representada en la segunda parte de la novela *Memorias del subsuelo* (1864) de Dostoevski, donde el narrador cuenta los hechos de su vida.

La novela *Memorias del subsuelo* surge como una respuesta de Dostoevski al racionalismo de Chernishevski en *¿Qué hacer?* Lo interesante es que el autor cuestiona el racionalismo, pero no oponiendo una teoría de la trascendencia, sino con las herramientas propias del racionalismo. En la primera parte de la novela, el narrador presenta su discurso como un monólogo contra el racionalismo y el hombre de acción, articulado a partir de cuatro argumentos fundamentales. El primer argumento consiste en plantear que si nada excede lo humano, entonces no hay nada que hacer, porque el hombre es mortal, el único fin para el hombre es la muerte. Esta crítica del hombre del subsuelo coincide con la ironía que presenta Turguéniev en *Padres e hijos* a partir de la historia de Basárov: el edificio orgulloso de la razón se desmorona por un simple y azaroso corte en el dedo. El segundo argumento tiene que ver con el origen del error: si nada excede la conciencia humana, entonces ¿cómo se explica el error en el mundo? El error forma parte de la razón. El ser humano es tan racional como irracional, y no siempre persigue el propio interés, puede desear incluso, a sabiendas, lo que lo perjudica. Esta crítica del racionalismo que realiza el personaje de Dostoevski en *Memorias del subsuelo* ya aparece en la teoría de Hegel en *Fenomenología*, en el capítulo en que analiza la oposición entre intelección y fe en el contexto de la Ilustración⁹⁵.

⁹⁵ Hegel, G.W.F. (2012). *Fenomenología*, Capítulo VI, B, II. Buenos Aires: FCE.

En tercer lugar, el narrador plantea la idea de que el hombre crea esos sistemas racionales para evadir el miedo a la muerte. En realidad, todo es una farsa, el ser humano no acepta su mortalidad, su vulnerabilidad, entonces actúa todos esos formalismos sociales vacíos para ocultar su miedo, su terror ante el sin sentido de la existencia, lo que es en definitiva el terror a caer en el nihilismo en tanto reconocimiento de que nada excede la experiencia humana, cuyo límite es la muerte:

En lo que me concierne personalmente, no he hecho otra cosa en mi vida que llevar hasta el fin lo que ustedes solo han llevado hasta la mitad, aunque se han consolado con la mentira de llamar prudencia a la cobardía. Tanto es así, que mi vida es tal vez más real que la de ustedes. Fíjense bien. Hoy todavía no sabemos dónde se oculta la vida, qué clase de sitio es ese ni cómo se llama. Si nos abandonan, si nos retiran los libros, nos veremos inmediatamente en un embrollo, todo lo confundiremos, no sabremos adónde ir ni cómo ir, ignoraremos lo que se debe amar y lo que se debe odiar, lo que debe respetarse y lo que sólo merece desprecio. Incluso nos molesta ser hombres, hombres de carne y hueso; nos da vergüenza, lo consideramos como un oprobio y soñamos con llegar a convertirnos en una especie de seres abstractos, universales. Somos seres muertos desde el momento de nacer. (Dostoievski, s.f., p. 97)

De este modo, el narrador afirma su posición como “más nihilista que los nihilistas”, y los refuta desde sus propios argumentos. Por último, el hombre del subsuelo plantea otro argumento que es muy moderno, y se adelanta a su época: la impronta de seguir el propio interés instala un movimiento de consumo irrefrenable del mundo, se trata de la lógica autodestructiva implicada en el concepto de utilidad. Ya habíamos visto en la cita anterior de Hyppolite, que Hegel identifica la utilidad como el concepto sintético fundamental que articula la relación del hombre con el mundo y con sus semejantes en la ideología de la Ilustración. El objeto se desdobra en dos aspectos: en tanto cosa en sí resulta inaccesible al entendimiento humano, el hombre solo puede alcanzar la comprensión del objeto desde el punto de vista de lo que es para él. De este modo, el pensamiento realiza la resolución del objeto en el sujeto que, según Hegel, en el contexto de la Ilustración desencadena el proceso revolucionario:

Entonces ha alcanzado la Aufklärung la verdad más alta de que es capaz, el momento de la libertad absoluta. Toda objetividad se ha absorbido en el sí mismo de la autoconciencia y “el mundo es su voluntad”. Esta libertad absoluta junta en un solo mundo lo que antes estaba separado, el más acá y el más allá: “Ambos mundos son entonces reconciliados, el cielo ha descendido y se ha trasladado a la tierra.” Así anuncia Hegel la Revolución francesa. (Hyppolite, 1991, p. 407)

Bibliografía:

Chernishevski, N. (2017). *¿Qué hacer?* Editor digital Primo.

Dostoievski, F. (s.f.). *Memorias del subsuelo*. Biblioteca virtual universal. URL: <https://biblioteca.org.ar/libros/131370.pdf>

Hegel, G.W.F. (2008). *Fenomenología del espíritu*. Madrid: FCE.

Herzen, A. (s.f.). *El desarrollo de las ideas revolucionarias en Rusia*. Biblioteca Virtual Antorcha. URL: http://www.antorcha.net/biblioteca_virtual/politica/ideas_rusia/indice.html

Hyppolite, J. (1991). *Génesis y estructura de la «Fenomenología del Espíritu» de Hegel*. Barcelona: Editorial Península.

Nietzsche, F. (1998). *El nacimiento de la tragedia*. Buenos Aires: Biblioteca Edaf.

Turguéniev, I. (1979). *Padres e hijos*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.

APORTES Y REFLEXIONES SOBRE LA PRÁCTICA TRADUCTIVA

Traducción en/de la semiperiferia (Rusia, Italia, Latinoamérica)⁹⁶

Anastasia Belousova (*Instituto de Cultura Mundial, Universidad de Moscú;
Universidad Nacional de Colombia*)

nastassja.belousova@gmail.com

Resumen:

En las últimas décadas, la idea de centro y periferia se emplea insistentemente para describir las relaciones de poder entre distintas lenguas, culturas y literaturas. En 2001 Abram de Swaan describió lo que él llamó “the global language system”, es decir, las relaciones jerárquicas entre distintos grupos de lenguas habladas que permiten una comunicación a nivel mundial. Johan Heilbron, a su vez, describió la jerarquía de las lenguas en el sistema mundial de traducciones (que incluye una lengua hipercentral –el inglés–, lenguas centrales, semiperiféricas y periféricas). Desde esta perspectiva, el español, el ruso y el italiano hacen parte del mismo grupo: el de la semiperiferia.

Aunque las analogías socioeconómicas en muchos casos permiten identificar y describir la lógica de varios procesos de la interacción cultural, al mismo tiempo generan un sesgo. La dicotomía “centro-periferia” de antemano limita el análisis a los ejemplos de los diálogos entre las culturas “dominantes” y las “dominadas”: en principio se postula la imposibilidad de las interacciones directas entre las culturas periféricas (todo debe pasar primero por el centro), para marginalizar también la reflexión acerca de la interacción entre las así llamadas culturas semiperiféricas.

En esta ponencia propongo discutir algunas cuestiones que surgen de mis investigaciones puntuales previas, dedicadas precisamente a la interacción entre las literaturas “medianas”, muchas veces no tenidas en consideración cuando se habla de las dinámicas de la literatura mundial. ¿Cuáles son los mecanismos a través de los cuales interactúan las culturas semiperiféricas? ¿Dónde se ubica el “centro” en esta interacción y cuál es su papel? ¿Cuáles son los actores principales de estas relaciones? Estas cuestiones se van a discutir a partir de los resultados del estudio de la recepción y traducción de Dante y de los autores rusos en Latinoamérica y de los autores italianos en Rusia.

Me permito empezar con un dato autobiográfico. Me formé como italianista y rusista en Moscú y dediqué mis primeros trabajos de investigación a las relaciones literarias entre Italia y Rusia en los siglos XVIII y XIX. En 2013 me acerqué por primera vez al mundo latinoamericano y este encuentro, con los años, me condujo a investigar temas comparados que involucran, esta vez, las relaciones entre Latinoamérica y Europa desde los finales del siglo XIX hasta hoy en día. En los últimos años desarrollé una serie de investigaciones puntuales de esta naturaleza: un trabajo sobre el hispanismo checo y la repercusión de las ideas de la Escuela de Praga en América Latina (Belousova 2021), otro sobre la recepción y traducción de la literatura rusa en Colombia (Belousova, Méndez 2022), un pequeño ciclo de trabajos sobre Dante en Colombia, Argentina y Rusia

⁹⁶ La presente investigación es apoyada por la beca de investigación del Fondo científico ruso № 22-78-10153, <https://rscf.ru/project/22-78-10153/>

(Belousova 2022a) y otro sobre problemas de traducción del ruso al español (Belousova, Ruiz 2020).

Aunque estas investigaciones nacieron y se desarrollaron de manera independiente, trabajar simultáneamente las relaciones literarias y culturales entre Rusia, Italia y países latinoamericanos me llevó a pensarlas en conjunto, de tal manera que, poco a poco, se fue formando en mí un marco general sobre este problema. Llega el momento de formular y fijar algunas impresiones derivadas de estos trabajos puntuales y aparentemente dispersos, y aprovecho la oportunidad de la Jornada de Estudios Eslavos para esbozar algunos elementos de este marco. A continuación presentaré, entonces, una serie de consideraciones iniciales organizadas en cuatro pasos: sobre la condición de la semiperiferia; sobre la influencia de los contextos políticos; sobre el papel de los mediadores, y sobre la búsqueda de la identidad a través de la traducción.

1. La semiperiferia

En las últimas décadas, la idea de centro y periferia (y de semiperiferia, que es más difícil de definir en muchos casos) se emplea insistentemente para describir las relaciones de poder entre distintas lenguas, culturas y literaturas. En 2001 Abram de Swaan describió lo que él llamó “the global language system”, es decir, las relaciones jerárquicas entre distintos grupos de lenguas habladas que permiten una comunicación a nivel mundial. Johan Heilbron, a su vez, describió la jerarquía de las lenguas en el sistema mundial de traducciones (que incluye una lengua hipercentral –el inglés–, lenguas centrales, semiperiféricas y periféricas) (1999). Desde esta perspectiva, que define la posición de una lengua en el sistema mundial a partir del número de traducciones hechas desde esa lengua, el español, el ruso y el italiano hacen parte del mismo grupo –el de la semiperiferia– con los respectivos 4.5 (el ruso), 3.0 (el italiano) y 2.4 (el español) por ciento de las traducciones mundiales registradas en UNESCO Index Translationum (Schwartz 2019: 174).

Aunque las analogías socioeconómicas en muchos casos permiten identificar y describir la lógica de varios procesos de la interacción cultural, al mismo tiempo generan un sesgo. La dicotomía “centro-periferia” de antemano limita el análisis a los ejemplos de los diálogos entre las culturas “dominantes” y las “dominadas”: en principio se postula la imposibilidad de las interacciones directas entre las culturas periféricas (todo debe pasar primero por el centro), para marginalizar también la reflexión acerca de la interacción entre las así llamadas culturas semiperiféricas. En este problema se enfocan sugestivos trabajos de Cecilia Schwartz (2016, 2017, 2019; Schwartz y Edfeldt 2021),

que exploran las relaciones entre las literaturas italiana y sueca. Schwartz se da cuenta de que las literaturas semiperiféricas tienden a ser ignoradas cuando se llega a estudiar las dinámicas de la literatura mundial (2017: 489). La estudiosa sospecha que este desinterés es producto de las dinámicas idiosincráticas que se dan entre las literaturas semiperiféricas, que no confirman la dicotomía, en cierta medida, demasiado explícita entre la literatura central y la periférica (o dominante y dominada), a la que se refieren a menudo las teorías y los estudios de casos de la literatura mundial. ¿Cómo interactúan las literaturas cuando no existe entre ellas una desproporción abismal de capitales culturales? ¿Cuáles son los actores principales de estas relaciones?

Es necesario investigar las relaciones entre las culturas semiperiféricas no solo desde la perspectiva tradicional de los contactos bilaterales (por ejemplo, Rusia y Argentina, México e Italia, España y Suecia, etc.), sino ampliando nuestra visión a un cuadro más amplio. Por ejemplo, debemos trazar las dinámicas de la traducción y de la recepción de las literaturas medianas en Latinoamérica: de la literatura rusa, sueca, italiana, japonesa, etc., incluyendo las literaturas que se sitúan entre la periferia y semiperiferia (la checa, la polaca). Al estudiar el contexto colombiano de los últimos decenios, puedo afirmar que hay paralelismos entre las dinámicas de la traducción y recepción de la literatura italiana y rusa (el aumento de las interacciones directas, traducciones y trabajos críticos en los últimos tres decenios). Con mucha probabilidad encontraremos fenómenos semejantes en otros casos, y revisarlos en conjunto es un paso que va a ampliar nuestros horizontes interpretativos.

2. Política y poética

En la traductología moderna las relaciones culturales se interpretan teniendo en cuenta los contextos políticos. Pascale Casanova habló de la república mundial de las letras en la cual los procesos literarios, junto con las lógicas puramente artísticas, están ligados a la política internacional (2004). Estoy convencida de que la historia de las relaciones entre las literaturas “medianas” en el siglo XX debe ser escrita teniendo en cuenta el impacto global de la Revolución rusa y, para la segunda mitad del siglo, los efectos de la Guerra Fría. En particular, estos contextos son relevantes para describir la presencia de las literaturas eslavas en Latinoamérica y de la literatura hispanoamericana en el Bloque del Este.

En primera instancia, es necesario aclarar e investigar el vínculo entre las vanguardias literarias mundiales y el proyecto revolucionario entre las dos grandes guerras. Como lo muestra la historia de la recepción de la literatura rusa en Colombia, la literatura rusa se

convirtió en los años 20 y 30 en el símbolo de la experimentación literaria. El grupo de los Nuevos, entre los miembros del cual encontramos a Alberto Lleras, Germán Arciniegas, Jorge Zalamea, León de Greiff y Luis Vidales, combinaba un deseo de cambio político liberal, socialista e incluso comunista con una demanda de renovación literaria. La revolución ejerció sobre esta generación una atracción casi irresistible, lo que se reflejó claramente en la presencia de los autores rusos en la revista del grupo.

Para la segunda mitad del siglo es necesario investigar en particular el funcionamiento del premio Stalin (después Lenin) por la paz, creado por la Unión Soviética como respuesta al premio Nobel. Como muestra el recientísimo y pionero trabajo de Dmitri Tsyganov, el premio juntaba un proyecto estético (privilegiar el realismo socialista y combatir el modernismo) con fines claramente políticos, con la intención de atacar “el imperialismo anglo-americano” y estructurar el espacio político global (Tsyganov 2022).

La importancia de la Guerra Fría, sin embargo, no se limita solo a los contextos mencionados: claro ejemplo de esto es el caso de Italia y de sus influyentes intelectuales públicos y escritores de izquierda. El proyecto mundial socialista puede ser visto como una especie de red social que facilitó a los intelectuales de izquierda el acceso al sistema literario mundial.

El contexto político lleva necesariamente a investigar también las estructuras e instituciones en las cuales se plasmaron las divisiones ideológicas: el desarrollo del hispanismo en el Bloque del Este tras la revolución cubana, la ausencia de la rusística y eslavística en otros países, el funcionamiento de los “institutos de amistad” entre la URSS y Colombia, México, Italia, etc. La historia de la Universidad Rusa de la Amistad de los Pueblos fundada en 1960 debe ser también analizada en este contexto.

3. Los mediadores

Los mediadores culturales están en el foco de interés de la literatura comparada, de los estudios de transferencias culturales, de la sociología de la literatura y de la traducción (véase una concisa reseña bibliográfica: Cedergren, Schwartz 2016). El contacto intercultural ocurre siempre en un contexto e involucra a varios actores, como los autores, traductores, editores, críticos, etc. La importancia esencial de los mediadores en los contextos no-centrales fue subrayada recientemente en la monografía colectiva *Literary Translation and Cultural Mediators in ‘Peripheral’ Cultures: Customs Officers or Smugglers?* (2018), editada por Diana Roig-Sanz y Reine Meylaerts, donde se buscaba analizar los lugares menos centrales de la interacción cultural a comparación con las siempre presentes París, Londres o Nueva York, abandonando la perspectiva crítica

dominante de los centros que “innovan” y las periferias que “imitan” y dando cuenta de la complejidad de los procesos del intercambio cultural.

Para ilustrar la importancia crucial que adquieren los mediadores en los contextos semiperiféricos, me puedo referir al trabajo del hispanista checo Oldřich Bělič. Bělič, uno de los fundadores del hispanismo checo, gracias a sus contactos con los ambientes académicos de Chile, Cuba y Colombia, sus publicaciones en estos países y gracias también a sus alumnos checos y latinoamericanos, se convirtió en un verdadero puente entre las culturas. Otros mediadores que merecen toda la atención de los investigadores son Desiderio Navarro en Cuba y Tatiana Bubnova en México. Para tener en cuenta algún ejemplo relevante de otro lado del Atlántico, mencionaré a Vittorio Strada en Italia y Olga Sedakova en Rusia.

El caso más iluminador sobre el papel extraordinario de los mediadores culturales en los contextos semiperiféricos es el de Jorge Luis Borges. Al investigar la recepción de Dante Alighieri en Colombia, descubrí que las referencias al poeta italiano aumentan de manera importantísima en la generación de los autores colombianos nacidos en los años 50 y 60. Este aumento se debe a la influencia borgesiana que estos escritores vivieron en su juventud. La experiencia de Borges fue emblemática, ya que el escritor argentino no solo logró convertirse en un intérprete y comentarista mundialmente reconocido de Dante, sino que convenció a las generaciones de hispanohablantes de que Dante se lee sin aprender italiano: más bien el italiano se aprende leyendo a Dante. Leer a Dante y hablar de la poesía de Dante después de Borges se volvió indispensable para un intelectual colombiano. Así, el impacto de un mediador cultural puede ser, en el caso de las culturas semiperiféricas, mucho más notable y decisivo de lo que ocurre en otros contextos.

4. El otro como yo

El último punto que quiero esbozar es el más ambicioso de todos y va a ser el más breve. En nuestro trabajo es menester plantearnos la pregunta general sobre las razones profundas que podrían explicar las dinámicas de la interacción entre las literaturas semiperiféricas. La hipótesis que, en mi opinión, debe ser comprobada o refutada en futuro puede formularse de esta manera: “La literatura de la otra semiperiferia puede presentarse no como un punto para la contestación, rechazo o aceptación, es decir, para la definición de su otredad, sino que a menudo puede presentarse como la justificación del yo en contraste con la cultura dominante”. Así, la cultura argentina buscaba en Dante una justificación y modelo para alejarse de la cultura española. En este caso la literatura de la otra semiperiferia puede presentarse incluso como superior a la del centro, abriendo

la posibilidad para el triunfo simbólico de la propia semiperiferia. La afirmación de la grandeza de las literaturas no-centrales, desde esta perspectiva, se convierte en un gesto de descolonización intelectual.

Bibliografía:

- Belousova, Anastasia (2021). Política y poética: el hispanismo checo y la Escuela de Praga en Latinoamérica. *RUS (São Paulo)*, 12(19), 190-219. <https://doi.org/10.11606/issn.2317-4765.rus.2021.189121>
- Belousova, Anastasia (2022a). Traducir a Dante otra vez: traducciones argentinas y rusas recientes de la *Commedia* (2015-2021). *Literatura: teoría, historia, crítica*, 24(1), 13–47. <https://doi.org/10.15446/lthc.v24n1.98391>
- Belousova, Anastasia, y Paula Ruiz (2020). Las técnicas del ‘skaz’ en traducción: problemas de transmisión estilística (“Un episodio desagradable” de Dostoievski, traducido por Alejandro Ariel González). *Mundo Eslavo*, 19, 177-194. <https://revistaseug.ugr.es/index.php/meslav/article/view/17712>
- Belousova, Anastasia, y Santiago Méndez (2022). Pale Fire of the Revolution: Notes on the Reception of Russian Literature in Colombia. *Translating Russian Literature in a Global Context*. Editado por Cathy McAteer and Muireann Maguire. Cambridge, UK: Open Book Publishers. (en proceso de impresión)
- Casanova, Pascale (2004). *The World Republic of Letters*. Cambridge, London: Harvard University Press, 2004.
- Cedergren, Mickaëlle y Cecilia Schwartz (2016). From comparative literature to the study of mediators. *Moderna språk*, 110, i–x. <https://ojs.ub.gu.se/index.php/modernasprak/article/view/3647/3038>
- Heilbron, Johan (1999). Towards a Sociology of Translation: Book Translations as a Cultural World-System. *European Journal of Social Theory*, vol. 2, no. 4, 429–444, doi:[10.1177/136843199002004002](https://doi.org/10.1177/136843199002004002).
- Roig-Sanz, Diana, y Reine Meylaerts (editores) (2018). *Literary Translation and Cultural Mediators in ‘Peripheral’ Cultures: Customs Officers or Smugglers?* London, UK: Palgrave Macmillan.
- Schwartz, Cecilia (2016). Introducing Italy, 1948–1968: the importance of symbolic capital and position of literary mediators in the semiperiphery. *Moderna språk*, 110, 75–107. <https://ojs.ub.gu.se/index.php/modernasprak/article/view/3659>
- Schwartz, Cecilia (2017). Semi-Peripheral Dynamics. Inclusion Modalities of Italian Literature in Sweden. *Journal of World Literature*, vol. 2, núm. 4, 488-511. <https://doi.org/10.1163/24056480-00204006>
- Schwartz, Cecilia, y Chatarina Edfeldt (2021). Supporting inter-peripheral literary circulation the impact of institutional funders of Italian and Portuguese language literatures in Sweden. Perspectives, <https://doi.org/10.1080/0907676X.2021.1978512>
- Schwartz, Cecilia. (2019). Semi-Peripheral Relations – The Status of Italian Poetry in Contemporary Sweden. *Sociologies of Poetry Translation: Emerging Perspectives*

(Bloomsbury Advances in Translation, pp. 173–196). London: Bloomsbury Academic.
<http://dx.doi.org/10.5040/9781350043282.ch-009>

Swaan, Abram de (2001). *Words of the World: The Global Language System*. Malden: Polity.

Tsyganov, Dmitri (2022). Holodnaia voina s «modernizmom»: Mezhdunarodnaia Stalinskaia premiia v kontekste zapadno-sovetskij literaturnyj vzaimodejstvi perioda pozdnego stalinizma. *Rossica. Literaturnye sviazi i kontakty*, 2, 191-268.
https://doi.org/10.54791/27823792_2022_2_191_268

Redes de significantes subyacentes y tipos de significado: un estudio de la traducción de “La avenida Nevski”

Marina Berri (CONICET - UNGS - UBA)

mberri@campus.ungs.edu.ar

Resumen:

El presente trabajo analiza la red de significantes subyacentes (Berman 1999) formada en torno a las nociones de luz/engaño en “Невский проспект”, de Gógol, a partir de su articulación con la noción de significado asociativo (Leech 1977). Luego, se estudia cómo esa red de significantes subyacentes se plasma en la traducción de la *póviest*’ realizada por Juan López-Morillas. Se concluye que esta red se plasma de manera muy parcial, dada la preminencia que se le otorga al significado conceptual y la tendencia a disminuir la extrañeza de las frases de Gógol. Se realiza así una contribución a los estudios de traducción en base a la semántica léxica.

1. Introducción

Gógol termina el relato “La Avenida Nievski” con estas líneas, que reproducimos aquí en la traducción de Juan López-Morillas:

Por mucho que a lo lejos ondee la capa de una hermosa muchacha yo, por lo menos, nunca la seguiré para satisfacer mi curiosidad. ¡*Apártese, apártese, por Dios santo, del farol!* Pase junto a él deprisa, lo más deprisa posible. Con suerte, todo lo que recibirá usted serán unas gotas de aceite maloliente en su traje nuevo [en el original, el farol es el agente de la acción: он зальет щегольской сюртук ваш вонючим своим маслом]. Pero, incluso, aparte del farol, todo rezuma engaño. Defrauda en todo momento esa avenida Nevski, pero sobre todo cuando la noche se cierne sobre ella como una masa espesa, haciendo resaltar las casas blancas entre las de color pardo, y toda la ciudad se trueca en trueno y *relámpago* [город превратится в гром и блеск, literalmente la ciudad se trueca en ‘trueno y brillo’], y miles de carruajes llegan retumbando por los puentes, con los postillones gritando y rebotando en sus cabalgaduras, y *cuando el diablo mismo enciende todos los faroles de la calle para que todo pueda verse en engañosos colores*.

En la cita se pone en relación estrecha la luz y lo engañoso y, en la última línea, la luz artificial se vincula explícitamente con el diablo. De acuerdo con Omar Lobos,

La descripción de la avenida como metonimia de la gran ciudad y al modo de una fisiología literaria, así como la creación de dos tipos urbanos contrastantes como el pintor Piskariov y el teniente Pirogov, es “desbaratada” en el final de la *póviest*’ con la presencia del Diablo en ese microcosmos como un puro forjador de apariencias, con lo cual remite un escenario que se pretende realista al plano de la fantasmagoría. (2015: 86)

Esta relación entre la luz y el engaño, que refuerza la imposibilidad de delimitar lo real y lo fantástico señalada por Lotman⁹⁷, aparece de modo explícito al final del relato pero se despliega en toda la primera parte del texto ruso, en la que se relata la historia de Piskarirov. Podríamos decir que, en términos de Antoine Berman (1999), en el original existe una red de significantes subyacentes que construye la asociación entre la luz y lo engañoso. El objetivo de este trabajo es analizar esta red en “Невский проспект” y establecer en qué medida se plasma en la traducción de Juan López-Morillas, una traducción de amplia circulación entre los lectores argentinos, publicada por Alianza como parte del libro *Historias de San Petersburgo*.

Dentro de la semántica léxica, es tradicional la distinción entre tipos de significado. En un trabajo clásico, Geoffrey Leech (1974) distingue entre el significado conceptual, definido como aquel que se organiza en base a rasgos contrastivos, y otros tipos de significado, de límites más difusos, que Leech engloba bajo el término “significado asociativo”. Entre estos tipos de significado asociativo se encuentra el significado estilístico, que se define como aquello que un elemento lingüístico expresa acerca de las circunstancias sociales de su uso. En los casos de voces polisémicas, Leech detecta otro tipo de significado asociativo, que denomina “significado reflejo”, en el que un sentido de una palabra polisémica parece “raspar” otro de los sentidos de esa misma voz. Además, Leech distingue el significado conlocativo, que consiste en las asociaciones que una voz adquiere al tener en cuenta las palabras que suelen aparecer en su entorno. Por último, puede mencionarse el significado connotativo, el valor que adquiere una expresión cuando se atiende a lo que ella refiere; este significado se vincula con la experiencia del mundo real que se asocia con una expresión lingüística. En “La avenida Nevski” los tipos de significado asociativo desempeñan un papel considerable y plantean un desafío para la traducción. Aquí nos detendremos en particular en el significado reflejo y en el significado connotativo, porque resultan fundamentales para la red analizada.

La hipótesis que sostenemos es que la red asociada a la luz y el brillo se funda no solo en el significado conceptual, sino especialmente en el significado asociativo, en particular en el significado reflejo, el conlocativo y el connotativo. Mediante el significado asociativo se transmiten matices de sentido más sutiles y difusos, pero cruciales en una obra literaria y por lo tanto en su traducción. El anisomorfismo de las lenguas (Zgusta 1971) impide, por supuesto, conservar siempre estos matices. No obstante, dada la

⁹⁷ Según Lotman: “La propia realidad se presenta ante el auditorio gogoliano bajo una iluminación doble. Por un lado, es una realidad que es reproducida por el autor; por otro, el propio proceso de reproducción es un desenmascaramiento. No solamente esta verdad resulta una mentira, sino que también la verdad misma en principio, como cierta esencia interior, es puesta en duda” (1997: 6).

presencia que tienen en el relato de Gógol, sería deseable que el traductor fuera consciente de su importancia y aspirara a plasmarlos de algún modo.

Para llevar a cabo este trabajo, se procedió a la lectura detenida tanto del original como de la traducción, y a su posterior comparación. Así, se señalaron en el original las voces vinculadas al brillo y la luz, y posteriormente se analizó en detalle el modo en que se traducían y los cambios en los significados asociativos que se observaban en el texto español. Finalmente, se estudiaron los efectos de sentido que estos cambios producían.

2. La avenida Nevski: resplandor y engaño

En el relato de Gógol, la avenida Nevski –esa “extraña mezcla de realidad y fantasía”, que actúa como marco para las fantasías de las personas y a la vez ofrece un conocimiento preciso sobre ellas (Berman 1988)– se describe a partir de metonimias, comparaciones y voces que dan cuenta de percepciones fragmentarias visuales, auditivas y olfativas, que enfocan apenas formas que “pasan de largo” (Berman 1988: 200). Así, por ejemplo, sucede en 1, donde se describen las huellas que indican el paso de diferentes clases de personas. Cabe destacar que en el original la metonimia tiene una presencia más marcada que en la traducción, porque se habla de la bota y no de la huella de la bota, del sable y no de la marca del sable, etc. Para Antoine Berman, “toda obra contiene un texto ‘subyacente’, donde ciertos significantes clave se responden y se encadenan, forman redes bajo la “superficie” del texto, quiero decir, del texto manifiesto, dado a la simple lectura” (1999: 65). En “La avenida Nevski” aparecen ya desde el comienzo voces asociadas al brillo y al deslumbramiento (“el *brillante* escaparate” al que vuelve su cabecita una muchacha “como el girasol la vuelve hacia el *sol*”, el *sable*, voz que incluye el brillo como parte de su significado connotativo). Asimismo, desde el comienzo del relato lo enigmático (*таинственное время*) se asocia con la presencia de la luz artificial, que resulta atractiva, seductora (*заманчивый*) (cfr. 2):

Original

1.a. Как чисто подметены его тротуары и, боже, сколько ног оставило на нем **следы** свои! И неуклюжий **грязный сапог** отставного солдата, под тяжестью которого, кажется, трескается самый гранит, и миниатюрный, легкий как дым, башмачек молоденькой дамы, оборачивающей свою головку к **блестящим окнам магазина**, как подсолнечник к **солнцу**, и гремущая **сабля** исполненного надежд прапорщика, проводящая на нем резкую царапину, – всё вымещает на нем могущество силы или могущество слабости.
2.a. Тогда настает то таинственное время, когда **лампы** дают всему какой-то **заманчивый, чудесный свет**.

Traducción

1.b. Aquí está la **huella** que ha dejado la bota zafia y sucia de un exsoldado, bajo cuyo peso el granito mismo parece haberse resquebrajado; y aquí está otra que ha dejado el minúsculo zapato, ligero como pluma, de la deliciosa muchacha que vuelve su cabecita hacia el **brillante** escaparate como el girasol la vuelve hacia el sol; y aquí está el hondo arañazo que ha dejado el **sable** de algún ambicioso teniente. Todo deja su impronta en la acera, sea como indicio de fuerza o de debilidad.
2.b. (...) es entonces cuando llega el tiempo misterioso en que **los faroles callejeros confieren a todo una luz mágica y seductora**.

El brillo también aparece en las primeras páginas del texto, cuando se compara la cabeza de un transeúnte con una bandeja de plata. Precisamente el brillo es parte del significado conceptual de *серебряный*, y el reflejo es parte del significado connotativo de *bandeja de plata*.⁹⁸ En la traducción este aspecto se pierde, dado que la comparación se traduce como “de barba blanca y cabeza lisa como bola de billar”, traducción que recupera la característica de lisa, destacada explícitamente en el original, pero no el brillo, que forma parte de la red de significantes subyacentes que empieza a armarse en el texto:

Original	Traducción
3.a. голова гладка, <i>как серебряное блюдо</i>	3.b. (...) cabeza lisa como bola de billar

La red también se ve afectada por la eliminación de otras comparaciones, como la de los chicos que corren *молниями* (‘como rayos’) por la avenida (cfr. 4.a. y 4.b). La presencia de la luz cobra auténtica importancia al anochecer cuando la avenida “se hace más real y más irreal a la vez” (Berman 1988: 202), en tanto que, como explica Marshall Berman, la avenida es animada por necesidades directas, como el sexo, el amor y el dinero, pero a la vez es distorsionada por estos mismos deseos.

Original	Traducción
4.a. (...) <i>выключая только разве мальчишек в пестрядевых халатах с пустыми штофами, или готовыми сапогами в руках, бегущих молниями по Невскому проспекту.</i>	4.b. (...) salvo quizás los chicleos que en delantales de vivos colores corren a lo largo de la avenida Nevski con botellas vacías o botas remendadas.

Precisamente estas asociaciones del brillo y la luz con la rapidez (parte del significado connotativo de *молния*, ‘rayo’), con el reflejo (en la bandeja de plata) y con el deslumbramiento, literal y metafórico, producido por las vidrieras brillantes que hacen dar vuelta la cabeza de las paseantes, preparan implícitamente al lector para la enigmática sonrisa de la prostituta que atrae a Piskariov, uno de los momentos cúlmines del relato. Mientras que en la traducción una leve sonrisa de la mujer parece “dibujarse” en sus labios, en el original la leve sonrisa parece *brillar/destellar en sus labios* (“как будто легкая улыбка *сверкнула* на губах ее”). El significado de ‘aparecer’ que tiene el verbo *сверкнуть* se deriva metafóricamente a partir del significado de ‘brillar’. En este fragmento crucial del texto, en el que se pone en duda la realidad de esa sonrisa, *сверкнуть* adquiere el significado reflejo de ‘brillar’, su primer sentido, y a la vez también asume los matices que se derivan de las combinaciones más habituales de *сверкнуть*, como *молния* (‘rayo’), *лезвие* (‘filo, hoja del cuchillo’), *искра* (‘chispa’), etc., que

⁹⁸ En su libro sobre Gógol, Nabokov (1959) describe a Petersburgo precisamente como “un reflejo en un espejo borroso, una misteriosa mezcla de objetos puestos para hacer de ellos un uso erróneo, cosas que retrocedían cuanto más rápido avanzaban, noches color gris claro en lugar de las negras normales y días negros, el “día negro” de un miserable oficinista” (p. 20).

forman parte de su significado colocativo. No obstante, en la traducción se privilegia el efecto equivalente, en términos de Nida (1964), en tanto que *una sonrisa se dibuja* resulta en español una combinación relativamente habitual, mientras que *una sonrisa brilla* no. En cambio, en el original, сверкнуть forma parte de una red subyacente y el hecho de que la sonrisa “brille” la hace todavía más ilusoria, aspecto que el texto refuerza explícitamente cuando señala: “¡De seguro que había sido la engañosa luz del farol callejero la que había producido la ilusión de una sonrisa en los labios de ella!”. Las ventanas iluminadas que se acercan a Piskariov conforman también esta red que asocia el brillo a las alucinaciones (cfr. 5.a. y 5.b.).

Original

5.a. Проходящие реже начали **мелькать**, улица становилась тише; красавица оглянулась и ему показалось, **как будто легкая улыбка сверкнула на губах ее**. Он весь задрожал и не верил своим глазам. **Нет, это фонарь обманчивым светом своим выразил на лице ее подобие улыбки, нет, это собственные мечты смеются над ним.** (...) Он даже не заметил, как вдруг возвысился перед ним четырехэтажный дом, все четыре ряда окон, **светившиеся огнем**, глянули на него разом и перилы у подъезда противопоставили ему железный толчек свой.

López-Morillas

5.b. Y esta vez le pareció a él que **una leve sonrisa se dibujó en sus labios**. ¡No, no podía ser verdad! **¡De seguro que había sido la engañosa luz del farol callejero** la que había producido la ilusión de una sonrisa en los labios de ella! O bien su propia fantasía se burlaba de él. (...) Ni siquiera notó el edificio de cuatro plantas que surgió de pronto frente a él. O las cuatro filas de **ventanas iluminadas** que se encararon con él todas a la vez, y de pronto se vio forzado a hacer alto ante la barandilla de hierro de los escalones de entrada que parecían lanzarse violentamente contra él.

De hecho, en el momento de mayor confusión de Piskariov, las palabras doradas de los letreros y las tijeras pintadas (el brillo es parte del significado conceptual de золотой ‘dorado’, y del significado connotativo de ножницы ‘tijera’ y алебарда ‘alabarda’) cruzan “al parecer brillando por delante de sus pestañas”, ilusión precedida por esa especie de niebla que, apenas antes, se volcó sobre el personaje. Aquí la traducción conserva puntos de la red de significantes que subyace al texto de Gógol (cfr. 6.), aunque también suaviza su extrañeza (el “rayo de alegría” del original, “молния радости” se convierte en la comparación explícita “como un relámpago”, cfr. 7).

Original

6.a. Но дыхание занялось в его груди, всё в нем обратилось в неопределенный трепет, все чувства его горели и всё перед ним окинулось каким-то **туманом**. Тротуар неся под ним, кареты со скачущими лошадьми казались недвижимы, мост растягивался и ломался на своей арке, дом стоял крышею вниз, будка валилась к нему навстречу и **алебарда** часового вместе с **золотыми словами вывески** и нарисованными ножницами **блестела**, казалось, на самой реснице его глаз.

7.a. Колени его дрожали; чувства, мысли горели; **молния радости** нестерпимым острием вонзилась в его сердце.

Traducción

6.b. Apenas podía respirar del exaltamiento que sentía; todo en él se trocaba en una especie de agitación indefinida; todas sus sensaciones parecían haberse inflamado de repente, y ante sus ojos parecía **ahora surgir una niebla**. Sentía que la acera se movía bajo sus pies con singular rapidez; los carruajes y caballos galopantes parecían inmóviles; el puente se alargaba y su arco estaba a punto de quebrarse por el centro; las casas estaban invertidas; la garita de un centinela venía tambaleándose hacia él; y la **alabarda** de su ocupante, junto con las letras **doradas** de la muestra de una tienda y las tijeras pintadas en ella, cruzaron al parecer **brillando** por delante de sus pestañas.

7.b. Temblaron sus rodillas: sus emociones, sus pensamientos estaban en llamas; como un **relámpago**, la alegría le atravesó el corazón, trayendo consigo a la vez la sensación de un dolor agudo.

Precisamente este tejido ilusorio construido en parte por las luces que, según se explicita al final del texto, son manejadas por el diablo, se intensifica cuando el carruaje busca a Piskariov para llevarlo a encontrarse con su amada. Al partir Piskariov ve “una fila reluciente de tiendas con muestras luminosas”, el coche se detiene frente a “un portal iluminado” y las ventanas están “brillantemente iluminadas”. Asimismo, Piskariov se encuentra con un conserje que está “bañado en oro” –en la traducción el conserje está “*casi* enterrado en galones dorados”, la introducción del *casi* y la explicitación de los galones parece dirigida a disminuir la extrañeza del texto– dentro de un vestíbulo iluminado por una “deslumbrante bujía” (cfr. 8 y 9).

Original	Traducción
8.a. Он сел в нее, дверцы хлопнули, камни мостовой загремели под колесами и копытами – и освещенная перспектива домов с яркими вывесками понеслась мимо каретных окон. (...) Карета остановилась перед ярко освещенным подъездом и его разом поразили.	8.b. Subió a él [al coche], la portezuela se cerró de golpe, y el vehículo partió, acompañado por el ruido que en el pavimento producían las ruedas y los cascos de los caballos. Una fila reluciente de tiendas con muestras luminosas pasaba velozmente ante las ventanillas del carruaje. (...) El coche se detuvo delante de un portal iluminado , y a Piskariov le sorprendió al momento la larga fila de carruajes, el paloteo de los cocheros, las ventanas brillantemente iluminadas y los acordes de la música.
9.a. Лакей в богатой ливрее высадил его из кареты и почтительно проводил в сени с мраморными колоннами, с облитым золотом швейцаром, с разбросанными плащами и шубами, с яркою лампою.	9.b. A un vestíbulo con columnas de mármol y un conserje casi enterrado en galones dorados , abrigo de piel y capas, todo ello alumbrado por una deslumbrante bujía.

En la casa a la que accede Piskariov todo está envuelto en brillo: los hombros de las damas centellean (“*сверкающие* дамские плечи”), la escalinata tiene una baranda brillante (“воздушная лестница с *блестящими* перилами”), los pies también son brillantes (“*блестящими* ножками”), la blancura del rostro de la prostituta resplandece y deslumbra (“*сверкающая* белизна лица ее еще *ослепительнее* бросилась в глаза”), su mirada es luminosa (“глянула на всех своим *ясным* взглядом”). La traducción conserva parcialmente esta red semántica. En ocasiones, se reemplazan construcciones que podrían resultar extrañas por otras que suenan más naturales. Así, se traduce “сверкающие дамские плечи” por “los hombros rozagantes de las damas” (cfr. 11). En otros momentos, se anula el significado reflejo presente en el texto de Gógol. Por ejemplo, se traduce блистательно por *espléndido*, con lo que se pierde significado reflejo de блистательно, asociado al brillo (cfr. 11). Del mismo modo, se traduce “блестящими ножками” por una construcción nada extraña en español, “admirables pies”, y se anula una vez más así el significado vinculado al brillo (cfr. 12). Además, se eliminan palabras que pertenecen a esta red. De este modo, “сверкающая белизна лица ее еще ослепительнее бросилась в глаза” se convierte en “acentuando la blancura aún más deslumbrante de su semblante”, frase en la que se borra la voz сверкающая (cfr. 13). Del

mismo modo, la voz блестящий, voz que se repite muy a menudo en el original, es reemplazada mediante sinónimos (*relumbroso, admirable*, cfr. 10 y 12); lo mismo ocurre con сверкающий, que se traduce como *rozagante* la primera vez y luego se elimina (cfr. 11 y 13).

Original	Traducción
10.a. Воздушная лестница с блестящими перилами, надушенная ароматами, неслась вверх.	10.b. Una escalinata aérea de relumbrosa baranda, fragante con toda suerte de perfumes, conducía a las habitaciones superiores
11.a. Сверкающие дамские плечи и черные фраки, люстры, лампы, воздушные летящие газы, эфирные ленты и толстый контрабас, выглядивавший из-за перил великолепных хоров, – всё было для него блистательно .	11.b. Los rozagantes hombros de las damas, los fracs negros, las arañas, las lámparas, las sutiles y flotantes gasas, las tenues cintas y el grueso contrabajo que asomaba por entre el enrejado de la magnífica galería de la orquesta... todo ello se le antojaba espléndido .
12.a. Они неслись, увитые прозрачным созданием Парижа, в платьях, сотканных из самого воздуха; небрежно касались они блестящими ножками паркета и были более эфирны, нежели если бы вовсе его не касались.	12.b. Ese grupo giraba velozmente, ataviado en creaciones transparentes de París, con vestidos que parecían haber sido tejidos del aire mismo; sus admirables pies tocaban el cielo sin aparente esfuerzo y las componentes del grupo no habrían parecido más etéreas si estuvieran caminando sobre el aire.
13.a. Но одна между ими всех лучше, всех роскошнее и блистательнее одета. (...) Она и глядела, и не глядела на обступившую толпу зрителей, прекрасные длинные ресницы опустили равнодушно и сверкающая белизна лица ее еще ослепительнее бросилась в глаза , когда легкая тень осенила при наклоне головы очаровательный лоб ее.	13.b. Una de ellas era más hermosa, más deslumbrante y estaba más suntuosamente vestida que las demás (...). Miraba y no miraba a la muchedumbre de espectadores que rodeaba a las bailarinas; bajaba sus largas y lindas pestañas con indiferencia, acentuando la blancura aún más deslumbrante de su semblante; y cuando inclinó la cabeza una leve sombra cubrió su hechicera frente.

En oposición a este mundo deslumbrante y engañoso, el mundo de Piskariov, en tanto artista de Petersburgo, es gris, e incluso la composición de colores con la que pinta es opaca, como se describe en 14.a mediante una frase que se acerca al oxímoron. Las luces que están fuera de la avenida Nevski son opacas, los colores son grises, turbios, y contrastan fuertemente con la luminosidad que caracteriza a esta calle y a los personajes que de ella emergen.

Original	Traducción
14.a. У них всегда почти на всем серинькой мутный колорит , – неизгладимая печать севера.	14.b. Todo lo que pintan tiene un matiz grisáceo, sucio, la imborrable impresión del norte.
15.a. Досадный свет неприятным своим тусклым сиянием глядел в его окна. Комната в таком сером, таком мутном беспорядке... О, как отвратительна действительность!	15.b. El alba melancólica esparcía su desagradable luz mate a través de la ventana. La habitación estaba en tan terrible y cochambroso revoltijo... ¡Oh, qué asquerosa era la realidad!
16.a. Хотя бы на минуту показала прекрасные черты свои, хотя бы на минуту зашумела ее легкая походка, хотя бы ее обнаженная, яркая , как заоблачный снег, рука, мелькнула перед ним.	16.b. ¡Oh, si al menos hubiera visto sus lindas facciones un solo momento!; ¡si un solo momento hubiera oído otra vez el leve rumor de su paso!; ¡si sólo hubiera podido vislumbrar ante él su brazo desnudo, blanco y rutilante como la nieve!

Como señala Lotman (1997), el “realismo” gogoliano es fantasía trasladada a lo cotidiano y la llamada prosa fantástica de Gógol es lo cotidiano trasladado a la fantasía. El brillo y la luz de la avenida Nevski deslumbran a Piskariov y llevan a que confunda “la luminosa vida de sueño de la Nevski con la vida real, sombría y mundana” (Berman

1988: 206). Contribuyen así a desdibujar las fronteras entre fantasía y realidad, y este borramiento sutil se produce a lo largo del texto a partir de cuidadas selecciones léxicas que se ven afectadas por la traducción.

3. Conclusiones

En este trabajo hemos realizado una contribución a los estudios de traducción desde la semántica léxica, en particular a partir de la distinción de tipos de significados planteada por Leech (1977) y su articulación con la noción de redes de significantes subyacentes, de Berman (1999). El análisis permitió detectar una red de significantes subyacentes que une voces asociadas a la luz y el brillo con el mundo de la avenida Nevski y los sueños engañosos de Piskariov. La red se sustenta no solo en el significado conceptual de las palabras que vincula, sino principalmente en el significado asociativo, en particular el significado reflejo, colocativo y connotativo. Así, se ha visto que el trabajo del diablo, el de encender las luces, ha sido urdido por Gógol desde el principio del texto mediante diversas elecciones léxicas que también engañan y deslumbran por su extrañeza al lector. La traducción conserva solo parcialmente esta red de significantes subyacentes, dado que privilegia en gran medida el efecto equivalente y el significado conceptual ante otros efectos de sentido y otros tipos de significados. Se desdibuja así en parte el escenario fantástico en el que se mueve Piskariov.

El trabajo abre líneas de análisis que pueden ser exploradas en el futuro. En particular, abre la posibilidad de analizar la presencia en el original y en la traducción de la red semántica subyacente vinculada a lo etéreo, que muchas veces se une a aquella vinculada al brillo (cfr. 1 y 7). Por otra parte, merece la pena explorar en qué medida los otros tipos de significado asociativo —como el significado estilístico— han sido plasmados en la traducción y los efectos de sentidos que estas elecciones comportan.

Bibliografía

- Berman, A. (1999 [2014]) *La traducción y la letra o el albergue de lo lejano*, Dedalus. Buenos Aires. Traducción de Ignacio Rodríguez.
- Gógol, N. (1835 [1988]) “La avenida Nevski”, en *Historias de Petersburgo*. Madrid: Alianza. Traducción de Juan López Morillas.
- Leech, G. (1974 [1977]) *Semántica*. Madrid: Alianza.
- Lobos, O. (2015) “La lengua literaria rusa y los problemas de la traducción al español. El caso de Nikolai Gógol”. Tesis de doctorado, Universidad de Buenos Aires.
- Lotman, I. (1997) “Sobre el “realismo” de Gógol”. Revista *Eslavia*, 8. Traducción de Omar Lobos.

Nabokov, V. (2022 [1959]) *Nikolái Gógol*. Madrid: Anagrama.

Nida, E. (1964) *Toward a Science of Translation with Special Reference to Principles and Procedures involved in Bible Translation*. Brill: Leiden.

Zgusta, L. (1971). *Manual of Lexicography*. The Hague: Mouton.

ARQUITECTURA, MÚSICA Y DANZA: PROPÓSITOS Y REPRESENTACIONES

Los rusos hijos de Terpsícore

Laura Valeria Cozzo (UBA)

Resumen:

Creados en 1909 por el empresario Serguéi Diáguilev con las figuras más brillantes del Ballet Imperial del Teatro Mariinski de San Petersburgo, los Ballets rusos representaron toda una revolución para la historia del ballet y la convirtieron quizás en la más influyente de su siglo. Durante dos décadas, recorrieron escenarios de toda Europa y América y se codearon con los artistas más vanguardistas de su tiempo, quienes colaboraron en la creación y puesta en escena de las obras más originales de su tiempo como Maurice Ravel, Claude Debussy, Pablo Picasso, Jean Cocteau, Erik Satie y el grupo de Los Seis, Coco Chanel, Giorgio di Chirico, Georges Braque y Henri Matisse, lista que incluso pudo haber incluido a nuestros compatriotas Ricardo Güiraldes y Alfredo González Garaño.

El objetivo de nuestro trabajo será reflexionar sobre la constitución de la identidad de su propuesta artística a partir de la influencia recibida más allá de las fronteras de la madre Rusia en el contacto con sus colaboradores de otras naciones a la hora de elaborar un repertorio donde se combinan sus raíces rusas con su particular abordaje de la cultura universal así como durante sus giras realizadas por una y otra margen del Atlántico.

“El bailarín del futuro alcanzará una altura tan grande que todas las demás artes se verán favorecidas por ello”.

Isadora Duncan, “La danza del futuro” (citada por Brown, 1969: 80).

La renovación de la danza vino de muy lejos, de la mano de un entusiasta empresario, Serguei Diághilev, a la cabeza de una *troupe* de bailarines rusos que adquirió su mayor prestigio lejos de las fronteras de su patria. Así, en plena ciudad luz deslumbrada por las vanguardias y el exotismo oriental, surgen los Ballets rusos, una compañía artística que trascendió los límites de una disciplina artística al reunir en su entorno a los artistas más innovadores de su tiempo y se convirtió en todo “un fenómeno social y cultural, cuyo legado aún sigue existiendo hoy en día” (Montiel Álvarez, 206: 94).

El objetivo de nuestro trabajo será indagar en los rasgos distintivos de su propuesta que la hicieron brillar como ninguna otra (ni sus rivales contemporáneos, los Ballets suecos, ni sus continuadores, los Ballets rusos de Montecarlo, lograrían igualar su repercusión) a través de la repercusión de la que dieron cuenta diferentes figuras del mundo artístico parisino y en especial en el joven poeta Jean Cocteau a través de sus apreciaciones personales y colaboraciones con la compañía. ¿Qué tuvieron los Ballets rusos para convertirse en símbolo de su tiempo extendiendo los límites de su influencia de la danza a las artes decorativas y la moda y de ahí a toda una sociedad que se rindió a sus pies?

El nacimiento de los ballets en Rusia...

Para comprender mejor el inicio de este proyecto artístico, sigamos a Montiel Álvarez sobre el nacimiento y auge del ballet en Rusia. Si bien el origen del ballet en Rusia es fruto de la europeización proyectada por Pedro el Grande, el Ballet Imperial Ruso logrará su excelencia gracias a la obra de Marius Petipa, quien renovó su estilo, diferenciándolo de la pomposidad del ballet francés y los excesos del ballet en Italia. Así, el ballet ruso se volvió elegante y riguroso; las obras se extendieron para así adquirir carácter independiente en la representación y dejar de ser, como en Francia, un complemento del programa. Siguiendo la moda orientalista que se había extendido por todo el viejo continente, las coreografías se inspiraban muy libremente por narraciones provenientes de Oriente medio y situaban sus impactantes escenarios en misteriosos reinos de ensueño que respondían al imaginario europeo. Estas puestas en escena deslumbrantes serán el sello distintivo de los Ballets rusos.

...y de los Ballets rusos

En el origen de la compañía está *Mir iskusstva*, una revista rusa fundada en 1898 y que reunía a un grupo de estudiantes pertenecientes a diferentes disciplinas artísticas que ansiaban una renovación en el mundo artístico. En ella participaban, entre otros, Léon Bakst, Igor Stravinsky y Serguei Diághilev, autor este último de los artículos críticos que proclamaban los preceptos teóricos del grupo. Interesados por el surgente *Art nouveau* y a favor de la expresión del individualismo en las artes, preferían lo cómico a lo serio, les atraía lo lúdico y lo grotesco, les interesaba la estética veneciana de las máscaras y los disfraces⁹⁹ y se dejaban llevar por lo exótico y lo onírico. Algunos años antes había escrito a su madrastra:

Soy:

Un charlatán lleno de brío.

Un gran encantador.

Un hombre insolente.

Alguien que posee mucha lógica y pocos escrúpulos.

⁹⁹ Diághilev habría expresado su voluntad de sus restos descansaran en la Ciudad de los canales, donde finalmente fallecerá en 1929.

Un ser afligido por una ausencia total de talento. Pero creo que he encontrado mi verdadera vocación: “mecenazgo”. Tengo todo lo que necesito excepto dinero, pero eso ya llegará. (citado por Frederick, 1969: 84)¹⁰⁰

Muchos años después, durante una gira por España, tendría lugar este revelador intercambio verbal con el rey Alfonso XIII: “¿Qué hace usted en esta compañía? No dirige la orquesta, no baila, no toca el piano’, a lo que Diághilev responde: ‘Majestad, soy como vos. No trabajo, no hago nada, pero soy indispensable’” (citado por Montiel Álvarez, 2016: 101).

El nuevo siglo trajo consigo al príncipe Volkonski a cargo de la dirección de los teatros imperiales, quien convocó a Diághilev para una publicación que reúna la producción teatral del año. Si bien el resultado fue un éxito a nivel artístico, económicamente fue un desastre; por eso, Diághilev fue despedido bajo el “párrafo tres” destinado a los malversadores de presupuesto (lo que le impedía servir a la Corona por el resto de su vida) por lo que decidió seguir la labor por su cuenta. Esto lo llevó seis años después a París con una exposición; debido al interés despertado, en los años siguientes regresó con varios conciertos hasta que, en 1909, la decisión de representar *El príncipe Ígor* de Borodín lo llevó a convocar a Mijail Fokine para las “Danzas polovtsianas” que forman parte de esta obra. Tras renunciar al estreno en París por un cambio de escenario (de la Ópera Garnier al Teatro de Châtelet, más pequeño y menos prestigioso), Diághilev decidió su puesta en escena con bailarines de los Ballets imperiales en el Teatro Mariinski, dando nacimiento oficial a sus Ballets rusos. Según Robert Brussel, crítico musical cercano a Diághilev, ante la pregunta de qué deseaba con este proyecto, el empresario le respondió: “Estas tres cosas: revelar Rusia a sí misma, revelar Rusia al mundo, revelar el nuevo mundo a sí mismo, logrando todo esto por el medio más simple, más directo, más fácil disponible, a través de la pintura y la música y, solo algo más tarde, a través de la danza” (citado por Brown, 1969: 86/87).

