

# **UTOPIÁS ESLAVAS**

**CRÍTICA Y TEXTOS LITEARIOS**

**Omar Lobos y Eugenio López Arriazu (eds.).**

**Proyecto UBACyT 2020-2021**

**Facultad de Filosofía y Letras**

**Universidad de Buenos Aires**

# Índice

## I Los artículos

***Una nihilista. De mártires, autoras y narradoras.*** Eugenio López Arriazu

**De (anti) utopías, sátiras y mundos posibles entre los Eslavos del Sur. Las primeras producciones utópicas en la segunda mitad del siglo XIX.** Pablo Arraigada

***Estrella roja y el fracaso de los intelectuales. La antinomia de la novela utópica.*** Andrés D. Goldberg

**Viaje y utopía en *Estrella Roja* y *Viaje de mi hermano Alekséi al país de la utopía campesina*.** Juan Cruz De Sábato

**Utopía/Nostalgia de la literatura.** Laura Estrin

**Vanguardias y exilios: formas de la nostalgia en la literatura rusa.** Fulvio Franchi

***Ladomir* de V. Jlébnikov, la creación de la utopía.** Luis Alberto Harriet

**Tres momentos de la relación entre el artista y la utopía: Jlébnikov, Chaiánov y Zamiatin.** Luis Alberto Harriet y Jerónimo Pereyra

**Las influencias de la tradición literaria rusa: paralelismos entre la obra de Dostoievski y la novela *Nosotros* de Evguéni Zamiatin.** Ilze Veinberga

**La utopía desde una perspectiva feminista.** Lucía Kramer

**El desarmadero de Karel Čapek. *Nuevos diagnósticos de la máquina antropológica desde la ciencia ficción checa.*** Trilce Infantidis

**La construcción en abismo en *Alamut* de Vladimir Bartol y una teoría del poder político.** Julia Sarachu

**Representaciones de la sexualidad y de la mujer en *Alamedas oscuras* de Iván Bunin.** Florencia García Brunelli

**El niño en la Luna: astronáutica y representación de la infancia en la URSS. El caso de Незнайка [Neznaika].** María Carolina Fabrizio

**“Utopía”, de Wisława Szymborska y una poética del reverso.** Omar Lobos

## II. Las traducciones

**“Ciudad sin nombre” y el quinto sueño de Raskólnikov. De la utopía liberal al apocalipsis civilizatorio.** Alejandro Ariel González

*Ciudad sin nombre.* Vladímir F. Odóievski. Traducción de A. González

**Nikolái D. Fiódorov, un eslabón perdido en la serie distópica del siglo XX.** Valeria Korzeniewski

*Una tarde del año 2217.* Nikolái D. Fiódorov. Traducción de V. Korzeniewski

**Diez piezas biocosmistas.** Érica Brasca

*Biocosmistas. Diez piezas.* AAVV. Traducción de E. Brasca

**Comentario introductorio a *La Ciudad de la Verdad* de Lev Lunts.** Julián Alejandro Lescano

*La ciudad de la verdad.* Lev Lunts. Traducción de J. Lescano

# **I**

## **Los artículos**

## ***Una nihilista. De mártires, autoras y narradoras***

Eugenio López Arriazu

En el siglo XIX, con la introducción del socialismo utópico de Ch. Fourier, cobra fuerza en Rusia un capítulo de la historia que renovará sus avatares con la revolución socialista de 1917. Las discusiones sobre el hombre nuevo y el nihilismo, introducidas bajo esa terminología a partir de las novelas *Padres e hijos* de I. Turguéniev y *¿Qué hacer?* de N. Chernishevski, ya tenían sus antecedentes en las discusiones literarias y ensayísticas sobre el rol del pueblo, el campesinado y el tipo psicosocial y literario del “hombre superfluo”, en las que también participaron A. Herzen, P. Chaadáev, M. Bakunin, F. Dostoievski, N. Tolstói y N. Nekrasov, por mencionar sólo a algunos filósofos y escritores.

En el plano literario, abundan los personajes femeninos. Suelen aparecer como par dialéctico del masculino, como Zemfira y Aleko (*Los gitanos*) y Tatiana y Oneguín (*Evgueni Oneguín*) de Pushkin; Liza y Lavretski (*Nido de hidalgos*) y Elena e Insárov (*En vísperas*) de Turgueniev; u Olga y Oblómov (*Oblómov*) de Goncharov. También aparecen como tipos complementarios, como Vera Pávlovna y Rahmetov (*¿Qué hacer?*) de Chernishevski, en este caso, tipos de la mujer y el hombre nuevos. Otras veces, las figuras femeninas se erigen en oposición dialéctica entre sí, como Catalina y su suegra Kabanija, las protagonistas de *La tormenta* de Ostrovski; y todas ellas se oponen a su vez por fuera de la obra dentro de la serie literaria, en cuyos extremos sobresalen la Tatiana de *Oneguín* y Anna Karénina.

Sin embargo, son todas personajes creados por autores masculinos. En la superficie del canon, esta presencia abrumadora de personajes femeninos, a veces transgresoras, a veces señeras, siempre fuertes, no se corresponde con una presencia semejante de autoras. Por el contrario, el canon del siglo XIX es, hasta el día de hoy, eminentemente masculino; patriarcal, diríamos, más allá del rol emancipador que los escritores depositaran en la mujer. Esto a pesar de que se pueden contabilizar más de cien autoras en el período (Demidova, 1996: 101). El presente artículo se propone, entonces, abordar la temática del utopismo nihilista desde una perspectiva de género a partir de *Una nihilista* de S. Kovalévskaja.

Sofia Kovaklévskaja es una de las pocas autoras que ha adquirido renombre literario y que sigue traducándose a otras lenguas. Renombre póstumo, por cierto, ya

que *Una nihilista* (1884) recién fue publicado en 1892 en sueco en Estocolmo y en ruso en Ginebra, tras la muerte de la autora en 1891. La publicación de estas ediciones estuvo prohibida en Rusia, porque, según el censor A. Muraviov,

la novela está colmada de numerosos lugares en los que se dibujan en terribles colores la suerte de delincuentes políticos y la severidad para con ellos de nuestras autoridades; y, lo más importante, se expresan simpatías al movimiento nihilista de los años '60-'70" (Ковалевская, 1961: 534).

Recién pudo publicarse en Rusia en 1906, siendo su primera reedición la soviética de 1928 (Штраих, 1935: 202-203).

El relato lleva por título un tipo psicosocial al que le corresponde un tipo literario. Kovalévskaja trabaja sobre esta constitución identitaria doble y le da un giro genérico: el *nigulist* se transforma en *nigulistka*, la nihilista. El cambio de género está además articulado por una serie de puntos de vista femeninos (de la autora, de la narradora y de la protagonista) que la construyen como mártir. Si bien la imagería religiosa ya aparece, por ejemplo, en *¿Qué hacer?*, la construcción de Kovalévskaja resalta por su acabado y solidez, al tiempo que, en el contrapunto con el marco narrativo y las operaciones para acercar y alejar simultáneamente las figuras de la narradora y autora, permite leer en el relato una problemática de la época en torno del rol de la mujer y la "cuestión femenina" (женский вопрос).

El tipo del nihilista surge en la década del sesenta. Turguénev inventa la palabra y le da nombre en su novela *Padres e hijos* (1862). El protagonista, Bazárov, es todavía en mucho el hombre superfluo que muere sin sentido y a contramano del amor, pero altamente racional y utilitarista. Ya tiene un ideal, aunque no puede aplicarlo en su contexto social. Chernishevski recoge el guante y para 1863 el tipo ya es un héroe positivo, un luchador entregado a un ideal (la revolución) cuyo advenimiento se percibe como inminente. Fuera de los libros, la sociedad culta se divide, como en la novela de Turguénev, entre padres conservadores e hijos "nihilistas". Así cuenta Sofía Kovalévskaja el clima de los sesenta en Políbino, su pueblo natal

Desde comienzos de los '60 hasta comienzos de los '70, todas las capas intelectuales de la sociedad rusa se ocuparon de una sola cuestión: la discordia familiar entre jóvenes y viejos. No importa de qué familia noble se trate, si preguntamos sobre ese tiempo,

siempre tendremos la misma respuesta: los padres se pelearon con los hijos. Y no porque surgiera una disputa por causas materiales, sino exclusivamente por cuestiones puramente teóricas, de un carácter abstracto. [...]

A los hijos, en especial a las muchachas, los sobrecogió en ese tiempo como si fuera una epidemia: huir de la casa paterna. En nuestra vecindad inmediata, gracias a Dios, todavía estaba todo en orden; pero de otros lugares ya llegaban los rumores: a éste o a aquél terrateniente se le fugó la hija, que está estudiando en el exterior, que se fue a Petersburgo con los “nihilistas”.

El principal espanto de todos los padres y tutores en los alrededores de Políbino era cierta comuna mítica que había según los rumores en alguna parte de Petersburgo. Todas las muchachas que querían abandonar la casa paterna, por lo menos así lo afirmaban, creían en su existencia. Los jóvenes de ambos sexos vivían ahí en el más absoluto de los comunismos. No había sirvientes y las señoritas nobles fregaban ellas mismas los pisos y limpiaban los samovares (Ковалевская, 1974: 86-87).<sup>1</sup>

Kovalévskaja parece describir aquí sobre todo los primeros años de la década, cuando el nihilismo está tan expandido que casi se convierte en una moda. La radicalización de las estrategias revolucionarias, con el atentado fallido de D. Karakozov en 1866 contra el Emperador Alejandro II, cambia la recepción entre el público de los nihilistas en el sentido que puede leerse en el relato durante el juicio. En 1879, aparece en *The North American Review* un artículo firmado por “un nihilista ruso”, que defiende teóricamente el asesinato político, define el nihilismo como socialismo ruso y lo caracteriza antes y después de 1866 de la siguiente manera:

A man or a woman not going to church on Sundays; a man wearing a beard or long hair; a woman wearing her haircut short, or walking in the streets in a black-woolen dress of a particular cut; anybody talking politics in a manner not especially reverential to the supreme power of the Czar, or wearing spectacles of blue glass—all these were by turn stigmatized, laughed and sneered at as Nihilists! Some ten years ago the Governor of Nizhni Novgorod, General Odinzoff, actually issued an order prohibiting all ladies from wearing short black woolen dresses, blue spectacles, and

---

<sup>1</sup>Similar clima de época describe D. Pisarev en “Bazárov” (1862), situando a Turguénev en el campo de los padres y a sí mismo (tenía 22 años cuando escribió el artículo) en el de los hijos. Por lo tanto, “definir cómo nos mira [Turguénev] y por qué nos mira así y no de otro modo, significa encontrar la causa de esa discordia por la que con frecuencia se pierden vidas jóvenes y por la que constantemente dan ayes y gemidos los viejitos y las viejitas que no lograron remoldear en sus formas los actos y conceptos de sus hijos e hijas” (Писарев, 1981).

short hair—these being, as the order expressly stated, the sure emblems of Nihilism. Thus "Nihilism" became a popular epithet, utterly devoid of any definite or express meaning, but admirably suited to the purpose of mocking or stigmatizing every originality or eccentricity. The name was generally used in a derisive and contemptuous sense. The "respectable" classes of society looked down on the Nihilists with a mingled feeling of contempt and pity, but without any fear, as on a set of willful, incorrigible children who are not a danger, but a great nuisance. Gradually, however, this feeling changed. Karakozoff's attack on the Emperor, in 1866, was, so to speak, the signal-shot for a complete change of scene in the development of Russian Nihilism. Gradually it acquired a more definite, earnest, and above all a more alarming shape in the mind of the Government, and of the conservative portion of Russian society (A Russian Nihilist, 1879: 24).

Kovalévskaja, además de hablar al menos cinco idiomas, ser la primera doctora rusa en matemáticas, la primera profesora universitaria de toda Europa, corresponsal extranjera de la Academia de Ciencias de San Petersburgo, premiada por la Academia de Ciencias de París por su solución al problema de la dirección de un cuerpo sólido alrededor de un punto fijo y autora del teorema llamado de Cauchy-Kovalévskaja, aún en uso, era nihilista. Cuando el padre le niega a Sofía, Korvin-Krukovskaja de soltera, el permiso para estudiar en el exterior, ésta contrae un matrimonio "ficticio" (que con el tiempo devendrá real) con Vladímir Kovalevski, ya que una mujer necesitaba de la autorización del padre o del marido para viajar al exterior. Luego Sofía vive en una comuna de mujeres y en 1871 participa en la comuna de París junto con su marido y su hermana Anna ("El nihilismo de Aniuta" se llama uno de los capítulos dedicados a ella en sus *Recuerdos de infancia*). V. Kovalevski edita clandestinamente en Rusia *¿Quién es culpable?*, la novela del Alexandr Herzen; y en 1874 se publican las *Cartas sin destinatario* de Chernishevski en el extranjero, en la revista *Vperiod* de P. Labrov, con la ayuda de K. Marx, de quien Anna era amiga. Labrov había participado en los años '60 junto con Chernishevski en la primera *Tierra y Libertad* (1861-64), una organización secreta revolucionaria refundada en 1876. Una prueba de la constancia de la adhesión de Sofía a sus primeros ideales es su relato inconcluso *El nihilista*, comenzado con ocasión de la muerte de Chernishevski en 1889 para reivindicar la memoria del escritor y líder revolucionario.

Los prototipos del juicio a los nihilistas, de algunos de los inculpados y de la protagonista también tienen resonancias históricas y biográficas. El juicio "de los 75" en



el relato se basa en parte en el “proceso de los 193”, que tuvo lugar en 1878, pero cerrado al público; en parte en el “proceso de los 50” de 1877, abierto al público. Ambos corresponden al período que Kovalévskaja describe precisamente como de relativa calma política, posterior al “aplastamiento del levantamiento polaco, el atentado fallido de Karakozov y el exilio en Siberia de Chernishevski” (Ковалевская, 1974: 269), pero antes de los atentados sistemáticos contra el zar. Es la generación de populistas (народники) que adopta la táctica de “ir al pueblo” (хождение к народу) y que “Turguéniev describe mejor imposible en su novela *Tierra virgen*”, de 1876.

Las dos mujeres acusadas descritas en el relato, “la santa” y la de mayor edad, según las notas de la traducción de J. Segovia y V. Beck parecen basarse en personas reales:

La primera inculpada recuerda a Sofía Perovskaja (nacida en 1853); su padre había sido gobernador de Petersburgo; sería absuelta en el “proceso de los 193”; a continuación, participaría en el atentado contra Alejandro II del 1º de marzo de 1881 y sería ahorcada; la segunda es quizá Ekaterina Brechko—Breckovskaja (1844—1934), que fue condenada a cinco años de presidio, y se convertiría en la “gran madre de la revolución” (Kovalevskaja, 2004).

La recepción favorable del público y la imaginería religiosa también es un hecho de la época. Así describe el revolucionario S. Stepniak-Kravchinski (1851-1895) la reacción de la gente en el juicio abierto:

Incluso los que tenían una actitud hostil hacia los revolucionarios estaban atónitos ante su maravillosa disposición al autosacrificio.

—¡Pero si son santos! —exclamaban todos los que pudieron presenciar ese juicio memorable.

Al año siguiente el enorme “proceso de los 193” sólo fortaleció la impresión (Степняк-Кравчинский, 2020).<sup>2</sup>

Pavliénkov tiene como prototipo a Isaak Pavlovski (1852-1924), aunque la novela juega libremente. Pavlovski ya había sido arrestado en 1874 por difundir literatura ilegal y en el proceso se le conmuta la pena por los años que llevaba detenido.

---

<sup>2</sup> Al radicalizarse la lucha, esta figura del mártir vigente hasta finales de la década del '70, como señala el mismo Stepniak-Kravchinski, sería pronto reemplazada por la del terrorista.

Sin embargo, Kovalévskaja interviene personalmente con sus contactos para lograr que su novia, Vera Goncharova, pudiera visitarlo en prisión. Luego Pavlovski será arrestado en 1878 en una manifestación de apoyo a Vera Zasúlich, quien había atentado ese mismo año contra la vida del gobernador de San Petersburgo.

Se combinan, entonces, en Vera Barantsova, al menos tres personas reales: Vera Goncharova, sobrina política de Alexandr Pushkin (Кулешов, 1989: 101), Vera Zasúlich y la misma autora. Hay que añadir a esto que la acción de la protagonista de ir a Siberia tras el condenado recuerda la hazaña de las esposas decabristas. Además, el modo en que se conocen Vera y Vasíltsev (y la relación de maestro-discípula que entablan) recuerda la escena de *Memorias de infancia* en que se encuentran el hijo del pope del pueblo, cuando éste regresa a Políbino, ya nihilista, con Anna y “de golpe saca del bolsillo un libro desvencijado y se pone a leerle en voz alta como dándole una lección” (Ковалевская, 1974: 89-90). Como si fuera poco, Vera es un nombre literario. Imposible no asociarlo con Vera Pávlovna de *¿Qué hacer?* Vera se constituye así como un entramado socio-literario bajo el sentido doblemente alegórico de la *Verdad/Fé* según las etimologías latina y eslava de su nombre.

Para completar la descripción del tipo de la nihilista, hay que sumarle entonces tres características que se reúnen ya en el personaje literario de Vera Pávlovna y que definen en gran medida a la mujer nueva: una alta racionalidad, la búsqueda de la emancipación a través de la educación y una relación de discípula-maestro con los hombres. Esto atañe, por otra parte, no sólo al personaje, sino a la misma autora. Kovalévskaja, como vimos, hace su camino emancipatorio en un ambiente educativo, recurriendo a la más abstracta de las ciencias exactas, y también es presentada por la crítica como discípula. Así lo hace, por ejemplo, Kuleshov: “Admiradora de Chernishevski, participante de la Comuna de París, socialista por sus ideas sociales, toda su vida sostuvo los ideales de su ‘maestro’ e intentó poco antes de su muerte rendirle un tributo de respeto” (Кулешов, 1989: 100). Gracias a esta operación, se matan, además, dos pájaros de un tiro, pues la obra de la discípula queda relegada al ámbito de los epígonos.

Ahora bien, este lugar, al que sin duda en muchos sentidos la autora adhiere, pone, como sostiene Arja Rosenholm, de todas maneras, a las mujeres en un lugar de subordinación. Pueden legitimar sus propias demandas, “but only via the men who decreed what constituted women’s education” (1996: 115). Por otra parte, la racionalidad por la que se juzga el grado de emancipación de la mujer implica que la

mujer “se haga hombre”, es decir, que adopte una racionalidad que en la historia de la construcción genérica binaria quedaba del lado masculino.

Si bien surge cierto ideal andrógino<sup>3</sup>, en la práctica no deja de ser asimétrico ni de recurrir a las viejas concepciones. N. Dobroliúbov, uno de los “maestros”, a quien Vera Barantsova lee a los 18 años (235), sostiene por ejemplo en “Pensamientos sobre la institución de escuelas abiertas de mujeres” (1858), a propósito de la apertura del primer Ateneo en Rusia, en un texto en otros sentidos de una modernidad radical por sus concepciones pedagógicas, que la enseñanza debe ir junto a la vida, pues así “no obstaculizará, sino contribuirá al desarrollo del sentido común y el sentido práctico que con frecuencia tanto necesitan las mujeres”, o que “es de especial importancia aquí que la razón domine los sentimientos y la imaginación la pura memoria. Estas particularidades de la naturaleza femenina...” (Добролюбов, 1962)<sup>4</sup>. Se da así un doble discurso social por el que se anula el binarismo a favor de un monismo cuyo modelo es el masculino, pero la mujer queda al mismo tiempo permanentemente cuestionada como si no pudiera alcanzar el ideal racional por su propia “naturaleza”. Es notorio que los dos discursos siguen vigentes hasta el día de hoy: el emancipatorio de la educación, por el que sin duda se han conquistado derechos, y el otro, discriminatorio, constructor de Otredad. Como si fueran ambos inherentes al proyecto...

Resumiendo, *Una nihilista* puede leerse cómodamente en clave de “discípula”, a favor de la construcción canónica; pero también puede revelarnos las tensiones que acabamos de mencionar. Intentemos esta segunda lectura.

Hay en el relato dos procedimientos combinados que desestabilizan las lecturas simples: la figura del mártir ya aludida, y la ironía.

El mártir no sólo es el motivo central del relato, sino que lo organiza. Ordena incluso sus campos semánticos. En primer lugar, es una caracterización fuerte del personaje en términos de un tipo pasional. En segundo lugar, es el pivote sobre el que gira *Una nihilista* en tanto *bildungsroman*. Tercero, es una metáfora de cierto nihilismo

---

<sup>3</sup>“What is called female essence is enslavement, with all its failings and unhappiness. Indeed, there is not and must not be anything female in woman except her sex. All the rest is to be neither female nor male but purely human” (Mikhailov, en Rosenholm, 1996: 116).

<sup>4</sup>El artículo de Dobroliúbov es uno de los primeros que aborda la cuestión de la educación femenina. Una idea de lo programática, más que una pintura de la realidad, que es todavía *¿Qué hacer?* (1863) la da esta apreciación de Písarev, también en “Bazárov”: “¿Acaso sería mejor que Turguéniev representara una mujer rusa, emancipada en el mejor sentido de la palabra, y a un joven traspasado de altos sentimientos humanistas? ¡Pero si sería un placentero autoengaño! Sería una dulce mentira, y además una mentira desafortunada en sumo grado. ¿De dónde, nos preguntamos, sacaría Turguéniev las pinturas para representar esos fenómenos que no existen en Rusia y para los cuales no hay en la vida rusa ni suelo, ni espacio?” (Писарев, 1981).

que se contrapone a la figura religiosa oficial del ministro Ralov y también de la iglesia, encarnada en el sacerdote que los casa en la prisión. Por último, en la medida en que esta figura es tratada en su génesis y con cierta distancia, es una deconstrucción y una crítica.

Vera abraza primero la religión por aburrimiento. “¿A qué aburrirse, tesoro?”, le dice la niñera, “Hay que rezarle a Dios” (215). Luego, mientras lee la *Vida de los cuarenta mártires y de las treinta mártires*, se produce el “milagro”. Desea primero aquella vida de gloria y luego confirma su voluntad cuando descubre en un libro de lectura para niños que aún hay mártires religiosos (tres misioneros ingleses quemados en China en la hoguera por paganos). La narración focaliza con simpatía en el punto de vista infantil de Vera, pero la narradora interrumpe la focalización y se distancia para comentar que “al menos para ella [Vera] era un milagro lo que sucedía” (216). Esta característica pasional de Vera será también la base de su transformación. Cuando se encuentre con Vasíltsev y descubra “los mártires que aún hay” en Rusia, el impulso afectivo se reconducirá, secularizado, al ámbito político. Es en este sentido, político, que el relato contrapone luego el nihilismo “religioso” de Vera con las versiones oficiales, no menos políticas, pero provenientes del ámbito religioso institucionalizado.

Ahora bien, Kovalévskaja no sólo expone así un proceso de secularización que se entrelaza con resortes afectivos que toman cuerpo en el ámbito religioso, sino que lo muestra como contrario a una vida plena. Enamorada de Vasíltsev y luego de que éste casi se le declara, la misma noche en que su maestro será arrestado, Vera ruega al dios en cuya existencia ya no cree que le permita ser feliz: “¡Quiero servir a la gente y estoy dispuesta a dar la vida por ellos! ¡Pero después, después, señor! ¡Ahora quiero ser terriblemente feliz!” (241) La escena es de gran elegancia formal y profundidad psicológica. La plegaria a un dios inexistente no sólo muestra en una yuxtaposición abrupta el proceso de secularización, sino que caracteriza a Vera, quien no puede escapar de su afecto de mártir. En la frase “terriblemente feliz”, el original recurre a un adverbio de difícil traducción: мучительно /muchítielno/, cuya raíz es la misma que la de mártir (мученик /múchenik/).

Este “afecto” está tratado en el relato como un destino de familia, ya que Vera hereda, bajo otras formas, “la tempestuosa sangre y la fatal belleza de los Barantsov” (194). En la conjunción con el dispositivo discípula-maestro, el deseo de felicidad cederá finalmente ante el mandato. Vasíltsev operará como destino cuando le ordene desde la tumba, en una carta póstuma: “serás mi continuación” (261). Llama la atención,

en el contexto racionalista de la mujer nueva, la insistencia sobre este aspecto pasional. Por su intermedio, el discurso racionalista y el mandato del maestro se revelan como el ejercicio de cierta violencia sobre la subjetividad de la protagonista. Al mismo tiempo, se muestra que la razón programática utilitaria no puede escindirse de un sujeto de la experiencia. El contraste con la caracterización de Vera Pávlovna muestra claramente la originalidad del abordaje de Kovalévskaja. El texto insistirá además sobre este aspecto pasional hasta las últimas páginas. Mientras Vasíltsev está preso, Vera “de pronto se vuelve terriblemente supersticiosa” (257). Luego, en la entrevista con el conde Ralov, cuando Vera le dé a entender que está embarazada y que quiere ir a Siberia para “expiar su pecado” (293), la frase resonará con verdadera profundidad psicológica. Es la expresión de un conflicto interior del que Vera no puede ser consciente y que volverá a aflorar en el casamiento cuando imagine que está en realidad con Vasíltsev, ante quién, evidentemente, está pagando su deuda.

Después de todo lo dicho, el nombre de Vera, conjunción de “verdad y fe” no puede menos que sonar irónico. Todo el tratamiento nos permite ver a la distancia una sintonía profunda entre el martirio religioso y el político, entre la verdad y la fe. En 1887, Nietzsche publica en Alemania *La genealogía de la moral*. Kovalevskaja, no lo sabemos, bien podría haberla leído en el original. De hacerlo, seguramente la habría entendido como un comentario a su relato, o a su relato como una anticipación de un concepto nietzscheano. Pues Nietzsche parece hablar allí de “Vera”, de la fe en la verdad que justifica el martirio, de la chica para quien el programa revolucionario era “una verdad indiscutible, que no permitía dudas, que no exigía pruebas” (267):

ciencia e ideal ascético, se apoyan, en efecto, sobre el mismo terreno –ya di a entender esto–: a saber, sobre la misma fe en la *inestimabilidad*, *incriticabilidad* de la verdad, y por esto mismo son *necesariamente* aliados (Nietzsche, 1996: 176).

Sin embargo, si no hacemos intervenir la interpretación nietzscheana, la ironía es sutil, nunca mordaz. Se combina con una simpatía por Vera y la causa nihilista en general. Esto se refleja en el manejo del punto de vista, que asigna varias funciones a la narradora. En primer lugar, si bien está construida con material biográfico (una doctora en matemáticas famosa en San Petersburgo) hay un candor en su construcción que la aleja de lo político ya desde las primeras páginas. Este efecto disminuye al narrar la historia de Vera desde un punto de vista que se acerca a la tercera persona del biógrafo.

Pero cuando luego Vera llegue a San Petersburgo y la narración vuelva a sentirse como de primera persona, lo primero que dirá la narradora es que Vera “se desencantó al enterarse de que yo no conocía a ningún nihilista ni creía en la existencia de una organización revolucionaria extendida por Rusia” (265).

Se podría pensar que la narradora es “apolítica” por razones de censura, para proteger a la autora. Pero la simpatía abierta para con los nihilistas enjuiciados y con las reacciones del público, que, como vimos, fundamenta el rechazo del censor Muraviov, corre por cuenta de la narradora, sin focalización en el personaje. Parece primar una segunda función: preparar el terreno para una mejor comprensión de Vera. Así, las palabras de la protagonista tienen sobre la narradora, que cree vivir en el mejor de los mundos posibles, un efecto inmediato: “mi propia vida de los últimos tres o cuatro meses de pronto me pareció trivial y vacía” (191). La tercera función de la narradora es coherente con la construcción contrastiva entre ella y el personaje: alternar cercanía y distancia por medio de la focalización interna en Vera.

Sin embargo, hacia el final del relato, Kovalévskaja cambia focalización por diálogo. Todo el desenlace está contado por Vera en primera persona. Es un contraste estilístico notorio con la historia de su vida, contada por la narradora. Más allá del balance formal que se logra con el recurso al enmarcar el relato con los diálogos entre narradora y personaje, puede pensarse, por un lado, que darle la voz a Vera es una manera de empoderarla. Al mismo tiempo, sin embargo, se establece una distancia, pues ahora el personaje queda “solo”; la narradora ya no necesita recurrir ni siquiera a la ironía para marcar distancia. La oposición aparece ahora como confrontación dialógica. Cuando Vera cuenta que se casó con Pavliénkov y, ante la pregunta de si no haría lo mismo, la narradora dice que no, Vera contesta: “¡Me das pena!” (287). Lo mismo en el final. Vera tiene la última palabra, pero para generar una antítesis entre ella y el resto del mundo (narradora incluida):

—¿Llorás por mí? —dijo Vera con una clara sonrisa—. ¡Ah, si supieras, por el contrario, la pena que me dan todos ustedes que se quedan! (301).

Con ironía dramática, Kovalévskaja se las ingenia para que, quien sepa entender, sienta pena por Vera.

¿Cómo pensar esta ambivalencia final? Más que una crítica al programa revolucionario, *Una nihilista* (la historia de tres mujeres: mártir, autora y narradora)

parece efectuar una crítica de género: un cuestionamiento al rol “masculino” y subordinado de la mujer nueva, racional y discípula. Lo que no impide a Kovalévskaja captar en la figura de la mártir, probablemente sin proponérselo, una crítica más radical a todo el programa utopista (si la leemos desde la óptica nietzscheana). Pero la ambivalencia de la crítica señala una resistencia indirecta y sutil, más que una estrategia de confrontación. Quizás porque la captura por el modelo masculino, dado su éxito para la conquista de derechos, es difícil de rechazar en la época, como muestra la biografía de la misma Kovalévskaja.

## Bibliografía

- A Russian Nihilist (1879) “The Revolution in Russia” en *The North American Review*, Vol. 129, No. 272 (Jul.), pp. 23-36. University of Northern Iowa. Recuperado de <https://www.jstor.org/stable/25100774>
- Demidova, O. (1996) “El siglo XIX”. En Marsh, R. (ed) *Gender and Russian Literature*. Cambridge: CUP.
- Kovalevskaja, S. (2004) *Una nihilista*. España: Maldoror. Traducción del francés de J. Segovia y V. Beck.
- Nietzsche, F. (1996) *La genealogía de la moral*. Madrid: Alianza Editorial.
- Rosenholm, A. (1996) “The ‘woman question’ of the 1860s and the ambiguity of the ‘learned woman’”. En Marsh, R. (ed) *Gender and Russian Literature*. Cambridge: CUP.
- Добролюбов, Н. (1962) *Собрание сочинений в девяти томах. Том второй. Статьи и рецензии. Август 1857-май 1858*. М., ГИХЛ. [Dobroliúbov, N. (1962) Obra reunida en nueve tomos. Tomo segundo. Artículos y reseñas. Agosto 1857-mayo 1858. Moscú: GILJ]. Recuperado de [http://az.lib.ru/d/dobroljubow\\_n\\_a/text\\_1858\\_mysli.shtml](http://az.lib.ru/d/dobroljubow_n_a/text_1858_mysli.shtml)
- Ковалевская, С. В. (1961) *Воспоминания и письма*. Изд. доп. М., АН СССР. [Kovalévskaja, S. V. (1961) *Recuerdos y cartas*. Moscú: AN URSS].
- Ковалевская, С. В. (1974) *Воспоминания. Повести*. М.; Л.: Наука. [Kovalévskaja, S. V. (1974) *Recuerdos. Relatos*. Moscú, Leningrado: Naúka]. Recuperado de [http://az.lib.ru/k/kowalewskaja\\_s\\_w/](http://az.lib.ru/k/kowalewskaja_s_w/)
- Кулешов, В.И. (1989) «Прекрасное» - это «новые» и «особенные люди». En *Русская демократическая литература 50-60-х годов XIX века. Учебное пособие для студентов высших учебных заведений, обучающихся по специальности «Русский язык и литература»*. Москва: Высшая школа. [Kuleshov, V. I. (1989) “‘Lo bello’ son estas ‘personas especiales’ y ‘nuevas’”. En *La literatura democrática de los*

años '50-'60 del s. XIX. *Manual para estudiantes de institutos de educación superior que siguen la orientación de "Lengua y literaturas rusas"*. Moscú: Escuela superior].

Recuperado de <http://www.rummuseum.info/node/5356>

Писарев, Д. И. (1981) "Базаров". *"Отцы и дети", роман И. С. Тургенева*. En *Литературная критика в трех томах. Том первый. Статьи 1859-1864 гг. Л., "Художественная литература"*. [Písarev, D. I. (1981) "Bazárov. *Padres e hijos*, la novela de I. S. Turguéniev". En *Crítica literaria en tres tomos. Tomo primero. Artículos 1859-1864*. Leningrad: Judozhestvienaia literatura]. Recuperado de

[http://az.lib.ru/p/pisarew\\_d/text\\_0220.shtml](http://az.lib.ru/p/pisarew_d/text_0220.shtml)

Степняк-Кравчинский, С. (2020) *Подпольная Россия*. En *Электронная Библиотека RoyalLib.com*. [Stepniak-Kravchinski, S. (2020) *La Rusia subterránea*. En *Biblioteca electrónica RoyalLib.com*].

[https://royallib.com/book/stepnyakkravchinskiy\\_sergey/podpolnaya\\_rossiya.html](https://royallib.com/book/stepnyakkravchinskiy_sergey/podpolnaya_rossiya.html)

Штрайх, С. (1935) *С. Ковалевская*. Москва: Журнальное-Газетное Объединение. [Straij, S. (1935) *S. Kovalevskaia*. Moscú: Zhurnalnoe-Gazetnoie Obiedinienie].

Recuperado de

<https://books.google.com.ar/books?id=Hwm4CAAAQBAJ&pg=PT211&lpg=PT211&dq=нигилистка+1928&source=bl&ots=yuiqL7yCzh&sig=ACfU3U2I0U9Smnhf6gAdk-LRdWvGtg9JXQ&hl=es-419&sa=X&ved=2ahUKEwiTo-uVxrPpAhWiGrkGHW1gDQUQ6AEwDH0ECAgQAQ#v=onepage&q=нигилистка%201928&f=false>



## **De (anti) utopías, sátiras y mundos posibles entre los Eslavos del Sur.**

### **Las primeras producciones utópicas en la segunda mitad del siglo XIX**

Pablo Arraigada

*“La utopía es un juego combinatorio, un juego de posibilidades que nos ofrece la experiencia. En resumen, la utopía no es una realidad, sino una realidad posible”*

La utopía como un género literario, Vida Fortunati

Las siguientes páginas presentan un proyecto, una propuesta para leer el contexto social, político y cultural entre los Eslavos del Sur durante el siglo XIX. Más precisamente, hacia la segunda mitad de ese período. El eje para poder abordar la cuestión es la construcción utópica en ese momento, para lo que se van a tomar casos de autores eslovenos y serbios.

La utilización de elementos propios de la utopía y sus variantes muestran las posiciones políticas en muchos de los pensadores, con una idea nacional y autonomista marcada en la región.

\*\*\*

Simon Jenko nació en territorio esloveno cuando éste se encontraba bajo el control del Imperio Habsburgo, en la ciudad de Podreča. Provenía de una familia de campesinos y era un hijo bastardo. Fue admitido en Novo Mesto por parte del clero para que pueda estudiar, y luego continuó formándose en Celovec y Ljubljana. Sin embargo, decidió no ordenarse y se trasladó a Viena para estudiar allí Derecho, y también Filología Clásica e Historia.

Conformó un grupo de jóvenes intelectuales de origen esloveno, junto a Fran Levstik, Josip Jurčič, Simon Gregorčič, Fran Erjavec y Josip Stritar. Juntos formaban una alternativa progresista y defendían un ideal nacionalista, hecho que se reflejó en sus obras. Representaron el comienzo del realismo en su nación, ligada a una ideología que se apoyaba en el sentir nacionalista posterior a la Revolución de 1848. Entre ellos, Jenko elaboró una narrativa y una obra poética que transcurría en su región de origen, exaltaba valores de esa zona y buscaba construir una base nacional con tal proyecto. Sin embargo, su obra temprana *Micromega* (*Mikromega*) fue un primer ejemplo de utopismo entre los Eslavos del Sur.

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. Ilić, nacido en Belgrado en 1858, fue una de las figuras centrales de la dramaturgia de su país. Fue una parte muy importante en la renovación, las nuevas temáticas y el peso de una identidad nacional en las puestas teatrales serbias. Hay que pensarlo en las influencias que tuvo, desde su hermano Vojislav –quien fue uno de los poetas nacionales más importantes en la transición entre el romanticismo y el modernismo en las letras serbias– hasta el mismísimo Jenko.

Con estos dos puntos de partida, se llega a otra figura para analizar lo utópico, esta vez marcado por lo satírico y el cambio de siglo: Radoje Domanović. Oriundo de Ovsšte, en el municipio de Topola –lugar central en el plano histórico y patriótico del pueblo serbio, ya que ahí se eligió a Karađorđe como líder del Primer Levantamiento Serbio–, durante su vida alternó la docencia con la escritura de relatos satíricos. Enfermo de tuberculosis y sufriendo castigos por el gobierno, esto no impidió que se erija como la figura central de fin del siglo XIX y principios del XX de la sátira serbia.

Simon Jenko, Dragutin Ilić y Radoje Domanović conforman un triángulo que sirve de disparador para pensar la utopía (en forma amplia, desde lo distópico, la antiutopía o la ciencia ficción) en relación con una crítica al poder central en el territorio de los Eslavos del Sur. Para profundizar esto, es necesario detenerse primero en cómo se vivía en la región de la futura Yugoslavia y qué características se piensan con respecto a lo utópico a propósito de esto.

\*\*\*

La región donde habitan los Eslavos del Sur tuvo sus primeros estadios de autonomía en los albores del siglo XIX. Las Provincias Ilíricas en la época napoleónica y el Primer Levantamiento Serbio, bajo el mando de Karađorđe, contra el imperio otomano. El inicio del siglo XIX llegó con cambios en la corona del imperio austro-húngaro y una idea de reforma política, como consecuencia directa de la revolución francesa. Esto tiene su correspondencia con aquellas regiones que estaban subordinadas a él, y es el caso del pueblo esloveno. Lo que se vivió en ese tiempo en la región está desarrollado en el libro de Otto Luthar, *The Land Between*, en el apartado “Modernización y emancipación nacional” (Luthar, 2013: 253-366). Por otra parte, como consecuencia de las revueltas en Serbia, que tuvieron lugar desde 1804 en adelante, hay un cambio en aspectos políticos, económicos y agrarios. La abolición del sistema agrario feudal fue un hecho sumamente relevante, que tiene lugar a partir de 1815 (Calic, 2019: 14-15). Una consecuencia lamentable de esto fue la búsqueda de una

homogeneización, que llevó a un clima de violencia en toda la zona y que fue un puntapié para lo que iba a ocurrir al siglo siguiente.

Todos estos adelantos se resintieron por las respuestas imperiales y la imposición de un absolutismo. En el caso esloveno, esto no impidió un desarrollo nacionalista.

Como ya he explicado en mi presentación del *Micromega* de Jenko:

El ámbito cultural siempre estuvo en avance en el territorio esloveno, con colegios en las principales ciudades y el gran desarrollo urbano –Ljubljana se moderniza, es pavimentada, se coloca la red sanitaria cloacal, iluminarias, se arreglan parques, caminos y calles pensando en ceremonias y reuniones de la gente—. Por otra parte, el clérigo fue otro actor importante en este proceso nacionalista. Desde las iglesias se fomentaba el uso de la lengua eslovena, la lengua vernácula, para tener mayor número de fieles. Colaboró de diversas maneras en el desarrollo a lo largo del territorio y en el apoyo a propuestas nacionalistas como el uso del idioma. [...] Durante esta primera mitad del siglo XIX hubo un desarrollo cultural muy grande en todo el territorio esloveno, a pesar de que existía una monarquía absoluta que controlaba todo el territorio, de que había un aparato policial represivo y presente en todas las instancias y, también, un gran grado de censura. (Arraigada, 2021: 3).

Esto también se vive entre los serbios y otros pueblos del sur, donde el imperio otomano implementa determinadas políticas autonomistas, pero no por eso deja de lado un control exhaustivo sobre el accionar de la gente. Un punto de quiebre en esta situación fue la revolución de 1848, ya que la monarquía austríaca no cedió a las demandas y no deseaba otorgarles participación económica, representación política ni autonomía lingüística a los pueblos eslavos que estaban bajo su control. Como consecuencia, surgen movimientos nacionalistas con diversas perspectivas (Arraigada, 2021: 3-5), y un sentimiento paneslavista en la región que impulsa el sentir nacional (Calic, 2019: 27-30).

Entre las tantas respuestas, acciones y propuestas literarias que tuvieron lugar ante esto, nos detenemos en el análisis de una poética y una narrativa que se apoya en la utopía. “El aspecto formal de un proyecto utópico, lejos de ser marginal, es fundamental, de hecho, precede con razón a todos los demás enfoques en la medida en

que un escritor utópico hace uso hábilmente de una serie de estrategias retóricas para construir su mensaje” (Fortunati, 2000: 634), nos dice la autora sobre el uso de elementos distópicos y utópicos en textos. Ahora bien, esto debe pensarse porque desde el primer empuje de Simon Jenko y el trabajo teatral de Ilić –una puesta en escena con nacionalismo y viajes espaciales– hay un mensaje autonomista y de oposición al carácter represivo en que viven. Obviamente, esto ha de estar velado, no puede decirse con todas las letras ante el peso de la censura. También entra aquí otro de los elementos a pensar: la sátira. En su análisis sobre la sátira en tiempos de Pushkin, López Arriazu reflexiona sobre la apropiación realista de los procedimientos satíricos y la manera en que los aísla de su acompañamiento didáctico o moralista: “la nueva función social busca lograr un efecto inmediato sobre la realidad con los procedimientos del más crudo de los realismos” (López Arriazu, 2014, p. 66). Esto, que está pensado sobre la obra de Pushkin, también puede emplearse en la obra de Jenko, con su uso satírico de elementos propios de la corona de Habsburgo. También aparece en Ilić y, sobre todo, en Domanović. Por lo tanto, vemos que la utopía y la sátira conforman dos aspectos centrales en la narrativa a analizar.<sup>5</sup>

\*\*\*

Cuando hace ya 170 años aparecía publicado el relato “Mikromega”, no se podía tener en cuenta su valor para la producción utópica de los Balcanes. Este texto temprano –a cargo de un joven autor con ideales nacionalistas, con formación y parte del mundillo cultural esloveno– se puede pensar a la distancia de nuestros días como una obra primordial de la utopía en Eslovenia.

Ya he analizado aspectos entre el cuento de Jenko y su relación con la obra de Voltaire (Arraigada, 2021: 9-13), pero si se toma el carácter realista y paneslavo del autor, se puede llegar a entender el lazo de *Micromega* con Ilić y Domanović. Para situar en contexto a Jenko, retomo una parte del análisis que realiza Stanley Kimball en uno de sus artículos sobre la resurrección de la relación entre austríacos y eslovenos en el siglo XIX, donde dice que

---

<sup>5</sup> Como parte del trabajo sobre estos tres autores, me propongo traducir algunas de sus obras y contrastar cómo se presenta y de qué manera desarrollan una fuerte crítica social y política (claro está, velada) apelando a recursos satíricos y utópicos.

La desafortunada división entre los Viejos y Jóvenes Eslovenos no sólo le costaron a la Matica<sup>6</sup> el apoyo y la ayuda de Levstik, sino también de la mayoría de los escritores eslovenos de la segunda mitad del siglo XIX como Josip Stritar, Josip Jurčič y Simon Jenko, quienes promovieron la tradición de Prešeren de *belles-lettres* contra la inclinación del esloveno antiguo hacia los aspectos populares y prácticos de la literatura (Kimball, 1973, p. 78).

Esto retoma la posición del tercer grupo de nacionalistas eslovenos y su origen, un grupo de jóvenes formados por el clero que renovaron la lengua literaria, siguiendo la figura del gran poeta nacional, y son responsables del realismo en el territorio en la segunda mitad del siglo XIX. A su vez, Jenko y Stritar, por nombrar un par, tienen un vínculo estrecho con la utopía y la ciencia ficción en algunos de sus textos, han sido pioneros del género. Y sus voces muestran la crítica, el malestar en el corazón del pueblo frente al control extranjero. Por esto, no hay que pasar por alto algo más que importante: mientras Simon Jenko estudiaba en Viena, entra en contacto con su primo, el compositor Davorin Jenko. Davorin estaba al frente del coro de la ciudad de la comunidad eslovena, uno de los únicos donde no se cantaba en alemán. Entre ambos, componen y le ponen música a “Naprej!”, canción que posteriormente se la va a conocer como “Naprej, zastava slave” (Kelen & Pavkovič, 2015: 836). Este himno se adoptó con carácter nacional en el Reino de los Serbios, Croatas y Eslovenos, por las tropas partisanas durante la Segunda Guerra Mundial y perdura hasta el día de hoy, como el himno de las Fuerzas Armadas Eslovenas. Con esto, queda clara la magnitud del sentir nacionalista en Jenko y sus contemporáneos, se puede repensar su *Micromega* como una gran crítica social a la realidad que viven, a la sumisión de los eslovenos y el autoritarismo de los Habsburgo. Es un texto que tuvo una llegada masiva por su publicación en un periódico, debía resguardarse de la censura, por lo que se dice mucho pero no puede pronunciarse en voz alta. El trabajo de la escritura es doble, evitando caer en la prohibición reinante en el territorio.

\*\*\*

El *Micromega* de Simon Jenko es el punto de partida para llegar a Dragutin Ilić. Sobre esto se expresa Kelen en su artículo:

---

<sup>6</sup> El texto de Kimball refiere a las fundaciones literarias del siglo XIX (Matica) que forjaron nuevos vínculos entre el trono austríaco y los Eslavos del Sur, y también entre checos y eslovacos.

Habiendo aprobado su examen de derecho en 1861, Davorin eligió primero una carrera como director de coro en Pančevo, una ciudad en Austria-Hungría predominantemente poblada por serbios, y luego se mudó a la capital de Serbia, donde fue, hasta su jubilación en 1903, director de orquesta y compositor en el Teatro Nacional de Belgrado. En Serbia sus composiciones musicales y sus esfuerzos fueron muy valorados y recibió una lluvia de medallas y altos honores. Allí compuso la música para la canción *El Dios de la justicia* (*Bože pravde*) en el musical *El sable de Marko* (1872) que más tarde se convirtió en el himno del Estado y la realeza serbia y es el himno actual de la República de Serbia (Kelen & Pavkovič, 2015: 836).

Davorin Jenko fue una pieza principal en las composiciones musicales de la Iglesia Ortodoxa Serbia y estuvo a cargo del coro de esta institución. Además, estuvo entre los primeros miembros de la Academia de Artes de la Academia Real Serbia de Ciencias. El punto a resaltar es que Davorin Jenko trabajó en el Teatro de Belgrado y fue muy cercano a Dragutin Ilić. Ambos fueron los artífices de *Vračara* (*La hechicera*), considerada la primera opereta serbia, hacia 1882. Otro de los trabajos que hicieron juntos y tuvo mayor repercusión fue *Pribislav y Božana*, una ópera de 1894 que profundiza sobre motivos folclóricos de Serbia y se basa en la obra del mismo Ilić, de 1887.

Así, se puede observar cómo hay un vínculo entre Jenko e Ilić, hecho que nos permite pensar que el dramaturgo serbio haya leído al autor esloveno. De esta manera, uno comprende que, con *Después de un millón de años*, de 1888, se sienta un precedente en las letras serbias con respecto al género distópico. Se considera esta obra como una de las primeras en situar la acción en el espacio, con viajes a través de planetas, con seres superiores de otros mundos; establece un nexo con los motivos y temas que empleó Jenko más de treinta años antes en *Micromega*. Los seres del espacio, que son una raza superior, que son ‘iluminados’, no necesariamente resaltan por sus valores o su moral. Este discurso es similar al usado por Jenko para criticar aspectos del control de los Habsburgo y la imposición de sus reglas en el territorio esloveno. Ambos se valen de un mundo de las estrellas para poder decir, se apoyan en él como si fuese un pacto.

El fundamento de ese pacto es la distancia, muchas veces espacial, pero, sobre todo, temporal, ya sea que el escenario remoto se ubique en el futuro o en el pasado, términos que, por otra parte, frecuentemente se entremezclan. En efecto, a menudo, la puerta de entrada a un pasado legendario, pues legitima la existencia del medio que da acceso a otros mundos, en los que se recrean sociedades bastante parecidas a las de los relatos de *Fantasía Heroica*. Esos medios pueden ser la tecnología necesaria para transportarse a otros planetas, las diversas variantes de la famosa “máquina del tiempo”, una catástrofe mundial que ha retrotraído la civilización a estados primitivos, etc. (Artal, 1998: 52).

Así, se pueden leer ambas obras desde la (anti)utopía, pero pasando por tantas otras características del amplio género utópico. Cada paso abre las puertas a un nuevo mundo, a una nación ideal, a una autonomía intergaláctica, a un sueño-anhelado de naciones de Eslavos del Sur independientes.

\*\*\*

¿Cómo es el pasaje de viajes intergalácticos, seres de otros mundos, planetas distantes al realismo de Domanović? No es algo que esté tan lejos. Como ya se habló en el apartado anterior, este pacto de la distancia se reformula hacia finales del siglo XIX, y un hecho fundamental de la narrativa del autor de *Danga* es que construye un espacio de la narración con Belgrado y el territorio serbio. Fue responsable de la llamada “prosa de Belgrado”, movimiento que sitúa a la ciudad como un objeto y un personaje más en la narrativa. Por sus ideas republicanas y por sus relatos, tuvo problemas laborales con el régimen monárquico. Esto puede relacionarse con lo que explica Eugenio López Arriazu, cuando piensa el rol de la sátira entre el siglo XVIII y el siglo XIX. Mientras que al principio este género estaba supeditado al poder zarista, es en el siglo siguiente que la literatura se vuelve un hecho contestatario, una ideología que no va de la mano con el poder (López Arriazu, 2014: 31-34). Lo que plantea el autor sobre la situación en Rusia puede aplicarse al caso serbio, donde hubo dos levantamientos, una oposición al imperio otomano que llevó a mayor autonomía y, posteriormente, una oscilación en las familias en el trono (Karađorđević y Obrenović). Ante esto, como dice el prologuista de su obra, Dimitrije Vučenov, “Radoje Domanović apareció como un satírico en ese período de la historia de la sociedad serbia cuando los descendientes de ex insurgentes y participantes en el levantamiento se convirtieron en cobardes, miedosos y sumisos ciudadanos”. El rol de los cuentos de Domanović es central para pensar lo que sucedía y cómo aparecen en el mundo literario serbio, y agrega que “el trabajo satírico real de

Radoje Domanović duró apenas cinco años (1898-1903) y apareció de la nada en los últimos tiempos del reinado de Aleksandar Obrenović” (Domanović, 1966: 166).

En sus relatos de ese momento, como “El líder”, “La marca en la frente” o “El pensamiento de un simple buey serbio” se puede apreciar su postura crítica hacia la tradición, su deseo de renovación, y para pensar este futuro posible es que se vale de elementos distópicos. Cuando se recorren sus cuentos, se comprende que no hay posibilidad de retomar la tradición, que eso es un hecho imposible y el espacio llamado Serbia que se nos presenta es otro del que dejaron otros como Petar Petrović Njegos, a quien se hace referencia con su poema épico *Gorski vijenac*. La sátira que hace Domanović lleva a una renovación en la literatura, de ahí la importancia que tuvieron sus cuentos para la cultura serbia del siglo XX. Porque en su crítica social y política, que se expone a cada momento en su obra, uno debe comprender que no hay un intento de adoctrinamiento. En este sentido, Mihajlović, uno de los teóricos que analiza su obra, sostiene en su prólogo a la misma que la calidad literaria de Domanović no se condice con el panfeto político.

Lo distópico y la sátira son sus herramientas para mostrar la ciudad, el pueblo serbio, los malestares políticos, la problemática económica de los campesinos, etc. Al día de hoy, Radoje Domanović mantiene un lugar importante, se lo considera el gran satírico de principios de siglo XX, y sus textos son leídos como una forma de respuesta, un nuevo intento de impulsar lo nacional en una nación sumida en los problemas de un poder autoritario y monárquico. Estos cuentos son la mejor continuación de aquello que ya habían propuesto y desarrollado tanto Jenko como Ilić con sus obras.

\*\*\*

Así se llega al cierre de este artículo. Al ser un tema en desarrollo, con traducciones terminadas y otras en proceso, el análisis está supeditado a lo que estas obras (la de los tres autores que se han mencionado) representaron para el imaginario y la ideología de tendencia nacional en el territorio de los Eslavos del Sur en la segunda mitad del siglo XIX. Antes de terminar, es necesario mencionar la propuesta de Penzoldt, cuando defiende su postura sobre usar lo sobrenatural para hablar de aquello que no se mencionaba en términos realistas. Todorov coincide con este pensamiento en su *Introducción a la literatura fantástica*:

Se puede sospechar que los acontecimientos sobrenaturales no sean más que pretextos; pero por cierto hay una parte de verdad en esta afirmación: lo fantástico



permite franquear ciertos límites inaccesibles mientras no se recurra a él. Si se retoman los elementos sobrenaturales, tales como se han enumerado anteriormente, se verá lo legítimo de esta observación. Sean por ejemplo los temas del tú: el incesto, la homosexualidad, el amor de más de dos, la necrofilia, una sensualidad excesiva... Se tiene la impresión de leer una lista de temas prohibidos, establecida por alguna censura: cada uno de estos temas, de hecho, ha sido prohibido a menudo, y quizás pueda serlo incluso en nuestros días (Todorov, 2011: 164-165).

Los autores mencionados en este artículo se condicen con esta idea. La antiutopía, los viajes espaciales, los paisajes distópicos, la sátira, se vuelven formas de decir cosas contra un sistema, son la forma de expresarse frente a un poder central que se impone por la fuerza y la censura. De esta forma, se realza el género utópico y pasa a ser la voz necesaria para plantear un mundo otro, una nueva realidad posible. La literatura con tintes utópicos en el siglo XIX de los Eslavos del Sur encierra el discurso paneslavo, nacionalista y autonomista. Lo vemos al leer las obras. Jenko, Ilić y Domanović expresan un futuro posible y, sobre todo, esperado. Un deseo de retomar las raíces, pero también de romper con las tradiciones. De romper los lazos con el pasado que no permitan un futuro, y así vivir en el mundo construido por su gente, los Eslavos del Sur.

## **Bibliografía**

- Arraigada, P. (2021) “*Mikromega* de Simon Jenko y el juego de cajas chinas de la antiutopía”. Ponencia presentada en el *I Encuentro Nacional sobre Utopías y sus Derivas*. Buenos Aires, Argentina. Agosto de 2021 (Modalidad virtual).
- Artal, S. (1998) *Del Rey Arturo a los héroes del espacio. Los relatos de héroes y aventuras entre dos milenios*. Buenos Aires: Cántaro.
- Calic, M. J. (2019) *A History of Yugoslavia*. Indiana: Purdue University Press.
- Domanović, R. (1966) “Satira Radoja Domanovića”. En *Danga*. Belgrado: RAD —*El líder y otros relatos* (traducción inédita de Pablo Arraigada). Montegrande: La carretilla roja.
- 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.

- Ilić, D. (1888) *Posle milijon godina*. Belgrado: Javor (edición digital <http://www.rastko.rs/drama/delo/12212>)
- Jenko, S. (1851) “Mikromega”. En *Slavija*. Ljubljana.
- Jenko, S. (2021) “Micromega”. En *Eslavia*, No. 8, diciembre. <https://eslavia.com.ar/>
- Kelen, Ch. y Pavković, A. (2015). “<<Zdravljica>> – toast to a cosmopolitan nation anthem quality in the Slovenian context”. En *Nationalities Papers: The Journal of Nationalism and Ethnicity*, Vol. 42, No. 5, 828–847.
- Kimball, S. (1973) “The Austro-Slav Revival: A Study of Nineteenth-Century Literary Foundations”. En *Transactions of the American Philosophical Society*, Vol. 63, No. 4 (1973), pp. 1-83
- López Arriazu, E. (2014) *Pushkin sátiro y realista: la influencia de la sátira en el realismo de Alexandr. S. Pushkin*. Buenos Aires: Dedalus.
- Luthar, O. (ed.) (2013) *The land between: A History of Slovenia*. Frankfurt am Main: Peter Lang.
- Todorov, Tz. (2011) *Introducción a la literatura fantástica* [Traducción de Elvio Gandolfo]. Buenos Aires: Paidós.

## ***Estrella roja y el fracaso de los intelectuales. La antinomia de la novela utópica.***

Andrés D. Goldberg

### **La antinomia de la novela utópica**

La novela utópica nace en 1516 cuando Tomás Moro publica *Utopía*. Desde este comienzo estará caracterizada por representar ficcionalmente un grupo social que alcanza la armonía organizándose y construyendo sus medios de vida a la luz de principios y valores compartidos. En este sentido, el género se basa en la paz social. Por eso, la novela utópica tiene centralmente un objetivo cognitivo: el autor pretende que los lectores capten determinadas ideas para que funcionen como ejes aspiracionales en el debate social<sup>7</sup>. La encarnadura literaria en que están expresadas estas ideas es secundaria, casi una excusa. Debido a esto no es casualidad que la gran mayoría de la literatura utópica –en el sentido artístico de literatura– sea de calidad modesta o deficiente.

Pero, por otro lado, en la medida en que estas obras son literatura caen dentro de la incumbencia del crítico literario, que por competencia disciplinar las estudia en tanto obras de arte, no en tanto estudios sociológicos, políticos, ideológicos o lo que sea. Esto no significa, por supuesto, que el crítico literario al estudiar estas obras como literatura no estudie también sus aspectos sociológicos, políticos o ideológicos, sino que los estudia en tanto éstos están plasmados en una encarnadura artística y no desgajados de ésta.

Por lo que acá tenemos la antinomia: si evaluamos las novelas utópicas como literatura nos encontramos con un corpus artísticamente pobre en la mayoría de los casos; si nos centramos en la función cognitiva dominante para la que fueron escritas, terminamos saliendo de la crítica literaria y haciendo sociología, politología, etc.

Pues bien, ¿se puede resolver esta antinomia? Creo que sí. Para Krishan Kumar:

The utopian writer provides, usually in vivid and abundant detail, the evidence by which we can judge the desirability and practicability of any scheme of social reconstruction. In the case of abstract social theory there remains a fundamental ambiguity as to the concrete social order

---

<sup>7</sup> Por eso la utopía y la novela utópica están tan próximas a la teoría social.

that is to emerge from the application of general principles (Kumar, 1991: 32).

El punto de unión entre plasmación artística y función cognitiva que hace que la novela utópica pueda ser evaluada por el crítico literario *como obra literaria* es la **concreción** en la representación de la sociedad utópica que el autor quiere mostrar. Con concreción me refiero a los detalles en la construcción del mundo ficcional utópico – especialmente la trama y las descripciones– que, por su carácter representativo, dan valor –positivo o negativo– a la narración utópica. Este aspecto se opone a la abstracción mediante la que opera la teoría social.

Es esa dimensión de concreción la que hace que los principios y valores que se comunican sean captados mucho más intensamente que en la forma abstracta y distanciada de una teoría (Kumar, 1991), y por eso, la que hace a la novela utópica más eficaz. La mejor forma de vehiculizar la función cognitiva que tiene un autor utópico es construyendo un mundo ficcional lo suficientemente bien urdido –y consistente con el mejor conocimiento científico de su época– de manera de expresar con éxito la potencia del deseo de una vida mejor, que es la esencia de la utopía.

Teniendo en cuenta esta particularidad del género utópico, quiero usar ese marco para hacer un análisis de *Estrella roja* de Aleksandr Bogdánov. Voy a encarar la obra señalando, primero, aspectos a mi juicio no logrados; segundo, aspectos destacados y, por último, aportando una interpretación que coloca a *Estrella roja*, llamativamente, muy cerca de una tradición de la literatura rusa que ideológicamente está muy lejos del utopismo marxista que expresa la novela de Bogdánov.

## **Valoración**

Empecemos por los aspectos no logrados de *Estrella roja*. En primer lugar, los personajes terráqueos. Tenemos por un lado a Anna Nikoláievna, la novia de Leonid, el humano elegido por los marcianos para aprehender el socialismo del planeta rojo y llevarlo a la Tierra; por otro lado, a Vladímir, el compañero de Leonid en el hospital y, por último, al doctor Werner, el médico que lo trata de su supuesta enfermedad mental y quien encuentra el manuscrito con las notas sobre el viaje a Marte y sobre el proyecto frustrado de asimilar el socialismo marciano.

La existencia de estos personajes es meramente funcional, son superfluos para la trama. Bogdánov no sabe qué hacer con ellos: no consiguió darles un acabado más prolijo, imbricarlos más en la trama de manera que quedaran más soldados a ella. Otro defecto de *Estrella roja* es lo que llamaré la ‘inconsistencia biológica’. La historia nos presenta dos civilizaciones que a pesar de haber evolucionado en dos espacios radicalmente diferentes y sin contacto alguno entre sí, son casi iguales. Hay algunas diferencias físicas minúsculas –por ejemplo, el tamaño de los ojos y de la cabeza–, pero fuera de eso ambas especies tienen increíbles parecidos anatómicos y psicológicos e idéntica historia social. La única variación es que los marcianos están adelantados en su fase de desarrollo. Estas semejanzas son contrarias a todo lo que se sabía en 1908 de la teoría de la evolución. Y por eso son totalmente implausibles. Al punto de que Netti –la marciana que se pone de novia con el terrícola Lenni– puede tener hijos con éste. Dos especies distintas, que evolucionan en ambientes radicalmente disímiles, podrían tener descendencia. Esto aleja a *Estrella roja* de la ciencia ficción y la acerca a lo fantástico. Con lo que hay inconsistencia, porque el marco genérico es el de novela utópica como subgénero sociopolítico de la ciencia ficción en términos de la definición de Darko Suvin<sup>8</sup>.

Voy a marcar, ahora, los aspectos que considero destacados de *Estrella roja*, aquellos que le suman para una evaluación positiva.

Primero, el valor anticipatorio. *Estrella roja* anticipa problemas y preocupaciones contemporáneas, que en 1908 son de avanzada: el drama ambiental, el desgaste de los recursos naturales por el crecimiento desmedido, que lleva al colapso, y a la disyuntiva de frenar el crecimiento, con el costo de atrofiar la vida marciana, o buscar otros espacios para colonizar y seguir expandiendo el principio vital.

Al tener claro los marcianos que frenar el crecimiento es inaceptable, la opción de qué lugar colonizar y los pros y contras de cada espacio es el tema del electrizante debate entre Sterni y Netti acerca de o colonizar Venus en medio de terribles inclemencias climáticas, con mayor esfuerzo técnico y menores probabilidades de éxito, o colonizar la Tierra al costo de destruir a los humanos, que se rebelarían violentamente contra el proyecto marciano.

---

<sup>8</sup> Para Suvin (1988) la ciencia ficción –o, más bien, la ficción científica– y la utopía se relacionan como lo general y lo particular. La utopía es el subgénero sociopolítico dentro del género mayor de la ciencia ficción.

Otro punto valioso de *Estrella roja* es la representación de las relaciones entre los sexos y los géneros. El Marte socialista es un planeta en el que hay plena libertad sexual. No hay celos, porque se aceptan la poligamia y la poliandria (lo que hoy llamamos poliamor). Cuando las relaciones sentimentales se terminan la ruptura no es traumática, sino, al contrario, calma, como la de dos amigos que se despiden después de un largo y plácido viaje.

Se atisba la homosexualidad: Netti, que es una mujer marciana, viaja disfrazada de hombre, porque el jefe de la misión, el inteligentísimo Menni, considera que así no va a haber posibilidad de distraer a Lenni de su misión. Pero éste empieza a sentir una atracción muy fuerte por ese “hombre” empático, comprensivo, delicado y contenedor, por lo que Lenni comienza a inquietarse con respecto a su propia orientación sexual. Finalmente, la homosexualidad abierta se evita cuando Netti descubre a Lenni su verdadera identidad y se consuma una relación heterosexual.

Leída anacrónicamente desde 2021 esta línea narrativa puede resultar decepcionante. Pero más allá del efecto tranquilizador que tiene la resolución del equívoco sexual, la posibilidad de una relación homosexual está claramente planteada en un contexto de emancipación erótica, con lo que *Estrella roja*, para 1908, pinta una sociedad de avanzada con respecto a las relaciones entre sexos y géneros. Incluso la novela expone la teoría –científicamente falsa– de que las similitudes biológicas entre varones y mujeres en Marte provienen de la igualdad social: debido a que en Marte hace siglos que no hay explotación de la mujer y se vive en plena igualdad, ambos sexos terminaron por asemejarse y se distinguen sólo por detalles menores:

Noté que la constitución física de hombres y mujeres es más parecida que en la mayoría de nuestros pueblos. Los hombros de las mujeres son relativamente anchos; la masa muscular de los hombres no se destaca tanto, debido a cierta gordura, y, como su pelvis es más ancha, las diferencias quedan atenuadas. Por cierto, ello corresponde a la época actual, la época del libre desarrollo humano; en las estatuas del período capitalista las diferencias entre ambos sexos eran más ostensibles. Es evidente que la esclavitud doméstica de la mujer y la lucha febril por la existencia del hombre deforman sus cuerpos en dos direcciones distintas (Bogdánov, 2017: 147).

El último aspecto que quiero señalar como logro de *Estrella roja* en tanto novela es el discurso de Sterni, en la tercera parte. En esa escena este personaje expone el trágico dilema que enfrentan los marcianos: o colonizar Venus con los riesgos que conlleva y la baja expectativa de aprovechamiento que tiene este planeta, o colonizar la Tierra, con todo por ganar, excepto por la interacción con los humanos.

El discurso de Sterni es un excelente ejemplo del uso de un texto argumentativo dentro de un texto narrativo, en el que no hay discordancia ninguna, sino potenciación entre ambos tipos textuales.

Está escrito con maestría por la exposición del problema que hace Sterni y la lógica que usa para presentarlo: entre la Tierra y Venus es mejor colonizar la Tierra, porque tiene más material radiactivo. Pero allí la humanidad es bárbara, brutal y malvive en la violencia endémica. Si los marcianos se asocian con los socialistas humanos, los reaccionarios conseguirían robar el secreto de la materia oscura (la sustancia gracias a la cual los marcianos pueden viajar por el espacio, entre otras cosas) y la usarían contra ellos. Y si no, los socialistas se unirían con los reaccionarios contra los marcianos, porque los verían como invasores imperialistas, y así se embrutecerían los marcianos en medio de una lucha despiadada. Y si no ocurre esto las islas de socialismo que pudieran sobrevivir en la Tierra no podrían quemar etapas para alcanzar a los marcianos. Con lo cual, no hay forma de incorporar a los terrícolas al desarrollo marciano. Entonces, arguye Sterni, o se renuncia al crecimiento marciano o se elimina a la humanidad. Si se renuncia al crecimiento marciano, sería el triunfo de una vida inferior y la detención del desarrollo de una vida superior. De manera que lo mejor es eliminar a los terrícolas.

Debemos elegir. Y repito: sólo tenemos una opción. No se puede sacrificar una vida superior por otra inferior. Entre los terrícolas no son más que unos pocos millones los que pugnan de manera consciente por una forma de vida verdaderamente humana. No podemos sacrificar en favor de esos seres embrionarios la posibilidad de crecimiento y desarrollo de decenas y acaso cientos de millones de seres de nuestro mundo, de personas en un sentido incomparablemente más pleno de la palabra. Y no habrá crueldad en nuestras acciones, porque llevamos a cabo ese exterminio con mucho menos sufrimiento que el que ellos se causan a sí mismos.

La vida del universo es una. Y no perderá, sino que ganará cuando en la Tierra, en lugar de un socialismo semi bárbaro aún remoto en el

tiempo, se desarrolle nuestro socialismo. La vida será mucho más armónica en su incesante e ilimitada evolución (Bogdánov, 2017: 206).

La forma lógica del razonamiento de Sterni es impecable. Si se aceptan sus premisas, la conclusión es válida. Lo notable de la escena es el dramatismo extremo que se logra por medios puramente intelectuales y en un ambiente desprovisto de emoción como una asamblea marciana. Este efecto de pathos a través de una lógica estricta genera un paradójico contraste que hace que *Estrella roja* valga como novela sólo por esta escena.

Quiero agregar que en uno de los pasos de la argumentación de Sterni se anticipa también el estalinismo. El exmarido de Netti sostiene que, si se opta por desarrollar las ‘islas socialistas’, debido al carácter violento de los humanos lo que habría sería un socialismo nacionalista, patriotero y represor (Bogdánov, 2017: 203). No es difícil identificar este escenario con lo que veintidós años después fue el socialismo en un solo país y los quince millones de muertos víctimas de la represión estalinista.

### **Interpretación**

Estas consideraciones valorativas se sostienen a partir de un núcleo interpretativo que voy a exponer de la siguiente manera:

*Estrella roja* es la historia de un fracaso trágico. Tanto porque se desencadena con el asesinato de Sterni por Lenni, como porque condena a la humanidad terrestre a seguir en la violencia endémica y el atraso: los humanos no están en condiciones de quemar etapas y acceder al conocimiento para construir un socialismo desarrollado y pacífico como el de los marcianos.

La clave del fracaso (que en última instancia es culpa de los marcianos y especialmente de Menni) es haber elegido el lugar equivocado donde buscar al terrícola que facilitaría la transmisión de conocimientos (Menni supuso que lo encontrarían en Rusia, “donde la vida es más intensa, enérgica y la gente debe mirar el futuro” (Bogdánov, 2017: 100), y de ahí se equivocan en elegir Rusia para seleccionar al hombre indicado.

¿Por qué falla Menni con respecto a Rusia? Porque la intensidad y la energía no son cualidades a priori compatibles con la serenidad, la contención y la moderación marcianas ni con su hiperracionalidad. Más bien lo contrario. Uno esperaría seleccionar a un socialista de un país avanzado —o uno no tan atrasado como Rusia a principios del



siglo XX– con un temperamento más apaciguado. Ese sería el puente entre una sociedad y otra. El terrícola mantendría un estado emocional despierto, pero no estaría tan marcado por esa energía humana, que en el fondo es lo que lo condena a la violencia, y que es lo que en última instancia lleva a Lenni a matar a Sterni.

Por otro lado, ya en Rusia, Menni y los marcianos (porque ellos hacen hincapié en que, a pesar del talento, la capacidad y la dedicación superiores de Menni todo es resultado de una empresa colectiva), erran al elegir a Lenni, porque como él dice, es un intelectual, un hombre de ideas, que no puede evitar cuestionar todo, reflexionar sobre todo. Lenni lo dice:

¿En qué exactamente había fracasado yo?

Primero sucedió que la ola de impresiones de aquella vida extraña y su inmensa riqueza inundó y desbordó los márgenes de mi conciencia. Con ayuda de Netti me sobrepuse a la crisis, ¿pero no se había agravado y magnificado esa crisis por la hipersensibilidad, esa refinada percepción propia de las personas que se dedican al análisis social y al trabajo intelectual? Quizás para una naturaleza un poco más primitiva, un poco menos compleja, pero orgánicamente más estable y firme, todo habría sido más fácil y la adaptación menos traumática. Quizás para un proletario con poca formación ingresar en un modo de vida nuevo y superior no habría sido tan difícil, puesto que, si bien habría tenido que aprender muchas cosas desde el principio, habría tenido también que desaprender muchas menos, y eso es justamente lo más arduo. Me parece que sí, y creo que Menni incurrió en un error de cálculo al atribuir al novel de educación más valor que a la capacidad de ser educado (Bogdánov, 2017: 233-234).

Lenni aduce la hipersensibilidad propia de los que se dedican al trabajo intelectual y al análisis social. Son todas personas que de alguna manera no tienen un vínculo directo y espontáneo con lo real, sino que sus percepciones necesitan ser tamizadas por todo el complejo aparato conceptual con el que se relacionan con la realidad. El aparato o esquema conceptual funciona como una barrera que les impide ser frescos, directos, espontáneos y hasta auténticos. En cambio, dice Lenni, si hubieran elegido a un obrero habrían tenido más probabilidades de éxito, porque el trabajador no tiene que desaprender nada, está libre de ataduras intelectuales.

Al principio de la novela, antes del viaje a Marte, Lenni –Leonid– ya había mostrado rasgos extremadamente individualistas, como su amoralidad, la idea de sólo

obedecer al libre flujo de su deseo para que la vida florezca, sin someterlo a ningún imperativo externo. Esta característica contrasta con la moral deontológica, basada en el deber, de su novia Anna Nikoláevna.

Entonces, Lenni es un intelectual individualista. Y estas dos características, entre otras, son las que producen su fracaso. Él dice que se aproximó a la experiencia marciana desde un punto de vista individual y falló al no entender que se trata de una empresa colectiva. Y su intelectualidad, como vimos, le impide deshacerse de sus esquemas conceptuales terráqueos y caducos.

Todo esto nos marca que la concepción de *Estrella roja*, a pesar de su carácter marxista, está perfectamente en línea con una veta de la literatura rusa de la segunda mitad del siglo XIX. Sobre todo, con Tolstói, para quien, en la segunda etapa de su carrera, los intelectuales, la *intelligentsia*, junto con los eclesiásticos, los funcionarios, los artistas no auténticos y todas las clases cultivadas perdieron el sentido de lo natural y están del lado de la falsedad y el fingimiento (Berlin, 1980). Para el autor de “La muerte de Iván Ilich”, el capitalismo y la modernidad niegan lo genuino y por lo tanto conducen a la ruina espiritual. Quienes conservan el vínculo con lo auténtico son los hombres simples, especialmente los campesinos, quienes todavía no fueron contaminados.<sup>9</sup>

Si sustituimos “campesino” por “obrero”, *Estrella roja* opera en la misma dirección. Y esto, curiosamente, la emparenta con el pensamiento de un autor como Tolstói, que ideológicamente está muy alejado. ¿Significa esto que la novela de Bogdánov se presenta como revolucionaria, pero es subliminalmente conservadora? No. La línea común que comparten Tolstói –en las épocas señaladas– y Bogdánov es la desconfianza con respecto a los intelectuales como tales, es decir, el recelo hacia sujetos que son capaces de amplias especulaciones, pero divorciadas de la práctica del trabajo del suelo o de la fábrica. Tales individuos, para estos autores, perdieron el contacto con lo verdaderamente vivo, auténtico y creador, y por lo tanto son incapaces de contribuir a o construir la comunidad espiritualmente emancipada (que en Tolstói es la aldea campesina y en Bogdánov la sociedad socialista).

En Tolstói el blanco son todos los hombres educados, “civilizados”, porque son inherentemente explotadores (Berlin, 1980). Y en Bogdánov, los revolucionarios

---

<sup>9</sup> Un vislumbre de esta distinción está en la contraposición que hace el Hombre del subsuelo en *Memorias del subsuelo* de Dostoievski entre el hombre estúpido, el hombre espontáneo, y el hombre de conciencia desmedida, el intelectual radical (Dostoievski, 2005).

profesionales que jamás empuñaron una herramienta y se consideran superiores a los obreros por su formación teórica.

Aun con las diferentes particularidades con que se manifiesta esta línea en ambos escritores, el principio en común existe y es: si el intelecto no conecta con la verdad de lo simple y genuino, que está dada por el trabajo manual, sólo trae falsedad y fracaso.

## **Bibliografía**

Adams, M. (1989) "'Red Star" Another Look at Aleksandr Bogdánov". *Slavic Review*, Vol. 48, No. 1 (Spring, 1989), pp. 1-15. Cambridge University Press. Disponible en [www.jstor.org/stable/2498682](http://www.jstor.org/stable/2498682).

Berlin, I. (1980) "Tolstoi y la Ilustración". En *Pensadores rusos*. México: Fondo de Cultura Económica. Traducción de Juan José Utrilla.

Bogdánov, A. (2017) [1908] *Estrella roja: novela utópica*. Buenos Aires, Razón y Revolución; traducción de Alejandro Ariel González.

Dostoievski, F. (2005) *Memorias del subsuelo*. Buenos Aires: Colihue; traducción de Alejandro Ariel González.

Kumar, K. (1991) *Utopianism*. Buckingham: Open University Press.

Levitas, R. (1990) *The Concept of Utopia*. Hempstead: Philip Allan.

Suvin, D. (1988) "Science Fiction and Utopian Fiction: Degrees of Kinship". En *Positions and Presuppositions in Science Fiction*. London: The Macmillan Press.

Stites, R. (1984) "Fantasy and Revolution: Alexander Bogdánov and the Origins of Bolshevik Science Fiction". En Bogdánov, A., *Red Star. Enginer Menni. A Martian Stranded on Earth*. Editado por Loren R. Graham y Richard Stites. Bloomington: Indiana University Press.

## **Viaje y utopía en *Estrella Roja* y *Viaje de mi hermano Alekséi al país de la utopía campesina***

Juan Cruz De Sábato

Al hablar sobre la narrativa utópica, pocas cosas son tan claras como su relación estrecha con los relatos de viaje. No por constituir casi una obviedad, la propuesta de explorar esta relación, creemos, deja de ser fructífera.

Comencemos por señalar que tanto los exponentes clásicos de la narrativa utópica como de la antiutópica –de Moro a Swift–, usaron la estructura formal del relato de viaje para enmarcar el hallazgo de una sociedad ficticia, organizada de forma radicalmente diferente de la sociedad real, a la que suele oponerse como alternativa o parodia. De allí que la estructura prototípica del relato utópico esté constantemente cruzada por los viajes y los desplazamientos del personaje principal:

...normalmente muestra el viaje, (por mar, tierra o aire) de un hombre o mujer a un lugar desconocido (una isla, un país o un continente); una vez allí al viajero utópico se le suele ofrecer un tour guiado por la sociedad, y se le explica su organización social, política, económica y religiosa; este viaje implica típicamente el regreso del viajero utópico a su propio país, con el fin de que sea capaz de llevar el mensaje de que hay formas alternativas y mejores de organizar la sociedad (Vieira, 2010: 7).<sup>10</sup>

Según señala J.C. Davis, la predilección de la narrativa utópica por esta forma narrativa podría explicarse por el carácter político y polémico del género:

La metáfora espacial ha sido por largo tiempo un apoyo, casi un cliché, del discurso político, para la brecha entre los problemas contemporáneos y sus posibles soluciones. [...] El atractivo de las metáforas geográficas para el escritor político es muy obvio como para requerir énfasis. [...] El viaje a utopía puede, por lo tanto, encajar en un contexto lingüístico bien establecido y familiar (Davis, 2008: 4).

Considerar la dimensión política será fundamental para el análisis propuesto en este trabajo: tanto Bogdánov como Chaiánov escribieron sus obras en años de altísima agitación política y, a su vez, fueron actores de los debates políticos de su tiempo. Nos

---

<sup>10</sup> En todas las citas de la bibliografía consignada en inglés, las traducciones son nuestras.

proponemos observar en los textos de nuestro corpus, qué interpretaciones pueden derivarse del vínculo entre viaje y utopía, analizando las formas del viaje que proponen. A partir de esto, intentaremos ver qué actitudes y posicionamientos muestran respecto de la gran utopía de principios del siglo XX, la revolución socialista.

### **Entre la utopía y la ucronía**

Lo primero que debemos decir es que, a pesar de tratarse de novelas utópicas modernas, las dos muestran la estructura de la narrativa utópica clásica. En las dos novelas, los personajes principales, Leonid (*Estrella Roja*) y Kremniov (*Viaje...*), viajan a mundos donde la organización social es completamente diferente de la propia y realizan el “tour guiado” para conocer sus fundamentos. En principio, podemos decir que la organización de estas sociedades coincide con los ideales de los autores. Para Bogdánov, el marxismo era “un descubrimiento científico” y el socialismo un programa para la organización de la sociedad por medio de la ciencia y la planificación (Gloveli y Biggart, 1991: 34), rasgos que se pueden ver claramente en la planificación del trabajo en Marte; mientras que para Chaiánov, el ideal es el socialismo basado en una economía campesina tal como lo expresa en “¿Qué es la cuestión agraria?”.<sup>11</sup>

A pesar de esta coincidencia, salta a la vista una diferencia formal: en *Estrella Roja* se propone un viaje espacial –un desplazamiento en el eje del espacio, pero también, literalmente, un viaje por el espacio exterior hasta Marte–, y en *Viaje...*, encontramos un viaje temporal, hasta el año 1984. ¿Qué implica esta diferencia? ¿Cuál es la distancia entre la utopía y la ucronía?

Si bien en sus orígenes la narrativa utópica ubicaba las sociedades perfectas en islas recónditas, ya hacia el siglo XVIII los utopistas comenzaron a ubicar sus sociedades ideales, bien en otros planetas o cuerpos celestes, bien en otro tiempo. La interpretación más común de este cambio sostiene que durante el siglo XVIII la Tierra se convirtió en un lugar cada vez más pequeño, con menos *terra incognita*. Esto podría explicar el surgimiento de las “utopías interplanetarias” que buscan el lugar inexplorado en el espacio exterior; sin embargo, las ucronías pueden requerir una explicación más específica. Según sostiene F. Vieira, el giro temporal se debe a la confianza en el progreso, característica de la Ilustración: si bien el presente se ve como negativo, es cada vez más evidente que con el paso del tiempo y el progreso científico, el hombre

---

<sup>11</sup> El artículo puede encontrarse como apéndice en Chaiánov, 2018.

llegará a una sociedad mejor en algún momento del futuro (Vieira, 2010: 10-11).<sup>12</sup> Por eso, con el surgimiento de la ucronía se pasa del deseo utópico –típico de las utopías estáticas clásicas– a la esperanza utópica (Vieira, 2010: 9). La utopía cobra un carácter “más posible”, incluso programático: solo sería necesario conocer el desarrollo histórico que llevó a la sociedad perfecta y aplicarlo en un programa político para alcanzar la utopía. De aquí, creemos, la importancia de que el viajero en algún punto del relato se ponga al corriente de la historia de la sociedad que visita. En *Estrella Roja*, lo hace leyendo un manual para niños; en *Viaje...* se expone el relato oralmente, de boca de un dirigente anciano.

Como dijimos, a primera vista, solamente *Viaje...* es una ucronía, pero solo podemos sostener esto si consideramos que en *Estrella Roja* el planeta Marte es equivalente a la isla de la utopía clásica. Bien por el contrario, consideramos que en realidad el viaje a Marte es un viaje al futuro. La sociedad marciana se muestra como otra humanidad, más antigua, pero que siguió reglas de desarrollo y etapas históricas muy similares a las de la Tierra. Ambos planetas son como dos hermanas. Marte es la hermana mayor, la Tierra, la menor, y se sostiene que esta alcanzará a la primera e incluso podría superarla (Bogdánov, 2017: 119-120).<sup>13</sup>

De manera que podemos decir que nos encontramos frente a dos viajes en el tiempo, por lo tanto, dos ucronías. Podemos preguntarnos, entonces, en qué medida las sociedades expuestas en las novelas son expresión de la “esperanza utópica” de los autores y qué actitudes adoptan respecto de ellas. Intentaremos responder a estas preguntas analizando las formas específicas de viaje que usan en sus narraciones.

### **El viaje espacial de Bogdánov**

*Estrella Roja* narra el viaje de un socialista del siglo XX –el tipo de hombre más avanzado– al paraíso socialista que existe en Marte. Su misión: ser un puente entre ambas humanidades, para acelerar el desarrollo del socialismo en la Tierra.

A la hora de hablar del viaje, encontramos una descripción detallada, basada en conjeturas científicas de la época: el “eterónefo” en el que viajan a Marte está impulsado por la energía liberada en la desintegración de los átomos; en otras palabras,

---

<sup>12</sup> Darko Suvin, por su parte, añade que el desplazamiento en el eje del tiempo está marcado por el surgimiento y afianzamiento del capitalismo (Suvin, 1979: 72-73).

<sup>13</sup> Esto se refuerza por la autopercepción de Leonid como un hombre en la frontera del tiempo, “...un momento infinitamente pequeño del presente entre el pasado y el futuro” (Bogdánov, 2017: 161).

un tipo primitivo de energía atómica<sup>14</sup> (Bogdánov, 2018: 92). La presencia de vida en Marte también se toma de las teorías en boga, basadas en los canales de Schiaparelli,<sup>15</sup> que a principios del siglo XX eran consideradas hipótesis válidas. Lo que vemos en estos ejemplos –y otros a lo largo de la novela, que muestran fenomenales avances técnicos<sup>16</sup>– es una disposición claramente positivista, que confía en el progreso científico.

Más allá de la descripción científica del método de desplazamiento del eterónefo, resulta interesante enfocarse en la descripción de la nave. Hecha de cristal y aluminio, con abundancia de superficies refractantes y otras transparentes, que permiten ver todo desde un punto central (Bogdánov, 2018: 89-90), la nave nos muestra un *topos* persistente en la literatura utópica: el cristal como material diáfano, perfecto, frágil pero lo suficientemente resistente como para usarse como material de construcción en el futuro.

El vidrio y el cristal tienen una larga historia mítica y simbólica que se materializa por primera vez en la construcción del célebre Palacio de Cristal de Joseph Paxton, en la primera Exposición Internacional de Londres de 1851 (Rubio Hernández, 2015: 150). Es sabido que el palacio despertó de inmediato la imaginación de los pensadores utópicos, entre ellos, Nikolái Chernishevski, quien pudo contemplarlo en persona en el año 1854. En 1860, lo vemos aparecer en la novela *¿Qué hacer?*, en el cuarto sueño de Vera Pávlovna, como representación del futuro socialista, una especie de falansterio donde todos los trabajadores vivirán y trabajarán juntos (Chernyshevski, 2017: 315-317). En el Marte de Bogdánov también podemos encontrar este ideal en las fábricas, con cúpulas y paredes de vidrio, sin humo, ni hollín, en las que la relación entre trabajadores y maquinaria parece natural<sup>17</sup> (Bogdánov, 2018: 131-32).

Existe aún otro ejemplo, que antecede tanto al palacio de Paxton como al de Chernishevski. Odóievski en *El año 4338* (1840) muestra el cristal como material de confección de vestimenta. En este cuento, entendemos que el uso del cristal también

---

<sup>14</sup> A su vez, el método de aceleración continua del eterónefo, que provee un desplazamiento suave y sin sobresaltos, se opone al método del cañonazo, popularizado por Jules Verne, señalando que este último no tiene asidero científico alguno (Bogdánov, 2018: 91-92).

<sup>15</sup> En 1888 Giovanni Schiaparelli publicó el mapa de los canales de Marte, basado en sus observaciones con telescopio de una década antes. La difusión del mapa fundamentó varias teorías de la existencia de vida inteligente en Marte.

<sup>16</sup> En Marte, Leonid ve la producción de telas sintéticas similares al poliéster, transfusiones de sangre que prometen alargar la vida e incluso alcanzar la inmortalidad, y proyecciones de cine en tres dimensiones.

<sup>17</sup> En este pasaje puede verse también el ideal de la electrificación –la gran utopía técnica de principios del siglo XX–, opuesto al de la fuerza del vapor que alimentó la revolución industrial y la explotación obrera.

debe interpretarse como una imagen positiva del futuro: leído en relación con el uso de la hipnosis como medio para eliminar la hipocresía de la sociedad, la transparencia del cristal podría verse como metáfora de la claridad de las relaciones sociales en el futuro, tal vez una forma de conjurar el temor contemporáneo a las sociedades secretas, que amenazaban con derrocar a la autocracia zarista.<sup>18</sup>

Entendemos que, en Bogdánov, la asociación con el cristal, así como todos los avances científicos que expone, entra en una visión positivista del progreso. Sumemos esto a lo que señalamos en el apartado anterior: el viaje espacial es en realidad un viaje en el tiempo al futuro de la humanidad. En su exposición de la historia de Marte, Bogdánov expande las leyes del desarrollo histórico marxistas a escala interplanetaria; los marcianos, de hecho, leyeron a Marx (Bogdanov, 2018: 143). Marte tiene una humanidad más avanzada porque es más antigua –amén de otras diferencias en el desarrollo histórico, fundadas en diferencias topográficas que dificultan la separación entre naciones y predisponen al socialismo a escala mundial–. No se trata solo de un modelo a seguir o un espejo invertido que contrasta con el presente; es el futuro hacia el que se encamina el hombre, inevitablemente, por el camino del socialismo.

### **El viaje onírico de Chaiánov**

Ya dijimos que Chaiánov propone un viaje en el tiempo, señalemos ahora que la novela muestra un doble desplazamiento temporal: inicia en un futuro cercano, en el año 1921, en el que ya se perciben cambios respecto de la realidad inmediata, como el cambio de nombre por un número (Chaiánov, 2018: 81) y el decreto de abolición de la familia (Chaiánov, 2018: 82). Este futuro cercano es presentado con rasgos distópicos: Kremniov no está satisfecho, reprocha a los utopistas de su biblioteca sus sueños ingenuos (Chaiánov, 2018: 83) y deposita en el futuro la esperanza de que esta revolución sea superada por otra (Chaiánov, 2018: 84).

En ese estado de ánimo pesimista, Kremniov siente olor a azufre, las agujas del reloj giran a toda velocidad, las hojas del calendario vuelan y, en este ambiente sobrenatural, cae desmayado en un sillón solo para despertar 63 años en el futuro

---

<sup>18</sup> La metáfora del cristal también tiene su vertiente negativa, como antecedente, en Dostoievski, quien tanto en *Apuntes de invierno sobre impresiones de verano*, como en *Memorias del subsuelo* critica duramente las visiones utópicas. Ya entrado el siglo XX, Zamiatin muestra en *Nosotros* la transparencia del cristal como condición para la sociedad de control y la delación –el mismo principio de transparencia que en Odóievski, pero con signo negativo–. El cine también podría haber dado su visión distópica de la arquitectura cristal, en el proyecto inconcluso de Eisenstein, *Glass House* (Rubio Hernández, 2015: 155).



(Chaiánov, 2018: 84-85). El contraste con la novela de Bogdánov es claro: no hay ningún intento de explicación científica del viaje, todo parece entrar en el terreno de la fantasía y el viaje queda envuelto en un ambiente onírico. El sueño es un método de viaje que tampoco es extraño a la tradición del género; se puede ver, por ejemplo, en el clásico de Bellamy, *News from nowhere* (1890), e incluso en H. G. Wells, quien en *La máquina del tiempo* (1895) ya había propuesto una fantasía científica de viaje en el tiempo, pero en *When the sleeper awakes* (1910), retoma la tradición onírica.

La tradición literaria rusa cuenta con sus propios viajes oníricos. El mencionado cuento de Odóievski propone un desplazamiento de dos milenios y medio al futuro, en el que el método del viaje es el sueño inducido por hipnosis. Sin embargo, para poner en contexto el viaje de Chaiánov, creemos que debemos observar otro ejemplo ruso de la narrativa utópica –o antiutópica, según lo interpretemos–: el relato de Dostoievski, “Sueño de un hombre ridículo” (1877). La situación del hombre ridículo es similar a la de Kremniov: se encuentra en un momento de crisis, al borde del suicidio, cae desmayado en un sillón y emprende una especie de viaje astral, fuera de su propio cuerpo, hacia otra Tierra, donde encuentra a la humanidad previa a la caída en el pecado original; es también, por lo tanto, un viaje en el tiempo, esta vez a un pasado utópico.

Proponemos retomar en este punto la lectura de Bajtín sobre este cuento, al que, basado en el método del viaje onírico, emparenta con la tradición de la sátira menipea (Bajtín, 1986: 208). La menipea se caracteriza en general, dice Bajtín, por un aumento del “elemento risa”. En ella, además, la fantasía y la aventura se justifican para poner a prueba la idea filosófica, la verdad que el sabio busca<sup>19</sup> (Bajtín, 1986: 160). En la lectura de *Viaje...*, saltan a la vista muchos elementos cómicos, en la forma de reflexiones metatextuales que, entendemos, pueden orientar una lectura en clave de sátira, casi paródica, del género utópico.

Un ejemplo claro de esto es la conciencia del protagonista de estar siendo parte de un relato utópico: “¿Acaso me he convertido en personaje de una novela utópica? –exclamó Kremniov–. ¡Confieso que es una situación bastante estúpida!” (Chaiánov, 2018: 86). Al mismo tiempo, el narrador observa los puntos en los que Kremniov se aleja de la forma de actuar que debería tener un personaje de una novela utópica.

---

<sup>19</sup> Bajtín brinda una descripción detallada de la menipea clásica, que puede derivar en el relato utópico (Bajtín, 1986: 159-168). En el mismo sentido, Darko Suvin señala que para Northrop Frye la utopía pertenece a la forma narrativa de la sátira menipea, más que a la de la novela (Suvin, 1979: 49).

Cuando su guía le cuenta sobre el avance tecnológico para controlar las tormentas: “Aunque Kremniov, tras oír esa tirada, se suponía que debía asombrarse y preguntar, no lo hizo ya que estaba por entero cautivado por cómo la hermana de Paraskieva se envolvía en unos echarpes” (Chaiánov, 2018: 99).

Otro punto en que se puede percibir un tono paródico es en los encabezados de los capítulos, en los que el narrador hace comentarios sobre el contenido:

Capítulo cuarto, que continúa el tercero, y solo está separado de él para que los capítulos no sean demasiado largos (Chaiánov, 2018: 89). Capítulo noveno, que las jóvenes lectoras pueden incluso omitir, pero que se recomienda especialmente a los miembros del partido comunista (Chaiánov, 2018: 106). Capítulo décimo, en el que se describe la feria de Biélaia Klop, y el autor muestra su total acuerdo con Anatole France respecto a que una historia sin amor es lo mismo que el tocino sin mostaza (Chaiánov, 2018: 115).

Todo esto, entendemos, muestra una clara conciencia genérica que es esperable en la narrativa utópica –se trata, claro está, de un género narrativo que se utiliza a conciencia, con un determinado fin polémico–; pero Chaiánov da un paso más y, como dijimos, acerca su texto a la parodia genérica.

Aún podemos preguntarnos, siguiendo a Bajtín, cuál es la idea filosófica que se pondría a prueba en esta sátira. Responder a esto no es tarea sencilla, en el contexto histórico del fin de la guerra civil y el inicio de la NEP son muchos los proyectos que luchan por el predominio, entre ellos el de Chaiánov.<sup>20</sup> Por lo pronto, podemos señalar una actitud ambivalente respecto de la propia utopía campesina mostrada en el texto.

Es evidente que en la novela se encuentran algunos de los principios económicos de Chaiánov, fundamentalmente la importancia del núcleo familiar y las cooperativas campesinas en la organización de la economía socialista. Pero al mismo tiempo, se puede ver la deriva autoritaria, no en la forma de un Estado omnipresente y opresivo – como el que parece estar formándose al comienzo de la novela– sino en la forma de una especie de sociedad secreta que controla desde las sombras la voluntad y el deseo de los hombres. En su última entrevista con Minin, Kremniov le reprocha que “están a la altura de cualquier terror estatal” (Chaiánov, 2018: 127). A partir de esto, creemos, se puede

---

<sup>20</sup> Recomendamos, para profundizar en esto, la lectura del prólogo de Eduardo Sartelli a la edición de la novela listada en la bibliografía.

entender también una de las imágenes más interesantes de la novela: la de la estatua compartida de Lenin, Kerenski y Miliukov (Chaiánov, 2018: 92-93). La estatua muestra que la supuesta utopía a la que viaja Kremnirov se sostiene sobre una recreación falsa del pasado y en esto cuestiona lo que, como dijimos, es parte fundamental de la ucronía: el relato histórico de cómo se llegó a tal estado de perfección. Esta utopía y su historia ya no sirven como ejemplo, pues sus propias bases son cuestionadas.

### **El regreso del viajero**

Para cerrar este recorrido, veamos una parte del viaje que es tan importante como la llegada a la utopía: el momento del regreso. Si bien este se encuentra proyectado desde el inicio —porque el viajero a utopía tiene una misión determinada—, es una paradoja de credibilidad explicar por qué alguien dejaría una sociedad perfecta para regresar a una imperfecta (Davis, 2008: 11).

En *Estrella roja*, la paradoja se resuelve por un conflicto debido a las limitaciones del protagonista, no a problemas con la utopía. Leonid es incapaz de desarrollarse armónicamente en Marte, incluso siendo el mejor exponente del socialismo científico, termina cediendo ante un impulso irracional y asesina a un marciano. Este evento acelera el regreso de Leonid a la Tierra, donde se pone en duda la veracidad de todo el relato. Sin embargo, la aparición de Netti —quien realiza el viaje inverso, de Marte a la Tierra, del futuro al pasado—, lo refuerza en sus convicciones y lo motiva a seguir luchando por el futuro socialista que conoció en Marte. El segmento final, debemos señalar, está relatado por un tercer personaje, el doctor Werner, que oficia de testigo y da credibilidad a la historia.

En *Viaje...* la cuestión es diferente: no hay realmente un regreso a la sociedad propia, pero Kremnirov también se ve envuelto en un conflicto, en este caso, una intriga en la que no tiene ninguna culpa más que haber seguido la corriente de lo que sucedía. La situación es tan ridícula que al tiempo que él acusa de antropósofos a los líderes de la sociedad secreta, estos lo acusan a él de ser un espía alemán —en la novela, los alemanes son antropósofos por definición— y lo envían a prisión.<sup>21</sup> La novela termina con la liberación de Kremnirov tras un juicio aún más ridículo, en el que se determina que no proviene del pasado, sino que es un hombre que ha leído mucho sobre el periodo del

---

<sup>21</sup> Un hotel convertido en prisión que a los dos días vuelve a convertirse en hotel, una clara inversión satírica —podríamos decir, citando nuevamente a Bajtín, “carnavalesca”—.

que dice ser, pero que no representa el espíritu de su tiempo (Chaiánov, 2018: 135). Las conclusiones de este juicio refuerzan lo que expusimos anteriormente, la reconstrucción falsa del pasado histórico impide a los sabios del futuro reconocer en Kremnirov el verdadero espíritu del pasado. Finalmente, tras su liberación, Kremnirov marcha sin demasiada esperanza hacia ese mundo desconocido, al que la etiqueta de “utopía” le sienta cada vez peor.

## **Bibliografía**

- Bogdánov, A. (2017) [1908] *Estrella Roja*, Buenos Aires: Ediciones R y R. Trad. Alejandro Ariel González.
- Chaiánov, A. (2018) [1920] *Viaje de mi hermano Aléxsei al país de la utopía campesina*. Buenos Aires: Ediciones R y R. Trad. Alejandro Ariel González.
- Davis, J.C. (2008) “Going Nowhere: Travelling to, through, and from Utopia”. En *Utopian Studies*, Vol. 19, No. 1, pp. 1-23.
- GLOVELI, G y BIGGART, J (1991) “Socialism of Science” versus “Socialism of Feelings”: Bogdanov and Lunacharsky, en *Studies in Soviet Thought*, Vol. 42. No. 1, pp. 29-55.
- Rubio Hernández, R. (2015) *El vidrio y sus máscaras: El sueño de la arquitectura de Cristal*, Vol. 1. Madrid: Universidad Politécnica de Madrid. Recuperado de: [http://oa.upm.es/40455/1/ROSANA\\_RUBIO\\_HERNANDEZ\\_01.pdf](http://oa.upm.es/40455/1/ROSANA_RUBIO_HERNANDEZ_01.pdf)
- Suvin, D. (1979) *Metamorphoses of science fiction*. Massachusetts: Yale University Press.
- Vieira, F. (2010) “The concept of utopia”. En *The Cambridge companion to Utopian Literature*. Cambridge: Cambridge University Press.

## Utopía/Nostalgia de la literatura

Laura Estrin

“Los conceptos se regeneran de una manera notable. Cuando los hombres se acostumbran a los horrores, estos se convierten en fundamentos de buen tono” (Pasternak, *El salvoconducto*).

“Nunca pongas en juego esa grandeza, a cambio de una nostalgia satisfecha” (Reinaldo Arenas, *Voluntad de libertad*).

“La utopía es siempre ingenua” (Carlos Correas, *Todas las noches escribo algo*).

“... Lo que yo llamaría las utopías modernas. Todas apuntan a abolir el mal... Salir de los discursos y valorar las enunciaciones. Esa sería la posición mía” (Luis Thonis, entrevista radial, 1991).

Se agolpan en el término *utopía* un remolino de aspectos: discursividad generalizada, necesidad política, valoración positiva desde antes de empezar y con ello volvemos a viejos asuntos: un idealismo teleológico del arte como educador y progresista, confusión entre modernidad y vanguardias, entre autonomía y especificidad, entre diferencia y negación y, por supuesto, abandono de la distinción temporalidad del arte / temporalidad histórica como forma de empezar a desbrozar lo político de lo social y de lo artístico.

La literatura tiene una historia social y política interna que produce una forma utópica propia como hace guerra propia.<sup>22</sup> En esta exposición suponemos esa *utopía*, la de la nostalgia de la literatura que algunas obras sostienen. Fuerza que recorre, por ejemplo, “El Estado y el ritmo” de Mandelstam cuando señala la posibilidad de que el Estado permita que el arte tenga un ritmo propio. Especificidad siempre cancelada, verdaderamente revolucionaria, que compone un discurso distinto al panfletario, evolutivo y repetido, y que da paso a esa *música* que cae con el humanismo –para decirlo en términos de Blok– y se ajusta a lo que doy en llamar nostalgia de la literatura.

Frente a la nostalgia de la literatura, la utopía canónica sostiene verdaderas intrusiones en la singularidad del arte mientras que, en la forma específica que propongo, la serie literaria traspone tiempos, eras e historias tejidos y en movimiento y parece ser el verdadero objeto de trabajo de una crítica política efectiva.

---

<sup>22</sup> Serie que por supuesto no desdén *la muerte propia* de Rilke y *el cuarto propio* de Woolf pero remite a Mandelstam de quien repito la afirmación de que en la literatura siempre es la guerra. Por otro lado, abandono la idea de pensar estas utopías como géneros porque considero que esos moldes institucionales canonizados, domesticados, pierden lo que de literario tiene la literatura. Las puedo pensar como formas discursivas, híbridas, incluso.

## 1. La nostalgia y el canon: inversión y transposición

Dijo alguna vez Tarkovski que le resultaba difícil hacerle entender a quienes no son rusos qué sentido tiene el nombre de su película. Así escribió que la *nostalghía* era una enfermedad, un sufrimiento que tortura el alma, y llega a ser mortal si uno no acierta a superarlo. Con Pablo Moreno una vez acordamos que Tarkovski murió de *nostalghía*<sup>23</sup> como sintiendo con Jodasiévich: *adentro imposible/afuera inútil*. Esenin había escrito: “La poesía no es un pastel que se pueda pagar con rublos” y Gombrowicz aseguraba que la literatura era a veces una masa que no llega a pastel. Esenin engañaba y se engañaba, los sentimientos los volvía expresión, hacía de la nostalgia un programa y del aturdimiento una escuela literaria –eso señala Erhenburg y mientras marca una contradicción que no es de orden literario permite ver que esa otra utopía, la que materializa una nostalgia en la literatura rusa que nos conmueve, pasó a ser entendida rápidamente como *contrarrevolucionaria* o no autorizada –para tomar ahora “Cuarta Prosa” de Mandesltam<sup>24</sup>. La queja, la tristeza, la nostalgia, siempre fueron inaceptables para el optimismo finalista hegeliano que gobierna la crítica literaria. La nostalgia de la literatura, pareciera, no se puede enhebrar, serializar, ordenar en el discurso institucional.<sup>25</sup>

Cuenta Svetlana Boym en su libro sobre la nostalgia rusa que “El admirable monumento a Gógol fue trasladado primero del bulevar Donskói y después al patio de la casa donde el autor había muerto. Y todo porque el Gógol de bronce está allí sentado, absorbo en su melancolía, mientras que a un escritor, en aquellos tiempos, se le suponía siempre de buen humor”.

Sabemos que se acusó, se fusiló y se deportó a los autores que no entronizaron la *felicidad*, esa escatología con moño que el realismo socialista retorció hasta sus últimas consecuencias. Y hasta en nuestra más cercana contemporaneidad, si seguimos a Sara

---

<sup>23</sup> Pablo Moreno, alumno avanzado de Letras y gran cinéfilo, murió inesperadamente a mitad del 2020, vaya aquí mi recuerdo.

<sup>24</sup> Es el caso en que se arrumbó a Benjamin luego de su viaje a Moscú, cuando vio la catástrofe de una ciudad y de un amor en medio de *la procesión utópica*, la progresista, la que en el '26 lo pavimentaba todo. *El Diario de Moscú*, uno de los libros más tristes que he leído. Por eso mismo, incluso, se enseñan sus otros libros, su tesis de la historia, su dialéctica de la violencia, es decir, sus manuales doctrinarios donde la utopía social es alentada si se lee descontextualizadamente.

<sup>25</sup> Reinaldo Arenas en sus ensayos señala que Cabrera Infante asume las voces y la nostalgia de todo un pueblo, por ejemplo en *La Habana para un infante difunto*. Una nostalgia que no halla dónde posarse ante el recuerdo de una ciudad que se difumina frente a su mar –escribe–. Arenas quien sufrió la *utopía social* en carne propia en otro ensayo dirá: “Dejémonos ya de ilusiones tontas, de manidas esperanzas y de ridículas utopías”.

Ahmed, podemos ver encono hacia la escritura trágica. Esa desesperación –tomamos aquí el término de Kierkegaard– no es plan utópico permitido por ningún proyecto político, ni de política crítica, ni por ningún ministerio de cultura pero la literatura es conciencia trágica, quiero decir, extrema, por lo que comúnmente está excluida. Digamos, Gorki que regresa a Rusia con Stalin frente a Babel o Pilniak a quienes Stalin mata.<sup>26</sup> La literatura interroga sobre la vida y la muerte, se desvela mirando donde no hay que mirar. Platonov es un caso singularísimo, veamos su *Moscú feliz* con sus personajes desabridos, excesivos en su falta de vida que son y, así lo dicen, la exigencia utópica misma. Me pregunto entonces cómo no se lo lee así cuando su obra relato a relato se propone la terrible ironía del progreso técnico, feliz, utópico –el traductor universal de ese mundo– pero en verdad se muestra que éste tiene por contrapartida muerte, amputación y frío. Moscú, la intachable soviética, mártir y trabajadora a ultranza, el *hombre nuevo* conseguido, es en verdad un desierto, desierto de amor, de imposibilidades, de contradicciones. Una *tabula rasa*. Todo lo puede, todo lo hace, pero viene y va hacia nada literalmente. Un *mundo feliz* es en Platonov un mundo vacío, sin ajenidad y sin propiedad –en todos los sentidos, algo monstruoso–.

La obra desencadena un friso continuo de personajes activos-felices que no se atreven a *demorar el avance del comunismo* por lo que viven muertos, hundidos, sometidos al desasosiego sordo, a la tristeza inmóvil de ver que *el amor no es comunista*, como la vida viva.<sup>27</sup>

Podemos ir más atrás y recordar la angustia existencial irresuelta de Tolstói, sus deseos entrechocantes –como los definió Lenin que decía bien lo que no podía entender–. Turguénev a ese Tolstói místico-moral, en una última carta, le pide que *vuelva a la literatura* porque los manuales de pedagogía utópica que armaba fracasan al pretender una simplicidad imposible. Tolstói no pudo volverse campesino, tampoco

---

<sup>26</sup> Conocemos los altibajos con que se trató a Gorki expuestos puntillosamente por Chentalinski, la desavenencia con Lenin a partir de su *Lietopis*, la institucionalización mortal con Stalin, también su dispar producción. Suelo recordar cuando éste dice a su regreso a la URSS de su cómoda estancia-exilio en Capri: *ya no escribo hago discursos*.

<sup>27</sup> A la manera de Babel cuando se pregunta si la revolución es buena porque mata (*Caballería Roja*), Moscú hace esa misma reflexión sobre el amor. En diálogo con Fulvio Franchi sobre la lectura de esta obra al parecer inacabada, concluimos sin poder resolver si ella contenía una linealidad crítica, irónica, terrible como *Chevengur*, por caso, o era solo una obra poco conseguida. Tal vez –como dijo Tolstói–, aprendemos más de las malas novelas.

escribió nostalgia de la literatura en sus grandes obras porque la literatura no era aún *cualquier cosa*.<sup>28</sup>

Boym, entonces, en *El futuro de la nostalgia*, la define como añoranza de un tiempo y un lugar y de los que allí estuvieron,<sup>29</sup> leyenda singular de un origen perdido o que nunca existió que se vuelve tabú o motivo de división. O quizá cuanto más existe más se la niegue por lo que podemos pensar que la nostalgia se torna memoria e, incluso, un largo y amasado saber estético. Una forma singular de perspectiva reflexiva, la que elegiríamos frente a nostalgia restauradora, la que se toma como monumento a sí misma, la que se enamora de su infinito eco de múltiples usos, la que se basta con remiendos que nunca hacen abrigo. Platonov escribe en este caso que a su personaje Gruniajin “no le gusta la gente que se embriaga consigo misma y después no sabe qué hacer y acude al prójimo. Hay que vivir con más cuidado” –escribe–.

La nostalgia fue considerada morbo, tal vez una falta de aire –como diría Berbérova de la muerte de Blok–, fue fingida por los soldados rusos que servían en el extranjero y querían regresar y también recuerda Boym que se practicaron autopsias a los muertos napoleónicos en Rusia y de la inflamación cerebral que presentaban se dijo que era característica de la nostalgia pero lo que nos interesa es ese movimiento de escritura que al trasponerla multiplica los sentidos concomitantes.<sup>30</sup> O en todo caso, pensamos la utopía nostálgica como resabio romántico que la modernidad acentúa aunque un refrán ruso dice que es más difícil predecir el pasado que el futuro, lo que nos llevaría nuevamente a cuestionarla, a ponerla en la serie que ata la utopía al imperio de la literatura como signo social, *mensaje* o *compromiso*, es decir, como construcción de una tesis previa.

## 2. Vanguardia, revolución y utopía: términos siempre asociados

---

<sup>28</sup> Tal como Cristian Ferrer en nuestros días supone que la literatura se ha vuelto. Vagamente relaciono la autocomprensión de Tolstói para con su obra expuesta, por ejemplo en cartas y notas a lectores, donde precisa y aleja géneros literarios, con las “Observaciones inútiles” de Ricardo Zelarayán en *Lata Peinada*.

<sup>29</sup> *Nostos*: regreso al hogar, *algia*: añoranza. Procede de dos palabras griegas pero no se acuñó en Grecia. Boym recuerda que en el caso de Freud, la nostalgia no era una enfermedad específica, sino una estructura fundamental del deseo relacionada con el impulso tanático. Freud parece haberse apropiado de la retórica de la nostalgia y, según él, solo se puede regresar al hogar perdido analizando los primeros traumas y reconociéndolos. Su distinción entre duelo y melancolía, donde la pérdida no está definida con claridad, relación más débil con el mundo anterior, es una herida abierta que agota al *yo*.



Boym señala numerosas paradojas. Anota, por ejemplo, que el tiempo soviético de estatización generalizada produjo un exceso de tiempo privado que favoreció la nostalgia pero también el canon utópico por lo que queda de manifiesto que hay tiempos simultáneos pero dispares. Tinianov tiene una prosa exquisita, la precisión que solo el quiasmo, la elipsis y la yuxtaposición trasponen para decir *lo real* que, al igual que Shklovski, le permite marcar lo acuciante y múltiple del tiempo. En su novela sobre Griboiedov escribe:

Los hombres de los años veinte, de andares saltarines, dejaron de existir en una plaza gélida, en diciembre de 1825. El tiempo se quebró de pronto; se oyó el chasquido de los huesos en el picadero de San Miguel; los sublevados escapaban entre los cuerpos de sus camaradas: el tiempo estaba siendo interrogado, todo era una «enorme mazmorra» (como se decía en la época de Pedro).

La desautomatización del tiempo que estos autores enseñaron no era un formalismo ajeno a *lo real*, clarísimo en *Esculpir el tiempo*, las memorias de Tarkovski, en *El rumor del tiempo*, las de Mandesltam, en las de Pasternak, *Mi vida, mi tiempo*, que se vio literalmente a la sombra de Maiakovski por su sino nostálgico-lírico, no voluntarista como el de aquel.

La literatura emponzoñada de ritmo real ruge, grita, frente al relato plano del tiempo social, ideológico, que se vuelve sordo y ciego, a la vez de que se estira armonioso y fictivo. Poetas con historia y poetas sin historia –pensó Tsvietáieva–. El tiempo real, caótico, traspuesto en literatura es arruga múltiple, en el relato finalista de las revoluciones *de arriba* (digámoslo así) es tiempo planchado. Entonces, si las programáticas revoluciones producen brotes de nostalgia que intentan cambiar el tiempo solo logran reversionar la historia, la Revolución de Octubre cambió el calendario. Pero las verdaderas revulsiones activan el mecanismo en el que participan los estados de la lengua, los registros discursivos, *la literatura no permitida* al decir de Mandelstam, o transforman a los autores en *maestros del silencio* –como supo Bábel–. El relato utópico pervierte la lengua, lo señaló Siniarski, mientras que el tiempo nostálgico traspuesto produce obra.

El mismo concepto de revolución que era el movimiento natural de los astros, en la historia pasó a metáfora ya no cíclica sino irreversible desencadenando un futuro anhelado cuando en verdad era una emoción ideológica que dibujaba hechos nunca definitivamente conseguidos. Quiero decir, esa utopía añora un tiempo flecha que parece conseguir que *la literatura sea cosa del pasado*.

Por otro lado, suelo repetir que enseñamos la vanguardia como si aquella no hubiera *fracasado*<sup>31</sup>, situación que nos permitiría ver numerosos elementos de la historia literaria. En el vector de las transformaciones radicales, vanguardia y utopía van juntas aunque históricamente se sabe que no fue exactamente así: la *Lef* en el '25 ya no tuvo más lectores y se dejó de editar, debería solo recordársela como documento de época. Pero en estos casos se *necesita* un optimismo de resistencia cuando habría que formular los efectos literarios de su caída. Incluso quienes sostienen algunas de estas afirmaciones vuelven a convocar variantes de su retorno en términos como *neovanguardia* y *postutopía*. ¿Qué permite y alienta este *eterno retorno*? ¿Qué política crítica sostiene una guerra tan perdida que hasta en el repliegue ven una ofensiva? ¿Tanto valor y optimismo se le supone a la utopía vanguardista que acredita el *todo entra* que anunciaba hace décadas Guy Debord?<sup>32</sup> Prefiero a Martín Buber que en *Caminos de utopía* propone un débil sintagma para ciertos socialismos utópicos, el *no-fracaso*.

La utopía garantiza un futuro feliz, un aliento que aunque devaluado nadie quiere perder aunque no sea más que presente esperanzado que olvida su propio crédito al *todo es relato* y se vuelve una política literaria que detenta un discurso llamativamente simple donde la ruptura es más visible, enseñable, que la continuidad y la tradición.<sup>33</sup> Meschonnic dice exacto que el fin de las vanguardias no modificó la idea de la vanguardia, es decir que encerraba una idea ahistórica.

Pero lo que realmente sucedió –precisa el teórico y lingüista ruso-francés– es que el mito reescribió la historia a costa de algunos retoques cronológicos, así se terminará diciendo que fueron contemporáneos el futurismo ruso, el *Proletkult* que se le oponía, la narrativa orientada a conformidad con el espíritu de partido, garante de la corrección ideológica.<sup>34</sup> Pero si leemos el poema de Maiakovski “La IV Internacional”

---

<sup>31</sup> En el mismo campo semántico sentimos la violencia tapada cada vez que alguien alrededor nuestro usa la frase “compañeros de ruta”, los que literalmente debían ser aniquilados luego de que se los *usara* para lo que pudieran ser útiles a la revolución –como dice Trotski–.

<sup>32</sup> No casualmente Trotski pudo afirmar que: “Los poetas reflejan su época casi con el mismo retraso que los profetas”, antecedido por Marx que los vio como “bichos raros”. La literatura no es obligatoria, es más, molesta, si no tiene una función clara, atribuida de antemano.

<sup>33</sup> Fue Stendhal quien comparó la presencia de lo político en el arte como un disparo en un concierto... y de eso hay mucho en nuestro arte contemporáneo simplista.

<sup>34</sup> *Proletkult* e *Ideinost* (la narrativa ideológica dirigida por el partido) dieron origen, de su conjunción en los años veinte, al dogma del realismo socialista –afirma en el mismo segmento Meschonnic de su *Modernidad modernidad*.

de 1922, la utopía y la sátira, lejos de fetichizar la historia y su presente, están en violento conflicto con ellos, lo mismo que si leemos la genial y terrible “Requisa nocturna” de Jlébnikov de 1921. Ellos no quemaron a Pushkin sino que se resistieron al poder mientras pudieron tanto como aquél.

Quiero decir que hay que leer literalmente cuando Trotski afirma que *la revolución es más grande que el arte* porque allí se ve su lógica cercanía con *el fin del arte* de Hegel mientras que la literatura es lo que de eterno tiene el presente. Digo que una utopía rígida, unidireccional, operativa, donde la literatura, claro, tiene función social, se vuelve discurso panfletario mientras que otra forma de la utopía, la que aquí llamo nostalgia de la literatura, a veces aparece, extrañificando, desplazando cánones en un movimiento zigzagueante y no dialéctico que agudiza la sensibilidad y anuncia que tal vez no haya pérdida, que se triunfa al fracasar. Mientras una utopía-mito, por ejemplo, en frases como *el alma rusa* o en *el hombre de más*, compone una funcional y utilitaria serie perenne hay otra forma utópica, trágica, la de los Balmont frente a los Briussov –como dice Tsvietáieva en sus retratos–, que enfrentaría al verdadero revolucionario con el profesional de la revolución. La nostalgia de la literatura engendra obras inesperadas, diversas, yuxtaposición de extremos, único modo de presentar el presente,<sup>35</sup> de trasponer la experiencia real.

La nostalgia de la literatura es una figura cercana tal vez a la ironía, al horroreír –como dijo Leónidas Lamborghini–, una práctica sospechada por la cultura que siempre es muy seria y repetitiva.<sup>36</sup> Esta nostalgia crítica sería un tipo de extrañamiento, un modo no lineal como lo es la utopía que conquista al mundo con promesas fáciles-felices. Boym dice que Shklovski: “Sabía que la Revolución implicaba una serie de paradojas trágicas y que muchos de sus presupuestos eran irrealizables. En el ajedrez, el caballo se puede mover a través del tablero tanto en sentido vertical como horizontal, desafiando a la autoridad...”

Pero esta literatura *samizdat* no alcanzó para luchar contra los oficialismos de moda, burografías de reconciliación que desdeñan todo *fracaso con música* –como el que se adjudicó Babel–. Y que, además, han enfermado la lengua, pervirtiendo las

---

<sup>35</sup> Quizá podría decirse que Baudelaire intentaba trasponer el presente a través de una experiencia trágica y de una yuxtaposición de opuestos. Curiosamente Dostoievski visitó París en la misma época en que Baudelaire la declaró la capital de la modernidad y volvió escandalizado.

<sup>36</sup> La ironía en otro momento de la historia crítica fue tenida como melancolía o como parte del concepto freudiano de humor.

palabras, tal como Tsvietáieva escribió que le era imposible vivir en un mundo en que *llaman resfrió al llanto*. En ese canon utópico triunfante, la nostalgia de la literatura se hizo sinónimo de *contrarrevolución* y los sucesivos deshuelos, más bien contramemorias, restauraron un pasado que nunca fue tal, se denostó a los testigos y se privilegió el orden del *relato*: *todo es relato, todo es construcción* –marcó la teoría literaria que desoyó lo que pasaba en Europa del Este– tal como apuntó Foucault en una conversación.<sup>37</sup> Podemos pensar entonces que entre nosotros *Svetlana Alexiévich no ganó el Nobel*, quiero decir que si lo hubiera ganado, es decir, si se hubieran *leído verdaderamente* sus libros, sus enormes gestas testimoniales sobre el fin soviético (sea en Afganistán, en Chernobyl o en las mujeres de la guerra) la utopía tendría una forma no prevista y distintos elementos formales y de sentido. Qué claro lo tenía Shklovski cuando dijo que los bolcheviques jugaron a las memorias para ganar la batalla de la historia. Y que claro lo tuvo Mandelstam cuando afirmó que *el Estado hacía crítica literaria* y que *los dones que él tenía la revolución no los necesitaba*. Frente a ellos Maiakovski expresó que quería que el estado lo leyera y efectivamente este reguló el sistema nervioso de todos. Groys en su *extensión del relato soviético*, de sus metáforas, ve que: “toda la cultura devino en realidad, según la célebre formulación de Lenin, ‘una parte de la gestión de todo el partido’ [...]. Con ello se cumplió el deseo del líder de la Lef, Maiakovski, de que sus versos fueran discutidos por el gobierno junto con los otros logros del frente laboral”.

Pero, además, encima, aún, estos autores son elocuentes. Maiakovski en su carta final, por lo menos, anota que *el incidente había chocado con la vida*, marcando así una nostalgia desencajada y perdida, *casi* literaria. Discurso que compone un reservorio de tiempos no museificados. Algunos libros igual que las ciudades *conservan* tiempo y nostalgia, pero lo hacen a partir de un discurso muy sofisticado como esas catedrales acebolladas y doradas rusas, con lírica y frases yuxtapuestas *conservan a perpetuidad* – como decían las carpetas que guardó la policía soviética de los autores represaliados–. La literatura no pacifica el pasado, lo vuelve presente, lo pone otra vez en discusión, ajena a toda tesis, a toda novela de tesis, la literatura como la biografía litiga con el relato de la historia. Boym relata una y otra vez qué pasó con los monumentos rusos:

Las biografías de los monumentos rusos son increíbles. Si comienzan con el Caballo de

---

<sup>37</sup> “Pero el estructuralismo no es un invento francés”, *El yo minimalista y otras conversaciones*, Buenos Aires, La Marca, 2003.

Bronce de Pushkin, siguen con que en 1937 los monumentos a Pushkin y Gógol hicieron viajes nocturnos y fantásticos: Pushkin giró para ver la calle Gorki en lugar de contemplar el Monasterio de la Pasión como era su emplazamiento. Y Gógol fue a parar por su misticismo y su tristeza al patio de la antigua casa del escritor porque el realismo alegre de la vida soviética era imposible para él (...) mientras muchos desaparecían en el Gulag los monumentos también variaban en su emplazamiento...

La hija de Dovlátov me contó hace unos años cómo en Moscú las autoridades de los años 90 litigaban y erigían el monumento al recuerdo tardío de su padre en uno y otro lugar sin encontrarle ubicación definitiva. En una y otra acera giraba sin destino la estatua que se le había hecho cuando se lo editó en la Rusia postsoviética.<sup>38</sup> Es decir, una gran continuidad: no se sabe dónde poner la nostalgia crítica ya que la memoria oficial no recupera sino que inventa y normaliza, tergiversa. Por eso podemos pensar que la Historia copia a la Teoría, solo la literatura tiene una verdad real, palpable, difícil.

Y más: la teoría literaria ha privatizado la utopía, se la ha apropiado en el auge ya decrepito del imperio del signo y luego la dejó caer para actualmente reponerla, son *oleadas* —como se llamó al movimiento de la deportación al Gulag—.

En la contemporaneidad rige *el orden del relato* que permite la simulación democrática, la inclusiva, la de lo políticamente correcto, la del diálogo, la de la igualdad y la de las diversas iglesias literarias de autoayuda que nos obligan a escribir argumentativamente, en orden y ser *felices*, lo que desbarató Mandelstam retando a su mujer al decirle: *¿Por qué se te ha metido en la cabeza que debemos serlo?* Jodasievich, uno de los poetas más geniales de los años 20 rusos casi no se recuerda ni se lee ni se traduce entre nosotros, dicen que era muy pesimista. Opuestos a él, Nabókov y Brodsky explícitamente negaron la nostalgia, dijeron que *no sufrieron tanto* en su patria y que luego fueron felices en el exilio, tal vez por eso mismo, su obra se canonizó, es decir, se aceptó rápidamente. Brodsky desde siempre había añorado una clasicidad cultural, refirió siempre como maestra a la indiscutida Ajmátova y no le tiró ni una soga a Dovlátov en su común exilio, del mismo modo se recuperó para el canon a Grossman, por su lisura escrituraria, por su reconocimiento del monumentalizado crimen nazi frente al no permitido reconocimiento de la existencia gigantesca del Gulag. Porque hay memoria permitida y memoria no permitida. Como ésta, la nostalgia crítica es una

---

<sup>38</sup> La hija de Dovlátov, Katherine, me miraba azorada cuando intentaba contarle cuáles son las problemáticas-ejes de discusión en nuestros programas de estudios literarios académicos, la vanguardia, ciertas problemáticas genéricas, que no suelen incluir a su padre.

incomodidad, es la presentación de una eterna demanda porque el arte es el extremo de una época y no su equivalente.

Termino también con un epígrafe:

“... defino la utopía a través de dos elementos: el primero está inscrito en la palabra misma, pero la sociedad no le da lugar a ciertos modos de pensar, por lo tanto se trata de un pensamiento desplazado (...). Pero para que haya utopía es indispensable que haya un segundo elemento: una fuerza interior e imperiosa que imponga a la sociedad la realización de esta cosa que no existe. Es el problema de la inteligibilidad del presente. Somos los imbéciles del presente. El problema es entender lo que pasa, e intervenir. Porque un pensamiento que no interviene no es un pensamiento, es algo que se parece a un pensamiento”.

(Henrí Meschonnic, “Pensar la enseñanza”).

## Lecturas

- Ahmed, S. (2018) *La promesa de felicidad*. Buenos Aires: Ed. Caja Negra.
- Bessom, P. (2020) *La Amistad de Guy Debord, rápida como una carga de caballería Ligera*. Madrid: Machado Libros.
- Boym, S. (2015) *El futuro de la nostalgia*. Madrid: Machado Libros.
- Buber, M. (s/f) *Caminos de la utopía*. México FCE.
- Cantinho, M. J. (2021) *Walter Benjamin: Melancolía y Revolución*. Buenos Aires: Leviatán.
- Debord, G. (2005) *La sociedad del espectáculo*. Madrid: Pretextos.
- Meschonnic, H. (2014) *Modernidad modernidad*. México: La Cabra Ediciones.
- Groys, B. (2008) *Obra de arte total Stalin*. Madrid: Pre-Textos.
- Freud, S. (1986) [1916] “Algunos tipos de carácter dilucidados por el trabajo psicoanalítico. Cap II: los que fracasan cuando triunfan”. En *Obras Completas Vol. XIV*. Buenos Aires: Amorrotu.
- (1986) [1916]. “Duelo y melancolía”. En *Obras Completas Vol. XIV*. Buenos Aires: Amorrotu.
- Koselleck, R. (1993) *Futuro pasado. Para una semántica de los tiempos históricos*, Barcelona: Paidós ibérica.
- Starobinski, J. (1999) “Cultura y salud mental” (Entrevista), <https://www.revistaaen.es/aen/article/download//https://ddooss.org/textos/entrevistas/entrevista-a-jean-starobinski-1>

## Vanguardias y exilios: formas de la nostalgia en la literatura rusa

Fulvio Franchi

Según Siniavski, la Revolución rusa fue una “Utopía realizada con pretensiones de hegemonía mundial”, es decir, el resultado histórico de una acción con aspiraciones de una doble realización: en el tiempo (proyección hacia el futuro) y en el espacio (extensión de la Revolución a otros países, a otros continentes, incluso a otros planetas –como proponen los filósofos cosmistas y algunos autores de ciencia ficción, como Alexandr Bogdánov en *Estrella Roja*– pero al mismo tiempo reclusión en un territorio que, aunque inmenso, no deja de ser una “isla” como toda Utopía. En el caso de la Unión Soviética, seguramente sea más elocuente hablar de “zonas” que de “islas”, (además ambos casos proliferan en archipiélagos). En *Chevengur*, Andréi Platónov llega a proponer un “monumento a la Revolución”, símbolo de la doble aspiración temporal y espacial: “un ocho acostado representa la eternidad del tiempo, y la flecha de dos puntas colocada verticalmente la infinitud del espacio”: eternidad e infinitud.

De modo que la Revolución pone en marcha una serie de ideas y acciones que impulsan hacia esa aspiración utópica, esa proyección hacia el futuro, mientras se puede observar que la Nostalgia se revela como regreso, es decir un movimiento contrario: en el tiempo, regreso al pasado; en el espacio, regreso imposible a un hogar (real o imaginario) del que se partió. Según Boym, en *El futuro de la nostalgia*, la nostalgia es la “añoranza de un hogar que no ha existido nunca o ha dejado de existir. Un sentimiento de pérdida y desplazamiento, y un idilio con la fantasía individual”. Y puntualiza: “El siglo XX se inauguró con una utopía futurista y terminó dominado por la nostalgia”. En ese caso, habría sido un siglo muy corto, porque al poeta Nikolái Gumiliov lo fusilan en 1921, el año de la represión de Kronstadt; Esenin se suicida en 1925, Maiakovski en 1930, Tsvetáieva en 1940 y a Mandelstam lo sacan de la lista de buena fe en 1929 (atestigua su “asesinato literario” en *La cuarta prosa*). En la década de 1930 es sumamente clara la orientación de la utopía. Como dice un chiste de la época, el edificio con mejor vista de Moscú es la Lubianka, la sede del KGB, porque desde todos los pisos se ve hasta Siberia. O: todos los caminos conducen al Gulag, ese archipiélago de islas poco paradisíacas, poco utópicas, que representaba la base de la economía soviética. Cabe pensar si existió en algún momento, en Rusia, alguna utopía que no necesitase ser impuesta y regulada por mecanismos estatales del terror y la violencia, alguna proyección hacia el futuro impulsada desde algún tipo de poder.

Como resultado, en un Estado que se considera revolucionario (una “utopía realizada”) aparece una tensión entre utopía y nostalgia en que esta última resulta un movimiento contrario al movimiento hacia adelante que es fundamento de la Revolución pero que con su institucionalización (cuando la Revolución se vuelve Estado) es imposición, coerción, una “utopía impuesta”, y el regreso al pasado –la Nostalgia– se vuelve antirrevolucionario, subversivo. Bien podría decir Jlébnikov que la nostalgia sería una utopía a la menos una, o una no-unidad de la utopía. Un doble negativo, un navegar el río hacia el norte, contra la corriente, en busca del sonido original.

Veamos cómo se reflejan estas tensiones en distintas manifestaciones literarias de la época:

En el caso de los poetas considerados “de vanguardia” (de los cuales a Jlébnikov se lo suele exhibir como el más representativo) principalmente por el espíritu renovador relacionado con el aspecto procedimental de sus obras y en la vocación rupturista de sus tomas de posiciones (manifiestos), veremos que estos no dejan de plantear un regreso al pasado (por ejemplo, a través de la búsqueda de raíces lingüísticas, del estudio de la mitología y la historia de las civilizaciones antiguas y de los pueblos originarios del territorio ocupado por el imperio ruso y luego por la Unión Soviética) y, por qué no añorar ese pasado. Es en ese pasado donde se deben buscar las raíces del presente. Todo futuro, toda utopía, está enraizada en el pasado. Y el pasado se mira con tristeza, con añoranza. Como un hogar que se ha perdido. Los poetas de la llamada vanguardia son exiliados de ese hogar. Exiliados en el tiempo. Perdidos en un espacio que cambia vertiginosamente. Quizás Maiakovski fue quien mejor se orientó en ese presente. Lo que no alcanzó para detener la bala que se disparó en 1930.

El texto “A lo de uno”, pensado conjuntamente entre Jlébnikov y Yákobson para que precediera una antología del poeta, resulta una especie de “lista” de las obras que este quería que se incluyesen. “En *El dios de las doncellas* quise retomar el puro origen eslavo ... En *Los hijos de la nutria* tomé las cuerdas de Asia ... apoyándome en las leyendas de los óroches, las más antiguas del mundo, sobre el estado ígneo de la tierra ... *Naves sueltas* compone una compleja construcción, habla del Volga como de un río indo-ruso y utiliza a Persia como un ángulo formado por las rectas rusa y macedonia ... con *Ka* he dado una consonancia a las *Noches egipcias*, la atracción de la ventisca del Norte hacia el Nilo y su ardor”. Su obra (desordenada, dispersa, no sistemática, sin género) es una añoranza de todas esas raíces. Cada texto, un intento de comprender lo



incomprensible, los lenguajes perdidos: el lenguaje de los dioses, el lenguaje de las estrellas, el lenguaje de las aves. La poesía es, para Jlébnikov, un intento de recuperar un pasado y de volver hacia los lugares de la infancia, de la infancia propia y de la infancia de la humanidad. Una nostalgia.

En “¡Artistas del mundo!” Jlébnikov pretende descender la escalera del sentido hasta llegar a las unidades básicas del pensamiento, con las que se construye el edificio de la palabra. Regresar a la época en que las lenguas reunían a la gente, en que eran una alianza que intercambiaban todos los valores racionales por los mismos sonidos de cambio. “El salvaje entendía al salvaje y hacía a un lado el arma ciega”. Contra la onomatopeya gritona de la vanguardia, el aullido vocálico que llama a la guerra, Jlébnikov opera con consonantes. La significancia está en la consonante, en la forma misma de la letra. Y no crea, sino que vislumbra un alfabeto universal: B en todos los idiomas significa la rotación de un punto alrededor de otro. X una barrera defensiva, por eso las palabras relacionadas con el hogar comienzan con X. Entonces, convoca a los artistas, porque el alfabeto es visual, no sonoro. Pero en la actualidad la lengua divide, la lengua declara la guerra. Toda construcción es lingüística. Sus obras consideradas “utopías futuristas” (“La grulla”, “Ladomir”) son utopías lingüísticas. Pero utopías en el sentido etimológico de la palabra: no lugares, o lugares no concretos. Islas inexistentes. Ni presentes ni futuros, lugares verbales, añoranzas, juegos con los recuerdos de un pasado al que no se puede volver que se traducen, por ejemplo, en neologismos: la lengua de la nostalgia.

El Estado y las lecturas académicas posteriores realizan una apropiación de los aspectos de las vanguardias favorables a su proyecto ideológico, repitiendo la vocación rupturista con el pasado declarada en los manifiestos (reducciones consoladoras para la crítica) y obviando el peso del pasado en las obras. “El héroe se divierte solo”, dice Baudelaire. La vanguardia es grupo, manada, voluntad colectiva expresada en cierto barrabravismo que se agota en los manifiestos. Como Bazárov, el nihilista de la novela de Turguéniev *Padres e hijos* que clamaba “destruir y después los que vengan que hagan lo que quieran”, la vanguardia es la nihilización de la literatura: romper los museos o tirar a Pushkin por la borda. Cuando el autor se aleja de la jauría, escribe. Y puede ser moderno.

“No confundir vanguardia y modernidad”, advierte Meschonnic en *Modernidad, modernidad*. “Las vanguardias son de tal modo una parte constitutiva de la historia de lo moderno que se da por hecho, para muchos, que la vanguardia es la modernidad y que la

modernidad está en la vanguardia”. “Muchos de quienes hicieron la modernidad eran solitarios que no solo no fundaron ni dirigieron ningún grupo, si no que eran hostiles a esta idea misma”. Qué personaje más solitario que el errante Jlébnikov, el vagabundo Jlébnikov, sobre el que se construyeron dos mitos de signo opuesto: el poeta vanguardista y el vagabundo solitario que dormía sobre una funda rellena con sus propios poemas. Así como la Academia confunde vanguardia con museo de arte moderno, olvidándose de que “no puede haber cultura que se funde sobre el criterio único de la contemporaneidad” (vuelve a hablar Meschonnic, ahora citando a Claude Esteban), ajustando autores que se jugaron la piel a una tesis elaborada en el laboratorio de la sociología y los estudios culturales, haciendo “vintage” la nostalgia, grabando el rostro adusto de Maiakovski en una remera de 3000 pesos o decorando un bar de Palermo con una estética constructivista. La vanguardia se dejó amansar por la Academia a la que proponía destruir, así como la revolución se amansó solita formando un Estado burocrático que la celebraba a la vez que iba suprimiendo a sus actores.

Otro profeta que atraviesa la convulsionada tierra rusa es Blok. Con sus famosos *Doce*, le da la bienvenida a la Revolución. Celebrado por Trotski como lo único de valor que compuso el poeta de origen pequeñoburgués, representante de la vieja clase intelectual, no le alcanza para ser admitido en el panteón de la vanguardia, a pesar de que Los Doce sea procedimentalmente tan parecido, por ejemplo, a Requisa nocturna, de Jlébnikov, que nadie discute a la hora de premiar con ismos: fragmentación que replica el caos y la violencia del momento, destrucción de la forma sintáctica y estrófica, introducción de voces ajenas, coplas populares, onomatopeyas vanguardistas: *bang bang, pum pum, tra ta ta ta...* ¿Por qué Jlébnikov sí y Blok no? ¿Por qué Jlébnikov es vanguardista y Blok sigue siendo un simbolista obsesionado con la figura de Cristo? ¿Por qué Blok no y Esenin sí? Esenin, cuya supuesta utopía supuestamente vanguardista “Inonia” (que significa algo así como “otrolandia”) se resume en la imagen de un mundo campesino donde la vieja mamá lo espera en el umbral de la isba? O sea, una nostalgia y de las más lloronas. Dice Shklovski en *Viaje sentimental*, “es difícil escribir en qué difiere el año 1921 del año 1918 y 1919 ... el peso de las costumbres del mundo hacía caer a la tierra la piedra arrojada horizontalmente por la revolución. La piedra de la vida”. Se mezclan en Los doce todos los géneros: la romanza gitana, la novela de aventura, la jerga del hampa, la copla tabernaria. La obra es ambigua. Según Shklovski, irónica. No por tratarse de un escarnio, sino por “percibir contemporáneamente dos fenómenos desacordes o la simultánea atribución del mismo

fenómeno a dos series semánticas”. El vuelo de la piedra y la atracción de la tierra. Los doce es la despedida del mundo burgués, “la Rusia del culo pesado”. El mundo donde él nació, el del edificio de la universidad de Petersburgo. Blok reúne las formas del poeta-profeta que atraviesa la historia de la literatura rusa, descrito por las palabras finales de El profeta, de Pushkin, quien, como siempre, señala el camino.

Como un cadáver, yacía en el desierto,  
entonces me llamó la voz de Dios:  
“Levántate, profeta, y mira y escucha,  
llénate de mi voluntad,  
y mares y tierras recorriendo, enciende  
con la Palabra los corazones de la gente”.

Hay en la poesía rusa una vocación profética desde sus primeros representantes. Hay una verdad que decir, un pueblo que espera esa palabra, una misión divina, “traducir los sonidos del caos a armonía, a palabras que entiendan los hombres”, dice Blok en su discurso sobre Pushkin y la misión del poeta. Pero el poeta ve más allá, aun estando ciego. Blok murió de desesperación, dice Shklovski. También Jlébnikov. Y de hambre. Recién llegado a la patria después de ser enviado a llevar la revolución a Persia. De vuelta la nostalgia, a esa patria indiscernible como una esfinge que es Rusia.

Toda vanguardia responde a una voluntad colectiva. Toda vanguardia es grupo y enuncia sus postulados y programas en textos terminantes, contundentes, agresivos. Toda vanguardia se impone por la fuerza. Los hombres de las vanguardias son fuertes, decididos, hasta la denominación proviene del campo militar. El impulso hacia delante requiere fuerza: fuerza física o fuerza de la imaginación. Las utopías demandan fuerza. “Los rusos son utópicos”, dice o da a entender Berdiáiev en *La idea rusa*, después de referirse a los cismáticos, otra característica del alma rusa. A la idea mesiánica de que Moscú es la tercera Roma, los cismáticos percibieron la traición en el Estado y en la iglesia y dejaron de creer en la santidad del poder jerárquico. Volvieron a la tierra. Contra la utopía eclesiástico-estatal, volvieron a la tierra, empezaron a vivir en el pasado, pero *no en el presente*, y algunos en el futuro encontrando inspiración en la utopía social apocalíptica. Surgió el nihilismo dentro del cisma, un fenómeno típicamente ruso. Volvieron a la tierra. En el XIX le pasó lo mismo a la *intelligentsia*

revolucionaria, cuya orientación utópica los llevó a formar *obshinas*, comunidades desarrolladas al margen del estado. Volvieron a la tierra.

Contra ese despliegue de fuerzas, el mismo que pregonan los manifiestos de las vanguardias, aparece la nostalgia. A la vez que caracteriza la nostalgia como un rasgo particular de los rusos, Tarkovski (cuya primera película filmada fuera de la URSS se tituló precisamente *Nostalghia*) manifiesta hacer en sus películas un elogio de la debilidad. Del hombre débil. Posicionándose en una posición opuesta a las vanguardias, que celebran la fuerza. El cine de Tarkovski no es un cine de acción, de argumentos, de intrigas. Es un cine en que salta a primer plano la vida interior de las personas. Le interesa “reflejar el estado de una persona que llega a estar en contradicción profunda con el mundo y consigo mismo, incapaz de encontrar un equilibrio entre la realidad, la armonía deseada, que vive esa nostalgia que surge no solo de la lejanía física con respecto a su patria, sino también de un luto global por la integridad del ser”. La nostalgia rusa es universal. O Rusia se carga la nostalgia del mundo en sus espaldas. Las películas de Tarkovski presentan hombres que no están cómodos en el mundo, hombres débiles. Hombres que no son luchadores, que incluso llegan a defender la debilidad como el único valor verdadero y la esperanza para la vida. “En mis películas no hay héroes sino personas cuya fuerza resulta de su convicción interior”.

Lejos de la patria, la nostalgia se exagera. Aparece la cuestión de la emigración y el exilio, palabras que en muchos casos resultan sinónimos. En *Nostalghia*, dice Tarkovski, “yo quería hablar de la forma rusa de la nostalgia, de ese estado anímico tan típico de nuestra nación, un estado anímico que surge en nosotros, los rusos, cuando estamos lejos de nuestra patria... Quería hablar de los lazos que unen a los rusos a sus raíces regionales, a su pasado y su cultura, a la tierra, a los amigos y a los parientes, esos lazos de los que no podemos librarnos en toda la vida, allá donde nos lleve el destino. Los rusos no son capaces de adaptarse rápidamente a nuevas situaciones, a un mundo distinto al suyo. Toda la historia de la emigración rusa demuestra que los rusos son malos emigrantes”. La nostalgia es un sentimiento de dependencia respecto del propio pasado, una sensación que cuando fue descubierta fue catalogada y estudiada y tratada como una enfermedad. Pero el regreso a la patria, cuando es posible, no cura. El personaje de la película de Tarkovski sigue los pasos de un músico de origen campesino que vivió en el siglo XVIII, fue enviado a estudiar a Europa, volvió a Rusia y se suicidó. Lo mismo Marina Tsvetáieva, cuando regresó a una patria que ya no era la

misma. Nunca la patria que se abandona es la misma a la que se regresa. La ausencia hace recordar. Y recordar es ver lo mismo en otro tiempo, y encima con otros ojos.

Recordamos también a Dovlátov recién llegado a Nueva York: en *El oficio* registra que se pasaba los días tumbado en el sofá y emborrachándose en compañía de otros rusos que se resistían a aprender una nueva lengua, a insertarse en un mundo sometido a otras reglas. Un autor que moriría poco tiempo después, sin haber sido prácticamente publicado en su patria.

Establecer una relación directa entre el hogar y la patria y proyectar la añoranza personal en la historia colectiva es una actitud que puede resultar problemática. Es el detonante de la rebelión en *Nosotros*, de Zamiatin. La casita fuera del sistema donde todo se conservaba como era, Pushkin incluido. Svetlana Boym cita a Benedict Anderson, quien compara la recreación nacional del pasado con las biografías personales. Tema para otra charla, pero baste por el momento señalar que en la picadora de carne soviética que se encendió en los años '20, los formalistas debieron recurrir a la escritura de (auto)biografías en que el mensaje se camufla entre líneas, tradición heredada del siglo XIX: exilios impuestos y autoimpuestos en que la imagen de la patria y de la infancia entran en discusión con un futuro en que el socialismo domine no solo la Tierra sino también el Universo. Contra la coerción grupal y social de la utopía, la nostalgia es un reducto personal, íntimo. Contra la obligación de ser feliz, la reclusión en la tristeza. Según Tarkovski, "Nostalghia" son "esos lazos de los que no podemos liberarnos en toda la vida, allá donde nos lleve el destino".

## **Bibliografía**

- Blok, A. "Los doce", traducción propia.
- Boym, S. (2015) *El futuro de la nostalgia*. Madrid: A. Machado Libros.
- Dovlátov, S. (2017) *El oficio*. Buenos Aires: Añosluz.
- Esenin, S. "Inonia" y otros poemas, traducción propia.
- Jlébnikov, V. (2019) *El Rey del Tiempo*. Buenos Aires: Añosluz.
- Maiakovski, V. (1974) *Literatura y revolución*. Barcelona: Península.
- Meschonnic, H. (2014) *Modernidad, modernidad*. Mexico: La Cabra Ediciones.
- Platónov, A. (1998) *Chevengur*. Madrid: Cátedra.
- Pushkin, A. "El profeta", traducción propia.
- Shklovski, V. (1972) *Viaje sentimental*. Barcelona: Anagrama.
- Siniavski, A. (1998) *La civilización soviética*. México: Diana.
- Tarkovski, A. (2002) *Esculpir en el tiempo*. Madrid: Rialp.

## **Ladimir de V. Jlébnikov, la creación de la utopía**

Luis Alberto Harriet

### **Introducción**

En la literatura, el género utópico tiene determinadas características que es necesario considerar al analizar la obra literaria de Velimir Jlébnikov (1885-1922). Se recordará que la denominación de utopía proviene de la novela de Tomás Moro (1478-1535) y a partir de ella se inaugura el género, aunque desde Platón con *Politeia* se habían registrado obras como *La Ciudad de Dios* de Agustín de Hipona (354-430) que presentaban una visión ideal de un mundo irrealizable. La etimología de la palabra presenta la particularidad fundamental del género: on-topos, no lugar, ese sitio no existe, su ubicación se pierde en una vaguedad espacial.

Por otra parte, tampoco se especifica la época o el momento en que se desarrollaría esa situación ni tampoco las etapas que la posibilitaron, es decir, cómo se originó y se consolidó esa sociedad. Esta visión irreal e irrealizable fue creada para influir en el presente con quien entra en conflicto y entabla la polémica. Se puede señalar que, a grandes rasgos, las “utopías nos hacen ser conscientes del presente en el futuro, de la realidad en la ficción” (Casado Díaz, 2008: 13). Sin embargo, al tener en cuenta la obra de Jlébnikov se puede dar un giro a la cita y considerar que en el futuriano las utopías nos hacen ser conscientes del futuro en el presente y de la ficción en la realidad. Esta reconsideración es central en el poeta ruso, es el núcleo de sus propuestas, el trastoque temporal y las consideraciones de una nueva realidad que se presentan cercanas, palpables al evaluar el contexto socioeconómico. Jlébnikov consideraba la proximidad de un futuro irreversible: “¿pero no oyen, acaso el susurro de la aguja del destino / esa maravillosa costurera?” (Jlébnikov, 2019: 58).

Es la respuesta a una situación que llevó a Rusia a vivir dos revoluciones, participar en la Gran Guerra y padecer la Guerra Civil, todo en veinticinco años. Esta situación derivó en cambiar el sistema social por otro que por primera vez se instauraba en el mundo, la utopía en la política. Jlébnikov había adherido a los cambios (Lo Gatto, 1973: 155) y desde su obra tuvo una participación activa: “Año17. Los reyes abdicaron ¡la yegua de la libertad! / Galopa salvaje hacia adelante” (Jlébnikov, 2019: 197).

Más allá de su variada obra literaria, Jlébnikov también presenta una serie de escritos no literarios en los que se detallan y justifican algunos de sus proyectos. El futuriano realiza una propuesta amplia e imaginativa para la nueva sociedad que abarca desde una

nueva vestimenta: “llevar en lugar de vestidos, armaduras medievales blancas, confeccionadas con la tela que hoy se emplea para cuellecitos y pechera” hasta otra manera de valorar la jornada laboral: “Calcular toda forma de trabajo en función a los latidos del corazón: la unidad monetaria del futuro, cuya suma está repartida por igual entre todos los seres vivos” (Khlebnikov, 1984: 279). El poeta, junto con Aleixei Kruchóni, crea un nuevo idioma para la humanidad del futuro, el zaum (Lo Gatto, 1973: 60) también anticipó la utilización del espacio aéreo para la educación, las transmisiones radiales divulgarían noticias científicas (Khlebnikov, 1984: 279). Es el momento histórico para esas propuestas, la utopía respira y el artista participa en la realización de otra sociedad. Entre estos escritos y su literatura se establece un intercambio estrecho, por ejemplo, utiliza el zaum en su poema “*Zanguezī*”.

En la obra del futuriano, a diferencia de los clásicos del género, la utopía tiene tiempo, espacio y modo de concreción como sucede en el poema “*Ladomir*”, publicado por primera vez en 1920 en Jarkov. Cabe señalar que Jlébnikov también plantea una mirada utópica en otros textos como la narración “*Un Peñasco desde el futuro*” (Jlébnikov, 2019: 213) y el poema “*Zanguezī*” (Jlébnikov, 2019: 165).

Si se compara *Ladomir* con otras obras del género utópico encontraremos profundas diferencias. Por ejemplo, es uno de los pocos textos del siglo XX que aborda la utopía desde la poesía. Es necesario señalar que si bien hay varios poetas del último siglo que anuncian un futuro justo y libre lo hacen desde una perspectiva diferente a la sostenida por Jlébnikov. Por ejemplo, Miguel Hernández (1910-1942) en “*Llamo al toro de España*” (Hernández, 1982: 249) invoca a “ese toro que dentro de nosotros habita” para que cambie la realidad: “Levanta toro: truena toro, abalánzate (...) Sálvate, denso toro de emoción y de España”. Otro autor es César Vallejo (1892-1938) quien en su poema “Himno a los voluntarios de la República” anuncia: “¡Se amarán todos los hombres / y comerán tomados de las puntas de vuestros pañuelos tristes” (Vallejo, 1982: 136). Ambos poetas, contemporáneos de Jlébnikov, que vivieron la Guerra Civil española, comparten el deseo de una nueva realidad social una vez concluida la guerra. Sin embargo, en “*Ladomir*” la situación es diferente, la obra fue escrita tras el triunfo de la Revolución, es el momento histórico en donde se plantean los medios para lograr esa nueva sociedad. Aquí, el autor tiene una mirada que involucra al pasado y se proyecta en un futuro próximo, todo está a punto de concretarse, la utopía se integra a esa realidad, es el punto de apoyo para mover el mundo y con madera nueva.