Las avanzadas rusas llegan en París e invaden el arte moderno

Hasta 1909, nadie hubiera imaginado un programa íntegramente dedicado al ballet en la Ópera de París, ya que su rol era el de un agradable “divertimiento” en el interludio al espectáculo principal y esta fue una innovación que llegó con los Ballets rusos. En su biografía de Jean Cocteau, Frederick Brown narra el debut parisino de la compañía bajo el patrocinio de la condesa Greffulhe (una de las damas que había inspirado a Proust su

¹⁰⁰ Todas las citas de este libro han sido traducidas por mí.

duquesa de Guermites) y en el que el joven poeta fue uno de los pocos hombres de letras presente. El programa se iniciaba con *Le Pavillon d'Armide* (basada en *Omphale*, la *nouvelle* de Théophile Gautier), como un homenaje a los ballets franceses. Luego siguió *Le Festin de l'Aragne* donde Vaslav Nijinsky deslumbró a los presentes con una variación del “*pas de trois* del pájaro azul”. Finalmente, *Les Danses polovtsiennes* de Prince Igor, que incorporaban un toque exótico con las melodías de evocación oriental y los saltos y movimientos golpeando el suelo. Rendida ante tanta magnificencia tanto en la riqueza ornamental de los escenarios y los vestuarios y como en la gracia incomparable de los intérpretes, la audiencia rompió en estruendosos aplausos. Toda la alta sociedad parisina residente en la margen derecha del Sena adoptó inmediatamente el estilo suntuoso y colorido de inspiración oriental que Bakst y Alexandre Benoit habían desplegado en escena; luego, la moda llegó a las clases medias, así como las tiendas y los cafés. En su obra teatral *Le Bois sacré*, Robert de Flers y Gaston de Caillavert ponen en boca de uno de sus personajes esta síntesis de la influencia de la compañía rusa: “Estamos empezando a convertirnos en caballeros muy elegantes para hacer amistades muy chic, muy mucho, muy Ballets rusos” (citado por Brown, 1969: 82).

El mundo literario “serio” tardó una temporada más en interesarse por los recién llegados que los círculos mundanos. La primera contribución de Stravinsky, *El pájaro de fuego*, logró despertar el entusiasmo de Henri Ghéon cuando escribió acerca de ella para la *Nouvelle Revue Française*: “Siendo el fruto de una intimidad corporativa entre coreógrafo, compositor y pintor, nos muestra el milagro más exquisito del sonido, la forma y el movimiento trabajando juntos en una armonía inefable” (citado por Brown, 1969: 82/83).

El éxito parisino se repitió al año siguiente también en Bruselas y rápidamente comenzaron las giras por el viejo continente: a Londres, Roma y Montecarlo en 1911 se sumaron Berlín, Budapest y Viena al año siguiente (y muchas ciudades europeas en los años siguientes). 1913 trajo el primer salto a través del Atlántico hacia Sudamérica, incluyendo presentaciones en el Teatro Colón de Buenos Aires y un repentino casamiento de Nijinsky que provocó su ruptura con Diaghilev; dos años después, llegaron a los Estados Unidos, país donde se presentaron en los dos años siguientes, para volver hacia el sur en 1917 (y nuevamente en el Colón).

Esta séptima temporada, en la que se destacó *Parade*, el polémico primer ballet moderno para el que Cocteau había convocado a Pablo Picasso y Erik Satie, cierra la primera etapa de la compañía (que podríamos considerar “de oro”) con la partida de muchos de sus bailarines, como la del coreógrafo Massine, ante la pérdida de importancia

que sufrió la danza respecto del peso que adquieren otras disciplinas artísticas en escena. Esto dio lugar al comienzo de otro periodo, la “Época cocktail” que se caracterizó por mezclar estéticas con un mayor acercamiento a las vanguardias. Luego llegó una etapa final, marcada por cierta decadencia en la que, más que generar ellos lo que luego se pondría de moda, Diaghilev terminó adhiriendo a modas ya establecidas. Parafraseando a Cocteau citando a Picasso podemos afirmar que los Ballets rusos comenzando corriendo más rápido que la Belleza hasta que esta los alcanzó y terminaron corriendo muy por detrás de ella.

La compañía rusa adopta al príncipe frívolo

A falta del apoyo de la corona imperial, Diaghilev necesitaba una musa que lo salvara de la insolvencia y encontró esa figura en la entonces Misia Edwards (la futura Misia Sert). En su *penthouse* del quai Voltaire lo conoció Cocteau.

Siempre entusiasta con las nuevas modas, se coló entre bambalinas y se convirtió en el bullicioso bufón de la corte de artistas rusos. Recuerda Tamara Karsavina que “como un travieso fox terrier, saltaba por el escenario y había que llamarlo a menudo: ‘ven, Cocteau, no los hagas reír’” (citado por Brown, 1969: 87). Retrató a Karsavina y Nijinsky con sus trajes para *Le Spectre de la Rose* de 1911, ilustraciones para los afiches promocionales y que serían reproducidas por *Comœdia illustré* y redactó también algunos textos para los programas. En su artículo “La présence” para la revista *Vogue* en 1935, caracteriza la relevancia de la presencia de Diaghilev, la cual era una de las razones del éxito de la compañía. Con ese mechón blanco entre sus cabellos negros que le había valido el apodo de “chinchilla”, el empresario supervisaba nervioso a los más ínfimos detalles de la puesta en escena desde el fondo de su palco, catalejo de nácar a mano. En este hombre capaz de travesuras infantiles y trampas ingenuas subraya la presencia de un alma elevada. En uno de los ensayos que integran *La difficulté d’être*, lo recuerda doce años después como uno de esos “hombres libres que vivieron para gritar su grito” (Cocteau, 1989: 51). El otro es Nijinsky y a ambos quiere expresar su reconocimiento. Realiza un contrapunto entre el físico pequeño, musculoso y algo tosco del bailarín que se transformaba en escena en esbelto, sus talones que no parecían tocar el suelo, sus brazos que se extendían como ramas y su rostro que resplandecía. De Diaghilev recuerda ahora su cabeza tan grande que hacía parecer su sombrero tan pequeño, su figura de dogo y su pequeño bigote sobre su sonrisa de joven cocodrilo.

Sus nuevos amigos representaron para Cocteau una bocanada de aire fresco frente al agobio que sentía en los salones literarios. No contento con ser un espectador privilegiado,

deseó participar del espectáculo en sí. Por ello, decidió dejar a un lado sus poesías de aquel entonces (de las que renegaría de por vida, dejándolas fuera de sus obras completas) y se embarcó en la redacción de un libreto para un ballet junto a Federico de Madrazo, al que se sumaría la música de Reynaldo Hahn (con quien Cocteau había escrito por ese entonces una parodia de la Odisea, *La patience de Pénélope*, representada por única vez en una noche de carnaval de 1910). Inspirada por una leyenda hindú, *Le Dieu bleu* integró la cuarta temporada, representándose durante una semana de mayo de 1912. Si bien la crítica elogió la belleza de la escenografía y el vestuario, la elegancia y la finura de la música y la admirable interpretación de Nijinsky, el resultado final no satisfizo totalmente a Diaghilev, quien una noche atravesando la Place de la Concorde le soltó un “Etonne-moi!”. Este desafío lo apartó de una carrera literaria superficial que tanto éxito le había traído ya sin embargo y lo catapultó a entrar por segunda vez en el mundo del arte pero ahora con un estilo diferente, anticonformista y desconcertante. Como el ave fénix, Cocteau se propone la muerte de ese príncipe frívolo, charlatán y ridículo en el que la adulación fácil lo había convertido para renacer de sus cenizas de la mano de *Parade*, su segunda y más famosa colaboración.

Parade marca un hito tanto en la historia del ballet en general como de los Ballets rusos en particular ya que, creemos, funciona como puente para las temáticas que incluirá la Época Cocktail: del ensueño de Oriente pasamos a la vida moderna de las ciudades de Occidente. Fue significativo también como testimonio del paso a una estética de vanguardia, la irrupción del cubismo en la danza de la mano de Picasso (y que volverá a los escenarios con *Das triadische Ballet* de Oskar Schlemmer para la Bauhaus en 1922). Alrededor de esta puesta en escena, el poeta construyó una leyenda sobre su origen en la tensión creativa generada por el choque de tres artistas geniales: él mismo, aún joven pero ya polémico, un Satie maduro pero igualmente revolucionario, y Picasso, en busca en esos tiempos de un estilo neorrealista que renueve su arte, bajo la mirada complaciente de Guillaume Apollinaire, teórico del naciente movimiento. A ello se agrega sobre todo el escándalo de su estreno en 1917 ante una audiencia furiosa que se sentía burlada por la irreverencia de la propuesta artística y algunas críticas demoledoras en la prensa en los días sucesivos. Su argumento anticipaba la actitud de su primera audiencia: un grupo de artistas sale a la calle a mostrar en qué consiste el espectáculo que se brinda en el interior de una sala para tratar así de captar público ante la indiferencia y la incomprensión de la gente que pasa y no se detiene.

A pesar de la primera recepción en parte negativa, el ballet no cayó en el olvido como *Le Dieu bleu*. Por lo contrario, cuando se repuso en diciembre de 1920 en el Théâtre des

Champs Élysées con los mismos colaboradores, esta vez se ganó la aprobación unánime del público. Muchas reposiciones tuvieron lugar de allí en más, algunas más fieles a la representación original y otras más cercanas a su propuesta rupturista, contagiadas de su fuerza provocadora. Como afirma Fraigneau, *Parade* abre el periodo militante del arte moderno.

Siete años después tuvo la tercera y última colaboración. Se trató de *Le Train bleu*, homónimo del restaurante de la Gare de Lyon (desde donde partían los trenes hacia las playas de la Costa azul), frecuentado por Cocteau y sus amigos como Coco Chanel, quien diseñó el vestuario de este ballet. La coreografía fue elaborada por Bronislava Nijinska, sobre una música compuesta por Darius Milhaud, quien venía de colaborar junto a Les Six en *Le Boeuf sur le Toit* y *Les Mariés de la Tour Eiffel*, dos libretos de Cocteau llevados a escena por las compañías de los hermanos Fratellini y los Ballets suecos respectivamente. Con el cuadro de Picasso titulado *Deux femmes courant sur la plage* como telón de fondo, desfilan un grupo de nadadores y jugadores de tenis en lo que se propuso como una crítica a la frivolidad de los locos años veinte y que, a diferencia de su predecesora, sí padecerá la indiferencia de los espectadores.

A modo de conclusión

En un siglo moderno, todo debe verse moderno. Los Ballets rusos nacieron haciendo suya una moda de su tiempo, la del orientalismo, que les abrió las puertas de los mecenas burgueses, pero no se detuvieron en lo seguro. “Etonne-moi!”, le pidió a su vez su público y ellos así lo hicieron cuando supieron apropiarse de los discursos artísticos más innovadores, a los que imprimieron su vitalidad y elegancia. No solo se veían sino que también se escuchaban modernos y hasta la vida moderna estaba representándose en la escena. Ignoramos qué dirección hubiera seguido su siguiente mutación creativa cuando el brillo deslumbrante de los “ismos” comenzó a apagarse.

Lo novedoso de la propuesta creativa de la troupe Diaghilev residía también en un cambio de la dirección de las influencias o, mejor aún, en un efecto búmeran de retroalimentación. El ballet ruso, que comienza como un intento de europeizar las expresiones artísticas, toma un color propio y con él impacta en París, capital de la modernidad artística europea y mundial, sabiendo a su vez cómo irse nutriendo con lo mejor de los artistas de la cultura receptora.

Al elegante estilo de Petipa, se une el concepto vanguardista por excelencia: el nacimiento de la obra de arte total. El ballet se vuelve así la síntesis perfecta de la expresión moderna en artes visuales, música, letras y danza. A la deslumbrante figura de

sus bailarines estrella, Diaghilev suma un especial cuidado por todos los aspectos de la puesta en escena; junto al elemento humano, escenarios y vestuarios se unen en un todo sólido y diferente que se convierte en una marca distintiva de su sello.

Bibliografía:

Brown, Frederick (1968). *An Impersonation of Angels. A biography of Jean Cocteau*. Londres: Longmans.

Cocteau, Jean (septiembre de 1935). “La présence”. *Vogue*. París: Les Éditions Condé Nast.

— (1989). “De Diaghilev et de Nijinsky”. *La difficulté d’être*. París : Le livre de poche.

Fraigneau, André (1969). *Cocteau par lui-même*. Paris: Minuit.

Jean Cocteau unique et multiple. <https://cocteau.scdi-montpellier.fr/>

Montiel Álvarez, Teresa (2016). “Sergei Diaghilev, La renovación del ballet”. *ArtyHum. Revista de Artes y Humanidades*, 24, 93-104.

La formación de un urbanita. La incursión de Semión Kanáitchikov en el ámbito urbano ruso de *fin de siècle*

Martín Duer (UBA)

Resumen:

Se trata de un breve ensayo que aborda el impacto propio de la escena urbanística rusa de *fin de siècle* en una formación social en la que las diferencias estamentales (el régimen de la *soslovnost'*) aún conservaban un poderoso influjo. Para ello, se toma el testimonio de una de las figuras sociológicas características del período, el campesino migrante en busca de trabajo asalariado en la industria. Su proceso de formación como urbanitas finisecular (adopción de hábitos como la lectura, normas apropiadas de conducta social) se complementa contemplando la escenificación espacial que de la nueva dinámica cosmopolita ofrecían la Nevsky Prospekt con sus escaparates, multitudes uniformizadas y calles iluminadas por la luz eléctrica, los ritmos urbanos promovidos por la prensa escrita, el consumo y la experiencia mercantil fomentados por la publicidad de productos novedosos.

El paisaje urbano de la Rusia autocrática de *fin de siècle* no parece reflejar elemento disonante alguno en el concierto de los centros metropolitanos del período. El vertiginoso ritmo de sus calles transmitía los típicos claroscuros de las grandes ciudades modernas. Las prometedoras perspectivas que conllevaba la emergente civilización metropolitana – provisión de agua potable, sistemas cloacales, acceso a bienes culturales y a un consumo masivo –, contrastaba con la extrema pobreza, la falta de cultura y las más brutales manifestaciones de violencia reproducidas cotidianamente en los bajos fondos citadinos (Steinberg, 2011: 39). La concepción de una “belleza de la modernidad” de Baudelaire recibió una cálida acogida entre los círculos literarios rusos. San Petersburgo contó incluso con una destacada *flâneur* en la figura de la artista Elena Guró, quien retrató una ciudad nocturna bañada por “flashes” de luces y signada por el incesante movimiento de multitudes que, como manadas, se desenvolvían bajo el brillo eléctrico (Banjanin, 1986: 235-236).

No obstante, este horizonte socio-espacial se reveló como el punto de llegada de un proyecto plurisecular impulsado “desde arriba” con el fin de consumir la occidentalización del imperio de los zares. Como señala en este sentido Marshall Berman (2004: 198-211), calles como la petersburguesa Nevsky Prospekt ofrecían, hacia la segunda mitad del siglo XIX, una escenificación espacial de las contradicciones inmanentes a un proyecto cosmopolita de modernización promovido por un poder autocrático-feudal que, no obstante, resultaba incapaz de sustraerse y desbaratar su lógica inmanente de diferenciación social, obturando toda perspectiva de una modernización “desde abajo” personificada por individuos modernos surgidos de las masas urbanas. Así,

la Nevsky reunía en un mismo terreno a obreros, artistas callejeros, vendedores, funcionarios de bajo rango con los más acaudalados miembros de la nobleza. Semejante espacio, atravesado por un aura de modernidad que debía constreñirse a unos inadecuados moldes nobiliarios, estimuló la imaginación —primero en el plano literario, luego en el de la propia práctica callejera—, en torno a la idea de un desafío abierto a las arcaicas jerarquías establecidas que bloqueaban el pleno despliegue de un curso de desarrollo moderno.



La Nevsky Prospekt a comienzos del siglo XX. Fuente: Tsentral'nyi gosudarstvennyi arkhiv kinofotofonodokumentov Sankt-Peterburga (TsGAKFFD).

Los ritmos urbanos, la inmediatez física en que las calles disponían a los integrantes de los diversos estamentos sociales con sus correspondientes efectos de uniformización, las relecturas que de las noticias de la prensa propiciaban estos procesos, eran factores que contenían potencias disolventes, las cuales —como demostraron las revoluciones de 1917—, acabarían revelando la inconsistencia del proyecto de modernización autocrática prohiado por el zarismo.

Afortunadamente, contamos con el testimonio de un contemporáneo que plasmó elocuentemente en sus memorias la tónica contradictoria de estos procesos. Se trata de la autobiografía de Semión Ivánovich Kanátchikov, un campesino ruso que se convirtió en un urbanita finisecular luego de abandonar su comunidad rural natal para desempeñarse como obrero metalúrgico en Moscú y San Petersburgo. Dejemos que el relato de sus aventuras en la gran ciudad revele los contornos de la dinámica conflictiva que la vida urbana sostuvo con el orden autocrático.

Al igual que tantos otros integrantes de familias campesinas de la Rusia Central, Semión Kanátchikov abandonó el mundo rural en 1895 para integrarse en la ciudad de Moscú. El recuerdo de su llegada a la escena urbana parece reflejar, en micro-escala, los grandes trastornos en las estructuras socioeconómicas que la aceleración del proceso de modernización estaba motorizando en el imperio ruso durante la década de 1890. Kanátchikov se encontró súbitamente con un mundo radicalmente diferente al del entorno de la comunidad campesina en el que había crecido:

Recuerdo qué sorprendente impresión tuvo Moscú en mí. Mi padre y yo, sentados en nuestro coche, condujimos nuestro caballo gris a lo largo de las brillantemente iluminadas calles. Enormes casas de muchos pisos –muchas de ellas con ventanas iluminadas–, tiendas, talleres, tabernas, salones, carruajes transitando, un tranvía llevado a caballo y a nuestro alrededor multitudes de gente bulliciosa, apresurándose a destinos desconocidos por razones desconocidas. Ni siquiera fui capaz de leer los letreros. Lo que más me sorprendió fue la abundancia de tiendas y talleres: por cada casa, había una tienda tras otra [...] Comparadas con nuestras casuchas aldeanas, lo que me sorprendió sobre las casas de Moscú fue su grandiosa apariencia, su lujo. (Kanatchikov y Zelnik, 1986: 7)

El nuevo ámbito pronto propició en Kanátchikov la asimilación de rasgos, usos y características típicamente urbanos: dominio de la lectura, adopción de vestimenta a la moda, incorporación de conductas socialmente aceptables. Las burlas que gastaban a sus expensas sus veteranos compañeros en la fábrica metalúrgica List, señalando con desdén su apariencia de “muchacho de campo”, ejercieron una considerable presión en este sentido. En poco tiempo, Kanátchikov logró incorporarse al estrato “aristocrático” de los obreros calificados. Este sector de la población fabril estaba compuesto por “tipos urbanos”: “Se vestían pulcramente, usaban sus pantalones sobre sus botas, usaban sus camisas estilo “fantasía”, metidas en los pantalones, abrochaban sus cuellos con un encaje de color en lugar de una corbata, y en feriados algunos de ellos incluso llevaban bombines” (20-21). De este modo, se distinguían de aquellos trabajadores que

conservaban fuertes lazos con sus comunidades rurales. Estos últimos –los “obreros campesinos”–, vivían “en condiciones de suciedad y hacinamiento, se comportaban con tacañería, restringiéndose a sí mismos de todo para acumular más dinero para el campo” (Ídem).

Kanátschikov era un obrero relativamente bien pago. Pero el dinero recibido asumía para él una importancia de índole identitaria, una forma de reconocimiento dentro del ámbito urbano: “la cuantía del salario no me preocupaba tanto por razones materiales sino morales, como un reconocimiento de mi valor en cuanto una persona socialmente útil, medido en dinero por extraños que no me conocían” (56). Por otra parte, el monto de su salario no incitaba en él el consumismo al que se entregaban sus pares visitando las tiendas de las calles comerciales. Sus intereses intelectuales lo llevaban a buscar libros baratos en sitios como *Sujarevka*, un mercado al aire libre situado en el lado norte de Moscú. Allí, podía encontrar los manuales de instrucción para la vida urbana publicitados en la prensa. Kanátschikov recuerda que adquirió un manual de este tipo para emplear como guía en la escritura de cartas.



Primera página del periódico de boulevard *Gazeta-Kopeika*, 13 de abril 1910. Junto con los anuncios de bienes de consumo el licor de serba (“amado por el público ruso”), o el jabón “Nestor”, en esta página se observa la promoción de eventos típicamente urbanos como la “Semana de la aviación de San Petersburgo”, o bien, de habilidades como el hipnotismo –“Poderes milagrosos de la mente: cómo influir en las personas”–. Fuente: Steinberg, 2011: 16.

De este modo, se aceleraba la disolución de su vieja identidad como campesino. La creciente autoconfianza que le confería su propia destreza laboral tendía a debilitar la autoridad que hasta entonces habían ejercido sobre él los ancianos de su comunidad natal. A su vez, en la medida en que se intensificaba su integración en la dimensión urbana, se evidenciaban en él los efectos ampliamente compartidos por diversos estratos de la población ciudadana respecto de la novedosa realidad que ofrecían los emergentes espacios metropolitanos:

Mi deleite estaba comenzando a convertirse en depresión, en cierta especie de inexplicable terror ante la grandiosa apariencia y fría indiferencia de mis alrededores. Me sentí como un pequeño e insignificante grano de arena, perdido en el poco familiar y hostil mar de gente que me rodeaba [...] Dos sensaciones luchaban en mi alma. Sentía nostalgia por la aldea, por las praderas, el manantial, el brillante sol del campo [...] y por la gente cercana y querida por mí. Aquí, en el hostil mundo de Moscú, me sentí solo, abandonado, sin ser necesitado por nadie [...] Pero también había otro sentimiento más poderoso que me brindaba coraje y firmeza: mi conciencia sobre mi independencia, mi deseo de hacer contacto con gente, de sentirme independiente y orgulloso, de vivir de acuerdo con mis propios deseos, y no por el capricho y voluntad de mi padre (8).

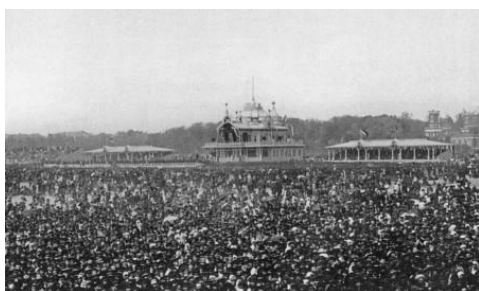
En este párrafo Kanátchikov sintetiza magistralmente los paralelos procesos de creciente libertad individual y las actitudes socialmente adaptativas de reserva, indiferencia y distanciamiento que las precursoras observaciones de Georg Simmel identificaron como rasgos distintivos de las formas de socialización urbanas (2016: 65-68).

Kanátchikov no tardó en asimilar la impronta del urbanitas ruso de *fin de siècle*, acostumbrándose a los ritmos de la ciudad industrial. Recordando el ajetreo y el movimiento citadino, remarcó la forma en que era “cautivado, elevado y transportado por ese rápido y potente flujo de energía humana” (Kanatchikov y Zelnik, 1986: 84). La hora de llegada a la fábrica estaba estipulada con precisión. La adopción de una estricta puntualidad era condición para no perder la paga de la jornada laboral. El enorme portón de hierro de la fábrica se cerraba “con una precisión de relojería exactamente al comienzo de la jornada laboral todas las mañanas y al final de la hora del almuerzo. Aun si llegabas algunos segundos tarde, las pesadas puertas te aplastarían dejándote sin medio día de trabajo” (86). La regimentación social en torno al tempo urbano trascendía el plano fabril. Kanátchikov narra cómo el ama de casa del hogar en el que se hospedaba organizaba sus tareas en función de la “tres sirenas” de la fábrica: “En algún lugar del vecindario una

poderosa sirena sonó tres veces [...] ‘Ésa es nuestra sirena’, dijo Avdotya mientras corría apresurada. ‘Prepararé la cena antes de que nuestra gente llegue a casa del trabajo’” (85).

Los condicionamientos del timbre y del portón de la fábrica se veían reforzados por el rol de una ampliamente difundida prensa periódica, tendiente a hacer legible para sus lectores una inabarcable miríada de espacios urbanos, participando asimismo en la configuración de sus ritmos, coreografías y usos sociales (Steinberg, 2011: 57-58). Del mismo modo que en la Berlín de comienzos del siglo XX descrita por Peter Fritzche (2008), la “ciudad textual” coordinaba y ponía orden sobre los movimientos masivos, impactando en la dinámica de la propia “ciudad de cemento” y constituyéndose en un engranaje fundamental para la reproducción cohesionada del conjunto. Pero esta “ciudad textual” podía igualmente resultar objeto de una apropiación disruptiva. Veamos cómo reconstruye Kanátchikov el impacto que tuvo la trágica coronación de Nicolás II.

En mayo de 1896, en la explanada de Jodynka, situada a las afueras de Moscú, se organizó un evento masivo para celebrar el ascenso al trono del nuevo zar. Se congregaron allí más de medio millón de personas. Los asistentes recibirían alimentos y regalos. Sin embargo, la precariedad de las medidas de seguridad, la deficiente organización del evento y la ansiedad generada por rumores extendidos entre el público sobre la posibilidad de no obtener los regalos prometidos derivaron en una gigantesca estampida humana, causando la muerte de casi 1400 personas y dejando un tendal de más de 1300 heridos.



A la izquierda, las masas congregadas en Jodynka. A la derecha, los muertos. Fuente:
Tsentral’nyi gosudarstvennyi arkhiv kinofotofonodokumentov Sankt-Peterburga
(TsGAKFFD).

Al día siguiente, relata Kanátchikov, la tragedia de Jodynka fue lo único de lo que se hablaba en la fábrica. Los periódicos reprodujeron un conteo que claramente subestimaba

el número de víctimas. ““Los periódicos mienten ¡Aplastaron a treinta mil, no trescientos, esos perros!”” (Kanatchikov y Zelnik, 1986: 42). Comentarios indignados de este estilo se reproducían en los talleres. La relectura de los hechos publicados en la prensa por un público sometido a las fuerzas socialmente niveladoras del mundo urbano, remarcaba el carácter anacrónico que asumían los privilegios aristocráticos. La conclusión era evidente: “La catástrofe de Khodynka debilitó enormemente la autoridad de nuestros gobernantes y socavó la antigua fe ciega en el zar, incluso entre los hombres más viejos. Lo que más que nada alimentó la indignación del pueblo fue la irresponsabilidad, la impunidad de las autoridades que habían destruido miles de vidas” (45).

Esta aproximación micro-histórica que habilitan las memorias de Semión Kanátchikov arroja luz sobre las contradicciones estructurales de una metrópolis autocrática. Ellas revelan, desde el prisma de este campesino devenido en obrero industrial, las tendencias democratizadoras de un mundo urbano signado por el encuentro cotidiano de las multitudes anónimas que poblaban las bulliciosas calles y avenidas de Moscú y San Petersburgo; la individualización motorizada por la generalización del dinero como medio de cambio universal; la distinción del urbanitas a partir de las posibilidades del consumo a las que invitaban los extravagantes escaparates de las calles comerciales de una Rusia urbana cubierta cada vez en mayor medida por el esplendor de las luces eléctricas de las que hablaba Elena Guró. Todos estos factores chocaban violentamente con la conservación y exteriorización de las distinciones determinadas por el rango social propias de un anacrónico poder autocrático. En 1917, millones de Kanátchikovs resolvieron revolucionariamente esta contradicción.

Referencias bibliográficas:

- Banjanin, Milica (1986). “Nature and the City in the Works of Elena Guro”. En *The Slavic and East European Journal*, Vol. 30, No. 2, pp. 230-246.
- Berman, Marshall (2004). *Todo lo sólido se desvanece en el aire. La experiencia de la modernidad*. México: Siglo XXI editores.
- Fritzche, Peter (2008). *Berlín 1900: prensa, lectores y vida moderna*. Buenos Aires: Siglo XXI editores Argentina.
- Kanatchikov, Semen y Zelnik, Reginald E. (1986). *A radical worker in Tsarist Russia: the autobiography of Semën Ivanovich Kanátchikov*. Stanford: Stanford University Press.

Simmel, Georg (2016). *Las grandes ciudades y la vida intelectual*. Madrid: Hermida Editores S.L.

Steinberg, Mark D. (2011). *Petersburg Fin de Siècle*. New Haven: Yale University Press.

Tsentrál'nyi gosudarstvennyi arkhiv kinofotofonodokumentov Sankt-Peterburga (TsGAKFFD).

La canción inolvidable: una falacia sobre Federico Chopin

Rosana Gallo¹⁰¹

Resumen:

En este trabajo de investigación analizaré la legendaria película estadounidense *La canción inolvidable* que relató la vida del célebre pianista y compositor polaco Federico Chopin, al cual personalmente le agrego el tilde de “patriota”. La ponencia se dividirá en tres partes. En la primera me abocaré a una breve biografía real de la vida de Chopin desde su nacimiento y primeros años de formación musical en Varsovia, su amor por la tierra polaca que tanto influenció en su estilo musical, su posterior vida en Francia hasta su fallecimiento, el amor en su vida, en especial George Sand. En la segunda parte, se hará una breve descripción de la película en cuestión, estrenada en 1945 desde su ficha técnica. En la tercera parte se describirán las falacias a las cuales acudió el guionista para relatar supuestos momentos de la vida de Chopin pero que en nada guardaron relación con la real vida del Maestro. Cómo Hollywood nos vende una historia emocionante, fascinante, sustentada con muy buenas personificaciones por los excelentes actores que la interpretaron, con una adaptación fabulosa de la música del polaco, pero que para los auténticos conocedores de la vida de Chopin nos desilusionó ver cómo todo fue un gran “invento” para vender el producto estadounidense y dar indirectamente un golpe a la entonces Unión de las Repúblicas Socialistas Soviéticas, al sostener “qué el inminente genio musical tuvo que escapar de su patria por culpa de los rusos”, cuando en realidad no se marchó por ningún problema político, si bien sí sufrió al ver a su amada Polonia anexada a Rusia. En la película se muestran a los rusos como malos, como siempre lo han hecho en las filmografías producidas en los Estados Unidos. Tergiversar a través del arte para mostrar a la otra potencia como mala.

1. Vida de Chopin

Federico Francisco Chopin nació el 22 de febrero de 1810 en la localidad de Zelazowa-Wola, Varsovia, Polonia,¹⁰² de padre francés y madre nativa.¹⁰³ Tuvo tres hermanas, Luisa, 3 años mayor que él y dos menores, Isabel y Emilia –que falleció prematuramente a los 14 años de edad a consecuencia de la tisis pulmonar.¹⁰⁴ A sus 6 años tuvo a su primer maestro de piano, Adalberto Zywny. A los 13 años los padres decidieron que ingresara al Liceo, a fin de que preparara su bachillerato y a la par en el Conservatorio, para que iniciara bajo la dirección de José Elsner, distinguido compositor y director del establecimiento, sus estudios de armonía y contrapunto.¹⁰⁵ Cabe destacar que, a los 8

¹⁰¹ Profesora Adjunta Regular de Derecho Comercial en la Facultad de Derecho de la Universidad de Buenos Aires. Abogada y Procuradora (UBA). Diplomada en Derecho Romano Público y Privado (UAI-CPACF). Directora de Proyectos de Investigación Decyt (UBA Derecho). Investigadora Adscripta del Instituto Ambrosio Gioja. Expositora y conferencista nacional e internacional. Autora de libros en la temática de historia del derecho, poesía y de trabajos de investigación publicados en Argentina y en el exterior.

¹⁰² Bidou, Henri, (1946), Chopin, Buenos Aires, Editorial Tor, p. 5

¹⁰³ Deledicque, Michel Raux, (1950), La vida romántica de Federico Chopin, Buenos Aires, Librería Hachette, p. 1

¹⁰⁴ Ibidem, pp.19, 25

¹⁰⁵ Ibidem, pp. 9, 19

años, el 24 de febrero de 1818, dio su primer concierto de beneficencia, y de ahí en más es invitado por toda la aristocracia polaca.¹⁰⁶

A los 15 años se lo describe como un adolescente vivo, alegre y seductor. Toda la familia Chopin era inteligente y culta.¹⁰⁷ Ese humor lo conservará toda su vida, aún en los momentos más difíciles de su enfermedad.

En 1829, a los 19 años es célebre en Varsovia. A mediados de ese año partió para Viena con sus amigos, portando una carta de Elsner para el editor Haslinger. En esta ciudad dio un concierto el 11 de agosto de 1829 en el Teatro Imperial.¹⁰⁸ Es en esta época que Federico estaba enamorado de Constancia Gladkowska, compañera del Conservatorio y soprano, fue un amor ideal, que no pasó de unas charlas, amor que culmina con su partida de Varsovia, a fin de probar suerte en su arte. Un 2 de noviembre de 1830 sus amigos le hacen una despedida y previo a partir le entregan una copa con tierra polaca. Nunca más volverá a ver a su Polonia.¹⁰⁹ Primero se dirigió a Viena, luego siguió a París. Llegó a esta ciudad en otoño de 1831. Un París lleno de las brillantes mentes del romanticismo. Al principio no le fue fácil, pero pudo dar unos conciertos, en los cuales comenzó a darse a conocer como compositor, destacando aquí que compuso obras desde su tierna infancia, en la adolescencia y hasta el final de su vida. A estas presentaciones le siguieron las presentaciones en los célebres salones de París que tanto éxito le dieron. Simultáneamente daba lecciones particulares de piano a aristócratas.¹¹⁰ En París se encontró con numerosos compatriotas que se habían expatriado luego de la victoria obtenida por los rusos. Fundaron en 1832 la Sociedad Literaria –Towarzystwo Literackie– de la que Chopin fue miembro en 1833.¹¹¹ Desde su llegada a París no dejó de publicar sus obras.¹¹² Tuvo amoríos carnales con la Condesa Delfina Potocka, a pesar de ser tímido y reservado, no obstante no pudo frenar el avance de esta mujer.¹¹³

En 1835 se reencuentra en Dresde con sus amigos de la infancia, los hermanos Wodzinski y con María, hermana de éstos que se había convertido en una bella joven. Entre ellos surgió un enamoramiento, del que Federico no olvidaría el resto de su vida. A principios contaron con el aval de la madre de María pero luego a consecuencia de la precaria salud del maestro, decidieron los Wodzinski que no habría continuidad en esta

¹⁰⁶ Bidou, Henri, ob. Cit., p. 10

¹⁰⁷ Ibidem, p. 13

¹⁰⁸ Ibidem, pp.35, 37

¹⁰⁹ Ibidem pp. 62,66, 75,76

¹¹⁰ Bidou, Henri, pp. 53 y sigs,

¹¹¹ Ibidem, p. 78

¹¹² Ibidem, p. 82

¹¹³ Deledicque, Michel Raux, Ob. Cit.,p. 142

relación en 1937. De esto Federico se daría cuenta indirectamente a través de la correspondencia cada vez más formal y distante que intercambiaría entre su amada. Al terminar este romance, guardó las cartas de ella envueltas en un moño con la siguiente frase “Moja Bieda”—mi desdicha, mi pena— y así quedarían hasta su muerte.¹¹⁴

Antes de la ruptura definitiva, entró en escena una mujer crucial en la vida de Federico, George Sand, seudónimo de Aurora Dupin Baronesa Dudevant, novelista célebre, seis años mayor que él, aristócrata y republicana, separada en ese entonces de su marido — luego obtendría su divorcio—, con dos hijos —Maurice y Solange— que siempre la acompañaban ya todos lados, buena madre, libre de prejuicios, de mente amplia para el amor y para otros aspectos de la vida. Al principio Chopin la rechazaba ya que no le gustaba su aspecto de mujer independiente. Usaba ropas de hombre y fumaba habanos. Todo un escándalo para la época, pero de todas formas al ganarse su lugar en las letras todo le era permitido a George en este mundo parisino y en sus salones. Tenía una casa de campo en Nohant, herencia de su abuela paterna en la que Chopin pasó gran parte de su vida en París. Y finalmente George consigue a su presa, se valió del disgusto amoroso de Federico para ingresar en su corazón, y lo logró. Al poco tiempo de comenzar su relación decide viajar a Mallorca con sus hijos y Chopin a fin de que tanto Mauricio como Federico se compongan de sus malestares de salud. Viaje que resulta fallido por la austeridad de la isla y su clima húmedo y lluvioso. Deciden regresar a París y desde entonces lo vemos al maestro viviendo una parte en su departamento y otra en Nohant. Esto transcurrió hasta que George decide alejarse de a poco de su “conquista”. Entiende que la relación se había estancado, ya era aburrimiento para ella y quiere probar otros aires amorosos. Esto fue en el año 1947, con un Chopin de 37 años, llegando casi al final de su vida a consecuencia de la tuberculosis que cada invierno avanzaba más y hacía estragos en el delicado cuerpo del compositor. Le vino muy bien a esta mujer un malentendido entre ella y su hija Solange, que se había enamorado de un escultor de apellido Clesinger, a la que Sand detestaba por sus excesos, de público conocimiento. Chopin no estaba del todo a gusto con la elección de Solange, pero se puso de su lado, esto enfureció a Sand y fue el broche de oro para ella. De ahí en más sacó al polaco de su universo. El distanciamiento era irreversible. Chopin tuvo que aprender nuevamente a estar carente de afecto. Se mudó de departamento en París. Entre 1847-1849 dio conciertos en París y en otras ciudades europeas. Falleció en París el 17 de octubre de 1849 a los 39 años de edad lejos de los suyos y de su amada Polonia. Sólo su hermana

¹¹⁴ Ibidem, pp 162 y sigs.

Luisa llegó a tiempo para sus últimos días. A pedido de Chopin, al morir se le extrajo el corazón para que su hermana lo llevara de regreso a Varsovia, mientras que su cuerpo fue enterrado en el Cementerio de Père Lachaise.¹¹⁵ Clesinger hizo el molde de las manos del maestro.¹¹⁶ En cuanto a su vida privada-amorosa no hay dudas que los mencionados han sido los tres amores legendarios de Chopin, de manera indiscutible y que cada uno aportó algo en su vida de compositor.¹¹⁷

2. Ficha técnica de La canción inolvidable

Título original: A song to remember

Año 1945. Duración 113 minutos. País de origen: Estados Unidos

Dirección: Charles Vidor. Guión: Sidney Buchaman

Fotografía: Tony Gaudio y Allen M. Davey¹¹⁸

Intérpretes:

Paul Muni (Profesor Joseph Elsner)

Merle Oberon (George Sand)

Cornel Wilde (Federico Chopin)

Nina Foch (Constancia)

Stephen Bekassy (Franz Liszt)

George Coulouris (Luis Pleyel)

George Macready (Alfred de Musset)

Howard Freeman (Karl Brenner)

Siegfried Arno (Henri Dupont)

Maurice Tauzin (Chopin a los 10 años)

Fecha de estreno: 19 de enero de 1945¹¹⁹

Reproduzco íntegramente a continuación un resumen-crítica del film analizado por Música en México, del 2 de julio de 2022:

Con una línea narrativa ágil y sencilla y una impecable factura técnica, el cineasta húngaro Charles Vidor (1900-1959) (...) abordó la vida del pianista y compositor polaco Frédéric

¹¹⁵ Ibídem, pp. 185 y sigs.

¹¹⁶ Pourtalès de Guy, (1959), Chopin o el poeta, Buenos Aires, Editorial Dédalo, p. 207

¹¹⁷ Cortot, Alfred, (1953) Aspectos de Chopin, Buenos Aires, José Danés, Editor, p. 157

¹¹⁸ [Canción inolvidable \(1945\) – Filmaffinity https://www.filmaffinity.com/film989788](https://www.filmaffinity.com/film989788) página consultada el 8 de julio de 2022

¹¹⁹ [Canción inolvidable \(película 1945\) - Tráiler, resumen, reparto ...https://www.lavanguardia.com/inicio/peliculas](https://www.lavanguardia.com/inicio/peliculas). Página Consultada El 8 De Julio De 2022

Chopin (1810-1849) en *Canción inolvidable* (1945), película protagonizada por Paul Muni, Merle Oberon y Cornel Wilde.

El eje de este largometraje es el compositor y pedagogo Józef Elsner (1769-1854) – encarnado por el siempre versátil Paul Muni–, quien fuera profesor de Frédéric Chopin y una de las primeras personas en reconocer su genio musical. En *Canción inolvidable*, Elsner es una especie de mentor que no solo guía a su querido alumno en sus años de formación, sino que lo lleva consigo a París –ciudad en la que Chopin alcanza gran reconocimiento y entabla una relación romántica con la novelista George Sand (1804-1876)– e incluso se encuentra presente ante su lecho de muerte.

Por su parte, el motor que mueve al Chopin de *Canción inolvidable* –interpretado con entusiasmo por Cornel Wilde en una actuación que le valió su única nominación al Óscar– a crear su música es un inmenso amor por su patria, que desde 1813 se encontraba ocupada por los rusos. En la película lo vemos acudiendo a reuniones políticas secretas en lugar de presentarse a tiempo a sus conciertos, o levantándose indignado del piano a media interpretación para decir “No toco para los verdugos del zar” cuando ve llegar al gobernador ruso de Polonia. De hecho, la presencia de George Sand –encarnada como toda una *femme fatale* de *film noir* por Merle Oberon– en la vida de Chopin es vista en cierta forma desde un ángulo negativo, porque la pasión que la escritora despierta en el músico lo va haciendo olvidar el amor al terruño.

Quizá *Canción inolvidable* carezca de una rigurosa fidelidad a los hechos históricos, pero es sin duda un espectáculo ampliamente disfrutable. Hábil artesano cinematográfico, Charles Vidor hizo entrega de una acertada combinación de drama, romance y humor en un interesante marco social y político, similar a aquel en que Polonia –entonces ocupada por la Unión Soviética– volvía a encontrarse en la época en que se filmó la película. En su momento, *Canción inolvidable* fue muy bien recibida por el público y obtuvo seis nominaciones al Óscar, incluyendo la de Mejor Música para la partitura de Miklós Rózsa (1907-1995), quien hizo una vigorosa adaptación de temas de Frédéric Chopin. La dirección musical corrió a cargo de Morris Stoloff (1898-1980), y los solos de piano fueron interpretados por el pianista, compositor y director de orquesta español José Iturbi (1895-1980).

Cabe mencionar que, poco antes de morir, Charles Vidor repitió la fórmula de *Canción inolvidable* en *Sueño de amor* (1960), película que fue concluida por George Cukor y en la que el actor británico Dick Bogarde encarnó al pianista y compositor húngaro Franz Liszt.¹²⁰

¹²⁰ [Canción inolvidable - Música en México https://musicaenmexico.com.mx](https://musicaenmexico.com.mx) > Cineteca Musical. Página consultada el 8 de julio de 2022.

3. Análisis del film

El film comienza con un ridiculizado Profesor Joseph Elsner que ingresa al domicilio de los Chopin, para darle la lección del día a un Federico de edad. El Profesor Elsner fue el segundo profesor de piano y armonía de Chopin cuando el tenía de edad. Su primer profesor fue y luego de Elsner ingresó al Conservatorio de Varsovia.

La familia del maestro sólo estaba integrada en la película por sus padres y su hermana Isabel, cuando en la vida real tuvo otras dos hermanas.

No existió la carta de Pleyel –el célebre editor y dueño de una Casa de Conciertos en París– enviada a Elsner para que su discípulo de 11 años diera un concierto en la Capital francesa.

Ya desde esa edad se muestra a un Federico rebelde contra el gobierno ruso y comprometido con los revolucionarios polacos. Chopin jamás participó de reuniones con contra revolucionarios, ni realizó ningún acto público de rebeldía a favor de su pueblo, esto no quita el amor a su Patria que siempre tuvo y demostró de otra manera, no con protestas ni exabruptos.

Elsner aparece desde esa edad temprana de Chopin y lo acompaña a París en su huida y lo tenemos en toda la existencia en la capital francesa, hasta el final de la vida del maestro. Esto es totalmente erróneo por cuanto jamás el profesor salió de Varsovia.

Es impactante la escena en donde Federico es invitado a “animar” la fiesta del conde Wodzinska con sus invitados, a la que accede por la sencilla razón de conseguir una beca para el Conservatorio. Mientras ejecuta sus obras llega el nuevo gobernador de Varsovia designado por el zar de Rusia y Chopin interrumpe su pieza musical con la frase “Yo no toco para los verdugos del Zar” y se retira abruptamente del lugar. En la fiesta se cruza con Paganini: esta fiesta no existió, es totalmente ficción para poner al personaje como héroe rebelde.

A raíz de esta rebeldía en el film Federico debe huir con Elsner de Varsovia, esa misma noche, ya que es contra él pesa una orden de detención. Chopin jamás huyó de su Patria, simplemente se marchó porque el crecimiento de su arte así lo exigía, debía ir para otros rumbos, tal como lucía en su pasaporte: Inglaterra, de paso por París.

Tenemos la figura femenina angelical y a la vez rebelde de Constanica, compañera rebelde y conspiradora en Varsovia y que luego entra en escena en la última etapa de la vida de Chopin y hasta asiste al momento en que fallece. Erróneo, tal Constanica fue un amor imposible de juventud en Varsovia, una cantante de ópera, nada ligada a las conspiraciones, que se casa con otro y muere ciega en Polonia. Jamás fue a Francia.

Cuando arriban con Elsner a París van a la casa Pleyel para que éste le diera una fecha para un concierto. Antes de concurrir a la que sería su gran presentación en París llega de Varsovia una carta en donde le comunican que la noche en que él partió arrestaron a Titus y a el ruso y los ejecutaron a golpes. Esta noticia lo trastorna y hace que mientras da el concierto, su mente se quede en blanco, enfurezca, toque algunos acordes de la polonesa heroica y abandone una sala en la cual está George Sand en un palco junto a Franz Liszt. Al día siguiente llega una nota de Sand invitándolo a nuestro compositor a la casa de la Duquesa de Orleans. Allí Liszt interpretaría una obra para lo cual George pide bajar las luces –apagar los candelabros– en la oscuridad es Federico quien interpreta el scherzo N° 2. George entra con un gran candelabro iluminando al pianista y los concurrentes advierten que no es el húngaro sino el polaco que había huido de la sala Pleyel. Otra impactante y gran ficción.

El viaje a Mallorca surge casi enseguida y allí se dirigen para componer sus respectivas obras Sand y el polaco, alejados del mundo. Sand lo obliga desde ese momento a dejar el mundo y asilarse para dedicarse sólo al arte. A George la muestran como una mujer perversa, sin sentimientos, altanera, sin hijos. Al regreso de España se instalan en Nohant la mansión de campo de Sand hasta la ruptura de la relación entre ellos. Federico es prisionero de los caprichos de la novelista. En verdad el viaje a Mallorca fue planificado por la escritora a consecuencia del estado de salud de Federico y de su hijo Maurice. Allí fueron ella junto a sus dos hijos y Chopin. Al regreso de la isla Federico alternaba su vida entre Nohant y su departamento en París, hasta que la relación entre ambos quedó rota. Jamás Sand le impuso reclusión del mundo ni exclusividad.

En el film la ruptura se produce porque Elsner pone en conocimiento de Chopin que necesitan recaudar fondos para los polacos que están presos en su Patria, arrestados por ir contra las disposiciones del Zar. La única forma de reunir dinero es que dé conciertos, que haga una gira, a lo que Sand se opone. La ruptura en la vida real fue por un motivo casi doméstico: la relación para la novelista estaba desgastada, quería nuevos amores, por un lado, y por el otro, su hija Solange quería casarse con Clesinger y Federico apoyó esto.

Esta gira termina con la poca salud del polaco, ni bien regresa a Paris, ofrece su concierto, cae exhausto en los brazos de Elsner. En verdad la salud se fue deteriorando de a poco y no a consecuencia de un exceso de conciertos por una causa patriota.

Antes de morir, Chopin pide a Elsner que traiga a Sand a su lecho de moribundo. El profesor se dirige al estudio de Delacroix que está pintando el famoso retrato de la novelista. Ella se niega a verlo. Otra escena inventada por cuanto ese famoso retrato fue

hecho por el pintor cuando ambos estaban en pareja y los dos posaron juntos. Al separarse, posteriormente el cuadro se dividió.

En los últimos momentos de vida de Federico, en su lecho de muerte están Elsner, Constancia –esa amiga revolucionaria de Polonia–, Liszt que ejecuta el nocturno op. 48 y la hermana Isabel. La escena hollywoodense es conmovedora, pero sabemos que ni Elsner ni Constancia, ni la hermana Isabel, estuvieron allí.

Estos son las falacias más notables del film analizados, de más está decir que hay muchos detalles menores que tampoco coincidieron con la vida real del maestro. Lo único verdadero fue tomar el nombre y la nacionalidad de Federico Chopin para tergiversarlo en pos de una propaganda antisoviética, post segunda guerra mundial, mostrando que los rusos son malos, invasores, castradores de un artista incipiente que “debió huir de su Patria por culpa del régimen zarista”. Nada más alejado de la realidad acorde al análisis de la biografía del maestro. Nadie pone en tela de discusión su patriotismo que transmitió a modo de legado como mejor supo hacerlo: a través de sus obras inmortales que hacen nacer en quien las escucha el amor por la tierra polaca.

Según la metáfora de Ignacio Paderewski, “El genial contrabandista escondía entre las carillas de su papel de música, al cruzar las fronteras, ese polonismo prohibido que sería su gloria”¹²¹.

Bibliografía consultada:

Textos

Bidou, Henri, (1946), Chopin, Buenos Aires, Editorial Tor.

Cortot, Alfred, (1953) Aspectos de Chopin, Buenos Aires, José Danés, Editor

Deledicque, Michel Raux, (1950), La vida romántica de Federico Chopin, Buenos Aires, Librería Hachette, S.A.

Pourtalès de Guy, (1959), Chopin o el poeta, Buenos Aires, Editorial Dédalo

Páginas web

Canción inolvidable (1945) – Filmaffinity <https://www.filmaffinity.com> › film989788. Página consultada el 8 de julio de 2022

Canción inolvidable (película 1945) - Tráiler. resumen, reparto ...<https://www.lavanguardia.com> › Inicio › Películas. Página consultada el 8 de julio de 2022

¹²¹ Deledicque, Michel Raux, Ob. Cit., p. 101

[Canción inolvidable - Música en México https://musicaenmexico.com.mx](https://musicaenmexico.com.mx) > Cineteca Musical.

Página consultada el 8 de julio de 2022

Quiero cambios: la idea de utopía en el rock ruso-soviético de la década de 1980

Julián Lescano, Jerónimo Pereyra (UBA)

julianlescano@gmail.com

pereyrajeronomo@gmail.com

Resumen:

Es el año 1986. En el Leningradski Rock Club (LRC), meca del rock soviético, suena por primera vez la que acabaría por ser quizás la canción más famosa del grupo Kinó: «Хочу перемен» [“Quiero cambios”]. En 1989, luego de su publicación oficial, esta rabiosa canción de protesta terminaría convirtiéndose en el himno no oficial del período de la Perestroika. Esta obra corona la década probablemente más significativa del rock en ruso y, al mismo tiempo, nos sirve como instantánea, como retrato de una época. En este género foráneo y subalterno dentro de la cultura soviética, que se fue abriendo camino durante la Glasnost, la juventud de la URSS expresa sus anhelos ante un futuro incierto. ¿Cuál es la función cultural del rock en la Rusia soviética de la década de los ‘80? ¿Cómo se ve a sí misma esta subcultura devenida contracultura? ¿Qué miradas propone de su contexto social e histórico y qué alternativas ofrece —si acaso ofrece alguna— a la realidad que interpreta, evalúa y al mismo tiempo contribuye a construir? Este estudio se propone analizar una serie de letras de rock en ruso de este período histórico para encontrar claves que permitan comprender la noción de “cambio” que circula entre la juventud del Leningrado de los años ‘80 y vislumbrar, quizás, las visiones de presente, pasado y futuro que se bocetaban en aquel sótano del LRC, así como en otros antros del *underground* ruso-soviético.

Introducción

Pero también, las letras de rock presentan un efecto de crónica y de testimonio. El rock como testimonio, un testimonio que es protesta, reclamo y denuncia política a la vez. Porque el rock y sus letras son cultura política y propone rupturas culturales, incluso y sobre todo sobre sus propios y específicos viejos modelos de cultura. El rock inventa sus personajes y sus voces. En las letras, el rock también cuenta, y construye su propia historia. Especificidad y confrontaciones internas que también hablan de la representación de lo social.

Blanco y Scaricaciottoli, Las letras de rock en Argentina. De la caída de la dictadura a la crisis de la democracia (1983-2001).

Que las letras de rock son territorio fértil para la crítica literaria es algo que ha quedado demostrado ampliamente en los últimos años. En la Universidad de Buenos Aires, con el puntapié inicial que significó la publicación del libro *Las letras de rock en Argentina*, de Oscar Blanco y Emiliano Scaricaciottoli (2014), el tema ha acabado por instalarse en jornadas, congresos y publicaciones académicas. En este sentido, en cuanto al valor de la letra de rock como objeto de estudio, nos remitimos al prólogo del mencionado libro.

Nos parece, sí, que corresponde dedicar unas palabras previas al fenómeno de la letra de rock en Rusia, por sus particularidades estéticas y por las implicancias que éstas podrán tener en el estudio que nos proponemos.

Periodistas y escritores de la escena del rock ruso soviético de los 80 como Artemi Troitski (1987) y Alexander Zhitinski (1990) han defendido la idea de que, en el rock ruso, la letra es un componente de mayor importancia que en el rock occidental (aunque aquí deberíamos entender “occidental” como “anglosajón”) y de que, por este motivo, el rock ruso posee una superioridad lírica frente a otras expresiones nacionales del mismo género. Aunque se puede afirmar que las letras en el rock ruso tienen un rol más activo que en el rock anglosajón, consideramos que lo más interesante es considerar cuáles son los matices que provocan esta diferencia. En este sentido, seguimos el análisis de Yngvar B. Steinholt (2003), que enumera una serie de factores a considerar para explicar este fenómeno. A grandes rasgos, podemos reconocer dos tipos de influencias: por un lado, las externas, provenientes del contexto sociopolítico y económico en la URSS; por otro lado, las internas, provenientes del devenir musical y cultural ruso. En el primer grupo, la prohibición de bailar en los conciertos en vivo y la escasísima difusión que recibió el rock en sus comienzos en los medios de comunicación oficiales fueron factores determinantes para que las bandas hicieran foco en las letras como manera de comunicarse con su público, a falta de entrevistas u otros mecanismos de difusión, al mismo tiempo que la expresión corporal quedaba en un segundo plano debido a la prohibición. Estas condiciones influyeron en el desarrollo del rock soviético como un género más cerebral de lo que fue el rock del otro lado del muro.

En el segundo grupo de factores, hay que destacar la procedencia del rock ruso como “el último eslabón en la cadena de la tradición cancionera rusa” (Steinholt, 2003:105)¹²². Muchos músicos de los comienzos del rock ruso, como Andrei Makarevich de *Машина времени* y Victor Tsoi de *Кино*, han reconocido a la *авторская песня* [“canción de autor”] como una influencia directa en su escritura. A esto se sumaba lo que Steinholt llama “aspiraciones literarias del rock ruso” (2003:105). Según el autor, la estrategia del rock para obtener la legitimación como parte de la cultura oficial era no caer en una provocación directa al *statu quo* y evitar el uso de tácticas de shock. Esto fue lo que llevó a una ausencia casi absoluta de canciones con temática sexual, algo que quedó relegado al campo del pop, que estaba conformándose en paralelo. Esto le dio al rock, por simple efecto de contraste, un cierto aire de intelectualidad. Las letras, como veremos en el

¹²² Traducción nuestra de todas las citas.

siguiente apartado, tienen mayoritariamente un carácter críptico. Abundan las metáforas y los procedimientos destinados a obscurecer el referente.

Esta lista de factores, si bien no es taxativa, nos ayuda a darnos una primera idea del objeto en cuestión. Las letras de rock ruso de la década de los 80 juegan una posición doble y por momentos antagónica: al mismo tiempo que intentan romper el cerco mediático y colocarse en el podio de la cultura oficial, son la voz de una juventud que muestra relaciones problemáticas con el poder, en los albores de una nueva organización social.

Akvarium: el polisistema musical ruso

En la década de los 70's y hasta fines de los 80's, hay una banda que marca el ritmo de la historia para el rock en ruso: Akvarium [Аквариум]. Con su líder Borís Grebenschikov a la cabeza, Akvarium traza el recorrido completo desde el underground soviético y los llamados *kvartirniks*¹²³ hasta la publicación de un vinilo en la discográfica oficial del Ministerio de Cultura durante el período de la Glásnost.