### *Ladomir*<sup>39</sup>

Velimir Jlébnikov consideraba que “la creación de palabras es la explosión del silencio lingüístico de las capas sordomudas de la lengua” (Jlébnikov, 2019: 310). Una de las características de este poeta es la utilización de neologismos, por ejemplo, el primer verso del “El saltamontes” señala: “Cricricriando letraúreas” (Jlébnikov, 2019: 35). Esta particularidad también la empleó en el poema que analizaremos. Su título, *ladomir*, es la armonía del universo, que habitado por un nuevo ser humano, *el tvorianie*, gente de creación y de trabajo, conviven hermanados en *Liudostán*, el territorio de una sociedad única. Los nuevos tiempos demandan nuevos nombres.

De esta manera, desde el título del poema también queda señalado donde se concretaría el proyecto, el universo. La utopía, a diferencia de la obra de Tomás Moro, no estaría confinada a un sitio bien delimitado y separado del resto, sino que el lugar propuesto no tendría límites, no solo abarcaría Rusia sino también, todo el Universo.

Si se analizan sus características formales, encontramos que *Ladomir* está dividido en tres partes, I, II, III. Esta obra no presenta estrofas, pero sí una variedad de receptores y una diferencia de tonos según su interlocutor, la voz lírica no se dirige a todos del mismo modo. De esta manera, interpela al siervo: “cuando Dios es parecido a una cadena, / siervo de los ricos, ¿dónde está tu cuchillo?” (vv 21-22, I Parte) aconseja al campesino: “No dibujes con tiza, sino con amor / aquellos bosquejos de lo que será” (vv 244-245, III Parte) y es irónico con el monarca: “Zares, su cancioncita ha cesado” (v 113, I Parte). La variedad de tonos e interlocutores produciría una polifonía que incluye a los diferentes actores sociales.

En *Ladomir*, el autor también utiliza otras características como el empleo de un tono profético sostenido por la “Y” en mayúscula al comenzar el verso y el verbo conjugado en futuro. Los versos iniciales del poema señalan (el subrayado es propio):

Y los castillos del comercio mundial,  
donde brillan las cadenas de la pobreza,  
con cara de malicia y entusiasmo  
*transformarás*, algún día, en cenizas (vv 1-4, I Parte)

---

<sup>39</sup> Para este trabajo se tomará la única versión en castellano completa del poema y las notas del traductor publicadas en: Jlébnikov, V. (2019) *El rey del tiempo. Obra reunida*. Buenos Aires: Añosluz editora. Traducción de Fulvio Franchi



También utiliza esa letra en esa misma ubicación, aunque sin el verbo en futuro, para relacionar diferentes hechos, lo que favorece el ritmo y la unidad del poema:

Y que los reyes se jactasen del tallado  
pequeñoburgués de sus palacios  
cuando a menudo servían de rótulo  
para el pillaje las muletas de los santos (vv 78-81, I Parte)

En cuanto al tono profético, aparece en las tres partes del poema. Se observará que en la Parte inicial se lo encuentra fundamentalmente en la primera mitad del segmento, en las líneas 1, como ya se ejemplificó, y en 9, 13, 17, 70 y 74, pero en la segunda Parte, se lo utiliza una sola vez:

Y el cráneo inteligente de Hiawatha  
adornará la cabeza del Mont Blanc;  
su tierra no tiene la culpa,  
ingresará a los feudos de Liudostán (vv 47-51, II Parte)

En la Parte III, a diferencia de la primera, este tono se encuentra al final del segmento, en las líneas 211, 215, 231, 241, el total es de 244 versos.

Por lo señalado, se puede observar que el mismo recurso es utilizado en forma dispar en cada Parte, de esta manera, el tono profético no se emplea de manera automatizada lo que terminaría por atenuar su significación. Esta distribución contribuiría a la autonomía de cada una de las Partes.

Si consideramos que *el lenguaje de un poema es constitutivo de sus ideas* (Eagleton, 2007: 10) se podrían analizar el empleo de ciertos términos. Se puede observar que palabras centrales por la temática como “zar” y “rey” varían notablemente. En la Parte inicial se encuentran en el verso 38: “frente al rey y besabas sus labios”, en el 78: “Y que los reyes se jactasen del tallado”. Menciones similares se intensifican hacia el final de la primera Parte, ellas se encuentran en: 90, 95, 105, 112, 116, 123 y 124. El verso 101 menciona directamente al zar: “como el pecho del último Romanov”.

En cambio, en la Parte II se encuentra una sola mención de estas palabras: “Pues el zar es solo un pedigüño / y el rey es un pariente pobre (vv 35-36). Se podría considerar

por pertenecer al mismo campo semántico, la palabra “amos”, la que también es utilizada en una sola oportunidad: “A los amos ya no los lleva un tiro” (v 136).

Por su lado, la Parte III presenta una característica que la destaca de las demás y es la ausencia de los términos “zar” y “rey”, palabras que antes fueron centrales ahora no integran este segmento del poema.

También encontramos marcadas diferencias en cómo son empleados estos términos.

En la Parte I, los versos 37 y 38 señalan: “te arrastrabas como un mendigo/frente al rey y besabas sus labios”, la situación cambia y leemos en las líneas 90-91: “Y a Ustedes, reyes de la venta / se les han dejado los ojos para llorar”. Se pasó del poder a la caída que incluye la prisión en un zoológico: “y apresado en un zoológico a los reyes” (v 123).

En la Parte II la figura del monarca es ridiculizada: “Pues el zar es solo un pedigüño / Y el rey es un pariente pobre” (vv35-36).

En cambio, en la Parte III y como ya se comentó, no se mencionan al zar o al rey, aunque hay una referencia a “señor” en los versos 31 “Y qué dijo el señor del centeno” y 37 “Amarrado con la soga del señor”, pero a partir de esta última se cuestiona esa situación: “(...) ¿Hasta cuándo? / Hasta que seas liberado / por la acción de la mano terrenal” (vv 42-44).

Como se puede observar, hay un cambio en la valoración de la figura del zar, aquella semblanza poderosa al iniciar el poema es derrocada al final de la misma primera Parte y en la II es ridiculizada para que, definitivamente perimida, ingrese en un pasado remoto: “Los dedos del pasado convulsos se clavaron / en la garganta de aquello que se ha ido” (vv 106-107 Parte II). En la Parte III, como se comentará, es otra la mirada.

Sin embargo, a diferencia de lo mencionado, hay otras palabras que también refieren al poder, como “palacios” y “castillos”, pero que permanecen presentes en las tres Partes. Ambos términos son emblemáticos: “Y exhorte a volar al palacio por los aires” (v 8, Parte I) “en los pasillos de cristal de los palacios” (v 92, Parte II) y “se yerguen los altísimos palacios” (v 2, Parte III). Pero estas mismas palabras también están emparentadas con el poder económico, el primer verso de “*Ladomir*” señala: “Y los castillos del comercio mundial”, en la Parte II, el verso 158 menciona: “está el palacio del lucro y la ganancia”, por último, en la Parte III: “y derrumbados los castillos del mercado” (v 103). Cabe señalar que las menciones son muchas más que las referidas (Parte I: vv 1,17-19,91-92,129-130. Parte II: 152-155, 158. Parte III: 102-103).

A diferencia de la cambiante valorización del zar, con “palacios” y “castillos” se mantiene una constante y es la reiterada mención a su derrumbe: “y exhorte a volar el palacio por los aires” (v 8, I Parte) o “Y se hunden los rascacielos en el humo / de la divina explosión” (vv 151-152, II Parte) “y derrumbados los castillos del mercado” (v 103, III Parte). Es un estallido que la voz lírica lo vuelve a traer a un presente en el que, a la par de este derrumbe, se construye otro modelo diferente: “y del poder muerto, sin duda, el cetro / será confiado a la canción” (vv 224-225, III Parte). La caída de esos palacios del comercio marca el cambio de época. Ambas coronas, la del lucro y la de los Romanov, son aristas del mismo reino que perece.

Al continuar con el análisis de los diferentes términos, se debe incluir nombres propios, referencias históricas y sociales que también encuentran particularidades.

En la Parte inicial el verso 43 señala: “Y que el espacio de Lobachevski”. Se menciona al matemático ruso Nicolai Lobachevski (1793-1856) cuyas investigaciones enfrentaron el postulado clásico de Euclides. En la línea siguiente se nombra la avenida de San Petersburgo: “vuele desde los estandartes de la nocturna Nevski” (v 44). Más adelante la voz lírica anuncia: “Es el motín de Razin que llegó” (v 50). Se trae al presente a Stenka Razin (1630-1671) quien se sublevó a la monarquía del S XVII convirtiéndose en héroe popular. Por último, otro protagonista es el tvoranie: “Caminan en procesión los crealgos/cambiado *hid* por *crea*” (vv 46-47). Según nota del traductor, este neologismo surge al variar una letra solamente, “cambiada la n por la t”, se produce la transformación de la palabra *dvor* (corte, de la que se sigue cortesano, noble, hidalgo) en *tvor* (raíz del verbo crear), así se refiere a la gente de la creación y del trabajo del nuevo orden social. De esta manera, la voz lírica realiza un puente transversal y hoy Razin se encuentra con el innovador Lobachevski en esta simultaneidad temporal en donde confluyen junto con el habitante del futuro:

Caminan en procesión los crealgos  
cambiado hid por crea  
deanes de la catedral de Lodomir  
con Paztrabajo en el mástil  
es el motín de Razín que llegó  
volando al cielo de la Nevski  
apasionado hasta el diseño  
y al espacio de Lobachevski (vv 46-53, I Parte).

Esta sincronía reflejaría el pensamiento de Jlébnikov sobre la estrecha relación que existe entre diversos hechos históricos ocurridos en diferentes épocas y lugares. El poeta plantea en la historia un período rítmico de 317 años y de esta manera relaciona hechos aparentemente aislados como el enfrentamiento entre España e Inglaterra en 1588 y la guerra ruso-japonesa de 1905, es decir, 317 años después. En uno de sus escritos señala sobre estos ciclos: “Si se entiende a toda la humanidad como una cuerda, entonces el estudio más persistente da un tiempo de 317 años entre dos toques de cuerda” (Jlébnikov, 2019: 321).

Por su lado y a diferencia del segmento inicial, en la Parte II, las menciones locales son escasas. Entre ellas, se encuentra nuevamente Razin, aunque ya no es quien encabeza la sublevación, sino que se refiere a la inauguración de un monumento a su memoria: “la frente de Razin en la talla de Komionkov” (v 113). En contraposición, se observan numerosas citas internacionales, desde ríos de diferentes continentes (vv 63-67) hasta numerosas personalidades como líderes, teólogos, poetas, religiosos de diversas épocas y países. Hacia el final de esta parte, desde el verso 182 se nombran a varios dioses mitológicos pertenecientes a diferentes culturas (china, centroamericana, griega, entre otras) que participan de una reunión armoniosa. Estas deidades son retratadas por diferentes pintores: “observan a Corregio” (v 189) pintor italiano que vivió entre ¿1489? y 1534, “y se maravillan con Murillo” (v 190) por el artista español del siglo XVII y por último se menciona a Hokusai, el pintor japonés que nació en 1760 y falleció en 1819: “y maravillado por Hokusai” (v 194). En esta nueva visión también se observa la simultaneidad temporal, la escena reúne a los tres pintores junto a dioses de diversas culturas y todos pertenecen a diferentes épocas. De esta manera, se puede señalar que habría un rescate e integración de las diversas culturas superando divisiones temporales y geográficas: “Para todos, siempre y en todas partes, / nuestro grito pasará volando por la estrella!” (vv 71-72).

Por último, en la Parte III las citas locales también son escasas. Estas menciones que varían desde un instrumento musical, el baián (v 160) hasta el activista social Nosar (v 89), señalarían un marco referencial, por lo que tendrían un rol diferente si se recuerda el protagonismo que tuvo Razin o Lobachevsky en la Parte inicial. Por su lado, hay una sola mención internacional: “Donde Londres con China negocia / están los palacios altaneros” (v 77-78) a diferencia de la Parte II que valoraba positivamente la cita, ahora se lo menciona en las antípodas de lo deseado.

En esta tercera Parte, el protagonismo lo tiene el campesino. Al comienzo es presentado como un humillado: “¿Y qué dijo el señor del centeno? / Te agradezco esclavo” (vv 30-31). Sin embargo y después que “ha cambiado el aliento del destino” (v 59) surge: “y tú volarás, moreno e inmortal, / joven sagrado, hacia allá (vv 63-64). Los versos finales del poema lo encuentran en una situación diferente al inicio de esta Parte: “Y el destino, tras bajar hasta tu cabeza, /inclinará la espiga inteligente del centeno” (vv 242-243). El cambio que se produce no es solo dentro del ámbito social, sino que, como consecuencia de la nueva situación, se genera una nueva relación con el Universo. Así como se lo mencionó en su vida diaria “Hasta el alba junto a tu mujer / gavilla tras gavilla has atado” (vv 28-29) también y por medio de hipérboles, se le otorga una dimensión que lo relaciona con el cielo y los astros: “Y al sepultar los restos de los tiempos, / bebe la libertad en el vaso de las estrellas” (vv 94-95). En la última Parte de *Ladomir* es donde la relación con el Universo adquiere una dimensión preponderante estableciéndose un vínculo estrecho entre el ser humano con el cosmos y esta es la característica distintiva en relación con las Partes anteriores.

Cabe señalar que desde el inicio del poema se encuentran menciones a esta relación, aunque sin esa magnitud. Por ejemplo, en la Parte I, entre otras citas, leemos: “toma por los bigotes a la constelación de Acuario” (v 42) o “Y brindando con la constelación de Virgo” (v 71). Por su lado, en la Parte II, también hay varias referencias sobre el cielo, entre ellas: “Le es conocido el lenguaje del relámpago” (v 135). A través de estos versos se puede observar una profunda relación entre lo celeste y el ser humano que dará lugar a una nueva melodía interpretada por ambos planos: “Levanta un arco sobre las nubes / sobre el violín del globo terrestre” (vv 31-32).

Sin embargo, y pese a las citas señaladas, es en la última Parte de *Ladomir* en donde la relación con el Universo adquiere una dimensión mayúscula. El campesino interactúa con el cosmos, es el lugar por donde camina, siembra y despliega velas:

A la constelación sujetarás la vela  
para que más fuerte y más rebelde  
vuele la tierra a nivel supraterrrestre (vv 98-100, III Parte).

crecerán las espigas del centeno,  
las miman las caballadas celestiales (vv 124-125).

Queremos que el cielo tiemble  
bajo tu pesado andar.  
Sujeta la constelación con un madero  
y el valle con una reja de ejes.  
Como una hormiga, reptas por el cielo (vv 186-190, III Parte).

Apoyando en el cielo una escalera  
ponte el casco de los bomberos  
y sube a los muros de la luna (vv 198-200, III Parte).

Hay una relación profunda entre ambos planos, el Universo es la parcela en donde el ser humano interactúa estrechamente, es el lugar de su vida diaria. Esta nueva relación con el cosmos lo lleva a una mayor comprensión, como lo señala el autor en otro de sus textos no literarios: “Comprender la voluntad de los astros significa desenvolver el rollo de la libertad verdadera ante los ojos de todos”. Al tener otra visión, el ser humano se encuentra tan unido a las estrellas como a la tierra: “Uno de los caminos es la Escala del Futuriano, que en uno de sus extremos agita el cielo y en el otro se oculta en los latidos de su corazón” (Jlébnikov, 2019: 326).

En conclusión, y como ya se expuso, en cada una de las Partes, se puede observar una variación en la intensidad, tono y distribución de diferentes elementos: la utilización del tono profético, las menciones al zar, las referencias a los dioses y de personalidades locales e internacionales pertenecientes a diferentes épocas, la simultaneidad temporal, la profundización de la relación entre el ser humano y el Universo. Estos factores se interrelacionan de manera diferente en cada una de las Partes dándole cierta autonomía a los diferentes segmentos.

En I predomina una visión local, las citas nacionales son numerosas, es en la que más veces se menciona al zar, el tono profético al inicio del poema, anunciaría el cambio social. Por su lado, en II, disminuyen las referencias locales y hay un predominio de las menciones internacionales que reflejarían valores de justicia y espiritualidad, en contraposición, el zar es ridiculizado. En cambio, en III el monarca no es mencionado y hay una proyección al futuro sostenida por la utilización del tono profético al final del poema en una dimensión que involucra al Universo. Por lo cual y en conclusión, cada una de las Partes, lejos de ser cronológicas o secuenciales, reflejarían miradas y proyecciones diferentes sobre el mismo hecho.

En los últimos versos, la voz lírica no vaticina incendios o explosiones para el futuro sino que se esbozan los borrosos trazos de la utopía: “No dibujes con tiza sino con amor / aquellos bosquejos de lo que será” (vv 240-241). En estos versos se puede vislumbrar una nueva relación del género humano con su destino. Es el momento de escribir lo nuevo y esta sería la principal característica de *Ladomir*, se comienza a delinear lo que vendrá en un futuro próximo, la utopía comienza a construirse sobre la vieja realidad.

### **Bibliografía**

- Casado Díaz, Ó. (2008) “La función de la literatura en las novelas utópicas. En *Revista electrónica de estudios filológicos*. Número 15. Junio 2008 [w.w.w.um.es/tonosdigital](http://w.w.w.um.es/tonosdigital).
- Eagleton, T. (2010) *Cómo leer un poema*. Madrid. Akai. Trad. Mario Jurado
- Hernández, M. (1982) *Antología poética*. España. Ediciones Orbis
- Jlébnikov, V. (2019) *El rey del tiempo*. Obra reunida. CABA. Añosluz editora Trad. Fulvio Franchi
- Khlebnikov, V. (1984) *Antología poética y Estudios críticos*. Barcelona. Editorial Laia. Selección, traducción y presentación Javier Lentini
- Lo Gatto, E. (1973) *La Literatura Ruso-Soviética*. Buenos Aires. Editorial Losada Trad. O Frattoni
- Vallejo, C. (1982) *Poemas Humanos*. Buenos Aires. Editorial Losada.

## **Tres momentos de la relación entre el artista y la utopía: Jlébnikov, Chaiánov y Zamiatin**

Luis Alberto Harriet y Jerónimo Pereyra

### ***Nosotros de E. Zamiatin: la utopía invertida***

Las referencias a la literatura en el régimen del Estado Único están basadas casi exclusivamente en la poesía, pero con una visión particular sobre este género. En Anotación 1, el narrador señala: “poemas que reflejen la hermosura y magnificencia del Estado único”. Habría que profundizar sobre qué entienden por hermosura D-503 y el resto del régimen: “Hermoso y placentero es solamente lo racional y utilitario: máquinas, zapatos, fórmulas alimentos, etc”. Al aplicar estos parámetros a los poemas, el narrador afirma que “hoy la poesía (...) se ha convertido en un elemento funcional y útil”, por lo tanto la lira del poeta “es el cotidiano susurro de los cepillos de dientes eléctricos, el peligroso crujir en la máquina del Bienhechor (...) las alegres voces del libro de cocina más reciente”. Por esta razón, la poesía adquiere una función práctica, alabar y justificar al régimen, el Estado único es quien representa lo bello y útil de la existencia, otro tipo de poemas atenta contra lo bello y lo racional y su autor es un potencial peligro para la sociedad.

En relación con esta poética, la Anotación 9 hace referencia a una ejecución pública en un clima festivo. Si bien en el acto la figura central es la del Bienhechor, también el poeta estatal “al que se la había dispensado el honor y la dicha de bendecir este día de fiesta con sus versos” tiene un rol protagónico. Sus versos equiparan al Estado con Prometeo quien “forjó el caos, al que puso las cadenas de la ley”. En ese acto también hay otras figuras del poeta: el ejecutado y R-13, amigo del narrador, que recita sus versos antes de la ejecución. De esta manera, en la escena quedan expuestas tres figuras: el poeta estatal que sirve y justifica con su obra la acción del régimen, en segundo lugar, el ejecutado, quien paga con su vida el disenso y, por último, R-13 que se encuentra entre ambas posiciones y, si bien participa del acto con sus versos, “estaba lívido como la muerte” y agobiado porque “había poetizado una condena”. Él no sentía el honor que D-503 creía que debía tener.

En la Anotación 12, D-503 lee el libro de poemas de R-13 y se asombra de la manera en que el poeta había glorificado la tabla pitagórica. En esos poemas no se presenta ninguna ambigüedad, no hay “oscuridades insondables” ni error posible, solamente “existe una verdad” que tiene el valor de una sentencia. “Esta verdad se llama



dos por dos y el camino se llama cuatro”. No hay alternativas ni segunda lectura, no hay sugerencia ni hermetismo. Estos versos expresan “la existencia matemáticamente perfecta del Estado único” en donde cualquier oposición es irracional. Por este motivo, el ingeniero D-503 se pregunta en la Anotación 1 si las palabras que escribe “¿no han de trocarse por sí solas en un poema?” y califica de “nociva” a la raíz de -1, al escapar de la racionalidad aritmética, en la Anotación 8.

En *Nosotros* hay varias referencias a la literatura anterior al Estado único. Entre ellas se puede mencionar el momento en que D-503 le comenta al poeta R-13: “Afortunadamente los tiempos antediluvianos de los Shakespeare y los Dostoievski o como quiera llamárselos, ya han pasado”. Esa literatura era lejana a la poesía perfecta del Estado único, sin embargo, se pueden relacionar dos encuentros que tiene D-503 con la imagen del escritor del siglo XIX, Alexandr Pushkin.

El primero de estos encuentros está señalado en la Anotación 6 cuando el protagonista es llevado por I-330 a conocer la Casa Antigua, casi en los límites del Estado único, en donde desde una biblioteca el busto de Pushkin le sonríe. En ese momento D-503, apegado al sistema, no deja de preguntarse qué hace allí, por qué tendría que aceptar con indiferencia la sonrisa del poeta y no entiende la ironía ni la carcajada de I-330.

El segundo encuentro está mencionado en la Anotación 30, se repite la escena con los mismos protagonistas, bajo la imagen del autor de *El Jinete de Bronce* mantienen una conversación de “capital importancia, no solamente para el Estado único, sino para el Universo”. I-330 le plantea secuestrar el Integral.

Entre ambas reuniones se producen grandes cambios en D-503: le surge un alma, se enamora y atenta contra el Régimen. Se podría señalar que el creador del Integral realiza un recorrido iniciático entre los dos encuentros, que finaliza frente a la sonrisa de Pushkin, el poeta cuya nariz no era perfecta.

El cambio que realizó D-503 involucra también una revalorización de la literatura de ese momento. De esta manera, así como en la Anotación 9 admiró “El ritmo divino, metálico” de los versos del poeta estatal en la ejecución, luego en el día de la Unanimidad, Anotación 25, al escuchar nuevamente al poeta oficial comenta: “pero no capté ni una sola palabra: oía tan sólo el ritmo uniforme de los hexámetros que me recordaban el tic tac de un reloj”.

Por último, dentro de la gran esfera del arte, vale la pena destacar la mención que se hace en *Nosotros* de la creación musical. La Anotación N° 4 está dedicada a un

concierto de piano a cargo de I-330, el número femenino que más adelante tendrá el rol de llevar al protagonista por el camino de la subversión.

Previo a este concierto, D-503 hace algunas reflexiones sobre el arte musical, explicando que “nuestra música” es una composición matemática “las matemáticas son la causa, y la música, su efecto”, y señala la reciente invención del “musicómetro”, una máquina que compone “hasta tres sonatas en una hora” con solamente girar un botón. Luego de esta explicación, hay una demostración en el gran auditorio de lo que era la música del siglo XX, una música “salvaje”, según el Estado único. Para esta demostración, se ha escogido una pieza de Skriabin. Mientras I-330 toca el piano, el protagonista reflexiona lo siguiente: “La música era exaltada, salvaje y confusa, como todo cuanto procede de aquella época... carente del racionalismo de lo mecánico. Y todos cuantos estaban sentados con razón reían. Tan sólo unos pocos... Pero... ¿por qué también yo... yo?”

Al igual que la poesía, el arte musical también está atravesada de principio a fin por la razón. La música anterior al musicómetro se componía “en trance de inspiración, es decir, en un estado patológico de entusiasmo”. La irracionalidad daba lugar en el arte a lo salvaje y confuso. La racionalidad, por el contrario, está asociada con la claridad. Ya lo sabemos: “hermoso y placentero es solamente lo racional y utilitario”.

Los números ríen “con razón” al escuchar la música de Skriabin, pero el protagonista, que en este momento ya está gestando un alma, no puede reír. Lo irracional de la música novecentista ha hecho mella en él. En el siguiente apartado, veremos el rol que cumple la obra de Skriabin en otra utopía.

### ***Viaje de mi hermano Aleksei al país de la utopía campesina (A. Chaiánov): la utopía por venir***

En el *Viaje...* no abundan las referencias a la literatura, pero en su lugar hay una discusión, que reaparece una y otra vez, sobre la funcionalidad del arte en la utopía. En primer lugar, hay que decir que Chaiánov, al contrario de Zamiatin y Jlébnikov, no tiene su pie de apoyo en la literatura. A pesar de haber publicado algunos poemas en su mocedad, su interés estuvo siempre en las ciencias económicas. Desde joven se interesó por la cuestión de la cooperación agrícola. Durante el gobierno provisional de Kerenski fue viceministro de Agricultura, y participó en el Comité central de Tierras y en la Liga para la Reforma Agraria. Con el ascenso de los bolcheviques al poder, continuó colaborando con el Comisariado de Agricultura, hasta que la colectivización forzosa del

estalinismo lo dejó fuera de los planes, y luego lo convirtió en un personaje molesto. Sin embargo, Chaiánov no se privó de escribir ensayos y tesis sobre su programa político. ¿Por qué, entonces, aparece la necesidad de expresarlo también por medio de una novela? La respuesta a esta inquietud se encuentra en la propia obra.

En el *Viaje...* nos encontramos con otra valoración estética de la organización estatal, ya no desde un punto de vista matemático, sino desde un punto de vista económico: la belleza de la utopía reside en ser la forma más eficiente de administración de los recursos. Cuando el protagonista le pregunta a Aleksei Aleksandrovich (el patriarca de la familia que lo guía) cuál es la motivación que tuvieron para crear esta sociedad, el viejo se ofende y le grita:

¿Qué ha estimulado nuestro trabajo y el de miles de nuestros semejantes? ¡Pregúntele a Skriabin qué lo estimuló a crear Prometeo, qué llevó a Rembrandt a crear sus visiones! ¡Las chispas del fuego prometeico de la creación, míster Charlie! ¿Usted quiere sabe qué somos, si augures o fanáticos del deber? Ni una cosa ni la otra: somos gente de arte (Chaiánov, 2018: 128).

Las comparaciones no son azarosas. Aleksei Aleksandrovich pone a los rusos que fundaron la nueva sociedad en el mismo escalafón que el compositor Aleksandr Skriabin y el pintor Rembrandt, como “gente de arte”. La motivación de la utopía, ese lugar perfecto, se traslada a la esfera de lo bello. Se entiende la perfección de la organización social como algo sublime, digno de ser contemplado. Al mismo tiempo, las obras que elige para establecer la comparación tampoco son casuales. Por un lado, la palabra “visiones” (видение) para hablar de la obra de Rembrandt nos pone en el campo no sólo de lo pictórico, materia que recorre toda la novela, sino también de lo profético: visiones en el sentido de premoniciones, apariciones oníricas. La utopía formaría parte de este amplio género de obras de arte que contienen un valor profético. Y por el otro lado, tenemos el *Prometeo* de Skriabin, una obra musical llena de vigor que alude a la hazaña prometeica de robar el fuego a los dioses. Esta obra de Skriabin es el himno elegido por el nuevo Estado ruso, que se oye sobre el final de la obra durante la celebración de la victoria sobre los alemanes. La referencia es clara: el nuevo Estado ruso, como un moderno Prometeo, ha hurtado el conocimiento y lo ha puesto al servicio de la humanidad. El descollante avance tecnológico que describe la novela de Chaiánov siempre está tamizado por la óptica del arte. La fundación de la utopía es un hecho tan literario como el mito de Prometeo.

A propósito de la literatura, en el *Viaje...* aparecen dos menciones a Pushkin que también nos hablan de la relación entre la literatura y la utopía.

La primera alusión al gran autor ruso aparece cuando Aleksei recorre la Moscú del futuro y se encuentra con el antiguo monumento ubicado en el Bulevar Tverski:

Erigido en el sitio donde Napoleón mandó colgar a quienes presuntamente habían incendiado Moscú, era mudo testigo de los terribles acontecimientos de la historia rusa. Recordaba las barricadas de 1905, los mítines nocturnos y los cañonazos bolcheviques de 1917, las trincheras de la guardia campesina de 1932 y los lanzabombas de Varvarin de 1937, y seguía de pie, con la misma serena concentración, aguardando los que vendrían (Chaiánov, 2018: 96).

Pushkin, como máximo representante de la literatura rusa, aparece en la posición de testigo de los acontecimientos históricos, y se destaca su perennidad. La figura de Pushkin representa lo inamovible de la literatura en una utopía que es plenamente consciente del devenir imparable de la historia y lo inevitable de todo cambio.

Si pensamos en el género de la utopía en su sentido clásico, no debería extrañarnos que la literatura ocupe este lugar: sólo en la ficción puede producirse una sociedad que no esté sujeta al cambio y cuya existencia sea la perfección acabada. Chaiánov es consciente de esta paradoja cuando escribe su novela. Su utopía no es el fin de la historia. El nuevo Estado ruso se encuentra amenazado constantemente por potencias externas que intentarán derribarlo con mayor o menor éxito. Pero, además, pesa sobre él una condena mayor. Al comienzo del relato, se narra cómo el protagonista recorre las calles de la Moscú soviética y ve los resultados del socialismo bolchevique (esta novela constituiría un extraño caso de relato enmarcado donde una utopía se enmarca en una distopía). En ese momento de la historia que Chaiánov imagina, la realidad del socialismo soviético se pretende inquebrantable, y el narrador se topa con una frase de Herzen que fantasea con la idea de una revolución que nunca concluye. La cita termina así:

El socialismo se desarrollará en todas sus fases hasta las últimas consecuencias, hasta el absurdo. Entonces volverá a escaparse del titánico pecho de la minoría revolucionaria un grito de negación, y otra vez comenzará una batalla a muerte en la que el socialismo ocupará el sitio del actual conservadurismo y será vencido por una revolución futura y desconocida por nosotros (Chaiánov, 2018: 84).

Luego de esta lectura, el protagonista viaja al icónico año 1984 y allí conoce esa revolución futura que ha derrocado al “conservadurismo socialista”. La literatura

ingresa nuevamente de la mano de Herzen, esta vez con un rol premonitorio: no existe revolución que sea definitiva.

Retomemos la presencia de Pushkin, que reaparece en una segunda ocasión (Chaiánov, 2018: 99), cuando en su visita al palacio de Arjanguelskoie el protagonista conoce a la Hermandad de los santos Floro y Lauro, un monasterio que reclutaba a “los jóvenes talentosos que se destacaban en las artes y las ciencias”. Alekséi piensa en ese momento en Pushkin, recorriendo los parques de Arjanguelskoie, y en Iúsupov, noble dueño del palacio, con su biblioteca dedicada “a la revolución y la cocina francesas”. La política y el arte aparecen entreveradas en esta serie de referencias y en una biblioteca en la que se complementan los libros de teoría política (esa literatura filosófica francesa importada por Pedro el Grande) con los de arte culinario. Al contrario de lo que sucede en la utopía de Zamiatin, en Chaiánov no hay prioridad de la razón sobre la imaginación. Prima siempre el equilibrio entre estas dos esferas del desarrollo humano. En Chaiánov, el hombre utópico debe ser a la vez un científico y un artista, puesto que la utopía es la obra de arte creada por medio de la razón. En esta misma línea, Chaiánov personifica esta experiencia: siendo un personaje de la política y la economía, entiende que la sociedad que él pretende crear debe ser, a fin de cuentas, una obra literaria.

### ***Ladomir* (V. Jlébnikov): la utopía de una nueva realidad**

A diferencia de *Nosotros* y *Viaje...*, en *Ladomir* el poeta participa activamente en la construcción de la nueva realidad. En ese momento se planteaba otro modelo de sociedad con parámetros completamente diferentes a los establecidos hasta ese presente, la urgencia y la necesidad de establecer otro sistema se refleja en los versos de *Ladomir*. Por este motivo y a diferencia de los clásicos del género utópico, en los que el modelo social se encuentra asentado desde hace mucho tiempo, aquí ese futuro es próximo, casi inmediato.

En el poema la voz lírica hace referencias directas al autor, en un principio de manera distante, pero también se observarán versos en que esa voz se funde con la del autor.

El poema completo consta de tres partes y en cada una de ellas hay referencias al poeta. En la I Parte desde el verso 102 al 103 leemos “el vagabundo de las ideas y amigo de las calaveras / constelaciones forjará de nuevo”. Este “amigo de las calaveras” también se encuentra en otro poema de Jlébnikov, “Yo crucé a nado el golfo de Sudak” (Jlébnikov, 2019: 38) en donde señala: “Yo fui fotografiado con una calavera en la

mano”. Por otra parte, el retrato del autor con un cráneo es uno de los más difundidos. En estos versos se refiere al autor en tercera persona y en un acto creativo, el de forjar nuevas constelaciones.

Por su lado, en la II Parte, en los versos 77 al 78, también hay una mención relacionada con el cielo: “Y yo leeré en sus líneas el destino, / como brillan los rojos relámpagos”. Aquí la voz lírica, en primera persona, es quien interpreta el destino escrito en el cielo. En ambas citas las estrellas y el cielo tienen un rol fundamental, en la primera mención “el amigo de las calaveras” construye constelaciones nunca vistas y en la II Parte es esa misma voz quien lee aquello que vendrá. En el pensamiento de Jlébnikov el cosmos es fundamental, en uno de sus escritos no literarios señala: “Que el hombre, después de haber descansado de la máquina, se dedique a leer la escritura cuneiforme de las constelaciones. Comprender la voluntad de los astros significa desenvolver el rollo de la libertad verdadera ante los ojos de todos” (Jlébnikov, 2019: 326).

Por lo que se puede concluir que la voz lírica, constructora y visionaria de los días venideros, interpreta la creación que forjó en las constelaciones en donde se encierra el futuro del ser humano.

Finalmente, en la Parte III, entre los versos 79 y 86, la voz lírica adopta la 1ª persona del plural:

Nosotros, creadores de lo venidero,	
como un panamá nos calamos una nube,	79
Y sus cenizas no consideramos.	
Tan poco hemos perdido al marchar	
por la senda del sublevamiento:	
los presidentes del globo terráqueo	
marchan en masa, audaces.	
Conservamos trece años los futurianos	86

La primera palabra, “nosotros” se especifica como los “creadores de lo venidero” que se sublevan. Luego, se menciona a los presidentes del globo terráqueo entre los que se encuentra el propio Jlébnikov como lo señala en otro poema: “llamarnos y en adelante nombranos / Presidentes del Globo Terráqueo” (Jlébnikov, 2019: 157). En el último verso de este segmento aquel “nosotros” inicial adquiere identidad: “los futurianos” movimiento del que Jlébnikov fue protagónico.

La última referencia se encuentra entre los versos 162 y 165 en donde retorna la 3ª persona: “Aquellos jóvenes que juraron / destruir los lenguajes –ustedes / sus

nombres han adivinado— / de coronas vienen coronados”. Se recordará que la búsqueda de una renovación del lenguaje fue uno de los tópicos del Futurismo ruso.

Según lo mencionado en todas estas citas de *Ladomir*, el poeta adquiere un rol protagónico, pero su figura no es central, el poema no gira en torno a él, sino que se suma al resto de los marginados como el tísico, el campesino, la doncella, los soldados, en busca de una nueva realidad.

## Conclusión

En su *Lección Inaugural en el Collège de France*, Roland Barthes plantea la idea de que la literatura cumple una función disruptiva:

La literatura es categóricamente realista en la medida en que solo tiene a lo real como objeto de deseo; y diría ahora, sin contradecirme puesto que empleo aquí la palabra en su acepción familiar, que también es obstinadamente irrealista: cree sensato el deseo de lo imposible. Esta función, posiblemente perversa y por ende dichosa, tiene un nombre: es la función utópica (Barthes, 2003: 1001).

Como hemos visto, estas novelas utópicas nos plantean distintos momentos de la relación del artista (y en particular, del poeta) con la utopía. En *Viaje...* tenemos un artista con la tarea de imaginar la sociedad futura. El proceso creativo de la utopía involucra al artista porque el mundo utópico es, en la perspectiva de Chaiánov, una obra de arte.

En “Ladomir”, Jlébnikov nos muestra un artista en un rol activo, ya no simplemente desde la imaginación y la proyección, sino con acciones concretas. El artista propone métodos para llevar a la práctica la utopía, y se coloca a sí mismo como protagonista, junto al pueblo, de los cambios por los que aboga.

Finalmente, en *Nosotros* podemos ver lo que pasa cuando la utopía, ya concretada y establecida, se invierte. En esta distopía del control estatal, el artista está incapacitado para llevar a cabo esa función que Barthes le adjudica a la literatura. El poeta, despojado de su disruptividad, puede optar por convertirse en un mero elemento decorativo, o por la muerte. La literatura como la conocemos ya no es posible en la utopía de Zamiatin.

## Bibliografía

Barthes, R. (2003) *El placer del texto y Lección inaugural*. Oscar Teran y Nicolás Rosa (trads.). Buenos Aires: Siglo XXI.

- Chaiánov, A. (2018) *Viaje de mi hermano Alekséi al país de la utopía campesina*. Alejandro Ariel González (trad.) Buenos Aires: RyR.
- Jameson, F. (2009) *Arqueologías del futuro: el deseo llamado utopía y otras aproximaciones de ciencia ficción*. Cristina Piña Aldao (trad.). Madrid: Akal.
- Jlébnikov, V. (2019) *El rey del tiempo: obra reunida*. Fulvio Franchi (trad.). Buenos Aires: Añosluz.
- Slonim, M. (1962) *La literatura rusa*. Emma Susana Speratti (trad.). México DF: Fondo de Cultura Económica.
- Zamiatin, Ye. (1970) *Nosotros*. Juan Benúsiglio Berndt (trad.). Barcelona: Plaza & Janés.



# Las influencias de la tradición literaria rusa: paralelismos entre la obra de Dostoievski y la novela *Nosotros* de Evguéni Zamiatin

Ilze Veinberga

## Introducción

Escrita entre 1920 y 1921, la novela *Nosotros*, de Evgueni Zamiatin, no pudo ser publicada hasta años más tarde, debido a la censura del nuevo régimen soviético; de hecho, la primera publicación completa del libro data del 1924, y fue publicada en inglés. Por ese motivo, la novela primero ganó reconocimiento más bien en el mundo occidental, y con frecuencia ha sido analizada en conjunto con otras obras canónicas del género distópico, sobre todo, *1984*, de George Orwell, y *Brave New World* (*Un Mundo Feliz*), de Aldous Huxley; también es archisabido que Orwell ha reconocido que *Nosotros* fue una de sus principales fuentes de inspiración para escribir *1984* (Parrinder). A medida que, a lo largo del siglo XX, la distopía fue consolidándose como un género literario, sobre todo, con una perspectiva crítica, muchos análisis teóricos, desde una perspectiva posterior, han relacionado esas críticas no solamente con una postura hacia los acontecimientos sociohistóricos del siglo XX, sino también con una perspectiva crítica respecto al paradigma del pensamiento iluminista, vigente incluso hoy en día.

Esa línea de análisis puede ser fácilmente comprobada con una mirada, incluso superficial de esta novela tan multifacética; también, son innegables las influencias del escritor británico, HG Wells sobre cuyas obras de ciencia ficción el propio Zamiatin escribió en varias ocasiones. De todas formas, en este trabajo, me gustaría enfocarme más en algunos de los aspectos que permiten relacionar la novela con su propia herencia literaria rusa –la obra de Dostoievski, más precisamente–, y argumentar que, así como *La República* de Platón puede ser considerada una obra precursora de la *Utopía* de Tomás Moro, hay elementos, en algunos de los textos de Dostoievski, que pueden ser considerados como proto-distópicos y permiten vincular (los orígenes de) la novela distópica de Zamiatin más estrechamente con su propia tradición literaria, la rusa; en esta ocasión, me gustaría abocar la propuesta de análisis, principalmente, a *El sueño de un hombre ridículo* (1877), *Memorias del subsuelo* (1864), sin pasar por alto la imagen del Gran Inquisidor de *Los Hermanos Karamázov* (1879-1880), como también algunos aspectos de *Diario de un escritor*.

## Perspectivas de análisis: la época del iluminismo y el contexto histórico

Antes de proceder, me gustaría detenerme un momento para bosquejar, en líneas generales, algunas de las ideas del pensamiento iluminista. Desde un punto de vista teórico, varios autores<sup>40</sup> han señalado que el género de distopía se configuró en torno a las críticas a las ideas del iluminismo. También es cierto que muchas de esas ideas, innegablemente, siguen teniendo mucho impacto incluso en la actualidad.

Una de las más influyentes quizás sea la idea del progreso como una señal de desarrollo de la humanidad. Como también señala John Bury en su extensa obra *La Idea del Progreso*, desde incluso antes de la época de la Ilustración, muchos filósofos percibían *progreso* como algo positivo, una dirección deseable en la que se dirige la humanidad, presumiendo que la meta final sería llegar a la felicidad absoluta y permanente (Bury, 1921: 15-16). Así, según John Bury, fue Roger Bacon quien primero se pronunció a favor del progreso que a la humanidad puede brindar el estudio de las ciencias; para ello, Bacon había propuesto una profunda reestructuración de los estudios superiores, a favor de estudios laicos, hasta entonces solamente accesibles en el ámbito monástico. De todas formas, a pesar del carácter revolucionario e innovador de sus ideas, Bacon conservó la impronta de su tiempo, en tanto que el estudio de las ciencias era, para él, la *salvación del género humano*, sobre todo, porque formaba parte de las “cosas que conducen a la felicidad en la otra vida” (Bury: 37). Si bien no prosperaron en su época, sobre todo, debido a los debates con la Iglesia que tuvo Bacon y que, incluso, le costaron la prohibición de seguir escribiendo, la propuesta de Bacon fue una de las primeras señales que luego de la antigüedad marcó el resurgimiento de las ciencias en la historia de la humanidad, pero ya desde un lugar completamente distinto. Luego, fueron retomadas, ya en el Renacimiento, por Francis Bacon, el llamado padre del empirismo, cuyas ideas, por su parte, tuvieron impacto sobre el pensamiento de muchos de los posteriores intelectuales del Iluminismo, entre ellos, Rousseau, Diderot y Turgot, los llamados enciclopedistas (Bury).

En cierto modo, la importancia del rol de las ciencias fue teniendo cada vez más impacto porque se propagó a través de las ideas de más pensadores que, al mismo tiempo estaban también contemplando el alcance de las ciencias al nivel de la sociedad.

---

<sup>40</sup> Adam Stock, Tom Moylan, para mencionar a algunos; éste último también se refiere a textos de Teodoro Adorno y Hannah Arendt que han reflexionado sobre un tema recurrente en las ficciones distópicas –el totalitarismo– como una de las herencias del Iluminismo.

Así, por ejemplo, el alumno de Turgot, Nicolás de Condorcet ya vinculaba directamente el desarrollo de la política y de la ética con el progreso de las ciencias, es decir, el progreso en el saber necesariamente llevaba al progreso social, e incluso, proponía que el avance de la humanidad se limita solamente, en tanto lo limita la duración del planeta (Bury: 17). De todos modos, no habría que olvidar conceptos como, por ejemplo, la disponibilidad de los recursos de la tierra, administrados centralmente para ser explorados de forma privada, el ejercicio de la libertad individual –también presentes en las ideas de Condorcet, quien abogaba en favor de la libertad individual y la propiedad privada, siendo ésta última, para él, un elemento fundamental en el ejercicio de la primera–, que tuvieron un notable auge en la de la época del Iluminismo, ya tenían sus antecedentes. Sin más, podemos referirnos al conocidísimo texto de Tomás Moro, *Utopía*, de 1516; si bien es bastante anterior al Iluminismo, en cierto sentido, ese texto puede considerarse como una especie de puente entre la antigüedad (en tanto, toma *La República*, de Platón, como una de sus fuentes de inspiración para algunos de los alineamientos en cuanto a la organización política) y el desarrollo posterior, tanto de las ideas del progreso durante el Iluminismo, como del género ficcional.

Por otro lado, en el ámbito de la organización política, la idea del Estado, en tanto mecanismo de control, ya había estado esbozada en los escritos de pensadores como Voltaire, Rousseau, entre otros (en ese caso, más bien con miras al llamado fisiocratismo), pero las posteriores contribuciones de Augusto Comte fueron las que pusieron más énfasis en la preponderancia del Estado sobre la voluntad individual; esa idea prevaleció también como uno de los elementos fundamentales en la fuerza motora del progreso (véase, por ejemplo, *Plan de las operaciones científicas necesarias para la reorganización de la sociedad*, de Comte (1822) (Bury).

Estas son sólo algunas de las bases del pensamiento iluminista; de todos modos, con ese breve apunte, podemos fácilmente encontrar algunos puntos de crítica en lo que concierne al iluminismo, en la novela *Nosotros*. Podemos referirnos al rol de las ciencias, al control absoluto del estado por sobre la voluntad individual, la preponderancia de la creencia en la posibilidad de una racionalización total (y la postulación de esa racionalización como la equivalencia de una felicidad absoluta), entre otros. Podríamos seguir elaborando sobre estos aspectos críticos (respecto al iluminismo), pero tal vez no sea necesario, ya que no faltan estudios al respecto.<sup>41</sup> En

---

<sup>41</sup> En ese sentido, habría que tener en cuenta que algunos de esos análisis, realizados *a posteriori* y considerando la novela en conjunto con otras ficciones distópicas posteriores también pueden inducir a

lugar de ello, me gustaría explorar otra perspectiva: las influencias, presentes en la novela, de su propia tradición literaria – la rusa– y, más precisamente, la obra dostoievskiana. Es sabido que Dostoievski fue una de las influencias más notorias para Zamiatin (Stock) y, en *Nosotros*, podemos encontrar varias referencias directas a algunos textos de Dostoievski.

### **Configuración del panorama literario ruso: las influencias de la escuela natural**

Antes de proseguir con el análisis, quisiera hacer un breve recorrido teórico-contextual. En primer lugar, si bien podríamos coincidir con Stock cuando señala que no alcanza con considerar los orígenes del género distópico como un resultado sintético entre el naturalismo del siglo XIX y el utopismo positivista del fin del siglo XIX, ni tampoco considerar la novela, lisa y llanamente, como una oposición a la utopía, también habría que tener en cuenta que el llamado naturalismo en Rusia del siglo XIX, o la llamada escuela natural, se desarrolló a partir de motivos distintos, en comparación con las trayectorias que se desplegaron en la Europa occidental, donde sí surgió, en primer lugar, como una respuesta al iluminismo; sobre todo, el naturalismo rechazaba o se apartaba de la idea de la claridad absoluta, como resultado de una iluminación de la razón, como también de la del libre albedrío, entre otras; en lugar de eso, el naturalismo apelaba a las fuerzas de la naturaleza y sostenía el determinismo de esas fuerzas por sobre el destino humano (White).

En Rusia, la escuela natural fue introducida a través los escritos del primer crítico literario (propriadamente dicho) ruso, Vissarion Bielinski; de ahí que el naturalismo tuvo su repercusión también en las obras de varios escritores rusos – Gógol, Chernyshevski, y también, Dostoievski, para mencionar algunos. De todos modos, como dijimos antes, hacer una transposición tan simplificadora de un movimiento literario europeo al contexto ruso sería no solamente incorrecto y demasiado sencillo, sino también pasaría por alto muchas de las características de los acontecimientos anteriores. Habiendo atravesado las reformas “occidentalizadoras” del Pedro I (Pedro El Grande), la Rusia del siglo XIX disputaba su futuro entre las tendencias occidentalistas

---

conclusiones arbitrarias; así, por ejemplo, señala Adam Stock que algunos teóricos literarios en sus reflexiones sobre la herencia del Iluminismo (escritas más bien en la segunda mitad del siglo XX), y la relación de ésta con las ficciones distópicas han llegado a considerar a éstas últimas como “*la expresión de los miedos del siglo XX*” [Stock, 2011]; si bien en *Nosotros* también hay puntos de crítica respecto al paradigma del pensamiento iluminista, no habría que olvidar que fue escrita más bien a principios del siglo XX.

y la preservación de su propia herencia cultural (defendida por los llamados “eslavófilos”), profundamente atravesada ésta también por las influencias de la iglesia ortodoxa (Lobos). Eso marcaba una diferencia fundamental respecto del paradigma del pensamiento europeo donde, al contrario, las sociedades tendían a ser cada vez más laicas.

Por otro lado, habría que tener en cuenta que, a diferencia de otras sociedades europeas, la literatura rusa en ese momento era muy joven y todavía estaba en búsqueda de una definición propia más precisa, sobre todo en prosa; esa búsqueda de una identidad propia (que terminaría derivando en el término aplicado por Bielinski, *narodnost*, una especie de “alma rusa”), tenga un papel muy particular y fundamental en el desarrollo del naturalismo, o, la escuela natural, en Rusia. Señala Omar Lobos al respecto:

Bielinski fue el primero en tomar en consideración las particularidades históricas de Rusia para el abordaje crítico de la literatura, y de allí la necesidad de fundar una crítica que no soslayara esta cuestión. Consciente del carácter incipiente de las letras rusas, surgido de la imitación, asimila esto como un camino natural hacia la conquista de formas propias de su literatura nacional (Lobos, 2016).

Una de las principales características de esa escuela fue el enfoque sobre el “hombre pequeño”, incapaz, muchas veces, de salir de su estrecha visión y elevar su espíritu en aras de perseguir ideales más altos, sumergiéndose, en lugar de eso, en sus problemáticas cotidianas. En ese sentido, acordémonos de que la primera etapa creativa de Dostoievski también fue asociada con el movimiento naturalista, sobre todo, su primera novela “*Pobres gentes*”, gracias a cuya acalorada recepción (antes que nada, por el ya mencionado Bielinski), el joven Dostoievski ganó un amplio reconocimiento en los círculos literarios, sobre todo, por la precisión en su representación de *lo ruso*, “*narodnost*”.

### **Paralelismos entre Dostoievski y Zamiatin: procedimientos**

Volviendo a *Pobres gentes*, nos interesa retomar uno de los procedimientos narrativos que usa Dostoievski: la forma epistolar; si bien no fue un procedimiento innovador en sí, a través de ese formato Dostoievski sí logró captar el aspecto íntimo,

personal con que podía expresar los detalles de la vida social, en términos más generales. Esa especie de visión personalizada se mantiene también en otros textos posteriores, en tanto, la elección de la estrategia narrativa, junto con el uso de primera persona, propio de esos formatos, enfatizan aún más la subjetividad del narrador, pues estas líneas no estarían destinadas a ser vistas por otros ojos que los del propio escritor. En ese sentido, sostiene también Morson, que el narrador de “*Memorias...*”, a quien el editor describe como ese tipo de persona “cuya existencia no solo es posible, sino que es positivamente necesaria en nuestra sociedad, considerando las circunstancias, en las cuales nuestra sociedad en general fue formada”, decide escribir una especie de autobiografía, a modo de terapia, para poder así comprender su (propia) vida (Morson).

De esa manera, la escritura deviene, en Dostoievski, una herramienta para aliviar la conciencia, un modo de comprender la propia existencia. Por otro lado, la (falsa) intimidad de esos formatos también le permite al narrador revelar su personalidad. Así, el narrador de *Memorias* ya en primeras líneas se revela como *un hombre malvado, un hombre enfermo, un hombre repugnante...*, y el de *El sueño...* se proclama *ridículo* y dice que lo consideran *loco, desquiciado*.

También Zamiatin elige esa misma estrategia narrativa en *Nosotros*. El protagonista elige escribir un *diario*, para, en un principio, proveer un testimonio *objetivo* de un *nosotros*, en forma de una identidad múltiple y aparentemente homogénea. De todos modos, a medida que avanza con el *diario*, descubre que es capaz de experimentar sentimientos como celos, ira, pánico; también, a medida que avanza con la escritura, va discerniendo su propia conciencia subjetiva. Como declara el hombre del subsuelo, “toda conciencia es una enfermedad”, de ahí que al ir descubriendo la suya, una especie de *alma*, D-503 no puede sino sentirse enfermo, incapaz de cumplir sus obligaciones ciudadanas, y, de hecho, más adelante, junto con unos cuantos otros números habitantes del Estado Único, es “curado” de esa “enfermedad” a través de una especie de lobotomía...

Acaso haya también otro paralelismo relevante con la obra de Dostoievski. Señala Morson que uno de los volúmenes *Diario de un escritor* se compone de distintos artículos, publicados a lo largo de varios años en distintas publicaciones (principalmente, en el semanario de corte conservador *Grazhdanin* (“*El Ciudadano*”)) que luego fueron reunidos en un solo volumen, publicado en 1877; la particularidad de esa obra es que también ahí Dostoievski prefirió mantener el formato original – por

entregas (Morson). Así también, D-503 escribe su diario por entregas<sup>42</sup>, que con frecuencia termina interrumpiendo la escritura para cumplir con su obligación de dormir a la hora prevista según las reglamentaciones del Estado Único.

### **Paralelismos entre Dostoievski y Zamiatin: ejes temáticos**

Otra temática-puente se despliega en torno a la religiosidad. Como dijimos antes, la religión y la religiosidad formaban (y siguen formando) una parte muy fundamental de la cultura rusa. En ese sentido, quisiera señalar que, al margen de que Dostoievski y Zamiatin hayan tenido posiciones diametralmente opuestas respecto a la religión, el hecho que Zamiatin haya reflexionado sobre esa temática en *Nosotros*, no solamente tiene que ver con una especie de contestación a las reflexiones de Dostoievski, sino que también insinúa que Zamiatin reconoció la importancia de la religión en su propia cultura.

A continuación, veamos un par de ejemplos que trazan las similitudes en el recorrido religioso entre la obra de Dostoievski y la novela de Zamiatin.

Así, por ejemplo, la descripción del mundo del ensueño en *El sueño...*, donde el protagonista llega después de suicidarse (en el sueño), remite a un lugar paradisíaco:

¡Oh! Todo era igual que en nuestra Tierra, pero parecía que por todas partes irradiara festividad y un grandioso y sagrado triunfo, finalmente alcanzado (...) Y finalmente vi y conocí a la gente de esta feliz Tierra. Se acercaron a mí solos. Me rodearon y empezaron a besarme. ¡Hijos del sol! ¡Eran los hijos de su sol! ¡Oh! ¡Qué maravillosos eran! Jamás había visto en nuestra Tierra tanta belleza en un ser humano (...) Sus rostros irradiaban raciocinio y conciencia reconciliadora, colmada de paz; pero a la vez sus caras eran alegres; en las palabras y las voces de aquella gente se percibía una alegría infantil. ¡Oh! Oh, al ver aquellos rostros, enseguida lo comprendí todo, todo, ¡todo! Era una Tierra que no estaba mancillada por el pecado original, y donde vivía gente que no había caído; vivían en el mismo paraíso en que, según las leyendas de la humanidad, también vivieron nuestros pecaminosos procreadores, con la única

---

<sup>42</sup> Tal vez sea también una referencia a un texto aún anterior, “*Diario de un loco*”, de Gógol. Al margen de que el diario de por sí no era una forma innovadora de escribir ficción, no deja de ser llamativo que tanto en el caso del cuento de Gógol, como en el de *Memorias...* de Dostoievski, y también en la novela de Zamiatin, aparece la palabra rusa “*zapis*” – apunte, registro en castellano (en las traducciones al castellano esas referencias no se han conservado).

diferencia de que toda la Tierra aquí era el mismo paraíso (Достоевский, 1995: T. 14, 129-130)<sup>43</sup>.

Por otro lado, el mundo de Estado Único también remite a un lugar paradisíaco; solamente que, en este caso, ese paraíso está institucionalizado, tiene estrictas reglas y la felicidad se ha devenido un *deber* ciudadano; así, por ejemplo, dice R-13:

La antigua leyenda sobre el paraíso. ¿Acaso no es sobre nosotros, sobre lo que vivimos ahora? ¡Sí! A aquellos dos en el paraíso les fue dada la elección: felicidad sin libertad o libertad sin felicidad, no hay una tercera opción. Y ellos, necios, eligieron la libertad —y claro: es comprensible— luego durante siglos anhelaron cadenas. Cadenas ¿comprendes? De eso se trata el dolor del mundo. ¡Siglos! Y solo nosotros descubrimos de nuevo cómo devolver la felicidad (...) Ayudamos a Dios a vencer finalmente al diablo; después de todo, fue él quien empujó a la gente a romper la prohibición y saborear esa libertad pernicioso, es una víbora maliciosa. Y nosotros le aplastamos la cabeza con una bota: ¡trrrrrah! Y listo: el paraíso de nuevo. Y nuevamente somos ingenuos, inocentes, como Adán y Eva. Ya no hay ninguna confusión sobre el bien y el mal: todo es muy simple, paradisíaco, infantilmente simple. El Bienhechor, La Máquina, El Cubo, La Campana de Gas, Los Guardianes: todo esto es bueno, todo esto es majestuoso, hermoso, noble, sublime, cristalino. Porque protege nuestra falta de libertad, es decir, nuestra felicidad (Замятин, 1988).

La dicotomía entre la libertad y la felicidad (a base de obediencia), por un lado, y la naturaleza humana, por el otro, representa otra línea temática a través de la cual *Nosotros* remite a la obra de Dostoievski, en esta ocasión, al discurso del Gran Inquisidor en *Los Hermanos Karamazov* (ЛHK)<sup>44</sup>. En relación con ese punto, me gustaría señalar que, si bien la libertad y la felicidad también formaban una parte muy esencial del paradigma de pensamiento iluminista que habíamos brevemente esbozado más arriba, en el caso de Dostoievski y también en el de Zamiatin, esa dicotomía surge a partir de reflexiones en torno a la religiosidad y temas relacionados con la religión. Así, por ejemplo, la elección entre la libertad y la felicidad es el principal punto de crítica y argumento justificativo del Gran Inquisidor para explicarle al Cristo el orden de las

---

<sup>43</sup> Traducción propia de todas las citas cuyas fuentes se brindan en cirílico.

<sup>44</sup> Incluso, podría decirse que, a grandes rasgos, el discurso entero del Gran Inquisidor delinea la estructura de base del mundo representado en *Nosotros*



cosas en el mundo al que ha llegado, y, al mismo tiempo, explicarle por qué su vuelta a ese mundo es imposible, e incluso, tampoco es deseada. El Gran Inquisidor le reprocha a Cristo que éste ha querido darles libertad a los seres humanos, la posibilidad de decidir sobre sus propios destinos, sin tener en cuenta la propia naturaleza humana:

Quieres ir por el mundo y vas con las manos vacías, con una promesa de libertad que ellos, en su llaneza e ignominia innatas, no pueden ni comprender; una libertad que les da miedo y los atemoriza, pues no hay ni ha habido jamás nada más intolerable para el hombre y la sociedad que ser libres (Достоевский, 1991: T. 9, 284).

Más que un estado natural y deseable, la libertad termina siendo una carga, tal vez la más grande y la más pesada de todas, porque con esa libertad también viene la responsabilidad sobre la elección de criterio para discernir entre el bien y el mal. En ese sentido, hay incluso algo de proto-existencialismo en las obras de Dostoievski. El mundo al que vuelve Cristo en *LHK* quizás no es estrictamente distópico, pero sí es un mundo con un grado muy limitado de libertad, porque la humanidad no ha sabido qué hacer con esa libertad. Así, el paraíso soñado por el hombre ridículo lo arruina él mismo, corrompiendo a los bellos seres paradisiacos, al introducirlos a la mentira, la lujuria, los celos, la crueldad; por otro lado, el hombre del subsuelo en *Memorias* termina declarando la imposibilidad de que la libertad del ser humano, en tanto individuo, sea compatible con otras libertades individuales y los intereses de la sociedad, e, incluso, con sus propios intereses:

Díganme: ¿quién fue el primero que dijo, quién fue el que proclamó que el hombre comete villanías sólo porque no sabe cuáles son sus propios intereses, y que si lo ilustrasen, si le abriesen los ojos ante sus verdaderos intereses, ante sus intereses normales, dejaría inmediatamente de cometer villanías y se convertiría acto seguido en un hombre bueno y honrado, puesto que, ilustrado por la ciencia y comprendiendo sus verdaderos intereses, obtendría las ventajas que el bien proporciona? (...)  
(Достоевский, 1989: T. 4, 465).

Por eso, argumenta el viejo cardenal, la libertad no es lo que la humanidad necesita. En lugar de eso, se le ofrece la garantía de la no-carencia, más precisamente, la seguridad del alimento que ha pasado a ser el equivalente de la felicidad. Dice el viejo cardenal:

“¿Ves esas piedras en ese árido desierto? Conviértelas en panes y la humanidad seguirá tus pasos como un rebaño, dócil y agradecido, pero, al mismo tiempo, temiendo que retires la mano y que se acaben los panes (...) ‘¡Aliméntalos y entonces podrás exigirles que sean virtuosos!’ Esa será la inscripción que figurará en el estandarte de la revuelta que derribará tu templo”, le advierte a Cristo que ha vuelto sobre la faz de la Tierra, y agrega, “...y nosotros los alimentaremos haciéndoles creer que estamos hablando en tu nombre (Достоевский, 1991: T. 9, 284-285).

El pan, alimento por excelencia asociado al cristianismo, también aparece en el relato de D-503, en esta ocasión como una referencia de valor más bien simbólico a los antepasados, ya que se ha dejado de consumir desde hace mucho tiempo tras haber sido reemplazada por una alimentación a base de nafta, en el año 35 de esa nueva era (otra referencia simbólica al cristianismo).

Varios autores (Stock, Morson, entre otros) también han señalado el innegable paralelismo entre las figuras del Gran Inquisidor y El Bienhechor; efectivamente, Zamiatin también usa la palabra “*bienhechor*” (*blagodel*, en ruso), para la designación de la principal figura autoritaria de la novela, que es la mismísima palabra que aparece en el discurso del viejo cardenal en *LHK*:

Pues, ¿quién mejor para someter al hombre que aquel que domina su conciencia y dispone de su pan? (...) Sí, los haremos trabajar, pero, en las horas de recreo, organizaremos su vida como un juego de niños, con canciones infantiles, coros y danzas inocentes. Oh, incluso, les permitiremos pecar ya que son débiles, y por esa concesión ellos nos amarán como niños. Les diremos que todos los pecados se redimen si se cometen con nuestro permiso, que les permitimos pecar porque los queremos y que cargaremos nosotros con el castigo. Y ellos nos admirarán como *bienhechores* al ver que nos hacemos responsables de sus pecados ante Dios. Y ya no tendrán secretos para nosotros (Достоевский, 1991: T. 9, 292).

Además, el propio discurso está enunciado en una primera persona de *plural*, pero, a diferencia de la ingenua, inocente voz de D-503 que habla desde un *nosotros* un tanto *infantil*, convencido de la genuina existencia de esa identidad plural, la voz del Gran Inquisidor es maligna. El *nosotros* de él habla desde un lugar que está claramente diferenciado de *ellos*, los gobernados, y reservado solamente para los cristos modernos

(del Santo Oficio del poder). Pero esa voz, en realidad, sólo le habla, le confiesa a Cristo, porque ante los gobernados, el Gran Inquisidor, al igual que El Bienhechor de *Nosotros* es mudo, las ordenes se limitan a movimientos de manos, ya no es necesario expresar nada con palabras. En tanto que ambas figuras están simbólicamente vinculadas a la acción y ocupan el lugar central, a partir del cual se estructura la cosmovisión de cada una de las historias, también se puede trazar un recorrido semántico en torno a la descripción de las manos. Así, en el discurso del cardenal, son las que “han corregido la obra de Cristo”, al mismo tiempo que “reparten el pan”; en *Nosotros*, al relatar la ejecución de un poeta rebelde, D-503 dice que no puede distinguir claramente la cara del Bienhechor, solamente las manos ocupan el primer plano y son enormes, pesadas, como si fueran de piedra, al mismo tiempo, metálicas, con gestos lentos pero determinantes; son esas manos que ya no reparten el pan, sino el bien y el mal, son las que tienen el poder de castigar o de salvar. Por otro lado, las manos del propio D-503, “garras peludas”, como si fueran de un mono, sugieren, semánticamente, un retorno a la prehistoria, un estado anterior a la obra del hombre, al paraíso en la tierra, una tierra aún no mancillada por el pecado original (que otra vez permite vincularlo con el mundo paradisiaco de *alegría infantil* de *El sueño...*).

### **A modo de conclusión...**

Éstas son solamente algunas de las temáticas a través de las cuales es posible relacionar la novela *Nosotros* con los textos de los precursores de su propia tradición literaria, sobre todo, la obra de Dostoievski. Entre otras referencias que forman parte del recorrido entre la obra de Dostoievski y *Nosotros*, también podemos encontrar acaso una de las más famosas, la extracción de la raíz cuadrada (no-negativa, en el caso de Dostoievski); en *Memorias...*, el narrador, entre otras cosas, también reflexiona sobre las tablas de cálculos, las posibilidades de predecir y pre-diseñar deseos, la exaltación (tal vez no del todo necesaria) de lo bello y de lo sublime. Como dijimos anteriormente, – si bien la multifacética novela de Zamiatin también puede ser interpretada desde una perspectiva teórica que contempla las críticas que el género de distopía proporciona hacia las ideas del pensamiento iluminista, la cosmovisión negativa, distópica, representada en *Nosotros* tal vez esté más estrechamente vinculada con las ideas expuestas por Dostoievski; enfocándose más sobre la compleja psicología de los aspectos más oscuros de la naturaleza humana, Dostoievski también señaló que éstos forman parte del deseo humano, y, en tanto un instinto, es una especie de fuerza motora

para la humanidad, que no puede ser comprendida con la razón. En cierto sentido, la novela de Zamiatin, incluso, puede ser interpretada como una especie de respuesta, reacción que surge a partir de los planteos (proto-existencialistas) de Dostoievski que rechazan la idealización del carácter de la naturaleza humana, sugiriendo que tal vez sea ésta el factor principal para que el mundo, ya sea ficcional o real, se convierta en un lugar distópico; quizás, el diario de D-503 sea el testimonio de *ellos*, los gobernados por los *bienhechores*, con el que habría de encontrarse el Cristo, de *LHK*, si hubiera de volver a la Tierra algunos siglos más tarde...

### **Bibliografía**

- Bury, J. (2009) *La Idea del Progreso*. Madrid: Alianza Editorial, España, 1971.  
Disponible en línea: [https://kupdf.net/download/bury-john-la-idea-del-progreso-1920\\_5a8300fee2b6f5b74fdb88f3\\_pdf](https://kupdf.net/download/bury-john-la-idea-del-progreso-1920_5a8300fee2b6f5b74fdb88f3_pdf);
- Dostoievski, F. (2017) *Los Hermanos Karamazov*. EEUU: Penguin Clásicos.  
Dostoievski, F. *Memorias del subsuelo*.  
<https://onemorelibrary.com/index.php/es/libros/literatura/book/literatura-rusa-196/memorias-del-subsuelo-1030>
- Lobos, O. (2016) *Bielinski y la escuela natural*. Materiales de la cátedra de Literaturas Eslavas, Universidad de Buenos Aires.
- Morson, G.S. (1981) *The Boundaries of Genre: Dostoyevsky's Diary of a Writer and the Traditions of Literary Utopia*. Evanston, Illinois: Northwestern University Press.
- Moylan, T., Baccollini, R. (ed., 2003) *Dark Horizons: science fiction and the Utopian imagination*. EEUU: Routledge.
- Parrinder, P. (1973) *Imagining the Future: Zamyatin and Wells. Science Fiction Studies #1, Part 1*, Disponible en línea:  
<https://www.depauw.edu/sfs/backissues/1/parrinder1art.htm>;
- Stock, A. (2011) *Mid Twentieth-Century Dystopian Fiction and Political Thought*. Durham theses, Durham University.
- White, H. (1992) *Metahistoria. La imaginación histórica en el siglo XIX*. Trad. Stella Mastrangelo. México D F: Fondo de Cultura Económica.
- Достоевский, Ф. М. (1988-1996) *Собрание сочинений в пятнадцати томах*. Ленинград: Наука. [Dostoievski, F. M. (1988-1996) *Obras completas en quince tomos*. Leningrado: Nauka]. Recuperado de: <https://rvb.ru/dostoevski/toc.htm>
- Замятин, Е. И. (1988). *Сочинения*. Ростов-на-Дону: Ростовское книжное издательство. [Zamiatin, E.I. (1988) *Obras*. Rostov del Don: Editorial de Rostov]. Recuperado de: <https://ilibrary.ru/text/1494/p.1/index.html>

## La utopía desde una perspectiva feminista

Lucía Kramer

*La única arma digna del hombre, del hombre del mañana, es la palabra. Los intelectuales rusos, la literatura rusa, han luchado diez años seguidos por un gran mañana humano. Y ahora es tiempo de levantar de nuevo esta arma.*  
Zamiatin, “El mañana”.

La utopía eslava enfrentó múltiples contextos históricos que posibilitaron una serie de producciones literarias y reelaboraron los momentos de estos contextos para encontrar y construir una realidad aparente ficticia, una obra literaria con carácter utópico, con ansias de una construcción histórica diferente.

La centralidad del trabajo no se relaciona con el análisis de novelas de género utópico, sino con libros que tengan carácter utópico, es decir, con escritos que elaboren otras realidades, sociedades paralelas en momentos históricos complejos, generando un mundo utópico literario. La ficción, en este caso, posibilita la huida hacia una sociedad quizá futura, pasada o hasta presente, que las autoras seleccionadas elaboran mediante la narrativa, la crónica, el ensayo, la poesía. El material narrativo con carácter utópico se origina en consecuencia de la imposibilidad de escribir, lo irreconocible o lo imposible que se transforma en lo utópico, en escritura.

El concepto de lo utópico se relaciona en este análisis con la proyección hacia un futuro, hacia otro espacio posible, los dejes característicos de la literatura utópica envueltos en proyectos o deseos de otro plano imaginario/real posible. Sin embargo, este material narrativo con carácter utópico posee una condición más que lo agrupa: fue escrito por mujeres. En este caso, la historia la escriben las mujeres, y no cualquier historia, sino la conflictiva visión del siglo XX. La guerra, la revolución, los cambios fundamentales históricos que atravesó Rusia que ya no tiene a los soldados, líderes políticos, ideólogos, sino a mujeres escritoras, militantes, soldadas, periodistas, que en conjunto lograron transmitir otra visión de la historia, atravesaron el silencio para elaborar la historia de la utopía, la historia de las mujeres en el siglo XX.

En *El Narrador*, Benjamin explica que éste toma lo que se narra de la experiencia, sea propia o ajena, para transmitirla; y a la vez, lo torna en experiencias de aquellos que escuchan su historia. Las experiencias de los momentos históricos más

complejos e importantes de Rusia fueron reelaboradas por autoras como Anna Ajmátova, Marina Tsvietáieva, Evgenia Ginzburg y Svetlana Alexiévich.

“La muerte es la sanción de todo lo que el narrador puede referir y ella es quien le presta autoridad. En otras palabras, sus historias nos remiten a la historia natural” (Benjamin, XI, 1991). En este sentido, las palabras de las mujeres nos remiten no sólo a la historia de Rusia, sino a la historia de las mujeres, la historia de la guerra, los recuerdos o los actos creativos en forma de versos, prosas, crónicas, líneas que reflejan sentimientos y proezas a través del dolor y la ilusión de futuros tiempos.

La conformidad con las ideas establecidas en las épocas históricas de la revolución rusa, y durante el estalinismo, provocó la generación de una censura explícita, establecida por los propios individuos de esta sociedad. La búsqueda de una salida o cambio a las predisposiciones ideológicas del momento produjeron ciertos anhelos de expresiones escritas para exaltar y rechazar al mismo tiempo el sistema político y social establecido.

### **La literatura en el absurdo histórico**

Los modos en los cuales ha sido narrada la Revolución, el estalinismo, las guerras, han variado de acuerdo con los contextos de producción historiográfica y a la intervención de perspectivas teóricas y sociales dominantes. También las posibilidades económicas y productivas, la disponibilidad de fuentes de difícil acceso y los intereses ideológicos modificaron las narraciones y las interpretaciones de la historia y de la literatura. Las literaturas que se analizarán ofrecen una visión plural y ambigua del mundo que entra en conflicto con la perspectiva rígida y unitaria establecida. En efecto, el gran valor de estos libros se relaciona con su contenido develado. Son parte de la historia al ser instrumentos de una transformación que se produce al ofrecer una visión del mundo desde una perspectiva distinta, utópica y feminista. No sólo nos permite situarnos en el lugar de las autoras, sino que también nos muestran otras realidades.

Marina Tsvietáieva (1892-1941), enfrentada a la opinión general, a la famosa Revolución Comunista, se casó con un oficial del ejército blanco, Serguei Efrón que combatió contra los bolcheviques y fue vencido por ellos en 1920. Desde 1922, Marina Tsvietáieva emigró con su familia durante diecisiete años y se convirtió en la voz de la expulsada, de la extranjera. Sin embargo, a su regreso, vivió el horror del siglo XX, el inicio de la guerra en 1941 y las condenas a muerte y a los campos de trabajo para su

marido y su hija, y la decisión de su posterior suicidio. Escribió varios libros, poemas, teatro y prosa. Su escritura es musical y presta gran atención a la forma. Sin embargo, varios de sus escritos presentan una gran profundidad en su contenido como *Diarios de la Revolución de 1917* (1919), *El poeta y el tiempo*, *Indicios terrestres*, *Un espíritu prisionero*, entre otros.

Anna Ajmátova (1889-1966) fue otra de las escritoras que enfrentó el exilio, en este caso uno dentro de Rusia, debido a la misma época política conflictiva que debió enfrentar Tsvietáieva: la Revolución y la posterior dictadura de Stalin. Su primer esposo Nikolái Gumiliov fue fusilado, su hijo Lev, varias veces apresado y condenado a trabajos forzados en Siberia y su último esposo, Nikolái Punin, fue también condenado a la prisión. Su poesía fue prohibida, sus escritos fueron censurados y, en consecuencia, debió exiliarse en su propio país.

Evgenia Ginzburg (1906-1977) estuvo presa durante 18 años en varias prisiones, y luego en los *gulags* del estalinismo. Escribió *El Vértigo* para narrar las formas del dolor y del castigo que, como ella, vivieron millones de rusos. Su testimonio en forma de crónica evidencia el terror, y el abandono de los prisioneros políticos. Ginzburg fue detenida en 1937. Militante del Partido Comunista, profesora de la Universidad de Kazán y miembro editor de la revista *Tartaria roja*, pertenecía a los estratos intermedios de las clases dirigentes del partido. Su detención y condena, como la de la mayoría, fue injusta e infundada. *El vértigo* trata no sólo las consecuencias del periodo del Gran Terror, sino una autobiografía del reconocimiento de la escritora en su militancia política, en el sufrimiento y castigo de la detención de una comunista. Las memorias permitieron preservar la humanidad de los condenados y recordar para contar las consecuencias del ascenso de Stalin.

Svetlana Alexiévich (1948) en *La guerra no tiene rostro de mujer* (1985) expresó el lugar donde se encontraban las mujeres durante la Segunda Guerra Mundial, las soldadas, las poetas, las políticas, las científicas, entre otros tantos oficios profesionales; las mujeres se encontraban escribiendo sobre la guerra, hijas de la Gran Victoria, hijas de los vencedores.

Estas escrituras permiten dar cuenta de testigos de destinos comunes, el espanto del encierro, del terror, retratado en varios sujetos poéticos que narran otra historia, la de las mujeres en la guerra, las mujeres en la revolución, las mujeres en los campos de trabajo forzado, las mujeres escritoras que, bajo cualquier contexto, escriben. “Si intenta explicar algo con palabras, la sensación es catastrófica. Pierde el don de la palabra.

Quiere contar, y los demás quieren entender, pero se siente impotente” (Alexiévich, 1985: 18). Alexiévich toma las voces de testigos y participantes y los transforma en literatura. Sin embargo, la realidad de las historias se encuentra intervenidas por profundas verdades, sentimientos y de tiempos habitados por estas personas. La escritora logra tomar de los relatos lo inmutable, lo imposible de expresar, la historia de la guerra, la memoria bélica de las mujeres. La memoria bélica se dispersa por diversos relatos que dialogan entre sí sobre el horror de la guerra. La autora tomó la decisión de titular un apartado como “De lo que ha recortado la censura”, fragmentos de lo rebatible del espanto, lo irreconocible en el ser humano. “Toda mi vida he enseñado Historia... Y jamás he sabido cómo contarla. Con qué palabras...” (40). (...) “No se trata de la historia de la guerra o del Estado, ni de la vida de los héroes, sino de la del pequeño hombre expulsado de una existencia trivial hasta las profundidades épicas de un enorme acontecimiento. La Gran Historia” (57).

En este caso, los escritos, recortes, diarios dan cuenta de La Gran Historia. Las autoras la reescriben y la resignifican, las derivas de la utopía se generan de esta manera, creando literatura en condiciones imposibles. La crónica de Ginzburg de 1959 permitió descifrar el misterio de la guerra, el mundo belicoso como el único lugar cercano, el mundo tumultuoso. *Vértigo*, así como el resto de los escritos de las demás autoras, forma parte de la búsqueda por una literatura de la guerra, una literatura que contribuye a otras versiones de la historia, manifiesta un estado de aniquilamiento del individuo, de testigos de la atrocidad, para significarla en materia literaria, en derivas utópicas de poemas, registros y de historias que no forman parte de los relatos ni de los relatores oficiales.

### **Los escritos utópicos feministas**

Los escritos de las autoras presentadas luchan frente a la imposibilidad: la de habitar, de vivir, y hasta de recordar. La imposibilidad las atraviesa, pero frente a ésta, deciden escribir. Tsvietáieva en *Un espíritu prisionero* narra esta imposibilidad que se encuentra presente no sólo en sus relatos, sino también en los relatos de las demás autoras: “Imposible apartarse. Imposible habituarse. Una impenetrabilidad puramente exterior (y por lo tanto semántica). Indivisibilidad. Inseparabilidad...” (Tsvietáieva, 1999: 90). Lo impenetrable en lo exterior y en la semántica, pero las evasiones, las reformulaciones, las posibles “salidas” hacia el mundo feminista que encuentran en la narrativa.



Para Marina Tsvietáieva, los años de exilio resultaron momentos de mucha creatividad y escritura. Sin embargo, la censura, y los 17 años de exilio le dificultaron encontrar una editorial que publicara sus escritos. En ese momento, en el mejor de los casos, podía llegar a publicar en diarios o revistas, pero bajo condiciones limitantes y opresivas. Las condiciones de trabajo y publicación para Anna Ajmátova no fueron más fáciles. En 1925, Stalin decidió prohibir su obra junto con varios otros escritores. La censura y las persecuciones fueron imposiciones brutales que autoras como Ajmátova, Tsvietáieva debieron experimentar: La miel salvaje huele a libertad / el polvo, a rayos de sol; a violetas / la boca de una muchacha, y el oro, a nada absoluto. / Pero nosotros aprendimos para siempre / que la sangre tan sólo huele a sangre (Ajmátova, 1998: 210).

La obertura de *Réquiem*, y todos sus posteriores poemas agrupados enmarcan la dimensión ética y política. Ajmátova, cuando volvió a hacer filas ante las prisiones donde se encontraba su hijo Lev, frente a esposas, madres, mujeres, afirma en su poema *Réquiem*, en “En lugar del prólogo”:

En los terribles años del terror de Yezhov hice cola durante siete meses delante de las cárceles de Leningrado. Una vez alguien me "reconoció". Entonces una mujer que estaba detrás de mí, con los labios azulados, que naturalmente nunca había oído mi nombre, despertó del entumecimiento que era habitual en todas nosotras y me susurró al oído (allí hablábamos todas en voz baja):

—¿Y usted puede describir esto?

Y yo dije:

—Puedo.

Entonces algo como una sonrisa resbaló en aquello que una vez había sido su rostro.

(Ajmátova, 1994).

El compromiso en este enunciado denota la importancia y la responsabilidad que la autora tenía con su pueblo, como lo evidencia en *Réquiem*: “Estaba entonces entre mi pueblo / y con él compartía su desgracia”. Sin embargo, las condiciones más adversas históricas son las que despertaron el flujo creativo de Ajmátova. Es este poema lírico, un profundo lamento que expresa el dolor personal y el dolor colectivo de las muertes, la miseria, la incertidumbre y la humillación, también denota una prueba de poder, de tolerancia ética, física y por supuesto estética. La responsabilidad de escribir la historia, la funesta condena social.

Ajmátova sobre la revolución en *Requiem* (1921):

Todo ha sido saqueado, traicionado, vendido,  
Las alas de la muerte negra se ciernen sobre nosotros.  
La angustia del hambre lo está corroendo todo.  
¿Cómo es posible que exista aun esta luz tan brillante?  
De día, el bosque de fábula que hay en las afueras  
exhala el aroma intenso de las flores de cerezo;  
de noche, en la clara hondura de este cielo de julio,  
surgen centelleando nuevas constelaciones,  
mientras, a las casuchas mugrientas y ruinosas  
que persisten en la ciudad, se llega  
a ese algo numinoso, lo que nadie, nadie conoce,  
pero que desde siempre hemos anhelado (Ajmátova, 1994).

Ajmátova elabora una tragedia colectiva; confluye la experiencia de miles de rusos y rusas que pasaron por esas mismas experiencias. Quien habla en primera persona es Ajmátova, pero da voz a todas las mujeres que esperaban en las cárceles información o que debían mantener a sus familias y perdieron a los suyos. La utopía como la ocasión de hacerle frente a la imposibilidad creativa, para decir, escribir de forma significativa en momentos bélicos/históricos complejos inimaginables.

Si bien el poder soviético conquistó y guió a la literatura por los caminos del realismo socialista, el escritor, y en este caso las escritoras, no aceptaron esta exigencia. Los escritores emigrados, como el caso de Tsvietáieva y Ajmátova, interpretaron a su manera al realismo soviético. La impronta de sus escritos dejó entrever lo vedado del sueño soviético, los recuerdos de una historia no contada. A pesar de las críticas y las persecuciones, las autoras como Ajmátova, Ginzburg, Tsvietáieva lograron crear sus obras al margen o hasta en contra, en algunos casos, de la prohibición del poder. Los escritos, frente a las oposiciones del poder soviético, frente a las imposibilidades, a las censuras, lograron publicarse: la utopía de recordar, de desvelar y de escribir en esas condiciones. Alexiéovich, de la misma forma, publicó las memorias, recuerdos o grabaciones que se encontraban vedadas, prohibidas sobre la guerra. Los *raccontos* de sus entrevistadas develan una cara no conocida de la guerra, los relatos aspiran a la verdad, la verdad como fuente de sabiduría y expiación para lo que vendrá, lo utópico del futuro, de lo que desean: “Busco la verdad”. —Para usted, la verdad está en la vida.

En la calle. Bajo nuestros pies. Para usted es tan baja, tan terrenal. Pues se equivoca, la verdad es lo que soñamos. ¡Es cómo queremos ser!" (Alexiévich, 1985: 33).

La vida de las autoras reflejada en sus escrituras son formas de cristalización de su lucha para destruir y resignificar la vida a través de la muerte, el encierro, la persecución, el hambre, la enfermedad. La utopía, entonces, se relaciona con la forma en que consigue rescatar lo productivo del dolor durante su vida, sus registros son las posibilidades de extraer vida, ilusión, futuros amores, amistad, soledades, vivir todas las aventuras, todas sus capacidades y todos sus sentidos de forma provechosa ante la amenaza del enmudecimiento, de la censura y de la muerte:

Desde que durante los interrogatorios sufrí la tortura del sueño, padecía insomnio. No conseguía dormirme. Luego, la idea de que las horas destinadas al sueño transcurrieran en la vigilia, y que de día estaba prohibido dormir, me lanzaba a la desesperación. Me imponía dormirme pronto, sin pérdida de tiempo, y el único resultado era que el sueño se iba definitivamente. Lo único que me calmaba eran los versos. Los componía en mi mente. Eran muy breves (Ginzburg, 2012: 199).

La capacidad de recitar y componer versos permitió a Ginzburg sobrevivir a las situaciones más extremas, y frente a esto, en los momentos más conflictivos, crear y recordar.

Los diarios líricos de las escritoras proyectan sus mundos a través de un cúmulo de experiencias que transmiten la existencia trágica. Sin embargo, pese a enfrentarse a lo imponente de los versos, de la prosa, del pesimismo y la tortura eterna de los cuerpos, hay cierta percepción de una energía que por momentos parece inagotable. La vitalidad que parece no tener fin, la imposibilidad de atravesar lo tumultuoso de la vida, pero el poder y la vitalidad de la escritura parece sobrepasar todo, la utopía de sobrevivir a estos contextos se termina cumpliendo:

Es difícil, casi imposible, describir las sensaciones de un condenado a muerte. O, mejor dicho, probablemente es posible, pero se necesitaría el talento de Tolstói. Cuando vuelvo a pensar en aquella noche, sólo puedo recordar el extraño relieve que habían adquirido todos los objetos, y la boca pavorosamente seca. Si en esos instantes pudiera registrarse el curso de los pensamientos sobre una acusación fiscal, los resultados serían increíbles (Ginzburg, 2012: 173).

Las composiciones de las cuatro autoras reflejan las derivas utópicas, donde la acción de escribir es la única arma disponible para combatir la imposibilidad de vivir y convertirse en las narradoras de su tiempo.

## **Bibliografía**

- Ajmátova (1994) *Réquiem y Poema sin héroe*. Madrid: Catedra
- Ajmátova, A., & Tsvietáieva, M. (2008) *El canto y la ceniza. Antología poética*.
- Ajmátova, A (1998) *Colección de Ensayos en seis volúmenes*. Ellis Lak. Trad. De E. Feinstein.
- Alexiéovich, S. (2015) *La guerra no tiene rostro de mujer*. Debate.
- Badiou, A. (2005) *El siglo*. Buenos Aires: Manantial.
- Benjamin (1991) *El narrador*. Madrid: Taurus.
- Casado Díaz, O. “La función de la literatura en las novelas utópicas: de la amenaza a la disidencia”. Disponible en <https://www.um.es/tonosdigital/znum15/secciones/estudios-7-Novelas%20utopicas.htm>
- Feinstein, E. (2007) *Anna of All the Russias: A Life of Anna Akhmatova*. Vintage.
- Ginzburg, E. (2012) *El vértigo*. Madrid: Galaxia Gutenberg.
- La utopía en Rusia. Textos críticos y literarios*. Ficha de cátedra, Opfyl, 2020. Trad. de A. González.
- Trotsky, L. (2015) *Literatura y revolución*. Buenos Aires: RyR. Traducción de A. González.
- Tsvietáieva, M. (2015) *Diarios de la Revolución de 1917*. Barcelona: Ed. Acantilado.
- Tsvietáieva M. (1999) *Un espíritu prisionero*. Madrid: Galaxia Gutenberg.

## **El desarmadero de Karel Čapek.**

### **Nuevos diagnósticos de la máquina antropológica desde la ciencia ficción checa.**

Trilce Infantidis

El sol irrumpía en los ventanales y el calor abrasaba los muros de la casa en Eslovaquia. Era verano y promediaba el año 1920. Con los dedos todavía entintados, Karel entró, manuscrito en mano, a la habitación de su hermano Josef, que disfrutaba de la tarde retocando sus pinturas. Le leyó las últimas escenas para discutir su dramatismo, y algunos diálogos del primer acto que aún no lo convencían, pero, sobre todo, necesitaba un nombre mejor que “*labori*” para sus humanos artificiales. Las reverberaciones de las montañas, de tantos bisbeos eslovacos zumbando por los aires inspiraron la ocurrencia de Josef de llamarlos “*roboti*”, un neologismo derivado de la palabra “*robotnik*” que significa trabajador o quizás de “*robota*” que significa trabajo, pero siempre en el sentido de trabajo arduo o forzado.

Finalmente, *R.U.R (Robots Universales Rossum)* estuvo terminada. La obra de teatro transcurre, como toda utopía, en una isla donde funciona una fábrica de humanos artificiales que, vendidos como trabajadores, abaratarían de forma impensable los costos de producción. Todo carecería prácticamente de valor, erradicándose así la pobreza del planeta, junto con el empleo, liberando al hombre, como en toda utopía, de la degradación del trabajo manual: echando por tierra la explotación del hombre por el hombre y del hombre a la materia.

La utopía se circunscribe, por definición, en un territorio insular. Es condición de verosimilitud que la sociedad imaginaria se desarrolle en este tipo de terreno, no sólo para reafirmar su perfección en la finitud sino, sobre todo, para dar credibilidad a su autonomía.

[la sociedad imaginaria] debe estar ubicada en un sitio geográficamente plausible, aunque a la vez improbable, ya por su alejamiento o su dificultad de acceso, y por añadiría protegido de los contactos con el universo exterior para una configuración casi siempre insular, así esta insularidad sea literal (casi siempre) o sólo metafórica: en las utopías continentales, como Eldorado o la Mezzorania de Gaudence de Laques. Desiertos, selvas vírgenes y montañas infranqueables garantizan la clausura interna y el corte topográfico del territorio utópico (Kupchik, 2014).

Las utopías siempre tocan el tópico del trabajo. En ellas, generalmente el trabajo se ve reducido al mínimo, o los humanos se ven exentos de éste. Puede ocurrir como en *Ciudad del sol*, de Tomasso Campanella, donde el trabajo no supera las cuatro horas y

la carga es repartida colectivamente. O bien, como en *La isla de Felsenburg*, de Johann Schnabel, donde hay monos-sirvientes que realizan el trabajo, así como en las utopías más futuristas, los sirvientes son robots (en el sentido popular), máquinas.

En efecto, si cada instrumento pudiera cumplir la tarea que le es propia recibiendo órdenes o anticipándose a ellas, tal como cuentan acerca de las estatuas de Dédalo o de los trípodas de Hefesto -de los que el poeta dice que entran por sí solos en la asamblea de los dioses-, si las lanzaderas tejieran solas o las púas mismas tocaran la cítara, los capataces no tendrían ninguna necesidad de ayudantes ni los amos necesitarían esclavos (Aristóteles, 2015: 127).

Aristóteles en este pasaje intenta explicar la necesidad del amo de instrumentos animados para alcanzar su propósito, y sin embargo, establece ya en el siglo IV a.C el horizonte político del fin de la esclavitud a partir de la automatización técnica. Similar al planteo que hará Marx veintitrés siglos más tarde, en un mundo en los albores de la industrialización. Pero él escribe en un mundo post Revolución Industrial y post Revolución Francesa, donde todos los hombres se declaran iguales y el trabajo, empleo. Materializa el idealismo hegeliano que suponía que el trabajo espiritual abstracto engendraba al hombre y lo transforma en trabajo humano que engendra al hombre histórico, al hombre de carne y hueso. Así, hace coincidir plenamente toda la historia del hombre con la producción del hombre mediante el trabajo. Según Marx, la historia de la industria es el libro abierto de las facultades humanas, así como la pasión humana se realiza en su totalidad a través de la industria. En este sentido, la concepción de hombre se acerca mucho más al *Homo Faber*. El hombre es hombre en tanto que produce y usa herramientas, fabrica cosas, construye un mundo mediatizado por objetos.

Esta concepción de hombre se yuxtapone en el imaginario colectivo con la aristotélica, donde el hombre es el animal con *logos* y donde, quien realiza el trabajo, el esclavo, participa de la razón porque la percibe, en tanto que también es humano, pero no la posee, porque ese es el atributo del que domina, mientras que el suyo consiste únicamente en el uso de su cuerpo. En la antigüedad el trabajo productivo, “el trabajo para la vida”, era enteramente producido por los esclavos y, por lo tanto, la condición de hombre libre implicaba, naturalmente, la ausencia de trabajo.

*R.U.R.* encarna estos dilemas con el dispositivo de la fábrica de trabajadores a partir del descubrimiento científico del fisiólogo Rossum<sup>45</sup> que permite sintetizar materia viva artificial. Por medio de la síntesis química, descubrió una sustancia que se

---

45 Hay aquí un pequeño juego de palabras en checo porque “entender” es “rozumět”.

comportaba exactamente igual que la materia viva, pero con una composición distinta. Uno de los personajes, el director de la fábrica, Domin, cuenta la historia del invento: en 1922 el profesor Rossum se retira a la isla donde luego se creará la fábrica para hacer sus investigaciones con el fin de imitar el protoplasma, cosa que no logra hacer hasta diez años después, “es decir, cuatrocientos años después del descubrimiento de América”<sup>46</sup> (Čapek, 2008).

¿1892? ¿1932? La temporalidad es imprecisa, incongruente, demostrando la incapacidad mnemotécnica del humano que recita de memoria la historia de la fábrica y, a su vez, difuminando los límites cronológicos para la audiencia, que puede situar la obra en un futuro cercano como en un pasado reciente. Según Domin, Rossum buscaba dar una prueba evidente de que se podía prescindir de la Providencia; mejorar la naturaleza, ya que había encontrado un método más rápido, más simple y más flexible de organizar la materia viva. Čapek involucra la concepción teórica aristotélica de la técnica como aquello que permite perfeccionar lo que la Naturaleza no logra hacer, aunque está determinada a ello. También el problema de la mimesis aparece en tanto que, con la materia sintética que se comporta como la materia orgánica, aun pudiendo hacer cualquier otro tipo de seres, deciden imitar los seres ya existentes: humanos.

La obra se divide en tres actos y un epílogo. Comienza con la llegada a la fábrica de la señorita Glory, hija de un profesor, de parte de la *Liga de la Humanidad* con el fin de defender y abogar por los derechos de los robots, así como el reconocimiento de la igualdad entre hombres y robots. Esto al director le parece un disparate y comienza a trazar la delimitación entre uno y otro.

Si bien los robots tienen forma humana, esto no es más que por la falta de imaginación del profesor Rossum, que pudiendo crear a partir de la materia viva artificial una medusa con el cerebro de Sócrates o cualquier cosa asombrosa, se dispuso a imitar al ser humano. Los robots son máquinas de trabajo vivientes, más inteligentes, mecánicamente y técnicamente más perfectos que la propia naturaleza. Mientras que el hombre es algo que se siente feliz, que toca el violín, que pasea: cosas innecesarias

---

46 La referencia al descubrimiento de América es también una circunscripción dentro del género de la Utopía. Los viajes a la tierra desconocida, nueva, siempre estuvieron teñidos de una narrativa edénica, utópica, construyendo este imaginario en ya en las cartas, ya en los relatos de viaje. El siglo XVI fue un verdadero estallido de estas narrativas. Ver las investigaciones de Alcira B. Bonilla sobre este tema.

cuando lo que se quiere es que teja o cuente.<sup>47</sup> Nadie ha visto jamás sonreír a un robot. No tienen voluntad propia ni apego por la vida. No tienen razón de ser ni alegrías. Llegado el momento, se desarrollarán nervios de dolor para colocarles, de manera tal que alarguen su vida útil y se preserven de destrucciones posibles por falta de cuidado con su cuerpo, disminuyendo riesgos y aumentando los dividendos; pero no un alma, porque incrementaría los costos de producción.

El segundo y tercer acto transcurren cinco años después. En éstos se cuenta la sublevación Robot que hay en el mundo y que culmina con el exterminio de todos los humanos menos uno, el arquitecto Alquist al que conservan para que les transmita la fórmula creadora de robots, cosa que es imposible porque antes de morir la señorita Glory la había echado al fuego.

Luego de perfeccionar más y más los prototipos robots hasta hacerlos completamente iguales a los humanos, éstos desarrollan el odio, conocen su condición de explotados y se revelan. El doctor Gall, encargado de la construcción y la ingeniería de las máquinas vivientes, a pedido de la señorita Glory, a quien los robots le daban mucha pena, “perfecciona” unos 300 robots,<sup>48</sup> les da la capacidad de desarrollar irritabilidad e intolerancia, lo que hace que “dejen de ser máquinas” y desaten la revolución.

Ahora bien, el epílogo es extraño. Dejaron al arquitecto de los robots vivo para que recree la fórmula de fabricación de los robots: un humano esclavo de los robots que sin éxito intenta solventar su incapacidad de reproducirse. A pesar de que había robots masculinos y femeninos sólo por la costumbre humana de esperar que la secretaria fuera una mujer y el albañil, un varón. Alquist, este último humano, encuentra que dos robots, uno masculino y otro femenino, sienten apego y cuidado por la vida del otro y a los que a diferencia de los otros robots, los perros no les ladran ni ningún otro animal los rechaza.<sup>49</sup> Entonces, con una misión salvífica, los envía a Adán y Eva a repoblar la tierra, a recomenzar la humanidad.

Si pensamos en un robot, lo más probable es que pensemos en un cuerpo de metal, y, sin embargo, vemos que en su origen éstos tenían un cuerpo orgánico. Cuando

---

47 Tejer y contar no parecieran ser ejemplos al azar de quehaceres ya-no-humanos. Si nos retrotraemos a Platón, veremos que en *Político* éstas son las tareas del gobernante. (Ver el análisis que hace de este diálogo Fabián Ludueña Romandini en *La comunidad de los espectros*).

48 Quizás tampoco sea coincidencia la elección de un número tan espartano en la obra.

49 El hecho de que los animales rechacen a los robots pone de manifiesto la condición de artificialidad de los robots, mostrando una gradación entre naturaleza y artificialidad, en el que se escalonan animales, humanos y robots.



los robots se volvieron metálicos en el imaginario popular seguirá siendo un misterio. En 1922, *R.U.R* se estrenó en Nueva York, en el reconocido teatro Garrick, donde tuvo 184 representaciones. Pocas veces una obra checa tuvo tanta repercusión alrededor del mundo y fue traducida a tantas lenguas. Su éxito en La Gran Manzana coincidió, por un tiempo, con la puesta en cartelera de *L'uomo meccanico*, película italiana de ciencia ficción que aún sigue a la espera de un golpe de suerte similar al hallazgo arqueológico de *Metrópolis*. Ésta trataba sobre un científico que logra crear un aparato mecánico con forma humana, con súper-fuerza y súper-velocidad, a control remoto; es decir, lo que hoy llamaríamos limpiamente un “robot”. Quizás Broadway ofició la síntesis.

El primer robot metálico apareció en Inglaterra en 1928, con la creación de Eric, el robot que abrió la “Exhibition of the Society of Model Engineers”. Eric era un mamotreto de aluminio de tamaño humano que pesaba media tonelada. Dos motores de doce voltios impulsaban un sistema de poleas que le facilitaban la movilidad de las articulaciones de brazos, cabeza y rodillas, aunque no podía desplazarse por el espacio. A través de radiotransmisores podía hablar y así fue como inauguró la exhibición, reemplazando al príncipe Albert, quien debía hacer originariamente el discurso de apertura. Eric llevaba en el pecho las letras “R.U.R” en honor a la obra de Čapek. Poco después fue trasladado a Estados Unidos para un tour tecnológico. En la *Evening Tribune* del 29 de enero de 1929 aparece el discurso con el que Eric saludó a los neoyorquinos: “Ladies and gentlemen, I am Eric the robot, the man without a soul. It gives me a great pleasure to be here with you in New York”.<sup>50</sup> En el pie de foto donde se lo ve tomado de la mano por una dama, y mirándola se lee: “Mr. Eric Robot, the perfect man who does just what he’s told and nothing else”.<sup>51</sup>

Quizás fue la simple y anquilosada asociación entre máquina y metal la que condujo la interpretación norteamericana de los robots, pero al mismo tiempo son estos desplazamientos semánticos los que revelan las operaciones de separación que impone la máquina antropológica, oponiendo al hombre de los otros vivientes. El cuerpo de metal y el cuerpo orgánico se disponen de igual manera en el momento en que están al servicio del trabajo. Según Descartes el cuerpo es una máquina, y, así, al carecer de una glándula pineal que despliegue el *cogito*, los animales no son más que *automata mechanica*, sólo que más perfectas y complejas porque su artesano no es otro que Dios.

---

50 “Damas y caballeros, soy Eric el robot, el hombre sin alma. Es un gran placer para mí estar aquí con ustedes en Nueva York”.

51 “Sr. Eric Robot, el hombre perfecto que hace sólo lo que le dicen y nada más”.

Por eso, en cierto sentido, es una pena que se haya diluido la ironía inicial de *R.U.R.* con respecto a las concepciones cartesianas. La aparición de una materia viva artificial que implica una mejora en la ingeniería natural que compite con Dios re-elabora los motivos por los cuales Descartes argumenta en esta dirección. El alma no se relaciona con la capacidad de moverse (rechazando la concepción clásica de ánima), porque el cuerpo mecánico es autómatas, aunque de diferentes grados de complejidad y perfección según sean manufactura humana o divina. Ésta ahora se encuentra en estricta relación con las capacidades sensoriales y cognitivas, patrimonio del ser racional que es el hombre, aunque específicamente en la obra de Čapek son la intolerancia y el odio, aunque también el apego a la vida, las características por excelencia de lo humano.

La pregunta a la que se enfrentaba la *R.U.R.* en primera instancia radicaba en esa diferencia entre vivo y no-vivo, animado e inanimado, es decir, lo que tiene alma (*anima*) y lo que no la tiene.<sup>52</sup> También sobre las definiciones y las ambiciones de lo humano. El ejercicio de imaginación que proponía la obra era pensar un producto artificial, que se comportara (y “comportara” es la palabra clave) como la materia viva, y si por lo tanto podría haberse convertido en vehículo de “la vida”. El destino metálico, “tecnológico”, de los robots revela que la concepción sobre las capacidades de creación de la humanidad recae en la manufactura industrializada y en los desarrollos de la metalurgia; lo cual es lógico para la sociedad de “La era de las máquinas”.

En cierto sentido, la conversión de los robots a un cuerpo metálico no se refiere a un progreso tecnológico material, sino que se retrotrae a una antigua concepción mitológica. Las ayudantes de Hefesto, las *Koupai Xpυσεα* eran autómatas de oro forjadas por el mismo dios para servirlo. E incluso la tradición de autómatas es larga, llegando a su esplendor con el desarrollo de los mecanismos relojeros. Sin embargo, lo llamativo en el caso publicitario de Eric es el ensamblaje conceptual entre “la falta de alma” y “el hombre perfecto”, y “el hombre perfecto” y “la obediencia”:

todo poder encuentra siempre su fuerza en la leyenda y en el mito. [...] Del mismo modo deben entenderse las utopías [...], estos proyectos no se tratan de formas imaginarias o de fantasías de una sociedad mejor, sino que, siempre y en todos los casos, nos hallamos ante la presencia de un género supremo de la ciencia política por medio de la cual se busca erigir a la reflexión utópica en un laboratorio de experimentación de nuevas tecnologías de poder que tarde o temprano habrán de aplicarse, en sus líneas lógicas profundas, en alguna sociedad concreta (Ludueña Romandini, 2020: 86).

---

<sup>52</sup> Es interesante remarcar que en checo la diferencia entre animado e inanimado tiene una manifestación marcada en la flexión nominal en los sustantivos masculinos.

Los conceptos de técnica y tecnología se complejizaron e incluso invirtieron perspectivas a lo largo de la historia; y estas concepciones se yuxtaponen a la hora de pensarlos. Por un lado, está la concepción de la antigüedad, sostenida por Aristóteles, pero incluso continuada por Simondón, el gran filósofo de la técnica post Segunda Guerra mundial, donde la técnica es la naturaleza humana, el medio por el cual el humano puede perfeccionar la Naturaleza para que ésta actualice su potencia. Por el otro, la técnica es lo opuesto a la naturaleza, e incluso su enemiga. El desarrollo tecnológico se revela como el principal culpable de la crisis climática que estamos atravesando, de la destrucción masiva de biomas y básicamente la aniquilación planetaria. En una, la técnica media entre la naturaleza y lo humano; en la otra, la naturaleza y la técnica se oponen mientras que lo humano media entre ambas, o se encuentra entre ellas.

Las depuraciones terminológicas de Simondon nos permiten acercarnos más a los despliegues teóricos de la obra de Karel. Alrededor de los años 1950 propone organizar un área de coordinación en el École Normale Supérieure entre científicos y filósofos que desafortunadamente no prospera. Entre los apuntes que reunía en una pequeña carpeta negra bajo el rótulo de “Investigaciones filosóficas” hay un texto escrito por esos años que trata justamente de delimitar el robot y el autómatas:

El robot es una imitación del hombre cuya finalidad funcional es imitar al hombre. El robot supone entonces un espectador para el cual existe la ilusión, un tercer término que es la conciencia espectadora más allá del imitador y de lo imitado. Por el contrario, el autómatas no tiene por fin imitar, ni por objeto la ilusión.[...] Como apunta perfectamente Couffignal en su estudio sobre las *Máquinas de pensar*, el autómatas lleva a cabo una tarea que el hombre podría realizar, no *imitando* al hombre, sino según métodos en ocasiones extremadamente diferentes (Simondon, 2018:123).

Čapek escribe en sus memorias que se sentía responsable por estimular el miedo a que los humanos fueran reemplazados por las máquinas, aunque jamás fue esa su intención, ni su temor. Por supuesto que su obra portaba una dura crítica a los usos y fines de la tecnología, pero sobre todo a la falta de imaginación. La crítica contra el sistema corre no tanto por el hecho de que se fabriquen humanos artificiales sino por el afán de dividendos. Los robots terminan haciendo la revolución y deshaciéndose de los humanos como una mera consecuencia de las condiciones de explotación y abuso que siguen operando, porque es la reacción esperada del oprimido. Esto no quita que no haya una clara referencia a la revolución bolchevique donde el alzamiento Robot

levanta la consigna de “Robots del mundo, ¡Uníos!”. El sueño del paraíso de la liberación del trabajo se ve truncado en el tercer acto cuando los Robots comienzan la revolución y aniquilan a todos los humanos por el deseo de ser humanos ellos mismos, ocupar su lugar. La opresión lleva a la rebelión, y siempre es deseo del dominado, dominar.

En las intenciones del escritor, *R.U.R* era un ensayo metafísico sobre la capacidad humana de crear y la capacidad de la creatura de desafiar la supremacía del creador. El misterio de una vida creada a partir de la química<sup>53</sup> y la definición misma de vida. Todas las líneas cristianas en la obra no son más que el intento por definir y establecer un marco espiritual para poder pensar el problema del alma en la vida creada artificialmente. Pero, sobre todo, se extrema la concepción hegeliana, en la traducción marxiana, del autoengendramiento del hombre por medio del trabajo, siendo éste el dispositivo, la antropotecnia, productor de humanos. En el sueño de quedar exentos del trabajo, éste se traslada a otros cuerpos y los humaniza. La sensibilidad de los humanos se aloja en sus gestos y el trabajo es un gran organizador del quehacer humano. Los robots se vuelven humanos, consiguen un alma, en tanto que son los cuerpos sobre los que recae el trabajo.

En *Lo abierto*, Agamben emprende una investigación sobre el umbral crítico que produce lo humano a través de una serie de escisiones, un artificio para producir su reconocimiento: “Según la sensibilidad de la época, la máquina antropológica [...] es una máquina óptica [...] constituida por una serie de espejos en los que el hombre, mirándose, ve su propia imagen siempre deformada en rasgos de mono” (2007: 67).

Cabría preguntarse si hoy la imagen que devuelve el espejo no es ya el mono sino el robot. Simondon pone el foco en lo que pareciera ser el punto crítico: el robot es una imitación del hombre cuya finalidad funcional es justamente ser una imitación del hombre. En este sentido la cuestión antropológica se desplaza al espacio de la disyunción ontológica de copia y original. Los robots de *R.U.R* superan, en algún sentido, la deficiencia de la copia, alcanzando el estatuto humano, pero con el imperio de repetir la humanidad. Cual Adán y Eva, los robots humanizados no pueden sino darle nuevamente un mismo origen. Un epílogo tan bíblico nos permite volver a pensar la narración mítica cristiana: Dios ha hecho al hombre a su imagen y semejanza. A su vez, Dios es inefable e incognoscible, dejando al hombre sin un modelo definido y haciendo

---

53 Algo no tan extraño de pensar hoy en día con el desarrollo de la programación en células.

del robot un reflejo anhelado de la proyección de su humanidad.

Quince años después de la escritura de *R.U.R.*, también bajo un sol de verano, el 27 de agosto de 1935 Karel Čapek terminó *La guerra de las salamandras*, una novela que vuelve sobre la temática de la recuperación del estado previo a la caída con la supresión del trabajo humano, desplazado a otros seres. Ese día escribió:

Hoy terminé el último capítulo de mi novela utópica. El protagonista de este capítulo es el nacionalismo. El contenido es simple: la destrucción del mundo y su gente. Es un capítulo repugnante, basado puramente en la lógica. Pero tenía que terminar así. Lo que nos destruya no será una catástrofe cósmica, sino simples razones de Estado, economía, de prestigio, etc. (Klíma, 2002: 200).

*La guerra de las salamandras* se publicó por entregas entre 1935 y 1936 en el diario *Lidové noviny*. La técnica narrativa es pionera, se construye a partir de fragmentos, focalizaciones de distintos personajes, recortes de diario, estudios biológicos y conductuales, en definitiva, el relato es construido como un *collage*. Contada linealmente, la historia comienza cuando el capitán Van Torch descubre unas salamandras muy inteligentes, con una habilidad especial para encontrar perlas. Siendo éstas muy vulnerables a la depredación de los tiburones, decide intercambiar perlas por armas que les permitieran defenderse. Así se entablan las relaciones entre humanos y salamandras, que luego escalarían a niveles industriales internacionales. Cuando el negocio de las perlas bajó su rentabilidad por agotamiento de las mismas, el negocio fue la producción de las mismas salamandras. Se organizaron granjas criadoras con la misma lógica que la fábrica Rossum. Las salamandras se vendían para realizar trabajos, abaratando los costos e incrementando la productividad, de forma diferenciada dependiendo de sus aptitudes. Las más inteligentes, capaces de hablar cinco o nueve idiomas y con formación de líderes eran las más caras y se encargaban de manejar a las otras, obreras, fuertes y grandes, o a aquellas que se vendían por tonelada, para los trabajos más fáciles y repetitivos.

El descubrimiento de las salamandras produjo un gran revuelo, discusiones sobre si poseían o no un alma, se adujo que tenían derecho a una educación y comenzaron las escuelas para salamandras, hasta les inventaron una religión que terminó teniendo muchos más adeptos humanos que salamandrinos. Con humor ácido, la novela expone los mecanismos de la colonización y las fronteras semánticas que impone la política internacional sobre la definición de lo humano para ejercer ciertos usos sobre los cuerpos. De hecho, las salamandras son ejemplares del *Andrias*

*Scheuchzeri*, un tipo de anfibios conocidos tan sólo por sus fósiles, que cuando fueron encontrados en 1726 se creyó que eran los restos del ser humano prediluviano. Poner en cuestión que el proceso evolutivo que dio lugar a nuestra forma de vida fue el único en el planeta abre la posibilidad a pensar en otras humanidades posibles, no-antropológicas; o antropológicas en tanto que capturadas por las antropotecnias, pero donde se disuelve el destino de homínidos de ser capturados por éstas.

En cualquier caso, el catalizador del final de la novela es el desmadre de la situación global a partir de la aparición y propagación de las salamandras. Enfurecidos por el reemplazo sistemático de humanos, se intentó frenar la producción de salamandras en granjas, pero ya era demasiado tarde. Así como había escalado exponencialmente el trabajo que se les requería a las salamandras, erradicando prácticamente el trabajo humano, también había escalado la demanda de armas de su parte: las salamandras compraban casi la totalidad de las armas nucleares, por lo que la poca industria humana que quedaba estaba montada sobre su demanda y la economía global dependía de ellas. La novela termina con la escena de las salamandras rompiendo los continentes para formar bahías, porque dada la superpoblación que se generó, no tenían ya lugares para habitar y activamente las salamandras recrearon los terrenos utópicos, terraformaron la propia tierra haciendo del planeta un mundo de islas.

Siendo el sistema una herrumbre de afán por los dividendos, el final de *La guerra de las salamandras* es el mismo que el de *R.U.R.*: el exterminio de los humanos y el reemplazo de una humanidad por otra. Ya no robots y el miedo a la sustitución del hombre por la máquina, sino animales no-homínidos igualmente volubles a las antropotecnias: más humanos que los humanos, otra evolución posible de lo humano. Ambas obras responden de la misma forma al sueño utópico de la liberación del trabajo. Čapek insiste con la crítica: en ningún momento se suspende la lógica de la explotación, el operativismo de la máquina sigue intacto. Si la historia del hombre es la historia del proceso del trabajo y la negación, a través del cual el animal humano, o el *Homo Sapiens* había devenido humano, las obras de Karel piensan continuidades no-humanas de la humanidad, continuidades sustentadas por la misma lógica del trabajo, desplazada a otros cuerpos, donde la máquina antropológica sigue operando sus segmentaciones.

También en *Lo abierto*, Agamben diagrama el concepto de la máquina antropológica y dice que esta existe en dos versiones, una antigua y una moderna. La primera se basa en la humanización del animal, mientras que la segunda funciona animalizando lo humano. Si pensamos *R.U.R.* y *La guerra de las salamandras* en

conjunto alrededor de este eje de la máquina antropológica podemos vislumbrar que ésta no funciona sólo con un polo de lo animal que se configura en la lógica de la excepción, generando un excluido/incluido o viceversa, sino a partir de una escala de gradación entre el animal y ya no Dios, sino el robot, entre los cuales oscila la definición de lo humano siempre negativamente. El animal es el polo natural mientras que el robot es el artificial/tecnológico. Frente al primero el hombre se comporta como un [+Robot], siendo que se construyó como humano diferenciándose de la Naturaleza por la técnica; frente al segundo es un [+ Animal] diferenciándose de los robots por la falta de la animalidad que es también humana. Animal, demasiado animal.

A su vez, el robot es la imagen que devuelve el espejo de la máquina antropológica. La imitación sin modelo del robot funciona como lienzo blanco para proyectar una humanidad inalcanzable por su deficiencia ontológica. Poco a poco se le está transfiriendo la humanidad a los robots, al tiempo que el resguardo espiritual del humano, su alma, reside en aquello que fue denigrado a lo largo de la historia: su parte animal.

Curioso, nunca se considera la posibilidad de apagar la máquina.

### **Bibliografía:**

- Aristóteles (2015) *Política*. Buenos Aires: Prometeo.
- Agamben, G. (2007) *Lo abierto*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Čapek, K. (2008) *La guerra de las Salamandras*. Barcelona: Zorro Rojo.
- (2017) *Robots Universales Rossum*. Barcelona: Mablaz.
- Klíma, I. (2002) *Karel Čapek: life and work*. Connecticut: Catbird Press.
- Kupchik, C. (2014) en Siwa. *Revista de literatura geográfica vol.4*. Buenos Aires.
- Ludueña Romandini, F. (2010) *La comunidad de los espectros I. Antropotecnia*. Buenos Aires: Miño Dávila.
- Simondon, G. (2017) *Sobre la técnica*. Buenos Aires: Cactus.

## La construcción en abismo en *Alamut* de Vladimir Bartol y una teoría del poder político

Julia Sarachu

### Acerca del contexto histórico

En el capítulo I de *Las palabras y las cosas* (1984), Foucault analiza “Las meninas”, el famoso cuadro de Velázquez, al cual propone como figura del modo de representación barroca, porque presenta la forma de una construcción en abismo en la que el pintor se representa a sí mismo llevando a cabo la acción de representar. Según señala Foucault al final del capítulo, esta estructura se erige a partir de un vacío esencial que la constituye:

la desaparición necesaria de lo que la fundamenta –de aquel a quien se asemeja y de aquel a cuyos ojos no es sino semejanza. Este sujeto mismo –que es el mismo– ha sido suprimido. Y libre al fin de esta relación que la encadenaba, la representación puede darse como pura representación (Foucault, 1968: 25).

El sujeto al que se refiere Foucault es el rey, la pareja real, a quien se supone que Velázquez está pintando en el momento que describe el cuadro. Según Foucault, la ausencia del sujeto que se representa señala la desnaturalización del lenguaje, que en el período barroco se libera del vínculo de identidad con respecto a los objetos del mundo que son representados. A partir de esa escisión, el lenguaje comienza a funcionar como intermediario entre el sujeto y el mundo, con lo cual se consolida la separación definitiva entre sujeto y objeto. En tanto mediador, el lenguaje también se transforma en un obstáculo que vuelve al objeto definitivamente inaprensible. Por otro lado, la acción de representar genera un nuevo objeto: la representación que, en tanto objeto, va a requerir una nueva mediación para reestablecer el vínculo con el sujeto, y esto provoca una progresión al infinito que el crítico francés André Gide describió en 1893 con la expresión *mise en abyme* en *Journal 1889-1939* (Gide, 1948).

La novela *Alamut* (2003) de Vladimir Bartol también se construye a partir de cierta clase de vacío del objeto representado. El objeto que Bartol se propone representar es el fenómeno del totalitarismo que experimenta en el lugar y momento histórico que le tocó vivir, esto lo admite el autor en entrevistas muy posteriores a la publicación del libro, la novela se publicó en 1938 en Triste, y las entrevistas en las que



el autor manifiesta la intención de escritura son posteriores a la finalización de la Segunda Guerra Mundial (Luthar, 2008).

Bartol nació en Trieste el 1903, estudió biología y filosofía en la Universidad de Ljubljana, y al finalizar recibió una beca para realizar estudios de postgrado en la Sorbona, donde se especializó en psicología y se doctoró realizando una investigación sobre la obra de Freud. En 1928 se unió al ejército yugoeslavo, y vivió en Belgrado entre 1933 y 1934. Durante la Segunda Guerra Mundial luchó junto a los partisanos eslovenos, y desde 1946 volvió a vivir en su ciudad natal, Trieste, hasta 1956. Murió en Ljubljana en 1967. Hasta mediados del siglo XX, Trieste era el centro cultural más importante de la nación eslovena y la ciudad con más habitantes eslovenos de Yugoslavia (250.000). De hecho, al finalizar la Segunda Guerra Mundial, los eslovenos pensaban establecer en Trieste la capital de Eslovenia, pero con los acuerdos de posguerra el territorio fue asignado a Italia y debieron constituir su centro administrativo en Ljubljana. Desde 1922 Trieste y gran parte de los territorios de la zona oeste de Eslovenia fueron ocupados por Italia, y los eslovenos vivían una opresión política, económica y cultural muy dolorosa. Por la importancia de Trieste como centro cultural e intelectual, los italianos realizaron una fuerte campaña de persecución ideológica, impidieron todas las manifestaciones culturales en lengua eslovena, e incluso la enseñanza del idioma en las escuelas y su utilización en la administración pública. A partir de 1938, muchos intelectuales eslovenos de Trieste fueron apresados y llevados a campos de exterminio nazi-fascistas por colaborar con el ejército partisano (como es el caso de Boris Pahor, que en la novela *Necrópolis* da cuenta de su experiencia en los campos de exterminio nazis)<sup>54</sup>. En ese contexto Bartol escribe su novela *Alamut*. La situación política le impedía referirse al totalitarismo de manera directa, era necesario hacer una deformación del objeto para poder representarlo: entonces escribió una novela histórica, ambientada en el Irán musulmán del siglo XI. En el caso de *Alamut*, Bartol no elude la representación del objeto (como hace Velázquez en su pintura), sino que lo deforma, produce un vaciamiento del contexto histórico mientras, por otro lado, mantiene la estructura del objeto que intenta representar, que es modelo totalitario, pero la reviste de un contexto exótico para evadir la censura. Por otro lado, tomando como referencia la historia cultural europea, desde el *Cantar del Mío Cid* (1100-1200) hasta la teoría de la historia de Hegel en *Filosofía de la Historia Universal*

---

54 Información sobre contexto histórico y biográfico de la escritura de la obra en: Luthar, Oto y otros (2008). *The land between. A history of Slovenia*. Frankfurt: Peter Lang.

(1833-1837), se observa que el mundo islámico ha sido considerado históricamente por los pueblos europeos en relación de oposición: en primer lugar como el enemigo cuyos ejércitos por siglos han asediado y ocupado importantes zonas del territorio, pero también se lo ha relacionado con el desarrollo de estructuras sociales autocráticas que tienden a sofocar la libertad individual en contraposición con el proyecto civilizatorio que, pese a sus múltiples contradicciones, ha promovido occidente desde la Ilustración. Al representar el totalitarismo europeo mediante la representación del funcionamiento de una secta islámica, Bartol denuncia la política europea de la primera mitad del siglo XX por seguir un camino similar al de aquellos a quienes los europeos han acusado de bárbaros y frente a los cuales se consideraban culturalmente superiores.

### **Estructura interna de la obra**

También Deleuze, como Foucault, analizó el pensamiento barroco, en este caso expresado en la teoría de Leibniz y sus correspondencias con la pintura y la arquitectura de la época. En *El pliegue* (1989), Deleuze describe una modificación esencial que se produce en la pintura durante el período barroco y la compara con el concepto de mónada de Leibniz: los pintores parten de un fondo negro y, desde el negro, comienzan a hacer surgir las figuras, “Leibniz dice en La profesión de fe del filósofo: «La luz se filtra como por una hendidura en medio de las tinieblas»” (Deleuze, 1989: 47). En el caso de la pintura barroca, según Deleuze, se establece una dialéctica entre la luz espiritual que emerge del interior, y de la cual surgen las formas, y la oscuridad material externa contra la que se definen. En el caso de la novela de Bartol, como vimos anteriormente, la dinámica entre el sentido interno (la intención política de la obra) y la representación exterior (camuflada mediante un contexto exótico) es condición de posibilidad de la narración, ya que, si Bartol hubiera intentado una representación directa del totalitarismo, la obra, en ese contexto, no podría haber sido publicada. Por otro lado, el procedimiento de deformación del objeto representado para evadir la censura va a exigir, posteriormente, la explicación de la intención mediante la reposición del contexto histórico para iluminar al lector el sentido de denuncia del totalitarismo implicado en la obra. Esta polarización entre interior y exterior, que observamos al nivel de la intencionalidad vinculada al contexto de producción, se repite en el argumento y la estructura interna de la obra.

Alamut es el nombre de una fortaleza inexpugnable erigida sobre una montaña al norte de Persia en el siglo XI. El acceso a la fortaleza resulta prácticamente imposible,

hay una oposición marcada entre la descripción del aspecto hostil y escarpado de la montaña exterior, y el relato de la disciplina, el orden y la armonía del funcionamiento interno de la fortaleza:

Se internaron en una garganta fría y sombría. El camino era estrecho, pero bien trazado, a veces practicado en la misma roca. Al fondo del precipicio, el torrente se precipitaba con furia. Después de un recodo, el jefe se detuvo y tendió el brazo hacia los montes; el nieto de Tahir divisó entonces, a una buena distancia, dos altas torres cuya blancura se destacaba, como en un sueño, de la sombría silueta de las montañas (Bartol, 2003: 59).

Y luego hay un espacio en blanco en el texto y recomienza la narración cuando Ibn Tahir ha ingresado en la fortaleza:

Llegaron a un amplio espacio al aire libre; por encima de ellos, la montaña había sido tallada en tres formidables gradas. En el centro, una escalera de piedra unía los diferentes niveles. A derecha e izquierda a lo largo de las murallas, crecían álamos y plataneros de gran tamaño bajo los cuales se extendían auténticos terrenos de pastoreo. Rebaños de caballos, asnos y mulas pastaban en ellos. Un establo aislado encerraba algunas decenas de camellos que rumiaban tranquilamente echados. A los lados estaban las caballerizas, los cuarteles, los harenes y otros edificios [...] En la terraza central había una unidad de tropa haciendo ejercicios. Se escuchaban las órdenes secas, el ruido de los escudos y de las lanzas, el choque de los sables, mezclados a veces con el relincho de un caballo o el rebuzno de un asno. Otros hombres custodiaban las murallas: las mulas tiraban pesadas piedras que los obreros izaban por medio de poleas hasta el lugar requerido. Llamadas y gritos resonaban por doquier, cubriendo el rugido del torrente (Bartol, 2003: 60).

En *El pliegue*, Deleuze plantea que esta dialéctica entre interior y exterior, a partir de la cual se genera la construcción en abismo en la pintura barroca, sobrepasa los límites de la pintura y, como por efecto de un desborde, también se reproduce en la arquitectura de ese período:

La arquitectura barroca puede definirse por esa escisión de la fachada y del adentro, del interior y del exterior, la autonomía del interior y la independencia

del exterior, en tales condiciones que cada uno de los dos términos relanza el otro. Wolfflin lo dice a su manera (“El contraste entre el lenguaje exacerbado de la fachada y la paz serena del interior constituye precisamente uno de los efectos más poderosos que el arte barroco ejerce sobre nosotros”) (Deleuze, 1989: 43).

Deleuze relaciona a su vez la arquitectura barroca y el concepto de mónada de Leibniz:

Lo esencial de la mónada es que tiene un fondo sombrío: de él extrae todo, nada procede de fuera ni va hacia afuera. La mónada es la autonomía del interior, un interior sin exterior. Pero tiene como correlato la independencia de la fachada, un exterior sin interior. La fachada puede tener puertas y ventanas, está llena de agujeros, aunque no haya vacío, pues un agujero sólo es el lugar de una materia más sutil. Las puertas y ventanas de la materia sólo abren o incluso sólo cierran desde afuera y sobre el afuera. Por supuesto, la materia orgánica ya esboza una interiorización, pero relativa, siempre en curso y no acabada. Por eso un pliegue atraviesa lo viviente, pero para distribuir la interioridad absoluta de la mónada como principio metafísico de vida, y la exterioridad infinita de la materia como ley física de fenómeno [...] Más rigurosamente, al carecer las mónadas de hendiduras, en cada una hay una luz «sellada», y esa luz se enciende cuando la mónada es elevada a la razón, y produce lo blanco por todos los pequeños espejos interiores. Produce lo blanco, pero también produce la sombra: produce lo blanco, que se confunde con la parte iluminada de la mónada, pero que se oscurece o se degrada hacia el fondo sombrío, «fuscum», de donde surgen las cosas «gracias a sombreados y tintes más o menos fuertes y bien utilizados» (Deleuze, 1989: 42-47).

Lo novedoso del planteo de Deleuze es que, finalmente, transforma el barroco en un concepto transhistórico, que, si bien surge bajo determinadas condiciones materiales de existencia, luego, a partir de su análisis, adquiere la dimensión de una estructura de pensamiento, una forma de concebir y construir el mundo, que puede realizarse en otros momentos históricos. Por ejemplo, va a utilizar la categoría de barroco para referirse al cuento de Borges “El jardín de los senderos que se bifurcan”, entre otras obras que menciona a lo largo del libro:

Llamamos bifurcación a un punto como la salida del templo, en cuyo entorno las series divergen. Un discípulo de Leibniz, Borges, invocaba un filósofo-arquitecto chino, Ts'ui Pen, inventor del “Jardín de los senderos que se bifurcan”: laberinto barroco cuyas series infinitas convergen o divergen, y que forma una trama de tiempos que abarca todas las posibilidades (Deleuze, 1989: 83).

Por eso, vamos a usar los conceptos que propone Deleuze para analizar, en este caso, la dimensión arquitectónica de la fortaleza de Alamut, la cual funciona como esqueleto de la estructura del relato.

En la primera parte de la obra, el narrador presenta la historia paralela de dos personajes, un hombre y una mujer, ambos muy jóvenes, adolescentes, que ingresan por separado y luego se integran completamente a la vida de Alamut. La fortaleza funciona como un Estado que prácticamente no establece intercambio con el exterior. El joven Ibn Tahir, por voluntad propia y a través de un ardid muy lúcido, logra convencer a los guardias para que lo recluten y comienza un proceso de adiestramiento como parte de la tropa de elite. Por otro lado, la joven Halima es comprada para integrar el harem secreto dentro de la fortaleza, llega a Alamut en forma totalmente involuntaria, la trasladan atada y con los ojos vendados, pasa de mano en mano durante un largo viaje, hasta que un esclavo la deposita en el centro del harem y le destapan los ojos. Podríamos decir que es inversa la forma en que logran acceder uno y otro al interior de la fortaleza, para encontrarse, luego, en una situación muy similar: ambos atravesarán una serie de experiencias de aprendizaje para lograr adaptarse plenamente al rol que cada uno deberá cumplir en Alamut como delicada pieza de una maquinaria perfecta. Sin embargo, ninguno de los dos resulta ser verdadero protagonista de la obra. El personaje central del relato es el líder de la fortaleza que, curiosamente, recién aparece por primera vez en la página 196 del libro:

Entraron en una antesala amueblada someramente. El gran dey tosió. Algo se movió detrás de uno de los tapices colocados como cortinas. Una mano invisible levantó el pesado tejido. A través de la abertura apareció el jefe supremo de los ismaelitas: Hassan Ibn Sabah. Sus ojos brillaban con una expresión gozosa. Se dirigió a paso rápido hacia su viejo amigo y le sacudió energicamente la mano (Bartol, 2003: 196).

De este modo la estructura del relato es equivalente a la estructura interna de la fortaleza: la primera parte describe el ingreso de los jóvenes a Alamut, sus vidas y adiestramientos respectivos en la zona baja de la fortaleza; las habitaciones, los campos de entrenamiento y aulas, se encuentran en los pisos inferiores. Durante el período de aprendizaje, los jóvenes solo establecen contacto con sus maestros; los fedayines (adolescentes que formarán el grupo de guerreros de elite, entre los cuales se encuentra Ibn Tahir) escuchan comentarios misteriosos acerca del líder, e incluso estudian la vida de Hassan Ibn Sabbah como líder político y profeta del ismaelismo, la secta islámica a la que se han unido. Por otro lado, en el harem secreto, la joven Halima es entrenada en todas las artes y técnicas sexuales, mientras, al mismo tiempo, comienza a interesarse y pregunta, con curiosidad y temor, acerca del misterioso líder que es el amo del harem y a quien todavía no conoce. De modo que, a través del relato de las experiencias de ambos jóvenes, el narrador introduce al lector en la fortaleza, y luego, siguiendo el proceso de aprendizaje de ambos personajes, genera expectativas con respecto al personaje del líder, que el lector comienza a conocer mediante la instrucción a la que son sometidos estos personajes que luego pasan a segundo plano. Cuando los fedayines y las jóvenes del harem han llegado al momento culminante del aprendizaje, y también al máximo de curiosidad acerca de la figura del líder, en ese momento se produce un salto narrativo, justificado en el argumento por una reunión de consejo superior convocada por Hassan, a la cual asisten los deyes, ministros, generales y los maestros de los fedayines. Finalmente, Hassan no se presenta en el consejo, para desconcierto de todos. Con motivo de la reunión, la atención de toda la fortaleza se centra en los pisos superiores, y así el relato se desplaza de la vida de los soldados y las jóvenes del harem hacia círculo de poder en Alamut, donde finalmente el narrador presenta al personaje principal:

Los alumnos esperaron a que todo el cortejo pasara para incorporarse.

[...]

—¿Cómo es Seiduna? —preguntó entonces Ibn Tahir. Se miraron. Y Naim dio esta respuesta:

—Esto no nos lo han dicho nunca todavía.

La gran sala de reuniones ocupaba casi toda un ala de la planta baja del palacio. Los maestros, misioneros y otros grandes dignatarios del ismaelismo conferenciaron

casi toda la mañana [...] En espera de las directivas del jefe supremo, los recién llegados conversaban con sus anfitriones e intercambiaban noticias entre sí.

Las ventanas habían sido tapizadas con pesadas cortinas (Bartol, 2003: 169-170).

Es interesante observar cómo la mirada expectante de los jóvenes nos precipita hacia la sala de reuniones, clausurada por pesados cortinados que impiden a los jóvenes ver lo que allí ocurre. El relato traspasa ese límite arquitectónico (que también es ontológico), e introduce al lector en las conversaciones de los deyes, quienes también hablan de Hassan, mientras él aún permanece ausente. En cada nivel de la fortaleza, la intriga produce una acumulación de tensión que precipita a los personajes y al lector hacia el nivel siguiente: como por efecto de desborde, cada nivel del relato y de la estructura de la fortaleza se desencadena en el siguiente, cada nivel supera e incluye al siguiente, pues implica una jerarquía más alta y cercana al líder, por lo tanto, participa en mayor medida de las decisiones y los secretos de la vida en la fortaleza.

Paralelamente el lector, en la medida que acompaña este movimiento ascendente, va objetivando en su comprensión los hechos del relato en el nivel anterior, es decir, lo que se le presenta en el primer nivel como la experiencia personal de aprendizaje de los jóvenes, en el segundo nivel se empieza a observar como resultado de un plan o una manipulación por parte de los deyes, y a su vez, al llegar a la cúpula y contemplar el discurso y las acciones del líder, verá el comportamiento de los deyes y sus elucubraciones como resultado de la acción premeditada de Hassan. Deleuze señala en *El pliegue*, que el barroco lleva a cabo por primera vez en la historia occidental una totalización de las artes a través de un movimiento análogo al que observamos en *Alamut*, que el filósofo denomina “encajamiento de marcos”:

Si el Barroco ha instaurado un arte total o una unidad de las artes, lo ha hecho, en primer lugar, en extensión, al tender cada arte a prolongarse e incluso a realizarse en el arte siguiente que lo desborda. Se ha señalado que el Barroco restringía a menudo la pintura y la circunscribía a los retablos, pero es más bien porque la pintura sale de su marco y se realiza en la escultura de mármol policromado; y la escultura se realiza y se supera en la arquitectura; y a su vez la arquitectura encuentra en la fachada un marco, pero ese marco se separa del interior y se pone en relación con el entorno a fin de realizar la arquitectura en el urbanismo /.../ asistimos al prodigioso desarrollo de una continuidad de las artes, en amplitud o en extensión: un encajamiento de marcos cada uno de los

cuales se ve superado por una materia que pasa a través. Esta unidad extensiva de las artes forma un teatro universal que trasporta el aire y la tierra, e incluso el fuego y el agua. En él, las esculturas son los verdaderos personajes, y la ciudad es un decorado en el que los espectadores son ellos mismos imágenes pintadas o esculturas. El arte en su totalidad deviene Socius, espacio social/.../Ese teatro de las artes es la máquina viviente del “Sistema nuevo”, tal como Leibniz la describe, “máquina infinita en la que todas las piezas son máquinas, plegadas diferentemente y más o menos desarrolladas” (Deleuze, 1989: 159).

De un modo similar, en la novela *Alamut*, la precipitación por acumulación de la tensión narrativa de un nivel en el siguiente (que supera e incluye al nivel anterior objetivado) es la técnica que utiliza el narrador para poner en movimiento y dar unidad al relato, pues solo al llegar a la cúpula se integran las experiencias separadas de los personajes; pero también por medio de este mecanismo presenta en perspectiva la estructura arquitectónica completa de la fortaleza, que contiene el Estado totalitario ideado y liderado por Hassan. Alamut es la obra de arte creada por su líder, una gran máquina de guerra en la cual cada individuo funciona a su vez como una máquina, que cumple un rol específico y diferenciado dentro del esquema piramidal. En este sentido, justamente, Deleuze señala en *El pliegue* que la continuidad de las artes o técnica del encajamiento de marcos en la representación barroca genera una unidad colectiva en extensión, que resulta superada en la unidad de orden espiritual que propone la mónada de Leibniz:

el mundo como pirámide o cono, que une su ancha base material, perdida en los vapores, con una punta, fuente luminosa o punto de vista. Ese es el mundo de Leibniz, que no tiene dificultad en conciliar la continuidad plena en extensión con la individualidad más comprensiva y más condensada (Deleuze, 1989: 159).

Entonces el relato nos lleva a través de este movimiento ascendente hacia la cúpula donde vive aislado Hassan. Uno de los deyes, que participa de la reunión, trae un mensaje para el líder, y después de esperar bastante tiempo le anuncian que será recibido. Escoltado por guardias atraviesa un tortuoso ascenso a través de una escalera empinada, y finalmente en la cúpula de la fortaleza se presenta ante Hassan, que aparece por primera vez para el lector en el relato. La estructura arquitectónica de Alamut presenta la forma de una pirámide desde cuyo ángulo es posible observar toda la



fortaleza en perspectiva: a la derecha los campos de entrenamiento militar y las habitaciones de los soldados y generales; a la izquierda, oculto por un pliegue de la montaña y separado por un río accidentado y torrentoso, el jardín secreto donde Hassan ha creado el harem de la fortaleza. Solo desde la cúpula, a la cual únicamente tiene acceso el líder, es posible alcanzar una visión global de la estructura de Alamut, que se abre al lector en página 327, y a los dos deyes principales, los hombres de confianza más cercanos a Hassan, cuando el líder decide introducirlos en su plan secreto. En este punto de la narración, el lector contempla por primera vez la dimensión del relato, es decir, hacia dónde nos lleva el narrador, cuáles son los planes de Hassan y también el proyecto de escritura de Bartol. El plan de Hassan consiste en inducir a los jóvenes soldados del grupo de elite a inmolarsse por la causa de Alamut, pero para poder impulsarlos al autosacrificio considera necesario desarrollar en ellos una fe total. Según Hassan, la fe en los hombres ha decaído con el correr del tiempo, entonces es necesario reforzarla para aumentar la voluntad de los soldados haciéndoles creer que han visitado el paraíso porque Alá le ha concedido la llave para que puedan ver a dónde irán después de morir en cumplimiento del deber. Para realizar este engaño Hassan cuenta con drogas y diversas estrategias de persuasión; por otro lado, confía plenamente en la inocencia de los fedayines, a los quienes solo recluta bajo la condición de que sean vírgenes, porque considera que ese punto resulta decisivo para asegurar la credulidad de los jóvenes.

Según Deleuze en *El pliegue*, la ley de la cúpula es una de las figuras más características de la representación barroca: “su base es una amplia cinta continua, móvil y agitada, pero que converge o tiende hacia un vértice como interioridad cerrada” (Deleuze, 1989: 160). El vértice justamente organiza la estructura, la informa de arriba hacia abajo como por efecto de una emanación. Ese punto fijo garantiza la estabilidad del conjunto, del mismo modo que la idea de Dios en la *Teodicea* de Leibniz asegura la armonía y el sentido.

Como en la arquitectura barroca, también en la fortaleza de Alamut la cúpula inaccesible es el vértice desde el cual Hassan, en soledad, va a crear la estructura de esa sociedad cerrada, va a tomar todas las decisiones, hasta en los mínimos detalles; el líder determina, incluso, la vida y muerte de las personas que forman parte del Estado. La cúpula funciona como la cabeza que piensa y gobierna la montaña, que es el cuerpo de la estructura arquitectónica total. Este esquema se vincula con la relación que establece Deleuze entre la construcción en abismo o encajamiento de marcos en la estética del barroco y el concepto de organismo en Leibniz:

El organismo se define por su capacidad de plegar sus propias partes hasta el infinito, y de desplegarlas, no hasta el infinito, sino hasta el grado de desarrollo asignado a la especie. Así pues, un organismo está envuelto en la semilla (preformación de los órganos) y las semillas están envueltas las unas en las otras hasta el infinito (encajamiento de los gérmenes), como muñecas rusas: la primera mosca contiene todas las moscas futuras, estando cada una destinada a su vez a desplegar sus propias partes, llegado el momento y cuando un organismo muere no por ello se destruye, sino que involucre y se repliega bruscamente en el germen adormecido saltando las etapas (Deleuze, 1989: 21).

Pero más adelante en el texto, Deleuze va a demostrar (en página 152), que ese movimiento se proyecta al infinito, pues el organismo de la mónada más evolucionada contiene y domina a las mónadas de un nivel inferior de evolución. Por ejemplo, los organismos de las mónadas razonantes dominan a los de las almas animales, y estos a su vez a los de las entelequias o almas degeneradas; por lo tanto, hay una estructura en abismo en el interior de cada organismo, que se prolonga hasta el límite de su capacidad de desarrollo, y a su vez también se genera una construcción en abismo por la relación de dominación de los organismos más evolucionados con respecto a los menos evolucionados. Por eso, Deleuze agrega que, si bien en Leibniz no aparece todavía un concepto de evolución de las especies, el filósofo plantea la idea de metamorfosis: mutaciones, asociaciones y disociaciones que se producen entre las mónadas dominadas que forman parte de una más evolucionada (148). Esta relación entre construcción en abismo y concepto de organismo, que Deleuze detecta en la teoría de Leibniz y en la estructura de pensamiento barroco, nos advierte con respecto al vínculo de correspondencia en *Alamut* entre la estructura de la obra y la concepción que presenta del Estado totalitario como un organismo.

### **El concepto de Estado como organismo**

En 1938, el mismo año que Bartol publica *Alamut*, curiosamente se publica otro libro determinante para la comprensión del concepto de Estado como organismo: la interpretación del *Leviathan* de Hobbes de Carl Schmitt. Al comienzo del capítulo II, Carl Schmitt describe el grabado que aparece en la portada de la primera edición del *Leviathan* de Hobbes: “un hombre gigantesco, compuesto de innumerables hombres pequeños, tiene en el brazo derecho una espada y en el izquierdo un báculo episcopal

que protege una ciudad pacífica” (Schmitt, 1990: 15). Esta figura representa la concepción de Estado como organismo que, según Schmitt, surge en el siglo XVII. Se trata de una multitud de individuos que se fusionan formando una unidad de nivel ontológico superior en la medida que aceptan delegar la suma del poder político y religioso, temporal y espiritual, en la persona del soberano. Aunque dotado de un poder absoluto, el soberano tampoco es independiente del conjunto, funciona como cabeza del organismo que informa la unidad:

Aquí se construye el origen del Estado: por medio de un contrato que cada uno celebra con los demás, nace una persona o corporación representativa, que convierte a la multitud contratante en una persona única, a saber, el Estado. Éste, dice Hobbes, es el origen de aquel gran Leviatán o, añade, “para hablar con mayor respeto”, el nacimiento del Dios mortales, del Dios mortal que, por medio del terror que su poder inspira, obliga a todos a vivir en paz. Junto a la imagen del hombre magno, del gran animal y de la gran máquina, aparece ahora, sin explicación previa, una cuarta imagen, Dios, y, por cierto, un Dios mortal. Se alcanza de esta suerte la totalidad mítica que suponen los términos “Dios”, “hombre”, “animal” y “máquina”. El conjunto lleva el nombre de Leviathan del Antiguo Testamento” (Schmitt, 1990: 19).

Según Schmitt, el Estado funciona como organismo en la medida que no es meramente un conjunto de individualidades: la unidad de mando hace del conjunto una totalidad, un nuevo ser con cuerpo, alma y espíritu, un individuo mayor con voluntad propia. Los individuos que lo componen constituyen las partes de ese todo, articuladas a partir de su función específica. De manera similar aparece caracterizado el Estado que Hassan lidera: Alamut es una montaña viviente de dimensión mitológica, tanto para los individuos que forman parte de su estructura como para los que observan externamente. Por ejemplo, los soldados del ejército del Sultán, que asedian la fortaleza, pero no logran doblegarla, comienzan a comentar y crear un mito a partir de la experiencia de los emisarios que han podido ingresar a Alamut:

La noticia se extendió como un huracán.

/.../

El resto de la tropa sin embargo se entregaba libremente a las elucubraciones:

—Después de todo puede que el amo de Alamut sea de verdad un auténtico profeta. Como Mahoma, también ha comenzado con un puñado de fieles. Y ahora miles de hombres luchan en sus filas (Bartol, 2003: 586).

Podría objetarse, respecto de la comparación con Hobbes, que en el caso del Leviathan se trata de una teoría contractual, los individuos celebran un contrato racional y voluntario, y así crean el estado, mientras en *Alamut* los personajes no deciden delegar el poder en la persona de Hassan: el líder es profeta sucesor de Mahoma, y Alá le ha otorgado la llave para acceder con vida al paraíso, esto es un dogma de fe. Además, los personajes llegan a Alamut en algunos casos voluntariamente (como por ejemplo los jóvenes fedayines y los deyes), en otros de manera involuntaria (por ejemplo, las mujeres, que han sido compradas como esclavas para formar parte del jardín oculto). Sin embargo, a medida que se desarrolla la obra, cada uno de los personajes en algún momento duda o reflexiona con respecto a su pertenencia a Alamut y las reglas severas que impone Hassan, que deben respetar más allá de sus inclinaciones personales o deseos individuales. Entonces recuerdan su vida pasada y los motivos que los llevaron hasta allí, y siempre, en cada caso, los personajes conscientemente rectifican su posición y deciden que prefieren aceptar las imposiciones de Hassan y seguir formando parte de Alamut. Por ejemplo, algunos de los deyes reprueban las manipulaciones que hace Hassan de la voluntad de los jóvenes fedayines, e incluso llegan a pensar en asesinarlo; pero luego reconocen que gracias a Hassan viven como reyes y se han vuelto inmensamente ricos, que perderían toda autoridad y poder fuera de Alamut. Por otro lado, Apama, una vieja prostituta que dirige a las esclavas del harem, se siente afligida porque Hassan la rechaza y prefiere a Miriam, una mujer educada que Hassan ha comprado como esclava y también dirige el harem; sin embargo, reconoce, que siendo vieja y estando abandonada, Hassan la salvó de la miseria y le asignó un rol fundamental dentro de su estructura como instructora de las jovencitas. Entonces decide aceptar con resignación su lugar dentro del esquema. Miriam se siente desechada cuando Hassan la envía a seducir al fedayín más inteligente, y también reprueba la manipulación que hace el líder de los jóvenes soldados; sin embargo, él la salvó de la esclavitud y la ubicó en un lugar de privilegio y gran responsabilidad dentro de sus planes. Lo mismo ocurre con las jóvenes esclavas, al principio rechazan la idea de fingir, pues su función es hacer creer a los fedayines que están en el paraíso. Sin embargo, luego recuerdan los tormentos de sus vidas como esclavas fuera de la

fortaleza, y deciden que representarán el papel que les fue asignado para conservar su vida y su lugar en el jardín oculto, donde llevan una vida agradable y reciben toda clase de cuidados por parte de maestros y sirvientes. También los fedayines, antes de caer en el engaño del paraíso de Hassan (porque luego ya no razonarán ni decidirán por sí mismos), se cuentan uno a otro las penosas experiencias personales que los han llevado a Alamut, y, finalmente, (aunque por supuesto influidos por las estrategias de dominación de la voluntad ideadas por Hassan), en la ceremonia de consagración, deciden entregar sus vidas a Alá y en defensa de la fortaleza. Cada cual desde su punto de vista y por razones personales elige de algún modo resignar su individualidad y aceptar las decisiones absolutas del líder para seguir formando parte de la totalidad. Entonces Alamut se transforma en una inmensa máquina de guerra.

Según Schmitt, la distinción entre “organismo” y “mecanismo” no se impone hasta fines del siglo XVIII. El filósofo afirma que, para Hobbes, mecanismo, organismo y obra de arte, toda está implícito en la máquina como producto de la suprema energía creadora del hombre. Por eso en su teoría, de acuerdo a la perspectiva de la época, mecanismo y máquina adquieren una significación mítica. El Estado como organismo es una máquina de máquinas, los individuos que integran la totalidad van a funcionar como piezas de un inmenso engranaje que se activa para perseguir sus propios fines, los intereses personales quedan completamente subordinados al interés del estado. Del mismo modo en *Alamut* vemos que los personajes, en la medida en que pasan a formar parte del Estado, comienzan a ser entrenados como máquinas para cumplir su función específica dentro de la máquina mayor que es el estado. Esto se ve claramente en el caso de los jóvenes, hombres y mujeres, que ingresan a la fortaleza: los fedayines van a ser entrenados para la guerra, pero principalmente para ser capaces de dar la vida por la causa de Alamut. Por ejemplo, el fedayín Sulaimán le comenta al recién llegado Ibn Tahir en qué consiste el entrenamiento al que se someten:

Lo que Seiduna exige esencialmente de nosotros es la sumisión /.../ No creas que la sumisión es cosa fácil. Al comienzo el espíritu de rebeldía se manifestará en ti, el cuerpo no querrá seguir las órdenes de tu voluntad, tu inteligencia te susurrará mil objeciones a las órdenes que te den. Debes saber que toda esa resistencia es solo un ardid de los demonios que quieren apartarte del camino recto. Supera intrépidamente toda rebeldía personal y te convertirás en un pesado sable en las manos de Nuestro Amo... (Bartol, 2003: 77-78).

También en el caso de las jóvenes esclavas, van a cumplir una función específica dentro de la gran máquina: serán entrenadas para enamorar a los fedayines, pero principalmente para hacerles creer que están en el paraíso. Incluso los eunucos, que forman la custodia personal de Hassan, son considerados por el líder una pieza fundamental del esquema:

¿Qué ocurriría si a uno de los negros en quienes él confiaba tanto se le ocurriera deteriorar aposta el dispositivo y lo mandara al otro mundo? Uno de aquellos hombres, cuya virilidad él había extirpado artificialmente, podía muy bien, en un acceso de lucidez brutal, tratar de vengar su dignidad humillada y asestar, por ejemplo, un buen mazazo en la cabeza de su amo /.../ Ellos eran el arma ciega gracias a la cual Hassan se imponía incluso a sus deyes y a los jefes más feroces. Por intermedio de ellos ejercía desde arriba una terrible presión sobre sus subordinados. Para someterlos desde otro ángulo, esta vez desde abajo, y cogerlos como con una pinza, pronto tendría a sus fedayines. No trataba de hacerse ilusiones: los deyes y los jefes no creían en nada, sólo perseguían su beneficio personal /.../ No podía dejar de comparar aquella máquina humana a la garrucha que lo ayudaba a moverse de arriba debajo de su torre, como en un pozo. Si una sola hipótesis fuera errónea, significaría el hundimiento de todo el andamio. Un solo error de cálculo y la obra de su vida podría verse aniquilada (Bartol, 2003: 224-225).

Por otro lado, Hassan se refiere a los fedayines como una extensión de su cuerpo, como armas en sus manos, como puñales vivos. Hay una referencia constante a lo largo de la obra a la idea de Alamut como organismo, por ejemplo, se repite la comparación de la vida en la fortaleza con una colmena. La metáfora de la colmena también es recurrente en el *Leviathan*. Según Schmitt, Hobbes transporta la concepción cartesiana del hombre como mecanismo dotado de un alma al “hombre magno”, el Estado, que Hobbes convierte en una máquina animada por la persona representativa soberana. La concepción del Estado como organismo produce la obra mayor de la época técnica, el Estado va a ser la primera gran máquina creada por el hombre, y a su vez la mecanización de la idea del Estado desembocará en un proceso de mecanización de la imagen antropológica del hombre. Sin embargo, Schmitt observa que en el momento en que el Leviathan alcanza el grado de realización externa más cabal en el Estado de los

príncipes absolutos, donde se realiza la unidad de religión y política, Hobbes formula lo que el filósofo denomina “reservas individualistas indesarraigables” (cap. 5), que van a volver vulnerable la estructura cerrada perfecta: Hobbes opone razón pública y privada, es decir, el soberano tiene la potestad de decidir lo que se debe creer y lo que no, y los individuos están obligados a aceptar externamente, es decir, en confesión, las decisiones del soberano. Pero queda reservada para cada uno la libertad de creer íntimamente o no lo que el soberano ha determinado como verdadero. Sin embargo, con la eliminación de todo contenido substancial de verdad o justicia, y la reducción de las normas a algo puramente externo, se transforma al Estado en una cáscara vacía, y la pérdida de legitimidad lo vuelve impotente.