La propuesta de Grebenschikov con Akvarium es clara: refrescar el repertorio de estilos de la música popular rusa recurriendo a géneros extranjeros. Así lo expresa en una entrevista, hablando del disco *Radio África*:

El sueño era hacer un disco diversamente positivo de pura sangre. Y lo logramos. Ahí están Kurejin¹²⁴ y Butman¹²⁵ con el jazz clásico, y nuestro *reggae*, y las guitarras y percusiones invertidas, y el coro de los monjes Shaolin, y Liapin [guitarra eléctrica de la banda], con quien finalmente logramos encontrar una lengua común – todo esto, en suma, dio a luz el efecto deseado (Гребенщиков, 1997).

Para aprehender el rol que tiene Akvarium en la escena cultural rusa, creemos útil recurrir a la idea de polisistema desarrollada por Itamar Even-Zohar en “La posición de la literatura traducida en el polisistema literario”. Even-Zohar propone que, en sistemas literarios nacionales periféricos o que se encuentran en proceso de formación o crisis, la literatura traducida juega un rol de renovador de estilos, de estéticas, y aporta materiales y procedimientos que son tomados prestados de la literatura extranjera. Este proceso se ve conducido por los escritores-traductores: escritores consagrados en su literatura

¹²³ *Kvartirnik* (transliteración de Квартирник): del ruso *kvartira* (departamento). Un tipo de concierto propio de la época soviética, donde un número reducido de músicos tocaba para un público también reducido, en un departamento común y corriente. En los comienzos del rock en Rusia, este tipo de conciertos era muy común porque la censura que pesaba sobre este género, visto como una amenaza extranjera por la cultura oficial, obligaba a la reclusión.

¹²⁴ Serguei Anatolevich Kurejin: pianista de Akvarium.

¹²⁵ Igor Butman: saxofonista de Akvarium.

nacional que toman el rol de traductores para producir estas innovaciones (Even-Zohar, 2007-2011).

En la Rusia de los años '80, Borís Grebenschikov funciona como un escritor-traductor: además de escribir y componer sus propias canciones, se dedica a la tarea de traducir lo que llega de afuera. Así, por ejemplo, encontramos en la canción “El arte de ser pacífico” [Искусство быть смирным], del año '83, una estrofa traducida directamente de la canción de Al Green “Take Me to the River”, que llega a Grebenschikov a través de Talking Heads, la banda neoyorkina encabezada por el cantante y guitarrista David Byrne:

Akvarium	Talking Heads
Возьми меня к реке, Положи меня в воду	Take me to the river, drop me in the water

Consultado sobre este presunto plagio en el año 2000, Grebenschikov respondió:

Son viejos espirituales negros. Tanto Lou [Reed] como Talking Heads lo tomaron de los viejos himnos negros del amor; himnos que, a su vez, estaban contruidos sobre los salmos de David (Гребенщиков, 2000).

Lo que resulta interesante aquí es notar cómo Grebenschikov utiliza la traducción como un medio para la introducción de nuevos géneros. Del mismo modo que el rock anglosajón se fundó en la fusión de géneros provenientes de la cultura negra con la canción europea y folklórica norteamericana, el rock ruso soviético necesita, para Grebenschikov, su mixtura. Esto no solamente se limita a las letras. Akvarium también adapta o reformula canciones. En la canción más famosa de la banda, “El rocanrol está muerto” [Рок-н-ролл мёртв], el propio Grebenschikov reconoce la influencia directa del tema “Ghost Dance” de Patti Smith. Sólo las asociaciones entre el rocanrol muerto de Grebenschikov y el baile de los fantasmas de Smith podrían ser materia de un análisis que superaría por mucho las ambiciones de esta escueta introducción al tema.

El afán por la confluencia de géneros diversos tiene su justificación en una idea vertebradora de toda la lírica de Grebenschikov: la música como único terreno para la realización de la utopía.

A pesar de la riqueza de imágenes y la complejidad de recursos que podemos encontrar en las letras de Akvarium, no es en la lírica donde está su apuesta fuerte. Así lo expresan en varias canciones como “Blues del hombre común” [Блюз простого человека] o “Capitán África” [Капитан Африка]:

Сколько тысяч слов - всё впустую	Cuántos millares de palabras - todo en vano
Или кража огня у слепых богов	O robando el fuego de los dioses ciegos
Мы умеем сгорать	Somos capaces de arder
Как спирт в распростёртых ладонях	Como el alcohol en las palmas extendidas
Я возьму своё	tomaré lo mío
Там где я увижу своё	donde vea lo mío
Белый растафари прозрачный цыган	Rastafari blanco gitano transparente
Серебряный зверь в поисках тепла	Bestia plateada en busca de calor
Я вызываю капитана Африка	Llamo al Capitán África

Esa mezcla de culturas (el rastafari blanco, el gitano transparente)¹²⁶, que se manifiesta también en la selección de géneros musicales (reggae, blues, jazz), responde a una propuesta concreta que Grebenschikov bautiza, en “El caso del maestro Bo” [Дело мастера Бо], con el nombre de *jazz internacional*:

И вопрос: "Отчего мы не жили так сразу?"	Y la pregunta: “¿Por qué no hemos empezado a vivir así de una vez?”
Но кто мог знать, что он провод, пока не включили ток?	Pero, ¿quién iba a saber que él era un cable, hasta que la corriente no se encendió?
Наступает эпоха интернационального джаза	Ya llega la era del jazz internacional

Y de nuevo en “Hasta que empiece el jazz” [Пока не начался джаз]:

Мы продолжаем петь, не заметив, что нас уже нет.	Seguimos cantando sin darnos cuenta de que ya no estamos
Держи меня, будь со мной,	Abrazame, quedate conmigo
Храни меня, пока не начался джаз...	Cuidame, hasta que empiece el jazz...
Веди меня туда, где начнется джаз.	Llevame allá, donde ya empieza el jazz

El jazz aparece, en esta última versión, como un elemento capaz de desarticular la identidad individual y, en este sentido, le da poder a un sujeto colectivo, que, como veremos con mayor detalle en las letras de Víktor Tsoi, es la única alternativa posible que está viendo la juventud rusa a la atomización de la sociedad y la alienación del individuo.

¹²⁶ Cabe mencionar, por una cuestión de mera identidad nacional, el tema titulado “Tango del Tíbet” [Тибетское танго]. Allí se cruza también la cuestión de la palabra como significante vacío: toda la letra es una repetición de sílabas al estilo de un mantra, pero con ritmo de tango.

Esta preponderancia de la música sobre el verbo no es casual. Las letras de Akvarium, aunque pueda parecer paradójico, nos hablan del vacío que hay en las palabras. No debería llamarnos la atención, entonces, que en todos los discos de estudio de la banda haya siempre un tema, cuando no más, exclusivamente instrumental, sin voz ni palabras.

Cuando aparece, la palabra es muchas veces criticada como un significante vacío y carente de sentido. Así ocurre en el mencionado “Blues del hombre común”:

Ты воешь, словно волк	Aúllas, como habla el lobo
Ты стонешь, как сова	Ululas, como la lechuza
Ты рыщешь, словно рысь	Ruges, como habla el lince
Ты хочешь знать свои права	Quieres saber cuáles son tus derechos
Слова, слова и вновь слова	Palabras, palabras y más palabras
Одним важны слова	Para algunos lo importante son las palabras
Другим важнее голова	Para otros, lo importante es la cabeza

La palabra está encarnada en la ley. Y a esa palabra-ley el hombre responde con el aullido de un lobo, el chillido de un pájaro o el rugido de un lince. Es decir, con un elemento no verbal, y que además nos remite al segundo terreno utópico posible en este panorama desolador: el retorno a un estado primigenio, salvaje, al estilo rousseauniano. Por ejemplo, en “Tiempo lunar” [Время луны]:

У нас есть шанс, у нас есть шанс,	Tenemos una chance
В котором нет правил.	donde no hay ley

Akvarium plantea su propia versión del “No future” anglosajón: una imagen recurrente en sus letras es la del fuego y sus consecuencias (ascuas, llamas, cenizas). El fuego, purgador, llega como una especie de cataclismo universal, que consume el presente hasta dejarlo en cenizas. Eso es lo que espera en el futuro: el Apocalipsis. En este marco de interpretación pseudobíblico del presente, la voz poética se vuelca entonces al pasado, e imagina un estado de naturaleza ideal, edénico.

Я уезжаю в деревню, чтобы стать ближе к земле	Me iré a la aldea, para estar más cerca de la tierra
Я открываю свойства растений и трав	Descubriré las propiedades de plantas y hierbas
Я брошу в огонь душистый чабрец	Arrojaré al fuego un tomillo aromático

Esta canción, titulada “Aldea” [Деревня], del año 86, hace serie, en ruso, con la canción “Árbol” [Дерево], del año 88, por la proximidad de las palabras “aldea” y “árbol” (*Derevnia/Dérevo*). En esta última, la voz poética le habla a una segunda persona que es un árbol:

Ты - дерево, твоя листва в облаках	Sos un árbol, tus hojas están en las nubes
Но вот лист пролетел мимо лица	Sin embargo, una de ellas pasó volando frente a mi cara
Ты - дерево, и мы в надежных руках	Sos un árbol, ya estamos en manos esperanzadoras
Мы будем ждать, пока не кончится время	Esperaremos hasta que se termine el tiempo
И встретимся после конца.	Y nos encontraremos después del final.

Es evidente el valor positivo que tienen en estas letras los elementos de la naturaleza (la tierra, las hierbas silvestres, el árbol). Pero ¿la propuesta de Akvarium, entonces, consiste en esperar al final de los tiempos? En absoluto. En “Árbol”, la voz poética se identifica con el fuego (“Tú eres hijo del agua y la tierra/pero yo soy hijo del fuego”¹²⁷). La tarea del joven utopista es hacer cenizas el presente (“Las cenizas de tu cigarrillo son las cenizas del imperio”¹²⁸).

Las cenizas, como una imagen cargada de significado en la lírica de Akvarium, tienen su propia canción homónima: “Cenizas” [Пепел]. Allí se repite una y otra vez el mismo verso: *Sueño con cenizas*. La voz poética presencia ese futuro cataclísmico donde el fuego consume a un vasto imperio (¿la URSS?), pero la fantasía se conserva siempre en el ámbito de los sueños. Lo que nos conduce al último espacio utópico propuesto por esta banda: el espacio onírico.

En un movimiento que veremos repetirse en Kinó y, en menor medida, en Mashina Vrémeni, Akvarium revaloriza el sueño como vía de escape alternativa a una realidad abrumadora, y también como terreno fértil para la concreción de la utopía. En esta cara onírica de la utopía, destaca sobre todo la canción “Sueños de algo más grande” [Сны о чем-то большем...]

Когда наступит время оправданий,	Cuando sea hora de excusarse,
Что я скажу тебе?	¿qué te voy a decir?
Что я не видел смысла делать плохо,	¿Que no vi el sentido en hacer el mal, y
И я не видел шансов сделать лучше.	tampoco vi la chance de hacer algo mejor?

¹²⁷ Ты ребенок воды и земли, а я сын огня.

¹²⁸ Но только пепел твоих сигарет - это пепел империй

Сны о чем-то большем...

Sueños de algo más grande...

El sueño funciona en la poética de la banda como un espacio donde el deseo tiene rienda suelta (busca *algo* más grande) y además conecta al individuo con el sujeto colectivo, como en “Cisne de acero” [Лебединая сталь]:

Я всегда был один - в этом право стрелы

Но никто не бывает один, даже если б он
смог

Пускай наш цвет глаз ненадежен, как
мартовский лед

Но мы станем как сон, и тогда сны
станут светлы

Siempre estuve solo - es el derecho de una
flecha

Pero nadie está en verdad solo, ni aunque
pudiera estarlo

Que el color de nuestros ojos sea inestable
como el hielo de marzo

Pero nos convertiremos en un sueño, y
luego los sueños se convertirán en luz

El sueño es la luz que ilumina el camino a la utopía y es el lugar, siempre en el pensamiento, donde la juventud se encuentra a imaginar un futuro posible.

Kinó: del héroe romántico al sujeto colectivo

Quizás la figura más representativa de esta etapa del rock soviético sea la del cantante de Kinó [Кино], Víktor Tsoi: el rebelde sin causa, vagabundo con chaqueta de cuero que iba pateando botellas por las calles de Leningrado, muerto trágicamente joven. Su figura trascendió el mundo del rock y se convirtió en un ícono cultural, un símbolo de los años de la Perestroika. Su canción “Quiero cambios” [Хочу перемен] se convirtió en el himno extraoficial de este período tan turbulento de la política y la economía rusas.

En Tsoi podemos ver encarnada la imagen del héroe romántico arquetípico, aunque con una vuelta de tuerca. En su artículo “El romanticismo en la poesía-rock rusa”, la estudiosa Valentina V. Prijodko le dedica una sección al cantante de Kinó:

El sujeto lírico de los textos de Tsoi es un romántico. Está solo, en contra del mundo exterior, siguiendo su propio camino en busca de un ideal elevado. Posee una cosmovisión adolescente, con un elevado sentido de preparación para la lucha. Además, el sujeto lírico es a menudo un representante de la generación perdida, que no logró realizarse en el mundo real. En textos posteriores se puede rastrear el tema de la unidad con otras personas y la maduración del héroe [9, 10]. En la poesía-rock de V. Tsoi al mismo tiempo se acepta, se

niega y se reduce un poco (a través de la ironía) el patetismo romántico. Esto indica la apelación del autor al neorromanticismo¹²⁹ (Приходько, 2017: 212).

En efecto, y como podemos observar en las letras de la banda, este héroe romántico (que se mezcla con el propio personaje de Tsoi) está muy ironizado. Es interesante detenerse en el elemento particular de la inflexión de la voz, donde el componente de burla es mucho más perceptible. Lamentablemente, el medio no permite la comparación, pero invitamos al lector a hacerla por su cuenta, escuchando una canción del primer disco de Kinó, 45, como puede ser “Holgazán N°1” [[Бездельник №1](#)], y compararla con una del último disco, póstumo para Tsoi, *Álbum Negro*, como “Pájaro Cucú” [[Кукушка](#)]. La diferencia es evidente: en el primer disco, la voz de Tsoi recuerda a la de un bufón o arlequín, mientras que en el último no solamente la tonalidad es más grave, sino que hay una ceremonialidad en la pronunciación que contrasta con la del primer disco, donde parece que las palabras, apenas articuladas y sin energía, casi se le caen de la boca.

Esta evolución en la gravedad de las canciones tiene su paralelo en un viraje en la lírica, que Prijodko percibe pero en el cual no profundiza. Podemos tomar como modelo las dos letras de los temas mencionados:

Бездельник №1	Holgazán N°1
Гуляю, я один гуляю	Paseo, paseo solo
Что дальше делать, я не знаю	¿Qué hacer ahora? No lo sé
Нет дома, никого нет дома	Sin casa, sin nadie en casa
Я лишний, словно куча лома	Estoy de sobra, como un montón de chatarra
У-у, я бездельник, о-о, мама-мама	Uh-uh, soy un holgazán, oh-oh, mamá
Я бездельник, у-у	mamá
Я бездельник, о-о, мама-мама	Soy un holgazán, uh-uh
Кукушка	Pájaro Cucú
Песен ещё не написанных сколько?	¿Cuántas canciones no están escritas aún?
Скажи кукушка, пропой	Dime, pájaro cucú, cántalo
В городе мне жить или на выселках?	¿Debo vivir en la ciudad o en los suburbios?

¹²⁹ El énfasis es nuestro.

Камнем лежать или гореть звездой,
звездой?

(...)

Кто пойдёт по следу одинокому?

Сильные да смелые головы сложили в
поле, в бою

Мало кто остался в светлой памяти

В трезвом уме да с твёрдой рукой в
строю, в строю

(...)

Где же ты теперь, воля вольная?

С кем же ты сейчас ласковый рассвет
встречаешь?

Ответь!

(...)

Солнце моё, взгляни на меня

Моя ладонь превратилась в кулак

И если есть порох, дай огня!

Вот так!

¿Yacer como una piedra o arder como una
estrella?

(...)

¿Quién seguirá el camino solitario?

Cabezas fuertes y valientes dejadas en el
campo, en la batalla

Pocos quedaron en la memoria bendita

En la mente sobria y con mano firme en las
filas, en las filas

(...)

¿Dónde estás ahora, libre albedrío?

¿Con quién te encuentras ahora en el dulce
amanecer?

¡Responde!

(...)

Sol mío, mírame

Mi palma se ha convertido en un puño

Si hay pólvora, ¡dame fuego!

¡Así!

En los últimos textos de Tsoi notamos a simple vista el llamado a la batalla (“Cabezas fuertes y valientes dejadas en el campo”, “Si hay pólvora, ¡dame fuego!”), al mismo tiempo que se acrecienta el sentido de comunidad. Como mencionábamos en el apartado anterior dedicado a Akvarium, la construcción de un sujeto colectivo es la única posibilidad real y concreta para el tránsito hacia un cambio favorable para la juventud.

En las letras de 45 y 46 (primeros discos de Kinó) abunda el “Yo”, un individuo autorreferencial que describe su hastío y busca diferentes formas de huir de la realidad. En “Tranquilizante” [Транквилизатор] el sujeto recurre a la droga “para sanar su trauma”. La imagen de lo cíclico se asocia, en la lírica de Tsoi, a lo individual: el hombre que va a trabajar y vuelve a su casa vacía, repitiendo día tras día el mismo proceso vacío de sentido (cualquier parecido entre el capitalismo y el socialismo es pura coincidencia). Así lo vemos en la letra de “Тема para una nueva canción” [Сюжет для новой песни]:

За стенкой телевизор орёт

Как быстро пролетел этот год

Detrás de la pared el televisor a todo
volumen

Он так похож на прошлый год
Я в прошлом точно так же сидел
Один, один, один

Qué rápido pasó volando este año
Se parece tanto al año pasado
Antes me quedaba así, como ahora
Solo, solo, solo

En este fragmento, además de la referencia a la soledad y a lo repetitivo de la vida rutinaria, encontramos también una mención a los medios masivos de comunicación, que son objeto de muchas de las letras de esta época, tanto de Kinó como de otras bandas. La televisión y la radio irrumpen en las escenas de Kinó donde el protagonista se encuentra solo en su casa. En este período de apertura que es la Glásnost, hay un resquemor en las letras de rock hacia la importación de modas y consumos culturales occidentales, para los cuales la televisión sería el principal canal de difusión. Este tema es abordado desde distintas perspectivas; en Kinó la televisión es un elemento constante de fondo y abona al ambiente de lobreguez que se vive en la oscuridad de la ciudad, donde sólo las luces de las casas están encendidas.

A medida que avanzamos en la discografía de Kinó y dejamos atrás los discos más revulsivos, encontraremos más y más letras con el sujeto “Nosotros”. Esta evolución de las letras de Tsoi se explica por lo mencionado en apartados anteriores acerca del sujeto colectivo. Ya en “Es hora” [Пора], una de las canciones de 46, el segundo disco de la banda, se vislumbra esta cuestión:

Я не знаю, как бы я жил
Если бы я жил один
Осень – это просто красивая клетка
Но в ней я уже, кажется, был

И я прожил там свои 40 дней
И сегодня - уже не вчера
И я ухожу, оставляя листок
С единственным словом

Пора открывать дверь
Пора зажигать свет
Пора уходить прочь

No sé cómo viviría
Si viviera solo
El otoño es una jaula hermosa
Pero creo que ya estuve en ella

Y ya viví allí mis 40 días
Y hoy ya no es ayer
Y me voy, dejando una hoja
Con una sola palabra

Hora, es hora de abrir la puerta
Hora, es hora de encender la luz
Hora, es hora de irse

Пора

Es hora

La vida en soledad es algo inconcebible. En “Invitado” [Гость]:

Эй, кто будет моим гостем?

Ey, ¿quién será mi invitado?

Пить чай, курить папиросы

A tomar té, fumar cigarros

Думать о том, что будет завтра

Y pensar qué será del mañana

Завидовать тем, кто знает, что хочет

A envidiar a los que saben qué quieren

Завидовать тем, кто что-нибудь сделал

A envidiar a los que hicieron algo

Эй, кто будет моим гостем?

Ey, ¿quién será mi invitado?

Эй, кто будет моим гостем?

Ey, ¿quién será mi invitado?

Расскажите мне, что происходит

Cuéntenme qué está pasando

Удивите меня, расскажите мне новость

Sorpréndanme, cuéntenme la noticia

Убейте меня, рассмешите меня

Mátenme, háganme reír

Кто придёт ко мне, подай голос

¿Quién vendrá a darme una voz?

El Yo vuelve a aparecer, pero esta vez pidiendo compañía, alguien que le dé una voz. Esta alusión a la falta de una voz, al estar mudo, es una constante durante el período de la banda mientras transita de la figura del *outsider* romántico a la construcción de un sujeto colectivo.

El disco que marca esta transición es el tercer álbum de estudio de la banda, *El Jefe de Kamchatka* [Начальник Камчатки], de 1984. Allí encontramos la mencionada “Tema para una nueva canción”, junto con “Lluvia para nosotros” [Дождь для нас]:

Я не сплю, но я вижу сны

No duermo, pero tengo sueños

Здесь нет моей вины

En ellos no soy culpable

Я нем, но ты слышишь меня

Estoy mudo, pero tú me escuchas

И этим мы сильны

Y por eso somos fuertes

Así como en Akvarium podíamos percibir el tópico del fuego, en Kinó la alusión a una catástrofe natural está asociada con el agua. Diluvios, tormentas, inundaciones. Imágenes que colman la lírica de Tsoi, se pueden encontrar en canciones como “General” [Генерал]

(“¿Dónde está tu uniforme, General?/¿Tu orden, tu espalda firme como una cuerda?/Ya escuchaste el final/La lluvia golpea tu techo, General”¹³⁰) o “Cada noche” [Каждую ночь] (“Tercer día que el agua fluye del cielo/Mucha agua fluye del cielo/Dicen que así es por aquí/Dicen que siempre es así”¹³¹). Estas alusiones a un futuro cataclísmico que encontramos en diferentes bandas están señalando un clima de época. La percepción de la juventud es que algo terrible espera en el futuro, y esto se manifiesta en la forma de visiones apocalípticas. La catástrofe, en el caso de Kinó, puede ser purgadora, como en “General”.

También en común con Akvarium, y señalando un clima de época marcado por la represión y la (auto)censura, en Kinó podemos encontrar múltiples referencias al mundo de los sueños. En “Cada noche”:

Знаешь, каждую ночь	Sabes, cada noche
Я вижу во сне море.	Veo en mis sueños el mar.
Знаешь, каждую ночь	Sabes, cada noche
Я слышу во сне песню.	Escucho en mis sueños una canción.
Знаешь, каждую ночь	Sabes, cada noche
Я вижу во сне берег.	Veo en mis sueños una orilla.
Знаешь, каждую ночь...	Sabes, cada noche...

O en “En la cocina” [На кухне], donde también reaparece la imagen del mundo onírico que veíamos en Akvarium, una oposición entre “tener sueño” (estar cansado) y “tener un sueño” (el sueño de un cambio):

Ночь, день – спать лень.	Noche, día - estoy muy cansado para dormir
Есть дым, черт с ним.	Hay humo, al diablo con él.
Сна нет, есть сон лет.	No tengo sueño, tengo un sueño de años.
Кино кончилось давно.	La película terminó hace rato.
Мой дом, я в нем	Mi casa, estoy en ella
Сижу пень пнем.	sentado al pedo.

¹³⁰ Где твой мундир, генерал,/Твои ордена, спина, как струна?/Ты уже слышал отбой/Просто дождь бил по крыше твоей, генерал.

¹³¹ Третий день с неба течет вода,/Очень много течет воды./Говорят, так должно быть здесь,/Говорят, это так всегда.

En *Grupo de sangre* [Группа Крови], del '88, vemos una poética del sujeto colectivo mucho más consolidada, en canciones como “Probá cantar conmigo” [Попробуй спеть вместе со мной]:

Попробуй спеть вместе со мной	Probá cantar conmigo
Вставай рядом со мной	Levantate junto a mí
Попробуй спеть вместе со мной	Probá cantar conmigo
Вставай рядом со мной	Levantate junto a mí
А те, кто слаб, живут из запоя в запой	Y los que son débiles, que viven de borrachera en borrachera
Кричат: Нам не дали петь!	Gritan: ¡No nos dejaron cantar!
Кричат: Попробуй тут спой!	Gritan: ¡Probemos cantar ahora!
Мы идем, мы сильны и бодры	Y caminamos, somos fuertes y estamos alegres

O en “Ahora es nuestro turno de actuar” [Дальше действовать будем мы]:

Мы родились в тесных квартирах новых районов	Nacimos en apartamentos apretados en los barrios nuevos
Мы потеряли невинность в боях за любовь	Perdimos la inocencia en las guerras por el amor
Нам уже стали тесны одежды	Ya nos cansamos de estas ropas apretadas
Сшитые вами для нас одежды И вот мы пришли сказать вам о том, что дальше	Ropas hechas por ustedes para nosotros Así que aquí vinimos a contarles lo que se viene
Дальше действовать будем мы!	¡Ahora es nuestro turno de actuar!
Дальше действовать будем мы!	¡Ahora es nuestro turno de actuar!
Дальше действовать будем мы!	¡Ahora es nuestro turno de actuar!

El Nosotros poético es una constante en este disco, cuyo nombre ya es de por sí muy sugestivo: “Grupo de sangre” puede ser un grupo sanguíneo, o un grupo de personas unidas por la sangre. El tópico de la sangre, por su multiplicidad de significados, es otro de los que empieza a repetirse en la lírica de Tsoi en este período final: hace alusión al parentesco, pero también a la violencia y al color rojo. En la canción “Tristeza” [Печаль], del año 1989, encontramos esta letra:

А над городом ночь, а над ночью луна	Pero sobre la ciudad está la noche, y sobre la noche la luna
И сегодня луна каплей крови красна	Y la luna de hoy está roja, por una gota de sangre
Дом стоит, свет горит	La casa está en pie, la luz encendida
Из окна видна даль	Desde la ventana se ve a lo lejos
Так откуда взялась печаль	Entonces, ¿de dónde viene la tristeza?

Otro tópico relacionado con la violencia, además de la sangre, es el de la batalla. Como marcamos anteriormente, el rol de este sujeto colectivo a menudo tiene que ver con tomar la acción, con verse envuelto en la lucha. En este sentido, la letra de “Guerra” [Война], señala:

Покажи мне людей, уверенных в завтрашнем дне,	Muéstrame a la gente que cree en el futuro
Нарисуй мне портреты погибших на этом пути.	Dibújame los retratos de los que murieron en este camino
Покажи мне того, кто выжил один из полка,	Muéstrame al único que sobrevivió de todo el regimiento
Но кто-то должен стать дверью,	Pero alguien debe ser puerta
А кто-то замком, а кто-то ключом от замка.	Y alguien candado, y alguien la llave del castillo

Todas estas referencias a la acción (“Ahora es nuestro turno de actuar”, “Muéstrame a la gente que cree en el futuro”) tienen la particularidad de nunca cristalizar en algo tangible. En Kinó la utopía nunca toma la forma de algo concreto, como sí pasaba con el retorno a un estado primigenio de Grebenschikov. Esta es la sagacidad de Tsoi para aglutinar voluntades. En la canción “Quiero cambios”, la voz poética reclama:

На пылающий город падает тень	Una sombra cae sobre la ciudad en llamas
Перемен требуют наши сердца	Cambios, necesitan nuestros corazones
Перемен требуют наши глаза	Cambios, necesitan nuestros ojos
В нашем смехе, и в наших слезах, и в пульсации вен	En nuestra risa y en nuestras lágrimas, y en nuestras venas pulsantes
Перемен, мы ждём перемен	Cambios, esperamos cambios

La fuerza de la convocatoria de esta canción, que terminó convirtiéndose en el himno del período de la Perestroika, reside, quizás, en la vaguedad de su propuesta. Pero tampoco debemos perder de vista que ninguno de estos jóvenes ve una salida prometedora en el futuro. Hay una contradicción interna muy fuerte entre el deseo de cambios que azuza a los jóvenes de los años ‘80, y el temor de vislumbrar que lo venidero no será mejor. Fallecido en el año 1990 en un accidente automovilístico, con un disco aún en proceso de producción, Tsoi no vivió para ver la confirmación de sus intuiciones. Su legado, caro a la cultura rusa contemporánea, se alimenta de un mito que pervive en la literatura rusa desde Pushkin hasta hoy: la figura del profeta.

DDT: Un nuevo “qué hacer”

Iuri Shevchuk es el líder, fundador y único miembro constante de DDT, quizás la más importante de las bandas que se originaron en los ‘80 en la URSS y continúan aún en actividad. Originario de Ufá, ciudad de los Urales, en el límite entre Europa y Asia, se caracteriza por la carga lírica de sus canciones (que abrevan tanto de las tradiciones del folklore ruso como de la herencia de las vanguardias de comienzos del siglo XX) y por su voz de bajo, amplia y profunda, que imprime a sus letras una potencia y una convicción que han contribuido a mantenerlo en el centro de la escena cultural (no solo musical) de su país a lo largo de más de 40 años. Aunque ha sostenido que es “una persona absolutamente apolítica; simplemente tengo mi opinión, y eso es todo” (Ларионова, 2007), puede observarse que, tanto en su producción artística como en sus intervenciones en medios y en diversos eventos en los que ha participado y que ha organizado, lo que se ha mantenido constante es su compromiso con la situación de su país, desde una temprana entrada en las listas negras de la KGB por su canción antimilitarista “No dispares” (*Ne streliaí*), por la que fue amenazado con una condena de cárcel y se prohibió la venta de sus discos al extranjero, hasta una reciente imputación (mayo de 2022) por criticar la invasión a Ucrania (antes había protestado contra las guerras de Afganistán, Georgia, Yugoslavia y Chechenia, donde incluso visita el teatro de operaciones y hace conciertos para soldados de ambos bandos), pasando por su apoyo a la agrupación feminista de punk Pussy Riot y por una [famosa intervención](#) en un encuentro de artistas con el entonces primer ministro Vladímir Putin en 2010, donde lo increpó acerca de cuestiones como la libertad de prensa, la igualdad ante la ley y las elecciones libres. En todas estas ocasiones ha quedado de manifiesto una línea clara en su figura de artista: antibelicismo, defensa de los derechos y las libertades de los ciudadanos de su país y antichovinismo, a la vez que un profundo vínculo con Rusia (“nunca en mi vida hubo un solo momento en que quisiera

irme de acá”, 2007), un rechazo de toda intervención extranjera en los asuntos internos del país¹³² y una apuesta por –y fe en– las facultades espirituales e intelectuales del ser humano como respuesta a la crueldad e inhumanidad del mundo.

Si bien los comienzos de la banda se remontan a 1980, con un álbum nunca editado oficialmente (*ДДТ-1*, 1981) y dos álbumes autoeditados (*Свинья на радуге* de 1982 y *Компромисс* de 1983), tomaremos para nuestro análisis *Periferia* (*Периферия*, 1984), *Tiempo* (*Время*, 1985) –los dos últimos discos de la etapa *underground* de la banda, antes de mudarse de Ufá a Leningrado– y, especialmente, *Recibí este papel* (*Я получил эту роль*, 1989), primer álbum publicado “legalmente” por la compañía discográfica estatal soviética Melodia y que funciona de alguna manera como compendio de todo hecho por la banda hasta el momento, ya que incluye temas de álbumes anteriores, grabados ahora en estudios profesionales. En estos tres discos empieza a perfilarse el estilo de la banda, que mezcla el estilo new-wave de la época con diversas influencias: de ritmos tradicionales baskires en *Periferia* (grabado en un estudio baskir de la ciudad de Ufá) y del jazz y la música clásica en *Tiempo*.

En relación con las letras, si bien Shevchuk no ha alcanzado aún la madurez creativa (aunque es notorio, como veremos, el salto que se produce en *Recibí este papel*), muchas de las temáticas y de los rasgos estilísticos que caracterizarán su lírica a lo largo de su carrera ya están allí: entre sus temas aparecen la relación del ser humano con la naturaleza, la crítica político-social, la religión y la fe, la pregunta por el lugar propio en el mundo. En cuanto a su paleta de recursos creativos, ya despuntan la ironía amarga, la metáfora elaborada que llega incluso a lo abstruso, las referencias a la herencia cultural y en especial literaria, sobre todo rusa.

Fiel al clima preponderante en la escena *underground* de la época, *Periferia* oscila entre el hartazgo ante un contexto que se vive como opresivo y el mero pasatismo (particularmente en “Мы из Уфы”, “Somos de Ufá”). Asoma ya alguna crítica de carácter político, aunque teñida de cierta ingenuidad: en “Наполним небо добротой” (“Llenemos el cielo de bondad”: ya el título lo dice todo), Shevchuk ensaya un comentario contra la Guerra Fría (“Uno grita: ¡no me rendiré!/El otro gruñe: no empezaremos nosotros.../Ya hace cuarenta años que vivimos así”¹³³), y la alternativa que propone, que le valió acusaciones de “agente del Vaticano” y por poco no lo lleva a la cárcel (de la que lo

¹³² Como muestra valga el siguiente ejemplo: en el minuto 38:48 de [esta entrevista](#), Shevchuk comenta que, tras la ya mencionada confrontación con Putin en 2010, recibió una llamada del Congreso de los EE.UU. para invitarlo a dar allí una conferencia. Su respuesta fue: “nos las arreglamos nosotros solos, sin ustedes”.

¹³³ Один кричит: «Я не отдам!»,/Другой кряхтит: «Не мы начнём...»/Вот так уж сорок лет живём.

salvaron los contactos de su padre y un petitorio firmado por sus fanáticos), es una que veremos una y otra vez en su lírica:

Эй, там, на крыше, вы и я,	Ey, ahí, sobre el techo, ustedes y yo somos,
Как говорят, одна семья,	Como dicen, una sola familia,
Снимите с кнопки пальчик свой,	Saquen del botón ese dedo suyo,
Для нас он слишком дорогой.	Para nosotros es demasiado querido.
Наш Бог всегда нас всех поймёт,	Nuestro Dios siempre nos entenderá a todos,
Грехи отпустит, боль возьмёт.	Nos perdonará los pecados, nos quitará el dolor.
Вперёд, Христос, мы за тобой	
Наполним Небо Добротой.	Adelante, Cristo, estamos detrás de vos
	Llenemos el cielo de bondad.

El anhelo de comunidad, que ya hemos visto en los análisis de Akvarium y Kinó (recordemos que para 1984, estas bandas ya habían editado *Radio África* y 46 respectivamente), aparece muy patente, pero va de la mano con un fuerte componente religioso. La esperanza de salvación está puesta en el más allá (el Cielo) y en la figura de un profeta, pero no el profeta-artista de Kinó y Akvarium, sino el profeta-redentor del cristianismo. Shevchuk nunca ha ocultado su devoción por el Dios cristiano, que aparece en su obra, ya como desapasionado observador de las desgracias humanas, ya como *non plus ultra* al que se remite toda utopía: en sus manos, y sólo en sus manos, están la comprensión, el perdón y la liberación del dolor.

La fe como principio rector de la cosmovisión de Shevchuk tendrá un efecto paradójico: la actitud del yo poético oscila, en sus letras, entre un pesimismo resignado y un optimismo ingenuo. En efecto, cuando la mirada se dirige a la realidad histórica concreta, ésta le devuelve un panorama desolador: abandonado de Dios, el cantante pareciera no ver salida alguna del infierno de lo Real, salvo la del humor. En esos momentos, como veremos enseguida, predominan la sátira y la ironía. Ahora bien, cuando la voz cantante intenta responder a esta situación, encontrar alternativas, apela a una perspectiva, digamos, ahistórica, metafísica, y se abandona todo intento de pensar la realidad para recurrir al Ideal, que se encuentra, o bien en Dios mismo, o bien en una Naturaleza sacralizada que se opone a la Sociedad corrompida, irrecuperable. En este sentido, podemos pensarlo en continuidad con la mirada de Akvarium y en oposición a la postura más anclada en lo terrenal de Kinó, con Alisa (a quien dedicaremos el último apartado) como puente de unión entre ambas posiciones antitéticas.

Lo cierto es que, según hemos venido observando, el diagnóstico frente a la realidad es común a grandes rasgos en todas las bandas analizadas, así como un escepticismo frente a la posibilidad del cambio al interior del sistema. Este desconcierto del mundo del rock es, en última instancia, el de toda una generación que percibe –en palabras de Gramsci– que lo viejo está muriendo y que lo nuevo no puede nacer, que ve que se avecina un cambio con la Perestroika pero que desconfía que este cambio dé lugar a una verdadera renovación.

Entre las letras más desesperanzadas y amargas de DDT, aquellas que hemos caracterizado como encargadas de presentar un mundo abandonado de Dios, está la canción “Recibí este papel”, publicada originalmente en *Periferia* y luego regrabada para el álbum al que le da nombre.

Нас сомненья грызут,
Я сомнениям этим не рад.
Эта мерзкая тяжесть в груди
Разбивает любовь.
А пока мы сидим и страдаем,
Скулим у захлопнутых врат,
Нас колотит судьба чем попало,
Да в глаз или в бровь. (...)

Я получил эту роль,
Мне выпал счастливый билет.
Я получил эту роль,
Мне выпал счастливый билет.

Вопрошаем отцов,
Но не легче от стройных речей,
Не собрать и частичный ответ
Из подержанных фраз.
Их тяжелая юность
Прошла вдалеке от вещей,
Тех, которые так переполнили
Доверху нас.

Nos roen las dudas,
No estoy contento con estas dudas.
Esta funesta pesadez en el pecho
Destroza el amor.
Y mientras estamos sentados, sufriendo,
Gimoteamos junto a las puertas cerradas,
El destino nos golpea con todo,
En el ojo o en la ceja. (...)

Recibí este papel,
Me tocó el número ganador.
Recibí este papel,
Me tocó el número ganador.

Interrogamos a los padres,
Pero no ayudan los bellos discursos,
No se hace ni una respuesta parcial
De sus frases gastadas,
Su pesada juventud
Pasó lejos de las cosas,
Esas de las que nosotros
Estamos desbordados.

И когда нам так хочется	Y cuando tengamos tantas ganas
Громко и долго кричать,	De gritar fuerte largo tiempo,
Вся огромная наша родня	Toda nuestra enorme familia
Умоляет молчать.	Nos rogará que callemos.
И частенько не веря	Y a menudo sin creer ya
Уже в одряхлевших богов,	En dioses caducos,
Сыновья пропивают награды	Los hijos se gastan en borracheras
Примерных отцов (...).	Las condecoraciones de sus padres ejemplares (...).
И в застывших глазах,	Y en los ojos petrificados,
Обращенных к началам дорог,	Dirigidos a los comienzos de los caminos,
Затвердел и остался навек	Se ha endurecido y se ha quedado por siempre
Не родившимся крик.	Sin nacer un grito.

La amargura de esta letra parece corroerlo todo: no se salva ni el pasado de los padres, vinculado a las privaciones de la época de reconstrucción de la URSS después de la Segunda Guerra Mundial y a los “dioses caducos” de un ideal socialista ya perdido, ni el presente lleno de incertidumbre, ni el futuro, que parece detenido ante la imagen de un grito que no puede nacer. La angustia descarnada del grito de Munch cae sobre un mundo sin Dios, sin esperanza alguna. Tan solo queda la resignación y la ironía: el cantante no eligió el papel que le tocó representar, solo puede agradecer haber recibido el “número ganador”.

Ya en *Tiempo*, de 1985, podemos apreciar algunos cambios en la dirección de las letras. La sátira empieza a tener un lugar importante, especialmente en “Мажоры”, canción que se ríe de los *mazhori*, hijos de padres ricos que logran el éxito gracias a ellos (esta canción luego volverá a aparecer en *Recibí este papel* con el nombre “Мальчики-мажоры”). De este álbum, destacamos además “Ni un paso atrás” (*Ни шагу назад*), que presenta una evolución con respecto al álbum anterior: el “nosotros” en el que se ubica el yo poético no se conforma con la queja, la resignación o la certeza infundada de un cambio garantizado desde una instancia divina, sino que, por primera vez, se mueve hacia una posición activa.

Что светит нам завтра, что греет сейчас?	¿Qué nos iluminará mañana, qué nos calienta ahora?
--	--

Насколько удобней литованный крест?	¿Cuánto más cómoda es una cruz que pudo escapar a la censura?
За эти вопросы нам Пушкин воздаст,	Pushkin honrará estas preguntas,
Родня нас не выдаст, а Рейган не съест!	¡La familia no nos traicionará, y Reagan no nos comerá!
Ни шагу назад, только вперед,	Ni un paso atrás, solo adelante,
Это с собою нас ночь зовет.	Es la noche la que nos llama hacia ella.

Hay aquí una preocupación por el futuro (“¿Qué nos iluminará mañana?”), pero también una posibilidad de preguntarse por el presente (“¿Qué nos calienta ahora?”), una propuesta concreta de cambio (“una cruz que pudo escapar a la censura”) y un llamado a la acción (“Ni un paso atrás, solo adelante”). La imagen de la noche (y su opuesto, el día) es también de gran importancia pues adquiere aquí una connotación positiva, vinculada al cambio. Asimismo, aparece la primera de las muchas alusiones a Pushkin en la discografía de DDT, en este como en otros casos en calidad de figura señera, de faro que puede señalar el camino y responder las preguntas. Destaquemos, por último, que junto a esta referencia culta aparece un verso apoyado en una expresión popular: “La familia no nos traicionará y Reagan no nos comerá” es una deformación del dicho popular “Dios no nos traicionará, el cerdo no nos comerá”, que expresa la confianza en que se encontrará salida a una situación difícil. Este optimismo –de una mayor mundanidad y, por esa razón, de mucho mayor potencia que el que observamos en “Llenemos el cielo de bondad”–, así como las sutiles pero importantes diferencias en la percepción del presente y de la posibilidad del cambio, sin duda tienen que ver con el clima de apertura de la Glásnost y el enfriamiento de las tensiones con EE.UU. promovido por Gorbachov.

Esta tendencia a una posición política más firme, un rechazo de lo presente en aras de un futuro mejor según los lineamientos de la canción de protesta es característica de la etapa que da comienzo por aquellos años, que T. Kozhévnikova llama “*Perestróechni rok*”, es decir, “rock de la Perestroika”. Según esta autora,

El final de la “década heroica” se convirtió para el rock ruso en un período de protesta política explícita. De la lucha prioritaria por el principio de la individualidad en el ser humano, el rock ruso de la época se desvía hacia formas exteriores de la lucha por la libertad. Se vuelven rasgos característicos de los textos de rock el estilo sensacionalista, la presencia de exhortaciones y eslóganes, la creación de la imagen de un enemigo global, la ausencia de medias tintas y el contraste violento, la separación en “nosotros” y “ellos”, la agresividad, la orientación a la victoria. Uno tras otro aparecen himnos revolucionarios del

rock que dictaminan sentencias contra el régimen y llaman a los representantes de las generaciones jóvenes a la acción directa (2009: 76).

En esta etapa, el rock, ya aceptado oficialmente por el poder soviético, pasa, como han señalado varios autores (como la ya mentada Prijodka), de la *subcultura* (el *underground*) a la *contracultura*, a la oposición a la cultura oficial. En este sentido, “Ни шагу назад”, con su llamado a “no dar ni un paso atrás, solo adelante”, puede tomarse como un exponente temprano de esta tendencia (puesto que, estrictamente, pertenecería a la etapa anterior), pero, para el álbum siguiente, Shevchuk ya se encuentra cómodamente instalado en ella: publicado en 1989, *Recibí este papel* es ya un hijo explícito de la Perestroika y hace gala de los distintos rasgos listados por Kozhénikova.

La selección de canciones de álbumes anteriores es, de este modo, tan elocuente como las nuevas composiciones: entre ellas están “Poeta” (*Поэт*), una suerte de manifiesto lírico de Shevchuk, con versos como “Llamo a lo malo mierda/Y a lo bueno, belleza”¹³⁴ y “Y no estoy muerto, no estoy preso/Aunque algunos me lo desean”¹³⁵ y las ya mencionadas “No dispaes”, “Recibí este papel” y “Málchiki-mazhori”, todas de fuerte carga político-social. En cuanto a las nuevas, “Cinta transportadora” (*Конвейер*) es destacable por su franca burla a Brézhnev y a Gorbachov, cuyas voces y manierismos son imitados por Shevchuk y el baterista Ígor Dotsenko respectivamente, y “Revolución” (*Революция*), por su letra al mismo tiempo incendiaria y reflexiva, agresiva y filosófica, que inaugura toda una tradición en la lírica shevchukiana a la vez que renueva la eterna pregunta que atormenta a la *intelligentsia* rusa desde que Chernishevski la puso en palabras: ¿Qué hacer?

В этом мире того, что хотелось бы нам
нет!

Мы верим, что в силах его изменить, да!

Но, революция, ты научила нас
Верить в несправедливость добра.

Сколько миров мы сжигаем в час
Во имя твоего святого костра?

Человечье мясо сладко на вкус.

¡En este mundo no existe aquello que
quisiéramos, no!

¡Creemos que tenemos la fuerza para
cambiarlo, sí!

Pero, revolución, vos nos has enseñado
A creer en la injusticia del bien.

¿Cuántos mundos hacemos arder cada hora
En nombre de tu hoguera santa?

La carne humana es dulce al gusto.

¹³⁴ Я называю плохое – дерьмом
А хорошее – красотой.

¹³⁵ И я не расстрелян, я не в тюрьме,
Хотя это желают мне.

Это знают иуды блокадных зим.	Esto lo saben los Judas de los inviernos del sitio [de Leningrado].
Что вам на завтрак? Опять Иисус?	¿Qué desean para desayunar? ¿De nuevo a Jesús?
Ешьте, но знайте – мы вам не простим! (...)	Coman, pero sepan: ¡no los perdonaremos! (...)
И что же нам делать? О чём же нам петь?	¿Y qué es lo que podemos hacer? ¿Sobre qué cantar?
Над чьими плечами моя голова?	¿Sobre qué hombros está mi cabeza?
Сколько афгани стоит смерть?	¿Cuántos afgani ¹³⁶ cuesta la muerte?
Если наша жизнь не права?	¿Si nuestra vida no tiene la razón?

Pueden observarse aquí, como en otros “himnos de la época” (como “Quiero cambios” de Kino y “Mi generación” de Alisa, que veremos en el próximo apartado), aunque tamizadas por el estilo distintivo de Shevchuk, las características ya mentadas sobre el rock de la Perestroika: el estilo sensacionalista y la ausencia de medias tintas (“La carne humana es dulce al gusto”; “¿Cuántos afgani cuesta la muerte?”), la separación en “nosotros” y “ellos” y la llamada a la acción directa (“¡En este mundo no existe aquello que quisiéramos, no! ¡Creemos que tenemos la fuerza para cambiarlo, sí!”; “Coman, pero sepan: ¡no los perdonaremos!”). Y sobre todo este clima de renovación y violencia, pesa la pregunta sobre el futuro que puede nacer de tan turbulento presente: “¿Y qué es lo que podemos hacer? ¿Sobre qué cantar?”.

Sin embargo, como señala Kozhévnikova, poco duró la etapa contestataria de confrontación contra el gobierno soviético: el 25 de diciembre de 1991, Gorbachov renuncia a su cargo y la URSS se disuelve como un castillo en el aire. Una vez más, el rock deberá hacer frente a un cambio de época. Pero eso será tema para otro artículo.

Alisa: Viento de cambio

Una curiosa anécdota dio lugar a la idea original para este trabajo.

Corre 1989. Klaus Meine –vocalista de la banda alemana de heavy metal The Scorpions–, inspirado por sus paseos por Leningrado y Moscú en el marco de la gira promocional de *Savage Amusement*, escribe “Wind of Change”. En ella concentra sus impresiones sobre los cambios que se sucedían por aquel entonces en la Unión Soviética.

¹³⁶ Moneda de Afganistán (recordemos que la guerra afgano-soviética se extendió de 1978 a 1989).

La canción fue muy bien recibida en Occidente y pronto se convirtió en símbolo de la época de la Glásnost y la Perestroika. Años después, ya en el año del colapso de la URSS, Scorpions grabaría incluso una versión en ruso, llamada *Ветер перемен*. Lo curioso es que este es también el nombre de una canción escrita en 1985 y publicada en el tercer álbum de otra de las grandes bandas de rock soviético de los '80: Alisa. Desde luego, resuenan en esta canción asimismo los ecos del himno más perdurable de Kinó, compuesto en 1986. Como es notorio, el “viento de cambio” era parte del *Zeitgeist* de esos años y las bandas que percibían y cantaban a ese cambio eran legión.

Pero volvamos atrás. Es 1985 y Alisa, una banda que acaba de adquirir notoriedad por su participación en el II Festival del Leningradski Rock Club con dos canciones que se convertirían en himnos de su generación: “Estamos juntos” (*Мы вместе*) y “Mi generación” (*Моё поколение*), lanza su debut oficial. Se trata de *Energía* (*Энергия*), álbum seminal en la historia del rock soviético. Se vendieron más de un millón de discos, se grabaron dos videoclips y, tras la exportación a los EE.UU. gracias a la compilación *Red Wave* (que contaba asimismo con temas de Kinó y Akvarium), fue incluso reeditado por Melodia.

De modo similar a lo que señalamos respecto de *Tiempo* de DDT, *Energía* está en el umbral entre dos épocas y presenta rasgos de ambas. Konstantín Kínchev, último integrante en incorporarse a la banda, era ya el miembro más importante y había compuesto las dos canciones que habían hecho célebre a la banda aun antes de la salida de *Energía*: en ellas vemos la misma combinación de rebeldía individualista abstracta, protesta social y llamado a la lucha colectiva que aparecía en varias de las letras analizadas. En “Estamos juntos”, en particular, auténtico himno de la juventud de Leningrado de mediados de los '80, el cantante sostiene que se le ha despertado finalmente la conciencia y hace un llamado a la unión... pero solo de quienes piensan como él:

Импульс начала, мяч в игре,
Поиски контакта, поиски рук.
Я начал петь на своем языке,
Уверен, это не вдруг.
Я пишу стихи для тех, кто не ждёт
Ответов на вопросы дня.
Я пою для тех, кто идёт своим путем,
Я рад, если кто-то понял меня.

El impulso ha comenzado, la pelota está en juego,
Búsquedas de contacto, búsquedas de otras manos.
He empezado a cantar en mi propia lengua,
Estoy seguro de que no fue de repente.
Escribo versos para aquellos que no esperan
Respuestas a las preguntas del día
Canto para aquellos que van por su propio camino,
Estoy contento si alguien me entiende.

Мы вместе! (...)	¡Estamos juntos! (...)
И если продолжать наш разговор, Не стоит откладывать вопросы на потом. Кто будет первым – громоотвод или гром? Мне все-таки кажется – гром! И если долог день, то ночь коротка, Но часы мне говорят: «Нет!». И поэтому я не ношу часов, Я предпочитаю свет! Мы вместе!	Y si continuamos la conversación, No vale la pena postergar las preguntas para después. ¿Quién será primero: el pararrayos o el rayo? Pese a todo, yo creo que ¡el rayo! Y si es largo el día, la noche es corta, Pero el reloj me dice: “¡No!”. Y por eso no uso reloj, ¡Prefiero la luz! ¡Estamos juntos!

La impaciencia juvenil por el cambio, el ya visto tono de consigna y la falta de sutileza de algunas metáforas (“¿Quién será primero: el pararrayos o el rayo?”) se combinan con un evidente desconcierto en cuanto a los caminos de acción: sabemos que es necesario hacer algo... pero no sabemos qué. A la vez, es perceptible, bajo el aparente llamado colectivo del título, un profundo individualismo en el que reaparece la sonada figura del profeta (“Canto para aquellos que van por su propio camino,/ Estoy contento si alguien me entiende”). El papel de la voz cantante radicaría, pues, únicamente en aglutinar voluntades individuales, sin visión de un verdadero “nosotros”. De todos modos, como hemos señalado, esto es típico en muchas bandas de la época.

El otro himno, “Mi generación”, se vale de procedimientos similares para generar un efecto también semejante. Reaparecen las imágenes de la naturaleza: la luz y la oscuridad, el día y la noche son metáforas de distintas actitudes frente a la vida asociadas con el ver y el no ver. El yo cantante se presenta una vez más como representante de la generación, que puede –en una sugestiva y sutil distinción– “prever pero no predecir” (“Я могу предвидеть,/но не могу предсказать”), pero que sí es capaz de “despertar” a los dormidos:

Но если ты вдруг увидишь мои глаза в своем окне Знай, я пришел помешать тебе спать.	Pero si de pronto ves mis ojos en tu ventana Sabelo: he venido para no dejarte dormir.
--	---

Но свет ушедшей звезды
всё ещё свет (...).

Pero la luz de una estrella desaparecida
sigue siendo luz (...).

Ответь:
понял ты меня или нет?

Respondé:
¿me entendiste o no?

La imagen del dormir como metáfora de la inmovilidad y sumisión de la juventud, ligada además al par día/noche, aparece más claramente en el estribillo:

Моё поколение молчит по углам,
Моё поколение не смеет петь,
Моё поколение чувствует боль,
Но снова ставит себя под плеть.
Моё поколение смотрит вниз,
Моё поколение боится дня,
Моё поколение пестует ночь,
А по утрам ест себя.

Mi generación calla por las esquinas,
Mi generación no se atreve a cantar,
Mi generación siente dolor,
Pero de nuevo se coloca bajo el látigo.
Mi generación mira hacia abajo,
Mi generación teme al día,
Mi generación cria la noche,
Y por la mañana se come a sí misma.

Al final de la canción, el cantante insiste en mostrarse como un profeta que comprende hacia dónde van los tiempos y facilita la toma de conciencia, pero que no toma un rol de liderazgo: él es quien “ayuda a despertar”. De nuevo, como en “Estamos juntos”, se percibe cierto elitismo: el cantante “sabe leer en las nubes los nombres/de aquellos que pueden volar”¹³⁷, aquellos elegidos que saben sentir el “pulso del Gran amor”¹³⁸, figura casi alegórica que volveremos a encontrar bajo otras formas en la lírica de Kínchev.

La metáfora natural reaparece en “La ola” (*Волна*), donde el cambio aparece figurado como la llegada de la ola y el rayo, como “las palabras nuevas de una canción largamente olvidada” (*Новые слова давно забытой песни*). La idea del profeta adquiere un nuevo matiz en “El experimentador” (*Экспериментатор*), puesto que toma la postura más activa de un constructor, de quien allana el camino y no solo lo señala:

Экспериментатор движений вверх-вниз

Смотрит в сторону выбранной цели,

El experimentador de movimientos de arriba
hacia abajo

Mira en dirección al objetivo seleccionado,

¹³⁷ Я умею читать в облаках имена/тех, кто способен летать.

¹³⁸ И если ты когда-нибудь/почувствуешь пульс Великой любви,/Знай,/я пришёл помочь тебе встать.

Он знает ответ, он опрятен и чист,
Он прокладывает путь для других
поколений.

Él conoce la respuesta, es limpio y aliñado,
Abre el camino para otras generaciones.

Este rol más activo, sin embargo, solo se obtiene al precio de una separación: ya no se trata de *su* sino de *otras* generaciones. Como Moisés, no podrá pisar la Tierra Prometida que ha contribuido a alcanzar.

Esta idea del profeta aparece ya con una distancia irónica en el siguiente álbum, *Bloque del infierno* (*Блок ада*, que, al poder escribirse tanto junto como separado, hace un juego de palabras con la palabra rusa para *Sitio* [de Leningrado]), de 1987, es decir, ya en plena Glásnost. En “Еу, vos, ahí, en la otra orilla” (*Эй, ты, там, на том берегу*), la mirada frente a quien se arroga el papel de redentor o conductor admite la duda sardónica: “Sos un sabio, un profeta o solo un idiota” (*Ты мудрец, ты пророк или просто дурак*).