El análisis de Schmitt nos permite entender mejor la perspectiva de Hassan en *Alamut* con respecto a la importancia que asigna en su construcción política al desarrollo de la fe en la conciencia de los fedayines. Hassan encuentra en la fe lo que podría marcar una diferencia entre sus fedayines y los soldados de otros Estados, solo si los fedayines creen positivamente que Hassan es un profeta y Alá le ha dado la llave para acceder con vida al paraíso, solo si su fe es total, aceptarán dar la vida por la causa de Alamut. Hassan no puede permitir la escisión entre conducta externa y pensamiento interno, las fedayines deben actuar externamente de acuerdo a sus convicciones, solo así se asegura la efectividad en el cumplimiento de su función. En este punto llegamos a otra cuestión importante implicada en la concepción del Estado como organismo: para que una orden pueda ser obedecida debe ser aceptada como natural y necesaria, no como mera arbitrariedad. Es preciso que los fedayines creen que Hassan está en comunicación directa con los designios de Alá para que puedan llevar a cabo las instrucciones, incluso hasta ser capaces de sacrificar su propia vida. Si las decisiones de Hassan aparecen como arbitrarias, fruto de los deseos personales egoístas del líder, automáticamente dejan de ser legítimas, pierden validez para el conjunto y dejan de ser cumplidas. En ese caso la totalidad se disolvería, pues cada individuo se enfocaría en la persecución de sus propios fines.

Sin embargo, algo en los planes de Hassan no resulta como fue previsto: el fedayín más inteligente logra sobrevivir después de cumplir su misión suicida, y se da cuenta del engaño del que había sido víctima. Cuando pasa el efecto de la droga despierta donde se había desvanecido, no en el paraíso de Alá. El Visir al que Ibn Tahir había ido a matar, ya herido de muerte, ordena dejar al joven con vida y escoltarlo para que vuelva a Alamut a matar a Hassan. Ibn Tahir, furioso de venganza, intenta asesinar

al líder, pero no lo logra. Hassan lo apresa y le explica sus motivos. El fedayín, confundido, comprende finalmente las razones de Hassan y depone su furia. Hassan lo abraza y lo llama “hijo”, por primera vez se siente identificado con alguien. Lo deja en libertad para que recorra el mundo y se convenza por sus propios medios de que su punto de vista es el correcto. Por último, lo invita a volver cuando quiera para sucederlo en el liderazgo de Alamut. El desengaño y la posterior comprensión de las razones de Hassan han creado en Ibn Tahir un vacío interior, han provocado la escisión entre su comportamiento externo y su interioridad. A partir del reconocimiento del engaño, Ibn Tahir comienza a pensarse y comportarse como individuo autónomo; por ejemplo, cuando regresa a Alamut escoltado por el ejército del Visir, el grupo encuentra y apresa en la entrada de la fortaleza a un fedayín que reconoce a Ibn Tahir, y tienen un diálogo confuso, pues el joven no comprende el cambio en la actitud de Ibn Tahir:

—En nombre de la palabra jurada hemos vencido al ejército del sultán. ¡Ahora los enemigos del ismaelismo tiemblan ante nosotros!

—Ese resultado ha sido obtenido solo por mí. No olvides que fui yo quien mató al gran visir.

—Ya lo sé. Por eso el jefe supremo te ha proclamado mártir (Bartol, 2003: 629).

El espejismo de la totalidad se ha disipado, Ibn Tahir se ve a sí mismo como individuo, mientras el joven guardia aún continúa preso de la visión colectiva. Por otro lado, más adelante, cuando Ibn Tahir dialoga con Hassan, comprende sus razones y Hassan lo libera, el narrador señala en este punto la muerte de Ibn Tahir en tanto pieza de la gran máquina y su renacimiento como individuo libre:

El sol lo iluminaba con todos sus rayos. Lanzó sobre todo lo que lo rodeaba una mirada asombrada. El mundo le parecía como recién lavado. Mil preguntas esperaban respuesta. Ibn Tahir, el fedayín, había muerto. Avani, el filósofo, partía para un largo viaje [...] En aquel momento, Ibn Tahir, el viajero, había cambiado la vieja tierra de Irán por la India: en adelante era preciso que se abriera su propio camino (Bartol, 2003: 642).

Entonces es como si se repitiera la historia de Hassan desde un nuevo punto de partida, y así se desencadena un relato dentro del relato, que proyecta la posibilidad de continuación de la estructura de poder ideada por Hassan. De modo que, en primer



lugar, el contexto histórico determinó que Bartol planteara la novela *Alamut* como construcción en abismo, dadas las condiciones histórico-materiales de producción de la obra. A su vez esta construcción abismal informa la estructura interna del relato, que se corresponde con la dimensión arquitectónica de la fortaleza que contiene al Estado creado por el personaje del líder. A su vez la estructura de la fortaleza va a determinar las características del tipo de Estado ideado por Hassan, donde también se reproduce la construcción en abismo en la forma de la sucesión del poder que queda postulada con el desenlace de la novela.

### **El carácter arbitrario de la decisión política**

En *Política* capítulo I, Aristóteles define al hombre como animal político. En relación al género, el hombre es animal y se encuentra sujeto a las necesidades vitales que satisface mediante la estructura familiar (la cual involucra a la mujer, los esclavos y los animales). La familia, como estructura básica de la economía, permite la subsistencia del cuerpo, atiende el aspecto animal según el cual el hombre no es libre, sino que está sujeto a las necesidades físicas. Pero al género se agrega la característica específica del hombre que es su ser político. La dimensión política del hombre involucra la capacidad de decidir realizar lo arbitrario, es decir, lo que está por fuera de las necesidades físicas básicas, en pos de un objetivo comunitario que los hombres se autoimponen arbitrariamente mediante la deliberación, mediante el ejercicio del logos. Por lo tanto, en esta teoría, se opone el cuerpo al logos, y la contradicción solo se resuelve mediante la proyección del hombre a nivel comunitario: el hombre individual concebido de manera aislada no puede llegar a desarrollar el potencial de ser libre, que es el fin último de la especie. Solo llega a realizar y superar la contradicción entre la razón y el ser físico en el contexto de la polis y, como bien señala Hegel en la “Introducción general” de *Filosofía de la historia universal*, mediante el sometimiento de otros hombres, mujeres y animales, que resuelve su sustento:

La conciencia de la libertad sólo ha surgido entre los griegos; y por eso han sido los griegos libres. Pero lo mismo ellos que los romanos sólo supieron que *algunos* son libres, mas no que lo es el hombre como tal. Platón y Aristóteles no supieron esto. Por eso los griegos no sólo tuvieron esclavos y estuvo su vida y su hermosa libertad vinculada a la esclavitud, sino que también esa libertad fue,

en parte, sólo un producto accidental, imperfecto, efímero y limitado, a la vez que una dura servidumbre de lo humano (Hegel, 2010a: 57).

También en *La República* de Platón se plantea esta concepción de la subordinación del individuo al fin colectivo del Estado. Según Popper en *La Sociedad abierta y sus enemigos* (una obra también publicada en 1938, al igual que *Alamut* y el texto de Schmitt), Platón en *La República* introduce por primera vez en Occidente la teoría orgánica del Estado, a partir de la cual se desarrollaron los totalitarismos del siglo XX que el filósofo cuestiona en su obra, publicada en el exilio como reacción ante el ascenso del nazismo. Popper afirma que la teoría del Estado en la obra de Platón se basa en la consideración del individuo como un ser básicamente inmoral impulsado por fines egoístas. Esta concepción del hombre lleva a plantear la necesidad de anular las libertades individuales, para la construcción de una unidad política que asegure la convivencia pacífica de los individuos en tanto partes funcionales del todo. En el contexto del Estado como organismo los individuos cumplen funciones diferenciadas, la sociedad se encuentra dividida en estamentos invariables y solo una minoría en la cima de la pirámide toma decisiones libres.

No existe ningún fundamento trascendente de la organización, esta surge de la decisión libre, por lo tanto, la estructura del Estado es arbitraria, depende exclusivamente de las decisiones libres de los hombres. Como no existe una justificación de la división en clases sociales, la estructura puede ser cuestionada, y esto pondría en riesgo la unidad del Estado. Para asegurar la cohesión, Platón propone crear un mito originario que fundamente la estructura de la sociedad y la vuelva incuestionable, a esto lo denomina la mentira útil o mentira buena, que debe ser impuesta como fe colectiva. Solo el estamento de los dirigentes puede conocer la verdad acerca del carácter arbitrario de la decisión política. Popper advierte que esta idea del Estado como totalidad orgánica en realidad encierra la concepción de la más absoluta impotencia del hombre, el cual, considerado desde la perspectiva del individuo aislado, se percibe como un ser minúsculo, débil, imperfecto, egoísta y dominado por sus pasiones, que no puede lograr nada por sí mismo, sino que necesita integrarse a una totalidad y alienar su capacidad de decisión para sobrellevar la existencia subordinado a una estructura de nivel ontológico superior. Como si la utopía que se proyecta fuera el revés de un profundo sentimiento de nimiedad e impotencia.

Según vimos anteriormente, también Carl Schmitt en *El Leviathán en la teoría del Estado de Thomas Hobbes* plantea esta idea de que los hombres, por miedo a matarse unos a otros en estado de naturaleza, deciden alienar su libertad en la figura del soberano, quien asume el poder y la fuerza para mantener el orden y asegurar la convivencia pacífica. De este modo, por medio de la renuncia de la libertad, se celebra el pacto del cual surge el Estado moderno como Hombre Magno, como organismo y máquina de máquinas, que somete las voluntades individuales al funcionamiento del todo. Sin embargo: ¿hasta qué punto puede un individuo asumir la representación del bien común? En *Alamut* de Bartol, Hassan, partiendo del axioma de que Dios no existe, crea la ilusión del paraíso para inducir a los fedayines a la autoinmolación. Hassan justifica su actitud a partir de la concepción del carácter relativo del goce. La función del líder sería generar una organización que coordine los deseos de todos para que cada cual pueda gozar a su manera, sin entrar en conflicto y por el bien de todos. Finalmente, Hassan confiesa que realmente se siente profeta de ese Dios que no puede ser ni Jehová, ni Alá, ni el Dios cristiano, porque después de crear el mundo de manera arbitraria, lo abandonó a su suerte. Como si el acto libre de creación hubiera dejado en el mundo una marca de arbitrariedad, ya que, sin lógica de premios y castigos, todos los seres, hagan lo que hagan, se encaminan del mismo modo hacia la muerte. Y en ese sin sentido de la existencia, Hassan decide que es preferible ser rey antes que mendigo; entonces crea arbitrariamente, libremente (a imagen y semejanza de Dios), un mundo basado en su decisión arbitraria, donde se utilizan los goces de todos y se coordinan para beneficio del conjunto. En este punto el líder se contradice, porque antes había afirmado que para la construcción de Alamut partía del axioma de que Dios no existe. Entonces los ministros, quienes habían acusado a Hassan de impiedad (desencadenando su justificación) por enviar a una muerte segura y sin sentido a aquellos jóvenes soldados que le eran incondicionales, lo interpelan nuevamente: le preguntan si realmente cree o no en Dios. El líder confiesa que sí, efectivamente cree en ese Dios arbitrario y ausente, y realmente se siente su profeta. El personaje de Hassan en la novela de Bartol sugiere la idea de que no es suficiente el interés personal y el ansia de riquezas para justificar la lucha por el poder; es posible que exista cierta convicción, por parte de quienes detentan el poder, acerca de la necesidad del sometimiento de las voluntades y los recursos planetarios al proyecto de una organización terrenal racional, ya que, en última instancia y partiendo del axioma de que no existe un fundamento trascendente que determine el orden terrenal, resulta necesario hacerse cargo de alguna manera de lo que hay,

coordinar y administrar las miserias del mundo. Sin embargo, cabe preguntarnos, más allá de todo convencimiento ideológico, más allá de cualquier ideología y de la nobleza y autenticidad de los ideales que impulsan los proyectos utópicos: ¿cuál es el precio del sacrificio y goce colectivo en el que todos se encuentran involucrados? ¿Adónde lleva esta utopía de la organización racional del mundo de la que todos formamos parte, el Estado? Probablemente a la locura: ordenados por fuera, desordenados por dentro.

### **Bibliografía**

- Aristóteles (1994) *Política*. Traducción de Manuela G. Valdés. Madrid: Gredos.
- Bartol, V. (2003) *Alamut*. Traducción Mauricio Wacquez. Barcelona: El Aleph Editores.
- Deleuze, G. (1989) *El pliegue*. Barcelona: Editorial Paidós.
- Foucault, M. (1968) *Las palabras y las cosas*. Traducción Elsa C. Frost. Buenos Aires: Siglo XXI Editores.
- Gide, A. (1948) *Journal 1889-1939*. París: Pléiade, Gallimard. En: <https://archive.org/details/in.ernet.dli.2015.187057/page/n35/mode/2up>
- Hegel, G.W.F. (2010a) *Filosofía de la Historia Universal*, tomo I. Traducción de José Gaos. Buenos Aires: Losada.
- Luthar, O. y otros (2008) *The land between. A history of Slovenia*. Frankfurt: Peter Lang.
- Platón (2000) *Diálogos*. México: Editorial Porrúa.
- Popper, K. (2017) *La sociedad abierta y sus enemigos*. Barcelona: Editorial Paidós.
- Schmitt, C. (1990) *El Leviathan en la teoría del Estado de Tomás Hobbes*. Traducción Francisco Javier Conde. Buenos Aires: Editorial Struhart & Cía.

# Representaciones de la sexualidad y de la mujer en *Alamedas oscuras* de Iván Bunin

Florencia García Brunelli

## Introducción

El presente artículo surge a partir de un trabajo inicial sobre la representación de las figuras femeninas en la obra del escritor ruso Iván Bunin. Se propone una lectura posible de los cuentos “Поздний час” [Hora tardía] (1938), “Руся” [Rusia] (1940) y “Чистый понедельник” [Lunes puro/Lunes limpio/Primer lunes de cuaresma]<sup>55</sup> (1944), reunidos en la colección *Тёмные аллеи* [*Alamedas oscuras*], que incluye textos escritos entre 1937 y 1949 en Grasse, durante el período de emigración del escritor.

La crítica suele señalar el amor como un tema central en la obra de Bunin. *Alamedas oscuras*, sobre todo, es considerada la obra principal en la que el autor trata los temas del amor y la muerte (Mijáilov, 1978). Otros críticos señalan puntualmente la importancia de los temas de la sexualidad y el cuerpo femenino (Шпаер, 2014).

Asimismo, algunos autores consideran *Alamedas oscuras* como una obra en la que Bunin pone en juego la nostalgia por la Rusia perdida como consecuencia de la Revolución de 1917 y la emigración (Starostina, 2013; Brintlinger, 2014; Новикова, 2020). Según Angela Brintlinger (2014), luego de abandonar la escritura por un tiempo como consecuencia del impacto causado por la emigración, Bunin a partir de 1924 retoma la actividad ficcional recreando la Rusia que había conocido antes de la Revolución de 1917. Así, en su ficción posterior a 1920 dedicó la mayor parte de su obra al tema de la Rusia perdida (2014: 36-37).

Sin embargo, según Brintlinger, no se trata únicamente de la mera plasmación de la nostalgia por la Rusia perdida, sino de los modos originales en que Bunin lo hace. Según la autora, en los cuentos de emigración, con el fin de fijar a la vieja Rusia en la memoria, a modo de “estrategia de supervivencia” y “de dar sentido a la imposibilidad de regreso a la patria”, Bunin incluye como localización a la ciudad de Moscú y retrata la cultura e historia rusas incluso cuando esa cultura estaba desapareciendo. La autora señala que en “Primer lunes de cuaresma” Bunin hace esto incluyendo lugares (calles, iglesias, hoteles, restaurants) y hábitos culturales propios de la Rusia prerrevolucionaria que luego durante el régimen bolchevique y la Segunda Guerra Mundial fueron

---

<sup>55</sup> Pueden llegar a encontrarse cualquiera de estas traducciones.

destruidos o cerrados temporalmente. A partir de estos procedimientos, Bunin logra plasmar una “nostalgia reflexiva”, en términos de Svetlana Boym (Brintlinger, 2014: 38).

Entendemos por “nostalgia reflexiva” un modo de dar sentido a la pérdida que se detiene en las ambivalencias del anhelo por lo perdido y el sentido de pertenencia, sin apartar las contradicciones de la modernidad y sin proteger una verdad absoluta ligada a la tradición. La nostalgia reflexiva, justamente, pone en cuestión la “verdad absoluta” y explora modos de habitar varios espacios al mismo tiempo e imaginar diferentes zonas temporales. Así, en contraposición a la “nostalgia restauradora”, basada en la identidad nacional, la “nostalgia reflexiva” se basa en la memoria social, que consiste en marcos colectivos que configuran la memoria individual, sin determinarla (Boym, 2001: 21-22).

En este trabajo proponemos seguir la línea de Brintlinger y retomar el concepto de “nostalgia reflexiva” de Boym. No obstante, pensamos que Bunin en sus cuentos imprime el recuerdo de la patria no solo a través del retrato de la vieja Moscú<sup>56</sup> y la vida cultural previa a la Revolución, ya casi desaparecidas en el momento presente de la escritura, sino también a través de configuraciones simbólicas. Entre estas, serían las más sobresalientes la representación de las mujeres y las metáforas sexuales. Así, planteamos como hipótesis que en “Hora tardía”, “Rusia” y “Primer lunes de cuaresma” las figuras femeninas y su sexualidad cumplen una función relevante en la elaboración de la nostalgia por la Rusia perdida.

### **Las mujeres y la Rusia perdida en “Hora tardía”, “Primer lunes de cuaresma” y “Rusia”**

En cuanto a la representación de las mujeres en la obra de Bunin, la crítica ha señalado la importancia del cuerpo de la mujer en la colección *Alamedas oscuras*, sobre

---

<sup>56</sup> Seguimos la idea de Brintlinger de que Moscú en la obra de Bunin estaría en representación de Rusia: “Writers in the first part of the nineteenth century had identified Moscow as the repository of Russian cultural and historical memory, including both religious themes and buildings and the places and activities of daily life, and Bunin’s portrayal of Moscow revived this idea, cataloguing place names and highlighting specific aspects of religious and secular life in Russia. Just as important, especially after Bunin’s emigration, Moscow began to function as the center of Russia: the place he had personally experienced the layers of Russian history; become acquainted with its cultural elite—including Aleksandr Ertel’, Anton Chekhov, Lev Tolstoi, Konstantin Balmont, Maksim Gorkii, and Nikolai Teleshov, among many others; met with his publishers and made his own literary fame. It was also the place that came to represent Russia for his fellow émigrés, even if they had never visited the ancient capital before leaving the country; and the place foreigners first thought of when conjuring the idea of Russia” (2014: 37).

todo de su vestimenta. Como expresa Li San Chul, las mujeres son retratadas externamente, en su apariencia, a partir de descripciones minuciosas de su cuerpo, en las que la vestimenta juega un papel relevante (Ли Сан Чул, 2014: 330). En los cuentos analizados podemos ver esto.

En “Hora tardía”, en comparación a los otros cuentos, las referencias a la mujer son breves, aunque significativas. El protagonista narra su regreso a Rusia luego de 50 años y evoca momentos y lugares previos al abandono de la patria, que coinciden con los tiempos de una relación amorosa. Al describir a la mujer, se enfoca en su cuerpo: “...percibía yo el olor *virginal* de tu pelo, de tu cuello, de tu batita de lienzo (...)”<sup>57</sup> (Bunin, 1987: 218),

...me puse a pensar en cómo era ella en *tiempos lejanos, en nuestros tiempos*:  
pelo oscuro, peinado con sencillez, mirada clara, semblante levemente  
bronceado, una ligera batita de verano, que cubría *la pureza*, la fuerza y la  
soltura de su *joven cuerpo*.... Aquello fue el comienzo de nuestro amor, *una*  
*época de felicidad todavía no ensombrecida por nada*, de cercanía, confianza,  
exaltada ternura, alborozo... (*ibidem*)<sup>58</sup>

Las descripciones del cuerpo de la mujer resaltan su castidad. Ahora bien, hacia el final, el narrador narra sus encuentros nocturnos con ella, llenos de erotismo, e inmediatamente luego revela sus intenciones de visitar su tumba, ubicada en un monasterio. Así, el texto establece cierta idea pecaminosa acerca del encuentro y asocia el pasado a tiempos de castidad. Los sucesos históricos que marcan la emigración del personaje, la muerte de la mujer y por ende la ruptura amorosa no son nombrados directamente. No obstante, siguiendo la misma idea de Brintlinger, se representa una Moscú “degradada”. Así, la narración marca un antes y un después que afecta tanto el destino de la pareja como la corporalidad de la mujer: un pasado “puro” y un presente en ruinas.

De igual modo, en “Rusia” el narrador evoca los tiempos felices de su pasado amoroso. Al describir a la mujer, enfatiza su virginidad y el carácter sagrado de su

---

<sup>57</sup> Las citas en español de los cuentos de Bunin fueron extraídas de la versión de la editorial Ráduga: Bunin, Iván (1987). *Insolación. Cuentos*. Moscú: Ráduga. Para el cotejo de las traducciones con el texto fuente, se acudió como referencia a Бунин, Иван (1988). *Собрание сочинений в шести томах*. Москва: Художественная Литература. Las cursivas son mías.

<sup>58</sup> Las cursivas son mías.

cuerpo: “tenía un algo de ícono” (Bunin, 1987: 224), “él no se atrevía ya a tocarla, se limitaba a besarle las manos” (230), “besaba sus fríos pechos como si fueran algo sagrado” (*ibidem*), tenía un “cuerpo virgen” (Bunin, 1987: 226). Este carácter sagrado de la mujer convive, de forma paradójica, con su erotismo: “Se desnudó por la cabeza, todo su largo cuerpo blanqueó en la penumbra, y se puso a arrollarse la trenza en forma de corona, los brazos levantados, mostrando sus oscuros sobacos y subidos pechos, *sin avergonzarse de su desnudez ni del oscuro triángulo bajo su vientre*”<sup>59</sup> (229). El erotismo se relaciona con la desgracia, simbolizada en la aparición abrupta del gallo negro:

Un día de lluvia se mojó las alpargatas y entró presurosa en el salón desde el jardín y él se precipitó para descalzarla y besar sus mojados y estrechos pies. ¡En toda su vida había sentido una dicha tan grande! [...] ¡Qué susto les dio a los dos un gallo negro con verdosos visos metálicos y gran llameante cresta, que también entró corriendo del jardín [...] en el mismísimo instante en que ambos habían olvidado toda prudencia (226).

La aparición del gallo anticipa la separación de los amantes, que luego serán apartados por la madre de la protagonista a modo de castigo por el encuentro. A diferencia de “Hora tardía”, el desenlace no consiste en la muerte de una mujer, sino más bien en la separación, que el narrador vive de forma trágica y lo hace evocar nostálgicamente el pasado.

Es importante señalar la mención a la Revolución. A diferencia de los otros cuentos, “Rusia” es el único que tiene una referencia “directa” a la revolución. El protagonista se encuentra leyendo un libro de historia sobre la Revolución francesa y ella exclama: “¡Ay, Dios mío! ¡No sabía que teníamos en la casa a un revolucionario!” (Bunin, 1987: 227). Aunque se aluda a la Revolución francesa, es significativo que la mujer califique al personaje de “revolucionario”. La entronización del narrador en la casa y la ruptura de las normas impuestas por la madre —que van a marcar el fin de la relación amorosa y luego van a configurar el presente ruinoso de la narración— se asocian a un carácter “revolucionario”.

En “Primer lunes de cuaresma” la mujer también es descripta a partir de un énfasis en su cuerpo:

---

<sup>59</sup> Las cursivas son mías.



Ella, muy erguida, *con aire un tanto teatral*, se hallaba de pie junto al piano, vestida de terciopelo negro, lo que la hacía parecer más fina. Deslumbraban su elegancia, el peinado de gala de su pelo negro como la pez, el ámbar oscuro de sus brazos y hombros desnudos, el tierno y pronunciado nacimiento de sus pechos, el brillo de los pendientes de diamantes que caían a lo largo de sus mejillas apenas empolvadas, el terciopelo atracita de sus ojos y la aterciopelada púrpura de sus labios; se torcían hacia sus sienes, formando como medios anillos, unos brillantes rizos negros [...] <sup>60</sup> (412).

Las referencias a su vestimenta remiten a sus gustos y hábitos mundanos: la predilección por las comidas, las salidas nocturnas, los teatros y conciertos, todo aquello propio de la vida prerrevolucionaria decadente que Bunin critica (Brintlinger, 2014: 39). No obstante, es significativa la mención al “aire teatral” de la mujer, ya que refiere a su comportamiento contradictorio, algo que el narrador va a señalar en varios momentos: “...cuando salíamos, solía ponerse un vestido de terciopelo granate y unos zapatos de lo mismo, con hebillas de oro (a los cursillos asistía vestida con suma modestia y almorzaba por treinta kopeks en un comedor vegetariano de Arbat) [...]” (Bunin, 1987: 403”).

Las contradicciones de la mujer en este cuento son particularmente notables. A la par de sus gustos mundanos o “viciosos”, la mujer exhibe una fuerte inclinación hacia lo religioso. Visita monasterios y conventos antiguos, incluso reiteradas veces expresa su anhelo por la vieja Rusia y la evoca nostálgicamente:

Ahora, esa Rusia [Moscovia] sólo la hay en los monasterios del Norte. Y en los cánticos religiosos [...] El año pasado, fui todo el tiempo [al monasterio de los Milagros], durante la última semana de la cuaresma. ¡Qué delicia! [...] sentía el alma llena de ternura y de dulce tristeza, y todo el tiempo sea sensación de la patria, de su antigüedad... (Bunin, 1987: 410).

Asimismo, impone en la relación amorosa una suerte de castidad: “...nuestras relaciones eran también extrañas: entre nosotros no existía intimidad completa” (402). Hacia el final del cuento, termina cediendo al deseo (incluso el primer lunes de

---

<sup>60</sup> Las cursivas son mías.

cuaresma), pero luego decide ingresar a un convento. Al igual que “Rusia”, el texto presenta anticipaciones del final. El mismo día del encuentro sexual entre los personajes, ella se viste de negro. El narrador expresa: “¡Todo de negro! —dije yo al entrar [...]” (407). Además, esa noche ella se expresa con “voz muerta” (413).

En síntesis, observamos que la virginidad y la religiosidad de los personajes femeninos constituyen elementos fundamentales con los que Bunin construye una Rusia prerrevolucionaria “pura”, “no profanada”, “casta”. El castigo por la profanación de esta “pureza” casi siempre recae en el cuerpo de la mujer: en “Hora tardía” la mujer yace en una tumba, en “Primer lunes de cuaresma” se interna en un convento y en “Rusia” es apartada del protagonista como castigo al encuentro sexual y debe asumir la vida casta impuesta por la madre. Los narradores, por su parte, intenta revivir en la narración mediante el recuerdo nostálgico aquellos tiempos de castidad, que coinciden con los tiempos de la Rusia pasada.

Otra cuestión importante que cabe señalar es el carácter oriental o eslavo de las mujeres. En “Rusia” y “Primer lunes de cuaresma” las mujeres poseen rasgos orientales, algo que se repite en muchos cuentos (Ли Сан Чул, 2014). Por ejemplo, Rusia “...tenía la cara de su madre, una princesa con sangre oriental [...]” (Bunin, 1987: 225). La mujer en “Primer lunes de cuaresma” es descripta como “una de esas beldades orientales de las pinturas pajareras” (412). Además, siente una fuerte inclinación hacia las tradiciones orientales y tradicionales rusas: “Me gusta tanto lo ruso, los anales, las tradiciones rusas, que leo y releo lo que más me agrada hasta que me lo aprendo de memoria” (410). También resulta significativo que la protagonista de “Rusia” se llame Rusia. Este modo de presentar a las mujeres –pensamos– tiene como función ligar a las mujeres a la tradición eslava y a un pasado antiguo, incluso previo a la introducción del cristianismo ortodoxo. La mujer de “Primer lunes de cuaresma” evoca con nostalgia a “la Rusia anterior a Pedro” (407). Sin embargo, no pensamos que los cuentos propongan una vuelta a la tradición eslava, sino más bien que superponen diversas capas históricas y culturales (la Rus’ de Kiev, Moscovia, la Rusia en ruinas del presente) para marcar la contraposición entre el pasado y el presente en ruinas.

Por último, cabe mencionar que los cuentos “Hora tardía” y “Rusia” ponen en escena un viaje. Según Richards, el viaje en la obra de Bunin no es solo un viaje a otro lugar, sino un viaje al pasado (1974: 521). Además, el viaje para Bunin tiene que ver con el Eros: no está motivado solo por el deseo de moverse de un lugar conocido a un lugar no conocido y por el deseo de observar lo “otro”, sino más fundamentalmente por

el deseo de abarcar e incluso perderse a sí mismo en ese “otro”. A su vez, el viaje también puede revivir memorias de amores pasados (524). En “Hora tardía” el narrador recorre la Rusia abandonada por él hace medio siglo atrás. No obstante, el cuento no trata únicamente del regreso físico del narrador a la patria, sino también del regreso al pasado: el regreso a la mujer, enterrada en el “monasterio de los tiempos del zar Alexéi Mijáilovich” (Bunin, 1987: 222). Por otra parte, en “Rusia” el narrador evoca nostálgicamente su historia de amor pasada desde un tren que va de Moscú a Sebastopol. Así, el recuerdo de la amada implica un viaje de regreso a la Rusia del pasado.

## Conclusiones

En este trabajo intentamos hacer un breve recorrido por los cuentos “Hora tardía”, “Primer lunes de cuaresma” y “Rusia” a fin de analizar el modo en que las mujeres y su sexualidad configuran la nostalgia por la Rusia perdida. Como sugerimos, esto se pone de manifiesto a través de configuraciones simbólicas, descripciones del cuerpo femenino, los vínculos amorosos de los protagonistas y las referencias a distintos momentos histórico-culturales. Esperamos que este trabajo sirva como punto de partida para futuros análisis más profundos acerca del rol de las mujeres en la obra de Bunin y su funcionamiento como metáfora sexual de la nación.

## Bibliografía

- Boym, S. (2001) *The Future of Nostalgia*. USA: Basic Books.
- Brintlinger, A. (2014) “Fiction as Mapmaking: Moscow as Ivan Bunin's Russian Memory Palace”, *Slavic Review*, vol. 73, no. 1, pp. 36-61.
- Bunin, I. (1987) “Primer lunes de cuaresma”. En Bunin, Iván. *Insolación. Cuentos*. Moscú: Ráduga.
- (1987) “Hora tardía”. En Bunin, Iván. *Insolación. Cuentos*. Moscú: Ráduga.
- (1987) “Rusia”. En Bunin, Iván. *Insolación. Cuentos*. Moscú: Ráduga.
- Connolly, J. W. (1981) “Desire and Renunciation: Buddhist Elements in the Prose of Ivan Bunin”. *Canadian Slavonic Papers*, vol. 23, núm. 1, pp. 11-20. Disponible en <http://www.jstor.org/stable/40867831> (Consultado el 3/10/2020).
- Lalo, A. (2011) *Libertinage in Russian Culture and Literature. A Bio-History of Sexualities at the Threshold of Modernity*. Leiden: Brill.

- Ли, Сан Чул (2008) “Трагические судьбы героев в ‘Темных аллеях’”,  
*Преподаватель XXI век*, №4, pp. 115-118.
- (2014a) “Женский образ в ‘Темных Аллеях’ И. А. Бунина в эстетическом прочтении”, *Преподаватель XXI век*, №2, pp. 327-332.
- (2014b) “Бунинский Эрос в ‘Темных аллеях’ и. А. Бунина”, *Наука и школа*, №2, pp. 87-90.
- Mijáilov, O. (1978) “Acerca de Iván Bunin y de este libro”. En Bunin, Iván. *Insolación. Cuentos*. URSS: Ráduga.
- Новикова, Е. А. (2020) “Москва в произведениях Ивана Бунина”, *Вестник Московского государственного областного университета*. Серия: Русская филология, №4, pp. 109-115.
- Richards, D. J. (1974) “Comprehending the beauty of the world”. *The Slavonic and East European Review*, vol. 52, núm. 129, pp. 514-532. Disponible en <http://www.jstor.org/stable/4206945> (Consultado el 3/10/2020)
- Starostina, N. (2013) “Nostalgia and the Myth of the Belle Époque in Franco-Russian Literature (1920s-1960s)”, *Historical Reflections / Réflexions Historiques*, vol. 39, No. 3, Nostalgia in Modern France: Bright New Ideas about a Melancholy Subject, pp. 26-40.
- Степун, Ф. А. (1926) “Литературные заметки: И.А. Бунин (По поводу «Митиной любви»”. *Современные записки*, núm. 27, pp. 323-345. Disponible en <https://lit.1sept.ru/article.php?ID=200104203> (Consultado el 3/10/2020)
- (2003). “Иван Бунин”. En Бунин, И., *Жизнь Арсеньева. Тёмные аллеи*. Москва: Дрофа, pp. 505-509.
- Woodward, J. B. (1970) “Eros and Nirvana in the art of Bunin”. *The Modern Language Review*, vol. 65, núm. 3, pp. 576-586. Disponible en <http://www.jstor.org/stable/3723340> (Consultado el 3/10/2020)
- Шраер, М. (2014) *Бунин и Набоков. История соперничества*. Москва: Альпина нон-фикшн.

***El niño en la Luna: astronáutica y representación de la infancia en la URSS. El caso de Nieznaika [Незнайка]***

María Carolina Fabrizio

**Introducción y contexto de producción**

Este trabajo se centra en el relato “Nadasabe en la luna” de Nikolái Nósov, publicado en 1965. Haremos especial énfasis en la construcción del protagonista de la trilogía (Nadasabe o Незнайка) e intentaremos dar cuenta de una serie de procedimientos mediante los cuales se introdujo el discurso científico en el marco del género maravilloso.

En primer lugar, nos parece importante detenernos en el contexto de producción del relato. La URSS implementó desde su surgimiento diversas políticas estatales centradas en las infancias. La literatura infantil y juvenil (en adelante LIJ) resultó, sin dudas, un nexo poderoso entre educación y arte. Por lo tanto, estos textos se encontraron siempre atravesados por múltiples interrogantes: *¿cómo educar? ¿cuál es el rol específico de la literatura en la construcción de una cultura proletaria? ¿los textos destinados al público infantil deberían ser de naturaleza didáctica? ¿la LIJ puede sostener una estética realista?*

El presente análisis se centra en la década de los ´60. Durante este período comenzó a cuestionarse tanto a nivel local como internacional la estética del realismo socialista. La sociedad occidental tildó al arte soviético de afectado, rígido, poco espontáneo. Comenzó a construirse un imaginario colectivo que asoció la literatura realista con la represión estalinista y vinculó la estética soviética con la falta de libertad. Estas ideas ya habían sido planteadas a modo de advertencia por el mismo Trotsky en *Literatura y Revolución*. Trotsky planteaba la necesidad de concederle a la expresión artística la máxima de las libertades en el contexto de lo que él llamaba “revolución permanente”, y advertía sobre los peligros de la burocratización del arte:

Nuestra política con respecto al arte, durante el período de transición, puede y debe ser ayudar a los diferentes grupos y escuelas artísticos surgidos de la revolución a comprender correctamente el significado histórico de nuestra época y, después de haberles colocado ante la prueba decisiva —en favor o en contra de la revolución— concederles una libertad total de autodeterminación en el terreno artístico (Trotsky, 1924: 22).

Nuestra hipótesis es que la imagen de *Незнайка* buscó refutar el paradigma de la literatura soviética como una estética rígida y promovió la creación de universos ficcionales que tuvieron un fuerte arraigo en el conjunto de la población.

### ***Nieznaika: construcción de un antihéroe***

En *El niño y la vida familiar en el Antiguo Régimen*, Phillipe Ariès sostiene que “a cada época le corresponde una edad privilegiada y una periodicidad particular de la vida humana” (Ariès, 1992: 48). El autor afirma que hasta aproximadamente el siglo XVII el arte europeo no contó con un espacio para la representación de los niños (en varios Evangelarios, por ejemplo, vemos imágenes de adultos de talla pequeña). La noción de infancia no sería entonces una categoría inmutable, sino una construcción social atravesada por el contexto político y cultural.

Tomando en consideración los aportes de Ariès: ¿de qué modo se intentó configurar cierta representación particular de la infancia desde la literatura soviética? Sabemos que la niñez se postuló desde el inicio como un territorio fértil en el cual era posible sembrar una nueva cultura. Sin embargo, en el período que nos ocupa resultaba de suma importancia generar un nuevo vínculo con la lectura (uno que no estuviera asociado al cliché de la literatura socialista como ámbito represivo o carente de creatividad). La apuesta al público infantil suponía, entonces, un triple desafío:

- sentar las bases de una generación lectora;
- realizar cierta tarea de divulgación científica;
- y generar un vínculo espontáneo y cotidiano con el público adulto.

Se buscó, entonces, favorecer ciertas representaciones de la infancia a partir de la circulación de determinados textos. Creemos que además (sobre todo en la década del '60) *esta representación se vinculó con la utopía de la llamada “conquista espacial”*.

Para comprender mejor este fenómeno, pensemos en el propio Nieznaika. Este personaje es exactamente lo opuesto al arquetipo de héroe soviético. Su propio nombre tiene una fuerte carga semántica: es el que “nada sabe”. Nieznaika pertenece a un pueblo de hombrecitos pequeños o enanitos. Si buscáramos un ejemplo similar en nuestra producción literaria nacional, podríamos decir que las criaturas de los cuentos de Nósov se parecen un poco a los “Caperuzos” de “La Torre de Cubos”



(Adela Basch) o a los “Odos” de los cuentos de Graciela Montes. Se mueven en el marco de lo maravilloso. Definitivamente, no son seres humanos; sin embargo, reproducen conductas, sentimientos y situaciones que nos remiten al ámbito de lo social.

Nieznaika usa un gorro de paja, viste con una camisa muy sencilla y unas babuchas anchas. Siempre aparece despeinado. Se muestra como un niño travieso, holgazán, mentiroso y manipulador. Su gran rival es un personaje llamado (¡qué ironía!) Znaika [Знайка], traducido aquí como “Sabelotodo”. Sabelotodo es representado como un científico pedante, altanero, que utiliza un vocabulario muy recargado. Suele reprocharle al niño su falta de carácter e indisciplina.



Nos parece muy interesante que ambos nombres giren en torno a la cuestión del saber, elemento nodal en todas las políticas soviéticas en relación a la infancia. ¿Por qué el protagonista *no sabe nada*? Pensamos que estos textos promovían una nueva representación de la niñez como un ámbito propicio para la curiosidad, alejado del rigor academicista.

Si Nieznaika representa el universo de lo infantil, entonces Sabelotodo personifica el universo de lo adulto. Los adultos son aquí los grandes enemigos: aparentan tener el conocimiento y buscan exponerlo en todo momento, en contraposición a los niños que “nada saben” pero tampoco nada ostentan.

La primera escena del relato “Nadasabe en la Luna” es una disputa intelectual entre Sabelotodo y el Profesor Estrella. Ambos discuten sobre la materia de la cual está hecha la Luna. El fragmento está cargado de términos complejos, expresiones rimbombantes y alusiones a hipótesis científicas:

Si originariamente la Luna fue un líquido ígneo, empezó a enfriarse no por dentro, sino por la superficie, ya que precisamente ésta tenía contacto con el frío espacio sideral. Así se enfrió y solidificó en primer término la superficie lunar [...]. El líquido incandescente rodeado por la firme envoltura seguía enfriándose, y al enfriarse, se contraía. Doy por supuesto que usted sabe que todos los cuerpos, al enfriarse, disminuyen su volumen.... (Nósov, 1965: 13).

La conclusión de Sabelotodo es que la Luna es una esfera hueca llena de gas. Para probar su teoría, les propone a los habitantes de la Ciudad del Sol que lo acompañen en una expedición a la Luna.

El científico excluye a Nadasabe de la aventura. Considera que su presencia disruptiva podría alterar los objetivos del viaje. Enfurecido, el protagonista se esconde en la nave espacial durante la noche para poder participar de la expedición. Convince a otro personaje entrañable (llamado “Buñuelito”) de acompañarlo. Le sugiere con cierta malicia que a él también lo han marginado alegando que tiene exceso de peso, pero que nada de eso importa si en el espacio todos estarán en “estado de imponderabilidad” (una suerte de forma de gravedad en el texto de Nósov):

—Oye, Buñuelito, ahora somos compañeros de infortunio.

—¿Qué infortunio?

—A ti no te llevan a la Luna, y a mí tampoco.

—Yo no puedo ir, soy demasiado pesado. El cohete no me levantaría.

—¡Tonterías! Todos los que vuelen en el cohete se hallarán en estado de imponderabilidad, así que para el cohete es igual que seas pesado o no. Nadie pesará nada. ¿Has entendido?

—Entonces, ¿por qué no me admiten? ¡Es injusto!

—¡Ya lo creo que es injusto! Tanto, que no encuentro palabras para ello. Entre los dos debemos corregir esta injusticia (Nósov, 1965: 23).

De esta forma, Nieznaika y su amigo se ocultan en un compartimento, esperando que el aparato despegue para revelar su presencia. Sin embargo, accionan de forma accidental un botón y parten solos con destino a la Luna.

### **Literatura, ciencia y representación de la infancia**

El accionar involuntario del botón desencadena la peripecia del relato: a la Luna no la descubre un científico, sino un niño irresponsable que se ha escondido en una nave espacial como una suerte de polizón. Esto, creemos, tiene profundas implicancias semánticas en un marco de conquista espacial.

Lukács afirmaba que toda literatura era realista más allá del estilo, porque lo trascendente era la actitud ante la realidad. “Aún las cosas más fantásticas pueden ser realistas” (Lukács, 1963). En “Nadasabe en la Luna” el escenario maravilloso dota de plasticidad al relato y permite plantear una serie de interrogantes que atravesaban a la sociedad soviética de la época sin necesidad de mencionarlos de manera explícita.

Nikolái Nósov construye una microsociedad en la cual el valor predominante no es el



saber esquemático y rígido, sino la sed de conocimientos y aventura. De este modo, el paradigma científico no se asocia a la adquisición de determinados saberes, sino a la curiosidad que es propia de la experiencia infantil. El personaje de Sabelotodo, con todos sus títulos y saberes auestas, es inferior al de Nieznaika, que actúa dominado por un mero impulso infantil. A fin de cuentas, el que “nada sabe” es el único capaz de pisar la Luna.

### **Conclusiones: la importancia del maravilloso**

En su artículo “El carácter escurridizo de la literatura y de la infancia” Mirta Gloria Fernández retoma uno de los conceptos nodales de Blanchot al afirmar que “la esencia de la literatura consiste en escapar” (2009: 105). La autora señala que los adultos construyen determinados aparatos de captura literarios: dispositivos de disciplinamiento que van cambiando de acuerdo a la época y la geografía. Las infancias, constituidas por sujetos vulnerables (y en muchas ocasiones, vulnerados) quedan “atrapadas” en estas líneas editoriales que promueven una educación basada en ciertos valores. El mercado se vale para ello de textos específicos. Los textos, entonces, no se miden ya por un valor estético, sino moral.

Lo peculiar del género maravilloso es que barre con estos aparatos de captura del universo adulto. La estética realista resulta, quizás, más permeable a las intervenciones educativas inspiradas en “valores” educativos. (Por eso en la actualidad asistimos a una impugnación masiva de figuras como la de la princesa, que son leídas en clave literal y cuya dimensión metafórica se pierde). El maravilloso, sin embargo, plantea universos narrativos polisémicos con personajes que suelen mostrarse ambiguos.

Debido a ese potencial polisémico, Nieznaika tuvo una enorme pregnancia no sólo en el público infanto juvenil sino en el conjunto de la comunidad. Ingresó en el universo cotidiano de niños y niñas inicialmente a través de la trilogía de Nósov, pero luego se perpetuó en una serie de muñecos, sellos postales e incluso una película animada. En la actualidad hay infinidad de sitios en las redes que conmemoran al personaje.

El género maravilloso al que recurrió Nósov para enmarcar el relato promovió una nueva representación de la infancia y sobre todo de la literatura. Nadasabe, un niño travieso, encarna la posibilidad de que la infancia se vincule con la astronáutica desde un lugar espontáneo y amigable. De este modo, *el terreno de la Utopía se vuelve asequible*. Por otro lado, Nieznaika (rebelde, travieso, impetuoso, indisciplinado)

metaforiza el rol del arte en la nueva sociedad soviética: “el arte, como la ciencia, no sólo no necesita órdenes, sino que, por su propia esencia, no las tolera” (Trotsky, 1938).

### **Bibliografía**

Aries, Ph. (s/f) *El niño y la vida familiar en el Antiguo Régimen*. Taurus.

Fernández, M. G. (2009) “El carácter escurridizo de la literatura y de la infancia”. En AA.VV, *Decir, existir. Actas del I Congreso Internacional de Literatura para Niños*. Buenos Aires: La Bohemia.

Lukacs, G. (2004) “Realismo: ¿experiencia socialista o naturalismo burocrático?” En AA.VV, *Realismo: ¿mito, doctrina o tendencia histórica?* Buenos Aires: Editorial Quadrata.

Nósov, N. (1968) “Nadasabe en la Luna”. En *Literatura Soviética: número especial dedicado a la literatura infantil*. Moscú: Órgano de Escritores de la URSS.

Trotsky, L. (2004) *Literatura y Revolución: escritos sobre arte y cultura, escritores y crítica literaria*. Buenos Aires: Antídoto.

## “Utopía”, de Wisława Szymborska y una poética del reverso

Omar Lobos

Si nos detenemos en lo para nosotros inextricable de la lengua polaca, vemos que lo único familiar es el alfabeto latino, que parece expresar su dificultad para graficar palabras que vienen de otra tradición, y así es como vemos aglomeraciones consonánticas destinadas a representar sonidos diversos y a la vez similares (las varias *she, che, ye*), que por supuesto tienen pertinencia fonológica en esa lengua. Tal vez les hubiera resultado más inmediato el cirílico, creado especialmente para representar los sonidos eslavos. Esto, no obstante, estaría simbolizando la posición de estos pueblos (polacos, checos y eslovacos) respecto de lo que llamamos Occidente: no vienen de la tradición occidental, no pasaron por ellos los romanos, y su romanización (digamos) por parte del Sacro Imperio Romano Germánico va a ser tardía. Quedaron allí como una cuña entre la Europa Occidental y el Oriente cristiano ortodoxo. Y sufrieron a lo largo de los siglos esta incómoda situación: vivieron oprimidos cuando no desmembrados por los imperios de uno y otro lado: los austrohúngaros, Prusia, el Imperio ruso, el imperio soviético, los nazis.

Es importante para pensar desde dónde y cómo escriben los polacos y las polacas, y, sobre todo, cuáles serían sus representaciones sobre lo utópico.

Wisława Szymborska (con esa *e* latina atravesada por un palito que la vuelve una *wau* –esto es, una *u* consonántica–, se pronuncia Viswava, y la *sz* del apellido que se pronuncia *sh*) nació en un pueblo de Polonia, en 1923, y a partir de los 8 años vivió toda su vida en Cracovia. Ingresó a la carrera de Letras en la Universidad Jagellónica, la más importante de Polonia, pero no la terminó. Vivió la guerra y la ocupación nazi, fue obrera ferroviaria, y luego empezó a trabajar como secretaria e ilustradora en revistas literarias.

No tenía muchas lecturas, y menos de poesía; sus compañeros de trabajo se espantaron cuando les mostró un poemita suyo diletante, tuvo que formarse. Su primer poema publicado se llamó justamente “Estoy buscando la palabra” (“Sukam słowa”). Tenía 22 años. Algunos años después llegaron sus primeros poemarios: *Para eso vivimos* (*Dlatego żyjemy*), 1952, y *Preguntas formuladas a mí misma* (*Pytania zadawane sobie*) de 1954, tributos a la ideología comunista de cuño soviético de los que renegará. Entre 1945 y 1966, fue miembro del Partido Obrero Unificado Polaco – marxista-leninista, que gobernaría Polonia hasta 1990– pero su libro *Llamada al Yeti*

(*Wolanie do Yeti*), de 1957, marcaría el comienzo de un distanciamiento crítico. Cuenta Wisława:

Al principio, yo admiraba el sistema comunista y escribía poemas de realismo social. Pensaba sinceramente que era una forma de liberar a la gente, había vivido la ocupación nazi, el odio en todo su esplendor, y sentía que era necesario todo lo contrario: amar mucho a la gente, y el comunismo significaba eso, un gran amor hacia todos, sin distinciones de ningún tipo. Después entendí que a la humanidad no había que amarla, en absoluto, ¡no se lo merece! Hay que apreciar y sentir lo que le sucede a la gente, experimentar empatía hacia ellos, y con eso basta. Por desgracia, de esos grandes amores a la humanidad siempre surgen las peores cosas, auténticos infiernos (Ayén, 2013).

En ese mismo año 1957, empezó a colaborar en la importante revista político-literaria *Kultura*, publicada en París por el escritor, periodista y político Jerzy Giedroyc y que salió hasta el año 2000. Fue también traductora del francés.

Szyborska no fue una autora muy prolífica, su obra reúne unos trescientos cincuenta poemas. No le gustaba hablar de “la poesía”. Antes del Premio Nobel en 1996 había recibido otros de prestigio, como el Goethe en 1991, pero aquel fue sin duda el que le dio fama ruidosa e impulsó su traducción a diversas lenguas, entre ellas el castellano.

“Utopía” es uno de sus más célebres poemas (de *Número grande*, libro de 1976)<sup>61</sup>, construido sobre la imagen de la célebre isla epónima de Tomás Moro, donde se ha

---

<sup>61</sup> **Utopia**

Wyspa na której wszystko się wyjaśnia.  
Tu można stanąć na gruncie dowodów.

Nie ma dróg innych oprócz drogi dojścia.  
Krzaki aż uginają się od odpowiedzi.

Rośnie tu drzewo Słusznego Domysłu  
o rozwikłanych wiecznie gałęziach.

Olśniewająco proste drzewo Zrozumienia  
przy źródle, co się zwie Ach Więc To Tak.

Im dalej w las, tym szerzej się otwiera  
Dolina Oczywistości.

Jeśli jakieś zwątpienie, to wiatr je rozwiewa.

Echo bez wywołania głos zabiera  
i wyjaśnia ochoczo tajemnice światów.

**Utopía**

Una isla en la cual todo se aclara.  
aquí puedes pararte sobre el suelo de las pruebas.

No hay caminos otros que el camino de arriba.  
Los arbustos hasta se doblan por las respuestas.

Crece aquí el árbol de la Justa Conjetura  
en eternamente desenredadas ramas.

El deslumbrante simple árbol del Entendimiento  
junto a la fuente que se llama Ah Entonces Es Así.

Cuanto más te adentras en el bosque, más se abre  
el Valle de la Evidencia.

Si alguna duda, el viento la disipa.

El eco sin que lo llamen toma la palabra  
y de buena gana aclara los misterios de los mundos.

cumplido la aspiración a una sociedad ideal, socialista y democrática. A partir de allí, el socialismo fue a menudo puesto en el lugar de la utopía (y de la distopía), del Fin de la Historia, de la “última revolución”, es decir, de la cancelación beatífica de todos los desvelos y luchas humanas, pero en esto solamente es deudor de la apoteosis religiosa de la Segunda Venida, de la consolidación del Reino de Dios sobre la tierra: así, en el poema de Wisława, hay un solo camino, el de llegada. Las “bondades” de la isla, formuladas en su mayor parte como alegorías, son de cuño racionalista dogmático: suelo de las pruebas, Justa Conjetura, Evidencia, Profunda Convicción, Certeza Inquebrantable. Aunque muchas rozan también lo religioso: “todo se aclara”, “el peso de las respuestas”, “árbol de la Comprensión”, “la verdad que sale del fondo”, “la esencia de las cosas” que se ve desde la cumbre, etc. (Para la autora, que decía: “Estimo mucho esa pequeña frase: No lo sé”, debían de ser palabras espantosas). No obstante, todos parecen haber huido de esa promesa consumada, prefieren el abismo: “Más allá de los encantos la isla está desierta, / y visibles en las orillas menudas huellas de pies, / sin excepción se ubican en dirección al mar. / Como si apenas se hubieran ido de aquí / y sumergido sin retorno en la vorágine, // En la vida inconcebible”.

Pero ello no debería llevarnos al esfuerzo inútil de tratar de descubrir el referente detrás de la alusión, esto es, deberíamos impugnar en lo posible la alegoría, el carácter trópico. Como dice Wisława:

Por ejemplo, cuando en mi poema sobre el yeti dicen que se trata de Stalin, o cuando intentan analizar qué simboliza una piedra. ¡Nada! El yeti es el yeti y la piedra es

---

W prawo jaskinia, w której leży sens.

A la derecha una cueva, en la que yace el sentido.

W lewo jezioro Głębokiego Przekonania.  
Z dna odrywa się prawda i lekko na wierzch wypływa.

A la izquierda el lago de la Profunda Convicción.  
del fondo se desprende la verdad y sube leve hasta la superficie.

Góruje nad doliną Pewność Niewzruszona.  
Ze szczytu jej roztacza się Istota Rzeczy.

Por encima del valle se eleva la Certeza Inquebrantable.  
Desde su cumbre se goza la Esencia de las Cosas.

Mimo powabów wyspa jest bezludna,  
a widoczne po brzegach drobne ślady stóp  
bez wyjątku zwrócone są w kierunku morza.

Más allá de los encantos la isla está desierta,  
y visibles en las orillas menudas huellas de pies,  
sin excepción se ubican en dirección al mar.

Jak gdyby tylko odchodzono stąd  
i bezpowrotnie zanurzano się w topieli.

Como si apenas se hubieran ido de aquí  
y sumergido sin retorno en la vorágine,

W życiu nie do pojęcia.

En una/la vida inconcebible.

*Versión de Omar Lobos*

una piedra. Hay una costumbre excesiva de leer entre líneas, de buscar mensajes secretos. Mi poesía no esconde nada. El día que quiera criticar a los gemelos Kaczynski, los llamaré por su nombre, no los compararé con Rómulo y Remo (Ayén, 2013).

Para los acmeístas rusos, la palabra es –justamente– una piedra, una piedra que, “desprendida de la montaña, yace en el valle”, ansiando otra existencia. Esta palabra, para los acmeístas, es *logos*, sentido consciente, “el cual es también una bella forma”, según precisa Ósip Mandelshtman en su manifiesto: “La mañana del acmeísmo”. Con esa piedra-logos, que tiene una existencia previa, que dice por sí sola, que –como la lengua– es siempre más inteligente y sabia que todos nosotros, *construyen* los acmeístas (Мандельштам, 1987: 168). Quizá sea esto lo que Roland Barthes llama “la inocencia colectiva del lenguaje”, el lenguaje “como naturaleza”. Otorgándole lo suyo a la denotación, se pregunta Barthes: “Por muchos sentidos que libere una frase posterior a su enunciado, ¿no parece decirnos algo sencillo, literal, primitivo: algo *verdadero*, en relación a lo cual todo lo demás (lo que viene *después*, *encima*) es literatura?” (Barthes, 2013: 19). Dicen a propósito los traductores de Szymborska, que a la vez han tenido una amistad con la autora, Abel Murcia y Gerardo Beltrán:

Traducir a Szymborska no es difícil, difícilísimo, [la gran dificultad] radica en esa aparente sencillez y claridad. La selección léxica que hace es de una exactitud farmacéutica, no hay nada casual, las palabras ocupan el lugar que ocupan porque otras palabras ocuparán a su alrededor también un lugar preciso, y, sin embargo, la preparación de esa sencillez lingüística tiene que haber significado un gran esfuerzo, esfuerzo que se traslada al traductor (López-Vega, 2015).

Más allá de lo que se interprete como anclaje referencial del contenido de “Utopía”, en este trabajo se examinará el poema en relación con lo que se nos ocurre llamar una cierta poética del reverso que puede perseguirse en la poesía de Szymborska: el reverso como parte constitutiva de la entidad visible de las personas, las ideas y las cosas (lo que a partir de una entidad dada puede llamarse su negativo, su ausencia, su opuesto o su otro). De hecho, sobre la partícula “no” (como adverbio o prefijo adverbial de negación) se estructuran poemas enteros suyos, como “La estación” o “Gratitud”. Leemos en el primero: “Mi no llegada a la ciudad de N / tuvo lugar puntualmente. // Fuiste avisado / con una carta no enviada. // Lograste no llegar / a la hora prevista. //

[...] Entre la muchedumbre se dirigió a la salida / la ausencia de mi persona. // [...]  
 Ambos intercambiaron / un beso no nuestro, / durante el cual se perdió / no mi maleta. //  
 La estación de la ciudad de N / pasó bien el examen / de la existencia objetiva”.<sup>62</sup>

---

<sup>62</sup>**Dworzec**

Nieprzyjazd mój do miasta N.  
 odbył się punktualnie.

Zostałeś uprzedzony  
 niewysłanym listem.

Zdążyłeś nie przyjść  
 w przewidzianej porze.

Pociąg wjechał na peron trzeci.  
 Wysiadło dużo ludzi.

Uchodził w tłumie do wyjścia  
 brak mojej osoby.

Kilka kobiet zastąpiło mnie  
 pośpiesznie  
 w tym pośpiechu.

Do jednej podbiegł  
 ktoś nie znany mi,  
 ale ona rozpoznała go  
 natychmiast.

Oboje wymienili  
 nie nasz pocałunek,  
 podczas czego zginęła  
 nie moja walizka.

Dworzec w mieście N.  
 dobrze zdał egzamin  
 z istnienia obiektywnego.

Całość stała na swoim miejscu.  
 Szczegóły poruszały się  
 po wyznaczonych torach.

Odbyło się nawet  
 umówione spotkanie.

Poza zasięgiem  
 naszej obecności.

W raju utraconym  
 prawdopodobieństwa.

Gdzie indziej.  
 Gdzie indziej.  
 Jak te słówka dźwięczą.

**La estación de ferrocarril**

Mi no llegada a la ciudad de N  
 tuvo lugar puntualmente.

Fuiste avisado  
 con una carta no enviada.

Lograste no llegar  
 a la hora prevista.

El tren llegó al andén número tres.  
 Bajó mucha gente.

Entre la muchedumbre se dirigió a la salida  
 la ausencia de mi persona.

Varias mujeres me sustituyeron  
 rápidamente  
 en aquella prisa.

A una de ellas se acercó corriendo  
 alguien desconocido para mí.  
 pero ella lo reconoció  
 al instante.

Ambos intercambiaron  
 un beso no nuestro,  
 durante el cual se perdió  
 no mi maleta.

La estación de la ciudad de N  
 pasó bien el examen  
 de la existencia objetiva.

La totalidad estaba en su lugar.  
 Los detalles se movían  
 por las vías marcadas.

Tuvo lugar incluso  
 la cita acordada.

Fuera del alcance  
 de nuestra presencia.

En el paraíso perdido  
 de la probabilidad.

En otra parte.  
 En otra parte.  
 Como suenan estas palabras.

La cita amorosa, cuya no consumación parece deliberada, se realiza de cualquier manera en otros, en el mismo lugar y a la misma hora. Los adverbios de negación “extrañan” la frase, sin conseguir arrancarla de la positividad, se descentra la perspectiva individual sobre la existencia. En esta poética del reverso hay presencia en la ausencia: “Renuncio al privilegio / de la presencia”, dice Wisława en su poema “Despedida de un paisaje”. Y hay otros ejemplos que también pueden leerse en una cierta clave antisolipsista, o de un yo que no es el del individualismo cartesiano, sino que se proyecta y continúa en el otro.

Paul Ricoeur, en sus empeños por desarmar el yo cartesiano templado en la metafísica alemana, trabaja en su libro *Sí mismo como otro* el concepto de “ipseidad”, que confronta dialécticamente con el de “mismidad”, y estas nociones pueden iluminar ese aspecto de la poesía de Szymborska. Dice Ricoeur:

Mientras se permanece en el círculo de la *identidad-mismidad*, la *alteridad* de cualquier otro distinto de sí no ofrece nada de original: “otro” figura, como de paso ya hemos subrayado, en la lista de los antónimos de “mismo”, al lado de “contrario”, “distinto”, “diverso”, etc. Otra cosa sucede si se empareja la *alteridad* con la *ipseidad*. Una *alteridad* que no es –o no solo es– de comparación es sugerida por nuestro título, una *alteridad* tal que pueda ser constitutiva de la ipseidad misma. *Sí mismo como otro* sugiere, en principio, que la *ipseidad* del *sí mismo* implica la *alteridad* en un grado tan íntimo que no se puede pensar en una sin la otra, que una pasa más bien a la otra, como se diría en el lenguaje hegeliano (Ricoeur, 2006: XIII-XIV)

De esta forma, el otro no es otro, sino una parte de uno mismo, una prolongación. Esta idea encuentra un eco elocuente en el poema “Gratitud”: “Debo mucho / a aquellos que no amo. / El alivio con que acepto/ que son queridos por algún otro. // [...] Ellos mismos no saben / cuánto traen con las manos vacías. / ‘No les debo nada’, / me gusta decir/ a esta pregunta abierta”.

Por supuesto que este desprendimiento del “yo”, del individualismo forjado desde el humanismo renacentista, probablemente le resulte más fácil a un polaco, esto es, a una cultura de un contacto “marginal” respecto de lo que llamamos “Occidente”. Así es como en el poema “Fotografía de la muchedumbre” el “yo” puede tranquilamente



disgregarse o, mejor, indiferenciarse, indistinguirse de “los otros”<sup>63</sup>: “En la fotografía de la muchedumbre / mi cabeza es la séptima de la orilla, / o tal vez la cuarta a la izquierda, / o la veinte desde abajo; // mi cabeza no sé cuál, / ya no una, no única, / ya parecida a las parecidas, / ni femenina, ni masculina, // las señales que me hace / son ningunos rasgos personales; // [...] como si ya hubiera estado allá / –mi cabeza, una cualquiera, ajena– // donde, si recuerda algo, / sea tal vez el profundo futuro”.

Recordar el futuro, oxímoron que recuerda a la respuesta que Wisława solía dar cuando la invitaban a viajar a otro país, o a hacer alguna cosa que no deseaba: “Cuando

---

<sup>63</sup> **Fotografia tłumu**

Na forografii tłumu  
moja głowa siódma z kraja,  
a może czwarta na lewo  
albo dwudziesta od dołu;

moja głowa nie wiem która,  
już nie jedna nie jedyna,  
już podobna do podobnych,  
ni to kobieca ni męska;

znaki, które mi daje,  
to znaki szczególne żadne;

może widzi ją Duch Czasu  
ale się jej nie przygląda;

moja głowa statystyczna,  
co spożywa stal i kable  
najspokojniej, najglobalniej;

bez wstydu, że jakakolwiek,  
bez rozpacz, że wymienna;

jakbym wcale jej nie miała  
po swojemu i z osobna;

jakby cmentarz odkopano  
pełen bezimiennych czaszek  
o niezłej zachowalności  
pomimo umieralności;

jakby ona już tam była,  
moja głowa wszelka, cudza;

gdzie, jeżeli coś wspomina,  
to chyba przeszłość głęboką.

**Fotografía de la muchedumbre**

En la fotografía de la muchedumbre  
mi cabeza es la séptima de la orilla,  
o tal vez la cuarta a la izquierda,  
o la veinte desde abajo;

mi cabeza no sé cuál,  
ya no una, no única,  
ya parecida a las parecidas,  
ni femenina, ni masculina,

las señales que me hace  
son ningunos rasgos personales;

quizás la ve el Espíritu del Tiempo,  
pero no la mira;

mi cabeza estadística  
que consume acero y cables  
tranquilísima, globalísimamente;

sin la vergüenza de ser una cualquiera,  
sin la desesperación de ser cambiante;

como si no la tuviera en absoluto  
a mi manera y por separado;

como si se hubiera desenterrado un cementerio  
lleno de anónimos cráneos  
en un aceptable estado de conservación  
a pesar de su mortalidad;

como si ya hubiera estado allá  
–mi cabeza, una cualquiera, ajena–

donde, si recuerda algo,  
sea tal vez el profundo futuro.

*De "Si acaso" 1978. Versión de Abel A. Murcia*

sea más joven”. En tales formulaciones, en último caso, el futuro también aparece como reverso del pasado.

Volviendo ahora a “Utopía”. En los géneros utópicos (y su reverso, los antiutópicos o distópicos), el “no lugar” al que remite el neologismo acuñado por Moro será paulatinamente desplazado (en la medida en que el globo de la tierra vaya siendo conocido por completo y ya no haya lugar para rincones inexplorados) por la localización temporal, proyectada esta ya en el futuro (y aquí viene el cruce entre utopía y ciencia-ficción), ya en el pasado (y aquí es donde cobra lo suyo la nostalgia). ¿Dónde se halla la isla de Szymborska? ¿Y por qué ante nociones que son caras a nuestro imaginario –en tanto aspiraciones– y han sido en ella consumadas los habitantes han huido? ¿Los ha movido el hastío de una vida resuelta? ¿Está en verdad *resuelta* allí la vida? ¿No se parece esa vida a una cierta vida que tenemos ya aquí (o que al menos nos domina como representación)? (¡Aquí! ¡La isla es aquí!, dice en otro poema sobre otra isla<sup>64</sup>. *Aquí* se llama su último libro publicado en vida, 2009). De este sencillo modo, queda aniquilado el propósito de la utopía y el género mismo, puesto que la imagen de “esa” isla deja de funcionar como modelo ideal(izado) y concluido, como lugar otro, según Darko Suvin, “un lugar completo y aislado, articulado con ayuda de una visión panorámica que permite ver su organización social como un contrasistema formal y ordenado, que a la vez significa el valor supremo de la utopía” (Link, 1994: 131).

---

<sup>64</sup> **Przypowieść**

Rybacy wyłowili z głębiny butelkę.  
Był w niej papier, a na nim takie były słowa:  
“Ludzie, ratujcie! Jestem tu. Ocean mnie wyrzucił na  
bezludną wyspę.  
Stoję na brzegu i czekam pomocy. Spieszcie się!  
Jestem tu!”  
– Brakuje daty. Pewnie już za późno.  
Butelka mogła długo pływać w morzu  
– powiedział rybak pierwszy.  
– I miejsce nie zostało oznaczone. Nawet ocean nie  
wiadomo który  
– powiedział rybak drugi.  
– Ani za późno, ani za daleko. Wszędzie jest wyspa  
Tu – powiedział  
rybak trzeci.  
Zrobiło się nieswojo, zapadło milczenie. Prawdy  
ogólne mają to do siebie.

**Parábola**

Ciertos pescadores sacaron del fondo una botella.  
Había en la botella un papel, y en el papel estas  
palabras:  
"¡Socorro!, estoy aquí. El océano me arrojó a una isla  
desierta.  
Estoy en la orilla y espero ayuda. ¡Dense prisa. estoy  
aquí!"  
–No tiene fecha. Seguramente es ya demasiado tarde.  
La botella pudo haber flotado mucho tiempo, dijo el  
pescador primero.  
–Y el lugar no está indicado. Ni siquiera se sabe en qué  
océano,  
dijo el pescador segundo.  
–Ni demasiado tarde ni demasiado lejos. La isla "Aquí"  
está en todos lados,  
dijo el pescador tercero.  
El ambiente se volvió incómodo, cayó el silencio.  
Las verdades generales tienen ese problema.  
*De "Sal" 1962. Versión de Gerardo Beltrán*

La isla de Wisława, al fin y al cabo, es cualquier parte hoy. Ya no habría lugar en este mundo donde ponerse a resguardo. Según observaba Theodor Adorno,

Hoy, muchos de los llamados sueños utópicos –por ejemplo, la televisión, la posibilidad de viajar a otros planetas o de desplazarse más velozmente que el sonido– ya se han realizado. Sin embargo, en la medida en que estos sueños se realizaron, sucede como si lo mejor que tenían se ha olvidado: no nos sentimos felices. Realizados, estos sueños adquirieron rasgos de sobriedad, de espíritu positivo y, también, de aburrimiento (Link, 1994: 129).

Es en este sentido como en última instancia podría pensarse el poema de Szymborska en tanto alegoría distópica del proyecto de la modernidad, con esa suerte de “fin de la Historia” que aquella propone en la convergencia del discurso racionalista con el discurso religioso: esto es, *ya habitamos la utopía* y no nos conforma, queremos huir de ella, hacia lo no conceptualizado (la palabra final del poema –vida “inconcebible”– literalmente dice “vida que no ha llegado al concepto”, “antes del concepto”, es decir, que todavía no ha sido atrapada en nociones como las alegorizadas en esa “isla”).<sup>65</sup>

A propósito de la modernidad, su compatriota el sociólogo polaco Zygmunt Bauman es el autor del libro *Retrotopía*, que representa su testamento y en el cual apunta contra el fracaso del proyecto racionalista de la modernidad (la utopía vuelta distopía), ante lo cual la humanidad deposita su fe en “mundos ideales ubicados en un pasado perdido/robado/abandonado que, aun así, se ha resistido a morir, y no en ese futuro todavía por nacer (y, por lo tanto, inexistente) al que estaba ligada la utopía” (Bauman, 2017). Comienza su texto tomando conceptos de la especialista rusa Svetlana Boym, que fue profesora de literaturas eslavas y comparadas de la Universidad de Harvard. Boym, en su libro *The Future of Nostalgia* (2001), señala que “El siglo XX comenzó con una utopía futurista y concluyó sumido en la nostalgia”, esto es, que hay “una epidemia global de nostalgia, un anhelo afectivo de una comunidad dotada de una

---

<sup>65</sup> El filósofo y realizador cinematográfico italiano Franco “Bifo” Berardi, autor del documental “Comunismo futuro”, dice que hay que volver a pronunciar esa palabra “escandalosa” (comunismo) como posibilidad de un rescate ante el fracaso del proyecto racionalista de la modernidad (“la razón se ha transformado en el algoritmo”), que nos ha sumergido en el totalitarismo del capital financiero y las multinacionales informáticas. (Entrevista en “El Salto”, 5/6/18; disponible en <https://www.elsaltodiario.com/pensamiento/entrevista-franco-berardi-bifo-recuperacion-concepto-comunismo#>).

memoria colectiva, un ansia de continuidad en un mundo fragmentado” (en Bauman, 2017).

Pero tampoco hay nostalgia en Szymborska, ni hacia atrás, ni hacia adelante. Y el mundo parece fragmentado solamente según cómo se lo mire. En realidad, las fragmentadas son las grandes narrativas sobre el mundo. Así, ni nostalgia ni crítica ni proyecciones ominosas. Parece decirnos nuestra poeta polaca que lo que hay es el presente, en la forma del aquí, y el presente se resiste a ser consumación de nada. Por otra parte, nada más ajeno a la poética de Wisława que las grandes escalas o las grandes representaciones. Lo mismo que a su admirado Josif Brodski, a Szymborska lo único que le importaba era la cultura, una estética cuasi indiscernible de la ética. Y en lo que hace al mundo y sus destinos, su mirada es absolutamente lacónica:

¿Cómo veo el mundo de hoy? Lo mejor es mirarlo desde el espacio. Hasta el siglo XX, era un planeta azul que giraba silenciosamente por el universo. Pero, en estos momentos, es una bola que hace un montón de ruido, ¿no lo oyen?, está hablando todo el tiempo, es escandalosa, ¡una bola charlatana con un montón de palabras! Hay un montón de información, que en dos minutos recorre todo el planeta pero, si se fijan, son tonterías absolutas, informaciones que no tienen ninguna importancia (Ayén, 2013).

Esta poética del reverso –o de la ipseidad en sentido ricoeuriano– trata de mirar los fenómenos de la vida de las personas como miran aquellos que quizá necesiten algo de sosiego, reposar un tantito en los demás, conjurar el agobio de los grandes dolores, de los grandes estremecimientos, de las grandes palabras, de los grandes anhelos. Esta poética prefiere una traducción sencilla. O mejor, ninguna traducción, sino disgregar el peso del poema en imágenes y fábulas de fácil aprehensión. Con Szymborska nos sentimos todos un poco más aliviados.

### **Bibliografía**

Ayén, X. (6 de octubre de 2013) *Entrevista con Wisława Szymborska, otra Nobel para conocer*. Recuperado el 2021, de <https://www.las2orillas.co/entrevista-con-wislawa-szymborska-otra-nobel-para-conocer/>

Barthes, R. (2013) *S/Z*. Buenos Aires: Siglo XXI.

Bauman, Z. (2017) *Retrotopía*. Buenos Aires: Paidós.

Link, D. (1994) *Escalera al cielo. Utopía y ciencia-ficción*. Buenos Aires: La Marca.

López-Vega, M. (27 de abril de 2015) *El Cultural*. Recuperado el 2021, de <https://elcultural.com/vida-de-szymborska-al-aparato-con-abel-murcia>

Ricoeur, P. (2006) *Sí mismo como otro*. México: Siglo XXI.

Мандельштам, О. (1987) *Утро акмеизма* [Mandelshtam, O. *La mañana del acmeísmo*]. Москва: Советский Писатель.

## **II**

### **Las traducciones**

## **“Ciudad sin nombre” y el quinto sueño de Raskólnikov.**

### **De la utopía liberal al apocalipsis civilizatorio.**

Alejandro Ariel González

En las páginas de la revista *Estudios Dostoievski* ya hemos abordado la cuestión de las relaciones literarias entre Vladímir F. Odóievski (1803-1869) y Fiódor M. Dostoievski (1821-1881).<sup>66</sup> Con la intención de ampliar esa línea de investigación, y recogiendo en parte los resultados de un análisis más pormenorizado de las semejanzas en la concepción del género fantástico entre ambos autores,<sup>67</sup> aquí nos proponemos presentar un caso más específico de vínculo intertextual que, a nuestro entender, echa luz sobre tres aspectos: 1) el singular lugar que ocupa Odóievski en la configuración de un modo específicamente ruso de tratamiento literario de las ideas filosóficas llegadas desde Europa occidental; 2) la manera en la que Dostoievski actualiza y profundiza este procedimiento en la década de 1860 y 3) sienta las bases para una crítica al racionalismo que será afín al despliegue de la narrativa distópica en el siglo XX.

### **“Ciudad sin nombre”**

Publicado en 1839 en la revista *El contemporáneo*, este cuento constituye la primera antiutopía o utopía negativa de la literatura rusa.<sup>68</sup> En 1844, el autor lo incluyó en su ciclo *Noches rusas*, obra de una gran complejidad compositiva que puede ser considerada un compendio de sus principales preocupaciones filosóficas y estéticas.

Odóievski, como varios de sus contemporáneos, había incursionado en la narración de viajes por el tiempo y de relatos fantásticos que están, por así decir, en los orígenes tanto del género utópico como de ciencia ficción.<sup>69</sup> Hombre de gran erudición,

---

<sup>66</sup> Cf. Alejandro Ariel González, “*El difunto viviente y El doble u otra vez sobre lo fantástico de Dostoievski*”, en: <http://www.agonfilosofia.es/EstudiosDostoievski/ed01pdf/gonzalez064076.pdf>

<sup>67</sup> Nos referimos a la ponencia “О концепции фантастики у В. Ф. Одоевского и у Ф. М. Достоевского: русская философская фантастика?”, presentada en el XVII Simposio de la Sociedad Internacional Dostoievski, Boston, Estados Unidos, 15-19 de julio de 2019.

<sup>68</sup> Neil Cornwell, el especialista occidental más importante en la obra de Odóievski, señala incluso que “Odoevsky may be among the first presenters of a negative Utopía en European fiction”, “Utopia and Dystopia in Russian Fiction. The contribution of V. F. Odoevsky”, en Cornwell Neil, *Vladimir Odoevsky and Romantic Poetics*, Berghahn Books, Providence-Oxford, 1998, pág. 120.

<sup>69</sup> La primera obra de la literatura rusa que reúne elementos de ciencia ficción y utópicos es *Sueño “Una sociedad feliz”* (1759), de Aleksandr P. Sumarókov; le siguen *Alegoría* (1769), de Fiódor I. Dmítriev-Mamónov (en el que incluso hay elementos distópicos); *Viaje reciente escrito en la ciudad de Beliov* (1784), de Vasili A. Liovshin (en el que por primera vez se habla de un viaje a la luna en las letras rusas); *Viaje del señor S., noble sueco, al país de Ofir* (1784), de Mijaíl M. Scherbátov; ya en el siglo XIX, encontramos *El sueño* (1819), de Aleksandr D. Ulíbishev; *Cartas europeas* (1820) y *La tierra de los descabezados* (1824), de Wilhelm Küchelbecker; *Fantasías verosímiles o Viaje al centro de la tierra y Fantasías increíbles o*

políglota, muy receptivo a las ideas filosóficas en boga, a los planes de reformas económicas y sociales, a los adelantos técnicos y científicos, a las nuevas tendencias artísticas (fue uno de los primeros teóricos musicales de Rusia) y, a la vez, iniciado en el ocultismo, la alquimia y la mística medieval, Odóievski haría de sus obras literarias un lugar de experimentación, un laboratorio donde sometía a prueba aquellas inquietudes que lo desvelaban. Sobre el modo en que esa actitud “indagadora” o “racionalizadora” tiñó su concepción de lo fantástico ya hemos hablado, así como de la influencia que ese tratamiento del género tuvo en Dostoievski.<sup>70</sup> En el caso de “Ciudad sin nombre”, el procedimiento es similar: Odóievski intenta dilucidar la viabilidad de las abstractas ideas filosóficas mediante su representación literaria, es decir, mediante la *dramatización* de sus consecuencias prácticas.<sup>71</sup> ¿Cómo sería una sociedad basada en los principios del utilitarismo de Jeremy Bentham? ¿Qué ocurriría si se llevara al extremo aquello de que “todo acto humano, norma o institución deben ser juzgados según la utilidad que tienen, esto es, según el placer o el sufrimiento que producen en las personas”, como el filósofo y economista inglés sostiene en *Introducción a los principios de moral y legislación* (1780)? Para ello, Odóievski se vale de un recurso propio de la narrativa utópica: la creación de una sociedad artificial en un lugar remoto o aislado en un tiempo futuro o no especificado (aquí la “ciudad” hasta carece de nombre: además de quedar fuera del tiempo, lo que la torna potencialmente presente, pierde todo atributo geográfico, lo que la vuelve ubicua).<sup>72</sup> En un juego de máscaras

---

*Viaje por el mundo en el siglo XXIX* (1824), de Faddéi V. Bulgarin; *Los viajes fantásticos del barón Brambeus* (1833), de Ósip I. Senkovski; *Dos días en la vida del globo terráqueo* (1828) y *El año 4338* (1835) de Vladímir F. Odóievski.

<sup>70</sup> Véase nota 1. Sobre el lugar general de Odóievski en las letras rusas pueden consultarse: Сакулин П. Н., *Из истории русского идеализма. Князь В. Ф. Одоевский. Мыслитель. Писатель* (2 t.), Издание М. и С. Сабашниковых, Moscú, 1913; Назиров Р. Г., “О месте В. Ф. Одоевского в русской литературе”, *Назиревский архив*, 2017, núm. 4, Moscú; Турьян М. А., “В. Ф. Одоевский”, en *Русский “фантастический реализм”*, Изд-во Росток, San Petersburgo, 2013, pp. 5-323; Сытина Ю., *Сочинения князя В. Ф. Одоевского в периодике 1830-х годов*, Индрик, Moscú, 2019; Cornwell Neil, *Vladimir Odoevsky and Romantic Poetics*, op. cit.; Cornwell Neil, *Odoevsky's Four Pathways into Modern Fiction: A Comparative Study*, Manchester University Press, 2010; Cornwell Neil, V. F. Odoevsky. *His Live, Time and Milieu*, Bloomsbury Academic Collections, 2015.

<sup>71</sup> Como bien apunta Robert Best, “nous dirons qu’Odoevskij n’est pas un utopiste, si l’on entend par là l’inventeur d’un royaume de nulle part réalisant un projet de critique et de réforme sociale. L’exercice utopique est pour lui un jeu intellectuel sur les possibles ou futuribles, construit comme une dérivation rigoureuse à partir des tendances de l’actualité économique, technique et scientifique. Il conserve une distance ironique à l’égard de son texte qui doit avant tout servir de prétexte à une discussion philosophique”, “Note sur l’utopie chez V. F. Odoievskij”, en *Revue des Études Slaves (L’utopie dans le monde slave)*, 1984, 56-1, pág. 37.

<sup>72</sup> También es de destacar que el lugar donde transcurre la historia es una “ciudad”, lo que anticipa el escenario por antonomasia de las distopías del siglo XX.



propio de la estética romántica, quien refiere la historia es el último sobreviviente de aquella colonia benthamita, un “desconocido” y byroniano “hombre de negro”.<sup>73</sup>

“Ciudad sin nombre” es una crítica furibunda, apocalíptica, del utilitarismo burgués: el “beneficio individual”, elevado a principio universal, es incompatible con la existencia humana en la tierra; las consecuencias de supeditar la conciencia moral a un principio externo a ella son fatídicas; la sanción del “beneficio individual” es la sanción del egoísmo como regulador de las acciones de los hombres.<sup>74</sup>

En un primer momento, los colonos tienen éxito en la organización de su sociedad. La economía prospera, la técnica florece, las innovaciones no cesan, las disputas son resueltas apelando al “beneficio” y el consenso queda así garantizado. En un segundo momento, que marcará el comienzo de la decadencia, la instalación de otra colonia en una isla vecina plantea a los benthamitas la cuestión de cómo relacionarse con el Otro. Y ahí será donde la doctrina del “beneficio individual” hallará su piedra de toque. Mientras la situación de Benthamia era insular, “uterina”, los asuntos marchaban; cuando aparece el Otro, la dinámica cambia y se habla de “explotación”:<sup>75</sup> es imposible relacionarse en un pie de igualdad cuando el impulso que guía la acción es el egoísmo. Con todo, la explotación funciona y durante largos siglos los benthamitas logran construir un Estado fuerte, basado en el saqueo, el engaño, la mentira, la depredación. En un tercer momento, la expansión del Estado comienza a crear grietas en el interior de la colonia; los “propios” dejan de reconocerse como tales y, consecuentemente, se convierten en objeto, en “materia” para el despliegue del interés individual; el Estado se quiebra primero en dos partes, luego en muchas, y el proceso se vuelve irrefrenable: ciudades, clases sociales, familias, todo es alcanzado por la disgregación. A la catástrofe social hay que agregar la natural, debida en parte a la incapacidad de los hombres de coordinar acciones para el dominio y control de la naturaleza —léase, trabajo—. Finalmente, los benthamitas acaban perdiendo todo atributo humano y se extinguen.

---

<sup>73</sup> Cuando “Ciudad sin nombre” pasó a formar parte de *Noches rusas*, con su estructura de “matrioshkas” —una historia dentro de otra—, este efecto se intensificó: el relato del “hombre de negro” fue confiado a dos jóvenes recientemente fallecidos cuyos escritos son leídos en voz alta y discutidos por cuatro amigos durante sus encuentros nocturnos (por esa razón decidimos incluir en nuestra traducción el debate de ideas que sigue a la lectura del cuento).

<sup>74</sup> Sin dudas, son estas las razones por las que el crítico literario Vissarión Bielski hizo una alta valoración del cuento.

<sup>75</sup> Nótese también que la palabra rusa “эксплуатация” (“explotación”) no existía para cuando Odóievski escribe el cuento, y que él mismo la define en una nota como “provecho a costa del prójimo”, es decir, desde una posición ética cristiana.

Hay en el relato una insoslayable dimensión visionaria. Tengamos en cuenta que estamos aún en los años 1830, antes de que a Rusia comenzaran a llegar las ideas del socialismo utópico francés. Quien se detuvo en esta circunstancia fue el filósofo Vasili V. Rózanov. En un artículo en el que compara el significado histórico y simbólico de Chaadáiev y Odóievski para el pensamiento ruso, señala:

El príncipe Odóievski concibió sus *Noches rusas* cuando Karamzín finalizaba *Historia del Estado ruso* [...] Vean qué nuevas eran para aquel tiempo y qué vigentes son aún para nosotros las reflexiones de Odóievski respecto de aquello que hoy se llama “materialismo económico”, “lucha de clases”, etc. ¡La mirada de Odóievski se proyectaba *un siglo entero hacia delante*! Entonces apenas empezaban a sonar los nombres de Adam Smith con su libro *La riqueza de las naciones*, de Ricardo y Bentham. [...] Bentham fue traducido al ruso solo 40 o 50 años después de que la incipiente literatura filosófica rusa ofreciera esa fina, ligera y cabal refutación de su teoría. Y *Noches rusas* de Odóievski no estaba a la venta, *no estaba siquiera en las bibliotecas*, cuando los estudiantes universitarios e incluso secundarios se enfrascaban en la lectura de John Stuart Mill y se apasionaban con el utilitarismo. Y en las teorías de Bentham hizo pie todo el periodismo “de vanguardia” de los años 1860, con “El contemporáneo” y “La palabra rusa” a la cabeza. Chernishevski recomendaba todo el tiempo “inteligentes libros extranjeros” sin haber leído él mismo ese libro ruso notablemente inteligente que, de haber conocido, lo habría obligado a replegar las alas y dejar la pluma. [...] *Noches rusas* puede ser considerada la fuente *común*, aún no dividida, de la que derivaron todas las tendencias intelectuales rusas. ¡Y este libro permaneció 50 años oculto, sin que nadie lo leyera, casi desconocido! (Rózanov, 1913: edición virtual).

Rózanov, desde la perspectiva que le ofrece el tiempo, ve con claridad el desfasaje ideológico entre la generación de intelectuales rusos de la década de 1840 y la de la década de 1860. Dicho desfasaje, como sabemos, sería representando literariamente por Turguéniev en *Padres e hijos* (1860) y por Dostoievski en varias de sus obras de madurez, y no es casual que este último, en su disputa con los jóvenes nihilistas de entonces, y con Chernishevski en particular, recuperara en *Crimen y castigo* precisamente ese relato de Odóievski y colocara su “moraleja” en la mente del joven Raskólnikov (ya veremos de qué forma, en qué momento de la novela y con qué intención).

Luego Rózanov se detiene en el carácter anticipatorio de la cuestión social en “Ciudad sin nombre”, donde las distintas clases se van disputando el poder, y vincula el “taller” en el que los artesanos convierten el gobierno de Benthamia con el eslogan “¡proletarios del mundo, uníos!”.

Lúcidas, en este sentido, son las palabras del personaje Fausto respecto del interés clasista de las flamantes ideas de la economía política inglesa:

El éxito de Adam Smith es muy comprensible; su principal objetivo era demostrar que nadie debe entrometerse en los negocios de los mercaderes, que estos deben dejarse librados al llamado curso natural y a la noble competencia. Pueden figurarse la admiración de los comerciantes ingleses cuando se enteraron de que desde una cátedra universitaria se les otorgaba el derecho a revender, acaparar, subir y bajar arbitrariamente los precios y, mediante hábiles subterfugios, sin mayor esfuerzo, ganar cien a uno — que en todo ello “no solo tienen razón, sino que son casi unos santos” (Одоевский, 2007: 147-148).

Palabras que se anticipan más de 20 años a las consideraciones del propio Marx en *El capital*.<sup>76</sup>

*Noches rusas* incluye otro cuento de características antiutópicas, “El último suicidio”, inspirado en las ideas de Thomas Malthus, cuyo libro *Ensayo sobre el principio de la población* (1798) también fue traducido al ruso tan solo en 1868.<sup>77</sup> “El último suicidio” (otra dramatización de ideas filosóficas) forma parte de la cuarta noche del ciclo, mientras que “Ciudad sin nombre” forma parte de la quinta noche. Esa proximidad vincula ambos cuentos temáticamente. Están separados por apenas dos páginas en las que los apellidos de Malthus, Smith y Bentham aparecen mencionados críticamente como parte de un mismo impulso por aplicar la *lógica* a los asuntos humanos:

---

<sup>76</sup> “Quien quisiera enjuiciar según el principio de la utilidad todos los hechos, movimientos, relaciones, etc., del hombre, debería ocuparse primero de la naturaleza humana en general y luego de la naturaleza humana modificada históricamente en cada época. Bentham no pierde tiempo en esas bagatelas. Con la aridez más ingenua parte del supuesto de que el filisteo moderno, y especialmente el *filisteo inglés*, es el *hombre normal*. Lo que es útil para este estafalario hombre normal y para su mundo, es útil en sí y para sí. Conforme a esta pauta, entonces, Bentham enjuicia lo pasado, lo presente y lo futuro. [...] Si yo tuviera la valentía de mi amigo Heinrich Heine, llamaría a don Jeremías un genio de la estupidez burguesa”, Karl Marx, *El capital*, Tomo I, Volumen 2, Siglo XXI Editores, México, 1998, nota 64, pp. 755-756.

<sup>77</sup> Fausto, además, está muy bien informado de las sucesivas ediciones y modificaciones del libro en lengua inglesa.

—¡Es terrible, es terrible! —dijo Rostislav, agachando la mirada al suelo—. En efecto, basta con descender hacia las profundidades del alma para que cada uno encuentre en su interior el germen de todos los crímenes posibles...

—No, no hacia las profundidades del alma —repuso Fausto—, sino acaso hacia las de la lógica. La lógica es una ciencia extrañísima. Comienza por donde quieras, por una verdad o por un absurdo: ella siempre dará a todo un curso hermoso y correcto y lo conducirá con los ojos cerrados hasta no tropezar con algo. A Bentham, por ejemplo, no le costó nada saltar del beneficio *personal* al beneficio *general*, sin reparar en que, en su sistema, hay un abismo entre ellos; las buenas personas del siglo XIX saltaron (*перескочили*) junto con él y, siguiendo su sistema, demostraron que el beneficio general no es sino su propia ventaja personal; el absurdo se hizo evidente (Одоевский, 2007: 125).

Estas palabras, claro, recuerdan las de Razumijin en *Crimen y castigo*: “¡Con la sola lógica no se puede saltar (*перескочить*) por encima de la naturaleza!” (Dostoievski, 2004: 314). Tanto la *lógica* como la *matemática* (en el mismo parlamento de Razumijin) son desacreditadas a la hora de reflexionar sobre la experiencia humana y, más aún, cuando se trata de introducir reformas según su modelo. No por nada será justamente la matemática el principio regulador del orden social, de las pautas de convivencia, de la producción de mercancías, de la constitución de identidades, de la circulación de cuerpos e incluso del deseo en la novela *Nosotros* (1920), de Evgueni Zamiatin, que sentará un precedente en las representaciones distópicas de sociedades “totalitarias”. Tampoco es casual que los asfixiantes dispositivos de control de esas sociedades imaginarias —o no tanto— estén en su mayoría inspirados en la idea del panoptismo, creada precisamente por Jeremy Bentham.<sup>78</sup>

### **El quinto sueño de Raskólnikov**

Fue Romén G. Nazírov quien prestó atención por primera vez a la relación entre el último sueño de Raskólnikov en *Crimen y castigo* y “Ciudad sin nombre” (Назирова Р. Г., 2005: 37-41).

---

<sup>78</sup> Los dispositivos de control y de encierro están indisolublemente ligados a las “utopías” liberales y burguesas de disciplinamiento de los cuerpos y racionalización de los recursos productivos. Para un mayor análisis, véase el clásico trabajo de Michel Foucault *Vigilar y castigar* (1975), que existe en numerosas ediciones castellanas.

Dado que el sueño en cuestión no ocupa mucho espacio, nos permitimos reproducirlo en su totalidad antes de continuar nuestro examen:

[Raskólnikov] había soñado durante la enfermedad que todo el mundo era condenado a ser víctima de cierta terrible, inaudita y nunca vista peste venida a Europa de lo profundo de Asia. Todos debían perecer, salvo unos muy pocos elegidos. Habían aparecido ciertas nuevas triquinas, seres microscópicos que se instalaban en el cuerpo de la gente. Pero estos seres eran espíritus, dotados de inteligencia y voluntad. Las personas que los contraían se volvían inmediatamente posesas o locas. Pero nunca, nunca la gente se había considerado tan inteligente e inamovible en su verdad como se consideraban los infectados. Nunca se habían considerado más inamovibles en sus sentencias, en sus deducciones científicas, en sus convicciones morales y sus creencias. Localidades enteras, ciudades enteras y muchedumbres se infectaban y se volvían locas. Todos vivían alarmados y no se comprendían unos a otros, cada uno pensaba que en él solo se encerraba la verdad, y se torturaba viendo a los otros, se golpeaba el pecho, lloraba y se retorció las manos. No sabían a quién y cómo juzgar, no podían acordar qué cosa considerar mal, qué bien. No sabían a quién inculpar, a quién absolver. La gente se mataba entre sí con cierta furia insensata. Se disponían a marchar unos contra otros con ejércitos enteros, pero los ejércitos, ya en marcha, de pronto empezaban a autodespedazarse, se desarmaban las filas, los combatientes se arrojaban unos sobre otros, se acuchillaban y degollaban, se mordían y se comían entre sí. En las ciudades se tocaba todo el día a rebato, convocaban a todos, pero quién y para qué llamaba nadie lo sabía, y todos estaban alarmados. Habían dejado los oficios más acostumbrados, porque cada uno proponía sus ideas, sus arreglos, y no podían ponerse de acuerdo; la agricultura se detuvo. Había algunos lugares donde la gente confluía a montones, acordaban juntos alguna cosa, juraban no separarse, pero inmediatamente empezaban completamente con otra cosa que la que ellos mismos recién habían propuesto, empezaban a acusarse unos a otros, se peleaban y se mataban. Comenzaron los incendios, comenzó el hambre. Perecían todos y todo. La peste crecía y se iba desplazando más y más lejos. Salvarse en todo el mundo podían solamente algunas personas, estos eran los puros y los elegidos, predestinados para iniciar un nuevo género humano y una nueva vida, para refundar y depurar la tierra, pero nadie veía en ninguna parte a esta gente, nadie oía sus palabras y voces (Dostoievski, 2004: 670-671).

Ya el crítico Nikolái N. Strájov, en una reseña sobre *Crimen y castigo* aparecida poco después de su publicación, y que también incluimos en el presente número de *Estudios Dostoievski*, señaló la palmaria diferencia existente entre los cuatro anteriores sueños de Raskólnikov y este, que califica de “manifiesta invención”, de “fría alegoría”. En efecto, si los cuatro anteriores sueños de Raskólnikov, al igual que el de Svidrigáilov antes de suicidarse, reproducen artísticamente la naturaleza caótica, fragmentaria, engañosa y, en ocasiones, opresiva de los sueños, el quinto sueño de Raskólnikov semeja una parábola bíblica, una leyenda: está provisto de una estructura narrativa algo inverosímil para nuestras experiencias oníricas. Por su contenido y función en la dinámica emocional de Raskólnikov, constituye un punto de quiebre que, a un mismo tiempo, le muestra las implicancias de su “teoría” y preanuncia su renacimiento espiritual.

En cuanto a las similitudes entre este sueño y “Ciudad sin nombre”, resalta la secuencia en la “descomposición” o “desintegración” de la sociedad: la confusión de ideas y conceptos, la imposibilidad de los hombres de comprenderse, la extensión de la discordia, de la violencia, el abandono de oficios, la paralización de la agricultura, los incendios, el hambre, la desolación.

Dostoievski, como acertadamente señala Nazírov, confiere a ese cuadro una dimensión fantástica y un tono, si cabe, aún más apocalíptico: la destrucción no es ya mero resultado de la aplicación de un principio socioeconómico falaz, sino de una enfermedad espiritual cuya metáfora son las “triquinas”.<sup>79</sup> Por otra parte, lo que en Odóievski es una crítica a la posibilidad de fundar el orden social en los principios burgueses de utilidad y beneficio, en Dostoievski se convierte en un rechazo al intento de fundar el orden social en cualquier principio abstracto. “La crítica al racionalismo burgués se transforma en una crítica al racionalismo en general” (Назипов Р. Г., 2005: 40).

Esa mayor amplitud en la mirada de Dostoievski, facilitada también por el desenvolvimiento de las ideas y las transformaciones sociales y económicas que Rusia conoció entre los años 1840 y 1860,<sup>80</sup> será fecunda en dos aspectos que nos interesan.

---

<sup>79</sup> Este espíritu de contradicción generado por las premisas filosóficas y las “triquinas” sería explotado también por Valeri Ia. Briúsov en su cuento “La República de la Cruz del Sur” (1904-1905).

<sup>80</sup> Un detalle cronológico vincula también aquí a Odóievski y Dostoievski: en 1862, cuando la intelectualidad rusa atraviesa horas de efervescencia ideológica, Odóievski revisa *Noches rusas* de cara a una segunda edición que finalmente no verá la luz (aunque sí se publicaría, con las modificaciones y notas agregadas, en 1913: cf. Neil Cornwel, “Russkie nochí”, en Cornwell Neil, *op. cit.*, pág. 71). En “Ciudad sin nombre”, Odóievski introduce una nota con una cita de un periódico estadounidense (país que para entonces

En primer lugar, proyecta a los ideales utópicos socialistas el mismo anatema que pende sobre los ideales utópicos liberales. El socialismo, lejos de ser una superación (dicho hegelianamente) de los valores burgueses, no es sino una exacerbación de estos. En segundo lugar, y como consecuencia de ello, zanja el terreno para las distopías que tendrán como blanco de ataque sociedades que pretenden organizarse según estrictos principios racionales.

En este sentido, el catastrófico quinto sueño de Raskólnikov —dramatización también de las consecuencias de las ideas que había expuesto en su artículo sobre “dos clases de hombres”— puede ser considerado una respuesta, en el mismo plano compositivo, al utópico cuarto sueño de Vera Pávlovna en la novela *¿Qué hacer?* (1863), de Nikolái Chernishevski. Ahora bien, introducirlo en el análisis “Ciudad sin nombre” permite ver mejor el recorrido filosófico de Dostoievski y dar un marco mayor a su polémica con Chernishevski. Tal recorrido ya podía rastrearse en *Apuntes de invierno sobre impresiones de verano* (1863) y *Memorias del subsuelo* (1864), obras estrechamente ligadas tanto desde el punto de vista ideológico como estilístico. En ellas, Dostoievski señala la aberraciones de la sociedad industrial; advierte del peligro que entraña para el hombre tomar ese modelo civilizatorio por un ideal realizado; apunta su artillería contra la *intelligentsia* rusa liberal, que, en el papel de sector “esclarecido” o de vanguardia, intenta ocultar su desarraigo y alejamiento del “pueblo” o del “terruño”; por último, recurre al lenguaje bíblico para desentrañar la esencia del presente: “Baal” es el título del capítulo en el que narra sus impresiones sobre la Exposición Universal de Londres.<sup>81</sup> Estos rasgos impregnarían posteriormente la mirada crítica y desdeñosa de

---

representaba la encarnación misma de los valores burgueses) con el deseo de confirmar sus predicciones con hechos de la realidad.

<sup>81</sup> Cabe reproducir el siguiente párrafo, que resume muy bien esta disposición mental antiutópica desde una mirada bíblica: “Sí, la Exposición es asombrosa. Se siente una fuerza terrible que ha unido allí a todas esas gentes incontables, llegadas de todo el mundo formando un solo rebaño; se reconoce una idea gigantesca; se siente que allí ya se ha logrado algo, que hay ahí una victoria, un triunfo. Hasta es como si uno empezara a temer algo. Por muy independiente que uno pueda ser, comenzará por algún motivo a sentir algo terrible. ¿No será este, en realidad, el ideal logrado?, piensa uno. ¿No será este el fin? ¿No será este, en realidad, el “rebaño único” [Referencia al Evangelio de San Juan 10:16 — A. G.]? ¿No habrá que aceptar esto, en efecto, como la verdad plena y cerrar la boca definitivamente? Todo esto es tan solemne, triunfal y orgulloso que a uno se le empieza a encoger el espíritu. Uno mira a esos cientos de miles, a esos millones de personas que han acudido allí, sumisas, procedentes de todo el mundo, personas llegadas con un solo pensamiento, que se agolpan tranquila, terca y silenciosamente en ese palacio colosal, y siente que allí se ha consumado, consumado y rematado algo definitivo. Es como un cuadro bíblico, algo por el estilo de Babilonia o de una profecía del Apocalipsis que se cumple ante los ojos. Uno siente que hay que tener una secular resistencia espiritual y poder de negación para no sucumbir, para no rendirse a la impresión, inclinarse ante el hecho y no deificar a Baal, es decir, para no tomar lo existente por el propio ideal...”, *Apuntes de invierno sobre impresiones de verano*, Hermida Editores, Madrid, 2017, pp. 55-56. (Traducción de Alejandro Ariel González).

un sector de la intelectualidad rusa respecto del progreso técnico y de las relaciones de producción industriales que se extendían en Occidente.<sup>82</sup> El sociólogo e historiador de las ideas polaco Jerzy Szacki, en su libro *Utopía y tradición*, enfatiza este punto y sostiene:

Las críticas conservadoras del utopismo planteaban a éste dos tipos de argumentos. Primero, señalaban que el utopismo no toma en consideración las particularidades de la materia de la vida social, demasiado compleja para poder aplicarle cualquier principio simple. Todo intento de hacerlo, dictado a menudo por la soberbia racionalista, implica necesariamente el empleo de la fuerza para hacer que la vida se corresponda con las exigencias del ideal abstracto. Segundo, los críticos del utopismo indicaban que las utopías se fundan en una falsa concepción de la naturaleza del hombre, puesto que, por regla general, suponen que el cometido del hombre es alcanzar la felicidad y la perfección. *La obra más notable de la literatura antiutópica de todos los tiempos fue, por supuesto, Memorias del subsuelo de Dostoievski*. Ese relato, que ridiculiza la imagen utópica del Palacio de Cristal de la novela *¿Qué hacer?* de Chernishevski y pone en duda el valor de los proyectos utópicos en general, contiene quizás todos los argumentos que hasta el día de hoy suelen esbozar los antiutopistas (Ежи Шацкий, 1990: 145-146).

Esta serie antiutópica que se inicia con los cuentos de Odóievski “El último suicidio” y “Ciudad sin nombre” y continúa con las obras de Dostoievski ya mencionadas, quedaría incompleta si no se incluyera “Sueño de un hombre ridículo” (1877), que reúne en pocas páginas motivos utópicos y antiutópicos, muy en la línea de “Ciudad sin nombre”. A la consecución (“Ciudad sin nombre”) y conocimiento (“Sueño de un hombre ridículo”) de una sociedad ideal, perfecta, realizada, sigue la historia de la desintegración de los vínculos y la corrupción moral de sus habitantes. Esta vez, la causa de la ruina es el propio narrador: “Solo sé que la causa del pecado original fui yo. Al igual que una vil triquina, al igual que el átomo de la peste, que contagia Estados enteros, contagié yo toda esa Tierra feliz y sin pecado antes de mi llegada” (Dostoievski, 2018: 222). Otra vez la *triquina* que aparecía en el sueño de Raskólnikov desata la incompreensión, la discordia, la violencia, la destrucción. La narración en

---

<sup>82</sup> Alekséi Písemiski escribiría en 1873 una obra de teatro llamada también *Baal*, en la que se denuncia el culto al dinero y a la prosperidad material. En 1896, Aleksandr Kuprín llamaría *Moloch* su novela breve en la que se describe la explotación obrera en la fábrica capitalista.



primera persona de ese proceso, así como el *pathos* general del relato —y he aquí otro punto interesante— replica también unas extraordinarias páginas de otro cuento de Odóievski, “El cosmorama” (1840), donde el autor indaga en un tema muy caro a Dostoievski: la responsabilidad del hombre por el mal del mundo.

Vi la terrible y lógica reciprocidad que tenían las acciones de esas personas; cómo los actos, palabras y pensamientos más ínfimos se convertían, con el correr de los siglos, en un inmenso crimen cuya causa fundamental se había perdido por completo para los contemporáneos; cómo ese crimen echaba nuevas ramas y, a su vez, engendraba nuevos nudos para el crimen [...] En ese instante comprendí la historia entera de nuestro mundo, desde el principio de los tiempos; el interior de la historia de la humanidad quedó al descubierto ante mis ojos, y lo inexplicable, mediante el entrelazamiento externo de sucesos, me parecía muy claro y sencillo [...] Comprendí qué importante es cada pensamiento y cada palabra del hombre, cuán lejos llegan sus efectos, qué grave es la responsabilidad que imponen sobre el alma, y cuánto mal general puede surgir en el corazón de un solo hombre que se exponga al influjo de las criaturas impuras y hostiles (Odóievski, 2016: 324-325).

Entre “Ciudad sin nombre” y “Sueño de un hombre ridículo” hay otra similitud destacable. En medio de la decadencia y depravación de las civilizaciones, aparecen profetas cuyo destino anticipa el lugar que los narradores ocuparán en la sociedad de “este” mundo (es decir, el del lector). Tanto en “Benthamia” como en la “tierra de los hijos del sol”, quienes intentan detener lo inevitable apelando a la conciencia y el corazón humanos son igualmente despreciados, ridiculizados, expulsados, enviados al manicomio. Y ambos narradores —el “hombre de negro” y el “hombre ridículo”—, luego del colapso, se dedican a predicar esa verdad aprendida en otro mundo con idénticos resultados, como “locos en Cristo”, como inofensivos trastornados que fastidian con sus sermones y actitudes a quienes los rodean.

Para cerrar nuestra exposición y poner fin a ese arco literario-ideológico que va de “Ciudad sin nombre” de Odóievski a “Sueño de un hombre ridículo” de Dostoievski, citemos las palabras con las que prácticamente se cierra este último relato, pues en ellas vemos, en un grado máximo de condensación, el impulso que animaría todas las utopías negativas y distopías:

“La conciencia de la vida es superior a la vida, el conocimiento de las leyes de la felicidad es superior a la felicidad”, ¡eso es contra lo que hay que luchar! Y lo haré (Dostoievski, 2018: 227-228).

En definitiva, la utopía no es de este mundo, y la forma literaria que asume la toma de conciencia de ese postulado es la antiutopía o utopía negativa, la distopía o, también, la contrautopía.<sup>83</sup>

## Bibliografía

- Dostoievski F. M. (2004) *Crimen y castigo*. Buenos Aires: Colihue. (Traducción de Omar Lobos).
- Dostoievski F. M. (2018) “Sueño de un hombre ridículo”. En Dostoievski F. M., *Sueño de un hombre ridículo y otros cuentos*. Buenos Aires. Galerna. (Traducción de Alejandro Ariel González).
- Odóievski V. F. (2016) “El cosmorama”. En AA. VV. *Cuentos fantásticos rusos del siglo XIX*. Buenos Aires. Losada. (Traducción de Alejandro Ariel González).
- Назирова Р. Г. (2005) “Владимир Одоевский и Достоевский” [“Vladimir Odóievski y Dostoievski”]. En Назирова Р. Г., *Русская классическая литература: сравнительно-исторический подход. Исследования разных лет: Сборник статей*, Ufá, Editorial de la Universidad Estatal de Bashkiria.
- Одоевский В. Ф. (2007) *Русские ночи [Noches rusas]*. Moscú. Eksmo.
- Розанов В. В. (1913) “Чаадаев и кн. Одоевский”. Новое время, [“Chaadaiev y el príncipe Odóievski”]. [http://dugward.ru/library/rozanov/rozanov\\_chaadaev\\_odoevskiy.html](http://dugward.ru/library/rozanov/rozanov_chaadaev_odoevskiy.html)
- Шацкий Ежи (1990). *Утопия и традиция, [Utopía y tradición]*. Moscú, Progreso.

---

<sup>83</sup> No abordamos aquí, porque escapa al propósito del presente comentario, la espinosa y siempre dificultosa tarea de definir y delimitar estos conceptos, tarea que se complejiza cuando se intenta dar cuenta de las particularidades de las distintas literaturas nacionales. Para quien esté interesado, remitimos a los siguientes trabajos: Ruyer, Raymond, *L'utopie et les utopies*, Gérard Monfort, París, 1988 (especialmente la primera parte); Baczkó, Bronisław, *Lumières de l'utopie*, Payot, París, 1978 (especialmente capítulo I); Vieira, Fátima, “The concept of utopia”, en Claeys, Gregory (Ed.), *The Cambridge Companion to Utopian Literature*, Cambridge University Press, 2010, pp. 3-27; Gregory Claeys, “The origins of dystopia: Wells, Huxley and Orwell”, en Claeys, Gregory (Ed.), *op. cit.*, pp. 107-131; Gregory Claeys, “Three Variants on the Concept of Dystopia”, en Vieira, Fátima (Ed.), *Dystopia(n) Matters. On the Page, on the Screen, on Stage*, Cambridge Scholars Publishing, 2013, pp. 13-18; Мильтон В. И., *Санскрит во льдах, или возвращение из Офира*, Российская политическая энциклопедия, Moscú 2006; Шестаков, В. П., “Русская литературная утопия: образ будущего”, en Шестаков, В. П., *Эсхатология и утопия (Очерки русской философии и культуры)*, Владос, Moscú, 1995, pp. 33-65; Шестаков, В. П., “Эволюция русской литературной утопии”, en Шестаков, В. П. (Ed.), *Русская литературная утопия*, Издательство Московского университета, Moscú, 1986, pp. 5-32; Шестаков, В. П., “Утопия как проблема российской ментальности”, en *Русская утопия*, Международный журнал исследований культуры, San Petersburg, 4 (9), 2012, pp. 6-9; Кантор В. К., “О сошедшем с ума разуме. К пониманию контрутопии Е. И. Замятина “Мы””, en *Русская утопия, op. cit.*, pp. 23-34.

## Ciudad sin nombre

### Vladimir F. Odóievski

*En las dilatadas llanuras del Alto Canadá, en las desiertas orillas del Orinoco, se hallan ruinas de construcciones, de armas de bronce, de esculturas que testimonian que, alguna vez, pueblos ilustrados habitaron esas regiones en las que ahora solo erran cazadores salvajes.*

Humboldt, *Vues de Cordilleres*, tomo 1.<sup>84</sup>

... El camino se extendía entre peñascos cubiertos de moho. Los caballos resbalaban al subir por la escarpada pendiente, hasta que al fin se detuvieron. Nos vimos obligados a bajar de la carretela...

Solo entonces notamos, sobre la cima de un peñón casi inaccesible, algo que tenía aspecto humano. Aquel fantasma de capa negra estaba sentado, inmóvil, entre cúmulos de piedra, y guardaba un profundo silencio. Al acercarnos al peñón, nos asombramos de cómo aquel ser pudo haberse encaramado hasta la cima por esas paredes desnudas y verticales. A nuestras preguntas, el empleado de correo respondió que el peñón era desde hacía algún tiempo la morada de aquel *hombre de negro*, de quien en los alrededores se decía que descendía rara vez del peñón, solo en busca de alimento, y luego regresaba y deambulaba días enteros abatido entre las piedras, o permanecía sentado como una estatua.

---

<sup>84</sup> Seguimos aquí la traducción del autor. El párrafo del que está extraído el epígrafe dice así en el original francés:

“Le nouveau continent, de même que l'Asie et l'Afrique, présente plusieurs centres d'une civilisation primitive dont nous ignorons les rapports mutuels, comme ceux de Méroé, du Tibet et de la Chine. Le Mexique reçoit sa culture d'un pays situé vers le nord; dans l'Amérique méridionale, les grands édifices de Tiahuanaco ont servi de modèles aux monumens que les Incas élevèrent au Couzco. Au milieu des vastes plaines du Haut-Canada, en Floride et dans le désert limité par l'Orénoque, le Cassiquiaré et le Guainia, des digues d'une longueur considérable, des armes de bronze et des pierres sculptées, annoncent que des peuples industriels ont habité jadis ces mêmes contrées que traversent aujourd'hui des hordes de sauvages chasseurs”, Alexander von Humboldt, *Vues de Cordillères, et monumens des peuples indigènes de l'Amérique*, Librairie greque-latine-allemande, Paris, 1816, pp. 33-34.

En la traducción castellana de Bernardo Giner, el pasaje dice:

“El nuevo continente, como acontece en Asia y África, presenta muchos centros de una civilización primitiva, cuyas relaciones mutuas ignoramos; tales son Meroe, el Tíbet y China. México recibe su cultura de un país situado hacia el norte; los grandes edificios de Tiahuanaco, en la América Meridional, sirvieron de modelo a los monumentos que en Cuzco levantaron los incas, y hordas de cazadores salvajes atraviesan hoy las vastas llanuras del alto Canadá, la Florida y desierto limitado por el Orinoco, el Casiquiaro y el Guainia; comarcas que, a juzgar por los diques de considerable longitud, armas de bronce y piedras esculpidas que allí se encuentran, fueron un tiempo asiento de pueblos industrioses”, Alexander von Humboldt, *Vistas de las Cordilleras y monumentos de los pueblos indígenas de América*, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid, 2010, pág. 47.

Ese relato despertó nuestra curiosidad. El correo nos señaló una estrecha escalera que conducía a la cima. Le dimos algo de dinero para que nos esperara tranquilo y, unos momentos después, ya estábamos sobre el peñón.

Extraño fue el cuadro que se nos presentó. Sobre el peñón había dispersos trozos de piedras que tenían la forma de ruinas. Aquí, la antojadiza mano de la naturaleza o un arte antiguo e inmemorial las estiraba en una larga silueta con forma de pared; allí, las arrojaban en la pila de una bóveda derrumbada. En algunas partes, la engañada imaginación veía algo así como peristilos; jóvenes árboles asomaban en diferentes direcciones de detrás de aquellos despojos; la cuscuta se abría paso por las grietas y coronaba el encanto.

El rumor de las hojas hizo que el hombre de negro se volviera. Se levantó, se apoyó en una piedra con aspecto de pedestal y nos miró con cierta sorpresa, pero sin enfado. La apariencia del desconocido era severa y majestuosa; en unas profundas cavidades ardían unos ojos grandes y negros; las cejas inclinadas, como las de una persona habituada a una incesante reflexión; su porte parecía aún más majestuoso por la capa negra, que se derramaba pintorescamente sobre su hombro izquierdo y caía hasta el suelo.

Atinamos a disculparnos por perturbar su aislamiento...

—A decir verdad... —dijo el desconocido tras un breve silencio— rara vez veo visitantes por aquí; las personas viven, pasan de largo... los espectáculos impactantes quedan al margen; los hombres seguirán y seguirán hasta que ellos mismos no se vuelvan hacia este triste espectáculo...

—No es extraño que lo visiten poco —repuso uno de nosotros para entablar conversación—; este paraje es tan lúgubre... parece un cementerio.

—Un cementerio... —lo interrumpió el desconocido—. ¡Sí, es cierto! —añadió con amargura—. Es cierto; aquí se hallan las tumbas de muchos pensamientos, de muchos sentimientos, de muchos recuerdos...

—Seguramente ha perdido usted a alguien muy caro a su corazón —continuó mi compañero.

El desconocido le lanzó una rápida mirada; sus ojos expresaban asombro.

—Sí, muy señor mío —respondió—; he perdido lo más valioso en la vida: he perdido la patria...

—¿La patria?...

—¡Sí, la patria! Lo que ustedes ven son sus ruinas. Aquí, en este mismo sitio, alguna vez se agitaban las pasiones, ardía el pensamiento, brillantes palacios se erigían hacia el cielo, la fuerza del arte dejaba perpleja a la naturaleza... Ahora solo han quedado piedras cubiertas de hierba. ¡Pobre patria! Preví tu caída, alcé mi lamento en tus encrucijadas, pero tú no lo oíste... y me ha tocado sobrevivirte.

El desconocido se echó sobre la piedra y se tapó la cara... De pronto se incorporó y trató de empujar la piedra que le servía de sostén.

—¡Otra vez estás ante mí! —gritó—. ¡Tú, la culpable de todas las desgracias de mi patria! ¡Fuera, fuera! Mis lágrimas no te conmueven, inerte columna... las lágrimas no sirven de nada... ¿de nada?... ¿no es así?... —El desconocido se echó a reír.

Con el deseo de dar otro giro a sus pensamientos, que a cada momento se volvían más incomprensibles para nosotros, mi compañero le preguntó cómo se llamaba el país en medio de cuyas ruinas nos encontrábamos.

—Este país no tiene nombre; es indigno de él. Alguna vez llevó un nombre, un nombre altisonante, glorioso, pero lo pisoteó y hundió en el barro; los años lo cubrieron de polvo, y no tengo permitido revelar ese secreto...

—Permítame preguntarle —continuó mi compañero—, ¿acaso el país del que usted habla no figura en ningún mapa?...

Esa pregunta, por lo visto, dejó estupefacto al desconocido.

—Ni siquiera en un mapa... —repitió tras un breve silencio—. Sí, puede ser... así debe ser, así debe ser... en medio de las innumerables revoluciones que sacudieron Europa en los últimos siglos, bien pudo pasar que nadie prestara siquiera atención a la pequeña colonia que se había establecido en este peñón inaccesible. La colonia llegó a formarse, a prosperar y... a morir sin que los historiadores hayan reparado en ella... pero, por lo demás... permítanme... digo mal... ella no debía ser notada. La aflicción turba mis pensamientos, y sus preguntas me confunden... Si desean... les contaré la historia de ese país en orden... eso será más fácil... un recuerdo traerá el otro... solo no me interrumpan...

El desconocido se acodó sobre el pedestal como si fuera una cátedra y, con aire solemne de orador, comenzó así:

«Hace mucho, mucho tiempo, en el siglo XVIII, todas las mentes se hallaban muy inquietas por las teorías relativas al orden social; por doquier discutían sobre las causas de la decadencia y prosperidad de los Estados; en las plazas, en las polémicas

universitarias, en el dormitorio de las bellas jóvenes, en los comentarios a escritores de la Antigüedad, en el campo de batalla.

Entonces un joven europeo fue iluminado por una idea nueva y original. “Nos rodean miles de opiniones, miles de teorías —dijo él—. Todas tienen un mismo objetivo: la prosperidad de la sociedad, pero todas se contradicen entre sí. Veamos si entre todas esas opiniones no hay algún elemento en común. Hablan de los derechos del hombre, de las obligaciones, pero ¿qué puede obligar a un hombre a no transgredir los límites de su derecho?, ¿qué puede obligar a un hombre a velar religiosamente por su deber? Una sola cosa: ¡su propio beneficio! En vano menoscabarán los derechos del hombre cuando el propio beneficio está interesado en su conservación; en vano demostrarán el carácter sagrado del deber si este entra en contradicción con el beneficio. ¡Sí, el *beneficio* es el principal motor de todas las acciones del hombre! Lo inútil es dañino, lo útil está permitido. ¡Ese es el único sólido cimiento de la sociedad! El beneficio y solo el beneficio: ¡que esa sea su ley primera y última! Que de ella emanen todas sus disposiciones, sus ocupaciones, su moral; que el beneficio sustituya los vacilantes fundamentos de la llamada conciencia, del llamado sentimiento innato, todos los delirios poéticos, todas las invenciones de los filántropos: entonces la sociedad alcanzará una prosperidad duradera”.

Así habló el joven en su círculo de compañeros, y se trataba —huelga decirlo— se trataba de Bentham.

Tales conclusiones, elaboradas sobre un fundamento tan sólido y positivo, entusiasmaron a muchos. En medio del viejo orden era imposible poner en práctica el vasto sistema de Bentham; a ello se oponían las personas viejas, los viejos libros y las viejas creencias. La emigración estaba de moda, así que los ricos, los artistas, los mercaderes y los artesanos transformaron todos sus bienes en dinero, se proveyeron de herramientas agrícolas, máquinas, instrumentos matemáticos, se subieron a barcos y partieron en busca de un lugar deshabitado en el cual, lejos de los soñadores, poder implementar su brillante sistema.

En aquel tiempo, la montaña sobre la que ustedes se encuentran estaba rodeada por el mar. Aún recuerdo cuando las velas de nuestros barcos flameaban en el puerto. La ubicación inaccesible de esta isla gustó a nuestros viajeros. Echaron el ancla, bajaron a la orilla, no encontraron en ella a ningún habitante y ocuparon la tierra ejerciendo el derecho de primeros propietarios.

Todos los que conformaban esa colonia eran personas más o menos educadas, dotadas de amor por las ciencias y las artes, distinguidas por su refinado gusto y su afición a delicados placeres. Pronto la tierra fue cultivada; enormes edificios se levantaron de ella como por sí solos; reunían todos los antojos, todas las comodidades de la vida: máquinas, fábricas, bibliotecas; todo aparecía con indescriptible rapidez. El mejor amigo de Bentham, elegido administrador, lo promovía todo con su fuerza de voluntad y su luminosa inteligencia. Si notaba en algún punto el menor desfallecimiento, la menor negligencia, pronunciaba la palabra más querida, “beneficio”, y todo volvía a su lugar, se levantaban los brazos perezosos, se encendía la debilitada voluntad; en una palabra, la colonia prosperaba. Imbuidos de gratitud hacia el artífice de su bonanza, los habitantes de la dichosa isla erigieron en la plaza principal una colosal estatua a Bentham sobre cuyo pedestal grabaron con letras doradas: “Beneficio”. Así transcurrieron largos años. Nada perturbaba la tranquilidad y los placeres de la dichosa isla. Al principio mismo se reanudó una disputa sobre un tema bastante importante. Algunos de los primeros colonos, acostumbrados a la fe de sus padres, consideraron necesario construir un templo para los habitantes. Obviamente, enseguida se volvió a plantear la pregunta de si eso era beneficioso, y muchos afirmaron que un templo no es una fábrica y que, por tanto, no puede aportar ningún beneficio tangible. Pero los primeros objetaron que el templo era necesario para que los predicadores pudieran recordar todo el tiempo a los habitantes que el beneficio es el único fundamento de la moral y la única ley de todos los actos del hombre. Todos estuvieron de acuerdo con ese argumento y el templo fue construido.

La colonia prosperaba. La actividad general superaba todas las expectativas. Desde la mañana temprano los miembros de todos los estamentos se levantaban temiendo perder en vano la menor partícula de tiempo, y todos se ocupaban de lo suyo: uno se afanaba en crear una máquina, otro cavaba nuevas tierras, un tercero acrecentaba su fortuna, y apenas si hacían tiempo a comer. Todos se formulaban una sola pregunta: ¿cómo puedo obtener beneficios? Aparecieron muchos libros sobre esta materia; ¿qué digo?, eran los únicos libros que se publicaban. Una muchacha, en lugar de una novela, leía un tratado sobre una hilandería; un niño de doce años ya comenzaba a ahorrar dinero para reunir un primer capital; en las familias no había bromas inútiles ni diversiones inútiles: cada minuto estaba contado, cada acto sopesado, y nada se perdía en vano. No conocíamos un minuto de tranquilidad, no había un minuto para lo que otros llamaban el goce de sí — la vida se movía, giraba, rechinaba sin cesar.

Algunos artistas propusieron construir un teatro. Otros consideraron que semejante establecimiento era absolutamente inútil. La disputa se prolongó largo tiempo, hasta que al fin decidieron que un teatro podía ser beneficioso si sus representaciones perseguían el objetivo de demostrar que el beneficio es la fuente de todas las virtudes y que lo inútil es la causa principal de todas las desgracias de la humanidad. Con esa condición, el teatro fue construido.

Surgieron muchas disputas de ese estilo, pero, como el Estado era dirigido por personas dueñas de una irrefutable dialéctica benthamita, pronto cesaban, para alegría general. La armonía no era perturbada. ¡La colonia prosperaba!

Admirados de su éxito, los colonos decidieron que jamás modificarían sus leyes, ya que en la práctica se habían mostrado como la suprema perfección a la que podía aspirar el hombre. La colonia prosperaba.

Así volvieron a transcurrir largos años. No lejos de nuestra colonia, también en una isla desierta, se instaló otra colonia. Estaba compuesta por gente sencilla, labradores, que se trasladaron allí no para poner en práctica algún sistema, sino tan solo para procurarse el pan. Aquello que en nuestra colonia era producto del entusiasmo y de las reglas, en ellos era producto de la mera necesidad de vivir y de un trabajo mecánico, pero constante. Sus campos y prados eran cultivados, y la tierra compensaba con creces el trabajo humano.

Esa colonia vecina nos pareció un lugar muy cómodo para la llamada “explotación”;<sup>85</sup> entablamos con ella relaciones comerciales, pero, como nos guiábamos por la palabra “beneficio”, no estimamos necesario compadecernos de nuestros vecinos; recurriendo a diversas astucias, demorábamos la entrega de productos de primera necesidad y luego se los vendíamos tres veces más caros; muchos de nosotros, amparándose en todas las formalidades legales, pergeñaron innumerables quiebras en la colonia vecina, lo que provocó el deterioro de sus fábricas, y eso, también, era beneficioso para nosotros; hicimos que nuestros vecinos se pelearan con otras colonias, y en tales ocasiones los ayudábamos con dinero, el cual, desde luego, recuperábamos con creces; los entrampábamos en el juego bursátil y, mediante diestras maniobras, siempre salíamos ganando; nuestros agentes residían en la colonia vecina y empleando todos los medios —la lisonja, la perfidia, el dinero y las amenazas— extendían

---

<sup>85</sup> Por suerte, esa palabra, con ese sentido, no existe aún en la lengua rusa; puede traducírsela como “provecho a costa del prójimo” [Nota del autor].



constantemente nuestro monopolio. Todos los nuestros se enriquecían — la colonia prosperaba.

Cuando los vecinos quedaron en la más absoluta ruina gracias a nuestra sabia y sólida política, nuestras autoridades reunieron a personas escogidas y les propusieron resolver la cuestión de si no sería beneficioso para nuestra colonia adquirir ya definitivamente la tierra de nuestros debilitados vecinos. Todos respondieron que sí. Tras ella siguieron otras preguntas: ¿cómo adquirir esa tierra, con dinero o por la fuerza? A esa pregunta respondieron que primero había que probar con dinero, y si ese recurso no funcionaba, entonces emplear la fuerza. Algunos miembros del consejo, si bien acordaban con que la población de nuestra colonia necesitaba nuevas tierras, decían que quizás sería más acorde con la justicia ocupar alguna otra isla desierta antes que atentar contra la propiedad ajena. Pero esos hombres fueron tomados por nocivos soñadores, por ideólogos; se les demostró, mediante cálculos matemáticos, cuántas veces más provecho podía aportar una tierra ya labrada en comparación con una hasta entonces no tocada por la mano humana. Se resolvió enviar a nuestros vecinos una propuesta de cesión de tierras por una suma determinada. Los vecinos no aceptaron... Entonces, tras hacer el balance entre los gastos de la guerra y las ganancias que se podían extraer de la tierra de nuestros vecinos, los atacamos a mano armada y destruimos a todos los que nos opusieron cierta resistencia; a los demás los forzamos a errar hacia países lejanos y tomamos posesión de la isla.

El mismo procedimiento seguimos en otros casos, cada vez que ello era necesario. Los desgraciados habitantes de las colonias que nos rodeaban parecía que trabajaban la tierra solo para convertirse en nuestras víctimas. Siempre guiados por el propio beneficio, empleábamos contra nuestros vecinos todos los medios permitidos: la astucia política, el engaño, el soborno. Al igual que antes, sembrábamos discordia entre ellos para quitarles fuerza; apoyábamos a los débiles que se alzaban contra los fuertes; atacábamos a los fuertes para poner en su contra a los débiles. Poco a poco, todas las colonias vecinas, una tras otras, cayeron en nuestras manos, y Benthamia se convirtió en un Estado fuerte y temible. Celebrábamos con alabanzas nuestras grandes proezas, y a nuestros hijos les poníamos de ejemplo a esos hombres dignos de gloria que con las armas, y más a menudo mediante el engaño, habían enriquecido nuestra colonia. La colonia prosperaba.

Volvieron a transcurrir largos años. Pronto, tras los vecinos sometidos, aparecieron otros a los que no era tan fácil someter. Entonces surgieron disputas entre

nosotros. Las ciudades fronterizas de nuestro Estado, que obtenían grandes ganancias del comercio con ellos, consideraban que lo beneficioso era mantener la paz. Por el contrario, los habitantes de las ciudades del interior, apretados en un pequeño espacio, ansiaban ampliar las fronteras del Estado y consideraban muy beneficioso guerrear contra los vecinos, al menos para librarse del exceso de población. Las opiniones se dividieron. Ambas partes hablaban de lo mismo, del beneficio general, sin advertir que cada parte entendía por esa palabra solo el beneficio propio. Había también otros que, deseando prevenir la discordia, hablaron de abnegación, de concesiones mutuas, de la necesidad de sacrificar algo en el presente por el bien de las generaciones futuras. A estos hombres ambas partes los llenaron de cálculos matemáticos irrefutables y los llamaron soñadores nocivos, ideólogos. Y el Estado se dividió en dos partes: una declaró la guerra a los vecinos; la otra concertó con ellos un tratado de comercio.<sup>86</sup> Esta división del Estado tuvo un efecto enorme sobre su prosperidad. La necesidad afectó a todas las clases; hubo que privarse de ciertas comodidades de la vida que ya se habían vuelto una costumbre. Eso pareció intolerable. La competencia produjo una nueva actividad industrial, una nueva búsqueda de recursos para alcanzar la anterior abundancia. A pesar de todos los esfuerzos, los benthamitas ya no pudieron devolver a sus hogares el lujo de antes. A pesar de la llamada noble competencia, a pesar de la intensa actividad de todos y cada uno, entre las distintas ciudades sucedía lo mismo que entre las dos partes del Estado. Los beneficios contradictorios chocaban; ninguna ciudad quería ceder a la otra; una necesitaba un canal; otra, un ferrocarril; una lo quería en una dirección; otra, en otra dirección. En tanto, las operaciones bancarias continuaban, pero, reducidas a un espacio estrecho, debían, *por el curso natural de las cosas*, dirigirse ya no a los vecinos, sino a los propios benthamitas; los comerciantes, siguiendo nuestro supremo principio —el beneficio—, se enriquecían tranquilamente con las quiebras, demoraban prudentemente la entrega de productos *demandados* para venderlos a un mayor precio, se entregaban a la especulación bursátil; bajo la fachada de la ilimitada y “sagrada” libertad de comercio, erigían monopolios. Unos se hicieron ricos, otros se arruinaron. A todo esto, ninguno quería sacrificar una parte de sus ganancias personales por las del conjunto cuando estas últimas no le proporcionaban un beneficio inmediato;

---

<sup>86</sup> En Estados Unidos, la revista republicana *Tribune*, de la que se publicó un fragmento en *La abeja del norte* del 21 de septiembre de 1861 (Nº 209, pág. 859, columna 4), calculando el efecto de la victoria del partido ultrademocrático, afirma: “Un estado declarará sin falta que la tarifa de la Unión es inválida; otro se opondrá a los impuestos de guerra; un tercero no permitirá que el correo pase por su territorio; como consecuencia de ello, la Unión se desintegrará” [Nota del autor].

los canales se contaminaban; los caminos no se terminaban por falta de cooperación; las fábricas y los talleres se venían a menos; las bibliotecas vendían sus libros; los teatros se cerraban. La necesidad iba en aumento y golpeaba por igual a todos, a ricos y a pobres; irritaba el corazón; los reproches terminaban en querellas; se desenvainaban espadas; se derramaba sangre; se alzaba una región contra otra, una población contra otra; la tierra quedaba sin sembrar; una rica cosecha era destruida por el enemigo; el padre de familia, el artesano, el mercader desatendían sus pacíficas ocupaciones; a la vez, y junto con ello, los sufrimientos generales aumentaban.

En estas batallas externas o intestinas que ora cesaban por un tiempo, ora se encendían con renovado ensañamiento, transcurrieron muchos años. A causa de las aflicciones generales y particulares, el abatimiento cundió entre toda la población. Extenuadas por aquella prolongada lucha, las personas se entregaron a la inacción. Nadie quería emprender nada para el futuro. Todos los sentimientos, todos los pensamientos, todos los impulsos del hombre se limitaban al instante presente. El padre de familia regresaba a casa desanimado, triste. No lo consolaban ni las caricias de la esposa ni el desarrollo intelectual de los hijos. La educación parecía superflua. Solo una cosa se consideraba necesaria: la verdad o la mentira para procurarse unos pocos beneficios materiales. Los padres temían inculcar ese arte a sus hijos para no darles armas que pudieran atentar contra ellos mismos; además, habría sido innecesario; el joven benthamita, ya desde su más temprana infancia, aprendía por los relatos de la madre, por las antiguas leyendas, una sola ciencia: evitar las leyes divinas y humanas y mirirlas como un mero recurso para extraer alguna ventaja. No había con qué reavivar la lucha del hombre; no había con qué consolarlo en su aflicción. La lengua divina e inspiradora de la poesía era inaccesible al benthamita. Los grandes fenómenos de la naturaleza no lo sumían en esa despreocupada meditación que arrebató al hombre de la aflicción terrenal. La madre no sabía cantar canciones junto a la cuna del niño. Ya hacía mucho que el natural elemento poético había sido aniquilado por el interesado cálculo del beneficio. La muerte de ese elemento contagió todos los otros elementos de la naturaleza humana; todos los pensamientos abstractos y generales que vinculaban a los hombres entre sí fueron tomados por un delirio; los libros, el conocimiento, las leyes de la moral, por un lujo innecesario. De los gloriosos tiempos de antaño solo quedaba una palabra: “beneficio”, pero esta también había adquirido un sentido indefinido: cada cual la interpretaba a su manera.

Pronto surgieron las discordias dentro de nuestra principal ciudad. En las afueras de esta había ricas minas de carbón. Sus propietarios obtenían de ellas un abundante ingreso. Pero a causa del largo tiempo transcurrido y de la profundización de las minas, estas se llenaron de agua. La extracción de carbón se volvió dificultosa. Los propietarios elevaron su precio. Como consecuencia de ello, los habitantes de la ciudad no pudieron contar más con la cantidad suficiente de ese necesario material. Llegó el invierno; la escasez de carbón se hizo aún más sensible. Los pobres recurrieron al gobierno. Este arbitró medios para sacar el agua de las minas y, así, aligerar la extracción de carbón. Los ricos se resistieron, demostrando con cálculos irrefutables que para ellos era más conveniente vender una menor cantidad a un precio alto antes que detener el trabajo para drenar las minas. Comenzaron las discusiones, y el asunto terminó en que una multitud de pobres que tiritaba de frío se arrojó sobre las minas y se apropió de ellas, demostrando por su parte, también irrefutablemente, que para ella era mucho más conveniente tomar el carbón de forma gratuita antes que pagarlo.

Tales fenómenos se repetían sin cesar. Infundían una gran inquietud en todos los habitantes de la ciudad; no los abandonaban ni en la plaza ni bajo el techo de sus casas. Todos veían el desastre general, y nadie sabía cómo evitarlo. Al final, tras buscar por doquier la causa de sus desgracias, se les antojó encontrarla en el gobierno, ya que este, si bien rara vez, en sus llamamientos mencionaba la necesidad de ayudarse el uno al otro, de sacrificar el propio beneficio en pro del beneficio general. Pero ya todos los llamamientos llegaban tarde; todos los conceptos en la sociedad se habían confundido; las palabras habían cambiado su significado; el propio beneficio general parecía ya una quimera; el egoísmo era la única y sagrada regla de la vida; los insensatos acusaban a las autoridades del más terrible de los crímenes: la poesía. “¿Para qué queremos esas elucubraciones filosóficas acerca de la virtud, la abnegación, el valor civil? ¿Qué intereses arrojan? ¡Atiendan nuestras necesidades reales, positivas!”, gritaban los desdichados, sin saber que el verdadero mal se hallaba en sus propios corazones. “¿Para qué queremos a esos científicos y filósofos? —decían los mercaderes—. ¿Son ellos quienes deben gobernar la ciudad? Nosotros nos ocupamos de un asunto real; ganamos dinero, pagamos, compramos productos de la tierra, los vendemos, aportamos una verdadera utilidad. ¡Somos nosotros quienes debemos gobernar!”. Y todos aquellos en los que subsistía siquiera una chispa de fuego divino eran desterrados de la ciudad porque los consideraban nocivos soñadores. Los mercaderes pasaron a gobernar y el gobierno se convirtió en una sociedad anónima. Desaparecieron todas las grandes

empresas que no daban una ganancia inmediata o cuya finalidad no era clara para el limitado e interesado parecer de los mercaderes. La clarividencia estatal, la sabia previsión, la corrección de las costumbres: todo lo que no perseguía directamente una finalidad comercial, es decir, lo que no arrojaba intereses, fue denominado “quimera”. El feudalismo bancario triunfaba. Las ciencias y las artes cesaron; no había nuevos descubrimientos, invenciones, perfeccionamientos. El aumento de la población exigía nuevas fuerzas a la industria, pero esta seguía una vía antigua y trillada y no respondía a las crecientes necesidades. Ante el hombre surgieron fenómenos naturales inesperados y devastadores: tempestades, vientos deletéreos, pestes, hambrunas... el hombre, humillado, inclinaba ante ellos la cabeza, mientras que la naturaleza, irrefrenable en su poder, aniquilaba de un soplo los frutos de sus anteriores esfuerzos. Todas las fuerzas caducaban en el hombre. Incluso aquellos propósitos ambiciosos que, en un futuro, podían fortalecer la actividad comercial, pero que, en el presente, frustraban las ganancias de los mercaderes-gobernantes, eran llamados “prejuicios”. El engaño, las falsificaciones, las quiebras inventadas, el pleno desprecio por la dignidad del hombre, la divinización del oro, la complacencia con las demandas más elementales de la carne se convirtieron en algo patente, permitido, necesario. La religión se volvió un objeto completamente extraño; la moral consistía en calcular bien los totales; el quehacer intelectual, en la búsqueda de medios para engañar sin perder credibilidad; la poesía, en un balance de ingresos y egresos; la música, en un monótono golpeteo de máquinas; la pintura, en un mero delinear modelos. No había con qué fortalecer, estimular, consolar al hombre; este no tenía en qué abstraerse de sí mismo siquiera por un instante. Las misteriosas fuentes del espíritu se secaron; cierta sed martirizaba las almas, y los hombres no sabían siquiera cómo llamarla. El sufrimiento general se extendió.

En ese tiempo, en la plaza de una ciudad de nuestro Estado apareció un hombre pálido, con el cabello revuelto y mortaja fúnebre. “¡Ay de ti! —exclamaba, echándose polvo sobre la cabeza—. ¡Ay de ti, desdichado país! ¡Has fustigado a tus profetas, y tus profetas se han callado! ¡Ay de ti! Mira, en el alto cielo ya se acumulan temibles nubarrones. ¿O acaso no temes que el fuego del cielo se abata sobre ti e incinere tus campos y poblados? ¿O acaso te salvarán tus palacios de mármol, tu suntuosa vestimenta, tus montones de oro, tus innumerables esclavos, tu hipocresía y astucia? Has corrompido tu alma, has vendido tu corazón y has olvidado todo lo grande y sagrado. Has alterado el significado de las palabras y llamado oro al bien y bien al oro, astucia a la inteligencia e inteligencia a la astucia. Has despreciado el amor, has

despreciado la ciencia de la mente y la ciencia del corazón. Se derrumbarán tus palacios, se desgarrará tu vestimenta, se cubrirán de hierba tus plazas y tu nombre será olvidado. Yo, el último de tus profetas, apelo a ti: deja la venta y el oro, la mentira y el deshonor, reaviva el pensamiento y los sentimientos, ponte de rodillas no ante altares de ídolos, sino ante el altar del amor desinteresado... Pero oigo la voz de tu endurecido corazón; mis palabras resuenan en vano en tus oídos; no te arrepentirás. ¡Maldito seas!”. Con esas palabras, el hombre cayó de bruces al suelo. La policía dispersó a la multitud de curiosos y llevó a aquel desgraciado al manicomio. Unos días después, en efecto, los habitantes de nuestra ciudad fueron arrasados por una terrible tormenta. Parecía que todo el cielo ardía en llamas; las nubes se desgarraban en rayos azulados; los truenos se sucedían sin interrupción; los árboles eran arrancados de raíz; muchos edificios fueron destruidos por los rayos. Pero no hubo mayores desastres. Solo un tiempo después, en “Lista de precios”, el único periódico de nuestra ciudad, leímos el siguiente artículo: “El jabón, en calma. Por una partida de medias de algodón se ofrece un descuento del veinte por ciento. Se requiere percal.

P. S. Aprovechamos para informar a nuestros lectores que la tormenta que se produjo hace dos semanas causó un inmenso daño a cien millas a la redonda de nuestra ciudad. Muchas ciudades ardieron a causa de los rayos. Para colmo de males, en la montaña más próxima se ha formado un volcán y la lava que se ha derramado de él acabó con todo aquello que había perdonado la tormenta. Miles de personas perdieron la vida. Por suerte para los demás, la lava enfriada representa una nueva fuente para la artesanía; fracturan los multicolores fragmentos de lava y los convierten en anillos, aros y otros adornos. Les recomendamos a nuestros lectores aprovechar el infortunio de esos artesanos. Por necesidad, venden sus productos casi por nada, y se sabe que todos los objetos hechos con lava pueden revenderse con gran margen de ganancia, etcétera...”».

Nuestro desconocido se detuvo.

«¿Qué más contarles? No podía prolongarse mucho nuestra vida artificial, compuesta por transacciones comerciales.

Transcurrieron varios siglos. Los mercaderes fueron sustituidos por los artesanos. “¿Para qué queremos a estas personas que se valen de nuestro trabajo y se enriquecen sentadas tranquilamente a la mesa? —gritaban—. Nosotros trabajamos con el sudor en la frente; conocemos el esfuerzo; sin nosotros, ellas no podrían existir.

Nosotros aportamos un beneficio fundamental a la ciudad. ¡Somos nosotros quienes debemos gobernar!”. Y todos aquellos en los que subsistía siquiera una noción general sobre los asuntos fueron desterrados de la ciudad; los artesanos pasaron a gobernar y el gobierno se convirtió en un taller. Desapareció la actividad comercial; las artesanías colmaban los mercados; no había centros de venta; las vías de comunicación se cortaron a causa de la ignorancia de los gobernantes; el arte de hacer rotar el capital se perdió; el dinero se convirtió en una rareza. El sufrimiento general se multiplicaba.

Los artesanos fueron sustituidos por los agricultores. “¿Para qué queremos a estas personas que se ocupan de chucherías y, sentadas bajo un cálido techo, comen el pan que nosotros obtenemos con el sudor de nuestra frente, de día y de noche, con frío y con calor? —gritaban—. ¿Qué harían si no las alimentáramos con nuestra labor? Nosotros aportamos un beneficio fundamental a la ciudad; conocemos sus necesidades vitales. ¡Somos nosotros quienes debemos gobernar!”. Y todos aquellos que no tenían las manos acostumbradas al rústico trabajo rural fueron desterrados de la ciudad. Tales fenómenos, con ligeros cambios, se produjeron también en otras ciudades de nuestra tierra. Los desterrados de una región, al llegar a otra, hallaban un momentáneo refugio, pero la acuciante necesidad los obligaba a buscarse otro. Expulsados de un territorio a otro, se reunían en multitudes y se procuraban el alimento a mano armada. Los caballos pisoteaban los campos; la cosecha se liquidaba antes de madurar. Los agricultores se vieron obligados, para protegerse de los ataques, a dejar sus ocupaciones. Una pequeña parte de la tierra era sembrada y, labrada en medio de alarmas e inquietudes, daba escasos frutos. Abandonada a sí misma, sin la intervención del hombre, se cubría de maleza y arbustos o se llenaba de arena del mar. No había quien señalara las poderosas herramientas de la ciencia que debían prevenir las desgracias generales. El hambre con todos sus horrores se esparció cual impetuoso río por nuestro país. El hermano mataba al hermano con un trozo de arado y le arrancaba el módico pan de las ensangrentadas manos. Los magníficos edificios de nuestra ciudad ya hacía tiempo que estaban desiertos; las inútiles embarcaciones se pudrían en los muelles. Y era extraño y terrible ver, cerca de palacios de mármol que hablaban de su anterior grandeza, una multitud basta y desenfrenada que, presa de una violenta depravación, discutía sobre el poder o sobre el sustento cotidiano. Los terremotos acabaron lo iniciado por los hombres: derribaron todos los monumentos de la antigüedad y los taparon de polvo; el tiempo los cubrió de hierba. Todo lo que quedó del pasado fue una piedra rectangular sobre la que alguna vez se erigía la estatua de Bentham. Los

habitantes de la ciudad huyeron a los bosques, donde la caza de animales les permitía procurarse el alimento. Separadas la una de la otra, las familias se embrutecieron; con cada generación se perdía una parte de los recuerdos del pasado. Y, al final, ¡ay!, vi cómo los últimos descendientes de nuestra gloriosa colonia, en manos de un miedo supersticioso, se arrodillaban ante el pedestal de la estatua de Bentham, a quien tomaban por una divinidad antigua, y le ofrecían en sacrificio prisioneros capturados en las luchas con otras tribus igualmente salvajes. Cuando les señalaba las ruinas de su patria y les preguntaba qué pueblo había dejado esos recuerdos, me miraban asombrados y no entendían mi pregunta. Finalmente, murieron también los últimos vestigios de nuestra colonia, agobiados por el hambre, las enfermedades o devorados por los animales carnívoros. De toda la patria ha quedado esta piedra sin vida, y solo yo lloro y maldigo sobre ella. Ustedes, habitantes de otros países; ustedes, admiradores del oro y la carne, revelen al mundo la historia de mi desdichada patria... y ahora retírense y no perturben mis sollozos».

El desconocido se aferró exasperado a la piedra rectangular; parecía que trataba con todas sus fuerzas de derribarla...

Nos alejamos.

Al llegar a la siguiente posta, intentamos que el tabernero nos diera alguna información sobre el ermitaño con quien habíamos hablado.

—¡Oh! —nos respondió el tabernero—. Lo conocemos. Hace un tiempo expresó el deseo de decir un sermón en una de nuestras reuniones (*meetings*). Todos nos alegramos, en especial nuestras esposas, y nos reunimos a escuchar al predicador pensando que era un hombre honrado; pero ya desde las primeras palabras empezó a reñirnos, a demostrar que éramos el más inmoral de los pueblos, que la quiebra es un asunto de lo más impúdico, que el hombre no debe pensar todo el tiempo en acrecentar su riqueza, que sin falta estaríamos perdidos... y otras cosas censurables por el estilo. Nuestro amor propio no soportó semejante ofensa a nuestro carácter nacional y sacamos al orador a empujones. Eso, por lo visto, lo tocó en lo vivo; se trastornó, deambula de un lado a otro, detiene a los transeúntes y a cada uno le cuenta fragmentos del sermón que había preparado para nosotros.

\*\*\*



—¿Y, qué tal? ¿Qué le ha parecido esta historia? —preguntó Fausto cuando terminó de leer.

—No entiendo qué querían demostrar esos señores con su historia —dijo Viacheslav.

—¿Demostrar? ¡Decididamente nada! Usted sabe que, en los experimentos químicos, los observadores acostumbran a llevar un registro de todo lo que notan durante su realización; aún no se proponen demostrar nada, pero anotan cada hecho verdadero o engañoso...

—Pero ¿qué hecho hay aquí? —exclamó Víktor—. Ese hecho jamás existió...

**Fausto.** Para mis exploradores del espíritu el hecho fue una toma de conciencia simbólica del advenimiento de una época que, por el curso natural de las cosas, debería sin falta formarse si la buena providencia no hubiera privado a los hombres de la capacidad de llevar *por entero* sus ideas a la práctica y si, para la felicidad de la propia humanidad, cada pensamiento no se viera detenido en su desarrollo por otro —falso o verdadero, es lo mismo—, pero que, como un flotador, impide que el anzuelo (con el que alguien se entretiene con nosotros) se vaya a pique y levante todo el limo. Por lo demás, a pesar de todos los obstáculos que la humanidad encuentra para el pleno desarrollo del pensamiento de alguno de sus miembros, es imposible no reconocer, sin embargo, que el feudalismo bancario de Occidente no se interpuso directamente en el camino de los benthamitas. Ahora bien, en el otro hemisferio hay un país que, al parecer, ha ido más lejos en esa dirección; allí los duelos ya no de palabra, ya no con sables, sino directamente *a dentelladas* se han vuelto un asunto corriente.

**Viacheslav.** Todo eso está muy bien, pero no le veo objeto alguno. ¿Qué quieren demostrar o, acaso, qué han notado esos señores? ¿Que únicamente el beneficio material no puede ser la finalidad de una sociedad ni servir de fundamento a sus leyes? Quisiera saber cómo se las arreglarían sin ese beneficio. Según su sistema, no hay que preocuparse ni de la leña, ni del ganado ni de la ropa...

**Fausto.** ¿Quién dice eso? ¡Todo lo que está bien es bueno! Pero la cuestión no pasa por ahí, y en vano los economistas materialistas quieren enmascararla. Me explicaré con un ejemplo no del todo fragante, aunque a ustedes, los utilitaristas, todo les da igual: según ustedes, todo objeto tiene derecho a existir porque existe. Las personas que recogen la basura y toda suerte de inmundicia en la ciudad aportan un beneficio importante: previenen que la ciudad tenga un olor desagradable, que haya enfermedades

contagiosas; sin su ayuda, la ciudad no podría existir. Se trata, sin duda, de personas sumamente útiles, ¿no es cierto?

**Víktor.** Estoy de acuerdo.

**Fausto.** Pues bien, ¿qué pasaría si esas personas, orgullosas de sus fétidas hazañas, exigieran el primer lugar en la sociedad y se consideraran con derecho a fijarle una meta y dirigir sus acciones?

**Víktor.** Eso jamás podría suceder.

**Fausto.** No es cierto; está sucediendo ante nosotros, solo que en otra esfera: los señores economistas que profesan el utilitarismo, preocupados únicamente por las palancas reales, también revuelven solo en aquella basura que les oculta la verdadera finalidad y naturaleza de la humanidad, y en pro de sus fétidas hazañas se consideran, junto con los banqueros, los rentistas, los especuladores, los comerciantes, etc., con derecho a ocupar el primer lugar en el género humano, a prescribirle a este leyes y a indicarle su meta. Son dueños de la tierra, del mar, del oro y de los barcos de todos los rincones del mundo; pareciera que pueden proporcionarle todo al hombre, pero este está descontento, su existencia no es plena, sus necesidades no están satisfechas y busca algo que no ingresa en el libro contable.