En este álbum se consolida el sonido hard-rock de la banda, aunque se mantiene también algo del post-punk del primer disco (“hard punk” es como ha bautizado Kínchev el estilo del álbum), así como la personalidad de Kínchev como lyricista. En la tónica de la época que ya hemos observado en el apartado anterior, la temática del cambio adopta un cariz más agresivo en conjunción con un sentido de lucha más colectivo:

Разве это начало нового дня?
Голод наш брат!
Голод наш брат!
Вспомни,
Как гнев площадей кромсал город!
Мы вольны!
Мы вольны! (...)
Мы поем!
Мы поем!
Мы видим!
Время менять имена!
Настало время менять!

¿Acaso este es el comienzo de un nuevo día?
¡El hambre es nuestro hermano!
¡El hambre es nuestro hermano!
¡Recordá
Cómo la ira de las plazas despedazó la ciudad!
¡Somos libres!
¡Somos libres! (...)
¡Cantamos!
¡Cantamos!
¡Vemos!
¡Es hora de cambiar los nombres!
¡Ha llegado la hora de cambiar!

Esta canción, llamada “Es hora de cambiar los nombres” (*Время менять имена*), avanza con fuerza ya francamente revolucionaria: toda revolución, como se sabe, se encarga ante todo de derribar los nombres del pasado.

En el mismo sentido va “El sol se levanta” (*Солнце встает*), donde se repite la idea de la luz: el sol es símbolo de una nueva vida que pugna por nacer tras ser largamente ocultada por el *statu quo*, que aparece ya, a todos los efectos, identificado con el poder soviético, con referencias explícitas a la hoz de la bandera soviética:

Мы вскормлены пеплом великих побед.	Hemos sido alimentados con la ceniza de grandes victorias.
Нас крестили звездой, нас растили в режиме нуля.	Nos han bautizado con una estrella, nos han criado en un régimen cero.
Красные кони серпами подков топтали рассвет.	Caballos rojos han pisoteado el amanecer con las hoces de sus herraduras.
Когда всходило солнце,	Cuando salió el sol,
Солнцу говорили: «Нельзя, нельзя».	Al sol le dijeron: “No, no se puede”.

Vemos pues que se constata en Alisa el posicionamiento político más claro, que ya hemos destacado como propio de las bandas del período. La imagen del sol irá viendo crecer su importancia con el correr de los años, al punto que la conversión al cristianismo de Kínchev en 1992 la ha resignificado hasta identificarla con Jesucristo. Aquí, si bien la retórica religiosa es más bien vaga, podemos encontrar referencias a un imaginario cristiano: por un lado, hay una alusión al Juicio Final (*Страшный Суд*); por otro, el “nosotros” en el que se incluye la voz cantante se opone a un “ellos” a los que llama *demonios* y que no son, como en la novela de Dostoievski, *besi* –voz de origen eslavo– sino *démoni*, con las connotaciones más ambiguas que guarda este término (derivado del *daimôn* griego). Estos demonios aparecen asociados con una ley inhumana e injusta, además de hipócrita:

Они говорят о любви, возведя в добродетель закон.	Ellos hablan del amor, erigiendo la ley como virtud.
Но когда всходило солнце, закон позволял им стрелять.	Pero cuando salió el sol, la ley les permitió disparar.

El mensaje es esperanzador. La salida, en esta canción, tiene que ver con un retorno a las raíces, ¿a un pasado idílico?, ¿a los ideales revolucionarios?: arrojados los demonios fuera del camino, el sujeto colectivo es capaz de “encender la vida”, echar a andar y “regresar a casa”¹³⁹. Es entonces cuando sale el sol “para salvar nuestras almas” y

¹³⁹ Но мы гнали их прочь, мы жгли нашу жизнь./Мы шли.../Мы возвращались домой./Возвращались домой...

“calentar nuestra sangre”: la imagería religiosa se funde con la revolucionaria, la búsqueda de paz espiritual con una agresiva rebeldía, para lograr un efecto sumamente idiosincrático, difícil de encontrar en otra banda del período.

En la vereda opuesta, tenemos “Compromiso” (*Компромисс*), que expresa únicamente descontento frente a una realidad alienante y separada de la naturaleza, con el reconocimiento explícito y en tono casi de amenaza de que “el compromiso no es para nosotros”. En una vena similar, en “Rojo sobre negro” (*Красное на черном*), otro de los himnos del grupo (con música desarrollada sobre la idea de “I Was Made for Lovin’ You” de Kiss), la mirada resignada (“¡Que sea lo que será! ¡Lo que ha sido, es!”¹⁴⁰) únicamente deja espacio para la esperanza en el plano ultraterreno, aunque vuelve a aparecer la ironía al atribuir la paz a Zaratustra y la violencia a Jesucristo:

Как смирение – глаза Заратустры,
Как пощечина – Христос!

Como señal de humildad – los ojos de Zaratustra,
Como una bofetada – ¡Jesucristo!

Más rica e interesante resulta “Viento de cambios” (con la que comenzamos esta sección): por un lado, es una de las más explícitas en su deseo de transformación, ya desde su título; por otro, Kínchev, fiel a su estilo, enriquece la lírica con matices ambiguos y resalta las contradicciones de todo proceso de cambio. El yo poético incita a la acción como en “Mi generación” (“Yo te lo digo: da el paso”¹⁴¹), pero a la vez necesita de su destinatario, y la confianza en sí mismo del comienzo se convierte más adelante en un pedido, casi una súplica: “Yo te lo digo: necesito de tu mirada/Te lo pido, mirame a los ojos, mirame”¹⁴². El yo siente “el comienzo del fin, [siente] la corriente”¹⁴³, pero no es capaz de enfrentarlo solo. De hecho, en el estribillo el único rol activo lo tiene el destinatario: “Si me creés,/Vendrás conmigo”. Incluso la actitud del yo con respecto a la transformación violenta es ambigua: no está seguro de su necesidad o conveniencia, pero, llevado por la situación, ve que ya no queda alternativa: “No quiero incendios, pero el fuego ya está prendido”¹⁴⁴.

En “Aire” (*Воздух*) vuelve a aparecer la misma pasividad del yo, que siente a sus circunstancias como “paredes” que lo ahogan:

Черно-красный мой цвет,

El rojinegro es mi color,

¹⁴⁰ Будь, что будет! Что было есть!

¹⁴¹ Я говорю тебе – сделай шаг.

¹⁴² Я говорю тебе – мне нужен твой взгляд./Прошу, смотри мне в глаза, смотри.

¹⁴³ Я чувствую начало конца, чувствую ток

¹⁴⁴ Я не хочу пожара, но огонь уже зажжён.

Но он выбран, увы, не мной.
Кто-то очень похожий на стены
Давит меня собой.
Я продолжаю петь
Чьи-то слова,
Но все же кто играет мной? А?

Pero fue elegido, ay, no por mí.
Alguien muy semejante a unas paredes
Presiona sobre mí.
Yo sigo cantando
Palabras ajenas,
¿Pero quién está jugando conmigo? ¿Eh?

Otra canción en que la letra y la música parecieran ir por carriles opuestos, lo que genera a su vez en el oyente una sensación ambigua e irónica, es “Movimiento hacia atrás” (*Движение вспять*), en la que se conjuga una música enérgica, violenta y repetitiva, cuasi-punk, casi como una marcha que conduce a la revolución, con un llamado al “movimiento hacia atrás”.

Este movimiento hacia atrás constituye la última línea de defensa contra un mundo que es visto como vaciado de sacralidad y espiritualidad, alienado y alejado de la esencia. En este sentido, se puede hablar, como habíamos hecho al tratar la lírica de Tsoi, de un “neorromanticismo” por el cual el *pathos* romántico es simultáneamente aceptado y puesto en entredicho. Prijodko vincula este concepto con autores como el mencionado Tsoi y Grebenschikov, pero también puede observarse la pátina neorromántica en las ambiguas ironías que recorren la obra de Alisa. En este sentido, es significativa la repetición de la televisión (tanto en Alisa como en Kino y Akvarium) como metonimia de los valores modernos y, particularmente, de aquellos propios de la sociedad de consumo importada de Occidente.

De todos modos, es interesante que el “atrás” al que se busca retornar (como sucede en todo romanticismo) es en realidad una construcción: se anhela una suerte de pasado idealizado, no solo presoviético sino preindustrial, premoderno, donde la religión funge como cohesionante de la comunidad y ordenadora de la vida social. La temática religiosa no hará sino profundizarse con la conversión de Kínchev al cristianismo en 1992.

Por último, “Tierra” (*Земля*) finaliza el álbum en una nota ambigua que es característica de todo el conjunto. Encontramos en el yo lírico la desconfianza en las propias fuerzas a la vez que el afán de luchar (“Puede ser que esté cargando demasiado sobre mí mismo/Puede ser que sea un héroe de cartón/Pero doy la batalla”). A la vez, la conciencia de finitud cubre toda la canción de una atmósfera mórbida. El mundo vuelve a aparecer como desesperitado, lleno de vicios y tomado por demonios, con imaginaria de tono apocalíptico (“Bocas grasosas tejen encaje con saliva,/ La bestia bebe de los

charcos/Las almas de aquellos que aceptaron la marca”). Si hay salida, es solo más allá de la muerte: “Vivo – es solo una parada en el camino,/ Muerto – es el hogar”.

Conclusiones

Con este trabajo introductorio, nos propusimos abordar algunas cuestiones necesarias para comprender la letra de rock ruso-soviético como fenómeno literario y cultural.

La década de los 80 fue un período tumultuoso para el que en aquel momento era un género joven, que aún daba sus primeros pasos en la tierra de Pushkin. Las cuatro bandas que abordamos en este trabajo buscaron continuamente maneras de lidiar con los problemas que aquejaban a su generación y que no encontraban reconocimiento en el circuito cultural oficial. Con el concepto paraguas de utopía como eje vertebrador, hallamos tanto el retorno a un pasado edénico precapitalista y preindustrial como la visión apocalíptica de un “no future” a la rusa, sin dejar de pasar por el llamado a la batalla, el intento de despertar a una generación dormida e inquieta al mismo tiempo.

Nuevos interrogantes se abren en un sentido y en otro: ¿cuál fue la situación precedente, en los 70, cuando la censura era mucho más fuerte y el rock algo mucho más incipiente? ¿Hacia dónde fluyó la voluntad de cambio de esta generación luego de la caída del muro? Estas y otras preguntas serán materia de futuras investigaciones.

Bibliografía:

- Blanco, Oscar y Scaricaciottoli, Emiliano (2014). Las letras de rock en Argentina. De la caída de la dictadura a la crisis de la democracia (1983-2001). Buenos Aires: Colihue.
- Even-Zohar, Itamar (2007-2011). “La posición de la literatura traducida en el polisistema literario” en Polisistemas de cultura. Tel Aviv: Universidad de Tel Aviv.
- Steinholt, Yngvar (2003). “You Can’t Rid a Song of Its Words: Notes on the Hegemony of Lyrics in Russian Rock Songs” en Popular Music, Vol. 22, No. 1 (Jan., 2003), Cambridge University Press. Disponible en: <https://www.jstor.org/stable/853558>
- Troitski, Artemi (1987). Back in the USSR: the True Story of Rock in Russia. Londres: Omnibus Press.
- Zhitinski, Alexander (1990). Путешествие рок-дилетанта. Музыкальный роман. Leningrado: Lenizdat.
- Гребенщиков, Борис (1997). “Краткий отчет о 16-ти годах звукозаписи” en Воспоминания и мемуары. [Grebenschikov, Boris (1997). “Resumen de 16 años de grabaciones”, en Recuerdos y memorias. Disponible en http://www.planetaquarium.com/library/kratkii_ot246.html]
- Гребенщиков, Борис (2000). “БГ НА РУБЕЖЕ ТЫСЯЧАЛЕТИЙ” / entrevistado por Оля Щекина para Журнал "Салон AV" №1. [Grebenschikov, Boris (2000). “BG en el cambio de milenio” / entrevistado por Olya Schekina para la revista “Salon AV” N° 1. Disponible en <https://handbook.severov.net/handbook.nsf/Main?OpenFrameSet&Frame=Body&Src=1/99AF195679E96D3EC3256A8C005E58B3%3FOpenDocument>]
- Кожевникова, Т. (2009). “ЭТАПЫ СТАНОВЛЕНИЯ РУССКОЙ РОК-ПОЭЗИИ В КОНТЕКСТЕ ОБРЕТЕНИЯ НАЦИОНАЛЬНОГО СОДЕРЖАНИЯ” // Вестник Челябинского государственного университета. 2009. № 7 (188) [“Etapas de formación de la poesía-rock rusa en el contexto de adquisición de un contenido nacional” en Mensajero de la Universidad Nacional de Cheliábinsk, N° 7 (188)]. Disponible en: <https://cyberleninka.ru/article/n/etapy-stanovleniya-russkoy-rok-poezii-v-kontekste-obreteniya-natsionalnogo-soderzhaniya>
- Ларионова, Ольга (2007). “Знак протеста. Интервью с лидером группы "ДДТ" Юрием Шевчуком” // Religare, 14 мая 2007 г. [Lariónova, Olga, “Signo de protesta. Entrevista con el líder del grupo DDT, Iuri Shevchuk” en Religare, 14 de mayo de 2007]. Disponible en: http://www.religare.ru/2_41464.html
- Приходько, Валентина (2017). “РОМАНТИЗМ В РУССКОЙ РОК-ПОЭЗИИ” // XLV ИТОГОВАЯ СТУДЕНЧЕСКАЯ НАУЧНАЯ КОНФЕРЕНЦИЯ УДГУ. Ижевск, 10–16 апреля 2017 г. [Prihodko, Valentina, “El romanticismo en la poesía-rock rusa”. Conferencia científica de estudiantes de la UDGU. Izhevsk, 10–16 de abril de 2017]. Disponible en: <https://elibrary.ru/item.asp?id=32385908>
- Todas las letras de las canciones de Akvarium, Alisa, DDT y Kinó fueron tomadas de <https://www.rockk.ru/>.

Todos los enlaces fueron consultados el 10/10/2022.

Memorias de familia checa en Argentina: la música como puente hacia la cultura eslava

Nancy Edith Rutyna

nkrutyna@gmail.com

Resumen:

Buscar los orígenes de los sentidos que sustentan las identidades nacionales eslavas contemporáneas es complejo, ya que existe una gran variedad de trayectorias que se difuminan históricamente y se intensifican aún más con las migraciones. Algunos argumentos acerca de lo que se puede definir como la “salvación” nacionalista de los emigrantes, se acrecientan localmente por la presencia vívida de tradiciones que encarnan los recuerdos compartidos, los símbolos y las creencias míticas de la comunidad de origen. No obstante, destacan los atributos histórico y simbólico-culturales afines a identidades étnicas eslavas anteriores incluso cuando se es poco consciente de las categorías étnicas aglutinantes –el parentesco, el pueblo, la lengua, entre otras– que los ligan a éstas.

El presente escrito supone observar las formas en que la música –como expresión simbólica de los recuerdos compartidos– modela sentidos de afinidad nacional, destino colectivo y continuidad étnica en una familia checa en Argentina. Vinculando las sucesivas generaciones a la vez que estableciendo fronteras sociales entre lo considerado “propio” o “extranjero” en el país de partida de los ancestros y de residencia de los descendientes. Bajo el supuesto que el “hacer” la música, el “vivir” la música eslava –más que simplemente tocarla– como descendientes de inmigrantes checos no sólo constituye un regulador de la diferenciación nacional configurada a partir del impacto de la migración familiar sino también un indicador etno-simbólico de etnicidad eslava afín. Así entendida, además de una forma de expresión artística, la música acontece como un fundamento étnico de la identificación familiar con la nacionalidad checa.

“La música es un acto social de comunicación entre los seres humanos, un gesto de amistad, el más fuerte que pueda existir”.

Malcolm Arnold

Introducción

El presente escrito propone observar las formas en que la performatividad musical¹⁴⁵ modela sentidos de afinidad nacional pero también destino colectivo y continuidad étnica en una familia checa en Argentina. Vinculando las sucesivas generaciones a la vez que estableciendo fronteras sociales entre lo considerado “propio” o “extranjero” en el país de partida de los ancestros y de residencia de los descendientes. Bajo el supuesto que el “hacer” la música, el “vivir” la música eslava como descendientes de inmigrantes checos no sólo regula la diferenciación nacional, sino que también se constituye en marcador

¹⁴⁵ Considerada como una capacidad discursiva de las memorias de los inmigrantes para realizar una doble acción-simbólica: la de comunicar y transmitir los saberes culturales entre generaciones.

etno-simbólico de una etnicidad eslava más amplia. Así entendida, además de forma de expresión artística, la música acontece como un puente que permite la identificación familiar con la nacionalidad checa y, a la vez, la revitalización de sentidos culturales precedentes más amplios, continuidad étnica y destino común en la redefinición de las identidades migratorias contemporáneas.

La memoria¹⁴⁶ musical de la familia Sachs-Inger¹⁴⁷

Los Sachs-Inger arribaron a Argentina en el año 1923. Los abuelos procedían de pueblos de la región sur de Moravia, más cerca de Eslovaquia contemporánea que la Praga checa. Por lo que para sus descendientes la “cuestión”¹⁴⁸ cultural de la familia se sigue asociando a Checoslovaquia, “como era entonces”.



Como muchos otros checoslovacos se alojaron primero en el Hotel de Inmigrantes y tuvieron luego varias localizaciones. Una de ellas fue la provincia de Córdoba donde ya residían otros checoslovacos, luego regresaron a Buenos Aires. La primera generación de descendientes ya nacidos en Argentina, no obstante, continuaron creciendo en un ambiente familiar checoslovaco entre cuyos miembros se encontraban músicos que

¹⁴⁶ Los enfoques pioneros sobre memorias colectivas señalan que “[...] las identidades sociales se apoyan en recuerdos grupales cuya transmisión induce a los sujetos a imaginar que poseen un pasado común” (Halbwachs, 1968:47). Otros más contemporáneos las definen como “[...] el conjunto de manifestaciones que no sólo revelan, hacen ver, leer o pensar la presencia del pasado [...] sino que tienen la función de estructurar la identidad del grupo o de la nación, y por ende, de definirlos en tanto tales y distinguirlos de otras entidades equiparables” (Rousso, 1991:6). A partir de cuya funcionalidad “[...] la memoria se integra en tentativas más o menos conscientes de definir y reforzar sentimientos de pertenencia y fronteras sociales entre colectividades [...] para mantener la cohesión interna y defender las fronteras de aquello que un grupo tiene en común” (Pollak, 2006:25). En este sentido y desde una perspectiva socio-antropológica del abordaje de las identidades migratorias se entiende a las memorias como el conjunto de discursos –en este caso emanado de los relatos de las experiencias musicales– recuperados etnográficamente y que brindan un tipo particular de conocimiento sobre el pasado vivido y compartido por los inmigrantes. Por tal motivo estas expresiones discursivas resultan pertinentes para conocer cómo a partir de su relato se van moldeando las subjetividades contemporáneas de los interlocutores –producción de descendencia– y reconfigurando dinámicamente sus representaciones socioculturales con proyección práctica de trasmisión a futuro. Suponiendo que la exploración de la incidencia de las denominadas memorias del pasado migratorio sobre la realidad contemporánea de los descendientes arroja luz sobre aquellas estrategias de identificación asumidas a partir de la sistematización discursiva de diferenciación con otros grupos nacionales o, por el contrario, continuidades étnicas (Rutyna, 2021).

¹⁴⁷ Los fragmentos de relatos citados pertenecen a una entrevista realizada a D. Inger el día 30 de junio 2021. D. Inger es acordeonista y pianista referente de la música checa y eslovaca en Argentina. Estos nos sumergen en la cultura musical eslava a partir de las experiencias subjetivas del relator que se reconoce a veces como músico representativo de dichas colectividades y otras por su compromiso emocional como descendiente de inmigrantes. Otros fragmentos pertenecen a un documental titulado “Canciones Eternas” que visibiliza a través de los relatos de varios interlocutores las percepciones de los inmigrantes checos y eslovacos sobre el cantar y el vivir la música en los encuentros de las asociaciones y en la vida cotidiana.

¹⁴⁸ Las palabras entre comillas son transcripciones de categorías implementadas por el interlocutor.

tocaban el acordeón y el violín. Por lo que los antecedentes y los sentidos musicales en la familia se transmitían de generación a generación:

[...] cómo fue surgiendo la música es un camino que ya lo miro a la distancia porque desde mi niñez estaba impregnado de la música checoslovaca, como algo natural, como el resto de las costumbres...

Después cuando crecí me alejé y comencé a tocar folklore argentino con músicos de Santiago del Estero y de ellos aprendí a admirar el amor que sentían por su tierra y eso me influenció... así que de a poco comencé a acercarme a aquello que me sensibilizaba de la tierra de mi familia y de a poco comencé a tocar música de Europa del este en general en un espectáculo que llamamos el acordeón del Viejo Mundo. Paulatinamente fuimos creando una banda y tocábamos primero en Buenos Aires y después nos movilizamos por el interior del país, a Chaco. Pero era una propuesta más abierta, porque nosotros somos argentinos nunca pensamos que podíamos tocar la música originaria o tradicional de los inmigrantes porque como músicos también estamos influenciados por estilos propios como el rock, el folklore, el tango.

En una ocasión vinieron a vernos gente de la colectividad checa Cheski Dum de Valentín Alsina y de a poco comenzamos a conectar. A partir de entonces comencé a aprender las partituras e hicimos un grupo para que los paisanos vinieran a aprender y mantener vivas las canciones que yo ya había escuchado de niño en casa. Para mí fue una sorpresa y algo así como un regalo que me hicieron porque me permitió entrar en contacto con la generación de mi padre también, conectando nuevamente las generaciones de paisanos a través de las canciones. Paisanos son los que se criaron con la cultura checa, aunque sean argentinos o eslovacos, eso no importa tanto, en verdad se reúnen a compartir las comidas y las canciones.

[...] Mi abuela además era judía, pero en casa nunca se hablaba de eso, de la persecución o del efecto del nazismo en la familia. Me enteré cuando fui a visitar a mi tía Viera en Praga y me llevó a visitar las tumbas de los familiares al cementerio judío. Y también ahí me enteré de que algunos habían estado en el gueto de Terezín. Conocer toda esta historia de grande fue una experiencia muy fuerte que no tenía con quien compartir, así que también lo canalicé en la música. Dos familiares, tíos abuelos, fueron exterminados uno en Polonia y uno en Ucrania junto a todos sus familiares. Y mi tía vivió mucho tiempo en el gueto y se salvó porque su papá no era judío, sólo su mamá. De hecho, en una de las sinagogas de Praga están escritos los nombres de los asesinados y están ellos. Mira vos que secreto tan guardado en la familia. Yo creo que fue porque en Argentina siempre estuvo ese miedo ese temor de ser judío, especialmente en la época del setenta con la dictadura. Por eso fue un

secreto familiar muy fuerte acá. Lógicamente también es comprensible el sentimiento de culpa de haber venido y acá se salvaron y ellos allá murieron. La culpa de haber sobrevivido. Por eso mantener el vínculo con la prima de mi papá que vive en Praga, aunque ninguno habla el idioma del otro es muy importante para mí como persona, pero como profesional también es muy valioso por el recorrido que implicó descubrir todas estas cosas que se desencadenaron cuando conecté con la colectividad.

[...] Así que la música es para mí todo esto: como músico y representante de la colectividad checa y eslovaca significa difundir la música eslava como era antes. Me atrae mucho la idea de que acá aún persisten ciertos valores que allá ya no están por el recambio de las generaciones. Y eso pasa con las canciones de los abuelos que allá ya ni se conocen. Eso lo logramos mantener acá, así cuando alguien me dice que es checo ya es como de mi familia y me fijo que hay para compartir con ellos, me retorna a la niñez como adulto, me permite encontrar un equilibrio y encontrar una postura, una identidad. Y el efecto de eso es la felicidad que me brinda esta suerte de experiencia de retorno a la infancia siendo adulto.

Los procesos de identificación relatados por Daniel describen una doble trayectoria subjetiva y social que en su articulación resaltan el juego entre lo nacional y lo étnico. Por momentos enuncia la nacionalidad checoslovaca “como era antes” y en otras ocasiones la nacionalidad checa o eslovaca contemporáneas. Aunque también aparecen asociadas el concepto de “paisanos eslavos” de forma amplia. Estas categorías que aluden a lo precedente, así como la performatividad de música definida como “del este”, correlacionan la “cuestión” de la cultura familiar con otras afinidades étnicas eslavas orientales tensionando la identidad nacional y “cuestión” cultural eslava occidental checa. Por lo que entender el trabajo de lo discursivo es relevante para no fijar a las identidades culturales en ningún unívoco “regreso al origen étnico” ni tampoco perder de vista que en los discursos contemporáneos de las diferencias nacionales también se recrean continuidades con dicho pasado étnico¹⁴⁹ que se revitalizan en el presente con proyección de futuro

[...] Es cierto que después de la segunda guerra mundial algunos recién llegados traían otras ideas con perfiles nacionales eslovacos o checos y fueron políticamente activos desde el punto de vista de la ideología nacional. Pero nosotros los descendientes ahora somos de la generación nacional, pero también del otro material que no es del país que es ahora.

¹⁴⁹ Ello incluye también el descubrimiento de la etnicidad judía que había permanecido como material del olvido en la familia.

Porque nuestros pueblos estaban en las fronteras, de un lado y del otro, así que se comparten las canciones, pero también se comparten las formas de vida de los pueblos.

Son las canciones del pueblo las que tocamos y cantamos, son espontáneas, son simples. Hablan de la vida diaria.

[...] Cada canción es un microcosmos que básicamente describe lo que fueron ellos y lo que tenemos nosotros de eso, lo que nos queda, lo que tomamos para nosotros. Porque aún dicen cosas que expresan cómo hacemos y sentimos las cosas nosotros hoy. Y eso es lo que transmitimos.

La música eslava: expresión y puente

Desde muy antiguamente la música, el canto y los relatos orales constituyen una presencia constante en la vida doméstica de los pueblos eslavos en general y orientales en particular. Por lo que casi se podría afirmar que las experiencias musicales no son un simple ejercicio expresivo ni sólo un oficio artístico sino un aspecto cultural que permite establecer continuidades simbólicas históricamente emblemáticas. Su abordaje requiere entonces redefinir la experiencia musical en términos de producción de identidades que no aluden a la uniformidad de elementos artísticos sino por el contrario a una gran diversidad etno-simbólica fundamentada en recuerdos compartidos de acontecimientos y épocas comunes que cristalizan los destinos¹⁵⁰ de varias colectividades nacionales.

Si se acuerda que la música manifiesta la forma de vida de los pueblos y los sentidos y valores socioculturales de sus miembros, entonces la cultura de los pueblos se trasmite mejor mediante estas expresiones de etnicidad que a través de la construcción política de las nacionalidades que, en última instancia, resultan divisorias. Claro manifiesto de ello son las letras de las canciones eslavas que, al ser muy antiguas y movilizadas por las sucesivas migraciones, aglutinan aspectos etno-simbólicos que son compartidos por varios pueblos orientales, meridionales u occidentales. Como tales resultan entonces cohesivas y brindan continuidad cultural reconfigurando los fundamentos étnicos de cada identidad nacional (Smith, 1997) en el seno de las diferentes colectividades de inmigrantes.

¹⁵⁰ Uno de los impactos más significativos respecto de las identidades de los pueblos eslavos son las guerras prolongadas y los permanentes conflictos geopolíticos que sin duda hasta la actualidad promueven la emigración transnacional. Ya Weber (1920) planteó la importancia que tiene las acciones políticas y religiosas en la formación y persistencia étnica. Pero en términos de formación nacional los conflictos bélicos son aún más relevantes. No obstante, las afinidades culturales anteriores a los conflictos y los Estados modernos aún moldean y regulan los límites en que se redefinen, amalgaman y/o diferencian tanto las identidades étnicas como las nacionales.

En los contextos de inmigración como Argentina dichas letras de canciones además remiten a la añoranza de la tierra de origen, los rituales o festividades otrora domésticos y ahora de concurrencia folklórica, las historias de amores antiguos y desventuras varias como la experiencia recurrida del padecimiento de hambre. Dependiendo de la colectividad se las acompaña con danzas populares como son las polkas u otras variedades de bailes como la *karichka* –en círculo acompañada de cantos– o la “*danza del pastor*” – con hachas ceremoniales. En dichas danzas es frecuente también la presencia de algunos atributos considerados típicos de las regiones donde nacieron los antepasados -las guirnaldas floridas y collares rojos para las mujeres, las camisas y chalecos bordados para los varones-, aunque en verdad dichas regiones poco concuerden con las fronteras nacionales contemporáneas. Al igual que sucede con los cantos, los sonidos de la música también se distinguen de acuerdo con características regionales o el uso de ciertos instrumentos específicos –como el címbalo, el violín, el acordeón o la balalaika, entre otros. Ello se debe a la consideración de que sólo mediante estos instrumentos autóctonos se pueden tocar las melodías populares asociadas a las emociones de cada colectividad.

La música, los cantos y las danzas son para los descendientes de familias de inmigrantes eslavos una técnica que pueden aprender desde niños como parte del acervo cultural familiar –al igual que la práctica de la decoración de huevos pascuales, los bordados o el arte culinario. Por lo que no llama la atención que en casi todas las familias de inmigrantes eslavos alguno sino varios de sus miembros se dediquen a la música. Incluso en ciertas colectividades como la ucraniana o eslovaca se supone que aquel que llega para cantarte te brinda la gracia de la música, es decir que otorga el don de la alegría y el buen augurio a tu hogar o tu pueblo mediante ella. Por ello además de ser una expresión artística con estilos y géneros característicos también es un puente que conecta con la cultura familiar y social, especialmente en ámbitos diferentes donde se torna más necesario intensificar los vínculos con lo sido para evitar su desvanecimiento. Esta identificación condicionada por la lucha por la permanencia es la que unifica los estilos musicales cruzando las fronteras transnacionales y las disputas por las identidades precedentes. De esta forma se establece un proceso de apropiación y comunicación de aquellos aspectos considerados emocional y culturalmente cercanos.

Conclusiones

El antropólogo B. Malinowski (1948) llamó la atención sobre la correlación entre ciertas prácticas que se manifiestan en las herencias familiares y algunas formas de rituales considerados mágicos. Según dicho autor para ciertas sociedades la magia cumple

la función cultural de colmar los vacíos emocionales que por algún motivo no resultan de completo dominio por sus miembros. De esta manera la magia proporciona técnicas pragmáticas cuando otros medios fallan frente a las incertidumbres.

Siguiendo esta perspectiva –aunque no de forma acrítica– y por lo expuesto en los párrafos anteriores podría asumirse que la performatividad musical de los pueblos eslavos en parte también se conforma por ciertos rituales mágicos-musicales que por un lado garantizan la transmisión social y cultural de sus sentidos identificadorios y, por otro, satisfacen las necesidades subjetivas y emocionales de sus miembros más aún en la distancia. De acuerdo con la colectividad nacional de pertenencia se asocian dichas expresiones musicales mediante la selección de determinados emblemas simbólicos que pasan a ser considerados los artística y adecuadamente folclóricos. Aún cuando se trata de composiciones musicales que articulan aspectos de una etnicidad precedente compartida con las otras colectividades eslavas –en particular las orientales. Por lo que buscar los orígenes de los sentidos en que se sustentan las identidades nacionales eslavas contemporáneas es complejo por la gran variedad de trayectorias que se difuminan históricamente y se intensifican con las migraciones.

Para concluir, la presencia vívida de las tradiciones folklóricas eslavas que se encarnan en los recuerdos de lo sido, sus símbolos y sus creencias casi míticas de la comunidad de origen sirven además de argumentos acerca de lo que se puede definir como la “salvación” nacionalista local de los inmigrantes eslavos. No obstante, en un doble juego también resaltan los atributos culturales del destino común de las identidades étnicas precedentes, incluso cuando se es poco o nada consciente de las categorías aglutinantes asociadas a la familia, el pueblo, la lengua, los paisanos, los rituales, la música. Es esta última impronta la que conecta con mundos que de todas formas ya se habitan y cuyos sentidos se viven, casi como en un acto de magia que con sonidos traza un puente entre aquellos pueblos que prefieren afirmar las memorias de sus culturas.

Bibliografía:

- Halbwachs, M. (1968). *La memoria colectiva*. París: Prensa Universitaria de Francia.
- Malinowski, B. [1948] (1985). *Magia, ciencia y religión*. Buenos Aires: Planeta-Agostini.
- Pollak, M. (2006). *Memoria, olvido y silencio*. La Plata: Al Margen.
- Rousso, H. (1991). Pour une histoire de la mémoire collective: l'après Vichy. En: Peschansky, Pollak y Rousso (Edits.), *Histoire politique et sciences sociales*. París: Complexe.
- Rutyna, N. (2021). Historia, Etnicidades, Identidades Contemporáneas: de los discursos sobre el pasado a las memorias etnográficas. En: Masseroni, S., Desde el este hacia Argentina. Historia,

Identidades y perspectivas de abordaje, pp. 93-118. Buenos Aires: MNEMOSYNE. 118. ISBN 978-987-1829-47-7

Smith, A. (1997). El fundamento étnico de la identidad nacional. En: *La identidad nacional*, cap. 2, pp. 17-39. Madrid: Trama Editorial.

Weber, M. (1920). *Sociología de la religión*. Madrid: Ed. Akal.

DEMOCRACIA, COMUNISMO Y POPULISMO EN EL MUNDO ESLAVO

Procesos de disolución y desintegración de la Europa postcomunista: los casos de Checoslovaquia y Yugoslavia en perspectiva comparada

Julián Álvarez Sansone (UNSAM)

Introducción

Durante los años ochenta y principios de los noventa, varios países de Europa del Este insertos en la esfera de influencia comunista comenzaron a sufrir transformaciones que desembocaron en la desintegración territorial definitiva. Al interior de estas unidades nacionales se encontraban diferentes grupos étnicos, con distintas identidades nacionales. En este mismo período, se llevó a cabo la transformación de la Unión Soviética y la desintegración del bloque socialista, iniciando las transiciones democráticas de Europa del Este, mediante las cuales se posibilitó una redefinición de las reglas del juego político y la liberación de tensiones internas. En ese marco, Checoslovaquia fue uno de los Estados con poblaciones heterogéneas y cuya desintegración territorial ocurrió en la época de transición.

En este trabajo se analizará de forma diacrónica la disolución de Checoslovaquia, ofreciendo un abordaje sobre la negociación entre las élites de República Checa y Eslovaquia. Para ello, se realizará una relectura de textos académicos de diversos investigadores de distintos países a fin de abordar de la mejor manera posible una temática poco explorada desde la academia argentina pero que sin duda fue muy relevante para Europa a fines del Siglo XX.

El “Divorcio de Terciopelo”, como llama Gigli (1998) a la disolución pacífica de Checoslovaquia, es un proceso que urge investigar dado que es un hecho relativamente reciente que no ha tenido un gran abordaje por parte de la academia argentina. Quizás, una explicación de por qué no ha sido demasiado estudiado tenga que ver con el hecho de que son bastante recientes, o quizás con la lejanía geográfica y cultural con Checoslovaquia. Pero la relevancia de esta investigación podría llegar a servir para comprender crisis políticas y la importancia de lograr acuerdos pacíficos entre actores políticos.

En línea con lo antedicho, la pregunta que guiará esta investigación es: ¿cuáles son las causas de que Checoslovaquia tenga una disolución pacífica entre sus Estados miembro?

Para responder a estas preguntas, se propone una hipótesis: la separación y fragmentación de los Estados se hace a través de caminos distintos porque las élites

políticas de República Checa y Eslovaquia cooperan entre sí para separarse pacíficamente logrando consensos.

Se entiende que, en un proceso transicional, el papel de los líderes nacionales y las personas encargadas de tomar decisiones son determinantes en la definición del rumbo de la transición en cuestión. El argumento de este trabajo consiste en considerar que una transición pacífica o violenta de una unidad nacional depende del rol desempeñado por las élites políticas.

El caso de Checoslovaquia

En 1918, cuando Checoslovaquia se instaura como Estado, los checos eran más numerosos y económicamente más desarrollados que sus pares eslovacos, tornándose en la clase dominante al interior de ese país. De esta forma, existían minorías nacionales que se veían disgustadas ante tal situación.

Una vez concluida la Segunda Guerra Mundial, el gobierno soviético encabezado por Iósif Stalin decide mantener la ocupación militar sobre ciertos países de Europa del Este, como Checoslovaquia. Así, los checoslovacos quedaron supervisados bajo la influencia de la cúpula soviética, algo que se evidenciaría años más tarde con la Primavera de Praga¹⁵¹.

En 1953, con la llegada al poder de Nikita Jrushchov en la Unión Soviética, se da un proceso de flexibilización de la disciplina impuesta por los comunistas en Checoslovaquia. En ese contexto de cambios, Alexander Dubček¹⁵² ocupa el lugar de jefe del Comité Central del Partido Comunista Checoslovaco en 1968.

Así, en Checoslovaquia llegaba un líder blando con perfil reformista como Dubček. Bazant (2001) explica que buscaba una reforma al sistema socialista. Particularmente, proponía la abolición de la censura, amnistía a los exiliados, y la rehabilitación a las víctimas de la represión impuesta por el régimen anterior. Una clave que explica la buena convivencia entre checos y eslovacos (lo cual no se evidencia en el proceso yugoslavo) es que bajo el gobierno de Dubček se crearon “clubes”, que serían los precursores de los posteriores partidos políticos opositores y permitirían la agrupación de checos y eslovacos por afinidades ideológicas independientemente su origen étnico.

¹⁵¹ La Primavera de Praga fue un proceso de liberalización política y protesta masiva en Checoslovaquia como Estado socialista después de la Segunda Guerra Mundial. Comenzó el 5 de enero de 1968 cuando Alexander Dubček fue elegido Primer Secretario del Partido Comunista de Checoslovaquia y culminó el 21 de agosto, cuando la Unión Soviética y otros miembros del Pacto de Varsovia invadieron el país para reprimir las reformas.

¹⁵² Alexander Dubček (1921-1992) fue un prestigioso miembro de la clase política de Eslovaquia que encabezó el gobierno Checoslovaco en 1968 y 1969.

Aranda Girard (2007) explica que la implementación de estos clubes y la liberalización propuesta por Dubček derivó en una serie de protestas que motivaron a las fuerzas soviéticas a intervenir y ocupar militarmente la capital de Checoslovaquia el 19 de agosto de 1968. También, esto llevó a que los líderes comunistas soviéticos destituyeran a Dubček e impusieran a Gustav Husák como máxima autoridad del Partido Comunista Checoslovaco. Si bien el nuevo referente logró consolidarse en el poder en base a la implementación de una serie de medidas asociadas con la purga y la represión, no logró que disminuyera la simpatía por las ideas reformistas.

Años después, en 1975, Husák fue nombrado presidente de Checoslovaquia, dando curso a más represión. A pesar de las violentas represalias y de que habían pasado casi diez años de la Primavera de Praga, las ideas reformistas parecían no caducar y seguían sumando adeptos (Aranda Girard, 2007).

Durante esta década, aparece un recurso de vital importancia en la interrelación entre los miembros de la élite política y algunos referentes sociales: las cartas públicas. El mencionado politólogo mexicano explica que estos objetos consistían en mensajes escritos por personajes políticos relevantes del momento que se dieron a conocer como un recurso para transmitir ideas hacia el gobierno, hacia el pueblo o hacia referentes extranjeros¹⁵³. La utilización de estas cartas le permitió a Václav Havel llamar la atención de los líderes del momento y tentarlos a implementar cambios sobre el régimen de gobierno. Por ejemplo, según explica Aranda (2007), él invitaba a Husák a que corrigiera ciertos errores y aceptara reformar el viejo régimen de forma consensuada para evitar mayores conflictos entre partidarios del régimen y parte de la sociedad civil, aunque estos intentos fracasaron.

Esta investigación sostiene que la postura tomada por la élite política marca una clara diferencia con lo que se verá en el análisis del caso yugoslavo. En Checoslovaquia, referentes de la élite política como Havel y Husák dialogaban buscando consensos para evitar conflictos civiles, algo que por ejemplo no aconteció en otros casos paralelos como Yugoslavia, ya que no hubo consenso entre el serbio Slobodan Milosevic, el croata Franjo Tudjman y el bosníaco Alija Izetbegovic.

En el caso checoslovaco, explica Aranda Girard (2007), se asume que los cambios que eran vistos como necesarios para esa nación no podrían hacerse desde el partido o a través

¹⁵³ Le Clercq (1999; 12) destaca que algunas de las cartas públicas más relevantes son las que Dubček le escribe a la Asamblea denunciando al régimen de Husák (1974), la del filósofo Karel Kosik a Jean-Paul Sartre (1975) y la de Havel a Husák (1975).

de los miembros del mismo, por eso fue necesario una presión social y una serie de manifestaciones populares que presionen a las élites.

En esta misma década, particularmente en 1975, se firmaron en Finlandia los Acuerdos de Helsinki, los cuales fueron adoptados por la mayoría de las naciones de Europa, entre ellas Checoslovaquia. Le Clercq (2001) explica que dicho documento plantea en su artículo 1 el respeto a los derechos humanos, incluidas las libertades de pensamiento, conciencia, religión y se confirma la posibilidad de ejercer derechos y obligaciones. Como consecuencia de este tratado, Havel y otros intelectuales redactan, en 1976, un manifiesto político que respeta los derechos humanos llamado “Carta 77”. Dicho manifiesto fue ganando poco a poco más apoyo social en Checoslovaquia, y provocó una persecución gubernamental impulsada desde la élite política más conservadora.

La importancia de la Carta 77 radica en que inicia como un movimiento que agrupaba a un grupo selecto de intelectuales, pero con el tiempo recoge los apoyos y adhesiones de otros grupos sociales relevantes como la clase obrera, militantes por los derechos humanos y profesionales asalariados.

Aranda Girard (2007) explica que ya en los inicios de los años 80, el país atraviesa una dura crisis económica, la cual catapultó el número de partidarios de la reforma y de la oposición al comunismo. En este marco, ciertos líderes aprovecharon esta coyuntura económica para promover sus proyectos políticos o personales, como el caso del checo Václav Havel.

Como explica Le Clercq, “la Carta 77 representa la primera expresión de unidad abierta entre todas las corrientes democráticas y opositoras del país, en una plataforma de acción conjunta en torno a la dictadura y la defensa de las libertades y derechos básicos” (1999; 12). Según este investigador, el movimiento iniciado con la Carta 77 no discriminó ideologías e incluyó a todo tipo de grupos, independientemente de sus etnias checas o eslovacas o del carácter religioso (sean católicos, judíos o protestantes). En otras palabras, se evidencia en dicho fenómeno un carácter apolítico y étnicamente heterogéneo, que sirvió para conformar una oposición sólida y dispuesta a trabajar en conjunto. Aranda Girard agrega que “lo importante de la Carta 77 fue la movilización de la identidad ideológica de la población a favor del cumplimiento, por parte del gobierno checoslovaco, de las obligaciones adquiridas en los Acuerdos de Helsinki firmados en 1975” (2007; 31).

Así, cabe resaltar que, debido a su neutralidad frente a las diferencias étnicas entre checos y eslovacos, dicho movimiento tuvo la posibilidad de cosechar más adhesiones y constituir una fuerza opositora general fuerte y no dos o tres por separado o con intereses contrapuestos.

Durante los años 80, se comienza a fraguar y construir una asociación entre democracia y liberalismo. En este marco, las dictaduras comunistas comienzan a perder poder en casi todos los rincones del mundo. Uno de los lugares donde más se erosionan estos regímenes es en Europa, como sucede en Yugoslavia, Hungría, Polonia, Rumania, Bulgaria y, lógicamente, Checoslovaquia.

En 1985, Mijaíl Gorbachov, último dirigente del Partido Comunista de la URSS, impulsó una serie de reformas llamadas *Glasnost*¹⁵⁴ y *Perestroika*¹⁵⁵, basadas en la reestructuración y la apertura. El gobierno checoslovaco decidió oponerse y no implementarlas. En 1987, Gorbachov visita Checoslovaquia y percibe una relación fría por parte de la élite política checoslovaca al mismo tiempo que recibe una calurosa bienvenida por parte del pueblo de aquella nación, quien apoyaba las reformas requeridas y deseaba un cambio (Pravda, 1992). Un año más tarde, se lleva a cabo la primera congregación de diez mil personas en Praga para manifestar su oposición al gobierno, mientras que la Carta 77 toma reconocimiento internacional¹⁵⁶. En ese escenario, se desencadena una crisis de legitimidad del gobierno y Husák se ve obligado a renunciar.

No obstante, la renuncia de Gustav Husák no es necesariamente una victoria de los reformistas, dado que conduce al nombramiento de una cara nueva de la misma línea: Miloš Jakeš. Aquí podemos evidenciar una especie de paradoja, dado que Jakeš se manifestaba discursivamente a favor de los cambios aconsejados por la Unión Soviética, pero en la práctica no hacía nada para implementarlos (Pravda, 1992). De esta forma, con Jakeš en el poder se instaura un gobierno duro y opuesto a la reforma del régimen de gobierno.

En 1989, el régimen seguía negándose a implementar reformas, pero la oposición crecía a tal punto de que logró movilizar a medio millón de personas en las calles de Praga. Shepherd (2000) menciona que muchos estudiantes y obreros salieron a las calles, demostrando la debilidad y fragilidad de Jakeš. Dichos acontecimientos llevaron al gobierno a realizar algunos cambios, pero eso no fue suficiente.

La historiadora argentina María Dolores Béjar (2018) sostiene que la caída del Muro de Berlín precipitó los acontecimientos. Además, explica que los opositores e

¹⁵⁴ Se entiende por *Glasnost* un proceso llevado a cabo en la Unión Soviética durante 1985 y 1991 que consistía en la implementación de transformaciones caracterizadas por promover políticas de transparencia y anticorrupción (Béjar, 2018).

¹⁵⁵ La *Perestroika* fue una reforma económica impulsada en la Unión Soviética a partir de 1985 que buscaba convertir a dicha nación en una economía de mercado, implicando aperturas económicas y nuevas relaciones con las potencias occidentales (Béjar, 2018).

¹⁵⁶ Particularmente, el mandatario francés Mitterand se reúne con los líderes de la Carta 77 y avala el movimiento en representación de las democracias occidentales (Aranda Girard, 2007).

intelectuales que conformaban la Carta 77 crean el “Foro Cívico”, una inmensa red informal que, a falta de partidos políticos, canaliza las demandas de la sociedad.

Cabe resaltar que, a fines de 1989, el gobierno les da poder a dos autoridades reformistas: a Aleksander Dubček como presidente del parlamento y a Václav Havel como presidente provisional de Checoslovaquia, el primero no comunista en más de cuarenta años. El 31 de diciembre de 1989, Havel concede amnistía a más de quince mil presos políticos, y el 2 de enero de 1990, elimina oficialmente la policía secreta que realizaba espionaje sobre líderes opositores (Crampton, 1997).

Havel tuvo un papel importante a la hora de canalizar demandas civiles, pero fue desplazado rápidamente cuando llegó la hora de llevar adelante las negociaciones políticas (Le Clerq, 1999). Aranda (2007) explica que, con la caída del comunismo, líderes asociados a la Carta 77 como Havel perdieron relevancia y debieron integrarse a los partidos políticos.

Poco tiempo después, triunfan como primeros ministros Václav Klaus en la República Checa y Vladimir Mečiar en Eslovaquia. Aranda (2007) explica que la reestructuración de Checoslovaquia implicaba la cuestión de un arreglo federal. Lo destacable es que durante 1991 las élites políticas de ambas naciones se juntan a negociar el nuevo sistema de gobierno, pero no logran ponerse de acuerdo en cuestiones constitucionales ni económicas. Ya en 1992, cuando las élites asumieron que las diferencias entre ambas partes eran irreconciliables, se piensa en la separación de ambas naciones. Ciertamente, el checo Klaus y el eslovaco Mečiar tenían objetivos diferentes para cada uno de sus países¹⁵⁷. Ante este contexto, las élites políticas de ambas partes deciden oficialmente el 25 de noviembre de 1992, que a partir del primero de enero de 1993 Checoslovaquia sería desintegrada, desprendiéndose República Checa por un lado y Eslovaquia por el otro.

De esta forma, se dio en Checoslovaquia una transición totalmente pacífica en la cual no se registró ni una sola muerte desde las manifestaciones llevadas a cabo en los 80 hasta la desintegración formal y territorial de 1993.

Conclusiones

Una de las claves que permitieron la transición pacífica en Checoslovaquia es la participación de la sociedad civil a través de la Carta 77 y el Foro Cívico. Dichos fenómenos permitieron la posibilidad de representar una alternativa viable y pacífica ante

¹⁵⁷ Los partidarios de Klaus querían seguir industrializando la República Checa a partir de las materias primas de Eslovaquia, mientras que los eslovacos que seguían a Mečiar querían industrializar su país para competir con los checos y reducir las desigualdades entre ambas naciones.

un régimen comunista represor. Otra cuestión a señalar es que, ante un movimiento ciudadano que no era en sí mismo partidario e ideologizado, permitió que emergiera una figura con un liderazgo dialoguista y conciliador, como Václav Havel.

También, es necesario considerar que el movimiento civil en oposición al régimen comunista de Checoslovaquia permitió o catapultó, de alguna manera, a algunos liderazgos neutros (ni muy duros ni muy blandos), los cuales posibilitaron la implementación de reformas y el diálogo antes del proceso de desintegración definitiva. La presión de la Carta 77 fue a través de la presión en las calles. Fue la presión de la sociedad la que obligó al gobierno comunista a retroceder, sin esa presión, muy probablemente los líderes conservadores del Gobierno hubiesen podido llevar la transición hacia otro lugar más conveniente para sus ambiciones y proyectos.

Otra cuestión importante a señalar sobre el caso checoslovaco es que, con el fin del régimen comunista y la llegada de los reformistas al poder, se cristalizaron los distintos intereses que cada élite política tenía para su nación. Por ejemplo, para la élite política de República Checa era primordial avanzar hacia una economía de mercado y acercarse a Occidente, mientras que para los eslovacos la prioridad consistía en establecer un liderazgo político claro y manejar sus asuntos de forma soberana luego de décadas de “sufrir cierto menosprecio y ninguneo” por parte de los checos que dominaban y manejaban los asuntos políticos y económicos principales de Checoslovaquia.

Bibliografía:

- Aranda Girard, Ricardo (2007). “El divorcio de terciopelo y el divorcio de hierro. Un estudio comparado sobre los últimos años de Checoslovaquia y Yugoslavia”. Centro de Investigación y Docencia Económica. México, D.F.
- Bazant, Jan (2001). *Breve historia de Europa Central (1938-1993). Checoslovaquia, Polonia, Hungría, Yugoslavia y Rumania*. México: Centro de Estudios Históricos.
- Crampton, R.J. (1997). *Eastern Europe in the Twentieth Century and after*. Nueva York. Routledge.
- Le Clerq, Juan Antonio (1999). Checoslovaquia: de la transición a la desintegración. Documento de Trabajo de la División de Estudios Políticos del Centro de Investigación y Docencia Económica (CIDE). 22. México. CIDE-DEP.
- Pravda, Alex (1992). *The End of the Outer Empire. Soviet- East European Relation in Transition, 1985-1990*. London: The Royal Institute of International Affairs- SAGE publications.
- Rupnik, Jacques (1990). Checoslovaquia, la dulce revolución. En “Los cambios en Europa del Este”. Perspectivas de Modernización política. Instituto de Estudios Políticos Económicos y Sociales (IEPES). México.

Shepherd, Robin (2000). *Czechoslovakia: The Velvet Revolution and Beyond*. Nueva York: Saint Martin's Press, Inc.

Palacký, Masaryk y la mitología democrática de la chequidad

Jorge Nicolás Lucero (IIGG-UBA-CONICET)

Resumen:

A lo largo de su historia, los pueblos checos adoptaron la figura literaria del corazón, tanto en su sentido amoroso como religioso, para luego afirmar su tierra como el Corazón de Europa (*srdce Evropy*). Desde el Renacimiento Nacional, esta expresión se termina por dotar de un sentido político e identitario de forma tal que la chequidad (*češství*) se representa en su imaginario histórico y político como la responsabilidad y el compromiso por la unidad espiritual de todo Occidente y, desde finales del s. XIX, como un compromiso con la democracia. ¿Cómo y por qué la construcción de la identidad checa acaba asociándose a conceptos de tanta carga filosófico-política como el de democracia y el de humanismo? Nuestra presentación se propone aproximarse a esta pregunta a partir de las lecturas de František Palacký y Tomáš G. Masaryk a propósito de la historia de Bohemia.

Por un lado, Palacký en su *Historia de la nación checa* (1848) no solo da cierto carácter providencial a la condición geográfica checa; además, le otorga a la condición eslava en general, y a la checa en particular, la ausencia de “todas las distinciones de clase política, [...] resultando en la completa igualdad ante la ley”.

Por otra parte, Masaryk, primero a fin de dotar de un sentido religioso-moral a la política, y luego fundamentar ideológicamente la construcción de la Primera República Checoslovaca, llevará a cabo en obras como *La cuestión checa* (1895) y *La revolución mundial* (1926) una construcción de carácter mesiánica sobre el destino checo como el lugar de promoción de humanidad y valores democráticos, en contraposición a cualquier supervivencia del Imperio Austro-Húngaro y la emergencia de las autocracias.

Hace algunos siglos, los pueblos de las tierras checas adoptaron la figura literaria del corazón, tanto en su sentido amoroso como religioso. Posteriormente, esta figura traspasó la dimensión literaria para ser adoptada como metáfora de su tierra, Bohemia como el Corazón de Europa (*srdce Evropy*), adopción que se enraizó en el imaginario colectivo de los checos. Es una metáfora que han usado sus principales exponentes intelectuales y políticos, desde sus primeros pensadores hasta el actual presidente de Chequia Petr Fiala. Las primeras asignaciones textuales de esta figura las podemos encontrar en textos como el *Clamores Eliae* de Jan Amos Komenský (1666) o el *Boēmici praeconium idiomatis* de Ondřej František de Waldt (1729). En ambos casos la expresión es casi idéntica: el corazón de Europa es Germania, y el corazón de Germania es Bohemia. En un artículo publicado recientemente en la revista *Eslavia*, hemos examinado algunos de los usos de esta metáfora en la historia checa reciente (Lucero, 2022).

Además de acentuar una ubicación geográfica, esta metáfora se construye en el contexto de la emergencia de las democracias liberales en Europa y, atravesando este proceso histórico, el Despertar Nacional checo desarrolla un sentido político de la chequidad (*češství*) que identifica, por un lado, los valores democráticos con el pueblo checo, y, por otro lado, en bajo una concepción indudablemente humanista, coloca en su

imaginario histórico la responsabilidad y el compromiso por la unidad espiritual de todo Occidente. ¿Por qué la construcción de la identidad checa llegó a asociarse a conceptos de tanta carga filosófico-política como el de democracia y el de humanismo?

Quisiéramos abordar estas preguntas a partir de dos de los pensadores más importantes de la historia checas, que hoy son considerados sus padres fundadores: František Palacký, protagonista del Despertar Nacional, y Tomáš Garrigue Masaryk, el filósofo y político que lideró la independencia de Checoslovaquia y fue presidente de su Primera República durante casi veinte años. En ambas figuras se articula un sentido puntual de la chequidad, su vinculación histórico-geográfica con el devenir de la democracia liberal conectado con una idealización del movimiento husita.

I

El democratismo del Despertar Nacional tiene su primer punto de partida en el pensamiento del político e historiador František Palacký, quien entre 1848 y 1872 publica en 5 tomos la *Historia de la nación checa en Bohemia y Moravia (Dějiny národu českého v Čechách a v Moravě)*. 1848, como sabemos, es un año de conmoción política dentro Europa por las distintas revoluciones acaecidas, pero también un año importante en la vida checa y la vida de Palacký en particular, pues ese año integra la primera camada de diputados checos en el Parlamento de Kremsier (Kremsierer Reichstag), lo cual inaugura inicio de la representatividad política de los checos dentro del Imperio AustroHúngaro, y preside el Primer Congreso Esloveno para las Naciones Europeas, evento donde se origina el movimiento paneslavista. Precisamente, en el manifiesto de dicho Congreso, Palacký construye –como lo hará también en *Dějiny národu* y otros escritos– una dicotomía entre los pueblos eslavos y los germanos y latinos a partir de la organización política. Estos dos últimos pueblos, que serían más afines al orden feudal y a formas de opresión, se separan de las inclinaciones democráticas propias del carácter de los eslavos:

el eslavo, reprimido desde hace mucho tiempo, está alzando nuevamente su cabeza, ahuyenta la fuerza externa de sí mismo y reclama, con un poderoso énfasis, su antigua herencia, la libertad. Fuerte en número, aunque más fuerte en su voluntad y su flamante unidad fraterna, mantiene su naturaleza y los principios de sus padres: no pide dominación ni guerra, sino que pide libertad, tanto para sí mismo como para todos; pide que esta sea reconocida universal e indudablemente como el derecho humano más sagrado. Por eso, los eslavos rechazamos todo privilegio y exceso de derechos, así como toda diferencia política

de clase. [...] Sí, *libertad, igualdad, y fraternidad* sigue siendo, tanto hoy como hace mil años, nuestra máxima. (Palacký, 1873, pp. 35-36)¹⁵⁸

Una de las fundamentaciones más reiteradas en los escritos de Palacký sobre este valor milenario democrático dado a los antiguos eslavos aparecería en los relatos bizantinos de Procopio de Cesárea (Prokop Cesarienský) y el emperador Mauricio (Mauricius), en los que el historiador subraya la primacía de la libertad para los pueblos eslavos, y que en ellos “esta democracia reconocía el derecho a la humanidad en cada persona humana, tanto en el partidario rico y victorioso, como en el oponente derrotado y pobre” (Ibid., p. 135).¹⁵⁹ Sin embargo, esta cosmovisión política se acabaría cristalizando en la revolución husita, donde Palacký veía tanto un rechazo a las tradiciones germanas (en ese entonces, representantes del Papado), como a la estructura feudal y la desigualdad ante la ley. Asimismo, subrayaba la existencia de una “adopción más rigurosa a los principios éticos” por parte de los husitas. En consonancia con la cosmovisión romántica, los tomos de la *Dějiny* no solo se proponen recuperar y difundir una visión del pasado checo, sino utilizar esta como el marco de una imagen idealizada de su pueblo dentro de la historia occidental. Si, como afirma Palacký, la historia resulta ser el fruto final de la ilustración de las naciones (algo explícitamente adoptado de la filosofía de Herder), y sus hechos no provienen sino de “una lucha y, por lo tanto, de una disputa entre dos partes” (Palacký, 1848, p. 8),¹⁶⁰ sobre el pueblo checo recae la dignidad de ser un eje de la transformación misma del continente en su totalidad:

Así como la propia tierra checa se coloca en el centro y corazón de Europa, durante muchos siglos esta se volvió un centro donde los diversos componentes y principios de la vida nacional, estatal y eclesiástica de la Europa moderna confluyeron y se unieron, no sin resistencia. (Ibid., p. 9)¹⁶¹

¹⁵⁸ Las traducciones de todas las citas realizadas en este trabajo son de nuestra autoría. Original: “dlauho utišťený Slowan opět hlavy své , plaší násilí od sebe a hlásí se s mocným důrazem o staré své dědictví , o swobodu . Silný počtem , ještě silnější vůli swau a nowě nabyta bratrskau jednomyslnosti , zůstává nicméně weren své přirozené powaze i zásadám otcůw swých : ne žádát panování ani výboje , ale žádá swobodu , jak pro sebe tak i pro každého ; žádá , aby ona všeobecně bez wy minky uznána byla co nejsvětější práwo člověka . Protož my Slowané zawrhujeme a w oškliwosti máme každé pan stwi pauhé sily , stawící se zákonům w bok ; zawrhujeme všecka privilegia i nadpráví , jakož i všeccky politické rozdílý stawůw [...] Ano , swoboda, rownost a bratrstwí všech we státu žijících jest, jako před tisíciletím , tak i dnes zase heslem naším”.

¹⁵⁹ Original: “tato demokratie uznávala práwo lidskosti w každé lidské osobě , netoliko we wítězném a zámožném příteli, ale i w poraženém a všeho postrádajícím nepříteli”.

¹⁶⁰ Original: “A poněwadž každý skutek dějinný na zápasu , tudíž na sporu dwau stran záleží , do kterého vždy vášně lidské všelijak se wplétají”.

¹⁶¹ Original: “Jakož země česká sama do středu a srdce uropy polo žena jest , tak i národ český stal se po mnohé wěky středistěm , we kterémž rozmanité prwky a zásady nowoeuropejského žiwota národního, státního i cirkewního, ne bez zápasu stýkaly a jednotily se”.

Palacký, y luego de él muchísimos otros continuadores del nacionalismo checo, inaugura la visión dialéctica de la chequidad como un incesante conflicto entre componentes políticos y culturales germanos y eslavos cuyo teatro a Bohemia.¹⁶² allí, y no en otra parte, se iniciaría la primera oposición auténtica al medievalismo. Su monumental estudio de la historia, sin embargo, no dejaba de estar fuertemente guiado por las motivaciones liberales de su tiempo. No solo era muy fuerte su antigermanismo, sino también su anticomunismo, pues rechazaba identificar la democracia con la idea de un “gobierno del pueblo” (*vláda národu*).

II

La idealización de la imagen checa dada por Palacký tuvo efectos en el escenario político y en la conciencia nacional, como se observa en el propio caso de Masaryk, quien continúa el legado de Palacký, aunque con una lectura no-dialéctica, y decididamente no étnica de la chequidad.

Masaryk reformula el enfoque democratista de Palacký poniendo el acento en el problema de la religión, implícito en el pensamiento del historiador. Siguiendo la interpretación masarykiana, Palacký considera la reforma religiosa checa culminará en una moral racional no-dogmática (adoptada de la filosofía kantiana). Por ello, la cuestión checa termina representando algo más que una cuestión nacional, se trata de una “cuestión vital, la más vital de todas: aquella según la cual la relación entre los hombres, y entre las naciones, debe determinarse bajo el sentido más profundo posible, *sub specie aeternitatis*” (Masaryk, 1912, p. 48)¹⁶³.

Bajo este prisma, Masaryk observa que la reforma husita (“nuestra Reforma”) es la que verdaderamente fundamenta este ideal checo de la humanidad, tomando distancia de las ideas provenientes de la revolución francesa: “el humanismo liberal no es el mismo que el humanismo de nuestra reforma”, ya que el primero “influye desfavorablemente en lo moral y social” (Masaryk, 2013b, p. 12). Aún con mayores derechos políticos dentro del Imperio, los checos todavía no habían logrado volverse la verdadera Nación de Hus, pues, tal como escribe en una de su más leída entre sus compatriotas, *La cuestión checa*, la pregunta por el sentido su historia no sería otro que el de plantear “la pregunta por el destino de la humanidad” (Masaryk, 2013a, p. 8), y este destino no debe negar el rol de

¹⁶² Esta disputa, clave en el problema de la chequidad, incluso sigue presente en los análisis de la cultura checa, como lo expone el trabajo de la musicóloga Kelly St. Pierre (2017).

¹⁶³ Original: “Palacký nám ukázal, že naše idea česká je v pravdě ideou světovou, otázkou životní, nejživotnější: určovat poměr člověka k člověku, národa k národu sub specie aeternitatis — ve smyslu věčnosti”.

la religión, como lo haría el humanismo liberal, sino hacer uso de esta como el vector para una democracia auténtica. En cualquier caso, el filósofo matizará este distanciamiento en otras obras, como la imponente *Rusia y Europa* (*Rusko a Evropa*), en donde allí afirma que el democratismo nacido de la Revolución Francesa no es antirreligioso, sino antiteológico y antieclesiástico, dado el vínculo de lo eclesiástico con el aristocratismo. Aquí, como en obras posteriores, se defiende una oposición entre democracia y teocracia, la cual suele aparecer en los textos del filósofo bajo el lema “¡Jesús, o César!”. El aristocratismo, como organización social que supone una desigualdad natural y necesaria entre las personas, no es solamente “una desigualdad política, militar, económica y social, sino también moral y religiosa” (Masaryk, 1933, p. 629). Pero el aristocratismo ha reducido la praxis religiosa a la teocracia, es decir, a una forma de jerarquización absolutista que subsume la acción humana a la doctrina (de la Iglesia). El democratismo se vuelve contra la religión solamente en tanto que esta promueve “la creencia mítica y la pasividad ética” (Ibid., p. 639), tal como lo haría la Iglesia. Para Masaryk, no obstante, la única forma de llevar a cabo una democracia verdadera resulta de su vínculo con la religión como estructura ética, pues de ella proviene la ética inherente a la democracia: la igualdad que promueve esta, sus aspiraciones sociales y políticas, a diferencia de la teocracia, “se funda en una nueva valoración de la persona humana” donde la ponderación de la iniciativa individual y el pedido de “igualdad legal y justicia” rechaza toda forma de dominio y gobierno (*vláda*) en favor de una administración (*správa*) del pueblo. De este modo, para Masaryk, la democracia resulta ser una consecuencia evolutiva de la religión cristiana, evolución iniciada por Hus y el husismo, y continuada por el protestantismo, quien “introduce el democratismo dentro de la vida político-eclesiástica” (Ibid., p. 642ss),

Una síntesis de toda la concepción masarykiana sobre la identidad entre democracia y religión puede verse en las siguientes palabras que el filósofo enuncia en las conversaciones que tiene con Karel Čapek:

Concibo el Estado, la vida estatal, la política, de la misma forma que la vida en su conjunto, *sub specie aeternitatis*. La democracia auténtica, basada en el amor y respeto al prójimo, es la realización de la voluntad divina en la tierra.

La democracia no es una forma de Estado, aquello redactado por las instituciones, sino una visión de la vida. (Čapek, 2018b, p. 271)¹⁶⁴

¹⁶⁴ Original: “Pojímám stát, státní život, politiku, jako celý život, opravdu sub specie aeternitatis. Demokracie pravá, založená na lásce a účtě k bližnímu a k bližním všem, je uskutečňováním božího řádu

III

La relación intrínseca que Masaryk establece a lo largo de sus obras y discursos entre la democracia y la religión termina por edificar el ideal de la naturaleza política del pueblo checo. La historiadora Andrea Orzoff analiza las consecuencias políticas de esta construcción identitaria en el libro de *The Battle of the Castle* (Orzoff, 2009), en donde se examina la construcción del “Mito Nacional Checoslovaco” durante la Primera República, haciendo hincapié en la imagen del propio Masaryk. Según Orzoff, Masaryk construyó una imagen híbrida entre demócrata y monarca con el propósito de sostener la unidad de una nación incipiente y mostrar el nuevo Estado como una democracia cosmopolita y tolerante.¹⁶⁵

Quizás la enunciación más famosa de este mito no la haya dicho Masaryk, sino Karel Čapek, cuando en la presentación del primer número del diario *Srdce Evropy*, afirma sobre su país:

una tierra sin mar, un Estado desde siempre sin mar; y, sin embargo, se había acostumbrado al título y a la función de isla. En los años de desestabilización posteriores a la guerra, se la llamó la isla del orden y la calma; recientemente, y con razón, se la llama la isla de la democracia. Sería al mismo tiempo una isla y una encrucijada: estos conceptos ya muestran por sí solos la particular complejidad de la situación geográfica, cultural y política de Checoslovaquia.¹⁶⁶ (Čapek, 2018a, p. 450)

Referencias bibliográficas:

- Čapek, Karel (2018a). “Hle, Československo!”, en *Od člověka k člověku*, tomo 3. Praga: Městská Knihovna v Praze.
- Čapek, Karel (2018b). *Hovory s T. G. Masarykem*. Praga, Městská Knihovna v Praze.
- Lucero, Jorge N. (2022). “«Corazón de Europa»: pequeña nota sobre la metáfora de la identidad checa”, *Eslavia*, nro. 9, disponible on-line: <https://eslavia.com.ar/corazon-de-europa-pequena-nota-sobre-la-metafora-de-la-identidad-checa/>
- Masaryk, Tomáš (1912). *Palackého idea národa českého*. Praga: Grosman a Svoboda.
- Masaryk, Tomáš (2013a). *Česká otázka*. Praga: Městská knihovna v Praze.
- Masaryk, Tomáš (2013b) *Jan Hus*. Praga, Městská knihovna v Praze.

na zemi. Demokracie není jen formou státní, není jen tím, co je napsáno v ústavách; demokracie je nazor na život”.

¹⁶⁵ Este año el historiador Ivan Šedivý (2022) ha publicado un libro sobre el mito Masaryk y su rol en la conformación de la Primera República como sistema parlamentario.

¹⁶⁶ Original: “země bez moře, stát odjakživa vnitrozemský; a přece si už zvykl na titul a funkci ostrova. V letech rozvratu po válce říkalo se mu ostrov klidu a pořádku; v letech nejposlednějších říká se mu právem ostrov demokracie. Byl zároveň ostrovem i křižovatkou: už ty pojmy samy ukazují zvláštní složitost zeměpisné, kulturní i politické situace Československa.

- Masaryk, Tomáš (1933). *Rusko a Evropa*, tomo 2. Praga: Jan Lachter.
- Orzoff , Andrea (2009). *The Battle of the Castle: The Myth of Czechoslovakia in Europe, 1914–1948*. Oxford: OUF, 2009.
- Palacký, František (1848). *Dějiny národu českého w Čechách a w Moravě, Svazek 1: Od prwowěkosti až do roku 1125*. Praga: Kalve.
- Palacký, František (1873). *Radhost: sbírka spisůw drobných*, vol. 3. Praga: Tempského.
- Šedivý, Ivan (2022). *T. G. M.: K mytologii první československé republiky*, Praga: Nakladatelství Lidové noviny.
- St. Pierre, Kelly (2017). *Bedřich Smetana: Myth; Music, and Propaganda*, Nueva York: University of Rochester Press.

Estrategias y posibilidades de las oposiciones democráticas en gobiernos híbridos, el estudio de cuatro casos: Eslovaquia (1994-1998), Macedonia del Norte (2010-2016), Hungría (2010-presente) y Serbia (2014-presente)

Sebastián Coronel Parnes (UBA)

Resumen:

Luego de la tercera ola de democratización (Huntington, 1991), el camino hacia la democracia liberal parecía imparable. Si bien se temió una regresión democrática –o contraola–, la democracia se mantuvo firme y consistente en la mayoría de los países que habían experimentado la transición. Sin embargo, otros autores (Levitsky & Way, 2010; Schedler, 2013) han explorado un camino gris, en donde coexisten mecanismos de la democracia representativa (elecciones, parlamentos) con alteraciones en su funcionamiento en favor de un sector político o partido gobernante. Ante ese contexto, las oposiciones han tenido diferentes herramientas de confrontar al Gobierno: boicots electorales, coaliciones pre-electorales, ayuda extranjera, movilización social. Este trabajo estudia las diferentes variaciones de las estrategias de las oposiciones en cuatro casos de regímenes híbridos, dos exitosos en su transición (Eslovaquia entre 1994 y 1998, durante el gobierno de Vladimír Mečiar; y Macedonia del Norte, bajo el mando de Nikola Gruevski (2008-2016)); y dos en que el régimen persiste (Hungría durante Viktor Orbán (2010-presente); y Serbia en la gestión de Aleksander Vučić, 2014-presente).

1. Introducción

La democratización posterior al comunismo fue exitosa en la mayoría de los casos, pocos han perdurado y muchos se han caído con las “revoluciones de colores” de los años 2000. Sin embargo, y evitando ser una “contra ola” de la democracia, los regímenes autoritarios competitivos están otra vez presentes en Europa; estos ya no heredan una estructura autoritaria, como pudo suceder en Serbia con Slobodan Milošević, sino que estructuran su poder desde la democracia, limitándola y construyendo un nuevo tipo de régimen (Bieber, 2018).

Si este contexto es nuevo, también deberían ser distintas las condiciones que permitieron el triunfo de las oposiciones democratizadoras; por ello, la pregunta de investigación es ¿qué factores contribuyeron a la oposición democrática para vencer a los nuevos regímenes autoritarios competitivos? El objetivo general de la investigación es analizar las experiencias exitosas y fallidas de transición democrática en estos países, para ello analizaremos las estrategias de la oposición, el rol que ha cumplido la Unión Europea, los efectos de las protestas sociales en el régimen, sumado al análisis de las estructuras institucionales (tanto nacionales como subnacionales) del régimen autoritario para mantener su poder. Se han seleccionado los casos en función de su naturaleza y de su

resolución: dos casos exitosos de transición democrática (Eslovaquia y Macedonia del Norte) y dos casos fallidos que todavía persisten (Hungria y Serbia).

Se parte de tres premisas: las elecciones son una herramienta favorable para la transición democrática, en donde la oposición lucha *en* las reglas de juego y *por* la definición de ellas (Schedler, 2013); la regresión democrática fue producto del engrandecimiento del Poder Ejecutivo (Bermeo, 2016); y, dado el pasado democrático del régimen, persisten “enclaves democráticos” que permiten la organización de la oposición para luego ser una propuesta política real.

Estas tres premisas permitirán desarrollar probar la siguiente hipótesis, envuelta en condiciones limitantes que permiten subseleccionar la variable interviniente. Resumidamente, la capacidad institucional del régimen es un sostén para evitar la transición; la existencia de una oposición gobernante en las principales ciudades del país permiten la organización a nivel nacional y la posterior transición por elecciones; el rol de la Unión Europea es clave para definir el futuro del régimen; la movilización ciudadana desestabiliza al régimen provocando tendencias favorables a la transición; y la coordinación de la oposición en coaliciones electorales unificadas provocan la derrota del régimen autoritario en elecciones y la transición democrática.

Comprobamos las hipótesis realizando un trabajo comparativo de N pequeña, en donde partimos de una situación de casos similares, pero con resultados diferentes. Concluimos afirmando que el rol de la Unión Europea es determinante para la transición a la democracia, pero que la existencia de una oposición organizada a nivel local, un régimen con débiles capacidades de discrecionalidad en el sistema institucional, la presencia de movilizaciones sociales, y una coalición opositora a nivel nacional son igualmente influyentes en el devenir del régimen autoritario.

Este trabajo se estructura de la siguiente manera. En primer lugar, se plantea el marco teórico a utilizar, argumentando teóricamente a las hipótesis; posteriormente, se presenta la metodología utilizada y se presentan los resultados de cada uno de los casos seleccionados; por último, se presentan conclusiones de carácter comparativo.

2. Marco teórico: regímenes híbridos y oposiciones

El retroceso democrático puede definirse cuando la democracia “deja de ser el único juego en la ciudad”, donde las opciones autoritarias alternativas adquieren legitimidad (Foa & Mounk, 2016), y esto se alcanzaría por diferentes motivos: una de las formas más clásicas es el golpe de Estado y el viraje hacia un autoritarismo puro y duro (Svolik M. , 2014); otras maneras fueron conceptualizadas por Bermeo (2016): manipulación electoral

(acciones que desvirtúan el juego electoral a favor del gobierno), golpes promisorios (similar a lo anterior), y engrandecimiento del ejecutivo. Esta categoría, el engrandecimiento del ejecutivo, denota una manera de acabar con la democracia a un ritmo lento, cuando el gobernante debilita y transgrede los controles de la democracia liberal, proponiendo cambios institucionales que vulneran el acceso al poder de la oposición (Bermeo, 2016, pág. 10). Estos métodos se realizan por canales legales, democráticos y constitucionales, pero en última instancia terminan vulnerando el buen funcionamiento de estos organismos, alterando el rendimiento democrático y bajando el nivel a la democracia.

En este contexto, es de esperar que los gobiernos más cerca del continuo autocrático incidan directa y/o indirectamente en el normal procedimiento electoral; en cambio, en caso de una mejoría democrática, las elecciones deberán ser más libres y justas. Así, definimos a los regímenes autoritarios como aquellos en donde el campo de juego está inclinado de manera desigual en favor del partido de gobierno que, gracias a su control del sistema, permite la competencia, pero no la competitividad (Levitsky & Way, 2010). Se presenta aquí una pregunta de endogeneidad: ¿qué fue primero, la democratización o la equidad en el campo electoral? Para Schedler (2013), las elecciones son una herramienta favorable para la transición democrática, en donde la oposición lucha en las reglas de juego y por la definición de ellas; de esta forma las elecciones multipartidistas en esquemas autoritarios hacen a los gobernantes vulnerables, creando oportunidades para el desafío de poder por parte de la oposición en dos niveles: en el debate sobre el tipo de las reglas de juego, y en la disputa electoral en las reglas de competencia. De esta forma, el debate de endogeneidad se soluciona: estamos analizando el tipo de las reglas de juego democráticas.

Estos regímenes pueden desarrollar capacidades deliberativas para las oposiciones, generalmente canalizando dichas presiones dentro de las estructuras del sistema para evitar subversiones contra las instituciones (Dryzek, 2008). En esta lógica, las legislaturas suelen ser elementos claves para atraer, controlar y beneficiar a un sector de la oposición a cambio del sometimiento al régimen; por ejemplo, evitando las manifestaciones callejeras (Reuter & Robertson, 2015). Que las instituciones autoritarias son un recurso útil está más que ejemplificado, pero no siempre son el mecanismo utilizado para la regulación de la oposición dado que esta, como actor no unitario, es sometida a diversas estrategias como la coacción, la coerción o la cooptación (Trantidis, 2021) bajo el mismo objetivo: la supervivencia y la estabilidad del régimen autoritario.

Este repertorio del control estatal (Schedler, 2013) depende de dos condiciones: la capacidad de la oposición para resistir, muchas veces relacionada con sus capacidades institucionales partidarias (Kavasoglu, 2021); y de la fortaleza del régimen autoritario para dirigir los organismos Estatales en pos de su defensa. Aquí no solo se incluye la cooptación o la represión, sino también la capacidad de construir especies de “oposiciones gestionadas” para discriminar y marginalizar a la oposición “extra-sistemática” como interlocutor con el régimen (March, 2009). Esto demuestra que si bien, como esbozaron Levitsky & Way (2010), las oposiciones pueden existir, no siempre cuentan con las capacidades de participación y se enfrentan restricciones que están más allá de la “cancha inclinada” competitiva, dado que se pone en peligro su propia existencia.

Para condicionar el libre juego de la competitividad, la capacidad del régimen autoritario se torna crucial. Pero si bien la competencia no es igualitaria, el poder del Gobierno no es necesariamente absoluto (Meng, 2019); en este contexto se puede evaluar la fortaleza circunstancial del régimen en base a distintas variables: los resultados económicos (Conrad, 2011), la capacidad de las empresas estatales para colonizar los resultados del mercado (Greene, 2007), la institucionalización partidaria (Pelke, 2020), entre otras dimensiones. Aquí parto del supuesto que las instituciones legislativas existen y la oposición participa de ellas (Gandhi & Przeworski, 2007), y que el Gobierno debe tener capacidad para restringir la participación de ella. Siguiendo esta argumentación, nuestra primera hipótesis señala que, a mayor capacidad institucional del régimen autoritario, es menos probable la existencia de un cambio institucional democrático.

En segundo lugar, los “enclaves democráticos” pueden persistir en contextos autoritarios, siendo estos importantes nichos de poder local que dotan de experiencia a la oposición para disputarle al gobierno en las elecciones. En este punto, se da un “efecto escalera” en donde los partidos opositores pueden utilizar la política local como un punto de apoyo para desafiar a los partidos dominantes en la arena nacional. Como señala Kjaer (2012) “la representación local puede ser un “respirador” que lleva el partido a través de los tiempos difíciles y que le permite ganar fuerza para reingresar al parlamento nacional; y una “incubadora” de nuevos partidos que encuentran su pie en la política nacional”. La des-democratización sucede en todos los niveles de la competencia política, pero pueden persistir algunas tendencias previas; por ejemplo, Magaloni (2010) y Greene (2007) ejemplifican que las posibilidades de victoria y gobierno de la oposición mexicana en las gobernaciones permitió construir sus propios enclaves democráticos para alcanzar el éxito electoral en el año 2000. De otra forma, también puede suceder lo contrario: la oposición puede tener restringidas capacidades para ganar a nivel local, ya sea por tendencias de los

votantes, por sus conflictos para unirse y la capacidad administrativa que pueda representar un municipio (O'Dwyer & Stenberg, 2021). Con este marco, la segunda hipótesis a comprobar es que, a mayor control de los gobiernos subnacionales por parte de la oposición, esta contará con más recursos para desafiar nacionalmente al régimen y provocar un cambio de sistema por vías electorales.

Para Bunce & Wolchik (2011) la unión de la oposición es clave para implementar su “modelo electoral”: una oposición unida es una señal a todo el sistema político, al elector y a las fuerzas internacionales de que existe una posibilidad de emprender un cambio real de régimen. En este caso, las “redes transnacionales” (2011:255) empujan conscientemente a la unidad de la oposición para poder seguir generando el “efecto bola de nieve”, promoviendo movimientos sociales unificados detrás de la oposición en caso de un fraude electoral, como sucedió en Serbia durante la caída de Slobodan Milošević (Magaloni, 2010). Pero la unidad de la oposición no se logra sólo aglutinando fuerzas contra el autócrata, sino que conlleva dimensiones como su proximidad ideológica y las capacidades de recursos que tenga el propio gobierno para cooptar y atraer a la oposición; en todo caso, los regímenes dominantes buscarán evitar esa unidad (Greene, 2007, pág. 88).

En nuestra región de estudio, la fragmentación de la oposición es muy evidente dado que las líneas de polarización y fragmentación no dividen solamente entre el gobierno y la oposición, sino que también se refuerza por cuestiones de identidad nacional, étnicas e ideológicas entre la oposición (Bieber, 2018). En este caso, otra de las opciones en mano de la oposición es el boicot, estos pueden ser de dos tipos: parlamentarios y electorales (Laštro & Bieber, 2021); el primer tipo se refleja en el rechazo a la participación en las sesiones del parlamento luego de obtener un mandato electoral; el segundo es aún más radical, ya que conlleva desconocer de entrada la participación en las elecciones. Ambos tipos existen en nuestros casos (principalmente en Macedonia y Serbia), pero son aún más relevantes los boicots electorales ya que promocionan de forma no violenta la participación de protestas que pueden extraer concesiones o desestabilizar al régimen (Helms, 2021; Laštro & Bieber, 2021). Por este motivo, resulta relevante considerar como tercera hipótesis que la existencia de la coordinación de la oposición en un único frente electoral provocaría un cambio institucional pro democrático.

Por último, la organización internacional puede fortalecer a grupos rivales del régimen, crear incentivos para la unidad de la oposición y coordinar sus campañas, construyendo así una nueva base de poder que, en caso de triunfar, estaría más comprometida con las reformas europeas (Vachudova M., 2005). En última instancia, la toma del poder en

elecciones decisivas, donde los autócratas salen derrotados, puede significar un avance considerable con los compromisos de adhesión; de esta manera, la Unión Europea se compromete con un sector de la oposición a avanzar en las negociaciones en caso de vencer al régimen autoritario competitivo, dado que “revertir el rumbo se vuelve muy costoso para cualquier gobierno, por lo que darían una señal de mucha desconfianza a los actores externos” (Vachudova M. A., 2010, pág. 83). De esta forma, esperaríamos que la Unión Europea ejerza un doble rol en un país no miembro: presionaría al régimen que, sin querer implementar las transformaciones, dirige el apoyo europeo a las fuerzas de la oposición que en caso de vencer avanzarían con la integración a Europa. Una vez que un país forma parte de la Unión, las reformas se ralentizan, pero en caso de un “revés” democrático esperaríamos que la UE movilice sus recursos para favorecer rápidamente a la oposición democrática. En este contexto, dado que uno de nuestros casos (Hungría) forma parte de la Unión Europea, es imprescindible considerar el rol de presión externa, tanto para miembros como no miembros, en el proceso de democratización. Nuestra cuarta hipótesis, entonces, denota que la posición pro-democrática de la UE es crucial para provocar un cambio contra la autocracia nacional.

4. Resultados

4.1. Eslovaquia 1994-1998: las restricciones de Vladimir Mečiar y las oportunidades opositoras

Institucional: Imposibilidad de cambiar el sistema electoral producto de la coalición de gobierno.

Subnacional: el HDZS sólo gobernaba en Zilina y Trencin.

Coalición opositora: la oposición se unió en la SDK (KDH, DU, DS, DSDSS, SZS) post referéndum fallido de 1997.

Movilizaciones: Existencia de una red de ONGs, pero no hubo movilizaciones masivas contra del régimen.

Rol de la UE: Mečiar implementó una “farsa reformista” (Vachudova M., 2005) que se volvió insostenible en 1997, cuando la retórica del régimen criticó abiertamente a la UE denunciando un “complot occidental” contra Eslovaquia. Ante esta situación, la UE acudió a diferentes gestiones y comunicados para restringir al gobierno, siendo la no invitación a las negociaciones adhesión en 1997 (Schimmelfennig, Engert, & Heiko, 2003). La influencia al régimen le permitió a la oposición democrática legitimarse a los ojos extranjeros, evidenciado en el apoyo a las ONGs opositoras, en

las reformas posteriores a 1998 y la adhesión de Eslovaquia a la Unión Europea en 2004 (Vachudova M., 2005).

4.2. Hungría 2010-presente (2021): el régimen de Orban y la débil oposición

Institucional: Modificación del sistema mayoritario a uno más mayoritario en 2011: redujo los miembros de la asamblea, *gerrymandering* y se expandió el voto para los húngaros externos (Szekely).

Subnacional: Fidezs dominó la política local húngara casi absolutamente, no tuvo competencia casi hasta 2019 en algunas ciudades importantes, sigue manteniendo su predominancia a pesar de perder ciudades como Budapest, Miskolc, Érd, entre otras.

Oposición: La oposición nunca se pudo unir hasta las elecciones parlamentarias de 2022, sin poder vencer al régimen.

Mov. sociales: El gobierno de Orban controla gran parte de los medios de comunicación y demoniza a las ONG que están por fuera de su alcance, designándolas como “agentes extranjeros en Hungría” que deben declarar su financiamiento ante el Estado (Biró-Nagy, 2017). El control (y el apoyo, principalmente en las zonas rurales) del régimen impide el desarrollo de una movilización que pueda desestabilizar al gobierno de Fidezs.

Rol de la UE: La relación de Hungría con la Unión Europea contradice la teoría de “apalancamiento” como efecto democratizador (Levitsky & Way, 2010); aquí, los vínculos de Orban y la actitud de la Unión Europea ha permitido sustentar y mantener al régimen autoritario competitivo, por lo cual conlleva a pensar que no cualquier régimen no democrático verá de mala forma los vínculos con occidente.

4.3 Serbia 2012-presente: Aleksander Vučić y el regreso al autoritarismo

–Vučić no ha cambiado el sistema hacia tendencias mayoritarias, pero que ha hecho pequeñas modificaciones que socavaron la libre participación de la oposición: la utilización sistemática de las elecciones anticipadas. El sistema electoral serbio concibe a todo el país como un distrito único, donde el umbral de acceso es del 5% (0,4% para las minorías étnicas), con una cuota de género del 30% y la utilización de listas cerradas (desde 2012).

–El SNS domina en casi todas las 18 ciudades serbias con más de 50 mil habitantes; la oposición solo pudo triunfar en Novi Pazar (mayoría bosníaca), pero en el resto –y principalmente las más importantes (Belgrado, Novi Sad y Niš)– el partido de Vučić es predominante (2016 y 2020).

- La oposición ha estado fragmentada y dividida a nivel partidario y sólo ha coordinado acciones a nivel extrainstitucional; protestas y boicots electorales. Incluso no tiene consenso absoluto.
- Existieron “olas” de protestas sociales durante la estabilocracia de Vučić: la primera fue durante 2016 y 2017, cuando el gobierno presentó un proyecto de construcción en Belgrado y generó reacciones civiles populares enmarcadas en el lema “ne da (vi)mo beograd” (no dejes que Belgrado caiga/se ahogue) y “protiv diktature” (contra la dictadura) (Vukelić Petrović & Stanojevic, 2020). La segunda ola de activismo social fue durante 2018/2020, como reacción a las elecciones presidenciales de 2018, la golpiza al opositor Borko Stefanović, y el empeoramiento de las libertades en medios de comunicación (Stojanović & Dragaš, 2017; Petrović, 2018). Las protestas no consigan sus objetivos finales, manteniendo al régimen estable y sin movilizar una propuesta política partidaria que enfrente al régimen (Laštro & Bieber, 2021; Mladenov Jovanović, 2019).
- Serbia es una estabilocracia producto de la acción exterior de la Unión Europea al apoyar a un régimen no democrático a cambio de no incitar guerras o conflictos en la región (Bieber, 2018:103), las imágenes de los principales mandatarios de la UE ayudan a reforzar la legitimidad interna del gobierno de Vučić, dando una retórica “pro europea” a cambio de limitar la democracia.

4.4. Macedonia del Norte 2010-2016: la estabilocracia que falló

- Gruevski sólo continuó la tendencia previa de modificar el sistema electoral para favorecer al oficialismo, pero también adelantó todas las elecciones en las que participó, siguiendo la estrategia de fragmentación y debilitamiento de la oposición (Bieber, 2018).
- VMRO-DMPE ganó en casi todas las ciudades con más de 50,000 habitantes (menos en Tetovo, de mayoría albanesa). Solo se considera las elecciones de 2013.
- El sistema de partidos dividido en clivajes étnicos no promueve incentivos para las alianzas preelectorales. Solo existieron coordinaciones a nivel parlamentario (boicots), pero no es significativo.
- Hay cuatro olas de protestas durante el régimen, pero las últimas protestas permitieron la coordinación entre la calle y la oposición que, mediados con la Unión Europea, permitieron negociaciones para la transición democrática en 2016 (Petkovski y Nikolovski, 2016).

–Estabilocracia pero con tensiones (Grecia lo vetó en la OTAN), pero la UE intervino para la transición: en el “Acuerdo de Przino” se acordaron el regreso de los socialdemócratas al parlamento, el nombramiento de un fiscal especial para investigar las escuchas telefónicas a Gruevski y la repetición de las elecciones (Tezcan, 2019).

Conclusión

Este trabajo tuvo como objetivo analizar los factores estructurales de los nuevos regímenes autoritarios competitivos y las estrategias de la oposición para derrocarlos. La selección de casos no fue causal, se eligieron dos casos de transiciones democráticas exitosas (Macedonia y Eslovaquia) y dos fallidas (Hungría y Serbia); en este análisis encontramos las siguientes conclusiones comparadas:

La estructura institucional del régimen es clave, pero no determinante para la supervivencia del régimen: si Hungría y Serbia refuerzan la idea de que es importante el control para la supervivencia, Macedonia lo discute: el gobierno de Gruevski controló y manipuló el sistema electoral, pero igualmente cayó; por otro lado, el caso de Eslovaquia refuerza el argumento: Vladimir Mečiar tuvo débiles capacidades producto del acuerdo de coalición de gobierno.

El dominio del gobierno local es un gran apoyo para la transición, pero Macedonia vuelve a demostrar que no es determinante: allí, VMRO-DPMNE dominó la política local durante el periodo estudiado y, sin embargo, la oposición demostró capacidades de derrotar al Gobierno y seguir siendo competitivo, estos factores pueden ser propios de la estructura institucionalizada del SDSM; por otro lado, Hungría y Serbia confirman que el dominio de la mayoría de las ciudades grandes es una forma de evitar la organización de la oposición, y Eslovaquia provoca el efecto contrario: las victorias de la oposición democrática en las elecciones locales fueron clave para la coordinación opositora en 1998.

La movilización social no pareciera ser un factor determinante para la transición, pero sin la existencia de una sociedad civil es muy difícil realizarla: las estabilocracias estudiadas (Serbia y Macedonia) han tenido amplias movilizaciones sociales pero difirió el futuro de dichos regímenes; por otro lado, Eslovaquia prueba que no es necesaria una amplia movilización para derrocar al régimen, pero si es importante articular una red organizaciones de la sociedad civil y no gubernamentales (ONG) para favorecer la transición electoral. Hungría prueba el argumento: el control del Estado sobre las ONG y la ausencia de movilizaciones masivas mantienen estable al régimen autoritario.

La acción de la Unión Europea es clave para el futuro del régimen: Esta conclusión refuerza la teoría del rol democratizador de la UE, pero debemos ser cautos y no entender

que cualquier acción de la Unión es un impulso para la democracia. Serbia y Hungría han mantenido el apoyo de Europa de diferentes maneras (Serbia como estabilocracia, Hungría como régimen híbrido con limitaciones externas); pero Macedonia y Eslovaquia no, lo que ha incentivado la caída del régimen.

La coalición de la oposición es determinante, pero sola no puede: Eslovaquia es el mejor ejemplo de cómo una coalición opositora puede vencer al autócrata y gobernar posteriormente; Macedonia del Norte, por la naturaleza de su sistema de partidos, refuta esta preposición; por otra parte, la coordinación y colaboración de la oposición ha estado presente al momento de formar gobierno. Por otro lado, Serbia y Hungría refuerzan la hipótesis al rechazarla: los partidos de la oposición no se han presentado en coaliciones lo que facilitó el aumento de poder del partido de gobierno.

En síntesis, los casos confirman el modelo en casi todos los casos (sólo lo hace parcialmente en Macedonia del Norte). Investigaciones posteriores podrían dirigirse en tres sentidos: ampliar las variables independientes relacionadas a la caída del régimen (institucionalización partidaria, del sistema de partidos, la influencia de la retórica populista y la polarización social), aumentar la cantidad de casos para probar el modelo en otras regiones y contextos, y profundizar el estudio de los casos parcialmente comprobados, principalmente en Macedonia del Norte.

Bibliografía:

- Acemoglu, D., & Robinson, J. (2006). *Libro Por Que Fracasan Los Paises*. Buenos Aires: Booket.
- Ágh, A. (2015). De-Europeanization and De-Democratization Trends in Ece: From the Potemkin Democracy to the Elected Autocracy in Hungary. *Journal of Comparative Politics*.
- Alvarez, M., Cheibub, J., Przeworski, A., & Limongi, F. (1996). What Makes Democracies Endure? *Journal of Democracy*.
- Antal, A. (2019). *The Rise of Hungarian Populism: State Autocracy and the Orbán Regime*. Emerald Publishing .
- Armstrong, D., Reuter, O., & Robertson, G. (2019). Getting the opposition together: protest coordination in authoritarian regimes. *Post-Soviet Affairs*.
- Baer, J. (2001). Boxing and politics in Slovakia: mečiarism – roots, theory and practice. *Democratization*.
- Barański, M. (2020). The political party system in Slovakia in the era of Mečiarism. The experiences of the young democracies of central European countries. *Eastern Review*.
- Batory, A. (2016). Populists in government? Hungary's “system of national cooperation”. *Democratization* 23(2).
- Bermeo, N. (2016). On Democratic Backsliding . *Journal of Democracy*.

- Bieber, F. (2018). *The Rise of Authoritarianism in the Western Balkans*. Londres: Palgrave Macmillan.
- Biró-Nagy, A. (2017). Illiberal Democracy in Hungary: The Social Background and Practical Steps of Building an Illiberal State. En P. Morillas, *Illiberal Democracies in the EU: the Visegrad Group and the Risk of Disintegration* (págs. 31-44). Barcelona: CIDOB .
- Bobbio, N. (1996). *El futuro de la democracia*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Bochsler, D. (2013). Regional Party Systems in Serbia. En V. Stojarová, & P. Emerson, *Party Politics in the Western Balkans* (págs. 131-151). Londres: Routledge.
- Bozóki, A., & Hegedüs, D. (2018). An externally constrained hybrid regime: Hungary in the European Union. *Democratization*.
- Bunce, V., & Wolchik, S. (2011). *Defeating Authoritarian Leaders in Postcommunist Countries*. Londres: Cambridge University Press.
- Burnell, P. (2011). The international environment is becoming less benign for democracy? En G. Erdmann, & M. Kneuer, *Regression of Democracy?* (págs. 81-103). Amsterdam: Zgitscheriet für vergleichende politikwissenschaft.
- Bursać, D., & Vučićević, D. (2021). Election boycott in a hybrid regime: The case of 2020 parliamentary elections in Serbia. *New Perspectives* 29(2).
- Buzogány, A. (2017). Illiberal democracy in Hungary: authoritarian diffusion or domestic causation? *Democratization* 24(1).
- Cabada, L., & Procházka, D. (2020). Exploring the "grey zone": the theory and reality of "hybrid regimes" in postcommunist countries. *Journal of Comparative Politics*.
- Carey, J., & Reynolds, A. (2011). The Impact of Election Systems. *Journal of Democracy* 22(4).
- Casal Bertoa, F., & Rama Caamaño, J. (2017). ¿Democracia en crisis? el futuro de los partidos políticos y de la democracia representativa. *Revista de las Cortes Generales*, 249-273.
- Cassani, A. (2017). Do All Bad Things Go Together? Electoral Authoritarianism and the Consequences of Political Change Short of Democratisation. *Politikon*.
- Cassani, A., & Tomini, L. (2020). Reversing regimes and concepts: from democratization to autocratization. *European Political Science* .
- Ceka, B. (2018). Macedonia: A New Beginning? *Journal of Democracy*.
- Collier, D., & Levitsky, S. (1998). Democracia con adjetivos. Innovación conceptual en la investigación comparada. *Agora Internacional* N°8.
- Conrad, C. (2011). Constrained Concessions: Beneficent Dictatorial Responses to the Domestic Political Opposition . *International Studies Quarterly*.
- Converse, N., & Kapstein, E. (2008). Poverty, Inequality, and Democracy: Why Democracies Fail . *Journal of Democracy*.
- Cooley, A. (2015). Authoritarianism Goes Global: Countering Democratic Norms. *Journal Of Democracy*., 49-63 .
- Csillag, T., & Szelényi, I. (2015). Drifting from liberal democracy: traditional/neo-conservative ideology of managed illiberal democratic capitalism in post-communist Europe. *Intersections* 1(1):, 1-31.

- Dahl, R. (1971). *Polyarchy: Participation and Opposition*. Yale University Press.
- Deegan-Krause, K. (2003). Slovakia's Second Transition. *Journal of Democracy*.
- della Porta, D. (2013). Análisis comparativo: la investigación basada en casos frente a la investigación basada en variables. En D. della Porta, & M. Keating, *Enfoques y metodologías de las ciencias sociales. Una perspectiva pluralista* (págs. 211-236). Madrid: Akal.
- Deschouwer, K. (2006). Political parties and democracy: A mutual murder? *European Journal of Political Research* 29(3).
- Diamond, L. (2015). Facing Up to the Democratic Recession. *Journal Of Democracy*.
- Diamond, L., & Morlino, L. (2004). The Quality of Democracy: An Overview. *Journal of Democracy*, 20-31.
- Domachowska, A. (2020). Przywództwo polityczne w ramach „stabilokracji” a stan demokracji: przykład Serbii. *Przegląd Europejski*.
- Doyle, M. (2005). Three Pillars of the Liberal Peace. *American Political Science Review*,.
- Dryzek, J. (2008). Democratization as Deliberative Capacity Building. *Comparative Political Studies* 42(11).
- Durašković, S. (2015). From "Husakism to "Mečiarism": The National Identity- Building Discourse of the Slovak Left-wing Intellectuals in the 1990s Slovakia. En M. Kopeček, & P. Wciślik, *Thinking through Transitions: Liberal Democracy, Authoritarian Past, and Intellectual History in East Central Europe After 1989* (págs. 525-552). Budapest: Central European University Press.
- Ekiert, G., Kubik, J., & Vachudova, M. (2007). Democracy in the Post-Communist World: An Unending Quest? *East European Politics & Societies* 21(1).
- Enyedi, Z. (2015). Paternalist populism and illiberal elitism in Central Europe. *Journal of Political Ideologies* .
- Fink-Hafner, D., & Hafner-Fink, M. (2009). The Determinants of the Success of Transitions to Democracy. *Europe-Asia Studies* 61(9).
- Flores Juberías, C. (2001). Macedonia: entre la crisis y la consolidación. *CIDOB*.
- Foa, R., & Mounk, Y. (2016). The Danger of Deconsolidation: The Democratic Disconnect. *Journal of Democracy*.
- Frankenberger, R., & Graf, P. (2011). Elections, Democratic Regression, and Transitions to Autocracy. En G. Erdmann, & M. Kneuer, *Regression of Democracy?* (págs. 201-221). Amsterdam: Zetschrift für vergleichnde politikwissenschaft.
- Fukuyama, F. (2014). *Orden y decadencia de la política: Desde la Revolución Industrial a la globalización de la democracia*. Barcelona: Deusto S.A.
- Gandhi, J., & Przeworski, A. (2007). Dictatorial Institutions and the Survival of Autocrats. *Comparative Political Studies* 40(11), 1279-1301.
- Gandhi, J., & Reuter, O. (2013). The incentives for pre-electoral coalitions in non-democratic elections. *Democratization* 20(1):, 137-159.
- Gleditsch, K., & Ward, M. (2006). Diffusion and the International Context of Democratization. *International Organization*.

- Greene, K. (2002). Opposition party strategy and spatial competition in the dominant party. *Comparative Political Studies*.
- Greene, K. (2007). *Why Dominant Parties Lose, Mexico's Democratization in Comparative Perspective*. New York: Cambridge University Press.
- Gyulia, A., & Stein-Zalai, J. (2016). Hibrid rezsimék és a szürke zóna: új válaszok a politikai rezsimék rendszertanának örök kérdéseire. *Metszetek*.
- Hargitai, T. (2020). How Eurosceptic is Fidesz actually? *Politics in Central Europe*, 16(1) .
- Haughton, T. (2002). Explaining the Slovak Sonderweg: Slovakia's Path of Political Transformation During Her First Five Years of Independence (1993-8). *Doctoral thesis (Ph.D)*, UCL (University College London).
- Haughton, T. (2003). Facilitator and Impeder: The Institutional Framework of Slovak Politics during the Premiership of Vladimír Mečiar . *The Slavonic and East European Review*.
- Helms, L. (2021). Introduction: The nature of political opposition in contemporary electoral democracies and autocracies. *European Political Science*.
- Herman, L. (2015). Re-evaluating the post-communist success story: party elite loyalty, citizen mobilization and the erosion of Hungarian democracy. *European Political Science Review*.
- Huntington, S. (1991). *La tercera ola: la democratización a finales del siglo XX*. Madrid: Paidós.
- Ishiyama, J. (1995). Communist Parties in Transition: Structures, Leaders, and Processes of Democratization in Eastern Europe. *Comparative Politics Vol. 27 N° 2*, 147-166.
- Juberias, C. (2002-2003). Macedonia: el acuerdo de paz de Ohrid y su problemática implementación. *CIDOB*, 61-92.
- Karl, T., & Schmitter, P. (1993). Qué es y qué no es la democracia. *Sistema: revista de ciencias sociales*, 17-30.
- Kavasoglu, B. (2021). Opposition Parties and Elite Co-optation in Electoral Autocracies. *University of Gothenburg, Varieties of Democracy Institute: Working Paper No. 120*.
- Key, V. (1955). A Theory of Critical Elections. *The Journal of Politics*.
- Kim, D. S. (2016). The rise of European right radicalism: The case of Jobbik . *Communist and Post-Communist Studies*.
- Kjaer, U. (2012). Local politics: incubator or respirator of political parties. En Blom-Hansen, Green-Pedersen, & Skaaning, *Democracy, Elections, and Political Parties. Essays in honour of Jørgen Elklit* (págs. 201-209). Aarhus.
- Kornai, J. (2015). Hungary's U-turn. *Capitalism and Society* 37(3).
- Kovács, K., & Tóth, G. (2011). Hungary's Constitutional Transformation. *European Constitutional Law Review*.
- Krastev, I. (2017). *After Europe*. Pennsylvania : University of Pennsylvania Press .
- Krekó, P., & Enyedi, Z. (2018). Orbán's Laboratory of Illiberalism. *Journal of Democracy* 29(3).
- Laštro, C., & Bieber, F. (2021). The Performance of Opposition Parties in Competitive Authoritarian Regimes: Three Case Studies from the Western Balkans. *European Political Science* .

- Levitsky, S., & Way, L. (2010). *Competitive Authoritarianism. Hybrid Regimes after the Cold War*. New York: Cambridge University Press.
- Levitz, P., & Pop-Eleches, G. (2010). Why No Backsliding? The European Union's Impact on Democracy and Governance Before and After Accession. *Comparative Political Studies* 43(4).
- Lijphart, A. (2000). *Modelos de Democracia*. Barcelona, España: Ariel.
- Linz, J. (2001). Los partidos políticos en las democracias contemporáneas: problemas y paradojas. En R. Gunther, J. Montero, & J. Linz, *Political Parties: Old Concepts, New Challenges*. New York: Oxford University Press.
- Linz, J. (2013). Los peligros del presidencialismo. *Revista Latinoamericana de Política comparada*, 11-31.
- Linz, J., & Stepan, A. (1996). *Problems of Democratic Transition and Consolidation: Southern Europe, South America, and Post-Communist Europe*. New York: Johns Hopkins University Press.
- Magaloni, B. (2010). The Game of Electoral Fraud and the Ousting of Authoritarian Rule. *American Journal of Political Science* 54(3):.
- Mair, P. (2005). Democracy Beyond Parties. *Center for the Study of Democracy*; 05-06.
- March, L. (2009). Managing Opposition in a Hybrid Regime: Just Russia and Parastatal Opposition. *Slavic Review*.
- McAllister, I., & White, S. (2007). Political Parties and Democratic Consolidation in Post-Communist Societies. *Party Politics*.
- McFaul, M. (2010). "The Missing Variable: The "international System" as the Link between Third and Fourth Wave Models of Democratization", En M. McFaul, V. Bunce, & K. Stoner-Weiss, *Democracy and Authoritarianism in the Postcommunist World*. New York: Cambridge University Press.
- Meng, A. (2019). Ruling Parties in Authoritarian Regimes: Rethinking Institutional Strength. *British Journal of Political Science*.
- Merkel, W. (2004). Embedded and defective democracies. *Democratization*.
- Merkel, W., & Scholl, F. (2018). Illiberalism, populism and democracy in East and West. *Politologický časopis Czech Journal of Political Science*.
- Mladenov Jovanović, S. (2019). "One out of Five Million": Serbia's 2018-19 Protests against Dictatorship, the Media, and the Government's Response. *Open Political Science* 1(1).
- Morgenthau, H. (1986). *Política entre las naciones. La lucha por el poder y la paz*. Buenos Aires: Grupo Editor Latinoamericano.
- Morlino, L., & Russo, J. (2020). ¿Una nueva ola autoritaria? radicalización y neopopulismos en Europa y América Latina. *Revista Euro Latinoamericana de Análisis Social y Político*, 17-33.
- Mudde, C. (2007). *Populist radical right parties in Europe*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Mujanović, J. (2018). *Hunger and Fury: The Crisis of Democracy in the Balkans*. Londres: Oxford University Press.

- Munck, G. (2007). Democracy Studies: Agendas, Findings, and Challenges. En D. Berg-Schlosser, *Democratization. The state of the art* (págs. 45-69). Staiffenbergstr: Barbara Budrich.
- Munck, G., & Verkuilen, J. (2002). Conceptualizando y midiendo la democracia: una evaluación de índices alternativos. *Política y Gobierno*, 403-441.
- Mungiu-Pippidi, A. (2010). When Europeanization Meets Transformation: Lessons from the Unfinished Eastern European Revolutions. En V. Bunce, M. Mcfaul, & K. Stoner-Weiss, *Democracy and Authoritarianism in the Postcommunist World*,. New York: Cambridge University Press.
- Nacevska, E., & Fink-Hafner, D. (2019). CHANGE IN THE PARTY SYSTEM FROM LIBERAL - TO ETHNIC-BASED POLARISATION - THE CASE OF MACEDONIA. *Teorija in Praksa* 56, 7-29.
- Nohlen, D. (1999). *Sistema de gobierno, sistema electoral y sistema de partidos políticos*. México: Tribunal Electoral del Poder Judicial de la Federación.
- O'Donnell, G. (1993). Acerca del Estado, la democratización y algunos problemas conceptuales. Una perspectiva latinoamericana con referencias a países poscomunistas. *Desarrollo Economico*.
- O'Donnell, G. (1996). Illusions About Consolidation. *Journal of Democracy*.
- O'Donnell, G. (1996). Otra institucionalización. *Política y Gobierno*, vol III Num 2, 219-244.
- O'Donnell, G., & Schmitter, P. (1988). *Transiciones desde un gobierno autoritario: 4. Conclusiones tentativas sobre las democracias inciertas*. Buenos Aires: Paidós.
- O'Dwyer, C., & Stenberg, M. (2021). Local-Level Democratic Backsliding? The Consolidation of Aspiring Dominant-Party Regimes in Hungary and Poland. *Government and Opposition*.
- O'Niel, P. (2020). The Dark Object of Decline: Locating Hungary's Antiliberalism. *University of Puget Sound*.
- Ostiguy, P. (2009). The High and the Low in Politics: A Two-Dimensional Political Space for Comparative Analysis and Electoral Studies. *Kellogg Institute*.
- Pelke, L. (2020). Inclusionary regimes, party institutionalization and redistribution under authoritarianism. *Democratization* .
- Petkovski, L., & Nikolovski, D. (2016). Populism and Progressive Social Movements in Macedonia. *Politologický časopis - Czech Journal of Political Science* 23(2).
- Petrović, J. (2018). „Šetam da ne emigriram!“: aktivizam i emigracija iz perspektive učesnika protesta Protiv diktature. *CM : Communication and Media* XIII(44), 35–56.
- Presnall, A. (2009). Which way the wind blows: democracy promotion and international actors in Serbia . *Democratization* .
- Przeworski, A. (1991). *Democracy and the Market*. London: Cambridge University Press .
- Ramet, S. (1997). *Whose democracy?* Boston: Rowman & Littlefield Publishers.
- Reuter, O., & Robertson, G. (2015). Legislatures, Cooptation, and Social Protest in Contemporary Authoritarian Regimes. *The Journal of Politics*, Vol. 77, No. 1.
- Richter, S., & Wunsch, N. (2020). Money, power, glory: the linkages between EU conditionality and state capture in the Western Balkans. *Journal of European Public Policy*.