**Víktor.** Ajá, ¿no habrá entonces que encomendarles ese asunto a los poetas?

**Fausto.** Los poetas fueron expulsados de la ciudad ya en época de Platón; les gustan las coronas que han colocado sobre sus cabezas; sentados sobre el monte desde el cual contemplan la ciudad, no pueden dejar de sorprenderse de que todo en ella se mueva con la salida del sol y todo se paralice con la puesta de este; a veces releen los discursos del inteligente Edmund Burke acerca de la prosperidad de la India bajo el control de una compañía comercial que, como decía el célebre orador, «acuñaba dinero con carne humana».<sup>87</sup>

**Víktor.** Pero entonces inventen, señores, nuevas leyes para la economía política y veámoslas en la práctica.

**Fausto.** ¡Inventar! ¡Inventar leyes! No sé, señores, por qué ese asunto se les antoja posible; a mí me parece del todo inconcebible que pueda haber un ser que haya sido enviado por alguien al mundo con el encargo de inventar leyes para ese mundo y para sí mismo; porque de eso habría que concluir que ese mundo carece de leyes para la existencia, es decir, que existe sin existir; yo creo que en todo el mundo las leyes deben

---

<sup>87</sup> Véase su discurso de principios de 1788 [Nota del autor].

estar ya preparadas; solo hay que hallarlas. Por lo demás, eso no es asunto mío; yo, al igual que el hombre de ciencia que mencionó Rostislav, solo reparo en lo que los demás dicen, pero yo mismo no digo nada; sin embargo, se me hace que el papel más importante en todo el universo lo desempeña precisamente aquello que es menos tangible o menos útil. Lean en Carus<sup>88</sup> las curiosas demostraciones de que todas las partes sólidas —músculos, huesos— son producto de partes líquidas, es decir, restos de un organismo ya conformado. Incluso parece que es posible verificar esa gradualidad en la naturaleza. Cuanto más descendemos por sus estadios, menos ligaduras, solidez y fuerza encontramos, a pesar de la aparente densidad; rompan una piedra y esta quedará fragmentada; corten un árbol y este crecerá; la herida de un animal cicatriza; cuanto más se eleven en la esfera de objetos, más fuerza encontrarán; el agua es más débil que la piedra; el vapor, por lo visto, es más débil que el agua; el gas es más débil que el vapor, mientras que la fuerza de esos agentes aumenta a medida que crece su aparente debilidad. Más arriba aún encontramos la electricidad, el magnetismo: fenómenos intangibles e incalculables que no aportan ningún beneficio directo, pero que mueven y mantienen en armonía toda la naturaleza física. Me parece que ese es un buen indicador para los economistas. Pero ya es tarde, señores, o, como dice Shakespeare, *ya se hace temprano*; mañana les mostraré las notas de nuestros exploradores sobre esos extraños símbolos de este mundo que se denominan “poetas”, “artistas”, etc.

—Una palabra más —dijo Víktor—. Ustedes, señores ideólogos, cuando vuelan por los cielos gustan de darnos órdenes a nosotros, los pobres mortales que, como tú dices, revolvemos en la basura. ¿No es posible hacerlo menos resueltamente? Dejemos a Malthus; que Dios lo guarde. ¡Pero Adam Smith, el gran Adam Smith, el padre de toda la economía política de nuestro tiempo, fundador de una escuela célebre por los nombres de Say, Ricardo, Sismondi! ¿No será demasiado brusco acusarlo de un flagrante absurdo, y con él a dos generaciones enteras? ¿Acaso el género humano ha llegado a tal ceguera que durante medio siglo nadie notó ese absurdo?

**Fausto.** ¿Nadie? No, yo sigo el consejo de Goethe:<sup>89</sup> elogio sin escrúpulos; pero, cuando me veo obligado a censurar a alguien, siempre trato de apoyar mi opinión con

---

<sup>88</sup> Véase Carus, *Grundzüge der vergleichenden Anatomie*. Este célebre libro, que ha significado un quiebre en nuestras nociones sobre el organismo, es conocido por cualquier naturalista; lo recomendamos —al igual que otro libro del mismo autor: *System der Physiologie*, Dresde, 1839— a poetas y artistas, tanto más que en esos libros la profunda erudición se combina con ese elemento poético gracias al cual Carus reunía en su persona las cualidades de fisiólogo de primera magnitud, de experimentado médico, de original pintor y de literato [Nota del autor].

<sup>89</sup> *Los años de aprendizaje de Wilhelm Meister* [Nota del autor].

alguna autoridad importante. A comienzos de nuestro siglo vivió un hombre llamado Melchiorre Gioia, a quien los economistas ingleses y franceses mencionan en la historia de la ciencia solo para limpiar la conciencia, aunque es probable que ninguno de ellos haya tenido la paciencia para leer cerca de los doce tomos en in-4º que escribió el humilde Melchiorre; se trata de una maravillosa proeza de erudición y profundidad de pensamiento. En 1816 incluyó en su libro<sup>90</sup> una tabla a la que, sin ironía, llamó “El estado actual de la ciencia”. En esa tabla resumió distintos “axiomas” de la economía política de Adam Smith y sus seguidores. De esa tabla se deduce que esos señores sencillamente no se entendían a sí mismos, pese a la engañosa claridad que perseguían. Así, por ejemplo, Adam Smith, el gran Adam Smith, demuestra:

que el trabajo es la fuente primaria y no primaria de la riqueza nacional;<sup>91</sup>

que el perfeccionamiento de la industria depende íntegramente y no depende de la división del trabajo;<sup>92</sup>

que la división del trabajo es y no es la principal causa de la riqueza nacional;<sup>93</sup>

que la división del trabajo es suscitada y no es suscitada por el espíritu de inventiva;<sup>94</sup>

que la producción rural depende y no depende de otras ramas de la industria;<sup>95</sup>

que la agricultura proporciona y no proporciona la mayor ganancia para el capital;<sup>96</sup>

que el trabajo intelectual es y no es una fuerza productiva, es decir, que multiplica la riqueza nacional;<sup>97</sup>

que el interés privado ve mejor y peor el beneficio social que cualquier funcionario del gobierno;<sup>98</sup>

que las ganancias privadas de los mercaderes están estrechamente ligadas y no están en absoluto ligadas con las ganancias de los demás miembros de la sociedad.<sup>99</sup>

---

<sup>90</sup> *Nuovo prospetto delle scienze economiche*, 6 v. in-4º, Milán, 1816, tomo V, parte sexta, pág. 223 [Nota del autor].

<sup>91</sup> Adam Smith, (edición francesa, 1802), t. I, pág. 5 y t. IV, pág. 507 [Nota del autor].

<sup>92</sup> *Ibid.*, t. III, pág. 543 y t. I, pp. 17-18; t. I, pág. 11 y t. II, pp. 215-216 [Nota del autor].

<sup>93</sup> *Ibid.*, t. I, pp. 24-25 y t. I, pp. 262-264; t. I, pág. 29 y t. II, pp. 370, 193, 326, 210; t. III, pág. 323 [Nota del autor].

<sup>94</sup> *Ibid.*, t. I, pp. 21-22; t. IV, pp. 181-183 [Nota del autor].

<sup>95</sup> *Ibid.*, t. II, pp. 409-410 y t. II, pág. 408 [Nota del autor].

<sup>96</sup> *Ibid.*, t. II, pp. 376-378, 407, 498 y t. I, pp. 260-261; t. II, pp. 401-402, 481, 483, 485, 486, 487, 413 [Nota del autor].

<sup>97</sup> *Ibid.*, t. II, pp. 204-205; t. I, pp. 213-214, 23, 262-265 y t. II, pp. 312-313 [Nota del autor].

<sup>98</sup> *Ibid.*, t. V, pág. 524; t. III, pp. 60, 223; t. II, pág. 344 y t. II, pp. 161, 423-424; t. III, pág. 492; t. II, pp. 248, 289; t. I, pp. 219-227 [Nota del autor].

<sup>99</sup> *Ibid.*, t. II, pág. 161; t. III, pp. 239, 208-209, 435, 54-55, 59 y t. III, pp. 295, 145, 239; t. II, p. 164, 165; t. III, pág. 465 [Nota del autor].

Al parecer es suficiente, ¿verdad? He leído de la tabla al azar, pero se trata de los axiomas más importantes de la ciencia. El éxito de Adam Smith es muy comprensible; su principal objetivo era demostrar que nadie debe entrometerse en los negocios de los mercaderes, que estos deben dejarse librados al llamado *curso natural* y a la noble competencia. Pueden figurarse la admiración de los comerciantes ingleses cuando se enteraron de que desde una cátedra universitaria se les otorgaba el derecho a revender, acaparar, subir y bajar arbitrariamente los precios y, mediante hábiles subterfugios, sin mayor esfuerzo, ganar cien a uno; que en todo ello “no solo tienen razón, sino que son casi unos santos”...<sup>100</sup>

Desde entonces se pusieron de moda palabras altisonantes como “amplitud del comercio”, “importancia del comercio”, “libertad de comercio”. Con ayuda de este último apodo, la teoría de Adam Smith penetró en Francia, y únicamente por la consonancia de las palabras su propio sentido (si acaso lo tiene) se convirtió allí en un axioma: Adam Smith es reconocido como un profundo filósofo y benefactor del género humano; pocos lo leyeron y nadie entendió qué quería decir; pero, a pesar de ello, del oscuro e intrincado laberinto de sus pensamientos salieron muchas creencias infundadas, inútiles, pero que lisonjeaban las pasiones más bajas del hombre y, por ello, cundieron en la multitud con increíble rapidez. Así, gracias a Adam Smith y sus seguidores, hoy se denomina “consistencia” y “negocio” solo aquello que puede facilitar la circulación mercantil; hombre “consistente” y “de negocios” se denomina solo a aquel capaz de aumentar sus ganancias, y por la incomprensible expresión «curso natural de las cosas», que en modo alguno cabe perturbar, se entienden las operaciones bancarias, el feudalismo monetario, el agiotaje, la especulación bursátil y demás cosas por el estilo.

—Entonces —señaló Víktor—, ¿para ti la economía política no existe?...

—¡Oh, no! —respondió Fausto—. Sí que existe; es la primera de las ciencias; es probable que, algún día, todas las ciencias deban buscar en ella un apoyo tangible. Solo que, y te lo diré con palabras de Gógol, existe *del revés*.<sup>101</sup>

Traducción de Alejandro Ariel González

---

<sup>100</sup> Krilov [Nota del autor].

<sup>101</sup> Cita de *El inspector* (1836), de Nikolái Gógol [Nota del traductor].

## Nikolái D. Fiódorov, un eslabón perdido en la serie distópica del siglo XX

Valeria Korzeniewski

El relato *Una tarde de 2217* (Fiódorov, 1990) ha formado parte de diversas antologías rusas y soviéticas de ciencia ficción de fines del siglo XX y principios del XXI,<sup>102</sup> lo que confirma la relevancia que a este texto otorgan los diversos compiladores y reafirma su lugar en la serie distópica rusa. Sin embargo, son muy pocos los estudios críticos que lo analizan o siquiera lo mencionan. Además, la versión de *Una tarde* que incluyen estas antologías es una versión reducida: cuando la comparamos con la primera edición, nos damos cuenta de que algunas partes fueron recortadas o censuradas. Tampoco incluyen el posfacio que, en nuestra opinión, es imprescindible a la hora de leer e interpretar este texto. La versión completa no se ha vuelto a publicar en ruso, y podemos también afirmar que, con toda probabilidad, la presente traducción es la primera en el idioma español en su versión completa.<sup>103</sup>

La primera edición, tal como la presentamos en esta traducción, se publica en 1906, en San Petersburgo, por la editorial Herold y el autor es Nikolái D. Fiódorov (1906), una figura misteriosa de quien apenas se sabe que fue un escritor y periodista petersburgués, autor de algunos pocos relatos. Además de *Una tarde*, Heller y Niqueux (2003) le atribuyen la autoría de *Atavismo*, otro relato distópico de 1899, cuyo texto no ha sido posible recuperar.

Si bien son muchas las fuentes que luego lo confunden con Nikolái F. Fiódorov, el filósofo y autor del cosmismo ruso, el académico polaco Grzegorz Ojcewicz (2016) da sobrados argumentos para diferenciar a ambos. Para empezar, menciona la fecha de muerte del N. F. Fiódorov, el filósofo, quien falleció en 1903, es decir, 3 años antes de la publicación de *Una tarde*. En segunda instancia, este cuento tampoco fue incluido en la publicación de las obras completas de Fiódorov, el filósofo. Por último, Ojcewicz se remite al artículo de Bugáeva (2012), quien afirma:

---

102 En *Utopía y distopía de siglo XX*, Moscú: Progress, 1990; en *Utopía literaria rusa*, comp. V. Shestakov, Moscú: Editorial de la MGU, 1986; en la antología *Una tarde del año 2217*, comp. I. Medvedev, Moscú: Russkaia kniga, 1998; en la antología *Mediodía, siglo XIX*, comp. A. Guly, V. Isaev, Moscú: Corp. Sombra, 2005, y otras.

103 Agradecemos a Liubov Bugáeva por habernos facilitado el scan del texto original de la primera publicación, así como también el artículo de G. Ojcewicz.

[...] las ideas de Malthus, Huxley y Orwell se ponen en juego en un breve relato del periodista petersburgués Nikolái D. Fiódorov, de nombre *Una tarde del año 2217*, publicado [...] en San Petersburgo en 1906, y que se ha convertido en un texto sintomático, que presenta los rasgos característicos de la utopía rusa, o mejor dicho, petersburguesa (Bugueva: 72).

*Una tarde...* está escrito a partir del fracaso de la primera Revolución, donde Fiódorov intenta imaginar un escenario posible para la sociedad luego de una eventual victoria del socialismo. La pregunta por un nuevo orden social flota en el aire y da lugar a muchísimos textos de lo que Bugueva llama la Bella época, el comienzo del siglo XX, que se suele denominar el Siglo de oro del desarrollo de las nuevas tecnologías. Este período está caracterizado por la abundancia de utopías, cuando la mirada de los escritores se dirige hacia el futuro y trata de anticiparse a los resultados de los sucesos del presente. Según Bugueva, en la utopía rusa el tema de la selección humana es uno de los temas que está relacionado con la discusión acerca de los modelos de desarrollo de la sociedad socialista. Así, pone en relación la obra de Fiódorov con la de G. H. Wells y E. Bellamy. Es por esta influencia que en un principio categoriza *Una tarde* como un texto utópico. Sin embargo, concluye en su artículo que la sociedad en *Una tarde* no posee el matiz utópico y la fe en el progreso de Bellamy. Tampoco la selección humana conlleva a la creación de un hombre superior, como en los textos de Wells. La Bella Época de la actualidad rusa se convierte en el ocaso de la visión utópica del mundo, época en la que esta es reemplazada por la distópica. Exactamente, como afirman Heller y Niqueux:

Evidentemente inspiradas en H. G. Wells (*Cuando el dormido despierte*) y J. K. Jerome, autor de la *Nueva Utopía*, paródica y antisocialista, muy poco traducida en Rusia, las obras de Fiódorov introducen en la literatura rusa los procedimientos y los temas de la novela antiutópica del siglo XX (Heller y Niqueux: 50).

Vladímir Kantor (2012) en su propuesta para diferenciar utopía, antiutopía y distopía, realiza la siguiente categorización: utopía es lo que no existe, es lo que se nos presenta como deseable pero imposible de alcanzar (por ejemplo, Moro, Morris, Bogdánov, entre otros). La antiutopía “...es la reacción a los proyectos utópicos, el miedo a que puedan realizarse [...], muestra aquello que genera el terror como una

posibilidad, como aquello que, Dios no quiera, suceda en la realidad” (27). Como ejemplo, menciona a Odoievski, Dostoievski, Wells, y otros. Y por último, distingue la distopía (literalmente *контр-утопия*, o contrautopía) que se construye como una reacción hacia aquello que ya existe en la realidad, y lo lleva hasta las últimas consecuencias, una especie de proyección de las tendencias actuales en el futuro.

Podemos situar fácilmente el relato de Fiódorov en esta última definición. Pero también nos parece pertinente recordar el posfacio de *Una tarde*, donde el narrador manifiesta con claridad su postura frente al socialismo. Recordemos que el relato es de 1906, el socialismo aún no ha triunfado, ni sucedió aún la Revolución. Es decir, Fiódorov no sabe que la Revolución triunfará, por lo tanto, está dialogando con las utopías socialistas precursoras. También está respondiendo a las teorías evolucionistas, presentes en las utopías ya mencionadas: la eugenesia, la evolución ética, el malthusianismo. De alguna manera Fiódorov, por un lado, responde a los utopistas y por otro lado, proyecta al extremo las tendencias distópicas de la realidad que lo rodea. De este modo, sienta un importante precedente de la futura novela distópica: en *Una tarde* encontramos muchos de los temas que luego se ampliarán en las grandes distopías a lo largo del siglo XX.

En primer lugar, está el tema de la eliminación de lo individual en pos de lo colectivo, que se manifiesta en la supresión del nombre y su reemplazo por un número o función laboral. Aglaia lleva un número, pero una pasajera del *autotransp* lleva también la venda distintiva de médico, es decir, la de su función social. En este mundo, los nombres solo quedan reservados para el círculo más cercano de personas. En *Nosotros* también se repite este procedimiento, pero Zamiatin ya directamente elimina los nombres, reduciendo a los personajes a letras y números, meros engranajes de la máquina estatal. Cuando la acallada subjetividad rebrota, es decir, cuando el deseo individual prevalece sobre el deber social, ese “número”, o elemento que sale de control, amenaza con destruir el orden reinante y es generalmente devorado por él, como en el caso de Aglaia.

Bykov (2019) señala el hecho de que la trama amorosa suele ser el disparador del conflicto en cualquier distopía, porque “el amor es aquella fuerza que rompe con el orden y los muros” (343). Bykov habla de *Nosotros* y de otras distopías, pero es exactamente lo que sucede en el relato de Fiódorov, publicado quince años antes que *Nosotros*. El encuentro entre Pável y Aglaia, dos rebeldes antisistema, desencadena el



conflicto y precipita el final de la muchacha, expulsándola de la vida y liberándola a la vez de su carga existencial.

Un nuevo orden social con tendencia al pragmatismo pide también un nuevo lenguaje. El mundo futuro tiene realidades, estructuras, dispositivos, máquinas que no existen en la época en la que se escribe el texto distópico o de ciencia ficción; es necesario crear palabras nuevas para dar cuenta de estas realidades. Fiódorov, concretamente, tiene dos neologismos propios en este relato, y ambos tienen que ver con los medios de transporte público. *Самодвижка* /samodvizhka/ parece ser una especie de cinta transportadora con asientos o quizás una plataforma móvil que se desplaza de forma automática, en un determinado período del día. Si bien esta palabra no existe en ruso, gracias a la combinación de dos raíces transparentes y el sufijo *-ка*, un sufijo muy común en el idioma, su significado se vuelve claro (automovka). Lo mismo pasa con *воздушник* /vozdushnik/: no sabemos si es una especie de avión o una cabina voladora, pues no hay mayores detalles con su descripción, pero queda claro que es un transporte aéreo de pasajeros (la raíz de la palabra remite a “aire”). Por otra parte, para los cargos jerárquicos en esta sociedad, Fiódorov rescata las palabras *тысяцкий* /tísiatski/, arcaísmo que designaba un cargo equivalente a “general” en la Antigua Rus, y *сотский* /sotski/, que designaba el cargo de un campesino que ayudaba a la policía rural en la Rusia zarista. Si bien no es un neologismo, no deja de producir el mismo efecto de extrañamiento, al tiempo que remite a la idea de jerarquía: es alguien que supervisa o controla a mil números, probablemente. Es decir, en este orden social, no todos los números son iguales en jerarquía: los generales son agentes de control cuya función es regular las actividades de los números inferiores y que pueden ascender en la jerarquía. El personaje que cumple con este rol es Krag. También en *Nosotros* hay un trabajo sobre el lenguaje: hay supresión de las palabras “antiguas”, pertenecientes al orden anterior, y neologismos o abreviaturas que evocan su significado; Orwell lleva el asunto más lejos con su *newspeak* en 1984, elidiendo las palabras “superfluas”, como los sinónimos y reduciendo el lenguaje a un esqueleto desnudo.

En cuanto a dispositivos nuevos, en *Una tarde*, existen los boletines públicos, iluminados con letras rojas (noticias del mundo) y verdes (programa de entretenimientos), que los lectores del siglo XXI no podemos dejar de asociar con las omnipresentes pantallas. La idea de saturar al individuo de información superflua e innecesaria, tenerlo entretenido, es funcional al control estatal. El personaje que parece ofrecer más resistencia al “lavado de cerebro” es Pável, que lee libros a la vieja usanza y

utiliza este conocimiento para cuestionar el orden reinante. Este procedimiento también lo podemos ver en *Fahrenheit 451*, donde Montag elige la literatura como una forma de resistencia contra la omnipresencia de las pantallas de TV.

Así como existen palabras nuevas para dispositivos y realidades nuevas, en estos textos distópicos suele haber una separación entre el “ahora” y el “antes”. En *Una tarde* no sabemos exactamente cuánto tiempo ha pasado desde la Revolución (a juzgar por que ni Aglaia, ni Pável tienen padres, por lo menos 26 años) pero todo aquello que existía antes de la Revolución se denomina “antiguo”: el rincón de la catedral, donde se sienta Aglaia es antiguo; la institución de la familia es antigua; los libros sobre el cristianismo que lee Pável también son antiguos. Lo mismo sucede en *Nosotros*, cuando D-503 con su amiga I-330 visitan la casa al otro lado del muro que protege la ciudad y la separa del pasado arcaico. En *Una tarde* no hay un muro, pero hay un techo que calefacciona la ciudad en forma artificial, lo que permite que crezcan plantas exóticas en ella, otro de los avances tecnológicos de este mundo. El techo permanece cerrado de noche y, al parecer, tiene un filtro que impide el ingreso de la luz natural de la luna y las estrellas. No es casualidad que estos elementos llamen poderosamente la atención de Aglaia, pues esta fascinación parece remitir a la idea de que el disfrute de lo natural o lo salvaje es algo que también ha quedado en el pasado para este mundo narrativo, y Aglaia es un personaje que pertenece a un mundo viejo: su relación con la naturaleza es precisamente una prueba de ello. A diferencia de su amiga Liuba, cuya función en el cuento es defender el *status quo*, ningún concierto de aromas artificiales puede reemplazar para Aglaia el auténtico brillo de los astros.

Este *status quo* del “ahora” se refuerza mediante el control de los individuos por parte de los agentes del Estado, que utilizan distintos procedimientos de vigilancia, algo que también es tema recurrente en las distopías. En palabras de Orwell (1988):

El principio básico del Estado consiste en que la felicidad y la libertad son incompatibles. El Hombre era feliz en el jardín del Edén, pero por su necesidad exigió la libertad y fue expulsado al desierto. Hoy el Estado Único le volvió a brindar la felicidad, privándolo de libertad.

Es decir, estamos frente a un mundo en cierto modo confortable, donde las necesidades básicas están satisfechas y no hay carencias, ni sufrimientos evidentes. De hecho, es uno de los argumentos que esgrime Liuba en su confrontación con Pável. Pero

también es un mundo muy fácil de manejar, pues la libertad individual está reemplazada por el constructo de la razón colectiva. A los disidentes que se oponen a esta felicidad impuesta, se los castiga con la detención, el interrogatorio y el exilio. No es casualidad que la escena en la que Pável se lamenta por sus compañeros individualistas fuera excluida de las posteriores versiones del cuento. Acaso los editores soviéticos prefirieron recortar todo aquello que pudiera representar cualquier semejanza con su realidad.

Asimismo, la maquinaria propagandística ayuda a reforzar el sentido de pertenencia y reducir al mínimo cualquier intento de pensamiento individual. La población, además de trabajar, debe asistir a clases, donde probablemente se repiten los eslóganes del Consejo Superior, muy similar a las marchas a las que asisten los habitantes del Estado Único, en *Nosotros*.

En lo que respecta a la vida cotidiana, en *Una tarde* no parece haber una vigilancia directa, pero la vida sexoafectiva está regulada y los agentes del Estado se encargan de recordarle a Aglaia y a otras mujeres, que deben cumplir con la obligación de engendrar y parir a un nuevo miembro para el Ejército del Trabajo. La regulación reproductiva se manifiesta también en la eliminación de vínculos filiales y en la figura del Estado como gran máquina de crianza o fabricación de individuos funcionales a su sistema. En palabras de Vladímirski (2016):

La creación de un hombre nuevo, no apesadumbrado por la inercia del pasado, libre de los prejuicios y convicciones de las generaciones anteriores, es imposible en el marco de las tradicionales instituciones sociales como la familia. Hay que empezar desde cero, en eso coinciden los autores de las más grandes utopías y antiutopías del siglo XX.

Esto está directamente relacionado con la eugenesia: en 2217 se considera que la genialidad se transmite de forma hereditaria y, según las aptitudes del padre, se pueden programar también las futuras inclinaciones del niño. Las muchachas que no hayan encontrado una pareja tienen el deber social de embarazarse de un individuo talentoso, es decir, genéticamente favorecido; de allí la gran demanda para inscribirse con un varón destacado como Kárpov. El talento se transmite solo a través del varón, que tiene el derecho de elegir a las mujeres más “agraciadas”. Algo similar sucede en *Nosotros*, donde la crianza de los niños es toda una disciplina científica, y los hombres y las mujeres deben cumplir con ciertas normas genéticas para poder engendrar a nuevos

ciudadanos. Los métodos de la eugenesia que contienen la proliferación de descendencia indeseada también se encuentran en la base de *Un mundo feliz*. Nuevamente, el individuo y sus vínculos se reducen a una función y cosificación, porque lo que reina es la razón en detrimento de las emociones.

Teniendo en cuenta todo lo expuesto anteriormente, creemos que es posible marcar un punto de partida con Fiódorov y trazar una línea que conduce hasta Zamiátin, y luego más allá, hasta Orwell, Huxley, Bradbury y otros autores de distopías, que de una u otra manera han reconocido la influencia de *Nosotros* en sus propias novelas. Desde luego, las suposiciones de si Zamiátin había leído o estaba familiarizado con el relato de un modesto periodista petersburgués pertenecen al terreno de la especulación, puesto que, lamentablemente, no disponemos de más datos acerca de Fiódorov, ni de sus vínculos con otros colegas y escritores contemporáneos. Pero si tenemos en cuenta el hecho de que Zamiátin vivió y trabajó en San Petersburgo en la época en la que se publicó *Una tarde*, es completamente verosímil suponer que este relato haya podido servir de disparador para Zamiatin y su consagrada novela distópica del siglo XX.

## Bibliografía

- Fiódorov”, en *International Journal of Cultural Research*, № 4 (9) 2012: Russian utopia]. Recuperado de: <https://old.culturalresearch.ru/ru/archives/87-utop>
- Ojcewicz, G. (2016) “Wieczór... w 2217 roku Nikołaja Fiodorowa jako protest-antyutopia” [Ojcewicz, G. (2016) “Una tarde del año 2217 de Nikolái Fiódorov como una protesta antiutópica”]. Recuperado de ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-5909-270X>.
- Бугаева, Л.Д. (2012) “Топос и телос петербургской утопии: Николай Федоров”. *Международный журнал исследований культуры* № 4 (9) 2012: Русская утопия. [Bugaeva, L. D. (2012) “El *topos* y el *telos* de la utopía petersburguesa: Nikolái Bykov, Д.Л. (2019) *100 лекций о русской литературе XX века*. Москва: Эксмо. [Bykov, D.L. (2019) *100 lecciones de literatura rusa del siglo XX*. Moscú: Eksmo].
- Владимирский, В. (2016) “Как *Мы* повлияли на литературу XX века”, Курс *Русская литература XX века. Сезон 4*. [Vladimirski, V. “Cómo *Nosotros* influyó en la literatura del siglo XX”, en *Curso La literatura rusa del siglo XX, Sección 4*]. Recuperado de: <https://arzamas.academy/materials/961>
- Геллер Л., Нике М. (2003), *Утопия в России*. СПб.: Гиперион. [Heller, L., Niqueux, (2003) *La Utopía en Rusia*. SPb: Hiperión].

Кантор В. К. (2012) “О сошедшем с ума разуме. К пониманию контрутопии Е. И. Замятина *Мы*”. *Международный журнал исследований культуры* № 4 (9) 2012: Русская утопия. [Kantor, V. K. (2012) “Sobre la razón enloquecida. Para una comprensión de *Nosotros*, la distopía de E. I. Zamiatin”. En *International Journal of Cultural Research*, № 4 (9) 2012: Russian utopia]. Recuperado de: <https://old.culturalresearch.ru/ru/archives/87-utop>

Оруэлл Д. (1988) Рецензия на *Мы* Е. И. Замятина. [Orwell, G. (1988), Reseña de *Nosotros*, de E. I. Zamiatin]. Recuperado de: [http://orwell.ru/library/reviews/zamyatin/russian/r\\_zamy](http://orwell.ru/library/reviews/zamyatin/russian/r_zamy)

Федоров, Н. Д. (1906) *Вечер в 2217 году, с послесловием*, Санкт-Петербург: Типо-Литогр. Герольд. [Fiódorov, N. D. (1906) *Una tarde del año 2217*, con posfacio. San Petersburgo: Imprenta y Litográfica Herold].

Федоров, Николай Д. (1990) *Вечер в 2217 году*, в сборнике *Утопия и антиутопия 20го века*, Москва: Прогресс. [Fiódorov, N.D. (1990) *Una tarde del año 2217 en Utopía y distopía de siglo XX*, Moscú: Progress].

## *Una tarde del año 2217*

Nikolái D. Fiódorov

(1906)

### I

Eran algo más de las tres. Las lentejas color mate se encendieron en las calles, compitiendo con las luces multicolores de las innumerables ventanas, mientras en lo alto todavía agonizaba un claro día de invierno, y su resplandor dorado ruborizaba los vidrios del techo de la ciudad, cubierto de flores heladas. Parecía que allí arriba, encima de las cabezas, en la oscura telaraña de la red de aluminio, se encendían millones de piedras preciosas, algunas cálidas, como el rubí, otras, agudas y luminosas, como las esmeraldas, o bien opacas y vagas, como las amatistas...

Muchos de los que iban en el autotransp<sup>104</sup> alzaban la vista y en esos momentos las hojas de las palmeras y las magnolias que crecían a lo largo de la avenida Nevski, parecían negras, como pedazos de terciopelo negro en un mar de brillo agonizante. Las chispas de luz en las ventanas temblaron y centellearon. Un tañido mustio dio tres golpes quejumbrosos y delicados. En la esquina del Liteiny descendió ruidosamente un aerodínamo<sup>105</sup>, y dos minutos después, escaleras abajo y desde los vehículos subterráneos, brotó la colorida multitud de los recién llegados, llenando los autotransp hasta el tope. Las partes inferiores de los edificios no se veían y parecía que debajo de ellos fluía un río espeso y oscuro, y como el sonido de un río, sonaban también miles de voces, llenando todo el espacio de la calle y subiendo con leves aleteos hasta el mismo techo, acallándose allí, en los oscuros recodos de la red de aluminio y en el brillo apagado de los últimos rayos de luz...

En la segunda plataforma del autotransp, una muchacha todavía joven, pero ya carente de la lozanía de la primera juventud, mordisqueó con sus dientes blancos y parejos el labio inferior de su boquita, y frunciendo sus finas cejas de pelo grueso, se quedó pensativa. Una sombra le cruzó la cara y nubló sus ojos azules. No se dio cuenta de que había cruzado el Liteiny, la Troitskaia, el parque de la Fontanka; tampoco notó que todos alrededor habían girado la cabeza hacia el reciente boletín que se había

---

104 *Самодвижка* en original, literalmente, lo que se mueve por sí mismo. Hemos optado por traducirla como una palabra transparente en significado, pero igualmente inexistente en el español, para mantener su rasgo de palabra inventada y el efecto de distanciamiento que genera.

105 *Воздушник* en original, es decir, relacionado con el aire y con una terminación que alude a un artefacto. Ídem nota anterior.

encendido con letras rojas encima de la multitud, y se habían puesto a comentar la erupción de Groenlandia, que no paraba de crecer, a pesar de los duros esfuerzos por combatirla.

—Es terrible lo débil que es todavía la humanidad —dijo un joven alto y ancho de hombros, junto a la muchacha.

—Pero esta erupción definitivamente escapa a toda regla.

—Algo raro está pasando —gruñó un fornido delegado,<sup>106</sup> encendiendo un largo cigarrillo. La luz rojiza de la llamarada resaltó su amplia nariz romana, sus labios apretados y sus ojos saltones.

—¿Usted cree? —le preguntó una mujer con venda de médico.

—No hay mucho que creer. Preste atención y escuchará el rugido de una erupción que se acerca, pero no es como la de Groenlandia, sino más terrible.

Como una respuesta a estas palabras, pronunciadas con el tono pesado y seguro de una profecía, todos callaron, y bajo sus pies, allá lejos, en las profundidades de la tierra, algo tronó, y como el poderoso suspiro de un pecho gigante, pasó flotando lentamente y se apagó...

—Es un camión —dijo la mujer, como apurando una explicación.

—No es tan simple de explicar —lanzó el delegado y cruzó la plataforma para subir al autotransp que venía a su cruce.

La joven alcanzó la calle Ekaterininskaia y recién allí se dio cuenta de que hacía rato había pasado su esquina, pero no tenía ganas de volver. Una especie de red envolvía su cuerpo y su alma, una red pesada, que se iba contrayendo como los anillos de una serpiente, apretándola cada vez más fuerte.

## II

La joven bajó del autotransp y dobló en dirección a la catedral.

Le gustaba ese “rincón antiguo”. Tenía la impresión de que allí vivían las sombras de un pasado que se había ido para siempre. Le gustaban esos pequeños arbustos, esos canteritos, reconstruidos gracias a antiguos dibujos tal cual habían sido siglos atrás; los caminitos cubiertos de arena, el kiosco de diarios de la esquina con anuncios escritos con torpes letras antiguas; la pequeña fuente que arrojaba ingenuamente sus finos chorritos, que volvían a caer con un delicado chapoteo en la

---

<sup>106</sup> En original тысяцкий /tísiatski/, cargo militar en la Antigua Rus.

redonda piscina. Solo el techo grisáceo y blanco, iluminado desde abajo, colgaba sobre su cabeza, rompiendo la ilusión.

Ese día había poca gente: un viejo alto y de largas barbas negras, y dos chicos. Uno de ellos le llamó particularmente la atención: era delgado, frágil, con enormes ojos celestes y largos mechones de pelo rubio. Quizás en su imaginación se veía a sí mismo como un antiguo luchador por la verdad, un estudiante o un revolucionario, y adoptando un aire misterioso, consultaba cada tanto un pequeño anotador de tapas rojas. Aparentaba tener no más de quince años. Al observarlo, la joven sin querer sonrió.

Luego cerró los ojos y se reclinó sobre el incómodo y duro respaldo del banco. En forma difusa le llegaba una lejana conversación de pasajeros del autotransp, fusionándose con los chapoteos de la fuente. Se imaginó rodeada de una enorme y silenciosa multitud de gente. Se habían reunido allí, agotados y tímidos, con el corazón agitado y desasosiego en el alma, para izar por primera vez el pabellón rojo de la libertad. Ella oía las voces, quebradas, tintineantes de lágrimas, veía los rostros inocentes, colmados de fe y ardientes de entusiasmo.

Y ninguno de los transeúntes, al pasar a su lado y mirarla, hubiera pensado que esa muchacha, con su rostro redondo y sano, sus manos colocadas una junto a la otra, sus piernas, que aun bajo la ropa se adivinaban fuertes y musculosas, una cruzada sobre la otra, y su cuerpo esbelto y firme, estaba por completo sumida en el pasado, en una bruma lejana y misteriosa.

Después la joven se imaginó el oleaje espeso y elástico con el que los sonidos de la gran campana fluían y descendían desde lo alto hacia la tierra oscura y fría, y le parecía que solo bastaba con volver la cabeza para ver las llamaradas rojizas de los candelabros de cera, el espeso humo de los inciensos, a las mujeres de vestidos largos y cabezas inclinadas, las pesadas siluetas de los hombres con botas de cuero, con trajes gruesos y rústicos, y cuellos blancos y almidonados. Finaliza el servicio y, brotando como un caudal de las puertas de la catedral, se van, cada uno por calles oscuras y mal iluminadas por faroles eléctricos y de gas; cada cual a su casa, su casa, su casa...

La joven repitió varias veces en su mente estas dos palabras, que sonaban tan extrañas, y se angustió todavía más que durante el día: a causa de un hondo suspiro su pecho se elevó en forma irregular y entrecortada, y la suave tela emitió, molesta, un murmullo.



### III

Recién el día anterior había logrado conseguir turno con Kárpov.

En realidad, era una muchacha extraña. Lo que resultaba agradable y atractivo para otros, lo que a todo el mundo le parecía sencillo, natural y placentero, a ella le causaba rechazo y le provocaba un agudo dolor en el alma, generando en su linda cabecita todo un vendaval, una tempestad de ideas extrañas y confusas... Si se le hubiera ocurrido compartir sus sensaciones con los muchachos y las chicas con los que se encontraba a diario, ¡cómo se habrían reído de ella a carcajadas! La gran mayoría no la habría comprendido y, con toda seguridad, en respuesta habría oído por doquier el mismo consejo:

—Andá al médico...

Ella quería una familia, una familia a la antigua, cerrada como un círculo, atada con lazos irrompibles, una familia amada, una familia como las que existían solo en las novelas históricas.

Y escudriñaba a los muchachos bien alimentados, grandotes, de fuerte musculatura y ojos audaces, con los que se encontraba en el trabajo, en las calles, teatros, reuniones, picnics, paseos; y se repetía con pesar:

—No es, no es, no es...

Y era como si la ofendiera, como si le causara una herida profunda la facilidad con la que estos jóvenes pasaban de una chica a otra y cambiaban de afectos.

Como un antiguo avaro, quería capturar y esconder a quien ella amara; tenerlo para sí, para ella sola, quería que él la amara, solo a ella, toda la vida, a ella solamente... Y así pasaban los años.

Las amigas se reían de ella:

—Tenés un corazón de piedra...

Los jóvenes que ella había rechazado la consideraban tonta y no muy normal, y de a poco dejaron de prestarle atención.

Una vez –sucedió en primavera, cuando por las hojas abiertas del techo irrumpía un viento fresco y aromático, y los árboles susurraban suavemente con sus hojas luminosas–, ella estaba en la universidad, en la defensa de tesis de Kárpov, un científico que, a pesar de su juventud, había llegado a reunir una gran cantidad de seguidores y seguidoras.

El tema que había elegido para su tesis era “La institución de la familia en la Europa prereforma”.

Estaba escrita con un lenguaje extraordinario y, además de la brillante erudición científica, el autor demostraba un gran talento artístico, al describir con gran claridad y nitidez aquella antigua célula cerrada: la familia, que conformaba la base de la sociedad de entonces, como un panal de abejas.

Y cuando, una vez proclamado doctor en historia, él alzó su cabeza, coronada de una cabellera castaña, y bajó del escenario, se oyó el estruendo unánime de los aplausos, que tardó mucho tiempo en acallarse, haciendo tintinear el entramado metálico de las paredes y el cielorraso. Las mujeres y las jóvenes cubrieron a Kárpov con ramos de frescos y perfumados lirios.

Aglaia —así se llamaba la joven— ya tenía poco más de veinticinco años, y en un par de ocasiones, la secota delegada de Krag le había dicho, midiendo con los ojos su esbelta figura:

—Está eludiendo su deber social...

A esta Krag, muchos no la querían por su rigidez y rectitud, y por la fanática devoción a su deidad: la sociedad.

Las chicas jóvenes, frívolas y perezosas, decían que ella apuntaba a ocupar el puesto de dirigente barrial.

Ya en la víspera de la defensa de la tesis de Kárpov, Krag detuvo a Aglaia al finalizar su turno, y mirándola directamente, como con una mirada de cristal, le dijo:

—Si no tiene ninguna aventura todavía, al menos se tiene que anotar... Si usted toma de la sociedad todo lo que necesita, entonces tiene que devolverle todo lo que pueda. Eludirse es poco honesto e inapropiado.

—Lo voy a pensar —dijo Aglaia.

—No hay nada que pensar, es muy evidente. Esto es como una nueva enfermedad. Antes, cuando yo era joven, las chicas no pensaban tanto. Parece que tienen razón los que proponen sacar una ley especial para obligarlas.

Entonces, al bajar por las escaleras de la universidad, envuelta en una oleada del fresco viento primaveral, que ensanchaba las finas y sensibles aletas de su nariz y hacía que el pecho respirara a sus anchas y libremente, Aglaia por fin se decidió.

Al día siguiente se dirigió al edificio donde vivía Kárpov.

Le costaba abordar el asunto y se puso toda colorada al consultarle al encargado del edificio:

—¿Da turnos Kárpov?

El encargado sin querer sonrió y contestó:

—Sí, los miércoles de dos a tres.

Hasta el miércoles siguiente quedaban cuatro días y Aglaia los pasó como afiebrada: un centenar de veces decidió no ir y volvió a cambiar de opinión. Cinco minutos antes de tener que salir de su habitación, aún no sabía con seguridad si iría.

Pero fue.

En la habitación luminosa, pero repleta de plantas, había ya más de veinticinco chicas y mujeres, y a cada instante llegaban más. Algunas, evidentemente, se sentían incómodas y estaban sentadas con la mirada baja y las manos juntas; otras conversaban a media voz. La habitación se iba llenando, y parecía que no iba a alcanzar para recibir a todas las interesadas en anotarse con la estrella en ascenso. Pero ellas seguían llegando y a cada minuto la máquina elevadora las dejaba en la plataforma, de a una, de a dos y de a tres.

Alrededor de las dos y media salió Kárpov, vestido con un cómodo conjunto de entrecasa y pantuflas. Las mujeres ya lo habían malcriado, pero estaba visiblemente cohibido por la concurrencia de ese día y se detuvo con vacilación.

Había más de cincuenta candidatas. Parado en el centro de la habitación, Kárpov hizo un saludo general y echó un vistazo a los rostros y los cuerpos. No había ni una que pudiera considerarse fea. Como de costumbre, cada una tenía cosido en el hombro su número laboral. Luego de sacar una pequeña agenda con bordes dorados y un lápiz minúsculo, Kárpov anotó algunos números. Una vez más echó una mirada a todas las candidatas, volvió a hacer un saludo general y se ocultó detrás de la misma puerta por la que había entrado.

Aglaia no tenía ganas de hablar con nadie, y ardiendo de vergüenza subió de un salto a la primera plataforma del autotransp, pero no contenta con su velocidad, siguió avanzando en medio de la multitud y, despertando curiosas miradas por el camino, se fue a su departamento.

Y cuando al cabo de unos días Krag volvió a preguntarle:

—¿Todavía no está anotada?

Ella le respondió con bronca y la voz temblorosa por los nervios:

—Sí, sí, me anoté. Déjeme en paz, se lo pido por favor.

#### IV

La mañana del día anterior le avisaron que a la noche era su turno con Kárpov. Ella estaba esperando el aviso, pero le parecía que para eso faltaba mucho todavía y de a

poco se había ido relajando. La noticia le causó el efecto de una descarga eléctrica. Le pareció que se le dormían las manos y los pies, y la cabeza comenzó a darle vueltas con una velocidad salvaje. Cuando por la noche se bañó y se vistió, las manos se le sacudían y sentía un ligero temblor con todo el cuerpo.

Golpeó apenas audiblemente la puerta de la habitación de Kárpov. Él estaba en su casa y respondió con desgano:

—Entre.

Eran más de las once, el horario que le habían asignado para verlo...

Él ya estaba en la cama y en seguida le dijo con desgano:

—Desvístase.

Los dedos no le hacían caso. Un botón grande y metálico se desprendió y con un tintineo rodó, desprendiendo el nudo.

Y él, vago e indiferente, le dijo:

—Usted es una tortuga...

## V

Y ahora, cuando recordaba uno a uno todos los momentos de esa noche, toda esa noche, le entraban ganas de cubrirse la cara con las manos y llorar fuerte, a los gritos, de manera que se sacudiera y temblara todo el cuerpo...

El lúgubre sonido de la campana eléctrica descendió del techo y, molesto, zumbó un aerodínamo. El bullicio de la multitud del autotransp se iba apagando y la gente se dispersaba.

A Aglaia le pareció que la noche anterior había perdido lo más preciado, lo mejor de su vida, y lo había perdido sin retorno.

Alzó la mirada, como en busca del oscuro cielo nocturno y las estrellas silenciosas, pero allí, sobre su cabeza seguía suspendido el mismo techo indiferente, blanco y gris. Y Aglaia tuvo la sensación de que le oprimía el cerebro, le oprimía los pensamientos.

Aglaia dirigió la mirada hacia la calle, a las letras rojas del boletín, que tintineaban a cada instante, transmitiendo las noticias desde los distintos lugares de la tierra:

“Un aerodínamo cayó cerca de Madrid. Once víctimas fatales”.

“Elecciones en el distrito de Tokio. Kamegawa ha sido electo con 389 votos”.

“La erupción en Groenlandia continúa. Fueron movilizadas 4 comunas”.

Aglaia leía los mensajes y el sentido de esas palabras rojas, como cargadas de sangre, se le escapaba. Redirigió la mirada a la derecha. Allí destellaban las frías letras verdes del programa de la tarde:

“Sala número uno. Conferencia de Liubávina sobre la composición de la corteza terrestre”.

“Sala número dos. Un concierto de aromas”.

“Sala número tres. Conferencia de Kárpov” .

Ese nombre golpeó a Aglaia como un martillo, se levantó de un salto y quiso irse.

Pero, ¿a dónde?

Ese día quería estar lejos de la gente, esas personas autocomplacientes, risueñas, alegres y monótonas, como maniqués. Pero más miedo le daba ir a su habitación, limpia, luminosa y toda llena de soledad. Lo que más le aterraba era quedarse a solas consigo misma.

Decidió ir a lo de Liuba, su nueva amiga, con la que se habían vuelto muy cercanas durante los últimos dos meses. La avenida Nevski estaba desierta. Muchas ventanas ya estaban sin luz y las brillantes y frías fachadas de los edificios estaban como congeladas, inundadas de una homogénea luz blanca.

Las franjas de los autotransp fluían sin fin, de aquí hacia allá, a lo largo de los edificios. Solo unas pocas figuras iban paradas o sentadas en su interior, intercambiando algunas palabras, cuyo eco retumbaba en la calle vacía.

Aglaia se hundió en el asiento del autotransp y volvió a cerrar los ojos.

## VI

Esta vez no se pasó y frenó ante el edificio número nueve. Entró en el palier y en el tablero informativo apretó el botón número veintisiete. En respuesta, enseguida apareció un letrero luminoso: “Estoy. ¿Quién es?”.

Aglaia respondió y volvieron a brillar las letras: “Pasá”.

Aglaia se paró en la máquina elevadora, subió al octavo piso, dio un par de pasos por el pasillo y golpeó la puerta de la habitación número veintisiete.

—Entrá —respondió Liuba.

—¿Estás sola? —preguntó Aglaia, apenas distinguiendo los objetos de la habitación, iluminada solamente por el radiador.

—Sola —respondió Liuba, levantándose del sofá a su encuentro.

Los tenues vidrios multicolores del radiador lanzaban unas coloridas y pálidas manchas sobre las paredes y el piso. La cortina de la ventana no había sido bajada, y por los vidrios de arabescos entraba una débil luz desde la calle, apenas ensombreciendo el marco.

—¿Puedo cerrar la ventana? —preguntó Aglaia, apoyando el dedo en un botón negro.

—Claro —respondió Liuba.

Aglaia apretó el botón y la pesada cortina descendió y cubrió la ventana, que miraba de una manera fría y vacía, como el ojo de un muerto.

—Así es mejor —dijo Aglaia—. La calle hoy me irrita.

—Y yo estaba acostada, soñando —dijo Liuba, cuando Aglaia se sacó los guantes y el saquito.

—¿Con qué?

—No sé... en realidad. Hoy está el concierto aromático con el programa de mis números favoritos: “Noche de mayo” de Viáznikov, “La tempestad” de Woles, “Romeo y Julieta” de Poletti. Pero no tengo ganas de salir de mi habitación. Es linda la “Noche de mayo”... ¿Te acordás? Al principio, flota un fino, fresco y delicado aroma de campos frescos; después va creciendo el espeso y tibio aroma de violetas, el olor de las fuertes hojas verdes, y luego uno levemente mohoso y especiado. Me imagino caminando de la mano con un ser querido por un bosque muy, muy espeso; después se dispersa con suavidad como una tela fina el aroma de los lirios, un aroma picante y fresco, que nos hace respirar hondamente a nuestras anchas. En esa parte podría gritar de la emoción. Las rosas, majestuosas, exuberantes rosas. Arde el cielo del amanecer, brillan las gotas de rocío. ¡Es una maravilla! Y “Romeo y Julieta”... Hay algo misterioso y siniestro en esos aromas penetrantes que giran al principio, luego van creciendo, se vuelven más profundos, más tristes. Te sentís como si bajaras a una cripta profunda, apenas iluminada... ¿Y “La tempestad”? ¿Te gusta “La tempestad”? ¡Qué explosión de pesados aromas, que caen como granizo, cambian y se entremezclan vertiginosamente! ¡Increíble!

Liuba puso las manos en la nuca y miró con ensoñación los vidrios multicolores del radiador.

—¿Por qué no vas? —preguntó Aglaia, aguardando la respuesta de su amiga con temor, como si de eso dependiera su vida entera.

—No tengo ganas. Y últimamente tengo muchos problemas —respondió Liuba y se quedó callada, mirando con insistencia los vidrios de colores.

## VII

—¿Qué clase de problemas? —preguntó Aglaia, para evitar el silencio.

—Ay, es siempre lo mismo. Otra vez se canceló. ¡Qué infeliz que soy, qué infeliz, Aglaia!

—¿Pero qué pasa?

—Esta semana estuve en lo de Eichenbald, Kurbatov y Aizen —todos me rechazaron, todos. En realidad, con Aizen lo logré, pero recién dentro de un año y medio. Para colmo es músico, y a mí mucho no me gustan los músicos, y no quiero en absoluto que mi hijo sea músico. ¿Por qué soy tan fea, tan desagradable? ¿Por qué tengo una nariz tan larga? Estoy segura de que cada uno de ellos primero me mira la nariz y se espanta...

—Liuba, no sos fea para nada. No es como te parece.

—Ay, vamos, no me consueles, si yo sé.

De nuevo se hizo el silencio y a lo lejos volvió a sonar el lamento de la campana eléctrica: una, dos, tres...

—Hoy me saca de quicio esa campana —dijo Liuba, tapándose los oídos por un momento con sus largos dedos.

—Y yo anoche fui a lo de Kárpov —dijo Aglaia, apenas audible.

—¿Fuiste? —exclamó Liuba de inmediato, girando de golpe hacia ella—. ¿Y qué tal? ¿Cómo fue? Qué afortunada, Aglaia. Contame todo, todo. ¿Me escuchás? Todo...

—Me cuesta, no voy a contar nada. Por dentro me siento tan horrible, horrible.

—Pero, ¿por qué? ¡Ay, cómo me gustaría estar en tu lugar! No te pongas colorada... Kárpov es tan atractivo, tan lindo...

## VIII

El teléfono sonó de forma abrupta y cortante, y un haz de luz blanca atravesó la habitación.

—¿Quién es? —preguntó Aglaia, molesta, dándose vuelta hacia el sonido.

—Vetvinski —dijo Liuba, mirando la tablita iluminada.

Se levantó y se acercó al teléfono.

—¿Qué hay, Pável? ¿Viene a verme?

—Invitalo, invitalo, por favor —intervino Aglaia, apurada por anticiparse a la amiga.

—No soporto a ese reformista —susurró Liuba, apartándose del teléfono.

—Por favor... —repitió Aglaia, poniendo las manos en ademán de súplica.

—Bueno, está bien...

Liuba se acercó de nuevo al auricular y dijo:

—Venga. Acá está su admiradora, Aglaia. —Y Liuba cerró el teléfono.

—¿Para qué le dijiste eso? —preguntó Aglaia, molesta.

—¿Acaso no es verdad? Pero él no es mi tipo, y no sé por qué te gusta tanto. Es como inquieto.

—Es exactamente esa inquietud lo que me gusta de él.

—No entiendo.

La conversación no fluía. Las amigas estaban calladas, cada una pensando en lo suyo.

—¿Qué hora es? —preguntó Aglaia, por fin—. No he comido nada desde el almuerzo, y tampoco tengo ganas.

Liuba estiró el brazo hacia atrás y apretó un pequeño botón. Encima del radiador destellaron los números del reloj.

—Las siete y media —dijo Liuba.

—Gracias —susurró Aglaia y volvió a callar.

—¿Te trasladaron? —preguntó Liuba, luego de una larga pausa.

—Sí.

—¿A dónde?

—A la fábrica de pastas. Por lo menos es más divertido que clasificar y enviar paquetes.

—Y a mí, los guantes ya me hartaron peor... peor que... ni siquiera encuentro la palabra justa... Hay una expresión antigua...solo que ahora no logro recordarla.

—¿Peor que un rábano amargo?

—Exactamente.

## IX

Se oyó un golpe en la puerta.

—Entre —dijo Liuba.



Entró un muchacho alto, bien desarrollado y fornido.

—¿Es usted, Pável? —preguntó Liuba, sin darse vuelta.

—Sí, soy yo. ¿Por qué están sin luz? —preguntó Pável, saludando a las chicas.

—Por nada. Estamos un poco nerviosas.

—Ah... Bueno, en estos momentos es esperable el nerviosismo. Estarán al tanto de la última noticia.

—¿Cuál?

—Son dos, de hecho.

—¿Cuáles son?

—Una: hubo una explosión en la estación de calefacción central en Moscú: explotó un cilindro de gas, destrozando varias casas, de hecho, mató a más de una decena de personas y perforó el techo. Ahora toda la ciudad pasa frío.

—Terrible —susurró Liuba.

—Y la otra... Esta noticia me toca bien de cerca... Fueron detenidos, interrogados y condenados al exilio de por vida siete personas, miembros de la Sociedad de los individualistas del sur, que vinieron acá a predicar sus ideas. Ayer en la ciudad Soliani después de la reunión los ovacionaron, y no llegaron a regresar a sus casas, cuando por disposición del Consejo Superior los retuvieron y llevaron a una reunión de urgencia...

—Hace tiempo que había que tomar medidas drásticas contra esta enfermedad —dijo Liuba.

—¿Y qué hay de nuestra libertad?

—Libertad, libertad... Es una palabra gastada —respondió Liuba—, estas personas dinamitan toda la sociedad, son una amenaza para la felicidad, dan más miedo que cualquier explosión...

—Las palabras hay que combatirlas con otras palabras.

—¿La peste también se combate con palabras? —preguntó Liuba, irritada. — Hay palabras que son peores que la peste.

Empezó a hablar vivamente y gesticulando con ardor:

—¡Los profetas que aparecieron! Por siglos y milenios ha sufrido la humanidad, se ha retorcido de sangre y lágrimas. Por fin sus sufrimientos fueron resueltos, llegó a la solución de problemas centenarios. No hay más infelices, desposeídos, olvidados. Todos tienen acceso a la luz, el calor, todos están saciados, todos pueden estudiar.

—Y todos esclavos —acotó Pável en voz baja.

—No es cierto —repuso Liuba, acalorada—. No es cierto: ya no hay esclavos. Somos todos libres e iguales. No hay esclavos porque no hay señores.

—Hay un señor terrible.

—¿Quién?

—La multitud. Esa horrible “mayoría” suya.

—Ay, déjese de eso. Son cuentos viejos. Me irritan. No aguanto oírlos.

Liuba se quedó callada, apretándose nerviosa las manos.

—Ellos me atraen como a un aljibe profundo, como a un abismo —dijo Aglaia.

—¿Quiénes? —preguntó Liuba.

—Esos que, irónicamente, llamás “profetas”.

Liuba no respondió, frunciendo la boca con desdén.

—¿Tomamos un té? —preguntó luego, sacudiendo la cabeza, como alejando los pensamientos desagradables acerca de las personas inquietas.

—Sí —aceptaron al unísono Pável y Aglaia y se miraron mutuamente, como confesándose un secreto compartido.

## X

Liuba bajó de un estante tres vasos, leche, galletas, pan y manteca, y apretando un botón, cerró la puerta.

—Ahora no vendría mal un poco de luz —dijo Pável, tomando un vaso—, es algo incómodo estar a oscuras.

Liuba giró una manija y una suave luz azulina fluyó desde el cielorraso.

—Yo ahora estoy leyendo libros antiguos. Todas las noches dedico varias horas a la lectura —habló Pável de nuevo, bebiendo varios sorbos y reclinándose en el respaldo del sillón.

—¿Y qué tal? —preguntó cortante Liuba, que seguía irritada.

—Siento envidia —respondió Pável, lentamente—. Envidio a la gente libre de aquellos tiempos. Envidio a todos esos infelices y hambrientos “mujiks” con frío. Con qué facilidad y libertad vivían, eligiendo por su propia voluntad el trabajo o el ocio.

—Lo más importante es que se morían de hambre con libertad —lanzó Liuba.

—Sí, morían de hambre con libertad.

—También ahora uno se puede morir de hambre con absoluta libertad.

—Sí. Morirme puedo libremente en cualquier momento, pero vivir como quiero no me está permitido.

—¿Cómo quiere vivir?

—También con libertad, de forma independiente, sin obedecer a ese Consejo Superior de ustedes, ni a los de la comuna, ni a delegados de ninguna clase...<sup>107</sup>

Pável hablaba fuerte y con emoción, su rostro ardía de entusiasmo, y los ojos, sus lindos ojos grises, brillaban debajo de su frente blanca y apenas inclinada hacia atrás.

Aglaia no le sacaba la mirada de encima y captaba sus palabras con ansias.

—Sí, sí —dijo por fin—, son mis pensamientos.

—Pero cállense, insoportables —exclamó Liuba—, falta que hablen de religión también —Hizo una mueca de desprecio.

—Ay, cómo quisiera yo tener fe —dijo Pável, tomando sus palabras—, con pureza, ingenuidad y ardor, así como se describe en los libros antiguos... Pero me han robado. Cuando era todavía un chico, me envenenaron el alma con escepticismo. Está muerta y exánime. Qué envidia siento por la antigua cotidianeidad familiar, cómo me hubiera gustado tener padre y madre. No ciudadanos con un número que figuran como padres en los listados estatales (ni siquiera estoy seguro en cuanto a mi padre), sino un padre y una madre reales, vivos, que me hubieran criado y me hubieran inculcado un alma viva.

—¿También está en contra de la crianza comunitaria de los niños?

—Sí, estoy en contra. No tengo miedo de hablar de eso, por más demente que suene y por mucho que discrepe con la posición de la señora ciencia y la moral andante.

—Cállese, me da náuseas escucharlo. No le creo, está alardeando.

—Pero no, hablo con total sinceridad. Una familia creyente y unida... ¡Qué bueno habrá sido! ¡Con qué alegría saltaban los chicos al recibir a su padre cuando llegaba! ¡Con qué ternura y confianza se abrazaban a su madre!

—Tiene la cabeza llena de desvaríos antiguos. Tiene que dejar de leer y tomarse unas vacaciones.

—Claro, es el mejor remedio —dijo Pável con sorna—. No, no es eso —continuó—, es que una vez que se despertaron esos sentimientos en el alma, ya no hay manera de contenerlos.

---

<sup>107</sup> En original: тысяцкие /tísiatskie/ и сотские /sotskie/, este último designaba el cargo de un campesino que ayudaba a la policía rural en la Rusia zarista.

—¿Sabía que en África, cerca de Nueva Berlín dicen que se ha formado una sociedad que decidió exigirle al Consejo Superior Africano la legalización de la familia a la vieja usanza? —dijo Aglaia.

—Sí, escuché. Y me solidarizo profundamente con ellos. Y si algún día me involucro con una chica —agregó Pável significativamente—, me uniré a ella para no separarnos nunca. Y si al final me llegara a dejar, la mataría. Y me mataría yo mismo.

—Está loco de remate —dijo Liuba—. ¿No quiere más té?

—No, no quiero... Gente libre. ¿Y nuestro servicio en el Ejército del Trabajo, ineludible, obligatorio como una fatalidad? ¿Y las clases obligatorias?! ¿Qué hace ahora?

—Estoy en el sector de guantes.

—Ahí lo tiene. ¿Acaso le gusta eso?

—Es necesario. Además, apenas nos quita cuatro horas por día, el resto del tiempo hacemos lo que queremos.

—Pero yo, ni un minuto, ni un segundo quiero obedecer, ni un minuto quiero hacer mi maldito pulido de vidrios.

—Pida un traslado.

—¿A dónde? ¿A cortar clavos? ¿A amasar pan? No quiero hacer nada, ni un solo movimiento por obligación.

—¿Y a qué va con todo este palabrerío? —le preguntó Liuba—. Usted no podrá cambiar a toda la sociedad. Y si la mayoría no está de acuerdo con usted, no le queda más que obedecer.

—La mayoría, la mayoría. Maldita mayoría sin sentido, una piedra que aprisiona cualquier movimiento libre...

## XI

Pável se levantó de un salto y se puso a dar vueltas por la habitación.

—A mí me privaron de la fe, no me la dieron. No sé cómo es que de milagro existe todavía gente de fe, pero ¡cómo me gustaría tener ese milagro para mí! Me robaron sin darme nada a cambio, no me dieron ningún arma contra ese terrible, monstruoso enemigo: la muerte.

—¿Qué tipo de arma quiere? Nunca existió. A lo sumo en los cuentos antiguos.

—La fe era un arma. Una fe firme, apasionada, con la que uno no tenía miedo de la noche más oscura.

—La ciencia nos da más que la fe. Es lo que de verdad, no solo en sueños y delirios, sino en los hechos, duplicó la duración de la vida humana. Es lo que liberó al hombre de las enfermedades. ¿Qué más quiere? Me parece que estos beneficios reales son más que suficientes a cambio de los beneficios quiméricos que brindaba la fe.

—¿Y la muerte?

—¿No morían los creyentes?

—Morían, pero creían en la resurrección.

Pável dio un par de vueltas por la habitación.

—Hay libertad —comenzó de nuevo—, sin embargo, no hay una sola cosa, ni un solo rincón que yo pueda considerar míos. No hay ni un cuarto del que yo pueda disponer de manera incondicional y autónoma.

—A todos ustedes les gusta remitirse al pasado. Recuerde a los antiguos cristianos. Hace poco leí todo un libro sobre ellos. Tenían todo en común.

—Sí, sí. Todo en común. Pero *por amor*, no por obligación. Yo con toda felicidad tendría todo en común con ellos, si fuera por amor, por fraternidad. Los cristianos no tenían ningún elemento de violencia, obligación, forzamiento...

Se quedó callado, pellizcando su barbita de rizos incipientes.

—Cuando paso —continuó— por el campo de Marte, bajo sus lujosas palmeras, magnolias y oleandros, entre flores coloridas y veo el maldito palacio del Consejo Superior, las manos se me aprietan con espasmos y tengo la sensación de querer estrangular a esas personas frías y desalmadas, como máquinas. Qué ridículos, penosos y miserables me parecen los discursos que pronuncian nuestros oradores en las celebraciones populares. Siempre me dan ganas de responder a sus palabras altisonantes y estereotipadas acerca del bienestar de la humanidad con una sola palabra: “Ciegos”. La humanidad está muerta. No existe más. Solo tenía valor, solo tenía el derecho de vivir por su alma, por los impulsos puros de esa alma, por las lágrimas puras del amor... Y ahora... ahora... ¡Alrededor solo un rebaño de bestias bien alimentadas y autocomplacientes! La humanidad no existe: ¡está muerta!

Pável respiraba con dificultad.

Y Aglaia no dejaba de mirarlo con insistencia, mientras pensaba: “Eso, eso, son mis pensamientos, sí”.

## XII

—¿Nos vamos juntos? —dijo Pável, cuando Aglaia se dispuso a salir—. ¿Me permite?

—Claro que sí. Con mucho gusto.

Bajaron y salieron a la calle.

Los autotransp ya no andaban y los solitarios pasos de unos pocos transeúntes resonaban en la calle vacía.

—Debe estar haciendo una clara noche de luna —dijo Aglaia, alzando la cabeza.

—Sí, es probable. El techo no solo está iluminado desde abajo, sino que deja pasar la luz lunar.

—Vayamos arriba, a la estación del aerodínamo. Me gusta ver cómo despegan y se hunden en el cielo. Sobre todo, son muy bonitos en las noches de luna: parecen unos pájaros de plata.

—Vamos.

Caminaron a la par en dirección a la avenida Liteini, oscilando entre las sombras que arrojaban las veteadas hojas de las palmeras o bañados por la luz lechosa. Aquí y allí se encendían los boletines con sus luces rojas.

Aglaia y Pável subieron por la escalera en silencio.

—Camarada, le pido unos abrigos —dijo Pável, tocando ligeramente al vigilante de turno, encargado de la ropa de abrigo.

—¿A dónde van tan tarde? —preguntó este, por preguntar algo, y les entregó una muda de ropa a cada uno.

—¿Para qué depósito los anoto? —preguntó de nuevo.

—No vamos a tardar, es solo una vuelta por la plataforma —dijo Pável.

—Ahh... —alargó el encargado y volvió a sentarse en su cómodo y abrigado sillón.

Pável y Aglaia salieron a la plataforma. El aerodínamo estaba listo para el despegue y estaba suspendido con un leve temblor del casco.

La luna en cuarto creciente estaba justo en el medio de un cielo celeste, despejado de nubes. Sus suaves y finos haces de luz fluían por encima del techo, que se extendía hasta el horizonte. De las altas tuberías y sus salientes caían unas sombras de matiz celeste. El techo, cubierto por una fina capa de nieve sin limpiar, destellaba e irradiaba luz. Como fantasmas, ascendían al cielo las estaciones de los aerodínamos. Por momentos, algún aerodínamo con su punta afilada pasaba y se desplomaba junto a la

estación, y los lastimosos timbres de las campanas eléctricas se expandían sobre el techo.

Dos fuertes golpes sonaron inesperadamente a las espaldas de Pável y Aglaia. Ambos se sobresaltaron.

—¿Listo? —preguntó el despachante.

—Listo —respondió el conductor.

—¡Dale! —gritó el despachante.

Tintineando entre las líneas de acero, el aerodínamo se deslizó y se elevó con suavidad.

—Ay, mírelo, mírelo. ¿No se parece a un pájaro mágico, salido de un cuento? —preguntó Aglaia—. Mire cómo brilla...

—Sí, sí... —susurró Pável, tomando la cálida mano de Aglaia y apretándola con la suya.

El corazón de Aglaia se paralizó de pronto con el presentimiento de una felicidad nunca antes experimentada.

El despachante se fue, y Aglaia y Pável quedaron solos en la plataforma, bañados por los fuertes rayos de la luna creciente.

—¿No tenés frío? —preguntó Pável, inclinando su rostro hacia Aglaia.

Ella no se sorprendió por ese inesperado tuteo, y toda petrificada, con el corazón latándole de golpe, respondió apenas audible:

—No.

—Aglaia, querida, te amo, te amo, Aglaia —susurró Pável de pronto, como en un delirio—. Te amo hace rato, y quiero que seas mi *esposa*, no que te entregues a mí solo por un momento, por un día, por una semana. No te pido un amor pasajero, sino para toda la vida, hasta la misma muerte... Si me podés dar un amor así y si aceptás el mío, decime que sí.

Aglaia sintió un mareo. Sus pensamientos se entremezclaron... Y de golpe, se apartó y arrancó su mano de las cálidas manos de Pável.

—No soy digna de vos —dijo ella.

—¿Vos? ¿Vos? Bella, pura de cuerpo y alma, ¡¿vos no sos digna de mí?! —susurraba Pável, lanzando una palabra tras otra.

—No... Ayer fui a lo de Kárpov... tenía turno.

Pável se apartó de ella, mirando con pesar su rostro empalidecido, como negándose a creer.

—Sí, sí. Te digo la verdad... Andá, andate. Dejame sola, por favor... mi amado...

Ella terminó con un susurro.

—Permitime...

—Te lo pido por favor, andá y dejame sola...

Pável se marchó obediente, arrastrando los pies sin fuerza, y pronto desapareció en las puertas de la bajada.

Aglaia se quedó con las manos apretadas y la cabeza gacha. Gruesas lágrimas, una tras otra, rodaron por sus mejillas, quemándolas y congelándose en su pecho en forma de bolitas de hielo.

Sonó la campana. La enorme sombra de un aerodínamo cruzó volando a su derecha, y antes de que alcanzara a aterrizar, Aglaia se arrojó de la plataforma con los ojos cerrados, bajo su casco pesado y brillante.

Pável deambuló largo rato por las calles desiertas. Pasadas las dos, al cruzar la calle Morskaia, echó una mirada automática al boletín. Las letras rojas comenzaron a brincar en sus ojos.

El boletín decía:

“En la estación aérea № 3, la ciudadana № 4372221 se tiró bajo un aerodínamo y fue levantada sin signos de vida. Las causas no fueron establecidas”.

### Posfacio

—¿Estás *seguro* de que *todo* va a ser exactamente *así*? —me preguntó un amigo, a quien leí el manuscrito de este relato.

—No, *espero* que *todo no* sea así, de lo contrario no hubiera escrito este relato.

—La idea de la imposición del futuro régimen socialista lo atraviesa como un hilo rojo.

—Sí...

—Sin embargo, son los socialistas quienes más buscan la libertad.

—Todavía no han triunfado... Todavía son perseguidos o en el mejor de los casos, tolerados. Cualquier doctrina religiosa, perseguida desde sus orígenes, se transforma en perseguidora, en cuanto siente su fuerza.

—Religiosa...

—Pero si el socialismo es eso, una “doctrina religiosa”.

—¿Cómo es eso?



—Mirá todos los indicios. Antes que nada, un odio que a duras penas se oculta, o es directamente manifiesto hacia otras doctrinas religiosas, sobre todo, hacia la más fuerte de ellas, y la más peligrosa para el socialismo: el cristianismo. Luego, la convicción de la verdad única y certera de su doctrina, la martirización casi voluntaria en pos de la victoria de esa doctrina, la capacidad sorprendente de dividirse en pequeñas sectas, la pasión y la intolerancia en los debates...

—Hablás de triunfo... ¿Estás seguro de que el socialismo triunfará?

—Sí, pero los seguidores de la nueva doctrina piensan que ese triunfo será pleno y definitivo; en cambio, yo creo que ese triunfo será parcial y momentáneo.

—¿Por qué?

—Así sucede con todas las doctrinas creadas por los hombres. ¿No creerás que la humanidad ha alcanzado ya un nivel tan alto que puede elaborar una fórmula definitiva? Además, es evidente que el socialismo ya lleva en sí mismo el embrión de su muerte.

—¿En qué?

—En su excesiva lealtad a la tierra y a los bienes terrenales, en la estrechez de su contenido; es demasiado materialista.

—Pero si sus ideales son los mismos que los del cristianismo: hermandad, igualdad...

—Hay una enorme diferencia.

—¿Cuál?

—El verdadero cristianismo dice: antes que nada, busquen el reino de Dios y Su verdad, y todo eso (los bienes materiales) se les añadirá...

—¿Y el socialismo?

—El socialismo dice: antes que nada, busquen los bienes materiales, y el reino de Dios es prescindible...

—Sin embargo, estas dos doctrinas son cercanas entre sí.

—No, son contrarias.

—¿Los cristianos deben luchar contra el socialismo?

—No, deben luchar consigo mismos, con esa sucia costra que a lo largo de siglos fue cubriendo la prístina esencia del cristianismo y que aleja de él a muchas personas incapaces de mirar en profundidad. Para el verdadero cristiano el socialismo no es peligroso ni necesario, porque está incluido en el cristianismo, pero no como un

amo, sino como un siervo. Es peligroso para los débiles de espíritu, empañando su visión.

Mi amigo se quedó callado un rato.

—La cuestión del matrimonio...

—Lo dejé bien claro en el relato y solo voy a agregar que hay que excluir por completo el mínimo rasgo de cualquier obligatoriedad impuesta desde afuera. Lo mismo en cuanto a la crianza de los niños, porque la crianza de los niños con las pautas deseadas es una de las necesidades más importantes del hombre que haya alcanzado cierto grado de cultura; y el rol de la sociedad y el Estado debe limitarse apenas a la observación, para que la crianza no adopte rasgos deformes y evidentemente perjudiciales para la salud espiritual del niño.

Traducción de Valeria Korzeniewski

## Diez piezas biocosmistas

Érica Brasca

La poesía de los anarco-biocosmistas se sitúa entre las profusas tendencias literarias de corte vanguardista que tuvieron lugar en Rusia a comienzos del siglo XX. Esta tendencia –considerada como una deriva de la corriente filosófica cosmista y signada por el anarquismo– en los años posteriores a la Revolución Rusa de 1917 formuló una propuesta en consonancia con la redefinición de la vida en su totalidad. El anarco-biocosmismo plantea una extensión de las vindicaciones revolucionarias que incluye, como parte de los derechos humanos, la lucha por la inmortalidad y por el interplanetarismo.

El fundador del biocosmismo, Sviatogor (seudónimo de A. F. Aguienko), en “Poética biocosmista” (1921), ubicó a esta tendencia en el inicio de una nueva era, “la era de la inmortalidad y la infinitud” (Святогор: 88). Bajo ese lema, se fueron sumando varios adeptos, entre ellos, Aleksandr Iaroslavski, quien luego se convirtiera en uno de los referentes de la poesía biocosmista.

Tras alejarse de Sviatogor, hacia 1922, Iaroslavski formó su propio grupo biocosmista, con el que publicó la antología poética *Biocosmistas. Diez piezas* (1923) que a continuación se ofrece traducida al castellano.

Mientras que Sviatogor permaneció en Moscú y lanzó la revista *El biocosmista*, Iaroslavski, en Petrogrado, encabezó el Comité de poetas biocosmistas-inmortalistas, también conocido como grupo del Norte, cuyo órgano de difusión fue la revista *Inmortalidad*. En el primer número de esta publicación, además de declaraciones y manifiestos, se incluyeron artículos de interés científico, como el del profesor y farmacólogo N. P. Krakov sobre revitalización de tejidos. Asimismo, integraron el número varios poemas de Iaroslavski, de su esposa Evguenia Iaroslavskaia-Markon y de otros autores escasamente difundidos, como V. Berg, poeta de Pskov y secretario del Comité, o de I. Loguinov (que aparece en *Diez piezas* como Piotr Loguinov).

Luego, las publicaciones del grupo biocosmista del Norte fueron clausuradas acusadas de pornografía (Шаргородский: 101). Por este motivo, como se afirma en una compilación reciente sobre este grupo, *Biocosmistas. Diez piezas* se imprimió en Borovichi, aunque en la portada figure Petrogrado (Шаргородский: 108).

Si bien la antología consta de 17 poemas, firmados por 10 “piezas” de distinto nombre propio, no se ha encontrado demasiada información sobre ninguno de ellos. En

este sentido, la hipótesis sobre la autoría de estos poemas sostiene que Iaroslavski, posiblemente con ayuda de alguien del grupo, escribió bajo diversos seudónimos casi todas las piezas. Además de que estos nombres empleados en la antología no se corresponden, hasta donde se sabe, con algún poeta “físico”, tampoco han aparecido como colaboradores en otras publicaciones ni circuitos literarios (Шаргородский: 108). Probablemente, habrían participado Evguenia Iaroslavskaia-Markon y un presunto discípulo llamado Iván Iakovlev, que en ese mismo año, 1923, publicó un poemario titulado *Salpicaduras de bestialismo*<sup>108</sup> con prólogo de Iaroslavski.