- Rodriguez Andreu, M. (2017). Optor! El derrocamiento de Milosevic y el controvertido legado de la movilización social. *Tiempo devorado*, 319-338.
- Róna, D., & Karácsony, G. (2010). A Jobbik titka. A szélsőjobb magyarországi megerősödésének lehetséges okairól. *POLITIKATUDOMÁNYI*.
- Rossanvallon, P. (2006). *Contrademocrazia: la politica nell'era della sfiducia*. Paris: Editions du Seuil.
- Rustow, D. (1970). Transitions to Democracy: Toward a Dynamic Model. *Comparative Politics*.
- Sartori, G. (1984). *La política. Lógica y método en las ciencias sociales*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Schedler, A. (1996). Los partidos antiestablishment político. *Este País* 68, 2-13.
- Schedler, A. (1998). What is Democratic Consolidation? . *Journal of Democracy*.
- Schedler, A. (2002). The nested game of democratization by elections. *International Political Science Review*.
- Schedler, A. (2006). *Electoral Authoritarianism: The Dynamics of Unfree Competition*. Boulder, United States: Lynne Rienner Publishers.
- Schedler, A. (2013). *The Politics of Uncertainty: Sustaining and Subverting Electoral Authoritarianism*. Londres: Oxford University Press.
- Schimmelfennig, F. (2007). European Regional Organizations, Political Conditionality, and Democratic Transformation in Eastern Europe. *East European Politics & Societies* 21(1).
- Schimmelfennig, F., Engert, S., & Heiko, P. (2003). Costs, Commitment and Compliance: The Impact of EU Democratic Conditionality on Latvia, Slovakia and Turkey. *Journal of Common Market Studies* 41(3).
- Schmitter, P. (2006). Los vicios y virtudes de los "populismos": un balance general. *Revista iberoamericana de Análisis Político*.
- Schmitter, P., & Santiso, J. (1998). Three Temporal Dimensions to the Consolidation of Democracy. *International Political Science Review*.
- Sedelmeier, U. (2014). Anchoring Democracy from Above? The European Union and Democratic Backsliding in Hungary and Romania after Accession. *JCMS Special Issue 2014: Eastern Enlargement Ten Years On: Transcending the East-West Divide?*
- Spasojević, D., & Stojiljković, Z. (2019). The Presidentialisation of Political Parties in Serbia: Influence of Direct Elected President. En G. Passarelli, *The presidentialisation of political parties in the Western Balkans* (págs. 49-73). Londres: Palgrave macmillan.
- Stojanović, B., & Dragaš, S. (2017). Election Analysis: The 2017 Presidential Elections in Serbia. *Институт за политичке студије*.
- Stojarová, V. (2013). *The Far Right in the Balkans*. Manchester: Manchester University Press.
- Svolik, M. (2008). Authoritarian Reversals and Democratic Consolidation. *American Political Science Review*.
- Svolik, M. (2014). Which Democracies Will Last? Coups, Incumbent Takeovers, and the Dynamic of Democratic Consolidation. *British Journal of Political Science*.

- Svolik, M. (2020). When Polarization Trumps Civic Virtue: Partisan Conflict and the Subversion of Democracy by Incumbents. *Quarterly Journal of Political Science*: Vol. 15: No. 1, 3-31.
- Szabó, M. (2015). From Anticommunist Dissident Movement to Governing Party:: The Transformations of Fidesz in Hungary. *Movements in Times of Democratic Transition*.
- Szente, Z. (2019). How Populism Destroys Political Representation (Anti-)Parliamentary Reforms in Hungary after 2010 . *DPCE Online*, [S.l.], v. 39, n. 2.
- Szomolányi, S. (2000). Why Slovakia's Transition Trajectory Has Been So Difficult . *Society and Economy in Central and Eastern Europe* .
- Tezcan, G. (2019). Gruevski'den Zaev'e Makedonya'nın* İç ve Dış Politikasındaki Gelişmeler. *Gümüşhane University Electronic Journal of the Institute of Social Science*.
- Trabuco, F. (2020). L'evoluzione del sistema di governo della Macedonia del Nord fra instabilità strisciante e transizione permanente. *Oñati Socio-Legal Series*.
- Trantidis, A. (2021). Building an authoritarian regime: Strategies for autocratisation and resistance in Belarus and Slovakia. *British Journal of Politics & International Relations*.
- Učeň, P. (2007). Parties, Populism, and Anti-Establishment Politics in East Central Europe . *The SAIS Review of International Affairs* .
- Uvalic, M. (2010). *Serbia's transition: towards a better future*. London: Palgrave macmillan.
- Vachudova, M. (2005). *Europe Undivided: democracy, leverage & integraton after Communism*. Londres: Oxford University Press.
- Vachudova, M. A. (2010). "Democratization in Postcommunist Europe: Illiberal Regimes and the Leverage of the European Union". En M. M.-W. Valerie Bunce, *Democracy and Authoritarianism in the Postcommunist World*., New York: Cambridge University Press.
- Vangelov, O. (2017). Stalled European Integration, the Primordialization of Nationalism, and Autocratization in Macedonia between 2008 and 2015. *Intersections* 3(4).
- Veiga, F., & González Villa, C. (2017). Transferencias y atracciones. Impacto de la ultraderecha del Este en el mapa político-europeo, 1991-2007. *Tiempo devorado*.
- Vogel, L. (2019). The Decline of Liberal Democracy: The Case of Hungary. *Senior Projects Spring 2019*.
- Von Beyme, K. (1996). *Transitions to Democracy in Eastern Europe*. New York: Palgrave.
- Vukelić Petrović, J., & Stanojevic, D. (2020). Political Activism in Serbia. *Südosteuropa. Journal of Politics and Society* 68(3).
- Way, L. (2009). Contagion resistance: sources of authoritarian stability. En V. Bunce, M. McFaul, & K. Stoner-Weiss, *Democracy and Authoritarianism in the Post-Communist World* (págs. 229-253). New York: Cambridge University Press.
- Wojnicki, J. (2016). The Formation of the Party System in the Republic of Macedonia. *Annales*.
- Zakaria, F. (1998). El surgimiento de las democracias no liberales. *Foreing Affairs*.
- Zurnić , M. (2019). *Corruption and democratic transition in Eastern Europe*. London: Palgrave Mcmillan.

Kundera y el comunismo checoslovaco: un acercamiento a las miradas del autor acerca del comunismo y los sistemas totalitarios

Alfredo Martín Torrada

Resumen:

Sin dudas Milan Kundera se ha convertido en una de las figuras más sobresalientes del éxodo ocurrido tras el periodo de normalización que siguió a la Primavera de Praga.

A lo largo de su obra literaria, y en algunas de sus intervenciones públicas, Kundera ha reflexionado repetidamente acerca de lo que ha significado el comunismo en su país y de la manera en que el comunismo vivió durante gran parte del siglo XX en Checoslovaquia no se alejaba demasiado, en realidad, de las características generales de cualquier otro sistema totalitario.

En una de sus conferencias pertenecientes al curso de literatura dictado en la Universidad Nacional de México, en 1979, Kundera explora los orígenes de los sistemas totalitarios a partir de la obra kafkiana y de la forma en la que esta obra dibuja sus rasgos esenciales; a pesar de no haber llegado a transitar Kafka esa experiencia.

La intención de este trabajo es la de reflexionar, tomando como punto de partida la búsqueda del germen de los sistemas totalitarios realizada por Kundera, algunas de las representaciones e ideas que el autor ha desarrollado, respecto al mundo comunista, a lo largo de su obra.

En una conferencia ofrecida en la Universidad Nacional Autónoma de México, en 1979, Milan Kundera reflexionaba acerca de cómo había sido posible que Kafka, cuya vida había finalizado en 1924, hubiera podido retratar, sin jamás haber llegado a vivirlos, a los sistemas totalitarios que se afirmarían en Europa algunos años después de su muerte.

En un fragmento de esa conferencia¹⁶⁷ (gran parte de ella incluida luego en *El arte de la novela*¹⁶⁸) Kundera apunta el dato histórico que dispara la pregunta:

La obra de Kafka no es la ilustración de una tesis, de una teoría o de actitud social o política. Nos enseña la situación del hombre frente a una burocracia fantasmagórica, pero sin atarla a una situación histórica concreta y con toda su misteriosa ambigüedad social. (...). La grandeza de la obra de Kafka consiste (...) la ambigüedad de su obra, que no podrá nunca reducirse a una tesis moral, religiosa, filosófica o política (...).

Pero (...) eso no significa que no pueda ser permanentemente comparada y confrontada con la realidad. (...).

Dicha confrontación, totalmente legítima, nos ha hecho ver el lazo entre las novelas de Kafka y nuestras experiencias con la sociedad totalitaria. (...). Si Franz Kafka no buscaba profetizar, sino que tenía la intención de criticar una sociedad determinada ¿Por qué

¹⁶⁷ Publicada más tarde como prólogo en la publicación de *La metamorfosis y El proceso* de Editorial Porrúa (1985).

¹⁶⁸ En los primeros apartados de la quinta parte.

entonces empezó a elaborar en su laboratorio imaginario ese modelo onírico del totalitarismo? ¿Cómo logró eso? Y ¿Cómo explicar la génesis de lo kafkiano? (...).

(...) El Estado totalitario no existía antes de Mussolini y llegó a una verdadera perfección solamente con Stalin. Franz Kafka no pudo reconocerlo y tampoco pudo conocer la problemática teórica del totalitarismo que en su época no estaba formulada. (1998: XV-XVI)

Para explicar este hecho Kundera relata una anécdota que gira en torno a una amiga que, a causa de los juicios políticos llevados a cabo en Praga, en 1950, ha pasado quince años en prisión. El valor, la resistencia y la no claudicación de la mujer ante la presión para aceptar una culpa que no le pertenece, hacen que cuando la mujer sea puesta en libertad lleve consigo un aura de grandeza. En su recuerdo, Kundera narra una escena del día en que visita a la mujer, quien convive con su hijo de veintiséis años (este, luego de haberla perdido al poco tiempo de nacer, sigue aun viviendo con ella) y, al llegar, encuentra a la madre ofendida, llorando, por una causa “del todo insignificante: el hijo había olvidado lavar su camisa” (Kundera, 1998: XVII). Kundera concluye la anécdota con el diálogo que, involuntariamente, mantiene con el hijo:

Dije a la madre: “¿por qué te estás poniendo tan nerviosa a causa de semejante tontería? ¿Piensas que merece la pena llorar por eso?”. En lugar de la madre, el hijo me contestó: “No, mi madre no exagera. Mi madre es una mujer excelente y tiene mucho valor. Ella supo resistir ahí donde tantos otros fracasaron. (...). No se trata de mi camisa. Es algo mucho más profundo lo que mi madre me reprocha: es mi actitud. Mi actitud de egoísmo. Quiero ser alguien tal y como lo quiere mi madre. Se lo prometo ante ti” (1998: XVII).

Kundera descubre entonces que “lo que jamás logró hacer con la madre el partido” lo había conseguido hacer “la madre con el hijo”: “hacer una confesión pública, una autocritica humillante y a identificarse con una acusación absurda” (1998: XVII). Porque para Kundera, de golpe, está todo claro. Es en la propia vida familiar, en donde Kafka ha experimentado el totalitarismo. Y es de allí, de esa experiencia, de donde ha extraído el material para su literatura:

Miré asombrado esta escena de mini-juicio estaliniano familiar, y entendí en seguida que el hombre está perfectamente preparado para tales juicios, que los mecanismos psicológicos que funcionan en los grandes acontecimientos históricos, aparentemente increíbles e inhumanos, son los mismos que rigen las situaciones íntimas, totalmente triviales y humanas.

Me referí a esta historia para demostrar el hecho de que Franz Kafka pudo bastante bien conocer la práctica totalitaria sin conocer los Estados totalitarios. (...). Las primeras

grandes novelas de Kafka (..) nacieron directamente de esta experiencia. *La condena*, que cuenta el conflicto de un hijo, Georg Bandemann, con su padre; y *La metamorfosis*, en la cual un hijo, (...), se convierte, en el seno de su familia, en un gran escarabajo. (Kundera, 1998: XVII-XVIII)

Al preguntarse Kundera por aquellos elementos que tienen en común la vida familiar con la vida en los sistemas literarios, encuentra y enumera tres elementos claves: 1. El poder que tiene la familia de “captar la vida de todos sus miembros”, 2. El hecho de que, al igual que los sistemas totalitarios, “la familia no conoce la diferente entre vida pública y vida privada”, y 3. La máquina de culpabilización que se da en ambos lugares: “La famosa *Carta al padre* nos demuestra toda la ‘tecnología’ de la culpabilización familiar” (Kundera, 1998: XVII-XIX)¹⁶⁹.

Cuando la trampa del comunismo se cierre sobre los personajes de Kundera estos serán los elementos que los acorralen y que rijan su destino.

La captación (o el intento de captación) del individuo por parte de la familia, o de la sociedad, resulta evidente a lo largo de toda la obra de Kundera. En *La broma* no queda rastro de la vida que Ludvik había planeado para sí, una vez que el partido intervenga en su vida. Marketa (novia de Ludvik) y Jaromil (joven protagonista de *La vida está en otra parte*) subordinan su vida a los intereses del partido, aun cuando esto implique poner en riesgo al ser amado. Tomás (de *La insostenible levedad del ser*) pagará las consecuencias de no renunciar a sus palabras; así como la vida del pintor de *La vida está en otra parte* también será captada y transformada por el Estado, quien lo obligará a dejar de pintar, para tener que ganarse la vida como peón.

La anulación de la frontera entre la vida pública y la vida privada, por una parte, y la puesta en marcha de un proceso de culpabilización que lleva al individuo a despreciar su inocencia, por la otra, también son dos cuestiones que conducen y potencian el destino de los protagonistas de las principales novelas de Kundera.

Respecto al conflicto entre vida pública y vida privada, en *La insostenible levedad del ser*, el narrador recuerda la historia (verídica) del escritor Jan Procházka:

Era uno de los hombres más populares de la primavera de Praga (...). Poco después empezó el acoso contra él en todos los periódicos, pero cuanto más lo acosaban, más lo quería la gente. Por eso la radio empezó (en 1970) a emitir un serial de conversaciones que Procházka había mantenido dos años antes (...) con el profesor Vaclav Cerny. ¡Ninguno de los dos sospechaba entonces que en la casa del profesor hubiera un sistema secrete de

¹⁶⁹ Más adelante Kundera reflexionará sobre “la otra gran experiencia de Kafka con el totalitarismo”, “su vida de funcionario” (Kundera, 1998: XIX).

escucha y que cada paso que daban estaba vigilado! Procházka divertía a sus amigos con hipérboles y exageraciones. Ahora esas exageraciones podían oírse en forma de serial por la radio. La policía secreta, (...), había subrayado cuidadosamente los párrafos en que el novelista se reía de sus amigos, por ejemplo, de Dubček. La gente, aunque aprovecha cualquier oportunidad para hablar mal de sus amigos, se indignaba más con su querido Procházka que con la policía secreta (Kundera, 2000b: 139).

Toda la vida de Ludvik, protagonista de *La broma*, se ve truncada a causa de una violación a su intimidad (una postal suya, en la que para burlarse de la seriedad de su novia se burla del régimen, es interceptada y leída por la dirección del curso en el que ella se encuentra). Mientras que en *La vida está en otra parte*, Jaromil sufre al mismo tiempo, y desde las dos esferas que Kundera contempla, la misma carga. Porque Jaromil vive sometido a un doble sistema totalitario: el comunista que gobierna su país; y el de su madre, que gobierna su vida¹⁷⁰; toda la existencia de Jaromil está impulsada por los deseos de ella. Al crecer Jaromil, y al alejarlo sus deseos de la madre, ésta interviene, haciendo todo lo posible para controlar y anular esos deseos. Es esto lo que lleva a la madre a hacerse amiga de la bella cineasta (mujer que deslumbra a Jaromil) y, aunque esa amistad no obtenga los resultados deseados (es únicamente a Jaromil, y no a la madre, a quien la cineasta invita a su fiesta¹⁷¹), será de todos modos el accionar de ella lo que finalmente se interponga en la concreción del deseo de su hijo.

La presencia totalitaria de la madre, el control absoluto de la casa y de su hijo –ese control que le permite incluso decidir qué ropa interior debe usar su hijo, a pesar de sus diecinueve años– es lo que impide que Jaromil se acueste, cuando ninguna otra cosa se lo impedía, con la cineasta (creando con ello una situación que, además, abrirá paso al conjunto de acciones que terminarán llevando a Jaromil a la muerte):

Jaromil no se ocupaba de su ropa, estaba bajo los cuidados de su madre; ella elegía sus trajes, escogía su ropa interior, se ocupaba de que no se enfriase y de que tuviese unos calzoncillos suficientemente abrigados. Sabía exactamente el número de mudas que tenía guardadas en la cómoda y le bastaba una sola mirada para averiguar cuál era la que se había puesto Jaromil. Cuando veía que en la cómoda no faltaba ningún calzoncillo se enfadaba inmediatamente: no le gustaba que Jaromil se pusiese los deportivos (...). Cuando Jaromil

¹⁷⁰ “Cuando a los cuatro años empezó a carecer de apetito, se volvió severa contra él; le obligaba a comer y sintió por primera vez que no era sólo amiga, sino *dueña* y *señora* de aquel cuerpo; (...). ¡El cuerpo del hijo era su hogar, su paraíso, su reino!” (Kundera, 2000c: 17).

¹⁷¹ “Desde que la conoció intuyó el peligro de amor entre ella y Jaromil. Había intentado hacerse amiga de ella para ocupar posiciones ventajosas a la hora de luchar por su hijo. Y ahora se da cuenta, avergonzada, de que aquello no ha servido para nada. A la cineasta ni siquiera se le había ocurrido invitarla a la fiesta” (Kundera, 2000c: 293).

argumentaba que los calzoncillos eran feos, respondía, ocultando su irritación, que suponía que no iría por ahí enseñándolos. Así que cuando Jaromil iba a casa de la pelirroja, sacaba de la cómoda unos calzoncillos, los guardaba en el cajón del escritorio, y se ponía los deportivos en secreto.

¡Pero esta vez no había previsto lo que le podía ocurrir a la noche y tenía puestos unos calzones horriblemente espantosos (...)!

Ustedes dirán que se trata de un problema insignificante (...). O (...) que bien podía quitarse los calzoncillos al mismo tiempo que los pantalones. Sólo que Jaromil no sabía cómo hacer (...) porque nunca lo había hecho. Un salto a la desnudez lo asustaba, siempre se había desnudado poco a poco.

Y ahí estaba de pie, asustado, frente a aquellos grandes ojos negros, diciendo que él también tenía que irse. (Kundera, 2000c: 237-238)

Si bien Jaromil es el único de los personajes de Kundera que vive sometido a esa doble opresión, también Teresa (en su inmediata respuesta a la indignación de Tomás por el recuerdo del caso Procházka) describe a la vida familiar como un escenario en el que los límites entre lo público y lo privado se ven constantemente violados; o, lo que es lo mismo, la forma en que aquella experiencia humana que el hombre atraviesa bajo los regímenes totalitarios es experimentada, ya desde mucho tiempo antes, dentro de la vida familiar:

Tomás apagó la radio y dijo:

—La policía secreta existe en todo el mundo. ¡Pero que se permita emitir públicamente sus grabaciones por la radio, eso no existe más que en Bohemia! ¡Eso no tiene punto de comparación!

—Sí lo tiene —dijo Teresa—. Cuando yo tenía catorce años, escribía en secreto mi diario. Tenía pavor de que alguien lo leyese. Lo guardaba en el desván. Mi madre lo localizó. Un día a la hora de comer, mientras estábamos tolos inclinados sobre el plato de sopa, lo sacó del bolsillo y dijo: “¡Prestad todos atención!” y lo leyó, y a cada frase se partía de risa. Todos se reían tanto que no podían ni comer (Kundera, 2000b: 139).

Respecto a la máquina de culpabilización (esa que lleva al hijo a reconocer una culpa que no es tal, o a darle, en última instancia, a la culpa una gravedad que no tiene) también representa un elemento clave en la vida de los personajes de Kundera. En *La broma*, Ludvik asocia este proceso de culpabilización con “el inmenso poder del cristianismo, que le sugiere al creyente su condición básica e ininterrumpidamente pecaminosa” (Kundera, 2000a: 49) y recuerda que

Yo también me he encontrado (todos nos hemos encontrado así) frente a la revolución y su partido con la cabeza permanentemente gacha, de modo que poco a poco me fui haciendo a la idea de que mis frases, aunque hubieran sido pensadas en broma, constituían sin embargo una culpa, y en mi cabeza comenzó a devanarse el examen autocrítico: me dije que aquellas frases no se habían ocurrido por casualidad, que hacía ya tiempo que los camaradas (y parece que llevaban razón) me habían llamado la atención sobre mis “restos de individualismo” y mi “intelectualismo”; me dije que me había empezado a ver con excesiva autosatisfacción en mi condición de persona culta, de estudiante universitario, de futuro intelectual, y que mi padre, un obrero que murió durante la guerra (...), difícilmente hubiera comprendido mi cinismo; me reprochaba no haber sabido conservar su conciencia obrera; me reprochaba todo lo habido y por haber y hasta me hacía a la idea de que era necesario algún tipo de castigo (Kundera, 2000a: 49).

Por si fuera poco, al poco tiempo de ser condenado al trabajo minero, Ludvik descubre que la imagen que el partido ha construido de él es mucho más real que la de él mismo, y que en eso también lleva él una porción de culpa: “comprendí que aquella imagen (...) es mucho más real que yo mismo; que no es a ella a quien se puede acusar de no parecerseme, sino que esa semejanza es culpa mía, que esa semejanza es mi cruz, que no se la puedo endilgar a nadie más y que debo cargar solo con ella” (Kundera, 2000a: 54).

Esa culpa explica los repetidos intentos de Ludvik ya no de defender su inocencia, sino, al menos, de demostrar que sigue siendo uno de ellos, y que nada tiene que ver con aquellos traidores con los que él mismo comparte condena: “...no estaba dispuesto a rendirme. Pretendía realmente *cargar* con mi semejanza; seguir siendo aquel que habían decidido que no era” (Kundera, 2000a: 54).

En Jaromil, la culpa inculcada no nace desde el régimen (partidario obediente, el personaje no se aleja un ápice de lo que el partido le exige), sino de su propia madre. Si bien el proceso de culpabilización no se encuentra explicitado en la novela, un cambio radical se produce en el joven poeta, al pasar, sin explicación alguna, de la rebeldía y el encono (por fuera del asunto de la ropa interior, la madre, insistentemente, lo infantiliza y ridiculiza delante de la cineasta¹⁷²) al endiosamiento absoluto de la madre. Incluso cuando –como ya se ha mencionado anteriormente– haya sido el dominio de la madre

¹⁷² –Mi eterno miedoso –suspiró la madre–, ya en el bachillerato le daba miedo cada vez que tenía que examinarse, ¡cuántas veces he tenido que obligarlo a ir al colegio porque le daba miedo!

La cineasta sugirió que el poema podía ser doblado por algún actor, así que bastaba con que Jaromil abriera la boca, sin decir nada (Kundera, 2000c: 246).

sobre él lo que ha generado el movimiento inicial que terminará conduciendo al personaje a su muerte:

Y luego se dio cuenta que la persona en que pensaba con odio no era él mismo. Estaba pensando en su madre; en la madre que lo obligaba a llevar aquella ropa interior, (...); pensaba en la madre que sabía dónde estaba cada uno de sus calcetines y de sus camisas. Pensaba con odio en la madre que lo mantenía atado a una larga cuerda invisible que le estaba incrustando en el cuello. (Kundera, 2000c: 239)

Aquel día, al ver los calzoncillos cuidadosamente doblados, (...), de apoderó de él una rabia extraordinaria.

(..). Cogió los calzoncillos con sus brazos extendidos y los examinó con sumo cuidado y con un odio casi amoroso; luego mordió uno de los extremos y apretó los dientes; asió el calzoncillo por el mismo extremo con la mano derecha y dio un violento tirón; oyó el ruido de la tela al rasgarse; tiró los calzones rasgados en el suelo; quería que quedaran allí y que los viera su mamá. (Kundera, 2000c: 254)

Jaromil se da cuenta de que la mujer que le está hablando siempre lo ha querido, nunca se le ha escapado, nunca ha tenido que tener miedo de perderla ni ha tenido que tener celos de ella.

–Yo no soy hermoso, mamá. Tú eres hermosa. Eres tan joven. (...). En realidad, nunca me ha gustado ninguna mujer; sólo tú, mamá. Tú eres la más hermosa de todas. (...). Sí, mamá, a ti te he querido más que a ninguna. (Kundera, 2000c: 310-311).

Existe una característica más que Kundera otorga a la vida dentro de los sistemas totalitarios en su conferencia, y esta es el entusiasmo. Una característica que, también, cobrará protagonismo en sus principales sus novelas.

En *La insostenible levedad del ser*, el entusiasmo es presentado explícitamente como el verdadero culpable de la tragedia checa de la segunda mitad del siglo XX: “A los que creen que los regímenes comunistas de Europa Central son exclusivamente producto de seres criminales, se les escapa una cuestión esencial: los que crearon sus regímenes criminales no fueron los criminales, sino los entusiastas, convencidos de que habían descubierto el único camino que conduce al paraíso” (Kundera, 2000b, 180).

Como joven miembro del partido, también Ludvik se encuentra atravesado por el entusiasmo. Uno cuya estela lo acompañará hasta que –recién al tiempo de ser castigado– el carcelero más bonachón le confiese, sin culpa alguna, que no entiende porqué todos lo felicitan por su puntería, cuando “¡Si hubiera una guerra yo dispararía contra vosotros!” (Kundera, 2000a: 55). Esa estela es también lo que hace que, incluso en los tiempos en los que él mismo se crea culpable, haya sólo una cosa que no pueda aceptar: “la

posibilidad de que me expulsasen del partido y me señalasen como *enemigo* suyo (Kundera, 2000a: 49). De igual forma, son también los restos de ese entusiasmo que ha vivido en él los que lo impulsa a volver a parecerse a la imagen que de sí tenía el partido, y de la cual él se ha despegado. Finalmente es, qué otra cosa si no el entusiasmo, aquello que le impide a Marketa sentir la culpa de sus actos (esos que han devastado el futuro de Ludvik); y, al mismo tiempo, el deseo de volver a su lado, aunque ya no sea por amor, sino para salvarlo:

“No te disculpes”, le dije a Marketa, “de todos modos la conocían [a la postal] ya antes de hablar contigo; si no la hubieran conocido no te habrían llamado”. “Yo no me disculpo ni me da vergüenza habérselas dado a leer. Ese no es el problema” (Kundera 2000a: 46).

Marketa se refería emocionada en particular al final de la película: el científico era condenado por un tribunal de honor (...), pero la amante esposa no abandonaba al marido condenado, sino que se empañaba en darle fuerzas para que pudiera redimir su grave culpa.

“Así que has decidido que no me abandonas”, dije.

“Sí”, dijo Marketa y me cogió de la mano.

“Pero dime una cosa Marketa, ¿tú crees que he cometido un delito muy grave?”.

“Creo que sí”, dijo Marketa.

“¿Y qué crees, tengo derecho a permanecer en el partido o no?”.

“Creo que no, Ludvik”.

Sabía que si entraba a tomar parte en el juego (...) hubiera logrado todo lo que desde hacía meses intentaba inútilmente conquistar: impulsada por el patetismo de la salvación, (...), estaría dispuesta a entregárseme en alma y cuerpo. (Kundera, 2000a: 48)

El entusiasmo de Jaromil, por su parte, lo lleva a poner en palabras el espíritu de la revolución y a subordinar su vida a la gran causa, aun cuando eso implique desligarse impiadosamente del destino de quien ha estado con él desde su más tierna infancia: “Personalmente, lamento que el pintor trabaje de peón y que pinte con luz artificial. Pero desde un punto de vista objetivo, da lo mismo que pinte a la luz de una vela o que no pinte en absoluto. El mundo de sus cuadros ha muerto hace mucho tiempo” (Kundera, 2000c: 300). Así como también el que lo lleve a delatar al hermano de la pelirroja, aun sabiendo que eso pondrá, indudablemente, en riesgo la libertad de su chica:

Luego se acostó y se le ocurrió que en aquel momento su novia estaría rodeada de hombres: policías, interrogadores, guardianes; que podrían hacer con ella lo que quisieran; que verían cómo se vestía con la ropa de prisión; (...). Se la imaginaba una y otra vez en la celda, (...),

se imaginaba que los interrogadores le arrancaban los vestidos; pero había algo que le llamaba la atención: ¡ninguna de estas imágenes despertaba sus celos!

Jaromil no tiene celos; ese día durmió el sueño de los hombres. (Kundera, 2000c: 260)

En los últimos párrafos de su conferencia, Kundera señala que “la experiencia del totalitarismo no se limita a la esfera política” y que “el totalitarismo es una de las tendencias casi eternas del hombre. El Estado totalitario no es entonces una perversión, algo inhumano y malo. (...) Sino (...) humano, demasiado humano, y este es el único modelo de poder” (Kundera, 1998: XX).

Añadiendo más adelante:

Los Estados totalitarios no hubieran podido provocar tal apoyo por parte de la población, tal entusiasmo, si no se hubieran apoyado ellos mismos en tendencias e instintos profundamente arraigados en el hombre, en arquetipos inmemoriales, por ejemplo, en el sueño de una comunidad armoniosamente unida en la misma fe y en la isma voluntad, en la cual el hombre vive sin secreto en una casa de vidrio. Uno nunca logra entender al totalitarismo sin considerar la imagen del paraíso que se confunde con su infierno (Kundera, 1998: XXI).

De los personajes centrales de las novelas de Kundera que para este trabajo hemos elegido, no hay uno, a excepción de Teresa (ni Ludvik, ni Jaromil, ni siquiera Tomás) que no haya visto su paraíso convertido en infierno.

Bibliografía*:

Kundera, Milan (1998): “Prólogo”, en Kafka, Franz: *La metamorfosis. El proceso*. Ed. Porrúa. México D.F.

Kundera, Milan (2000a): *La broma*. Ed. Seix Barral. Buenos Aires.

Kundera, Milan (2000b): *La insoportable levedad del ser*. Ed. Tusquets. Barcelona.

Kundera, Milan (2000c): *La vida está en otra parte*. Ed. Seix Barral. Buenos Aires.

* Todas las traducciones de Fernando de Valenzuela.

¿Qué es el parlamentarismo para los populistas? El efecto del populismo en la significación del concepto de parlamentarismo en la Serbia post-Milošević

Uroš Ugarković (UAI, Chile)

Resumen:

Este artículo analiza el aspecto discursivo del efecto del populismo sobre el parlamentarismo, es decir, el efecto del populismo sobre el parlamentarismo en el nivel de significación, centrándose en el caso de la Serbia post-Milosevic. Este período, que abarca los años 2001 y 2022, incluye los periodos anteriores y posteriores a la llegada al poder del SNS populista en 2012. El análisis se centra en los debates parlamentarios serbios en el período bajo observación e identifica 994 intervenciones parlamentarias en las que se invocó explícitamente el concepto de parlamentarismo. Utilizando un enfoque analítico construido sobre la convergencia de la teoría del discurso postestructuralista y la historia de los conceptos, este trabajo procede a la codificación de los materiales bajo análisis para indagar cómo la articulación populista del concepto afectó su significación de tal manera que se apartó de su tipo ideal parlamentario. Se pone especial énfasis en la articulación del concepto de parlamentarismo con cuatro categorías: deliberación, representación, responsabilidad y soberanía. El análisis revela una tendencia en el discurso de los diputados del SNS hacia la desarticulación del concepto de parlamentarismo de la categoría de soberanía parlamentaria, así como hacia la relativización de su articulación con la categoría de responsabilidad ministerial y escrutinio de gobierno. Sugiere que los parlamentarios del SNS articulen el concepto de parlamentarismo con la noción de mandato imperativo, aunque esto se identifica como una tradición más amplia en la política serbia. El análisis también revela que los representantes del SNS articulan el concepto de parlamentarismo con una noción sustantiva y parlamentaria de deliberación. Este último indica que los intentos prácticos del partido SNS de limitar un debate parlamentario significativo, que fueron la razón principal que causó la crisis del parlamentarismo serbio después de que la oposición abandonara el parlamento al final del 11° período legislativo, no se reflejaron en el nivel conceptual.

Al analizar la relación entre el populismo y el parlamentarismo, la literatura científico-política suele enfocarse en la observación de los efectos que el populismo tiene en la autonomía y las funciones de la institución del parlamento (Maatsch y Miklin 2021; Szente 2021). Reconociendo el mérito y la contribución de dicha literatura, este trabajo aspira a complementarla mediante el análisis de un aspecto poco analizado de dicha relación, esto es, su aspecto semántico o conceptual. En su parte empírica, el trabajo se enfoca en el caso de Serbia, y considera el período entre los años 2001 y 2022. El caso de la Serbia post-Milošević representa un caso pertinente para el análisis de la relación entre el populismo y el parlamentarismo, considerando que el período en observación incluye el período anterior a la llegada de los populistas —el partido SNS— al poder (2001-2012) y el período del populismo en el poder (2012-2022).

El trabajo se aproxima al análisis del fenómeno bajo observación desde la lógica analítica que Palonen denomina “historia conceptual como la forma de teorización política” y, dentro de este contexto analítico, la técnica de la “interpretación retórica del cambio conceptual” (2002) como una manera de analizar y entender las implicancias políticas y sociales del cambio conceptual. Esta perspectiva analítica, construida sobre la tradición de la historia de conceptos por un lado y la retórica skineriana por el otro, permite analizar los debates políticos con el fin de observar cómo el uso retórico de conceptos como actos de habla ilocucionarios dentro de ellos condiciona al cambio conceptual. El enfoque de este tipo de análisis está puesto en las implicancias políticas de la retórica y del cambio conceptual, considerando que esta perspectiva analítica es una de aquellas que enfatiza el carácter discursivo de la realidad social, lo que supone que la realidad social y el lenguaje que usamos para describirla y pensarla no se pueden separar, de manera que el cambio en uno necesariamente implica un cambio en el otro.

En este contexto, el trabajo se enfoca en los debates políticos serbios, y en particular en sus debates parlamentarios, con el fin de observar cómo, en ellos, se usa, se interpreta y se contesta el concepto de parlamentarismo. Al hacerlo, se analiza la forma de su uso e interpretación por parte de los actores populistas, con el fin de identificar cómo la articulación populista del concepto de parlamentarismo contribuye al debate, cómo afecta a las convenciones conceptuales locales y cómo se relaciona con el tipo ideal parlamentario.

La noción de tipo ideal de parlamentarismo como una categoría analítica, la cual se toma de Kari Palonen, supone que el concepto de parlamentarismo está construido en el punto de convergencia de cuatro conceptos constitutivos de su significación. Estos son: la deliberación libre *in utramque partem*, la representación libre, la responsabilidad ministerial y la soberanía parlamentaria (2016; 2012). Vale destacar que esta interpretación del concepto de parlamentarismo refleja uno de los supuestos básicos de la tradición histórico-conceptual: el supuesto de la naturaleza relacional del significado de un concepto. En otras palabras, un concepto obtiene su significado de acuerdo con la posición y la función que tiene en el esquema o el contexto semántico más amplio, es decir, con cuáles conceptos está vinculado, cuál es el carácter del vínculo, así como cómo se interpretan aquellos conceptos. El concepto de parlamentarismo, en este sentido, no se puede describir ni discutir sin invocar estos otros conceptos constitutivos de su significación, por lo cual los debates sobre el parlamentarismo en general giran en torno de los debates sobre uno o más de estos cuatro conceptos, su interpretación y el tipo de su relación con el concepto de parlamentarismo. Por esta razón, al analizar el uso y la

interpretación del concepto de parlamentarismo en los debates parlamentarios serbios, este trabajo se enfoca principalmente en los debates sobre la interpretación de estos cuatro conceptos y el carácter de su relación con el concepto de parlamentarismo.

El análisis de los debates parlamentarios serbios entre los años 2001 y 2022 sugiere que el concepto de parlamentarismo fue más frecuentemente vinculado con –y definido en términos de– concepto de deliberación. El concepto de deliberación en sí fue predominantemente interpretado de manera bastante parlamentaria, como deliberación libre *pro et contra*. En este sentido, se podría afirmar que durante el período observado no ha existido en los debates parlamentarios serbios una disputa ni sobre si se debería o no articular el concepto de parlamentarismo con el concepto de deliberación, ni sobre cómo interpretar el concepto de deliberación.

Este resultado puede parecer interesante en el contexto del hecho de que la razón principal por la cual gran parte de los partidos de la oposición ha decidido salir del parlamento a fines del año 2018 y comienzos de 2019, y de no participar en las elecciones parlamentarias de 2020 –lo que causó la crisis del parlamentarismo serbio–, fue precisamente la falta de deliberación dentro del parlamento y el abuso sistemático o directamente la infracción de las reglas procedimentales por parte de la mayoría liderada por el SNS con el fin de excluir a la oposición e impedir una verdadera deliberación parlamentaria. El análisis indica que los parlamentarios del SNS durante este proceso han mantenido un compromiso retórico con la importancia de la deliberación parlamentaria, y no estuvieron dispuestos a desafiar abiertamente la convención que dictaba que la deliberación libre es uno de los elementos constitutivos de la noción de parlamentarismo.

Asimismo, el concepto de parlamentarismo fue transversalmente vinculado con –y definido en términos de– el concepto representación. Sin embargo, ha existido una serie de debates sobre cómo se debe interpretar el concepto de representación y qué es lo que implica la representación parlamentaria. El principal entre ellos fue el debate sobre el mandato libre versus el mandato imperativo. El análisis sugiere que, aunque el tipo ideal de parlamentarismo supone que la representación libre es la forma paradigmática de la representación parlamentaria, en los debates parlamentarios serbios ha existido, a lo largo del período en observación, una preferencia mayoritaria por el mandato imperativo. Este fue visto como una herramienta de protección del parlamentarismo joven y frágil serbio de los peligros que trae consigo el instituto liberal del mandato libre. Este consenso precede a la formación del SNS como partido, por lo cual no es atribuible a él. Sin embargo, tras ser constituido como partido, el SNS ha activamente contribuido a mantener esta convención local divergente del tipo ideal parlamentario.

El resultado del análisis más relevante en el contexto de la pregunta de investigación que aborda este trabajo guarda relación con las implicancias que el uso y la interpretación del concepto de parlamentarismo por parte de los actores populistas ha tenido para su vínculo con los conceptos de soberanía y responsabilidad ministerial. Hasta el año 2012 el principio de la soberanía parlamentaria, que implica la centralidad de la institución del parlamento dentro del sistema institucional del Estado, fue comúnmente identificado como uno de los elementos constitutivos del parlamentarismo. Este principio fue reconocido en los discursos de los parlamentarios tanto de la oposición como del oficialismo, en los discursos parlamentarios de los ministros así como en las intervenciones de los distintos presidentes del parlamento. Sin embargo, desde el año 2012, y particularmente desde el año 2016, el discurso parlamentario del SNS y sus representantes comienza a presentar un desafío a esta convención conceptual. No es solo que en el discurso parlamentario del SNS de este período se observe una disminución en la frecuencia de la referencia a la soberanía parlamentaria como un elemento constitutivo del parlamentarismo, sino que, lo que es más importante, aparecen en él intervenciones en las cuales se cuestiona abiertamente el principio de soberanía parlamentaria y se revierte el orden jerárquico entre el parlamento y el ejecutivo.

Un proceso parecido se puede observar en relación con las implicancias que el contenido de los debates parlamentarios serbios –y la agencia de los representantes del SNS han tenido en ellos– ha tenido para el vínculo entre el concepto de parlamentarismo y el concepto y la práctica de la responsabilidad ministerial. Como se puede evidenciar en los discursos de los representantes de los partidos tanto del oficialismo como de la oposición, así como en los discursos parlamentarios de los ministros mismos, hasta el año 2012 ha sido bastante común definir el parlamentarismo en términos de responsabilidad ministerial. Desde el año 2012, sin embargo, se nota en el discurso parlamentario de los representantes del SNS una tendencia a definir el concepto de parlamentarismo en términos de otros conceptos, tales como deliberación, representación, legislación o transparencia. En otras palabras, la noción de la responsabilidad ministerial no parece haber tenido una gran importancia en su interpretación del parlamentarismo. Los representantes del SNS invocaban la noción de la responsabilidad ministerial como un rasgo definitorio del parlamentarismo de forma mucho menos frecuente en comparación con, por ejemplo, el DS, que estuvo en el poder en la mayor parte del período pre-2012, o con el SRS, que fue el principal partido de la oposición en este mismo período. Además, los parlamentarios del SNS mostraron una tendencia a describir las relaciones entre el parlamento y el ejecutivo en términos de “amistad” y “sinergia”, en vez de control y

escrutinio, donde aquella sinergia se entendía en el contexto de la dominación del ejecutivo sobre el parlamento.

En conclusión, es bastante fácil identificar varios marcadores de populismo en el discurso de los parlamentarios del SNS; la glorificación epidíctica de Aleksandar Vučić como el líder, la construcción de la oposición como el enemigo antagonista, o la idea de que la voluntad popular, que ellos representan, es más importante que el parlamentarismo y la dignidad del parlamento son solo algunos de ellos. Lo que este trabajo ha tratado de observar es la manera en que los parlamentarios del SNS usan e interpretan el concepto de parlamentarismo, con el fin de identificar cómo la interpretación populista del concepto afecta a qué es lo que se entiende por parlamentarismo, qué es lo que parlamentarismo significa e implica. El análisis de los debates parlamentarios serbios indica que, en el caso de Serbia, el principal efecto que el populismo ha tenido sobre el concepto de parlamentarismo fue la relativización o debilitamiento de su vínculo con los conceptos de soberanía parlamentaria y responsabilidad ministerial. Este análisis del aspecto conceptual de la relación entre el populismo y el parlamentarismo puede contribuir a una mejor comprensión de la actualidad política serbia, la cual se caracteriza por el populismo en el poder, la centralización del poder en los manos de un hombre, la poca autonomía del parlamento y su subordinación al poder ejecutivo.

Bibliografía:

- Ihalainen, Pasi, Cornelia Ilie, and Kari Palonen. 2016. "Parliament as a Conceptual Nexus." Pp. 1–16 in *Parliament and Parliamentarianism: A Comparative History of a European Concept*. Berghahn books.
- Maatsch, Aleksandra, and Eric Miklin. 2021. "Representative Democracy in Danger? The Impact of Populist Parties in Government on the Powers and Practices of National Parliaments." *Parliamentary Affairs* 74(4):761–69. doi: 10.1093/pa/gsab006.
- Palonen, Kari. 2002. "The History of Concepts as a Style of Political Theorizing." *European Journal of Political Theory* 1(1):91–106. doi: 10.1177/1474885102001001007.
- Palonen, Kari. 2012. "Towards a History of Parliamentary Concepts." *Parliaments, Estates and Representation* 32(2):123–38. doi: 10.1080/02606755.2012.719697.
- Szente, Zoltán. 2021. "The Twilight of Parliament – Parliamentary Law and Practice in Hungary in Populist Times." *International Journal of Parliamentary Studies* 1(1):127–45. doi: 10.1163/26668912-bja10001.

CONFIGURACIONES CULTURALES Y ESTATALES

Disputa identitaria en Ucrania: cisma religioso y quiebre social

Ignacio Hutin (Infobae-Radio Cultura)

Resumen:

Desde la caída de la Unión de Repúblicas Socialistas Soviéticas (URSS) y la independencia de Ucrania en 1991 y hasta 2018, existieron en este país tres iglesias ortodoxas: la Iglesia Ortodoxa Ucraniana del Patriarcado de Moscú (IOU PM), autónoma pero bajo la jurisdicción del Patriarcado de Moscú; la Iglesia Ortodoxa Ucraniana del Patriarcado de Kiev (IOU PK), fundada y declarada autocéfala en 1992 pero no reconocida como tal por ninguna otra institución ortodoxa; y la Iglesia Ortodoxa Autocéfala Ucraniana (IOAU), fundada por ucranianos exiliados tras la Revolución Rusa de 1917. A 2010, se consideraban cristianos ortodoxos cerca del 70% de los ucranianos, 23% de la población total pertenecían a la IOU PM, mientras que la IOU PK representaba el 15% y la IOAU, menos del 1%.

En octubre de 2018, la Iglesia Ortodoxa de Constantinopla, presidida por el arzobispo Bartolomé I, aprobó la autocefalia de las iglesias ucranianas unificadas. Dos meses más tarde, se llevó a cabo en Kiev el Concilio de Unificación, que votó por fusionar la IOU PK, la IOAU y algunas parroquias de la IOU PM en una nueva institución llamada simplemente Iglesia Ortodoxa de Ucrania (IOU). Este proceso fue ratificado en Estambul en enero de 2019. A 2021, la autocefalia ha sido reconocida por cuatro de las otras 16 Iglesias Ortodoxas autocéfalas a nivel mundial: Constantinopla, Alejandría, Grecia y Chipre. Para Moscú, sede de la mayor Iglesia Ortodoxa, con más de 100 millones de fieles, fue parte de una disputa más política que espiritual en el marco de una guerra entre ambos países iniciada en 2014.

Desde la caída de la Unión de Repúblicas Socialistas Soviéticas (URSS) y la independencia de Ucrania en 1991 y hasta 2018, existieron en este país 3 iglesias ortodoxas: la Iglesia Ortodoxa Ucraniana del Patriarcado de Moscú (IOU PM), autónoma pero bajo la jurisdicción del Patriarcado de Moscú; la Iglesia Ortodoxa Ucraniana del Patriarcado de Kiev (IOU PK), fundada y declarada autocéfala en 1992 pero no reconocida como tal por ninguna otra institución ortodoxa; y la Iglesia Ortodoxa Autocéfala Ucraniana (IOAU), fundada por ucranianos exiliados tras la Revolución Rusa de 1917. A 2010, se consideraban cristianos ortodoxos cerca del 70% de los ucranianos, 23% de la población total pertenecía a la IOU PM, mientras que la IOU PK representaba el 15% y la IOAU, menos del 1%.

En octubre de 2018, la Iglesia Ortodoxa de Constantinopla aprobó la autocefalia de las iglesias ucranianas unificadas. Dos meses más tarde, se llevó a cabo el Concilio de Unificación, que votó por fusionar la IOU PK, la IOAU y algunas parroquias de la IOU PM en una nueva institución llamada Iglesia Ortodoxa de Ucrania (IOU). Este proceso fue ratificado en Estambul en enero de 2019. A 2022, la autocefalia ha sido reconocida por cuatro de las otras catorce Iglesias Ortodoxas autocéfalas a nivel mundial: Constantinopla, Chipre, Alejandría y Grecia. Para Moscú, sede de la mayor Iglesia

Ortodoxa, con más de 100 millones de fieles, fue parte de una disputa más política que espiritual.

En el oeste de Ucrania hay una fuerte presencia católica, en el centro predomina el cristianismo ortodoxo del Patriarcado de Kiev y en el este, el del patriarcado ruso. En el sur y oriente vive población rusoparlante, cercana política y culturalmente a Moscú, mientras que en occidente el idioma más hablado es el ucraniano y la afinidad política suele ser anti-Rusia (Borowik, 2002). El cristianismo ortodoxo funciona como unidad nacional en un territorio partido: más que una creencia religiosa, es una cultura que incluye costumbres, preferencias y valores en el marco de una comunidad en relación al mundo (Pawluczuk, 1998. pp. 125-126). Pero no toda ortodoxia es igual.

Estas divisiones se reflejaron en la Guerra del Donbass, que comenzó en abril de 2014 en las provincias orientales de Donetsk y Lugansk. Hasta 2022 se enfrentaron separatistas prorrusos que reivindican su identidad rusa con apoyo de Moscú, y el gobierno ucraniano, al que se suman diversas organizaciones políticas y paramilitares nacionalistas. El conflicto repercutió en un cambio en las relaciones entre Ucrania y Rusia que, aunque no implicó una ruptura diplomática, sí marcó un quiebre en diversas áreas, incluyendo la reforma constitucional de 2019, que estableció como objetivo estratégico de Ucrania la incorporación a la Unión Europea (UE) y a la Organización del Tratado del Atlántico Norte (OTAN).

En este contexto se dio la ruptura, el cisma que dividió, después de tres siglos, a la iglesia ucraniana de la rusa. El proceso fue interpretado por el gobierno ucraniano como un paso más hacia el fin de la subordinación política, económica y religiosa a Rusia. Pero para Moscú representó un alerta: la posibilidad de perder poder e influencia en un país con alrededor de treinta millones de fieles, el segundo con más ortodoxos detrás de la misma Rusia.

La religión es un factor fundamental de la identidad, entendida como “el proceso de construcción del sentido atendiendo a un atributo cultural, o un conjunto relacionado de atributos culturales, al que se da prioridad sobre el resto de las fuentes de sentido” (Castells, 1999: p. 28). Por otro lado, la interacción con otros grupos culturales o étnicos refuerza una identidad que se afirma contra lo ajeno (Barth, 1976). Más aún, la interacción es el fundamento mismo sobre el que se construyen los sistemas sociales que contienen a las categorías étnicas. Asimismo, la construcción social de la identidad, basada en la interacción, está inmersa en un contexto de relaciones de poder. Es en ese sentido que Castells plantea la identidad de resistencia, generada por actores en posiciones devaluadas o estigmatizadas que establecen trincheras culturales en oposición a los embates de la

cultura legitimada, mayoritaria. Es una respuesta a la exclusión, con una carga de alienación y resentimiento que lleva a excluir a los excluidos.

La división social preexistente en Ucrania y que estalló con el comienzo de la guerra en 2014, deriva en una radicalización de las posturas identitarias, que abarca también la ruptura eclesial de 2018. Desde la independencia ucraniana existía en el este del país cierta animadversión al ucraniano, única lengua oficial a nivel nacional, y resistencia a la liturgia y a los sermones en este idioma (Borowik, 2002). En 1990, previo a la disolución de la URSS, 35,6% de los ucranianos se consideraban creyentes, mientras que hacia 1995 ese porcentaje había aumentado al 66,8%. Aún así, las diferencias regionales eran muy marcadas entonces: en occidente el porcentaje alcanzaba el 95%, mientras que en oriente era del 48% (ibídem).

Matveeva (2018) ve las raíces del conflicto en la polarización de identidades y en las tensiones subyacentes entre el oriente y el occidente de Ucrania. En ese sentido destaca que los rasgos de identidad más pronunciados entre los habitantes de Donbass incluyen la afirmación del idioma ruso y el apego a los símbolos y a la cultura soviéticos. No es de extrañar entonces que exista en el este del país una menor afiliación religiosa, teniendo en cuenta la represión soviética en este campo. A 2016, el 28,3% de los habitantes del Donbass se declaraban no afiliados a ninguna institución religiosa, mientras que en occidente ese número apenas superaba el 3%.

Occidente entonces se caracteriza por una mayor preponderancia religiosa sumada al uso del idioma ucraniano. La tensión entre el fuerte sentimiento nacionalista de Ucrania occidental y los sentimientos paneslávicos de la oriental existía mucho antes del estallido de la guerra (Castells, 1999: p. 61). En ese sentido, el cisma que llevó a la parcialmente reconocida autocefalia de la IOU puede ser interpretado como un triunfo del oeste, de su identidad y cosmovisión. Por otro lado, la identidad del Donbass se convierte en una identidad de refugio, como algo estigmatizado.

Durante la presidencia de Petro Poroshenko (2014-2019) el establecimiento de una Iglesia Nacional única y ligada a la identidad local fue considerado un punto relativo a la seguridad del Estado. Esto llevó a un proceso de securitización de la ortodoxia en Ucrania (Brylov, 2019), que derivó en que la Iglesia Ortodoxa Rusa y la IOU PM fueran presentadas por el gobierno como amenazas. Poroshenko consideró a la autocefalia y unidad de la IOU como un punto central en el alejamiento político entre Kiev y Moscú, estableciendo un nivel de igualdad entre religión, idioma y ejército: tres factores que fortalecerían la identidad nacional frente a la rusa. “El ejército defiende nuestras tierras, el idioma defiende nuestros corazones, la iglesia defiende nuestras almas”, dijo el

presidente frente al Parlamento en 2018. Dijo también que la Iglesia Ortodoxa Rusa representaba un mecanismo de presión por parte de un Estado enemigo. A esto se le suma la visión abiertamente negativa hacia Rusia de Epifanio I, líder de la IOU desde la unificación (Brylov, 2019).

El enlace entre la nueva IOU y la identidad nacional tiende a una clericalización de la sociedad, a la imposición de normas conservadores y de valores tradicionales que parten de la iglesia y se expanden hacia toda la sociedad ucraniana (Shchetkina, 2018). La misma lógica conlleva a la exclusión, no sólo de miembros de la IOU PM, sino también de las iglesias católicas. Por lo tanto, al desarrollo de lógicas conservadoras y al enlace entre nacionalismo y religión, se le suma el límite a la pluralidad religiosa y al multiculturalismo. Finalmente, el proceso lleva a la exclusión y a la construcción de una identidad de refugio en respuesta, con una consecuente carga de alienación y resentimiento.

Esos mismos sentimientos pueden conducir a un fundamentalismo, a la radicalización de clivajes identitarios o de aspectos de pertenencia a una comunidad en particular. Castells plantea que el fundamentalismo es “la construcción de la identidad colectiva a partir de la identificación de la conducta individual y las instituciones de la sociedad con las normas derivadas de la ley de Dios, interpretada por una autoridad definida que hace de intermediario entre Dios y la humanidad” (1999: p. 35). La religión se enlaza con la identidad nacional y la ley divina se enlaza con la ley humana.

Desde mediados del siglo XVIII y hasta 1991, el territorio actual de Ucrania dependió de Moscú. La única excepción fue la República Popular de Ucrania, parcialmente reconocida entre 1918 y 1920. A lo largo de más de dos siglos, la cultura ucraniana fue la minoritaria, excluida y estigmatizada, mientras que el idioma ruso penetraba el territorio. La guerra en Donbass y la presidencia de Poroshenko fueron parte de un proceso de alejamiento entre Ucrania y Rusia que implicó cierta relectura histórica, además de la revalorización de símbolos y mitos nacionales. Si el fundamentalismo puede tomar como matriz fundante al texto sagrado, pero también los mitos, tradiciones o una combinación de todo esto, puede rastrearse el origen de un movimiento conservador y nacionalista, incluso fundamentalista, en esta relectura histórica.

La cultura ucraniana, excluida y estigmatizada, se conformó como una identidad de refugio, especialmente a lo largo del periodo soviético. Si bien cada república federal de la URSS se basaba en un principio de nacionalidad territorial, a lo largo del periodo soviético se reprimió fuertemente toda expresión de nacionalismo autónomo que contradijera las ideas y proyectos del Partido Comunista Soviético (Castells, 1999: p. 56).

El objetivo consistía no sólo en evitar revueltas y posibles secesiones, sino también impedir que los diversos grupos culturales minoritarios colaboraran con extranjeros. Esto último ocurrió en Ucrania, por ejemplo, durante la Segunda Guerra Mundial: el Ejército Insurgente Ucraniano (UPA) luchó contra el Ejército Rojo soviético, aliándose por momentos al nazismo y llevando adelante matanzas en el oeste de la actual Ucrania, especialmente contra polacos y judíos. La bandera roja y negra del UPA se volvió cada vez más popular a partir de la presidencia de Víktor Yúshchenko (2005-10), líder del partido liberal conservador y pro occidental Nuestra Ucrania. Los colores rojo y negro pasaron a ser símbolo de una identidad de refugio.

En un artículo publicado poco tiempo después del desmembramiento soviético, Posen (1993) destacaba que no existía un historial de rivalidad entre rusos y ucranianos, no había antecedentes de persecuciones sistemáticas a rusos en Ucrania e incluso que éstos habían votado mayoritariamente a favor de la independencia y que muchos se habían unido al ejército del recientemente formado país. El único antecedente que podía entonces considerarse peligroso era el Golodomor, la hambruna artificial que terminó con la vida de millones de ucranianos en los años 30. Pero el autor señalaba en 1993 que Ucrania tendía a responsabilizar al régimen comunista y no a Rusia.

El nacionalismo ucraniano considera que el Imperio Ruso y la URSS hicieron todo lo posible para retardar el crecimiento de una identidad nacional ucraniana y por rusificar el territorio. La identidad soviética tomó como base a la identidad rusa y la política de rusificación de la cultura se extendió a toda la URSS (Castells, 1999: p. 60). El Donbass, al este de Ucrania, estaba ya entonces habitada por un alto porcentaje de población étnicamente rusa. Al momento de la disolución soviética los rusos representaban un 21% de la población de Ucrania, y no se asentaban en pequeñas comunidades vulnerables y aisladas, sino en áreas predominantemente urbanas, cercanas entre sí y a la frontera (Posen, 1993: p. 40). De esta forma, la cultura rusa se mantuvo fuerte aún en el país independiente, con el ucraniano como único idioma oficial.

Para 2014 el resentimiento por aquella exclusión despertó en el marco de un pésimo contexto económico: la grivna ucraniana se depreció más del 66% respecto al dólar estadounidense y el PBI cayó a alrededor del 50% entre 2013 y 2015. A esto se le sumaron altos índices de corrupción y la inestabilidad política que llevó a la expulsión del poder del presidente Víktor Yanukovich (2010-14) y a la guerra en Donbass. El escenario político, económico y social fue tierra fértil para el resurgir de un fundamentalismo que abarcó al ejército (“que defiende nuestras tierras”), al idioma (“que defiende nuestros corazones”) y a la iglesia (“que defiende nuestras almas”).

Los roles se invirtieron y la cultura excluida pasó a ser aquella vinculada a lo ruso. A la autocefalia de la IOU se sumaron otros hechos que van en igual sintonía: fueron desterrados los resabios del pasado comunista a través de 4 leyes de 2015 que prohíben el uso de símbolos comunistas, obligan a dismantelar monumentos soviéticos, proscriben a los 3 partidos comunistas activos hasta entonces y cambian nombres de calles y pueblos. Además se promulgó una ley en honor a la “memoria de los combatientes por la independencia de Ucrania en el siglo XX”, entre ellos el UPA.

Un punto adicional refiere al idioma. Durante la presidencia de Yanukovich, proveniente de Donetsk, se promulgó la ley “Sobre los principios de la política lingüística del Estado”, que establecía la co-oficialidad a nivel regional de toda lengua hablada por al menos 10% de la población local. El Parlamento votó derogarla en 2014, a días de la caída del gobierno de Yanukovich, pero el presidente interino Turchynov vetó el proyecto. Cuatro años más tarde, el Tribunal Constitucional falló que se trataba de una normativa inconstitucional: el único idioma oficial, a nivel nacional o regional, debía ser el ucraniano. Un sólo idioma, una sola iglesia, una sola identidad.

El fundamentalismo tiene un carácter y un impacto que se ubican dentro de un nexo de preocupaciones morales y sociales centradas en las interacciones entre el Estado y la sociedad (Haynes, 2009: p. 160). Es siempre reactivo, reaccionario y centra sus energías en aquellos rasgos del pasado que mejor refuercen la identidad de cierto grupo, conserven la unidad y construyen defensas frente a otros grupos (Castells, 1999: p. 35). La doctrina fundamentalista es parte de una actitud defensiva proveniente de la creencia de que existe cierto ataque o amenaza a la cultura e identidad propia. Pero también es una ofensiva sociopolítica apuntada hacia gobernantes u otros grupos de poder a los que se percibe como débiles o deficientes. El surgimiento del fundamentalismo ucraniano tiene su arista defensiva frente a la cultura rusa, vista como una amenaza y un peligro, pero también tiene una arista ofensiva hacia los líderes que propiciaron altos niveles de corrupción y debilidad política y militar frente a Moscú.

Asimismo, los fundamentalismos contemporáneos tienen sus raíces en la promesa fallida de la modernidad (ibídem), reaccionan contra las manifestaciones de modernización percibidas como un ataque a los valores morales o tradicionales. Esto se ve en la relación entre la nueva IOU y la identidad nacional, una construcción que deriva en igualar iglesia y sociedad a través de la imposición de una agenda que tiende a ser cada vez más conservadora y excluyente.

El fundamentalismo religioso es una reacción a la modernidad que apunta a una disminución de la religión, y uno de sus principales objetivos es proteger las identidades

y tradiciones religiosas de la modernidad y el secularismo (Fox, 2009: p. 274). Pero el principal enemigo del accionar fundamentalista en Ucrania es otro sector religioso, incluso cristiano ortodoxo. También existe cierto secularismo al que podría enfrentarse este movimiento, pero está lejos de ser un rival de peso en la disputa social. En ese sentido es debatible si el fundamentalismo ucraniano es o no predominantemente religioso, por más que abarque el aspecto espiritual y, más aún, que lo considere uno de los tres factores predominantes, junto con el idioma y el ejército. En ese sentido, y considerando la guerra en Donbass, resulta interesante la reflexión de Eley y Suny: “la cultura es, con mayor frecuencia, no lo que la gente comparte, sino aquello por lo que elige combatir” (Castells, 1999: p. 51).

En las regiones de Donetsk y Lugansk se crearon las Repúblicas Populares de Donetsk y Lugansk (DNR y LNR), en donde el ruso es único idioma oficial de los Estados autoproclamados. A lo largo de los primeros meses de la guerra, las fuerzas separatistas del Donbass fueron lideradas por sectores vinculados al neoeurasianismo. Este movimiento considera a la cultura rusa una civilización más cercana a Asia que a Europa, ve un occidente decadente y amenazante a los valores tradicionales, y aboga en contra de la secularización. Al mismo tiempo, propone una estatización similar a la impuesta durante el periodo soviético, lo que llevó a la alianza entre neoeurasianistas y comunistas en Donbass.

Igor Guirkin, primer Ministro de Defensa de la DNR, y Aleksandr Borodai, primer Primer Ministro, suscribían a los postulados conservadores de Duguin. El primer borrador de la Constitución Nacional de la DNR mostraba el conservadurismo neoeurasianista: establecía a la Iglesia Ortodoxa Rusa como religión oficial, remarcaba la alianza con la Iglesia y establecía que el Estado tenía la obligación de proteger a la “familia tradicional”.

En 2015 se dio marcha atrás y la república autoproclamada ya no tuvo religión oficial, pero eso no anuló el sitio de privilegio que ocupa la Iglesia Ortodoxa Rusa. Uno de los puntos centrales para justificar la relación estrecha entre la iglesia ortodoxa y los militantes separatistas lo constituyen los rivales en común: el nacionalismo ucraniano de occidente, la iglesia ortodoxa ucraniana y la iglesia católica. Por otro lado, puede pensarse incluso que el menor peso de la religión en Donetsk y Lugansk constituyó una oportunidad para que la ortodoxia se ampliara y desplazara a otras instituciones religiosas (Wilson, 2016). Una vez más, tal como sucedió a partir de la independencia de Ucrania, la minoría oprimida se volvió mayoría y pasó a ser la exclusora. Tanto en Donetsk como en Lugansk se han reportado hostigamientos y persecuciones a minorías religiosas a partir

de 2014, especialmente a protestantes y bautistas, pero también a fieles y miembros de la Iglesia Ortodoxa Ucraniana (HRW, 2020).

La autocefalia de la IOU es parte de una disputa aún mayor, que abarca cuestiones identitarias dentro de un país con culturas diversas que parecen siempre dispuestas a someter y a excluir. Para alcanzar la conformación de una identidad nacional única no basta con una homogeneidad étnica, sino que es necesaria la experiencia compartida (Castells, 1999: p. 52). En Ucrania no existe homogeneidad étnica y las experiencias compartidas están vistas bajo distintas perspectivas. Por ejemplo, el sector que premia y honra al Ejército Insurgente Ucraniano y su lucha por la independencia nacional; y el sector que lo critica por sus matanzas sistemáticas contra civiles y su alianza con el nazismo. La represión a las identidades nacionales previas provocó resentimiento y, en muchos casos, respuestas reactivas, reaccionarias, cuyos resultados se ven hoy, a tres décadas de la disolución de la URSS. Los movimientos (forzados o no) de población de distintas nacionalidades provocaron que los países actuales tengan una mixtura étnica que difícilmente pueda convivir con el nacionalismo extremo.

A la diversidad étnica se le suman las disputas propiamente religiosas, al menos en ciertos países, como Tayikistán (1992-97). En cinco ex repúblicas soviéticas es predominantemente el cristianismo ortodoxo: Rusia tiene su propio patriarcado y también Georgia, pero con la particularidad que éste se estableció cinco siglos antes que el moscovita; la iglesia de Bielorrusia depende de Moscú, mientras que la moldava se divide entre Moscú y Bucarest. La iglesia ucraniana sería entonces la primera en la ex URSS en independizarse de la rusa.

Así como resulta difícil, aún treinta años después, desenmarañar las redes de oleoductos, gasoductos, agua, transporte y de infraestructura general compartida por la ex repúblicas soviéticas, también implica un desafío desarmar la entrelazada relación política y cultural que abarca a los pueblos de la región. La interdependencia religiosa es parte de una red más amplia que abarca a toda la sociedad en una coexistencia tensa, en donde las relaciones de poder y exclusión juegan un rol preponderante. Y evidentemente no bastan treinta años para desenmarañar esas redes.

Bibliografía:

- Barth, F. (1976) Los grupos étnicos y sus fronteras. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económico.
- Borowik, I. (2002) "Between Orthodoxy and eclecticism: on the religious transformation of Russia, Belarus and Ukraine", *Social Compass*, n° 49, pp. 497–508.

- Brylov, D. (2019) "Challenges of religious situation in Ukraine", PAX, marzo 2019.
- Castells, M (1999). La era de la información. Economía, sociedad y cultura. Vol. II. El poder de la identidad. México DF: Siglo XXI editores.
- Fox, J. (2009) Integrating religion into international relations theory, en J. Haynes. Routledge Handbook of Religion and Politics (159-173), Nueva York: Routledge.
- Haynes, J. (2009) Religious Fundamentalisms, en J. Haynes. Routledge Handbook of Religion and Politics (159-173), Nueva York: Routledge.
- Human Rights Watch, Ukraine: events of 2020. Recuperado el 2/8/22 de: <https://www.hrw.org/world-report/2020/country-chapters/ukraine>
- Matveeva, A. (2018) Through times of trouble: conflict in southeastern Ukraine explained from within. Lanham: Lexington Books.
- Pawluczuk, W. (1998) Ukraina: Polityka i mistyka. Krakow: Nomos.
- Posen, B. (1993) "The Security Dilemma and Ethnic Conflict". Survival, vol. 35, n°1, pp. 27-47.
- Shchetkina, K. (2018) "Después de Tomos: lo que le espera a la Iglesia y a la sociedad", Servicio de Información Religiosa de Ucrania (RISU), 24/9/18. Recuperado de: https://risu.ua/pislya-tomosu-shcho-chekaye-na-cerkvu-i-suspilstvo_n93236
- Wilson, A. (2016) "The Donbas in 2014: Explaining Civil Conflict Perhaps, but not Civil War", Europe-Asia Studies, Vol. 68, N° 4, pp. 631-652.

La cristianización de Europa central: el rol de las autoridades eclesiásticas y seculares

Andrea Vanina Neyra (IMHICIHU, CONICET – UBA)

Resumen:

El octavo libro de la *Crónica* del obispo Thietmar de Merseburg –caracterizado por una serie de particularidades desprendidas del momento específico de redacción del mismo– se inicia con una descripción del estado de situación en diversas áreas de Europa Central. La obra, que relata las hazañas y los obstáculos de la dinastía de los Otónidas en el poder, también nos informa sobre el obispado a su cargo, la historia de la cristianización de los pueblos vecinos y las relaciones del Imperio con las entidades políticas circundantes.

En el presente trabajo revisaremos el libro octavo para analizar la actividad complementaria, pero también heterogénea, de autoridades eclesiásticas y laicas en torno a la cristianización de la región. Si bien ya hemos estudiado el rol de la instauración de la red episcopal, interesa aquí hacer especial foco en las especificidades de las tareas cumplidas por las dinastías gobernantes a favor del arraigo o el fortalecimiento de la religión cristiana. Los primeros capítulos del libro al que se ha hecho referencia dan cuenta de la situación en los reinos eslavos de Bohemia y Polonia, así como dentro del pueblo liutizo y el reino de Hungría, que ofrece una oportunidad para la comparación de los procesos en marcha. Nos preguntamos en qué medida cada una de las autoridades impulsó el avance de la religión cristiana y cuál fue el grado de colaboración entre ellas.

Introducción

El octavo libro de la *Crónica* del obispo Thietmar de Merseburg [Warner (2001); Trillmich (2011); Lippelt (1973)] –caracterizado por una serie de particularidades desprendidas del momento específico de redacción del mismo¹⁷³ se inicia con una descripción del estado de situación en diversas áreas de Europa Central en el primer cuarto del siglo XI. La obra, que relata las hazañas y los obstáculos de la dinastía de los Otónidas en el poder entre los años 919 y 1024, también nos informa sobre el obispado a su cargo, la historia de la cristianización de los pueblos vecinos y las relaciones del Imperio con las entidades políticas circundantes, algunas de las cuales se habían convertido recientemente en reinos (Polonia, Bohemia, Hungría) [Urbańczyk (2001); Berend (2007)].

¹⁷³ Por un lado, el autor afirma encontrarse a la espera de noticias novedosas para incluir en su relato. Este hecho le brindaría resquicios para retomar algunas cuestiones olvidadas, reflexionar acerca del oficio episcopal y describir a personajes que considera significativos u ofrecer caracterizaciones de poblaciones lindantes. Por otro, el panorama descrito en los capítulos del octavo libro remite a preocupaciones del escritor por la salvación, por los tiempos “oscuros” o “inferiores”, plagados de conflictos locales y de mayor alcance. En este contexto se insertan las descripciones del estado o del avance del cristianismo y la aún consistente presencia del paganismo en la región, especialmente entre eslavos y magiares (Thietmar VIII, I-VI). En las próximas citas de la fuente recurriremos a este último formato, si bien en la bibliografía esta se encuentra registrada a partir de los editores o traductores.

En el presente trabajo revisaremos el libro octavo para analizar la actividad complementaria, pero también heterogénea, de autoridades eclesiásticas y laicas en torno a la cristianización de la región, así como el estado de avance de la misma.¹⁷⁴ Si bien ya hemos estudiado el rol de la instauración de la red episcopal y hemos sostenido que la cristianización de los márgenes es resultado de una acción conjunta entre Iglesia e Imperio, además de las acciones de adhesión de las dinastías locales en el poder, interesa aquí hacer especial foco en las especificidades de las tareas cumplidas por las dinastías gobernantes a favor del arraigo o el fortalecimiento de la religión cristiana a partir de la mirada de un cronista coetáneo y que contaba con testimonios directos o indirectos sobre los sucesos. Los primeros capítulos del libro al que se ha hecho referencia dan cuenta de la situación en los reinos eslavos de Bohemia y Polonia, así como dentro del pueblo liutizo y otros eslavos polabos [Lübke (1993)], además de en el reino de Hungría, que ofrece una oportunidad para la comparación de los procesos en marcha. Nos preguntamos en qué medida cada una de las autoridades impulsó el avance de la religión cristiana y cuál fue el grado de colaboración entre ellas, así como cuáles fueron las acciones o estrategias específicas.

Cooperación y divergencias

Recientemente nos hemos preguntado acerca del rol episcopal en los procesos comentados.¹⁷⁵ Si bien el foco en nuestros trabajos recae mayormente en la evaluación de la actividad formal u oficial eclesiástica en la región, en las recientes relecturas de la fuente se volvió notorio el grado de intervención de las autoridades seculares, tanto las imperiales como las regias de cada reino en formación o de cada entidad política implicada.

En consecuencia, consideramos que cobró relevancia la necesidad de analizar el tipo específico de injerencia de las autoridades seculares, especialmente en aquellos sitios donde la cristianización se encontraba en avance y las élites locales se conformaban en aliados para la expansión de la fe cristiana –más allá de cuáles fueran sus intereses reales al tomar dicho compromiso–, así como la mirada acerca de la empresa puesta en marcha. Este último punto debe tener en cuenta que las descripciones a las que accedemos sobre el estado del cristianismo en la región y la colaboración o disonancia entre los poderes

¹⁷⁴ En una ponencia se trabajó especialmente la actividad emprendida por la jerarquía eclesiástica, especialmente la episcopal, dejando lugar para estudiar la complementariedad a la que nos referimos arriba: Neyra (2021) La cristianización de Europa central: representaciones y condiciones de la acción episcopal, I Jornadas de Historia Antigua, Medieval y Moderna del Instituto de Historia Antigua y Medieval “José Luis Romero”, FFyL-UBA, Buenos Aires.

¹⁷⁵ Ver nota 2.

establecidos son producto de la escritura de un obispo de una diócesis asentada en los márgenes del Imperio, un eclesiástico que se preocupa tanto por la educación religiosa como por la administración de las jurisdicciones eclesiásticas y la aplicación de las normas adecuadas.

Ya el primer capítulo del libro VIII, que abarca acontecimientos del año 1018 bajo el gobierno imperial de Enrique II (el último de los emperadores otónidas),¹⁷⁶ nos ofrece indicios acerca de los errores que se encontrarían extendidos entre los esclavos de la región. Si bien esto escapa a las consideraciones acerca de sus formas de intervención en pos de la expansión de la fe, se vuelve evidente la percepción cristiana con respecto a los modos y costumbres imperantes. En un contexto conflictivo en el que el duque piasta Bolesław Chrobry (966/967-1025) y el emperador Enrique II (973-1024) se encontraban enfrentados¹⁷⁷ sin grandes avances para alguna de las partes implicadas, aunque con cierta reciente ventaja para los polacos, Bolesław contrajo matrimonio con Oda, hija del margrave Ekkehard I de Meißen, consiguiendo fortalecer sus vínculos dinásticos con la nobleza germana. Bajo lo mirada de Thietmar, este era un matrimonio fuera de la ley, puesto que se había concertado durante el período de ayuno precedente a la Pascua; era, a la vez, digno de quienes lo habían acordado, es decir, un duque que buscaba extender su área de influencia a expensas del emperador, y sus aliados:¹⁷⁸ *Transactis autem IIII diebus Oda, Ekkihardi marchionis filia, a Bolizlavo diu iam desiderata et per / filium suimet Ottonem tunc vocata Cziczani venit; et quia tunc nox erat, multis luminaribus accensis ab inmensa utriusque sexus multitudine suscepta est ac nupsit duci predicto post LXXam absque canonica auctoritate, quae vivebat hactenus sine matronali consuetudine admodum digna tanto foedere* (Thietmar VIII, 1).

A partir de allí, el siguiente capítulo se encuentra dedicado a describir las costumbres en el reino de Bolesław: muchas, variadas, severas y, menos frecuentemente, loables (Thietmar VIII, 2). Algunas de ellas son mencionadas, si bien en función de esta presentación deben destacarse dos particularmente reveladoras de las preocupaciones cristianas: por un lado, aquella que indica que, ante la fornicación con una mujer

¹⁷⁶ Es el último año cubierto por la *Crónica*, puesto que durante su transcurso se produjo el fallecimiento del cronista.

¹⁷⁷ El obispo misionero Bruno de Querfurt tenía una mirada diversa acerca del conflicto, ya que conocía de manera directa los intentos de Bolesław Chrobry por expandir el cristianismo incluso a través del financiamiento de empresas misioneras. Le dirigió una carta al emperador para reclamarle por la situación, preguntándose cómo era posible que estuvieran enemistados dos monarcas cristianos, en lugar de enfrentar de forma conjunta frente a los paganos [Karwasińska (1973)].

¹⁷⁸ No es un detalle menor el hecho de que la dinastía de los Ekkehardiner hubiera sostenido una serie de disputas territoriales con la diócesis *merseburgense*, razón por la cual, la animadversión de Thietmar es razonable [NEYRA (2016)].

extranjera, el culpable debía elegir públicamente entre la castración y la muerte; la segunda, que debían sacarse los dientes de quien consumiera carne luego de la Septuagésima (el comienzo del período de ayuno previo a la Pascua). Al respecto, Thietmar emite el siguiente juicio: “Lex namque divina in hiis regionibus noviter exorta potestate tali melius quam ieiunio ab episcopis instituto corroboratur. Sunt etiam illi mores alii hiis multo inferiores, qui nec Deo placent nec indigenis nil nisi ad terrorem prosunt...” (Thietmar VIII, 2). Sin dudas, la reflexión es de gran significancia, puesto que el autor –quien asimismo se pregunta sobre la conveniencia de que tales líderes (Bolesław y, antes que él, su padre Mieszko I) se hayan unido al Imperio a través de lazos de matrimonio y familiaridad– revela que los eclesiásticos no disponen de armas para imponer las normas del cristianismo sobre las nuevas poblaciones convertidas más allá del ayuno, sino que el control, incluso cuando este se encuentra dirigido a garantizar dichas normas, es ejercido fundamentalmente por los gobernantes a partir de la imposición por la fuerza y el uso de la violencia.

El tercer capítulo describe prácticas precristianas datadas en los tiempos de Mieszko I (935-992), el primer duque de Polonia, que en el año 966 abrazó el cristianismo luego de unirse en matrimonio con Dobrawa de Bohemia. Las mismas atañen a las mujeres: por un lado, la de quienes eran decapitadas y quemadas en la pira funeraria junto a su marido fallecido; por otro, la desolladura de la piel alrededor de los genitales de las prostitutas y su exposición.¹⁷⁹ El relato es tomado como una oportunidad para el autor para, además, realizar una crítica a otras prácticas sexuales vigentes y pretendidamente extendidas, especialmente el adulterio. Sin embargo, resulta interesante que la narración dé lugar tanto a la comparación con la ley bíblica de la lapidación y, según “nuestros ancestros”, la decapitación,¹⁸⁰ como al llamado a los sacerdotes a extirpar estas costumbres: en línea con lo sostenido en el capítulo anterior, es la ley divina, ejercida a través de la intermediación de los sacerdotes, la que debería imponerse y garantizar el cumplimiento de las normas cristianas, no así el uso de la fuerza para dicho fin (Thietmar VIII, 3).¹⁸¹ Por otra parte, el lugar de las mujeres está marcado por su ambigüedad o duplicidad en la sociedad cristiana: santas y prostitutas, vehículo matrimonial por el que el cristianismo

¹⁷⁹ “In tempore patris sui, cum is iam gentilis esset, unaquaeque mulier post viri exequias sui igne cremati decollata subsequitur. Et si qua meretrix inveniebatur, in genitali suo, turpi et poena miserabili, circumcidebatur idque, si sic dici licet, preputium in foribus suspenditur, ut intrantis oculus in hoc offendens in futuris rebus eo magis sollicitus esset et prudens.” (Thietmar VIII, 3).

¹⁸⁰ El autor remite implícitamente a Juan 8: 5 (NVI): “En la ley Moisés nos ordenó apedrear a tales mujeres. ¿Tú qué dices?”. “Lex dominica huiusmodi precepit lapidari et parentum / nostrum carnalium institutio tales ortatur decollari” (Thietmar VIII, 3).

¹⁸¹ “O vos sacerdotes Domini, viriliter assurgite et hanc nuper exortam filicem nulla re id independiente sepius acuto vomere radicitus extirpate” (Thietmar VIII, 3).

consigue extenderse en los nuevos reinos, a la vez que perpetuadoras de prácticas y creencias previas, crímenes o situaciones en el margen de la ley. Corporizan, de alguna manera, la realidad circundante: la coexistencia del paganismo y el cristianismo con sus vicios y virtudes.¹⁸²

Dos capítulos más del comienzo del libro tienen puntos en común con los anteriores. El cuarto comienza con una referencia al duque Boleslav (de Bohemia), en cuyo territorio se encontraba un burgo lindante con los magiares. El fragmento no se centra en Bohemia, sino que se traslada al espacio húngaro para denostar tradiciones y prácticas paganas que continuaban siendo parcialmente ejercitadas. Así, se menciona al padre del rey Esteban,¹⁸³ Deuvix, considerado cruel y temperamental, y a su esposa, Beleknegini, una mujer de nombre eslavo, bebedora y que montaba a caballo como un guerrero.¹⁸⁴ Una vez convertidos al cristianismo, no obstante, el padre de san Esteban tomó el nombre de Géza y, tal como el cronista señala para el caso polaco, habría utilizado la fuerza para fortalecer la fe cristiana, “dirigiendo su ira a los sujetos reacios” (Thietmar VIII, 4).¹⁸⁵ Nuevamente nos encontramos con una jerarquía eclesiástica que, frente a sus quejas por la continuidad de la realización de sacrificios a los antiguos dioses, no contaba con mayores herramientas para imponer su autoridad: increpado por un sacerdote, Géza le habría respondido que hacer sacrificios al Dios cristiano y a los falsos dioses simultáneamente le habría reportado gran riqueza y poder (Thietmar VIII, 4).¹⁸⁶

Finalmente, el capítulo quinto se encuentra dedicado a los liutizos, una confederación de pueblos eslavos polabos que puso en jaque la autoridad secular y eclesiástica en la región nor-oriental del Imperio [Lübke (2009)] en un levantamiento que en 983 se expandió para incluir a los abodritas y bohemios: como resultado se perdieron la Marca del Norte, la Marca de la familia Billung, y fueron devastadas las diócesis de Havelberg, Brandenburg, Hamburg y el monasterio de san Lorenzo (Thietmar III, 17-19). El cronista llama la atención, al igual que en otros pasajes en la *Crónica*, sobre la “maldad” de aquel pueblo, y cómo su ejemplo se extendió entre poblaciones vecinas como los abodritas y vagrios, causando la destrucción del territorio de Mistislav (996-1018), coincidiendo en

¹⁸² En efecto, dos mujeres son destacadas en estos capítulos en cuestión: Oda, consorte de Bolesław y Beleknegini, de Géza. Ambas aparecen atadas al paganismo, a situaciones condenables o, como mínimo, alejadas del respeto a las normas cristianas. Sin embargo, recordemos que la nueva religión llega a Polonia a través de la madre de Bolesław, Dobrava, esposa de Mieszko.

¹⁸³ Waik, san Esteban.

¹⁸⁴ También llamada Sarolt.

¹⁸⁵ “Huius pater erat Deuvix nomine, admodum crudelis et multos ob subitum furorem suum occidens. Qui cum christianus efficeretur, ad corroborandam hanc fidem contra reluctantes subditos sevit et antiquum facinus zelo Dei exestuans abluit” (Thietmar VIII, 4).

¹⁸⁶ “Hic Deo omnipotenti variisque deorum inlusionibus immolans, cum ab antistite suo ob hoc accusaretur, divitem se et ad haec facienda satis poten/tem affirmavit” (Thietmar VIII, 4).

fechas con el mes de febrero, cuando los paganos realizan ritos para venerar a este último mes.¹⁸⁷ De este modo, se habrían sustraído al cristianismo para retornar “al famoso engaño” (Thietmar VIII, 5).¹⁸⁸ En este caso, la rebelión se dirige “tanto Cristo como su propio señor”, atacando la autoridad, religiosa y secular.

Es en el capítulo sexto donde los sucesos anteriores conllevan una reflexión sobre el lugar de los cristianos y de la Iglesia en particular: el obispo Bernhard de Oldenburg (†1023), a quien habían estado sujetos los rebeldes, mostró su preocupación por los sucesos ante el Emperador. Ambos poderes debían trabajar en conjunto para garantizar la paz y la unidad cristiana. Sin embargo, el rol de la Iglesia es fundamental: “Omnis homo, flos agri, debet a matre ecclesia prius renasci in innocentiam salvatoris Christi” (Thietmar VIII, 6). La institución mediadora entre los hombres y Dios debía vigilar y cuidar.

Sostenemos que todo este conjunto de capítulos, los primeros cinco del libro VIII, constituyen una unidad: describen costumbres difíciles de erradicar, la permanencia de ciertas prácticas y creencias precristianas, así como el hecho de que fueran los líderes políticos quienes tenían la posibilidad de constituirse en ejemplo para las poblaciones sujetas a ellos e imponer, generalmente por la fuerza, las nuevas normas cristianas. Como resultado, la situación prevaleciente era la de una mixtura de normas, tradiciones y autoridades que confluían, de manera que el arraigo efectivo del cristianismo estaba en duda. Por otra parte, se desprende de las advertencias de Thietmar que era la autoridad secular aquella con posibilidades concretas de imponer sanciones, generalmente brutales. Consecuentemente, los eclesiásticos, que debían utilizar estrategias como el ayuno y la penitencia, veían su propia autoridad cercenada por las condiciones circundantes.

Palabras finales

En Europa central en los siglos X y XI, las actividades de la Iglesia como institución, apuntalada por la actividad misionera fue complementada por los esfuerzos dinásticos locales –con mayor o menor grado de acción y/o financiamiento. Las élites locales colaboraban, si bien no abandonaban la reproducción de prácticas y costumbres anteriores, muchas de ellas plagadas de crueldad y violencia física, incluso aunque fueran reformuladas con un sentido cristiano y dirigidas a disciplinar. Así, en esta primera etapa de conversión y expansión del cristianismo, la imposición de las normas y las sanciones

¹⁸⁷ Thietmar destaca que el mes de febrero toma el nombre de Pluto, dios del infierno, que también es conocido como Februus (Thietmar VIII, 5).

¹⁸⁸ “Libertate sibi more Liuticio nota fraude vendicabant, sed cervicem suam suavi iugo Christi excussam oneroso diabolicae dominationis ponderi sua sponte subdiderant, meliori prius patre ac nobiliori domino in omnibus usi” (Thietmar VIII, 5).

correspondientes cuando eran violadas estaban sostenidas por la autoridad secular local y seguía modelos previos.

En este contexto, la *Crónica* del obispo Thietmar de Merseburg presenta la lectura de los hechos y tradiciones bajo una mirada crítica. Pese a que pone de manifiesto la complementariedad existente entre el poder secular y el poder religioso en pos de fortalecer el arraigo del cristianismo, reafirma la necesidad de que los agentes eclesiásticos actúen con mayor fervor y vigilancia, más allá del reconocimiento de que los medios a disposición resultaban ser más débiles, tratándose fundamentalmente del ayuno, las penitencias y la educación –herramientas con las que se apuntaba a la internalización de los principios y formas de convivencia adecuados a la fe cristiana.

En efecto, el llamado insistente a que la Iglesia actúe consistentemente en su rol de mediadora entre Dios y el pueblo, evitando que este lugar sea ocupado por los monarcas, está justificado en el hecho de que la sociedad cristiana debía constituirse en un ámbito que escapara a la violencia desenfrenada y cruel que demostraban los líderes de las poblaciones asentadas en los márgenes imperiales. Contrariamente al deseo de constituirse como principal mediadora, la Iglesia debía aceptar e incluso buscar la colaboración del poder secular, pese a los resultados ambiguos conseguidos por los esfuerzos de la conversión y las adaptaciones locales que, aún criticadas, apuntalaban la labor de los eclesiásticos.

Bibliografía:

- Berend (2007) *Christianization and the Rise of Christian Monarchy. Scandinavia, Central Europe and Rus' c. 900-1200*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Karwasińska (1973) 2. List Brunona do Króla Henryka. Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe.
- Lippelt (1973) *Thietmar von Merseburg. Reichsbischof und Chronist*. Köln-Wien: Böhlau Verlag.
- Lübke (2009) Ein Fall von 'challenge and response'? Die autochthonen Bewohner des südlichen Ostseeraums gegenüber Macht und Pracht des Christentums. Rahden/Westf.: Verlag Marie Leidorf, pp. 39-47.
- Lübke (1993) *Slaven zwischen Elbe/Saale und Oder. Wenden – Polaben – Elbslaven ? Beobachtungen zur Namenwahl*. Berlin: De Gruyter.
- Neyra (2016) *Conspiring in dreams: between misdeeds and saving one's soul*. Lleida: Universitat de Lleida, pp. 157-169.
- Santa Biblia (2015) *Nueva Versión Internacional*.
- Trillmich (2011) *Thietmar von Merseburg. Chronik*, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.

Urbańczyk (2001), *Europe around the Year 1000*. Warszawa: Wydawnictwo DiG.

Warner (2001) *Ottonian Germany. The Chronicon of Thietmar of Merseburg*. Manchester: Manchester University Press.

Occidentalismo y rusofobia: el conflicto ruso-ucraniano desde una perspectiva constructivista

Marcelo Montes (UNVM - CARI)

Resumen:

En el ámbito disciplinar de las Relaciones Internacionales, ha sido usual emplear marcos teóricos afines al individualismo metodológico y a una ontología materialista, para explicar los fenómenos mundiales, sobre todo, los conflictos. La guerra de Ucrania, no ha sido la excepción. El problema de este tipo de explicaciones es que no son capaces de captar los cambios que operan a nivel de las unidades de análisis estatales, al interior de ellas mismas, las cuales, muchas veces, influyen decisivamente en la estructura de poder internacional y los intereses nacionales de los propios Estados. Cobran pues relevancia, por ejemplo, las identidades, las que preceden a los intereses. Las formas de percibir al mundo y a percibirse a sí mismos, son gravitantes para que las elites de los países tomen decisiones, que no pueden ser analizadas sólo desde una mirada racionalista. Así, el presente “paper” intenta describir las percepciones, autopercepciones y relatos históricos que obraron para fundamentar el inicio de la “operación militar especial” iniciada por el gobierno de la Federación Rusa contra Ucrania, el pasado 24 de febrero. Al estudiar tales intersubjetividades, que incluyen las ucranianas en relación a las rusas, podrá ilustrarse mejor el proceso de toma de decisiones y las legitimaciones sociales del mismo en cada Estado.

El 24 de febrero de 2022, Rusia lanzó una “operación militar especial” en Ucrania, en respuesta a lo que juzgó como una amenaza de Ucrania, apoyada por la OTAN, contra su propia seguridad territorial. Lo que parecía ser una invasión convencional sobre suelo considerado enemigo, terminó siendo al cabo de pocas semanas, en la continuidad de la “guerra híbrida” en el sudeste ucraniano que se venía dando entre ucranianos desde 2014, tras el “Euromaidán”.

Para muchos analistas, no era más que la ratificación del carácter imperialista de siglos, del cual está impregnado el ADN ruso, “autoritario de corazón y expansionista por hábito” (Tsygankov, 2012).

Para otros, fue una acción motivada por el mal cálculo del presidente Putin y la elite del Kremlin, quienes exageraron aquella amenaza y cuando se lanzaron a esta suerte de aventura militar, tuvieron que reconcentrarse al poco tiempo, en un objetivo minimalista, como retener para sí, el sudeste. Sin embargo, este “paper” no coincide con este par de visiones e intenta mostrar y explicar otra hipótesis, tal vez, más “culturalista”.

En efecto, se considera que la acción militar, no es más que la respuesta rusa –y su hartazgo– en función del autismo occidentalista, desde 2007 en adelante, cuando el propio Putin en el marco de la Conferencia de Seguridad de Munich, advirtiera a los líderes

norteamericanos y europeos, que toda ampliación de la OTAN hacia el corazón eslavo, es decir, Georgia, Ucrania o Bielorrusia, sería interpretada como una amenaza intolerable para los intereses de seguridad de la Federación Rusa. Un año después se produciría, alentada por Estados Unidos, la torpe invasión de Georgia a las regiones prorrusas de Abkhazia y Osetia del Sur, lo cual sería de inmediato respondido militarmente por Rusia, desatando una guerra de menos de una semana, que sería sólo interrumpida con la mediación de Francia. El “Euromaidán”, una especie de golpe de Estado urdido también desde Washington, sobre Kiev, según el Kremlin, en febrero de 2014, no fue más que la ratificación de los planes occidentalistas, desoyendo las advertencias de Moscú.

Lo interesante es que tales acciones del gobierno ruso, tienen una enorme representatividad simbólica en la propia opinión pública nacional. Hay, desde aproximadamente 2011, lo que podría ser considerado como “el efecto Bolótnaya”, en honor a las protestas juveniles opositoras en Moscú contra el putinismo, un enorme consenso societal de apoyo a las sucesivas acciones rusas, de anexión (o “recuperación”) de la Península de Crimea (2014), la intervención militar en Siria (2015) y la “operación especial” en Ucrania (2022). En función de dicho consenso, Putin ha tenido las manos libres para actuar como lo hizo, incluso midiendo los costos eventuales que pagaría Rusia, en función de las sanciones a las que la sometería “Occidente” (Montes, 2014).

Este trabajo intentará describir, con el aporte de la teoría constructivista de Relaciones Internacionales, cómo se forjan esas visiones societales rusas, a la manera de identidades, legitimando sus acciones militares fuera de su territorio, en aras de recuperar, no alguna veleidad imperial, sino, simple y sencillamente, una voz de cierto respeto en el concierto internacional, no obstante el bloqueo y encierro al que se ve sometida Rusia, por parte de la Unión Europea y Estados Unidos.

El aporte teórico del constructivismo

Según el realismo estructural, el comportamiento de los Estados no depende de la calidad de su régimen político, ni los rasgos de sus liderazgos internos ni sus sistemas de creencias. En tal sentido, es decisiva la posición en la estructura internacional del poder. Se trata pues, de una explicación de “afuera hacia adentro”, en donde las características del sistema internacional configuran las estrategias de política exterior.

El tema de la identidad no juega un rol importante para el realismo. Como éste se ocupa de atributos internacionales y materiales y, la identidad es un asunto doméstico y social, la identidad estatal no configura la política exterior de los Estados. La estructura social internacional depende de la material y la identidad internacional deriva desde

afuera de los Estados, dependiendo de la anarquía y el dilema de la seguridad, convirtiendo a los Estados en egoístas y pesimistas. Así, para autores como Katzenstein, los intereses nacionales no pueden ser definidos, sino defendidos (Merke, 2008 :18).

El gran problema del realismo es su debilidad para explicar cómo funciona la agencia estatal. Una mirada teórica que se centra en un actor unitario y racional que define su interés nacional de manera objetiva y compartida por toda la comunidad, es limitada para explicar, entre otras cuestiones, los cambios en el escenario internacional.

Al idealismo le ocurre algo similar al realismo. Si bien su visión es mucho menos materialista y sí más axiológica, todo su andamiaje metodológico (individualista) se asienta sobre pilares racionalistas, como el realismo.

Son los enfoques reflectivistas o postpositivistas los que nos ayudan a comprender la gravitación de las identidades en los asuntos internacionales. Incluso apoyándose en algunos enfoques que ofrecían ciertas variantes del realismo, que buscaban abrir “la caja negra” del Estado, preocupadas por variables internas como la toma de decisiones, los ejecutores de las mismas y hasta las percepciones mutuas existentes entre las diferentes unidades estatales.

Dentro de los enfoques reflectivistas, los constructivistas pueden coincidir con algunas de dichas variantes del realismo, pero niegan las restricciones sistémicas objetivas entre lo externo y lo interno. Para ellos, la realidad internacional es construida socialmente y “la anarquía es lo que los Estados hacen de ella”. Para los pensadores constructivistas, hasta la anarquía y las políticas de poder son socialmente construidas mientras que las ideas compartidas están definidas en clave “social” antes que “material”, optándose por una mirada sistémica u holística, más que individualista.

En ese contexto, para el constructivismo que es una teoría formal, más que nada un estilo de razonamiento, las identidades son predisposiciones de cognición y acción que son anteriores a los problemas que se encaran en materia de política exterior (Merke, 2008: 35-36).

Para el constructivismo, el vínculo entre política exterior de un Estado e identidad del mismo, es constitutivo. La primera está condicionada por representaciones de aquellos asuntos (países, amenazas, crisis, etc.) que busca encarar. Toda política exterior requiere darle un sentido a la situación y construir sus objetos más relevantes. Para ello, se acude a un verdadero repertorio de atributos de identidad que sirven para facilitar ciertas acciones o cursos de acción y restringir o evitar otras. En tal aspecto, hay un contenido y una estabilidad discursivas innegables en la ligazón entre identidad y política. Un “hacemos aquello porque somos esto” asoma siempre pero en términos de

retroalimentación: el discurso identitario es precondition de la acción pero al mismo tiempo, es reproducido por ella misma.

Por consiguiente, corresponde indagar acerca de los patrones estructurales de discursos nacionales sobre el Estado y la nación. Esos “relatos” ayudan a pensar la articulación de la política exterior del Estado del que se trate con una visión de su propia identidad. Hablar de identidades significa hablar de relaciones –no necesariamente antagónicas– entre un Yo y un Otro. Así los Otros no siempre son amenazantes y el Nosotros también tiene sus Otros internos, por lo cual merecen especial atención. Derivado de ello, cabe estudiar cómo se estructura una política exterior en términos de un “interés nacional” que represente la identidad, las ideas y los valores de una comunidad en su inserción internacional (Merke, 2008 :43-44).

El propósito de este “paper” es describir cómo se enfrentan las identidades rusa y ucraniana, en el contexto de la guerra civil que se originó en el sudeste ucraniano desde 2014 y que derivara en la “operación militar especial” decidida por el Kremlin desde el 24 de febrero pasado. Dichas tensiones, en principio, explican por qué se ha arribado a la instancia de la beligerancia al umbral al que se llegó.

Identidades en pugna

Rusia ha visto desfilar en las últimas décadas, desde que se reanudó el largo y profundo debate identitario que se produjo en el siglo XIX entre eslavófilos y occidentalistas y se interrumpiera en las siete décadas de experiencia bolchevique-soviética, tres grandes corrientes de creencias: la ya mencionada occidentalista (o atlanticista o liberal), la eurasianista –en las antípodas de la anterior– y la nacionalista moderada o putinista, de enorme hegemonía a lo largo del tiempo reciente (Montes, 2010).

La primera expresa que Rusia forma parte de Europa y debe necesariamente adscribir a sus valores, alineándose de manera automática a las organizaciones multilaterales, aceptando acríticamente la globalización e incluso rechazando y hasta negando su identidad eurasianista, que es su Otro. En la historia rusa, por diferentes motivos y momentos, han sido occidentalistas, Zares modernizadores como Pedro El Grande, Catalina La Grande, Alejandro I y Alejandro II, pero también Lenin, Khrushchev, Yeltsin, el ex Canciller Kozyrev y Gorbachov, entre otros.

Hoy, el equipo de economistas liberales de la era Putin, como la propia Presidenta del Banco Central ruso, Elvira Nabiullina y algunos oligarcas, se han mostrado como decididamente liberales y proclives a defender ese rostro globalista y occidentalista de Rusia.

La necesidad de equipararse, tratando de superarlas, a las economías más rezagadas de Europa, envidiando su calidad de vida así como requerir bienes de capital que mejoren la productividad de la economía rusa, son factores clave para entender por qué este grupo identitario, de fuerte gravitación entre 1991 y 1995, se mantiene vigente, aunque le cuesta explicar por qué una Rusia no puede ser, por historia y tamaño, tan liberal como Estonia, Suiza o Singapur.

La juventud rusa, sobre todo, en las grandes ciudades (Moscú y San Petersburgo) expresa valores globalistas y liberales, siendo protagonista de las protestas de Plaza Bolótnaya en 2011-2012, en contra de la corrupción sistémica y el carácter autocrático de la era putinista pre-Crimea. Muchos de esos jóvenes de clase media urbana, se han ido del país o rechazan integrarse al servicio militar obligatorio y desde ya, no están de acuerdo –aunque pasivamente– a la guerra en Ucrania.

Esa corriente occidentalista rechaza las decisiones de Rusia tras el “Euromaidán”, no apoya la guerra en el sudeste ni la “operación militar especial” del 24 de febrero, lamenta las sanciones occidentales contra Rusia y culpa a Putin por ellas y hasta se solidariza con Ucrania, a la que legitima en su decisión de pretender entrar a la OTAN y la Unión Europea. Todo ello la margina de la mayoría de la población rusa, que comparte valores eurasiáticos y nacionalistas.

La segunda tradición, la eurasiática, es de larga data en Rusia. Concibe a ésta como una civilización especial, con una singularidad específica, dada por la religión cristiana ortodoxa y el alfabeto cirílico, pero además rechaza cualquier pretensión de occidentalizar o europeizar Rusia. Esta intención occidentalista debe ser repudiada porque no se busca más que apartar a Rusia de su lugar o “Destino Manifiesto” en el mundo, dado por su rol espiritualista y de vanguardia moral a nivel global, sobre todo, hoy, por la decadencia en ese plano, de “Occidente”. Existe un discurso histórico que avala ello: Moscú fue y es “la Tercera Roma”.

Tanto Stalin como el líder comunista Ziugánov y el nacionalista recientemente fallecido Zhirinovsky, pero, sobre todo, el profesor universitario Aleksandr Dugin, reivindican este pensamiento que requiere para actuar exitosamente, incluir a Rusia en una alianza de civilizaciones, contrarias a “Occidente”, por ejemplo con chinos, musulmanes y latinoamericanos.

En tal sentido, Ucrania es visualizada como una “oveja descarriada del rebaño eslavo”, donde la responsabilidad de ello recae en Zelensky y algunos oligarcas juzgados como “traidores”, como en su momento lo fue Gorbachov, cuando sepultó la vieja URSS. El pueblo ucraniano debe ser excluido de esta grave equivocación –o trampa tendida por la

pérfida “Occidente” en contra de Rusia— y, por lo tanto, la “operación militar especial” es reivindicada para intentar redimir y hasta liberar a aquel pueblo de “las hordas nazis” que lo gobiernan desde 2014, cuando arribaron al poder en Kiev vía golpe de Estado. La guerra de Ucrania no es una guerra ruso-ucraniana sino una guerra contra la OTAN.

Los eurasianistas no lamentan las sanciones occidentales contra Rusia: muy por el contrario, afirman que las mismas les dan por fin la razón, en el sentido de que “Occidente” busca ser omnipotente e impune, deseando por sobre todo destruir a Rusia y todo lo ruso, considerando la política de cancelación de la cultura rusa, puesta en marcha desde fines de febrero en casi toda Europa en represalia por las acciones militares de Moscú.

Parte de los eurasianistas, en su mayoría militares rusos, ven la guerra en el sudeste ucraniano como un conflicto entre nazis y comunistas, como si fuera una “remake” en miniatura de la Gran Guerra Patriótica. Es apenas el inicio de una III Guerra Mundial en cuotas e instan al Kremlin a aceptar el desafío y enfrentar por fin a la OTAN, si es necesario hasta amenazando con el poderío nuclear que ostenta Rusia.

Esta corriente eurasianista vive su momento de esplendor en la Rusia postsoviética. Añora los viejos tiempos de gloria de la vieja URSS, el triunfo sobre Hitler y no le teme a la soledad, la orfandad y el aislamiento ruso, producto de las sanciones. Aboga por una relación más estrecha con las otras civilizaciones para enterrar definitivamente al decadente “Occidente”.

Por fin, la tercera tradición, la nacionalista moderada o putinista, combina lo mejor de las dos anteriores. Por un lado, los servicios de inteligencia rusa, allegados a Putin, que era un camarada de ellos, aceptan de los liberales, la necesidad de no romper lazos definitivos con Europa por intereses pero se sienten cerca de los eurasianistas en su mirada de la singularidad de la cultura rusa.

Esa mixtura está presente en la guerra de Ucrania. Rusia atacó cuando creyó que la OTAN no intervendría, pero luego se concentró básicamente en ocupar el sudeste y algunas ciudades del sur, obstaculizando la integridad territorial ucraniana, sometiendo a Kiev a una “guerra híbrida” de desgaste convirtiéndolo en un Estado semifallido, para inhibirlo de que pueda girar a Europa, abandonando el redil ruso.

En la lógica nacionalista, hoy demasiado inclinada a la eurasianista y alejada de la liberal, no queda otra alternativa que reaccionar al bloqueo occidentalista, aunque Putin no deja de tender algún puente con Berlín, para hacerles entender a los europeos que, si continúan en esa tesitura seguidista de Washington, Rusia se alejará indefectiblemente de “Occidente” aliándose más aún a Beijing.

Al mismo tiempo, Ucrania asoma más agrietada que Rusia y por ello vive una guerra civil desde 2014. Su destino es diametralmente diferente al ruso. Mientras Rusia siempre ha sido un Imperio y recién en las tres últimas décadas, intenta ser un Estado multinacional “normal”, Ucrania ha sido casi siempre, parte de Imperios, con muy poca vida independiente, pero lo más grave, ha estado muy dividida a lo largo de siglos y hoy no es la excepción. La asimetría es evidente y dificulta toda alternativa que no sea la cooperación pero desde una posición de jerarquía dominante, incluso de veto, por parte de Rusia.

Mientras la Ucrania del oeste parece inclinarse a un eje identitario liberal-atlanticista, o sea, polaco-lituano, el resto de Ucrania, o sea el centro, con minorías lingüísticas y étnicas subrepresentadas y el sudeste, son muy diferentes: por ejemplo, el último mantiene un vínculo cultural y económico –enorme– con Rusia. Mientras el primero se asemeja al liberal ruso, coincidiendo en valores aunque ya no en tamaño o volumen político, el segundo está totalmente apegado a la tradición eurasianista rusa y, por ello, recibe con banderas de las repúblicas separatistas de Donetsk y Lugansk al ejército “liberador” ruso (Nova Ciencia, 2022).

Lo paradójico y este dato no es menor, que aquellos valores liberales se encarnen en una defensa militar a través de batallones neonazis como el Batallón Azov. Esto suena realmente contradictorio y, por lo tanto, no se entiende cómo Washington y Bruselas apoyen con armas y dinero semejante despropósito.

Conclusiones

He intentado explicar desde un marco teórico constructivista, la gran brecha o conflicto que existe entre las tradiciones identitarias rusas y ucranianas. Desde 2014, año del “Euromaidán”, esa brecha no hizo más que agudizarse y todo ello detonó en la reacción, tal vez, exagerada, plantearán algunos, pero que se venía incubando de manera persistente.

Ignoramos cómo prosiguen los choques de identidades y qué desenlace tendrán. No sabemos si la guerra ucraniana terminará abruptamente, continuará por un largo tiempo más o si, incluso, será un eslabón más de un enfrentamiento de mayor alcance, nuclear tal vez, aunque dicho último escenario es más improbable por todo lo que existe en juego.

Sólo la OTAN o Estados Unidos, incluyendo las elecciones legislativas de noviembre convirtiendo en perdedor a Biden, podrían dejar de sustentar militar y económicamente a Kiev y ello inclinaría definitivamente la balanza a favor de Moscú y las repúblicas separatistas. Ese resultado significaría un enorme triunfo político para Rusia, obligaría a

renegociar a “Occidente”, forzado sobre todo en vísperas de un invierno durísimo con poco gas para Europa y, quizás, el inicio anticipado de un nuevo orden internacional.

Es decir, un mundo a pedir del profesor Duguin.

Fuentes de consulta:

Montes, Marcelo, La identidad nacional rusa desde la Teoría de las Relaciones Internacionales, ponencia presentada en el V Congreso de Relaciones Internacionales, IRI, UNLP, noviembre de 2010. Disponible en:

https://www.iri.edu.ar/publicaciones_iri/IRI%20COMPLETO%20-%20Publicaciones-V05/Publicaciones/cd%20V%20congreso/ponencias/0%20Montes_La%20identidad%20nacional%20rusa.pdf

Montes, Marcelo, La crisis ucraniana y el papel de Rusia, Unión Europea y Estados Unidos, Serie de Artículos y Testimonios, Número 94, CARI, agosto de 2014. Disponible en: <https://www.cari.org.ar/pdf/at94.pdf>

Nova Ciencia, Claves para comprender el conflicto de Ucrania, entrevista a Silvia Marcú, 4 de marzo de 2022. Disponible en: <https://novaciencia.es/claves-para-comprender-el-conflicto-de-ucrania/>

Merke, Federico, Identidad y política exterior en la Argentina y Brasil, Programa de Doctorado en Ciencias Sociales de FLACSO. marzo de 2008.

Tsygankov, Andrei, Assessing Cultural and Regime-Based Explanations of Russia's Foreign Policy. ‘Authoritarian at Heart and Expansionist by Habit’?, in Europe-Asia Studies, June 2012.

Reconstruyendo el Imperio: la Segunda Guerra Mundial y la política exterior de la Unión Soviética

Nicolás Poljak (UBA)

Resumen:

Si algo caracterizó al régimen de Iósif Stalin fue, en primer lugar, su alto nivel de realismo político, tanto en el ámbito doméstico como en lo que a política exterior se refiere. Las cuestiones ideológicas ligadas a la doctrina del marxismo-leninismo, aun cuando debían formar parte del discurso oficial, pueden en realidad considerarse, en este sentido, secundarias. Antes bien, lo que definió a la política estalinista fue su ya mencionado carácter de *realpolitik*.

En el presente artículo, analizaremos el modo en que la Segunda Guerra Mundial funcionó como el marco en el cual Stalin persiguió (y en gran medida alcanzó) sus principales intereses geoestratégicos, los cuales no eran otros que aquellos que habían dado forma a la proyección internacional de Rusia ya desde tiempos del zarismo. En este sentido, podemos ver en la política exterior del estalinismo una continuidad, más que una ruptura, respecto del período zarista. El gran objetivo de la participación soviética en la guerra (además, claro está, de la misma supervivencia de la Unión Soviética frente a la agresión del Eje) no fue otro que la creación y consolidación de una esfera de influencia en Europa del Este, que permitiese la expansión no sólo del comunismo en tanto ideología, sino de la hegemonía de Rusia en tanto Estado. La consolidación de dicha esfera de influencia permitiría fortalecer la hegemonía política y económica rusa en la región, así como crear un cordón de países que permitiese defender el territorio soviético de un eventual ataque en el futuro. Todas las acciones emprendidas por el estalinismo inmediatamente antes y durante la Segunda Guerra Mundial en lo que hace al ámbito de la geopolítica y las relaciones internacionales pueden entenderse en pos de esta meta, que implicaría recrear, al menos territorialmente, el viejo imperio de los zares.

Introducción

Si algo caracterizó al régimen de Iósif Stalin fue, en primer lugar, su alto nivel de realismo político, tanto en el ámbito doméstico como en lo que a la política exterior se refiere. Las cuestiones ideológicas ligadas a la doctrina del marxismo-leninismo, aun cuando debían formar parte del discurso oficial, pueden en realidad considerarse, en este sentido, secundarias. Antes bien, lo que definió a la política estalinista fue su ya mencionado carácter de *realpolitik*. En el presente artículo, analizaremos el modo en que la Segunda Guerra Mundial funcionó como el marco en el cual Stalin persiguió (y en gran medida alcanzó) sus principales intereses geoestratégicos, los cuales no eran otros que aquellos que habían dado forma a la proyección internacional de Rusia ya desde tiempos del zarismo. En este sentido, podemos ver en la política exterior del estalinismo una continuidad, más que una ruptura, respecto del período zarista. El gran objetivo de la participación soviética en la guerra (además de la misma supervivencia de la Unión Soviética frente a la agresión del Eje) no fue otro que la creación y consolidación de una *esfera de influencia* en Europa del Este, que permitiese la expansión no sólo del

comunismo en tanto ideología, sino de la hegemonía de Rusia en tanto Estado. La consolidación de dicha esfera de influencia permitiría fortalecer la hegemonía política y económica rusa en la región, así como crear un cordón de países que permitiese defender el territorio soviético de un eventual ataque en el futuro. Todas las acciones emprendidas por el estalinismo inmediatamente antes y durante la Segunda Guerra Mundial en lo que hace al ámbito de la geopolítica y las relaciones internacionales pueden entenderse en pos de esta meta, que implicaría recrear, al menos territorialmente, el viejo imperio de los zares.

El tablero y las piezas: la Unión Soviética y la Segunda Guerra Mundial

A la hora de analizar las acciones concretas de la política exterior soviética en lo que refiere a aquella región de Europa del Este, que los líderes del Kremlin continuaban percibiendo, tal y como lo hicieran antes los zares, en términos de una tradicional y casi natural zona de influencia necesaria para los intereses de Rusia, cabe hacer en primer lugar la siguiente aclaración: dicha política de expansión no debe ser vista, en absoluto, en términos de una estrategia en todo momento coherente y ya definida de antemano. Por el contrario, puede verse en la misma una importante dosis de improvisación (o, tal vez, de oportunismo) a raíz de la transformación de las circunstancias de la situación internacional, lo cual permite identificar varias etapas a lo largo de la Segunda Guerra Mundial, a la vez que da cuenta de un enfoque profundamente realista en el que la ideología desempeñaba de hecho un papel secundario. Tal y como lo explica el historiador británico Geoffrey Roberts, la expansión de la influencia del Kremlin sobre Europa Oriental constituye un proceso complejo en el que pueden identificarse al menos cinco fases bien definidas: si en las tres primeras el régimen de Moscú buscó, sucesivamente, consolidar esferas de influencia delimitadas a través de un acuerdo con Berlín (1939-40), extender dicha influencia hacia los Balcanes en un intento de contrarrestar la hegemonía alemana en la región (1940-41) y consolidar el control sobre el territorio hasta entonces adquirido (1941-42), sólo en la cuarta fase se produjo la conformación de aquella Gran Alianza entre los denominados “tres grandes” que habrían de imponerse en la contienda y dividir Europa en distintas áreas de influencia aunque intentando, casi hasta el final, preservar un nuevo orden mundial basado en un trilateralismo. Sólo en la quinta y última

fase, el fracaso de este proyecto conduciría a la imposición unilateral de la hegemonía soviética sobre Europa del Este¹⁸⁹.

Por lo tanto, si bien la guerra presentó a la Unión Soviética, en palabras de este historiador, la *oportunidad* de construir la esfera de influencia que permitiera la supervivencia del sistema socialista¹⁹⁰, la forma en que esto se llevó a cabo debe ser entendida en términos de una serie de etapas sucesivas, donde la improvisación y el realismo (por no decir el oportunismo) adquirieron más peso que la ideología. Tal y como sostiene a este respecto el historiador norteamericano Walter Laqueur, “Stalin nunca fue un antifascista consecuente ni nada parecido. De acuerdo con sus discursos y los que pronunció Molotov en 1939-1941, en realidad la ideología no era importante en las relaciones internacionales”¹⁹¹. La defensa del socialismo (en la Unión Soviética) no excluyó en ningún momento las negociaciones (e inclusive la idea de una hipotética alianza) con la Alemania nacionalsocialista. Y luego del fracaso de este intento, la alianza con las potencias occidentales capitalistas se reveló igualmente útil a los designios de una política exterior soviética que, a veces más dada a negociar y otras veces decidida a imponer su voluntad unilateralmente, acabaría por consolidar su anhelada esfera de influencia. La exportación del sistema socialista a los países de Europa del Este, en consecuencia, no debería ser vista tanto como la expansión de la revolución en términos políticos, sino meramente como la creación de regímenes afines a la Unión Soviética en tanto Estado.

Si centramos nuestra atención en la primera de las etapas que menciona Roberts, veremos que el acontecimiento central de 1939, en lo que a la política exterior soviética se refiere, es sin lugar a dudas el famoso Pacto Germano-Soviético. Firmado en Moscú el 23 de agosto por ambos ministros de relaciones exteriores, Joachim von Ribbentrop y Viacheslav Molotov, el pacto implicó el fin de la política de Frente Popular, sostenida por la Unión Soviética hasta ese entonces (y visible particularmente en la Guerra Civil Española de 1936-1939). Es notable, en este sentido, el grado de pragmatismo de un gobierno soviético cuyo principal objetivo acaso fuera el de ganar tiempo. Como sostiene el historiador británico Paul Bushkovitch,

el liderazgo soviético, convencido de que se avecinaba la contienda, optó por su otra estrategia posible: un acuerdo con Hitler. Los soviéticos venían tanteando a Berlín desde

¹⁸⁹ Roberts, G. (1999). “Ideology, calculation, and improvisation: spheres of influence and Soviet foreign policy 1939-1945”. *Review of International Studies* N° 25, British International Studies Association, pp. 655-656.

¹⁹⁰ *Ibid.*, p. 655.

¹⁹¹ Laqueur, W. (2003). *Stalin. La estrategia del terror*. Barcelona: Ediciones B, p. 229.

1933, pero sin sacar nada en claro. De repente, a comienzos de 1939, las discusiones con los nazis se hicieron serias, y las actitudes de Londres y París no hicieron más que potenciarlas. Aunque Chamberlain empezaba a darse cuenta de que Hitler era un peligro, no estaba dispuesto a discutir la firma de un acuerdo con Stalin. (...) El resultado fue el Pacto Germano-Soviético del 23 de agosto de 1939¹⁹².

Dicho acuerdo, junto a aquellas cláusulas públicas que referían a la no agresión, así como a las relaciones comerciales entre ambas naciones, contenía asimismo cláusulas secretas, que trataban de la creación de sendas esferas de influencia de Alemania y de la Unión Soviética en Europa del Este, o dicho de otro modo, del reparto de la misma. De este modo, la Unión Soviética “*se quedaría con Finlandia, Estonia y Letonia, mientras que Lituania y la mayor parte de Polonia pasaría a manos de Alemania*”¹⁹³. Sin embargo, y simultáneamente, Stalin venía llevando a cabo una ambiciosa política de rearme, cuyo objetivo era concretar la recuperación de sus fuerzas armadas de los devastadores efectos de las Grandes Purgas (que él mismo había provocado). La invasión alemana a Polonia el 1 de septiembre de 1939 provocó las declaraciones de guerra de Gran Bretaña a Francia a Alemania apenas dos días después. La Segunda Guerra Mundial había comenzado, y el tantas veces olvidado rol de la Unión Soviética en lo que hace al desencadenamiento de dicho conflicto no fue en absoluto despreciable. Sin embargo, la velocidad con la que la Wehrmacht sometió a Polonia tomó por sorpresa a Stalin. Si bien el Pacto Germano-Soviético “implicaba una partición de Polonia, no había incluido delimitación alguna de las fronteras pertinentes”¹⁹⁴. En consecuencia, y antes de que las fuerzas alemanas pudieran continuar avanzando e imponer una situación *de facto* poco conveniente a sus nuevos aliados,

el Ejército Rojo marchó aceleradamente sobre los territorios orientales del Estado polaco, habitados básicamente por bielorrusos y ucranianos, y anexionó los nuevos territorios a las respectivas repúblicas soviéticas. Los comunistas implantaron a toda velocidad instituciones rusas y deportaron a los polacos del área.¹⁹⁵

Así pues, esta modificación territorial se vio acompañada desde el principio de una transformación a nivel demográfico, que permitiría consolidar definitivamente la expansión de la Unión Soviética a expensas de Polonia al acabar la guerra en 1945.

¹⁹² Ibíd., pp. 390-391.

¹⁹³ Service, R. (1997). *Historia de Rusia en el siglo XX*. Barcelona: Crítica, p. 245.

¹⁹⁴ Bushkovitch, P. (2012). Op. Cit., p. 391.

¹⁹⁵ Ibíd.

La siguiente movida de Stalin implicó la incorporación de los tres Estados del Bálticos, incluida Lituania, a la Unión Soviética, y, por si fuera poco, “en julio de 1940 Stalin también se anexionó Besarabia y Bukovina septentrional a expensas de Rumania”¹⁹⁶. De este modo, el control soviético sobre el Báltico era casi completo. Tan sólo quedaba un problema por resolver: Finlandia. La Guerra de Invierno (o en finlandés, *Talvisota*), librada entre Finlandia y la Unión Soviética desde el 30 de noviembre de 1939 hasta el 13 de marzo de 1940, adquiere particular importancia, por cuanto constituye el primer revés importante de la política soviética de consolidación de una esfera de influencia, además de poner en evidencia las notables falencias de un Ejército Rojo aún sacudido por los efectos de las Grandes Purgas. Finlandia no sólo logró conservar su independencia como resultado de su desempeño endicha contienda: el conflicto costó al Ejército Rojo casi 200.000 muertos y otros tantos heridos, y más aún dejó “una impresión de incompetencia que no hizo más que alentar a sus futuros enemigos en Berlín”¹⁹⁷. Como sostiene Laqueur,

si los alemanes se habían sentido muy impresionados por la preparación militar rusa hasta mediados de la década de los treinta, el juicio acerca de la capacidad militar soviética después de esa fecha fue cada vez mas negativo: Stalin había debilitado por muchos años al Ejército Rojo, según las palabras del agregado militar alemán en Moscú¹⁹⁸.

La Guerra de Invierno no hizo más que confirmar tal análisis. Después de todo, si el Ejército Rojo había sido batido de ese modo por las pequeñas fuerzas finlandesas, no sería rival alguno para la imparable Wehrmacht, que poco después completaba con sorprendente velocidad su victoriosa campaña en el Frente Occidental. Esto impulsaría a Hitler a comenzar a mover las piezas que acabarían por conducir al desencadenamiento de la Operación Barbarroja el 22 de junio de 1941.

La Gran Guerra Patria: una nueva oportunidad para Moscú

A pesar de los trágicos reveses sufridos por la Unión Soviética a lo largo del primer año de la llamada Gran Guerra Patria, ésta acabaría por brindar a Stalin las oportunidades que la diplomacia, hasta entonces no le había permitido conseguir. Al haberse desatado la tan esperada guerra total entre Alemania y la Unión Soviética, Moscú podría finalmente consolidar su proyecto de creación de una esfera de influencia en Europa del Este, en este caso por la fuerza. Y el primer país al que Stalin se acercó en busca de un acuerdo que

¹⁹⁶ Service, R. (1997). Op. Cit., p. 246.

¹⁹⁷ Bushkovitch, P. (2012). Op. Cit., p. 392.

¹⁹⁸ Laqueur, W. (2003). Op. Cit., p. 232.

permitiera consolidar un hipotético orden internacional de posguerra fue, desde luego, Gran Bretaña.

Las negociaciones, sin embargo, no serían tan sencillas como Stalin había esperado, aún pese a lo desesperado de la situación militar para ambas potencias. Winston Churchill, él mismo un acérrimo anticomunista a quien sólo la existencia de Hitler permitía ver en Stalin a un aliado temporal, instruyó a su Ministro de Relaciones Exteriores, Anthony Eden, a conducirse con extrema cautela en los sucesivos encuentros que mantuvo con Stalin y Molotov en Moscú, en diciembre de 1941. Tal es así que las propuestas de Moscú acerca de la definición de esferas de influencia claras para ambas potencias no rindieron fruto alguno, o al menos no todavía. Más aún, la propia situación militar impuso a la política exterior soviética un giro hacia posiciones acaso más realistas. Ganar una guerra que estaba tornándose mucho más difícil de lo esperado era la principal prioridad de los ahora llamados “tres grandes” (tras la entrada en la guerra de los Estados Unidos el 7 de diciembre de 1941, y efectivamente en 1942), y en este sentido, un grado mínimo de entendimiento y cooperación real entre las tres potencias era fundamental. Desde la óptica soviética, esta cuestión implicaba la rápida apertura por parte de los británicos y los norteamericanos de un segundo frente, que permitiera aliviar la presión de un Frente Oriental que para el esfuerzo bélico alemán siempre resultó prioritario. La cuestión de este segundo frente sería de allí en más omnipresente en todas las negociaciones que Stalin mantuvo con Churchill y Roosevelt acerca de la conducción de la guerra, incluso después de las victorias del Ejército Rojo en Stalingrado y Kursk y de la invasión aliada a Italia, en 1943. Las aspiraciones de Stalin en este punto sólo acabarían materializándose con el inicio de la Operación Overlord el 6 de junio de 1944.

Los “tres grandes”: la diplomacia soviética durante los últimos años de la guerra

Aunque la apertura del segundo frente tuvo que esperar hasta aquella fecha, ya en 1943 concretaron los líderes de las tres principales potencias aliadas una serie de acuerdos referentes al desenlace de una guerra en la que la victoria se veía aún lejana pero cada vez más segura, así como a la reorganización del mapa europeo una vez terminada la misma. Dichos acuerdos tomaron forma, notablemente, en la reunión celebrada entre Churchill, Roosevelt y Stalin en Teherán en noviembre de aquel año, aunque ya en mayo había realizado Stalin un notable guiño a sus aliados con la disolución de la Internacional Comunista (también conocida como Komintern). Resultaba este un gesto de “buena voluntad”, mediante el cual el líder soviético mostraba a sus aliados capitalistas que no

estaba dispuesto a permitir alzamientos ni revoluciones comunistas en los territorios controlados por ellos.

La Conferencia de Teherán adquiere particular importancia en esta historia, por cuanto implicó el primer reconocimiento formal por parte de Gran Bretaña y Estados Unidos de aquello que ya había comenzado a producirse *de facto*: la creación de una esfera de influencia soviética en Europa del Este. Y he aquí, precisamente, el gran truco de la política exterior soviética en estos años: la búsqueda de la constitución de esferas de influencia para cada una de las tres grandes potencias no aparecía en absoluto como contradictoria del mantenimiento y el reforzamiento de la cooperación entre ellas. Al contrario, bien podía presentarse como un *requisito necesario* para la efectividad de dicha cooperación. Al contrario de lo que había ocurrido con la Sociedad de las Naciones, la nueva Organización de las Naciones Unidas requeriría un compromiso activo de sus principales miembros si debía salvaguardar la paz y evitar el estallido de otra guerra mundial. Pero para eso, los tres miembros principales debían consolidar y salvaguardar sus respectivas esferas de influencia en lo que ya adoptaba la forma de un auténtico reparto trilateral no ya de Europa, sino *del mundo*.

Sin embargo, resultó imposible conducir a los Aliados occidentales (y particularmente a los norteamericanos) a un acuerdo definido acerca de estas cuestiones. A pesar de las discusiones entre Stalin y Churchill, durante el viaje de este último a Moscú en octubre de 1944, en las que los dos líderes intentaron delinear esferas de influencia en Europa del Este, “un acuerdo anglo-soviético era insuficiente para vencer todos los obstáculos. (...) En Yalta, en febrero de 1945 Roosevelt dejó claro que no accedería a una partición permanente de Europa entre los Aliados”¹⁹⁹. Esto acabaría por arrastrar a la política exterior soviética a aquella que Roberts identifica como la quinta y última fase en esta historia. Es decir, la fase caracterizada por la imposición unilateral y de facto de una esfera de influencia soviética en Europa del Este, que permitiera consolidar las conquistas obtenidas durante la Gran Guerra Patria y garantizar la futura seguridad de la Unión Soviética en el mundo de posguerra, sin que los británicos y norteamericanos lo aceptaran, pero antes de que pudieran hacer nada concreto para evitarlo. Para el momento en que se celebró la Conferencia de Yalta, en febrero de 1945, la victoria de los Aliados en Europa era ya cuestión de tiempo. En este sentido, “Stalin veía que la influencia que pudiera ejercer en la Europa de la posguerra dependía de la velocidad del avance del Ejército Rojo hacia Alemania”²⁰⁰, es decir, de la imposición de sus intereses por la fuerza. Y el fin de

¹⁹⁹ Service, R. (1997). Op. Cit., p. 257.

²⁰⁰ Ibíd.

la guerra en Europa el 8 de mayo de 1945 encontraría a las fuerzas del Ejército Rojo en el Elba y a la mitad de Europa bajo control soviético.

Conclusión: un imperio de facto en el Este

El proyecto inicial soviético de dividir Europa en esferas de influencia mediante acuerdos con los Aliados occidentales y el establecimiento de gobiernos de “democracia popular”, con participación comunista pero no comunistas en sí, acabaría fracasando frente a la negativa de Gran Bretaña y sobre todo de Estados Unidos de definir esferas de influencia específicas, por temor a la consolidación de un imperialismo *de facto* soviético sobre Europa del Este, cuestión que Stalin veía como imprescindible para el mantenimiento de la seguridad de la Unión Soviética, pero, aparentemente, en absoluto incompatible con la preservación de las buenas relaciones con Occidente, una vez que cada quien hubiera recibido lo suyo en el marco de una cooperación general. Las diferencias de criterio entre Stalin y sus aliados ya habían quedado claras en Yalta, y el veloz avance del Ejército Rojo a través de Europa del Este fue entonces la carta que permitió al líder soviético dar forma a la tan anhelada esfera de influencia en forma unilateral, aún cuando aquella no hubiera sido su primera opción.

Lo que ocurrió después es ya bien conocido. La disparidad de objetivos entre la Unión Soviética y los Aliados occidentales acabaría conduciendo a que cada una de las acciones unilaterales llevadas a cabo por cada una de las dos partes, fuera percibida por la otra como un acto de agresión y desafío, que imposibilitaba la continuidad de un entendimiento cordial, aún cuando esa no fuera necesariamente la intención inicial. Sin llegar al punto de sostener que la Guerra Fría fue enteramente producto de un malentendido, lo cierto es que un enfrentamiento de tamaño magnitud no fue necesariamente deseado, o al menos no inicialmente, por los vencedores de la Segunda Guerra Mundial. Aunque las intenciones de Moscú pasaban por la consolidación de su hegemonía sobre Europa del Este (considerada tradicionalmente como esfera de influencia rusa aún antes de 1917), y no por la expansión de la revolución a los países capitalistas de Europa Occidental (la renuncia a esta perspectiva ya era evidente incluso antes de la disolución de la Komintern), los movimientos de la política exterior soviética fueron percibidos como amenazantes en Occidente. Stalin, es cierto, siempre había tenido la mirada fija en Polonia, en Lituania, Letonia, Estonia o Rumania, y siempre había estado decidido en obtener su botín de guerra a cualquier costo. Pero fue el miedo a que pudiera desplazar su mirada hacia Italia, Francia o Alemania Occidental lo que impulsó a los Aliados occidentales a reaccionar de un modo que imposibilitó toda futura cooperación.

Y si la creación y consolidación de una esfera de influencia soviética en una Europa del Este percibida tradicionalmente como parte de la órbita rusa, y además necesaria para garantizar la futura seguridad de la Unión Soviética, no era aceptada de buena gana por los Aliados occidentales, y si las soluciones intermedias que hubieran podido mantener una coexistencia pacífica a partir de la división del mundo no funcionaban, Stalin sabía qué hacer para obtener lo que quería. La presencia del Ejército Rojo fue suficiente para imponer en los países de Europa del Este regímenes comunistas en toda regla, controlados directamente por Moscú (excepto en el caso de Yugoslavia). A partir de allí, el mismo patrón se repetiría: a cada medida adoptada por el Occidente capitalista, la Unión Soviética debería adoptar una contramedida igual y opuesta, y viceversa. El proyecto estalinista de la creación de una esfera de influencia soviética había sido completado con éxito, pero, derrotada Alemania, los días de la Gran Alianza habían quedado definitivamente atrás. La Guerra Fría había comenzado.

Bibliografía:

- Bushkovitch, P. (2012). *Historia de Rusia*. Madrid: Ediciones Akal.
- Carr, E. H. (1991). *La revolución rusa: de Lenin a Stalin, 1917-1929*. Madrid: Alianza.
- Cohen, S. F. (1990). "De la revolución al estalinismo: problemas de interpretación". *Debats* N° 34, pp. 98-115.
- Laqueur, W. (2003). *Stalin. La estrategia del terror*. Barcelona: Ediciones B.
- Overy, R. (2011). *Por qué ganaron los Aliados*. Buenos Aires: Tusquets Editores.
- Roberts, G. (1999). "Ideology, calculation, and improvisation: spheres of influence and Soviet foreign policy 1939-1945". *Review of International Studies* N° 25, British International Studies Association, pp. 655-673.
- Service, R. (1997). *Historia de Rusia en el siglo XX*. Barcelona: Crítica.

Piensa en mí como fuego: ocultismo, esoterismo y misticismo en las políticas culturales de Lyudmila Zhivkova durante la Bulgaria comunista (1971-1981)

Sofia Blanco Ivanoff Ialamoff (UBA)

“Revestidos del fuego de lo indestructible... Que la conciencia abarque la infinidad del Cosmos. Allí brillará la vibración de los electrones llenando la vasta extensión de esferas iridiscentes con su armonía y ritmo.... ¡Que la felicidad de ser eternamente nuevo mientras creas sea... la vestidura más magnífica que brille sobre ti en la vibración de la armonía de siete modalidades de la Eternidad!”

L. Zhivkova.201

Resumen:

Lyudmila Zhivkova fue una de las personalidades más destacadas dentro de la Bulgaria comunista. No sólo su filiación directa con Todor Zhivkov, sino el poder que acumuló como miembro del Politburó del Partido Comunista Búlgaro y principal referente en materia cultural dentro de la república popular, al menos durante 1970 hasta su misteriosa y prematura muerte en 1981, son dos posibles motivos que lo explican. Sin embargo, Zhivkova es recordada por excéntricas empresas culturales donde plasmó su cosmovisión religioso-filosófica vinculada al estudio y praxis del ocultismo, el Agni Yoga, y las corrientes esotéricas orientales, generando políticas estatales concretas que muchas veces parecieran desprenderse del modelo hegemónico soviético y del marxismo-leninismo.

Programas educativos para lograr el “desarrollo espiritual y armonioso” del hombre bajo los nombres de “Programa Nacional de Educación Estética de la Juventud y los Trabajadores”, “Leonardo Da Vinci” y “Nicolás Roerich”, la construcción de monumentos para la conmemoración del trece aniversario de la creación del Estado Búlgaro –como el ubicado en Shumen– así como el Palacio de la cultura (NDK), o sus iniciativas en política internacional como la Asamblea Bandera de la Paz apoyada por la UNESCO, fueron impulsados por Zhivkova gracias a una disponibilidad casi inusitada de recursos dentro del Estado, el apoyo de numerosos intelectuales y artistas, y bajo la protección de su padre. Pero: ¿cómo convivieron estas propuestas enunciadas en un lenguaje plagado de simbolismos y connotaciones “religiosas” con el ateísmo militante impulsado por el Partido Comunista Búlgaro en consonancia con las directivas del Partido Comunista de la Unión Soviética?

En el presente ejercicio intentaremos brindar algunas respuestas que, lejos de situar a Zhivkova como una abierta disidente que sentó una prematura oposición al régimen soviético a través de una política cultural en consonancia con sus creencias religiosas –y abiertamente nacionalistas–, busquen insertarla en un devenir más amplio y complejo donde es posible visitar y problematizar la relación entre comunismo, religiosidad y ciencia, y en donde “espiritualidad” y “materialismo” no fueron conceptos excluyentes sino recíprocos a la hora de edificar al tan anhelado “hombre nuevo”.

²⁰¹ Palabras pronunciadas ante el público en general, aunque dirigidas a los niños participantes, durante la asamblea Bandera de la Paz en 1979. Disponible on line: https://larouchepub.com/eiw/public/1984/eirv11n32-19840821/eirv11n32-19840821_041-bulgaria_gnosticism_and_the_drug.pdf

En el primer semestre del 2018 Bulgaria asumió por primera vez, desde su incorporación en enero del 2007, la presidencia del Consejo de la Unión Europea (UE). Bajo el *leit motiv* "la unidad hace la fuerza", el gobierno búlgaro – a la cabeza de uno de los países más pobres de la UE y cuestionado por su corrupción – se impuso una ambiciosa agenda para estar a la altura de la coyuntura internacional. Este dato fáctico podría sonar como meramente anecdótico. Sin embargo, la sede de las reuniones más importantes durante el evento fueron las salas del Palacio Nacional de la Cultura de Sofía (NDK), un emblema del régimen comunista de los días de T. Zhivkov (1954-1989) y de la gestión al frente del “superministerio” de cultura de su hija: Lyudmila Todorova Zhivkova.²⁰²

Lo dicho sigue sin revestir notoriedad alguna. Empero, las obras para mejorar la estructura edilicia y adaptarla a las necesidades del acontecimiento suscitaron numerosos debates en torno a su estado actual (y el de otras construcciones bajo el comunismo), así como el polémico origen del proyecto, su ejecución y, sobre todo, de la mentora de tal empresa y su legado en él. Desde su planeamiento en 1977, el Consejo de Ministros acordó la propuesta de la presidenta del Comité de Cultura (KK), Lyudmila Zhivkova, de construir un congreso nacional y una sala de conciertos en Sofía. El complejo debía estar listo a tiempo para las celebraciones del 1.300 aniversario de la fundación de Bulgaria (681) y, lo que es más importante, para el XII Congreso del Partido Comunista que conmemoraba el aniversario de la fundación del Partido Socialdemócrata Búlgaro en 1891. La construcción comenzó al año siguiente, y el diseño quedó en manos del arquitecto A. Barov y la construcción por B. Atanasov, y los exteriores por A. Agura y V. Atanasova.

Desde su inicio el NDK fue un emblema de la particular concepción que tenía Zhivkova de la cultura y su función en el contexto del socialismo desarrollado y, a su vez, de su formación y creencias espirituales personales. A los ojos de sus pares y no tan pares, su política cultural fue controvertida teniendo en cuenta el régimen en el que operaba y el estricto control ideológico que supuso, y su adscripción teórica y práctica al esoterismo, la filosofía oriental y el ocultismo. Asimismo, en los últimos diez años la historiografía – casi exclusivamente búlgara–, se encargó de revisitar algunas cuestiones sobre su persona y su forma de plasmar su impronta en empresas culturales.²⁰³ Sin duda, intentar matizar

²⁰² El concepto de “superministerio” fue empleado por V. Ivanova (2020) en su publicación *Socialism with an occult face. Aesthetics, spirituality, and utopia in late socialist Bulgaria*. Disponible on line: <https://doi.org/10.1177/0888325420961159>

²⁰³ Véase: Ivanova, V (2017) *Occult communism: culture, science and spirituality in late socialist Bulgaria*.

la “excepcionalidad” de tal sujeto es una tarea compleja, pero es sumamente interesante analizar cómo convivieron las políticas propuestas por Zhivkova, enunciadas en un lenguaje plagado de simbolismos y connotaciones “religiosas”, con el ateísmo militante impulsado por el Partido Comunista Búlgaro en consonancia con las directivas del Partido Comunista de la Unión Soviética.

Lejos de situar a Zhivkova como una abierta disidente que sentó una prematura oposición al régimen soviético a través de una política cultural en consonancia con sus creencias religiosas y abiertamente nacionalistas, intentar insertarla en un devenir más amplio y complejo problematizando la relación entre comunismo, religiosidad y ciencia, y en donde “espiritualidad” y “materialismo” no fueron conceptos excluyentes sino recíprocos a la hora de edificar el tan anhelado “hombre nuevo”, es el objetivo de las páginas a continuación.

Lyudmila Todorova Zhivkova: no tan solo la hija de...

Lyudmila nació el 26 de julio de 1942, en la Bulgaria aliada alemana, durante la Segunda Guerra Mundial. Hija de Todor Jristov Zhivkov, militante de la resistencia clandestina y miembro activo del Partido Comunista Búlgaro (PCB) que con el triunfo y la consolidación del comunismo de la mano de G. Dimitrov en 1946 pudo acceder a ciertos beneficios en medio de la soviétización de Bulgaria. Zhivkova, a diferencia de su padre –un campesino sin educación formal que supo abrirse camino en medio del “Deshielo” búlgaro en abril de 1956 para ser el Secretario General del PCB y Presidente de la República Popular de Bulgaria–,²⁰⁴ detentaba una formación académica digna de la futura generación de jóvenes comunistas encargados de engrandecer al país. Historiadora, por la Universidad San Clemente Ohridski de Sofía (1965), estudió Arte en la Universidad Estatal de Moscú (1970), y en el St. Antony’s College en Oxford, Inglaterra, se especializó en el estudio de las relaciones anglo-turcas, llegando a publicar un libro sobre dicha temática en 1971. En ese mismo año comienza su carrera política siendo la Vicepresidenta del Comité de Amistad y Relaciones Culturales con el Extranjero; primer cargo dentro del régimen, pero más que significativo, ya que le permitía continuar con su agitada rutina de viajes al extranjero no sólo ya en el rol de primera dama –luego de la muerte de su madre– sino de agregado cultural. De allí en adelante, lo que sigue es un rápido ascenso hacia el órgano máximo de poder: el Politburó del PCB, siendo miembro

²⁰⁴ Véase: Blanco Ivanoff Ialamoff, Sofía (2013). *Primaveras Heladas: Bulgaria luego de 1956. Aproximaciones en torno a un deshielo cultural*. XIV Jornadas Interescuelas/Departamentos de Historia. Departamento de Historia de la Facultad de Filosofía y Letras. Universidad Nacional de Cuyo, Mendoza.

pleno en 1979 y al mando del Ministerio de Cultura, donde controlaba toda política referida a la cultura, arte, educación, ciencia, radio, televisión, cine, prensa y relaciones culturales internacionales. Es así como, en solo diez años, Lyudmila pasó de ser “tan solo la hija de...”, a tener un nombre y un peso propio en materia cultural dentro y fuera de Bulgaria.

Lyudmila Zhivkova: la mística o el “cuervo blanco”.

La tradicional carrera académica y política de L. Zhivkova dentro del régimen choca de lleno con sus creencias y prácticas religiosas. Desde su juventud Zhivkova tomó contacto con la Teosofía de la mano de Bogomil Rainov –hijo del reconocido teósofo búlgaro Nikolay Rainov–, así como con las obras de H. Blavatsky y Nicolai y Helena Roerich. Basada en el Agni Yoga o Ética viviente Lyudmila vio al Estado como instrumento para traducir sus principios religiosos filosóficos en políticas estatales. ¿Cuál era su objetivo? Pues bien, forjar una nación de individuos completos, armoniosamente desarrollados, dedicados a la espiritualidad y, que en última instancia trabajarían, vivirían, crearían de acuerdo con las leyes de la belleza.²⁰⁵ No obstante, se ha señalado que su contacto con esta filosofía y forma de vida fue a luego del accidente automovilístico que protagonizó en 1973, que puso en serio peligro su vida y le trajo consecuencias nefastas para su salud. Sin embargo, continuar perpetuando esta interpretación anula todo el devenir previo en su formación espiritual y desatiende el propio contexto búlgaro en donde el esoterismo, el ocultismo y la filosofía oriental tuvo gran repercusión desde principios del siglo XX.²⁰⁶

Bulgaria contaba con una notable presencia del esoterismo y el estudio de la filosofía oriental dentro de los círculos de intelectuales nacionales. Representantes como K. Stoilov, A. Balan, I. Grozev, D. Kiorchev, S.Zaimov, B. Stoilov, B. Georgiev, D. Daskalov, se habían encargado de difundir estas corrientes espirituales, junto a la formación de sociedades y logias como la Hermandad Blanca –cuyo fundador fue P. Deunov–, el Buen Samaritano, la Sociedad Teosófica Búlgara, la Sociedad Búlgara Roerich (1930), y el desarrollo de periódicos como *Anhira* (1921-23) y *Orpheus* (1925-1926); estos últimos editados por N. Rainov, ya mencionado como mentor y conexión entre L. Zhivkova y las enseñanzas de N. Roerich.²⁰⁷ No menor fue la influencia de

²⁰⁵ Véase: Ivanova;2020 Op. Cit. P.,2.

²⁰⁶ Véase: Atanasova. I (2004). *Lyudmila Zhivkova and the paradox of ideology and identity in communist Bulgaria*. East European Politics and Societies.;18(2):278-315. doi:10.1177/0888325404263413

²⁰⁷ Para un estudio más detallado del esoterismo en Bulgaria véase: Vitanova Kerber, V. (2022) From Sofia's Salons to the Mountain Ranges of Kozhuh social and functional dimensions of esoterism in late socialist

videntes como B. Velinova, y la mundialmente conocida Vangelia Gushteroba –Baba Vanga–, de amplios contactos con la cúpula del poder comunista.²⁰⁸

Pero, concretamente, ¿en qué se basaba la cosmovisión religiosa y filosófica de L. Zhivkova? Zhivkova adhería abiertamente a la filosofía oriental del Agni Yoga o Ética viviente, también conocida como “Sendero de fuego” o “Unión con el fuego divino” cuyo origen se vinculaba con las enseñanzas de Mahatma Morya.²⁰⁹ El Agni Yoga pregonaba ser la síntesis de todos los Yogas y una suerte de recorrido que debe transitar el individuo hacia la elevación espiritual de su ser mediante la praxis cotidiana.²¹⁰ Dentro de esta disciplina espiritual, el símbolo del Fuego reviste un protagonismo central ya que se vincula con: “todas las manifestaciones cósmicas”, pues éstas “están permeadas con el Fuego y el pensamiento humano es Fuego. El pensamiento da forma; el pensamiento da dirección; el pensamiento da vida; el pensamiento imparte creatividad”.²¹¹ En consonancia, dentro de esta línea de pensamiento, el Fuego es el agente constructor, purificador, regenerador y destructor presente en el universo. Tanto el cosmismo como el universalismo son componentes de la teosofía de la Ética viviente. Asimismo, para el Agni Yoga la cultura es el factor clave en el desarrollo de la sociedad puesto que a través de la perfección moral, la estricta observancia de las leyes éticas y la comprensión principios básicos del desarrollo espiritual e histórico de la humanidad, los seres humanos podrían transformar su vida y sus condiciones materiales.²¹² Por lo tanto, Lyudmila halla en la aplicación de las enseñanzas del Agni Yoga una respuesta concreta para afrontar la construcción del tan anhelado “hombre nuevo” que atienda lo que hasta entonces no podía/debía abordar el marxismo leninismo: la espiritualidad de los sujetos.²¹³

Bulgaria. *Baltic Worlds* BW 2021:4, pp 56-67. Disponible on line: <https://balticworlds.com/wp-content/uploads/2022/01/BW-4-2021-OA-PDF.pdf>

²⁰⁸ Es muy sugerente el planteo que realiza V. Vitanova Kerber en cuanto a la apropiación estatal de Vanga a través del Instituto Nacional de Sugestología como una suerte de intento de examinar el esoterismo religioso bajo el método científico. Véase Vitanova Kerber, (2022).

²⁰⁹ *Agni*, traducido como “fuego”. Dentro del Hinduismo, representa al Dios del Fuego presente en los *Vedas* sánscritos; textos sagrados en donde Agni comparte el panteón de deidades con Indra -Dios supremo, y Suria, Dios del Sol. Mahatma Morya se considera al mentor de H. Blavatsky quien lo señala como principal referente de la Sociedad Teosófica. Blavatsky es una de las mayores influencias de Nikolai y H. Roerich, ambos fundaron la Sociedad Agni Yoga en 1920.

²¹⁰ Véase: Antonov (2014). V. *Agni Yoga*. [Createspace Independent Publishing Platform](https://createspace.independentpublishingplatform.com/). También, la mayoría de las obras de H. Roerich están disponibles en formato on- line bajo publicación de la Sociedad Agni Yoga con sede en EE.UU. Disponibles. https://agniyoga.org/ay_es/downloads.php

²¹¹ Sobre la centralidad de fuego véase: Agni Yoga (1933) *Mundo Ardiente*. Tomo I. Disponible on line: https://agniyoga.org/ay_en/Fiery-World-I.php

²¹² Uno de los discursos más emblemáticos donde Zhivkova explicita a toda la comunidad internacional cómo el fuego es el pilar de su cosmovisión es el brindado en la apertura del congreso Bandera de la Paz el 25. 08. 1979. Disponible on line: <https://www.znamenamira.bg/en/banner-of-peace/activity/lyudmila-zhivkovas-appeals>

²¹³ Véase: Zhivkova. L (1979) *Según las leyes de la belleza*. Disponible formato on line: <https://roerich.kz/shurnal/texts/po-zakonam-krasoty.-zhivkova-l.t.htm>. El rol de la cultura en el proceso de transformación de los seres humanos es un punto que Zhivkova retoma de N. Roerich.

También, a las lecturas de Lyudmila se incluyeron los estudios de G. Lozanov sobre la “Sugestología”, quien fundó –bajo su auspicio–, el primer Instituto Estatal de Investigación de Sugestología, y el Centro de Sugestología y Desarrollo de la Personalidad ambos en la capital búlgara. La Sugestología postulaba que, mediante ciertas técnicas –como la hipnosis, la respiración dirigida, y la visualización– los estudiantes podrían ampliar y desarrollar sus capacidades cognitivas incorporando mayores volúmenes de conocimiento y registrando una mayor conexión con sus cuerpos físicos. De esta manera, cada alumno educado bajo esta novedosa teoría –que devino en una pedagogía: la Sugestopedia–, podría contribuir a la creación de una nueva sociedad más consciente de su potencial, más inteligente y naturalmente orientada hacia la búsqueda de la belleza; ideal último.²¹⁴

Una tercera influencia en la cosmovisión personal de Lyudmila y en sus políticas culturales fue su enfático interés en la relectura del pasado nacional búlgaro teniendo en cuenta el papel de los Tracios en su génesis. Aquí el rol del historiador Alexander Fol, miembro de la Academia de Ciencias de Bulgaria y futuro Ministro de cultura, una vez muerta Zhivkova, es clave. Como especialista en el estudio de la civilización, creencias y mitos tracios, A. Fol se encargó de abonar la teoría de que el origen del Estado búlgaro radicaba en una fusión entre tracios, eslavos y protobúlgaros, lo que matizaba el discurso oficial de hermandad con Rusia a través del componente eslavo y resaltaba un rasgo autóctono a través del cual reescribir la historia nacional y prolongar un pasado glorioso en vínculo directo con el presente socialista; Bulgaria contaba con una misión ancestral y una herencia sólida. Fol, a su vez, se especializó en lo que denominó “orfismo tracio”, para designar a todas aquellas prácticas religiosas que, heredadas del mundo griego, los tracios ejercitaban y que, casualmente, incluían al componente mítico del Fuego como protagonista.²¹⁵ Para los tracios, el fuego era un elemento sagrado, y uno de los rituales emblemáticos el *Nestinarstvo*, consistía y –aún consiste– en la realización de danzas alrededor del fuego y el paso de los *nestinari* (elegidos) sobre las brasas calientes; dicho ritual sobrevivió como práctica a pesar del ateísmo oficial.²¹⁶ Según Fol, la falta de fuentes escritas para el orfismo tracio fue una elección consciente de sus seguidores, pero aún podría explorarse a través de la interpretación de megalitos y obras de arte según un método original que denominó como “*interpretaetio thracica*” basado en un sistema

²¹⁴ Las teorías de G. Lozanov fueron expuestas a la comunidad científica en: Lozanov, G.(1971) *Sugestologiia i sugestopediia*. Sofia: Nauka i izkustvo.

²¹⁵ Véase Fol. A. (1979) *Historia de Bulgaria*. México. Universidad Autónoma de México.

²¹⁶ La costumbre fue documentada por escrito en 1862 por P. R. Slaveikov. La historiografía oscila entre atribuir, la costumbre a rituales paganos conservados desde la época de los tracios, o bien a las celebraciones ortodoxas de San Constantino y Santa Elena.

complejo y detallado de hierogamias de deidades arcaicas y dependencias numerológicas. Entonces, tanto para Lyudmila como para A. Fol, el estudio del arte, los símbolos, la arquitectura y la herencia cultural tracia era vital para reconfigurar el pasado búlgaro atendiendo a la verdadera riqueza de su influencia en la identidad nacional, y en la unidad del pasado con el presente.

Una última influencia en la cosmovisión de L. Zhivkova, aunque a los efectos de este ejercicio hemos seleccionado las más relevantes, es la que la vincula con la práctica del ocultismo y el misticismo. En la clandestinidad, muchas sociedades y hermandades continuaban con sus prácticas a pesar de la persecución y las campañas antirreligiosas llevadas a cabo por el PCB. No necesariamente estaban ligadas a cultos paganos u orientales, algunas remiten a la larga tradición de la presencia bogomila en Bulgaria, y, como señala V. Vitanova Kerber, al tiempo que contaban con el apoyo estatal como la Hermandad blanca a través del propio Todor Zhivkov.²¹⁷

NDK: ¿un palacio de fuego para la princesa roja?

El proyecto del NDK se enmarca dentro de las celebraciones del 1300 aniversario de la creación del Estado búlgaro. En este contexto, Lyudmila propuso la construcción de un espacio dedicado íntegramente al fomento y desarrollo de la cultura nacional digno de renombre internacional, y a la altura de otros complejos occidentales. Más allá del juego de palabras, hablar de “Palacio” dentro de la cultura comunista planteó una serie de desafíos. Si bien otras obras arquitectónicas como el monumento a los Fundadores del Estado búlgaro en la ciudad de Shumen, o el parque *Kambanite* —donde se encuentra el monumento “Bandera de la Paz” construido con motivo de la primera Asamblea de Niños “Bandera de la Paz” celebrada en Sofía en 1979—, son directamente relacionados con Zhivkova, el NDK fue tal vez su apuesta más personal, ya que reunió los esfuerzos de renombrados artistas de la escena nacional, en muchos casos amigos personales, quienes se encargaron de plasmar como en ningún otro espacio su cosmovisión religiosa y espiritual.

Originalmente, el nombre dado fue Palacio Popular de la Cultura y luego del colapso del régimen su nombre cambió a Palacio Nacional de la Cultura. El NDK ofrece un conglomerado de símbolos cuidadosamente ubicados y mentados, bajo la inspiración del modernismo tardío y el brutalismo, para cumplir con el objetivo principal de Lyudmila:

²¹⁷ Dato no menor, Lyudmila recibía en los “viernes blancos” -las reuniones nocturnas que celebraba frecuentemente en su residencia- a la intelectualidad y el mundo artístico búlgaro, donde difundió su particular visión sobre la cultura.

generar un espacio donde la cultura búlgara y la gloria nacional sean representadas y fomentadas, donde los intelectuales y artistas sean albergados, y los ciudadanos vivan una experiencia de profunda conexión con la *Unidad, la creatividad, y la belleza*,²¹⁸ transformándolo al palacio en un templo, es decir, en el centro espiritual de la nación.

Atendiendo al papel transformador que posee tanto el Fuego dentro del Agni Yoga y el Orfismo tracio, como la cultura, para Zhivkova ambos se convierten en ideas fuerza a ser representadas en cada sala del NDK y desde su estructura total, que representa un octógono –típico de muchos edificios de culto desde la antigüedad y de la arquitectura de la iglesia bizantina temprana–, apoyado en la cruz isósceles también asociada con el símbolo solar, con el cristianismo esotérico y, en este caso particular, al ser redondeada es asociada con la simbología bogomila.²¹⁹ En el plano de 1973, se presentó esta distribución promoviendo su asociación con las ideas de renacimiento y transición espiritual.

Todo el complejo persigue una sola dirección, como si repitiera la frase atribuida a Lyudmila: “piense en mí como fuego” y es precisamente lo que emana cada espacio convertido en un verdadero templo del fuego, el Sol y la eterna feminidad –que son los dos aspectos de un mismo culto antiguo–, y están allí por orden expresa de Zhivkova, a pesar de la feroz oposición de sus camaradas del partido en 1981.²²⁰ En cuanto al sol, se puede encontrar en la fachada central del Palacio en la escultura “Sol”, de G. Chapkanov; un disco solar segmentado en catorce secciones, de las cuales emergen “rayos” en forma de espigas de trigo, vínculo con las casas búlgaras del renacimiento. El sol era el símbolo rector, el foco de los muchos signos de fuego repartidos por la estructura evocando las huellas del culto solar de los primeros intelectuales esotéricos búlgaros como P. Danov, la herencia del bogomilismo, y el Agni Yoga.²²¹

Otros símbolos completan el mensaje. El ave fénix resurgiendo de las cenizas, conocido en el folclore eslavo como el “Pájaro de fuego”, es replicado repetidamente en el NDK. Ya sea en las manijas de las puertas o en murales es el encargado de guiar a los

²¹⁸ *Leitmotiv* impulsado por L. Zhivkova como síntesis de su política cultural, y tallado en el monumento Bandera de la Paz o *Kambanite*.

²¹⁹ La forma octogonal también es de gran importancia en las enseñanzas de la Hermandad Blanca. Esta se encuentra también en el monumento "Bandera de la Paz". Para un estudio de la simbología del octógono y en general véase: Chevalier, J; Gheerbrant, A. (1986) *Diccionario de los símbolos*, Editorial Herder, S. A., Barcelona, 1986 y Cirlot Laporta, J. (1997/2007). *Diccionario de símbolos*. Colección: El Árbol del Paraíso.

²²⁰ Zhivkova. L (1982). *Think of Me as Fire*. Sofía. Comité editorial de la Unión de la Juventud Comunista Dimitrov.

²²¹ Mas allá de la simbología del sol, la influencia de los estudios de A. Chizhevsky sobre el impacto de las ondas solares en el comportamiento de los seres humanos fue de gran relevancia.

ciudadanos simbolizando el vuelo hacia el conocimiento y la luz.²²² A su vez, dos bajorrelieves de metal firmados por D. Benchev, que representan espirales, se encuentran a ambos lados de la entrada principal. En el espiral izquierdo está escrito el año 681 y debajo del derecho: 1981, y simbolizan 1300 años del desarrollo espiral de Bulgaria; bajo la doctrina del Agni Yoga se vincula con el camino espiral del desarrollo y la continua evolución, es decir la unión entre pasado, presente, y futuro.²²³ También, la espiral es el símbolo más antiguo junto a la Diosa Madre, figura clave en la Ética viviente.²²⁴ La escultura que la encarna es la imponente figura de oro y bronce de 2,4 metros de altura, creada por D. Boykov, quien tenía como misión recibir con los brazos abiertos a los ciudadanos acogiendo en su seno. La obra fue llamada "Madre Bulgaria" y también "Renacimiento" y está escoltada por un decorado de latón simulando ser "Llamas" realizado por M. Benchev. Justamente, el concepto de "renacimiento" es transparente a la hora de demostrar cómo se encontraba la Bulgaria de Zhivkova.

No obstante, la pieza más simbólica del complejo es la obra de H. Stefanov: *Fuego*, ubicada en la Sala N°7. La composición es un fresco que corporiza la figura del crucificado aunque sin la cruz, tal como ocurre en la interpretación bogomila, que cree en la resurrección pero niega la cruz como instrumento de tortura y muerte, y a su vez, remite al *Nestinari* de los rituales antiguos. Nuevamente el cambio y la regeneración, como ideas valor, están simbolizadas por el ave Fénix llegando con su pico a los pies del crucificado, y cuyas alas y cola estallaron en llamas. Acompañando esta posible transformación traída por el ave están los 50 "constructores" de la cultura búlgara, ubicados a lo largo de toda la base. Entre ellos y, solo después de su muerte, la imagen de Zhivkova, fue representada a la derecha de la figura crucificada.²²⁵

Otras intervenciones artísticas terminan de plasmar la cosmovisión de Lyudmila en el NDK. Por ejemplo, la talla de madera de A. Donchev: "El amor del sol" situada en la planta baja, junto con los motivos solares también insertos en la "Canción de Ródope" de D. Kirov y en la "Fiesta dionisiaca" de A. Yaranov, ubicada en el sótano contiguo de la sala N°2. El "festín de Nestinar" o "La llama" de A. Stefanov continua en el mismo

²²² Véase **Chevalier, J;** Gheerbrant, A. (1986) *Op. cit.*, Pp.1200-1202. El diseño del Fénix característico del NDK estuvo a cargo de S. Kanchev.

²²³ Véase *Aum* (1936) Serie de Agni Yoga. La Enseñanza de la Ética Viviente. Disponible online: https://agniyoga.org/ay_es/Aum.php. La triada pasado- presente- futuro es constante dentro del discurso de Zhivkova.

²²⁴ En enero de 1979, cuando el NDK estaba en construcción, Zhivkova publicó un artículo bajo el título de "Armonía y belleza en el círculo espiral infinito del desarrollo". Disponible on line: <https://ur.booksc.me/book/78638779/3fd1cc>. A su vez, dentro del orfismo tracio el espiral se asocia con la eternidad.

²²⁵ Entre los 50 búlgaros emblemáticos en el desarrollo de la cultura nacional se encuentran: Cirilo y Metodio, San Clemente Ohridski, I.Vazov, Z. Stoyanov, H. Botev, Z. Zograf, entre otros.

espíritu. También es el caso del tapiz “Sol” de L. Chausheva y la composición “Sol” de M. Garoudis y K. Getsov en el Centro de Información del Palacio. Finalmente, la talla de madera “El árbol de la vida” de K. Tsanev en el sexto piso, donde la figura de la diosa vuelve a ser central, así como en “Primavera” del mismo autor en el vestíbulo del salón N°9. Empero, no son las únicas, aún quedan tapices, esculturas, pinturas, y parte de la arquitectura –como la fuente Cosmos a cargo de donde apreciar el mensaje de su mentora.

Algunos comentarios finales

Repensar la política cultural de L. Zhivkova dentro del régimen comunista búlgaro exige un análisis pormenorizado de sus creencias personales pero, sobre todo, implica dejar a un lado las rígidas interpretaciones historiográficas que anulan todo componente inmaterial, dentro de la experiencia soviética. Lejos de analizar a las sociedades comunistas de los años setenta como “estancas”, A. Yuchak ha demostrado que son mucho más dinámicas de lo que se ha tendido a pensar. En este sentido, la gestión de Lyudmila reivindica la posibilidad de emprender proyectos heterodoxos ideológicamente y nacionalistas, dentro del “socialismo maduro”.²²⁶ Así, el NDK obra como una suerte de estudio de caso para poder ejemplificar de forma detallada cómo fue la praxis de dichas políticas culturales tildadas de exóticas, irracionales, y hasta peligrosas en términos ideológicos,²²⁷ y qué resultados concretos tuvieron. El NDK volvió material lo, hasta entonces, inmaterial.

No obstante, a riesgo de caer en la tradicional interpretación que enmarca a Lyudmila a la cabeza de los intelectuales disidentes, sostenemos que su gestión y política cultural le permitieron al régimen cubrir un vacío histórico y dotarlo de vigor. En este sentido y retomando a T. Dragostinova (2021), Zhivkova ofreció un canal de expresión para los intelectuales y artistas, bajo el auspicio del Ministerio de Cultura, minimizando las disidencias –muchas de ellas surgidas al calor de la Primavera de Praga–, al tiempo que propició la revalorización del nacionalismo búlgaro en un contexto de estricto acatamiento de las políticas del PCUS. A su vez, se ocupó de una esfera del ser humano a la que hasta ahora el régimen –basado en el marxismo leninismo– había marginado. En este sentido, Lyudmila y su cosmovisión espiritual no son ajenas a un contexto global más amplio en donde los movimientos New Age cobraban relevancia y el retorno al

²²⁶ Véase: Yurchak, A. (2006) *Everything Was Forever Until It Was No More: The Last Soviet Generation*. Princeton.

²²⁷ Douglas. R y Potes. C (1984) *Bulgaria, Gnosticism, and the Drug Mafia*. Disponible On line: https://larouchepub.com/eiw/public/1984/eirv11n32-19840821/eirv11n32-19840821_041-bulgaria_gnosticism_and_the_drug.pdf

esoterismo de principios del siglo XX resultaba atractivo rescatando el concepto de “utopía”, lo que demuestra que existían intercambios recíprocos entre ambos bloques durante la Guerra Fría así como una tímida apertura ideológica dentro del Partido Comunista. Asimismo, llegado este punto, la supuesta “excepcionalidad” de Zhivkova se perdería al mirarla como parte de un devenir más amplio.²²⁸

Finalmente, la clave fundamental que permite difuminar los antagonismos entre el discurso oficial y las iniciativas de Zhivkova, y que brindaría una posible respuesta ante la pregunta planteada al inicio, radicaría en que, tanto el comunismo como el esoterismo poseen afinidades teóricas tales como el anuncio de la nueva era, el desarrollo integral del individuo, el rechazo a la propiedad privada, la vida comunitaria, etc. Así pues, en el NDK “no se implementaron masivamente ejecuciones de clichés propagandísticos –como las imágenes del futuro brillante, el Partido, Lenin, los Trabajadores, los heroicos guerrilleros, los Constructores, las Estrellas Rojas...”²²⁹ sin embargo, ellos estaban ahí... Enunciados en clave nacional y en un lenguaje simbólico lo suficientemente ambiguo como para convivir. Lo que demuestra que, aquella Bulgaria, siempre tildada de extrema colaboracionista con el régimen de Moscú y sometida a estricta vigilancia, poseía un espacio en el que se permitía ser la portavoz de un cambio que no buscaba romper con el sistema, sino que, por el contrario, buscaba perfeccionarlo.

Bibliografía:

- Agursky, M (1997) “An Occult Source of Socialist Realism: Gorky and Theories of Thought Transference,” in: B.G. Rosenthal (ed.), *The Occult in Russian and Soviet Culture* (Ithaca, N.Y.: Cornell University Press, 1997).
- Atanasova, I (2004). Lyudmila Zhivkova and the paradox of ideology and identity in communist Bulgaria. *East European Politics and Societies*.;18(2):278-315. doi:10.1177/0888325404263413
- Cirlot, J. (2003) *Diccionario de Símbolos*. Colección El Árbol del Paraíso, Madrid: Ediciones Siruela, (10.ª edición)
- Crampton, R. J. (2002). *The Balkans: Since the Second World War* (London: Pearson Education Limited).
- Crampton, R (2007). *Bulgaria*. Great Britain. Oxford University Press.

²²⁸ Véase Ivanova, V (2020) y Vitanova Kerber (2022).

²²⁹ Tasheva, S. y Vodenova, P. (2020). Innovation in woodworking industry and engineering design, 1/2019 (15):55-65 Furniture and interior environment of the National Palace of Culture: Public Tradition And Message. Pág. 61. disponible: https://www.researchgate.net/publication/339106182_INNOVATION_IN_WOODWORKING_INDUSTRY_AND_ENGINEERING_DESIGN_12019_15_55-65_FURNITURE_AND_INTERIOR_ENVIRONMENT_OF_THE_NATIONAL_PALACE_OF_CULTURE_PUBLIC_TRADITION_AND_MESSAGE/citation/download

- Dragostinova. T. (2021). *The cold war from the margings: a small socialist state on the global cultural scene*. Cornell University Press
- Daskalov. R (2011) *Debating the Past: Modern Bulgarian History; From Stambolov to Zhivkov*. Budapest and New York. Central European University Press.
- Dimitrov. V (2008) *Stalin's Cold War: Soviet Foreign Policy, Democracy and Communism in Bulgaria, 1941-48*. Palgrave.
- Dimitrova. I. (2016) *The new man project in bulgarian philosophical culture (1945-1989)*.
- Dimitrov, P. (2009). *Thracian Language and Greek and Thracian Epigraphy*. Cambridge Scholars Publishing.
- Fol, A; Tacheva, M; Venedikov, I; Marazov, I (1998). Marazov, Ivan (ed.). *Ancient Gold: The Wealth of the Thracians: Treasures from the Republic of Bulgaria*. New York City: Harry N. Abrams, Inc.
- Fol, A; Marazov, I (1977). *Thrace & the Thracians*. New York City: St. Martin's Press.
- Gordon J. Melton, ed., (2001) *Encyclopedia of Occultism and Parapsychology*, Vol. 1. 5th ed. Detroit: Gale Group
- Ivanov, I, Zakharieva, I, Tsachev, G y Aleksiev, D (eds.) (1998) Monument "Zname na mira." (Sofia: Mezhdunarodna fondatsiia "Lyudmila Zhivkova,
- Ivanova, V (2017) *Occult communism: culture, science and spirituality in late socialist Bulgaria* Urbana, Illinois: University of Illinois at Urbana-Champaign.
- Ivanova, V. (2020) *Socialism with an occult face. Aesthetics, spirituality, and utopia in late socialist Bulgaria*. Disponible on line: <https://doi.org/10.1177/0888325420961159>
- Lozanov, G.(1971) *Sugestologiya i sugestopediya*. Sofia: Nauka i izkustvo.
- Smolkin, V.(2010) "A Sacred Space Never Remains Empty: Soviet Atheism, 1954-1971" .PhD Thesis, University of California Berkeley.
- Steinberg, Mark D. and Heather J. Coleman, eds. (2007) *Religion and Spirituality in Modern Russia*. Bloomington: Indiana University Press
- Skumin, V. (1995). *Афоризмы Агни Йоги [Sutras of Agni Yoga]* (original en ruso). Novocheboksarsk: Teros.
- Vitanova Kerber, V. (2022) *From Sofia's Salons to the Mountain Ranges of Kozhuh social and functional dimensions of esoterism in late socialist Bulgaria*. *Baltic Worlds BW* 2021:4, pp 56-67. Disponible on line.
- Yurchak, A. (2006) *Everything Was Forever Until It Was No More: The Last Soviet Generation*. Princeton.
- Zhivkov (1986). *La política cultural del socialismo*. Sofia. Sofia Press.
- Zhivkova L. (1979) *Según las leyes de la belleza* // Biblioteca Ogonyok, No. 40. M : Editorial Pravda.