Una revisión del léxico y estilo de los poemas que componen la antología aporta algunos argumentos a esta hipótesis sobre la autoría. Si bien los temas de la inmortalidad y el interplanetarismo son característicos de las producciones biocosmistas en general, en *Diez piezas* estos tópicos se construyen de modo similar en los poemas.

Con respecto al interplanetarismo, el espacio terrestre se presenta como acotado, reducido, donde “no alcanzan los refugios para los vivos” y la gente vive como ganado. Asimismo, son recurrentes las imágenes que generan contrastes entre la vida cotidiana, rutinaria (быт), siempre gris, pantanosa, turbia, triste, llena de bostezos de aburrimientos, y el firmamento con sus astros en acción, la observación del cielo y desde el cielo.

En relación con la consigna de inmortalidad, en general, aparece como arenga: “Quebraremos el aguijón del tiempo” declama el poema de Chechkin, o “¡Entremos todos en la inmortalidad” en el de Kochet. Por consiguiente, la tónica que prima a lo largo del volumen es más la de la agitación y el llamado al asalto, al incendio, a la destrucción, que la de una fantasía cósmica, tal como expresan los versos de Iaroslavski: “¡Esperar y morir es insoportable, / Mejor es una llama en el ombligo lunar!”.

No obstante, cabe señalar que en el poema “Vomitador”, firmado por “Rem”, sí se percibe un tono distinto de los otros, más irreverente y transgresor en su vocabulario. Posteriormente, este poema, junto con uno de Sviatogor y otro de Iaroslavski, fue incluido en una antología de la poesía rusa elaborada por Evgueni Evtushenko. En el breve fragmento biográfico del autor que precede a cada poema, se menciona que N. Rem fue un representante de la corriente biocosmista y que no se le conoce libro publicado (Евтушенко: 359). Es probable que la aparición de estos poemas

---

<sup>108</sup> Яковлев И. (1923) *Брызги бестиялизма*. Боровичи: Антитаксидермисты. [Iakovlev I. (1923) *Salpicaduras de bestialismo*. Borovichi: Antitaksidermisty].

biocosmistas se deba a que el filósofo Iuri Linnik, también antologado, había coleccionado materiales sobre los biocosmistas que facilitó para su publicación en la antología (Евтушенко: 886).

Las figuras que aparecen mencionadas en *Diez piezas* son variopintas, pero cabe destacar, por un lado, la referencia a aquellos personajes populares de la historia rusa como parte de lo “que se salva” del incendio de la herencia cultural, tales como el héroe de epopeya Dobrinia o el líder Stepan Razin, de quien el yo lírico se considera su descendiente, según manifiesta en el poema “A la crítica en la cara”. Por otro lado, también se mencionan ciertas personalidades relevantes de la ciencia, como Marie Skłodowska-Curie, Eugen Steinach o Albert Einstein, cuyos trabajos eran interpretados por los biocosmistas como avances o afirmaciones en la dirección de su programa.

En resumen, se trata de una antología bastante homogénea en cuanto a sus temas y recursos, lo que le otorga cierta organicidad a los fines del programa del grupo del Norte, es decir, la postulación de un “proyecto biocósmico”, que encuentra en la poesía un llamado a la lucha por la inmortalidad y por el interplanetarismo, en el contexto posrevolucionario.

## **Bibliografía**

- Биокоcмисты. Десять штук* (1923) Петроград: Комитет поэзии биокоcмистов-иммортиалистов (Северная группа). [*Biocosmistas. Diez piezas* (1923) Petrogrado: Comité de poesía de biocosmistas-inmortalistas (Grupo del Norte)].
- Евтушенко Евг. (Сост.) (1999) *Строфы века: Антология русской поэзии*. М.: “Полифакт. Итоги века”. [Evtushenko, Evg. (comp.) *Estrofas del siglo: Antología de poesía rusa* (1999). М: Polifakt. Itogui veka].
- Святогор. *Поэтика. Биокоcмизм* (2017). (А)теология / составление, подготовка текста и примечания Е. Кучинова. — М.: Common place. [Sviatogor. *Poética. Biocosmismo* (2017). (A)teología / Compilación, elaboración de texto y notas de E. Kuchinov. М: Common place].
- Ярославский, Александр и др. (2018) *Бессмертие Т. IV // Биокоcмизм. Собрание текстов и материалов*. Сост., подг. текста и коммент. С. Шаргородского. — Б. м.: Salamandra P.V.V. [Iaroslavski, Aleksandr et.al (2018) *Inmortalidad, tomo 4 de Biocosmismo. Colección de textos y materiales*. S. Shargorodski (comp. y coment.). В.М: Salamandra].

***Biocosmistas. Diez piezas***

ALEKSANDR IAROSLAVSKI

**Panadería celestial**

El cielo es un pan,  
Y las estrellas son puntos de pasas;  
Junto con ellos hornearon una cucaracha como luna.  
En la panadería azul está cálido  
Después de la horneada diurna calurosa  
Aquí en la Tierra no se ven panaderos  
Que hayan amasado la harina.  
El panadero principal es el mismo Dios Sebaot,  
Se prueba un delantal negro,  
Para cerrarle la panadería  
A la gente de más allá de las nubes.  
Sin embargo, en todas partes  
La gente ágil y astuta  
Hizo un agujero en la noche  
Y mira con ojo de proyector.  
Gente, vamos, ¡arranquemos a Dios  
El pan recién horneado  
Con pasas estrelladas esponjosas!  
Entonces estarán muy satisfechos  
Todos nuestros hermanos mendigos,  
¡¡¡Ey, pobrería, prepárense  
Para asaltar la panadería celestial!!!

Petrogrado, 1922

**Pirómanos del cielo**

La oscuridad cubrió con la cola de una rata  
La colina y el cielo y la barranca...  
¡Salpicaremos querosén a la distancia,  
Para que el fuego flamee como una bandera!

Esta noche es como un engrudo negro,  
¡Hamaquemos la hamaca de las almas grises!  
El pirómano, como jefe de bomberos,  
Gritará en la atalaya...  
¡Levántense ladrones, abandonen las madrigueras!  
¡No más velas derretidas!  
Aquí está la luna, como un cuervo amarillo...  
¡Hay que quemar este cielo!  
¡Esperar y morir es insoportable,  
Mejor es una llama en el ombligo lunar!  
¡Encenderemos el primus<sup>109</sup> sideral,  
Para fundir la vía láctea!  
A todos —desde el infierno del diablo  
Y desde los tontos agujeros del paraíso—  
Los pirómanos del universo  
¡Están todos invitados a un sabroso festín!  
Vivir en la oscuridad con todo el estiércol,  
La agitación para todos es un daño  
Así que más rápido, cosmos del diablo  
¡Prendamos fuego por todos lados!

### **Por encima de la ciudad**

La gente camina por las calles  
Con decencia, solidez e importancia,  
Otros corren bulliciosamente,  
Como hormigas en la arena.  
Si vuelas sobre la capital  
En el «Avro» a mil metros  
No verás en absoluto  
Desde arriba ni lo uno ni lo otro.  
Solamente casas, como de juguete,  
Se aprietan unas a otras tan estrechamente

---

<sup>109</sup> Hornillo o calentador que, generalmente, funcionaba con querosén.

Que hasta ellas apenas son visibles  
En los cuadraditos de ajedrez de las calles.  
Si bombean más combustible al tanque,  
Se puede alcanzar altura,  
Y abajo se sonreirá por completo,  
Con exactitud, una lección de geografía,  
En la escuela, ¡donde le tienes miedo a los dos!  
La ciudad se mostrará con un plano  
Y con un mapa a gran escala...  
Qué extraño es que aquí  
En un mapa similar al que colgaba  
En la escuela, en el salón de actos,  
Donde es tan difícil  
Encontrar tanto Zhitomir<sup>110</sup> como Río de Janeiro,  
También está esa casa donde viven mis seres queridos,  
Y la cuadra donde vive mi amada  
Qué extraño es esto,  
Que basta con presionar el mango  
Y el mapa se desintegra  
Y veo mi ciudad natal.  
Quizás, también, la eternidad,  
Un enorme mapa azul,  
Llegue a ser familiar y viva  
¡¿Si nos acercamos a ella?! ...

Petrogrado, 1922

### **El brillo de las utopías**

Sobre el brillo de las utopías en el pantano de la vida cotidiana,  
Brillando, mi verso quebradizo obra con astucia,  
La melancolía es martillada y la muerte olvidada,  
La melancolía es una fuente para esos, para otros...  
¡Necesitamos mucho! ¿Y necesitamos lo mejor?

---

<sup>110</sup> Zhitomir (también transliterado Zhytómır) es una ciudad de Ucrania.



Pero luego se ve más y más...

Derriban las paredes para deshacerse de la carroña,

Para hacer la cuenta en el almacén de todos los días.

El almacenero de la muerte siempre es descuidado,

El almacenero de la muerte siempre tiene sueño,

Pero pronto vendrán otros nuestros

¡Más luminosos y más ardientes que un desborde de soles!

Y el ganado de trabajo cotidiano, la basura doméstica

Sea la muerte que, como un barrendero, ¡entre más rápido en el estiércol!...

De verdades resbaladizas, de gustos de despegue

En la grandeza ¡tiremos el puente de cristal!

5 de enero de 1922, Málaya Víshera

### **A la crítica en la cara**

¡Vamos a escupir de una vez

A la crítica en la cara!

¡Stepan Razin<sup>111</sup>

Hubiera escupido así!

¡De espasmos sofocantes

La aorta cotidiana

Abramos con cuchillos

De pandillas desenfrenadas!

¡Al diablo con la compostura!

¡Al diablo con la tina!

¡De nuevo, el sol!

¡Todo de nuevo!

Que mueran

Los saneadores de la vida cotidiana

¡¿Con ellos se pondría en marcha

La rueda del día a día?!

Podremos con un perro

Hacer enojar al universo

---

<sup>111</sup> Stepan T. Rázin, figura heroica que fue líder de las tropas cosacas que enfrentaron a las zaristas en un levantamiento iniciado en 1667.

¡Podremos con Dobrinia  
Golpear a Gorinich<sup>112</sup>!  
Preparen de los corazones  
Los motores dísel de cien caballos de fuerza  
¡Salvar! ¡Odiar!  
¡Querer!  
Alrededor del mundo espesamente  
La vulgaridad está manchada  
Mira, crítico,  
¡Mira!  
¡Aquí estamos los descendientes  
De Stepan Razin  
Con los corazones  
Al fuego del amanecer!  
Es que el nudo de los milagros  
Hoy fue desatado  
Y un motín pasajero  
Con flecha hay  
Cuando dicen  
Edison y Razin,  
Entonces los idiotas  
¡Callan!

Noviembre de 1922, Petrogrado

IMMANUIL LINKST

### **El rey de los siete planetas**

Para mí, rey de los siete planetas,  
Es impensable en la vida el sonido del rechazo,  
No entiendo la palabra “no”,  
Cuando como timón ¡hay una mente elevada!  
¡Oh, niño no nacido,

---

<sup>112</sup> En la tradición folklórica eslava, el héroe épico Dobrinia Nikitich se enfrenta a la serpiente Gorinich.

El sueño del imprudente Maeterlinck<sup>113</sup>,  
Los vivos te harán crecer  
Del fango de todos los días del mercado!  
La exaltación no rompe rosas,  
La exaltación siempre es una hazaña arremolinada  
Y si se han metido en el estiércol,  
Entonces se me abrió una salida azul.  
Y si en el pasado hay mil millones.  
Desapareció, murió, como una multitud incalculable,  
Entonces que el bardo vocifere por siglos,  
Que el rey heptaplanetario está vivo.  
Para mí, rey de los siete planetas,  
Es impensable en la vida el sonido del rechazo,  
¡Exploto al Sol la palabra “no”  
Con éxtasis incinerador!

Petrogrado. Septiembre de 1922

### **Al colectivo**

La sangre de los minutos en las venas del día no se congeló  
Y la avaricia suena como agujas;  
¿Por qué de los labios dulces míos  
Una sombra de prohibición acecha sin motivo?  
Una comadreja saldrá de la corona de espinas,  
Qué cómico y simpático es Cristo,  
Alguien dejará caer nuevas lágrimas  
En el cansancio de las pendientes antiguas...  
Esta vida es exactamente un bosque de muchos troncos,  
Para siempre buena y frondosa,  
Si las personas, abejas bulliciosas,  
Llenan su colmena hasta el fondo...  
¡Ah, no es necesario tocar lo enfermo  
Ya que el viejo estriberón fue desmontado!

---

<sup>113</sup> Maurice Maeterlinck, escritor belga que en 1911 recibió el Premio Nobel de Literatura.

¡Bien con millones al paso,  
Como soldado marchando en los desfiles!  
Es que les fue dado vivir de algún lugar  
En las salpicaduras de los soles y picaduras de la peste...  
¡Quieres que nos vayamos mañana intrépidamente,  
Con los millones de grises, también nosotros!  
Noviembre de 1922, Petrogrado

PIOTR LOGUINOV

### **Tiempo con arshín**

(A Einstein)

¡Midan el tiempo con arshín!  
¡Tantas verstas<sup>114</sup> de siglos!  
Detrás del susurrante miriñaque del destino  
Fue escondida la exuberante alcoba de la inmortalidad...  
¿Cuántos arshines me quedarán  
Por recorrer por la pista de los años?  
¿Levantarás o no el visor,  
Alguien de gris, para dar respuestas?  
¡Saldré al foro de la vida  
A gritar a la muchedumbre agitada,  
Que de todas las fórmulas más secretas  
Alguien ya ha roto el sello!  
Solamente la vida es toda dulce para mí:  
Tridimensional, aquí, abajo...  
Que los cerebros se agiten más programáticamente,  
Y aun así, ¡los días pasan como hormigas!  
Cierto que Shershenevich<sup>115</sup> quería tan poco:  
Un cigarrillo y un poquito de amor,

---

<sup>114</sup> En el sistema ruso antiguo de medidas, arshín era la unidad de longitud equivalente a 71.12 cm y verstá era la unidad equivalente a unos 1067 m.

<sup>115</sup> Vadim G. Shershenevich, poeta ruso que, junto con Serguei A. Iesenin y Anatoli B. Mariengof, integró la tendencia poética imaginista.

Bueno, estoy mintiendo como si fuera un príncipe,  
¿Para qué retorcer como *pretzel* las palabras?  
Quizás yo, en medio de una mezcolanza de gente,  
También soy tímido en mis asuntos,  
Engancho mis arshines  
A millones de metros ajenos  
¡Y yo qué, qué culpa tengo  
Si en el mundo, untado con sangre,  
Yo quiero abrazos tridimensionales  
Y un amor sencillo, tridimensional!

### **Coqueteo en Moscú**

El firmamento serpenteó con un tejido de lilas.  
Y la oscuridad azul apoyó la mejilla del atardecer.  
El día, enterrado en la basura de los bostezos,  
Se fue como un aristócrata robado.  
Palidecía la mejilla de tela roja  
Y ahora, como por diversión,  
La noche sale juguetonamente a cascar  
Las nueces lunares y estelares.  
Una cuenca enorme, azul oscura, opaca  
Cuelga sobre el mundo grave y distante  
Ayer de ella brotaba un hilo lluvioso,  
Como chorreados de grasa de cocina.  
Como si alguien, en el cielo, el cielo lavara  
Y con el trapeador fregara las lejanías llenas de hollín.  
Como mil sierras finas punzando,  
Los violines irritaban ahora en la orquesta.  
El conjunto de amor, diré en el recuento,  
Es terriblemente simple, sin complicaciones y no es fino;  
Yo besaba los labios y el hombro,  
Y estaba satisfecho, como ternero en primavera...  
Y así toda la noche, hasta que estuvo delineado el amanecer  
Tan inocentemente –virginal– de color lila,

Cuando el amanecer con el amanecer en la apuesta  
Está listo nuevamente para marcar un nuevo día.  
Un poco fresco...dolor de cabeza,  
Voy por la calle con paso amplio.  
En el balance de la felicidad hay inscrito un cero demás  
Y el paso fraccionado es poco firme e indescifrable...  
Retumba con diligencia la carga;  
Ya se escucha el sonido del tranvía de la estación  
Y aquí ya bajo la cortina de resplandor  
Se abrió la Tverskaia<sup>116</sup> lavada.  
Con malhumor abro la billetera:  
Ciento cincuenta, justo, y bueno, ¡maravilloso!  
Subo al tranvía; la llamada, después un sacudón  
Y voy a dormir a casa en Presnia<sup>117</sup>.

OLGA LOR

### **Legado**

Niño mío, ¡no morirás!  
Yo no te di a luz para la muerte,  
A la muerte clavo yo el cuchillo de la razón,  
Para que explote la bruma sepulcral.  
Quizás no pueda escapar de las redes,  
Pero aún así, crean únicamente en las victorias:  
Para ti, para millones de niños  
¡Nosotros conseguiremos, conseguiremos la inmortalidad!  
Para que puedas dormir en la cuna,  
Yo te calmaré, mi querido:  
El dios de la muerte es un dios asqueroso  
¡Derrocarán de raciocinio con la mano!  
No sé si el círculo está roto,

---

<sup>116</sup> Es una de las calles principales de Moscú.

<sup>117</sup> Distrito histórico de Moscú que había tomado ese nombre del riachuelo Presnia.

Si todas las tinieblas esparcieron al rebaño...  
Simplemente tienes que saber que, incluso si muero,  
¡Te legaré la inmortalidad!

### **De la muerte**

¿Cómo puede ser, cuando amo,  
Que la muerte se lleve a mi amado?  
¡Después de un beso alegre  
La bruma no lo ocultará en nada!  
¡Que el tranvía sonoro de la vida  
suene, suene en todas partes!  
Oyes, muerte: ¡te prohíbo  
Mirar a mi querido como yo!  
¡Así que enójate con dolor, así que llora el doble!  
Acumula, acumula el pus sepulcral;  
Vieja, él no te ama,  
¡Él se quedará aquí conmigo!  
¡Cementerios, tengan miedo de la venganza femenina!  
¿No es conmigo que volverá a los brillos de la vida?  
Yo, junto con Curie-Skłodowska<sup>118</sup>,  
Inoculo, con orgullo, radio a la muerte.  
¡Que la alegría sea el radio de la muerte en el pecho  
Que lanzará la inmortalidad sin cálculo!  
¡Recuerden, gente viva,  
el pacto biocósmico!

\* \* \*

Recuerden, gente somnolienta,  
Cansada de bostezos aburridos:  
Cuando no haya muerte  
¡Sencillamente llegará la alegría!

---

<sup>118</sup> Maria Skłodowska-Curie, física polaca más conocida como Marie Curie, que para ese entonces ya había descubierto el elemento químico radio y había obtenido el Premio Nobel de Física (1903) y el de Química (1911).

KIRILL CHECHKIN

**Baños en lugar de iglesias**

Tozudos y testarudos

Le tenderemos un camino a la vida festiva:

Baños en lugar de iglesias

¡Y la obediencia silenciosa se acabó!

No alcanzan los refugios para los vivos,

Se revuelcan en las estaciones de tren como ganado;

Me lastima la vista

Esta cúpula y esa cruz de allí.

¿De verdad yo también soy sumiso?

¿De verdad yo, como todos,

No quiero en las iglesias de establos

Colgar con melancolía del cielo?!

Marcaré colgantes de sueños,

Precisamente chatarra frágil de corral:

Que los primeros –y aquí están los Napoleones–

¡Intervengo tras sus huellas!

Si la vida es tan exigua y miserable,

Si el nodo de los días es abrumador,

Entonces, Señor, haga un poco de espacio,

¡Deje pasar a la gente cansada!

En el humo de dinamita de las proezas,

En el juego de piroxilina de los minutos

Lo que es nuestro, nosotros mismos lo quitaremos

Para crear confort y comodidad.

Quebraremos el aguijón del tiempo,

Reuniremos la pesca del descontento

A ver, pobre, sal del sótano

¡Para asaltar iglesias y palacios!

1916



SERGUEI KOCHET

### **Pánico a la muerte**

Los delegados de la vida resonante  
Al cuartel de la muerte se encaminan;  
Los piratas de fiestas ágiles  
Cubrirán la suciedad de la vida cotidiana  
Con bruma los diablos alimentados,  
Pastores de la enturbiada oscuridad,  
Se quedaron en fila frente al cuartel de la muerte,  
Para pastorear los pecados todo el día.  
Y la gran manada de pecados  
Siguen el ejemplo de todos los cerdos.  
Todo va adonde no es necesario,  
A lo largo de todos los caminos infernales...  
Pero en la palabra son tacaños,  
Aun así, se apurarán en el purgatorio  
Los delegados de la vida ardiente  
Para pasar al infierno exclusivo.  
Demasiado ágil y veloz es su carrera;  
En el cuartel de la muerte hay una charla,  
¡Dicen que aparecieron ladrones  
En las respetables madrigueras infernales!  
En el escalofrío inesperado  
—horror y frío para todos—  
Camina la muerte en la maldad elemental,  
Oprimiendo el pecado en el corazón:  
“Qué pasará, qué pasará  
(¡Aquí ni el mismísimo diablo lo descifrá!)  
Si estos diablos son personas  
A mí también me tocará!”  
Piratas de fiestas ágiles  
¡No se queden encallados!

Delegados de la vida resonante,  
¡Entremos todos en la inmortalidad!

ERNST ERN

### **A Dulcinea planetaria**

Las mujeres del más lejano planeta  
¿Son como las de aquí o no?  
¿Es necesario caminar hasta ellas  
En las patas del cosmos?  
Aquí se puede intentar  
Encender los corazones y granitos  
¿Podría sencillamente en Nevski  
Encontrarme hoy a Aldonza?  
Son necesarios estos vuelos,  
Con un cohete a países planetarios,  
Si sencillamente hay tanto sol  
¿Se puede amar en la Tierra?!  
Sin embargo, con las picaduras del ensueño  
El corazón de los vivos está picado  
Una y otra vez  
Impulsa hacia Dulcinea planetaria.  
Quizás no hay en la Tierra  
Nada más hermoso que Don Quijote,  
¡Y es por eso que nosotros  
Corremos detrás del caballero de los leones!  
¿Y qué, de verdad, como él,  
Más allá del límite cósmico,  
Con la lanza de la locura,  
Vamos a atravesar molinos de nuevo!?  
¡Mujeres de planetas lejanos,  
Ustedes son, en verdad, más sabias que Dulcinea,  
Sé que mañana hacia nosotros

Encaminarán su ligero paso!

N. REM

### **Vomitador**

¡Eructaremos con exaltación de caballo

Su comida, su figura!

¿Será posible no vomitar

El universo a los cretinos exaltados?

Ustedes se divierten sin preocupaciones

Y así pasa un día tras otro;

Pero nosotros contemplamos con nauseas al mundo

Y mañana, ¡mañana nosotros vomitaremos!

Sí, ¡el mundo es más hermoso que todos los cuadros!

Que todos los Tizianos y Ángel

¡Cuando con la perla de vómitos

Resonó facetadamente!

Que la Tierra esté desnuda,

Dejando caer su rastro menstrual,

Mientras, hipando y eructando,

El poeta da a luz la verdad.

Los caminos de las proezas están todos en declive,

Y la vida cotidiana está más allá, a una versta,

Pero la fisiología de las fisiologías

¡Es un sueño anal!

Escuchen el ladrido de los colegas,

Su salpicadura en las aguas de los charcos primaverales

¡Yo tocaré en el intestino recto

Para mí y para el sol una pieza vigorosa!

Únicamente a mí me dieron los panes de las proezas

Para distribuir a todos, levantando del ensueño,

¡Yo que hace diez años no entro al baño

Y soy aromático como la primavera!

¿Me hundiría en la chatarra de los eventos?  
¿O salpicaré un chorro al mundo de los sueños?  
Vivo como todos, vomito versos  
E incluso vomito siempre.  
Vivo sano y despreocupado,  
Sumergiendo el faro de los sueños en la vida cotidiana.  
En el remolino de todos los vómitos  
¡Siempre el principal es el mío!  
Miro, con exaltación de caballo,  
Nuestra comida, nuestra figura,  
¿Será posible no vomitar  
El universo a los gigantes similares?

ARISTARJ SERGUIENKO

### **Declaración de beneficio**

La calavera agujereada de la muerte  
Fue atravesada por una bala de incertidumbre.  
¿La pimienta de Cayena de la vida  
Hay que contrabandearle a los débiles?  
¿Es necesario que haya nuevos beneficios para nosotros,  
Es necesario volver los océanos,  
Si el buque de la inmortalidad  
Es más viejo que el destino de los capitanes?  
Escucharíamos a los almirantes canosos,  
Tributarios muy experimentados de la prosa,  
Si de los fracasos de la vida  
Se hubieran eliminado todas las amenazas;  
Si en la vida hay festividad,  
Exactamente en el ágape, iluminado  
De diferentes incertidumbres,  
La alegría sin embargo penetra  
En la información de todos los armados:

¡El autor eterno de la vida  
Es el osito de la alegría  
Que a todos besaré mañana!  
Matrona del destino, del aborto  
ni tú misma escaparás,  
Si las alegrías son de primera calidad  
Florece en nuestro camino  
Habrá sol en nuestra solicitud,  
¡Sin inútiles obstáculos nocturnos!  
¡Sebaot, en la tienda de la diversión  
La entrada es gratis para todos hoy!

SEMIÓN TIJONOV

### **La tiendita de la inmortalidad**

(A la burguesía de Viena)

Sobre el sabio búho de la muerte  
Steinach<sup>119</sup> se alzó intrépidamente  
¡Y con vigor los altos cretinos  
Llevan la inmortalidad en los pantalones!  
Antes cuando veía a los viles  
En los lienzos de bostezos vitales,  
Yo pensaba con alegría y con gusto:  
“¡Quizás mañana se muera!”  
Ahora tampoco puedo hacer eso,  
¡Y esta senda está cubierta!  
En los lagos de la vida hay suciedad y piedras,  
Una multitud eterna de cretinos...  
Ya hoy el gordo Müller  
—Alimentándose de salchichas está lleno—  
De los cólicos se retuerce en la silla.

---

<sup>119</sup> Eugen Steinach, fisiólogo austriaco que había realizado experimentos sobre rejuvenecimiento humano y glándulas sexuales.

¡Decidió comprar la inmortalidad!  
Ah, hay pocas palabras obscenas  
Para insultar al diablo más enojado,  
Él agarró la billetera mugrienta  
Con las ganancias de sus salchichas  
La maldición a la vulgaridad y al polvo,  
¡Que le elevó al sapo la vida en inmortalidad!  
Hans fue despacio a lo de Steinach  
¡Regateó y compró!  
De un escupitajo semejante, créanme.  
Nada puede ser más terrible  
Es que Hans, piensen, ¡es inmortal!  
¡Él no morirá y va a vivir!  
Que del motín un levantamiento iracundo  
Pronto arrojen a la cara del destino  
Oh, basura humana,  
¿Será posible la inmortalidad para ti?!

Traducción de Érica Brasca

## Comentario introductorio a *La Ciudad de la Verdad* de Lev Lunts<sup>120</sup>

Julián Alejandro Lescano

El destino de Lev Natánovich Lunts, tanto en vida como después de su muerte, tiene algo de ese regusto trágico que mancomuna a tantos grandes escritores rusos. En el momento en que cae víctima de una embolia cerebral en la ciudad de Hamburgo, apenas cumplidos los 23 años, lleva escrita una obra copiosa para los escasos cuatro años que abarca su carrera de literato. Un relevamiento –representativo pero no exhaustivo– de su producción nos muestra lo siguiente: cuatro obras teatrales que nos han llegado íntegras (*Fuera de la ley*, *Bertran de Born* y *¡Vienen los monos!*, todas publicadas en 1923, y *La Ciudad de la Verdad*, publicada póstumamente en 1924) y una de la que solo se conservan fragmentos (*El hijo del jeque*, 1919); dos guiones cinematográficos (*El testamento del zar*, basado en su novela corta homónima, y *La rebelión de las cosas*, escrito pocas semanas antes de su muerte y redescubierto cuarenta años más tarde, en 1965); tres cuentos que, a través de recursos sumamente heterogéneos, realizan recreaciones modernas de historias y temas bíblicos (“Relato de un castrado”, de 1921; “En el desierto”, de 1922; y “La patria”, de 1923); una serie de cuentos de veta satírica que presentan escenas de la vida soviética a través de diferentes ópticas, ya realistas, ya fantásticas, ya en diversas combinaciones de ambas (entre los cuales podemos destacar “Parte n.º 37”, “A través de la frontera”<sup>121</sup> y “La rebelión”, escrito en 1921 y redescubierto en Finlandia en 2009); la ya mencionada novela corta *El testamento del zar* (1922-1923); y, por último, pero de ninguna manera menos importante, una serie de artículos teóricos y críticos que demuestran la amplitud de los intereses de Lunts así como la profundidad de sus conocimientos y la “libertad de su pensamiento” (según la expresión de Maxim Gorki). De entre ellos, mencionaré sus escritos sobre dramaturgia (“Sobre la adaptación a escena de novelas satíricas” y “La risa infantil”, de 1919, y “La creación del director”, de 1920); su ensayo autobiográfico “Viaje en una cama de hospital” (escrito en Berlín en 1923-1924) y sus artículos polémicos “Por qué somos los Hermanos de Serapión” (1922, suerte de manifiesto del grupo literario de ese nombre),

---

<sup>120</sup> Una primera versión de este artículo, dedicada íntegramente a realizar una semblanza de la figura de Lev Lunts, fue publicada en el n.º 8 la revista *Eslavia* (diciembre de 2021) y puede encontrarse en este link: <https://eslavia.com.ar/entre-el-desierto-y-la-utopia-una-semblanza-de-lev-lunts/>.

<sup>121</sup> La trama de la célebre novela *Las doce sillas* (1928) de Iliá Ilf y Evgueni Petrov tiene como una de sus posibles fuentes, según Valentín Katáiev (hermano de Petrov), esta obra de Lunts, quien entre los años 1922-23 la leyó a sus colegas “con tal seriedad [...] que literalmente rodábamos por el piso de la risa” (citado por Щеглов, 2009).

“Sobre la ideología y la propaganda” (del mismo año) y “¡A Occidente!” (conferencia pronunciada en una reunión de los Hermanos de Serapión, también en 1922).<sup>122</sup>

Lunts mostró en sus breves, pero intensos, años de creación una sabiduría artística y una lucidez filosófica muy superiores a sus años y que rivalizan con las de sus más célebres contemporáneos. Denostado por la crítica oficial, fue elogiado por Víktor Shklovski, Iuri Tiniánov, Evgueni Zamiatin y Maxim Gorki, quien en carta a Veniamín Kaverin lo llama “un escritor serio y grande” (en Ичин, 2011: 7).<sup>123</sup> Esta recepción tan polarizada llegó a definir su silueta tanto en vida como después de su muerte. Para Gary Kern, Lunts dedicó “la mayor parte de su corta vida” a “prepararse para convertirse en un gran escritor”, y su temprana desaparición le otorgó los contornos de una figura trágica e incomprensida (en Ичин, *ibid.*).<sup>124</sup>

Como puede observarse en la enumeración anterior, en su meteórica carrera Lunts abordó prácticamente todos los géneros: cuento, novela corta, teatro, guion cinematográfico, ensayo, reseña, artículos teóricos y polémicos... Sin mencionar que Lunts participó intensamente de la vida cultural de Petrogrado y ocupó una serie de puestos importantes en diversas instituciones, como los de secretario de la sección científico-teórica del Departamento Teatral del Comisariado de Instrucción Pública, miembro de la Asociación libre de Filosofía y empleado en la editorial “Literatura internacional”. Por todos estos motivos, aunque su obra tuvo una influencia casi nula en los escritores de generaciones subsiguientes, Lunts es una figura de capital importancia para comprender el clima artístico-intelectual y la eclosión creativa de los primeros años posrevolucionarios (antes del declive de las vanguardias y la imposición del realismo socialista como estética oficial), así como para delinear el desarrollo de diversos

---

<sup>122</sup> He traducido los títulos de todas las obras de Lunts referidas para mayor comodidad de lectura. Los títulos originales son, en orden de mención: *Вне закона* [*Vnie zakona*], *Бертран де Борн* [*Bertran de Born*], *Обезьяны идут!* [*Obeziani idut!*], *Город Правды* [*Górod Pravdi*], *Сын шейха* [*Sin shejha*], *Завещание царя* [*Zaveschanie tsariá*], *Восстание вещей* [*Vosstanie veschéi*], “Рассказ о скопце” [*Rasskaz o skoptsé*], “В пустыне” [*V pustinie*], “Родина” [*Ródina*], “Исходящая №37” [*Isjodiáschaia №37*], “Через границу” [*Chérez granitsu*], “Бунт” [*Bunt*], “Об инсценировке сатирических романов” [*Ob instsenirovke satirícheskij románov*], “Детский смех” [*Dietski smiej*], “Творчество режиссёра” [*Tvórchestvo rezhissiora*], “Путешествие на больничной койке” [*Puteshestvie na bolnichnoi koikie*], “Почему мы Серапионовы братья” [*Pochemú mi Serapiónovi bratia*], “Об идеологии и публицистике” [*Ob ideologii i publitsístikie*], “На Запад!” [*Na západ!*].

<sup>123</sup> Mi traducción en todas las citas con referencias en cirílico.

<sup>124</sup> Como menciona la investigadora Kornelia Ichin en su estudio sobre el teatro de Lunts, su condición simultánea de escritor “romántico” (como él mismo se denomina en el epílogo a *Bertran de Born*) y judío (en una época en que ambas etiquetas eran percibidas como obstáculos para convertirse en un “escritor ruso”) motivó que solo la revista de Gorki y unas pocas más estuvieran dispuestas a publicarlo sin reparos, y lo confinó ya en vida al lugar de “‘autor de artículos polémicos’ y ‘hermano de Serapión’ más que al de escritor” (Ичин, 2011: 11).



géneros literarios en la URSS, en particular la distopía. *La Ciudad de la Verdad* (1924) constituye, de hecho, el primer drama distópico y, en general, uno de los primeros exponentes de este género en la literatura rusa del siglo XX –recordemos que *Nosotros* de Zamiatin había sido escrita apenas cuatro años antes– y, sin embargo, por motivos que expondré más adelante, el autor y la obra están lejos de ocupar, tanto a los ojos de la crítica como de los lectores no especializados, el lugar destacado que podrían y deberían detentar. Es mi propósito contribuir, con este artículo, a rescatar esta figura fundamental de la literatura ruso-soviética y comenzar así a restituírle el reconocimiento que merece. Comencemos, pues, con un breve examen de la poética de Lev Lunts.

### **¡A Occidente!: sobre la poética de Lev Lunts**

La obra de Lunts se desarrolló en el marco de las búsquedas formales de la vanguardia de los años ‘20: si bien es difícilmente clasificable bajo alguno de los “ismos” de la época, es notoria la influencia que sobre él ejercieron las ideas de Zamiatin, de Shklovski y de sus otros colegas “serapiónidas” (entre ellos Mijaíl Zóschenko, Elizaveta Polónskaia y Mijaíl Slonimski), así como las similitudes de su propuesta estética con las de los vanguardistas en literatura, teatro y cine, como Vladímir Maiakovski, Vsévolod Meyerhold y Serguéi Eisenstein.

Lunts no fue pues ajeno al clima de cambio que se respiraba en su época, tanto en las artes como en la sociedad: señala Ettore Lo Gatto que el joven autor aprendió de su maestro Zamiatin que “la victoria de la revolución ‘imponía’ también una nueva literatura” (1973: 177). En efecto, en sus obras pueden apreciarse ciertos elementos que las emparentan con las vanguardias, pero en ellas las experimentaciones formales caras a los vanguardistas se combinan con un interés por mostrar –como escribe en el epílogo a *Bertran de Born*– “la tragedia de las pasiones humanas” (Лунц, 1994) y con el convencimiento de la importancia crucial, en la literatura, de la *fábula* en el sentido formalista. Puede decirse que, en su obra, el intelectualismo del arte de las vanguardias se complementa con un elemento “humano” y con una valorización de la peripecia, cuyos modelos encuentra en la obra de los grandes novelistas rusos del siglo XIX (Goncharov, Turguénev, Dostoievski, Tolstói) y, especialmente, en la novelística occidental.

En sus ya mentados artículos polémicos, “Sobre la ideología y la propaganda”, “¡A Occidente!” y “Por qué somos los Hermanos de Serapión”, así como en el epílogo a *Bertran de Born*, Lunts se explaya sobre la necesidad de creer “en la realidad de la obra,

*sea del color que sea*” (Лунт, 1922a, mi cursiva). Pese a las críticas de sus detractores, Lunts no es un defensor del “arte por el arte”, pero sí considera que la ideología no es el único sino apenas

uno de los elementos de la obra de arte [...] Y si en una novela se hallan orgánicamente desarrolladas convicciones políticas, filosóficas o religiosas acabadas y originales, yo aplaudo a esa novela. Pero no se debe olvidar que una novela sin una ‘cosmovisión’ precisa y clara puede ser excelente, mientras que una novela que se base solo en ideología desnuda puede ser intolerable (Лунт, 1922b).

En estos escritos Lunts presenta una visión clara de su programa estético: rechazo del realismo costumbrista y psicológico, y de la visión utilitarista y “propagandística” de la literatura preconizada por la crítica marxista (“¡El arte no es propaganda! El arte tiene sus propias leyes”, *ibíd.*), así como del misticismo de los simbolistas. En su lugar, apuesta por una literatura caracterizada por la elaboración formal y la solidez de la anécdota, tomando como modelo las novelas de aventuras occidentales, rechazadas según él por el snobismo “provinciano” de la intelectualidad rusa, que desprecia la fábula y prefiere libros “aburridísimos, pero seriecísimos” (Лунт, 1922c).<sup>125</sup> Según Lunts, la novela rusa ha olvidado, en su época, la importancia de una historia interesante y acabada: “¿En qué brilla la *novella* de los últimos tiempos? Un lenguaje refinado, un estilo sutil y magnífico. O bien: psicología aguda, tipos asombrosos, rica ideología. Pero es incapaz de despertar interés. ¡Aburrido! ¡Aburrido!”. En cambio, “la cultura de la fábula es en Occidente invencible. Y por eso la novela occidental no ha muerto” (*ibíd.*).

En “¡A Occidente!”, Lunts lamenta el predominio de la “crítica social” (o *sociológica*, que podemos rastrear hasta la Escuela Natural de Vissarión Bielski) en la literatura de su país, que según él ha conducido a una sobrevaloración de la novela realista y a la asfixia de otras formas artísticas. Los dardos de Lunts se dirigen en especial al realismo ingenuo, mimético y de propósitos proselitistas, es decir, al que busca una transmisión directa del contenido político-ideológico al lector, posición representada en su argumentación por los *naródniki*: “Nuestra crítica pide una

---

<sup>125</sup> Por momentos, Lunts se acerca a las ideas que expresa Borges en su célebre prólogo a *La invención de Morel*, donde opone el “intrínseco rigor de la novela de aventuras” a la novela psicológica, que “propende a ser informe” (Borges, 2005). De modo curioso, los mayores cultivadores de este último tipo de novela son, para Borges, “los rusos y los discípulos de los rusos”.

representación de la realidad, de las relaciones de vida [...]. ¿Pero acaso no saben los *naródniki* rusos que en el arte la representación exacta de la época, de la realidad, es imposible? El arte transfigura el mundo, no lo copia” (*ibíd.*). En ese sentido, define la orientación propia y la de los Hermanos de Serapión como “antirrealista”, como una orientación “a la fábula”. La exclamación del título se completa con un apóstrofe a los escritores rusos: “Sean revolucionarios o contrarrevolucionarios, místicos o blasfemos, pero no sean aburridos. Por ello: ¡a Occidente! Por ello: ¡al estudio, al diccionario! ¡A comenzar desde el principio!” (*ibíd.*).

Para prevenir el estancamiento del arte en un realismo trivial, es necesario regresar a las bases para aprender a atar y desatar intrigas, que es, según Lunts, lo más difícil e importante del quehacer literario y lo único que los rusos no dominan: por eso, llama a imitar a los escritores occidentales, pues defiende (con Itamar Even-Zohar) que toda renovación literaria involucra una imitación de lo extranjero. “Los epígonos de una literatura ajena son iniciadores de una nueva corriente en una propia. Así ha sido siempre [...]. Quien desee crear la novela rusa de aventuras debe aprender en Occidente, pues en Rusia no hay de quién aprender. Pero quien desee renovar la novela realista rusa, ¡también a ese lo invito a mirar a Occidente!” (*ibíd.*).

A la literatura de lo cotidiano y al psicologismo o sociologismo superficial, nuestro autor opondrá un arte romántico: “Para mí el romanticismo es ante todo tempestad y embate, no sentimental, no lacrimoso, sino desaforado y victorioso. Eso que no hay en la literatura rusa, eso que aprendí, aprendo y siempre aprenderé en Occidente” (Лунц, 1994). No es de extrañar, pues, que, deseando alejarse de una representación directa de la realidad, la mayoría de las obras de Lunts transcurran en cronotopos alejados de su presente: la Edad Media, parajes exóticos, desiertos de resonancias bíblicas, ciudades aisladas y vagamente irreales, tiempos (pasados o futuros) de crisis y catástrofe...

Tampoco debe sorprender, luego de este breve resumen de su posición ideológica y artística, el destino de silencio y olvido que recayó sobre Lunts durante más de seis décadas, el mismo que sufrieron otros escritores no realistas como Mijaíl Bulgákov o Andréi Platónov, que solo pudieron ser publicados al calor de la *Perestroika*. Repasemos, ahora, algunos de los hitos más importantes del derrotero de la obra de Lev Natánovich en el campo literario de la Rusia soviética.

## **Censura y derrotero de su obra**

Sus declaraciones en defensa de la autonomía de la literatura, su occidentalismo y su propia praxis artística, que rehuía consignas y definiciones ideológicas fáciles, le ganaron a Lunts enemigos en vida y la censura de su obra después de su muerte. *Fuera de la ley*, obra que dramatiza la lógica de la transformación de la revolución en tiranía (Kalininova, 1999: 6), fue prohibida poco después de su estreno, a raíz de una carta de Anatoli Lunacharski —entonces Comisario de Instrucción de la joven URSS— al director del Teatro Mali de Moscú, Alexandr Iuzhin:

A usted le gustó, Alexandr Ivánovich, que el tema sea algo así como revolucionario, que en la obra haya mucho movimiento, pero mi buen consejo para usted: no ponga en escena esta obra. Políticamente suscitará un escándalo. No hay, en mi opinión, papeles auténticos en la obra. No hay ni un solo carácter que se desarrolle de manera sistemática. La obra, a mi entender, es muy mala” (Луначарский, 1923).

Declaraciones como esta hallaron eco en la crítica marxista ortodoxa de la época, que denunció a Lunts —y a los Hermanos de Serapión en general— por negar la existencia o la importancia de la ideología. Pronto, Lunts se convierte en prototipo del “individualista burgués militante”. Así lo cataloga la *Enciclopedia literaria* de 1932, y añade: “típico exponente de las ideas de la *intelligentsia* liberal burguesa de formación prerrevolucionaria” (Литературная энциклопедия, 1932).

Objeto habitual de críticas fueron sus palabras en “Por qué somos los Hermanos de Serapión”, que cito *in extenso*:

Cada uno de nosotros tiene una ideología, tiene convicciones políticas, cada uno pinta su casa con su propio color. Así es en la vida. Y así es en los cuentos, *póvesti*, dramas. Todos nosotros juntos, nosotros —toda la hermandad— exigimos una sola cosa: que la voz no sea falsa. Que creamos en la realidad de la obra, sea del color que sea. Demasiado tiempo y demasiado penosamente rigió la opinión pública sobre la literatura rusa. Es hora de decir que un cuento no comunista puede ser mediocre, pero también puede ser genial. Y a nosotros nos da igual con quién estaba Blok-poeta, autor de “Los doce” o Bunin-escritor, autor de *El señor de San Francisco* [...]  
¿Con quién estamos nosotros, los Hermanos de Serapión? Estamos con el ermitaño Serapión. Creemos que las quimeras de la literatura tienen una realidad especial, y no queremos utilitarismo. No escribimos para la propaganda. El arte es real, como la

vida misma. Y como la vida misma, carece de propósito y de sentido: existe porque no puede no existir (Лунц, 1922a).

Tras los comentarios adversos de Lunacharski y, en especial, tras las feroces críticas contenidas en el informe de 1946 sobre las revistas *Zvezdá* y *Leningrado*, donde Andréi Zhdánov juzga que la posición sostenida por Lunts en el artículo citado es síntoma de “apoliticismo corrompido, filisteísmo y vulgaridad” (Жданов, 1952: 7), la publicación y puesta en escena de sus obras se vuelve en la URSS imposible. Incluso el nombre de Lunts desaparece de los círculos literarios y críticos oficiales, excepto para ser vituperado.

La primera publicación de obras de su autoría tras su muerte tuvo lugar en Jerusalén, en el año 1981, en una antología intitulada “*La patria*” y *otras obras*, que incluía las cuatro piezas teatrales, cinco relatos y tres ensayos. M. Wainstein, editor del volumen, escribió como epílogo un estudio que se convirtió en el primer trabajo serio sobre el olvidado escritor (Kalininova, 1999: 8). A esta edición siguió, en Alemania, la más copiosa *El testamento del zar: un guion inédito, cuentos, artículos, reseñas, cartas y obituarios* (1983). Wolfgang Schriek, el compilador, anota en su introducción que, para ese año,

en la crítica literaria soviética [...] no se encuentra mención alguna a sus obras literarias y teóricas. El Archivo de Lev Lunts, que se encuentra administrado desde 1967 por una comisión especial de la Unión de Escritores Soviéticos y en el que se conservan más de 800 páginas del autor<sup>126</sup>, aún no es accesible a la sociedad. Hasta el día de hoy no existe en la Unión Soviética una edición de las obras completas de Lunts (en Kalininova, 1999: 9).

Hubo algunos intentos de publicar las obras de Lunts en la URSS entre su muerte y los ‘60, pero ninguno tuvo éxito. En 1967, como señala Schriek, se formó una comisión a instancias del ex-serapionida Veniamín Kaverin para publicar las obras completas de Lunts junto con memorias acerca del autor en un volumen conmemorativo (plan ya ideado por los Hermanos de Serapión poco después de la muerte del autor),

---

<sup>126</sup> Este número, que Schreik toma de Kaverin, parece dudoso: según Ichin, la mitad de ese material consistía en las notas de la comisión sobre el legado de Lunts formada en los años ‘60 y en cartas del jefe de la comisión, Solomon Podolski, a ex-hermanos de Serapión, así como la correspondencia entre los miembros del grupo literario que contienen sus recuerdos sobre Lunts (Ичин, 2011: 12).

pero el proyecto fue duramente resistido por el establishment literario y terminó por ser rechazado. A pesar de estas negativas oficiales, los hermanos de Serapión que lo sobrevivieron continuaron recordándolo a menudo en sus escritos, y la escritora Nina Berbérova contribuyó en gran medida al rescate del autor desde su exilio en EEUU, al intervenir en la creación del Archivo Lunts en la Universidad de Yale, desde donde impulsó también, junto con Gary Kern,<sup>127</sup> la publicación de las cartas intercambiadas con los Hermanos de Serapión durante la estadía de Lunts en Hamburgo.

Pero fue el ya mencionado Veniamín Kaverin quien con más ahínco luchó contra el olvido oficial de su excolega, tanto en sus memorias acerca de los círculos literarios de Petrogrado en la década del '20 como en sus constantes llamados a la publicación de los textos de Lunts a lo largo de los '70 y '80. Él fue quien finalmente logró, en 1989, pocos meses antes de morir, que *La Ciudad de la Verdad* se volviera a editar en su país natal por primera vez en sesenta y cinco años (un año antes, Kaverin había contribuido también a la primera publicación soviética de *Nosotros*, escrita en 1920). Unos años antes, Kaverin le había entregado las copias de los textos de Lunts que estaban en su poder a la investigadora polaca Janina Salajczykowa, quien gracias a ello pudo publicar su estudio *Twórczość literacka Lwa N. Lunca* [*La obra literaria de Lev N. Lunts*] (Instituto Nacional Ossoliński, 1990).

Luego de la disolución de la URSS, se reeditó en San Petersburgo la antología de Wainstein con el título *Fuera de la ley* [*Вне закона*, San Petersburgo: Kompozitor, 1994], pero hubo que esperar a 2003 para la publicación de una edición más o menos completa y representativa de la obra de Lunts: una voluminosa edición que, bajo el nombre de *¡Vienen los monos!* [*Обезьяны идут!*, San Petersburgo: Inapress], reúne cuentos, piezas teatrales, guiones cinematográficos, artículos, reseñas, escritos autobiográficos y correspondencia, así como artículos y obituarios dedicados a Lunts y escritos por sus contemporáneos y amigos: Konstantín Fedin, Tiniánov, Kaverin, Berbérova, Slonimski. La edición, la más canónica hasta el momento, incorpora además un artículo introductorio del poeta, traductor y crítico Valeri Shubinski y comentarios y

---

<sup>127</sup> Kern, un doctorando de la universidad de Manchester, recibió en 1964 de la hermana de Lev Natánovich, Evguenia Gornstein (1908-1971), con quien se había encontrado casualmente, los manuscritos de su hermano, que había encontrado casualmente en el desván de su casa. Esto le permitió escribir su tesis doctoral sobre Lunts y los Hermanos de Serapión ("Lev Lunc, Serapion Brother", Princeton, 1969), lo que a su vez descubrió a Lunts a los rusistas occidentales. En 1965, finalmente, Kern donó los manuscritos (además de pasaportes, fotografías, etc.) a la universidad de Yale. De no haber mediado estas circunstancias fortuitas, o de haber cumplido Natán Lunts, padre del escritor, la promesa hecha a los hermanos de Serapión de quemar los manuscritos de su hijo, el destino de la obra de Lunts habría sido muy otro.

epílogo de Evgueni Lemming. Por fin, en 2007, se publicó en Moscú *Legado literario* [*Литературное наследие*, Moscú: Naúchni mir], que incluye todas las obras teatrales, relatos y artículos (incluyendo los inconclusos), así como *El testamento del zar*, lo que representa la edición más completa al día de hoy.<sup>128</sup>

Estas publicaciones ponen en valor la obra de uno de los escritores más originales de la Rusia de los primeros años de la Revolución, y han logrado que la crítica especializada dirija cada vez más su atención hacia ella. Solo en años recientes se abrió el Archivo Lunts que se encuentra en el Archivo Estatal Ruso de Literatura y Arte (RGALI, por sus siglas en ruso), por lo que es de esperar que las investigaciones serias sobre su obra no hagan sino multiplicarse de aquí en más. Asimismo, es previsible que, con las nuevas ediciones, el interés del público lector cobre nuevos bríos y que su obra dramática pueda ver los escenarios, después de casi un siglo.<sup>129</sup>

En cuanto a ediciones en lenguas extranjeras, en inglés se publicaron sus obras completas en tres tomos en 2014-2016; también hay traducciones al alemán, que datan de los años '20 (quizás aún en vida del autor), y al italiano: el reconocido crítico Ettore Lo Gatto tradujo *La città della verità*, que se publicó en 1930, y, unas décadas más tarde, en 1968, prologó *La rivolta delle cose: Teatro, racconti, saggi, testimonianze, copioso volumen traducido por Maria Olsufieva* que incluía gran parte de la obra del autor ruso. En español Lunts permanece sin editar y, hasta donde conozco, sin traducir.

## El teatro de Lunts

Según el crítico y dramaturgo Vladímir Volkenstein, en los primeros años posrevolucionarios, “El problema de un nuevo teatro era sobre todo el problema de un nuevo repertorio” (en Lo Gatto, 1973: 350). El director Vsévolod Meyerhold, líder indiscutido de la vanguardia teatral, coincidía: en un telegrama a Maiakovski, en el que le pedía una nueva comedia, escribió: “El teatro está agonizando, no hay obras nuevas” (en Slonim, 1965: 218). Comenta Slonim que en realidad “había muchas, pero su

---

<sup>128</sup> Parece que, lamentablemente, parte importante del legado de Lunts se ha perdido: de su obra *El hijo del jeque* se conservan solo algunos fragmentos, y de la correspondencia de Lunts con los hermanos de Serapión (incluso con Kaverin) y con Gorki solo quedan unas pocas cartas.

<sup>129</sup> Al momento de escritura de este artículo (diciembre de 2021), en el teatro Ermitage de Moscú se presenta una “fantasía sobre temas de Lev Lunts” bajo el nombre de *Fuera de la ley. Fuera de la ley. Fuera de la ley*, basada en la obra de Lunts y presentada como “un espectáculo único: por primera vez en la escena teatral en casi cien años” y como una obra “aún más actual en nuestros días” (Fuente: [ermistage.ru/plays/vne-zakona-vne-zakona-vne-zakona/](http://ermistage.ru/plays/vne-zakona-vne-zakona-vne-zakona/)). Además de esta adaptación, la única noticia que pude encontrar acerca de representaciones de obras de Lunts en escenarios rusos fue una alusión a una “successful recent theatrical adaptation of one of his dramas” en una reseña de *The Slavic and East European Journal* (Shvabrin, 2012: 308).

realismo chato y materialista simplemente horrorizaba y disgustaba a Meyerhold” (*ibid.*). A Lunts también le preocupaba la cuestión de un “nuevo repertorio” y la necesidad de que se adaptara a las exigencias de los tiempos revolucionarios, y es precisamente contra ese “realismo chato y materialista” que dirige su rebelión en su obra literaria, y muy especialmente en la dramática.<sup>130</sup>

Considerado por Gorki el futuro del teatro ruso,<sup>131</sup> Lunts se dedicó con intensidad a pensar el teatro, sus posibilidades y la renovación de sus formas, tanto teóricamente (como lo atestigua la serie de artículos que le dedicó a la cuestión) como en su práctica artística. Lunts, en su occidentalismo, renegó del drama de tradición chejoviana que, llevado a escena magistralmente por Konstantín Stanislavski, reinaba en el panorama teatral ruso desde la época imperial: un teatro impresionista, basado en la exploración de la psicología de los personajes y en la presentación de situaciones prosaicas y cotidianas.

Según Russell (1988) y Vólksaia (2015), Lunts responde a lo que considera como la escena muerta del teatro contemporáneo con un “retorno al romanticismo”: en su canon no están pues Chéjov, Gorki ni Blok (los autores nacionales más populares del período), sino Shakespeare, Hugo, Schiller y el *Sturm und Drang*.<sup>132</sup>

No obstante, este alejamiento de la forma dramática reinante en el ámbito ruso, las problemáticas que Lunts trabaja en su teatro sí se hacen eco de la dramaturgia y la literatura de sus predecesores (Бобо́кано, 2013: 141). En efecto, preguntas acerca de los modos de vivir en sociedad, acerca de la posibilidad de la felicidad y la igualdad en la tierra, de la legitimidad del poder soberano, del lugar del “hombre pequeño” frente a la maquinaria estatal y de la masa frente al líder, etc., tienen una larga historia en la literatura rusa que se remonta, por lo menos, hasta el Pushkin de *La hija del capitán* y

---

<sup>130</sup> Este “antirrealismo” de Lunts debe entenderse en el contexto de la “tendencia a la destrucción de la vieja estética” (Slonim, 1965: 203) que proliferó en todas las artes en la década del ‘20. De este modo su poética, aunque en algunos casos llegue a conclusiones diferentes, tiene el mismo punto de partida y una orientación general compartida con Meyerhold, Serguéi Eisenstein (en sus puestas teatrales y, más tarde, en films como *El acorazado Potiomkin*), los diversos grupos de vanguardia (cubistas, cubo-futuristas, constructivistas, imaginistas...), el OPOIAZ, etc.

<sup>131</sup> Gorki escribió en su obituario: “Si hubiera seguido viviendo, trabajando [...] la escena rusa se habría visto enriquecida por obras tales como no hemos visto hasta ahora. En su persona ha muerto un joven sumamente dotado: era talentoso, inteligente, era –para una persona de su edad– excepcionalmente culto” (en Богданова, 2019-2021).

<sup>132</sup> También en este aspecto ha de verse la postura de Lunts como parte de una tendencia más amplia. Según Slonim, “El ámbito gigantesco de la Revolución, la complejidad de los acontecimientos, las grandiosas perspectivas abiertas al pueblo ruso y la misión mesiánica atribuida al comunismo favorecieron un ‘retorno al romanticismo’, considerado por algunos intelectuales como el estilo más apropiado para estos tiempos extraordinarios” (Slonim, 1965: 244).



*El jinete de bronce* y fueron abordados, de un modo u otro, por todos los grandes escritores del siglo XIX y comienzos del XX.

Así como veía en la novela rusa un estancamiento producido por la ausencia de tramas interesantes, del que solo saldría mirando a Occidente, Lunts juzgaba que el drama ruso se ahogaba entre el “sutilísimo pero fastidiosísimo rumiar psicológico de Chéjov” y los excesos de artificialidad de las vanguardias. El panorama que pinta de la escena teatral de su época, en el ya citado epílogo a *Bertran de Born*, es desolador:

En ningún lugar la psicología y el realismo han ejercido una influencia tan destructiva como en la escena. El teatro, por su misma esencia, es ajeno a las minucias de la vida cotidiana y a las sutilezas de la psicología. Se trata de la acción. Pero en Rusia se enseña que es necesario procurar representar de manera verídica auténticos sentimientos cotidianos y personas “reales” [...]. Todos vociferan que el teatro está en crisis... y todos ponen en escenas inteligentes dramas sin acción alguna, con un montón de cotidianidad y estados de ánimo. O bien modernistas, futuristas, imaginistas escriben obras con truco que nadie pone en escena porque son aptas para todo excepto para el teatro (Лунт, 1994).

En definitiva, las conclusiones a las que arriba Lunts acerca del teatro son semejantes a las que extrae al hablar de la novela: todo debe subordinarse a la “intriga” y a la acción, y el problema de la escena actual es el descuido de estas en favor, ya de un realismo anodino, ya de una experimentación insustancial. Contra esto, busca nuevamente el remedio en géneros consagrados en Occidente: si, para la narrativa, su modelo es la novela de aventuras, para el drama encuentra sus paradigmas en la tragedia y el melodrama. “Cien veces más eficaz será la idea en una tragedia soldada con hierro, *que se construye sobre la idea*, que en un flácido y viscoso drama de Chéjov, que habla sobre la idea” (Лунт, 1922c, mi subrayado). El teatro debe entregarse a la plasmación no de los *sentimientos de las personas* sino de las *pasiones de los héroes*, no de la *verdad cotidiana* sino de la *verdad trágica*. Por eso, sostiene con ardor juvenil, en *Bertran de Born* compuso,

en lugar de un teatro de los estados de ánimo, de la vida cotidiana desnuda, de los juegos de manos desnudos, [...] un teatro de puro movimiento. Puede que haya resultado ser un movimiento desnudo: ¡no hay problema! El melodrama salvará al

teatro. Falso en lo literario, ¡es escénicamente inmortal! Y para mí lo escénico es lo más importante de todo (Лунт, 1994).

Este “teatro del puro movimiento” tiene como fundamento “la elevada energía de la trama, el dinamismo de la composición” y se basa en “procedimientos artísticos novedosos, bien ensanchando los marcos canónicos de géneros tradicionales como la tragedia, bien creando formas genéricas nuevas” (Вольская, 2015: 13-14). No debe sorprender que este impulso hacia lo escénico, hacia el movimiento y el melodrama lleven a Lunts a centrarse en el aspecto propiamente teatral (incluso, como se verá enseguida, cinematográfico) más que en el literario.<sup>133</sup> De hecho, en su afán iconoclasta de desprenderse de la tradición literaria, Lunts reniega aun del autor fundamental del canon ruso, Alexandr Pushkin, de cuyo *Borís Godunov* dice que es “un drama puramente literario, no escénico” y que su pentámetro yámbico “es pesado, molesta al actor”: “Es hora de confesar que no se puede escribir obras en verso literario” (Лунт, 1994).

Es preciso admitir que el joven autor supo explotar con admirable destreza las posibilidades que le ofrecía el teatro como medio. Con la ductilidad que lo caracterizaba, pudo moverse con soltura entre distintos géneros dramáticos, aun dentro de la misma obra: de *Fuera de la ley* dice que se propuso la tarea artística de partir de un vodevil y desarrollarlo orgánicamente hasta terminar con una tragedia, y Vólksaia (2013) percibe en sus obras trágicas elementos de la comedia de enredos y de situaciones, así como de géneros líricos como la balada.

A la vez, Lunts logró hacer uso de todos los recursos y técnicas escénicas que estaban a su disposición; y, cuando no lo estaban, las inventó o tomó prestadas de otros medios artísticos y las adaptó para que sirvieran a sus propósitos, como el uso de dos escenarios laterales que se suman al principal para darle a la trama un ritmo dinámico, cinematográfico, cuando se lo requiere (Russell, 1988: 213).<sup>134</sup> Entre los rasgos

---

<sup>133</sup> Esta orientación al “dinamismo” y el privilegio concedido a la “teatralidad” en detrimento de lo literario puede entenderse también en relación con las tendencias predominantes de la vanguardia de la época. Así, Meyerhold dirigió sus esfuerzos a la “teatralidad” en oposición al ‘drama de emociones auténticas’ como “desafío al Teatro de Arte de Moscú [sede del teatro de Chéjov y Stanislavski], a la escuela psicológica y a la profundidad de los simbolistas” (Slonim, 1965: 171). Incluso llegó a concebir un “arte total”, pleno de dinamismo, que fusionara “cinematógrafo, radio, circo, *music-hall*, deporte y comedia en un superespectáculo que expresara la era urbana del progreso tecnológico” (221).

<sup>134</sup> Gary Kern señala que este recurso, pese a estar en consonancia con la creciente influencia del cine en la sensibilidad artística de la época, así como con las concepciones teatrales de Vsevolod Meyerhold, fue dejado de lado puesto que tanto este como Alexandr Tairov terminaron inclinándose, en sus puestas en escenas, por escenarios móviles más que por escenarios múltiples (en Russell: 214).

característicos de la dramaturgia luntsiana están asimismo el “teatro dentro del teatro” (de raigambre shakesperiana) y el uso idiosincrático de las didascalias, inspirado al parecer en los intertítulos del cine mudo. Otras técnicas que emplea en sus piezas teatrales están también ligadas al cinematógrafo, como el “montaje” de fragmentos, es decir, la reunión de distintos episodios en una misma escena para construir un nuevo sentido, y el uso de pausas y cambios de iluminación para manipular el ritmo y “tempo” de las escenas (Вольская, 2015: 22).

Igualmente, Lunts es considerado por E. Vasíliev “uno de los precursores del teatro de OBERIU y del teatro del absurdo” (Васильев, 2009). *¡Vienen los monos!* (escrita alrededor de 1920), en particular, recuerda a trabajos como *Seis personajes en busca de un autor* de Luigi Pirandello, estrenada en 1921.<sup>135</sup> En esta obra “metateatral” y cuasi-programática, los procedimientos son expuestos y la ficción se desnuda como tal, resistiéndose a presentar una ilusión de “realidad” como se lo proponía el teatro de Stanislavski: por el contrario, la obra de Lunts subraya el abismo que la separa de lo real y fuerza al espectador a tomar distancia de lo que ocurre en escena, como sucede en Brecht o en el cine de Bergman o de la *Nouvelle vague*. Los personajes caen del escenario al intentar moverse hacia la “cuarta pared”, comprueban con sorpresa que las paredes son de utilería y utilizan la escenografía para construir una barricada. A través del tensionamiento de las convenciones teatrales, realidad y ficción se confunden, y se exhiben y ponen a prueba las posibilidades del drama moderno.

Al mismo tiempo, *¡Vienen los monos!* es, al igual que todas las obras de Lunts, una reflexión filosófica y política, una intervención en el diálogo social de su época. Afirma el autor en el epílogo a *Bertran de Bron*:

Escribí mi obra durante la gran revolución, y solo porque viví la revolución pude escribirla. Pero no en el sentido tosco con el que se suele comprender ‘el reflejo de una época’. La tragedia de la propiedad de Bertran, la tragedia de su libertad no es la tragedia de nuestro pequeño burgués ruso al que le han arrebatado los muebles. Las tragedias de los dos héroes se entrelazan en mi obra en una sola acción trágica: la tragedia del hombre que combate contra el poder estatal y la tragedia del hombre que representa ese poder (Лунт, 1994).

---

<sup>135</sup> Pirandello llegó a ver *Fuera de la ley* y la llamó “escénica y dinámica en extremo” (en Russell, 1988: 215).

Vemos aquí la coherencia del escritor en su rechazo a una representación directa, no mediada, de la realidad que lo rodea, su afán por expresarla y reflexionar sobre ella artísticamente, observando en ella la dimensión humana y, en cierto punto, transhistórica. Los conflictos de la época aparecen revelados, de hecho, a través de uno de los géneros más antiguos, la tragedia, que es, de esa manera, catapultada a su siglo, renovada tanto en su forma como en su potencialidad expresiva: “La modificación del género tradicional destruye la tradición de extensos monólogos y diálogos programáticos de los personajes, reemplazándola por un expresivo conjunto de escenas que se suceden rápidamente una a la otra, por una serie de breves réplicas-relámpago que contribuyen a la intensificación del conflicto principal de la tragedia” (Вольская, 2015: 14).

Este énfasis en el aspecto trágico “universal” del conflicto no significa, sin embargo, una renuncia a pensar al ser humano en sus condicionamientos históricos: Lunts sostiene que “Bertran perece porque ‘la época es más fuerte que el hombre’ y Henri perece porque ‘un rey no puede ser feliz’” (Лунц, 1994) e insiste, como se puede leer en la cita ya referida, en que no pudo haber escrito la obra antes de la Revolución. Hay pues una consonancia con las preocupaciones cardinales de su tiempo: los grandes temas de su obra son “el individuo y el poder, el pueblo y la multitud, la sociedad del futuro y cómo se la ve desde el presente” (Вольская, 2015: 14).

El pueblo, en particular, tiene un papel protagónico en su mundo dramático: siguiendo el camino trazado por Pushkin en *Borís Godunov* y en correspondencia con los postulados del cine de su contemporáneo Eisenstein, Lunts da voz y participación, en su teatro, al pueblo, a la multitud, que en esos años revolucionarios estaba en el primer plano de la acción política por primera vez en la historia. En el prólogo a *La Ciudad de la Verdad* se lee que “Los héroes de esta obra, según la concepción del autor, son no personas individuales sino dos pueblos, dos multitudes” (Лунц, 1924). Como todo gran escritor, Lunts sabe escuchar “el murmullo de la historia” (como hace decir Ricardo Piglia a Renzi en *Respiración artificial*) y hacerlo hablar.

En el aspecto formal, *Bertran de Born*, si bien no experimenta con las convenciones teatrales como *¡Vienen los monos!*, innova en el uso del lenguaje en el drama, al combinar prosa con “yambos libres”, anapestos y troqueos divididos en líneas “en función de la entonación, de la frase escénica” (Лунц, 1994) y no según el rígido esquema del pentámetro, al que –como queda dicho– considera inapropiado para el teatro. Con este uso de lo que él llama “discurso escénico”, Lunts renueva la tradición

del verso en el drama ruso para volverlo una herramienta eficaz de expresión en una nueva época.<sup>136</sup>

### ***La Ciudad de la Verdad***

La última obra teatral de Lunts, *La Ciudad de la Verdad*, es considerada por la crítica la mejor lograda en lo artístico y la más madura en el tratamiento de los temas filosóficos, por lo que no es de extrañar que haya sido la más traducida y, como señalé más arriba, la primera que se republicó en la URSS después de la muerte del autor. La obra sobresale por varios motivos: además de ser el primer drama distópico de la literatura rusa, *La Ciudad de la Verdad* es la expresión más acabada del intento de Lunts de contribuir a la creación de un teatro moderno, “de puro movimiento”, antirrealista y cinematográfico. Además, en *La Ciudad de la Verdad*, Lunts entra en diálogo con otras obras artísticas contemporáneas, sumando una voz a los debates de la época, y lo hace de una manera aún más potente que en sus artículos polémicos, a pesar de que su posicionamiento ideológico es aquí mucho más inestable y titubeante, o quizás justamente por ello mismo.

*La Ciudad de la Verdad* presenta a una “multitud” de soldados liderada por el idealista e implacable Comisario que, luego de años de lucha en China, regresan a Rusia, donde esperan encontrar una Tierra Prometida de igualdad y abundancia. En el camino, en medio del desierto de Gobi,<sup>137</sup> se topan con la Ciudad de la Igualdad, cuya población vive en una utopía igualitaria donde no existe la individualidad (al igual que los “números” del Estado Único zamiatiniano, no conocen el concepto ni la palabra “yo”) y donde todo está regulado según los principios del orden y la razón. Esta sociedad no conoce la desigualdad, el conflicto, el crimen ni la injusticia, pero tampoco el placer, la imaginación, el amor: la vida transcurre en una perfecta uniformidad que uno de los personajes, el escéptico Doctor –contrapunto ideológico del Comisario–, resume en un discurso (en el que resuena la acusación “¡Aburrido!” que había lanzado Lunts a la literatura rusa de su época): “¿Qué es la verdad? Aburrimiento. ¿Qué es la igualdad? Aburrimiento. Todo lo honesto, puro, está muerto. ¡En la mentira hay vida, en

---

<sup>136</sup> Con el objeto de acotar la extensión del presente trabajo, he dejado afuera de este somero examen del teatro de Lunts a *Fuera de la ley*, puesto que mi propósito no es realizar un análisis pormenorizado de todas sus obras, sino presentar una introducción general a los rasgos centrales de su dramaturgia.

<sup>137</sup> El planteamiento de la situación presenta similitudes con el anterior “En el desierto”, cuento en el que Lunts había presentado el viaje de un pueblo desesperado en busca de la Tierra Prometida (Вольская, 2013: 42).

el asesinato hay vida, en la lucha! [...] ¡Aburrimiento, aburrimiento! Ya no creo en nada. Odio a los que creen” (Лухиц, 1924).

Si bien la pieza pretende mostrar las dificultades, incluso la imposibilidad, de construir una sociedad perfectamente justa e igualitaria que a la vez respete la individualidad de sus miembros, tampoco ve en el escepticismo casi nihilista del Doctor (“Ya no creo en nada. Odio a los que creen”) una respuesta apropiada. La distopía, de hecho, termina por convertirse en tragedia: los ciudadanos de Igualdad, tras ser “contaminados” del gusto por la pasión, por el conflicto y por la violencia, se abalanzan contra los soldados para vengarse por el crimen cometido por uno de ellos y son masacrados sin piedad. De los soldados no han aprendido el sentimiento ni la alegría de vivir, sino la intolerancia, la lucha absurda y el odio.

En las últimas escenas, el Doctor es asesinado por un Niño, único sobreviviente de la matanza, a quien el Comisario impone este crimen como condición para acompañarlo. Entre ambos se da un escalofriante diálogo que es uno de los puntos culminantes de varias líneas temáticas centrales de la obra:

**Comisario** (*al Niño*). ¿Querés venir con nosotros, Niño?

**Niño**. Oh, señor.

**Comisario**. ¿Y vos sabés qué significa matar?

**Niño**. Lo sé.

**Comisario**. ¿Y qué es robar, mentir, engañar?

**Niño**. Lo sé.

**Comisario**. ¿Y vos vas a matar, luchar, engañar, Niño?

**Niño**. ¡Lo haré! (Лухиц, 1924).

Mientras el Comisario encabeza la marcha de sus soldados para proseguir la búsqueda fútil e interminable de la Tierra Prometida, el Doctor grita en agonía: “¡No hay un final! ¡Llegarán, pero no lo encontrarán!” (*ibíd.*), palabras que, en opinión de Vólskaia, “expresan la esencia trágica puesta en la base del género recién creado [*i.e.* el drama distópico] y realizada en la clave bíblica del apocalipsis” (Вольская, 2013: 43). Desde luego que el término de comparación más evidente es *Nosotros*, y es innegable la influencia ejercida por la novela y los ensayos de Zamiatin en el plan y, en especial, en

los temas abordados en esta y otras obras de Lunts,<sup>138</sup> como los vínculos entre revolución, libertad y tiranía, o la aparente contradicción entre el deseo de igualdad y el afán de libertad. En un interesante análisis comparativo, en el que señala los puntos de contacto y de alejamiento entre ambos autores, Vólskaia estima que Lunts ha ido un paso más adelante que Zamiatin en su “pronóstico antiutópico”, puesto que “pudo plasmar, dentro de los límites de un género nuevo que hizo propio, la profundamente dolorosa superación, por parte de las masas, del sueño utópico perdido, el desmoronamiento de la fe en el futuro, sobre todo el adquirido al precio del odio y el fratricidio” (Вольская, 2013: 44).

Tampoco se pueden soslayar los paralelos con el expresionismo, con el teatro simbolista (según Kaverin una de las principales fuentes de las que abrevó Lunts para idear la forma genérico-estilístico de la obra [Kalininova, 1999: 52]) y con obras como *R.U.R.* de Karel Čapek (1920), algunos relatos de Kaverin, y novelas como *La rebelión de los misántropos* (1922) de Serguéi Bobróv o *Los huevos fatales* (1924) y *Corazón de perro* (1925) de Mijaíl Bulgákov.<sup>139</sup> Muchas de estas obras presentan una mirada distópica o, por lo menos, escéptica sobre las utopías, y ponen en primer plano, al igual que *La Ciudad de la Verdad*, las tensiones entre los afanes utópicos de justicia, igualdad o perfeccionamiento del ser humano con una realidad que parece imponerse por encima de esos sueños (Suvín, 1979: 255).<sup>140</sup> Pero me interesa en especial mencionar a Vladímir Maiakovski, que en sus obras dramáticas (que son, de modo significativo, comedias, y no tragedias como las de Lunts) plasmó de manera magistral esta misma tensión.

Los paralelos con Maiakovski son tanto temáticos como procedimentales. No es casual que ya su primera obra teatral, la tragedia *Vladímir Maiakovski*, escrita por el joven autor en tiempos prerrevolucionarios (1913) y enmarcada en la poética futurista,

---

<sup>138</sup> En opinión de Kalininova, es posible que Lunts haya asistido a lecturas de la novela por parte de Zamiatin (1999: 52), pero, en todo caso, es indudable que estaba familiarizado con su temática y principales líneas narrativas.

<sup>139</sup> Es asimismo interesante notar, con Li Seungok (Ли, 2008) que el título de la obra parece aludir a la utopía *La ciudad del sol* de Tomás Campanella, lo que, para Li, permite establecer un vínculo entre el gris igualitarismo representado por la ciudad de Lunts y el árido escolasticismo que era la base teórica de la utopía de Campanella. Nótese, de paso, que Anatoli Lunacharski escribió en 1920 el drama *Tomás Campanella*, lo cual habla de la vigencia de la figura del pensador italiano en los círculos intelectuales de la época.

<sup>140</sup> El único tema importante que es común a la mayoría de estas obras pero no encuentra eco en *La Ciudad de la Verdad* es el de las relaciones entre ciencia y utopía. Sin embargo, sí tiene una gran importancia en ella la cuestión de la razón, sus vínculos con los otros aspectos del ser humano y su posible utilidad para la construcción de una sociedad utópica.

tuviera como título provisorio *La rebelión de las cosas* (*Восстание вещей*), mismo título que usaría años más tarde Lunts para su guion cinematográfico, cuyos temas retomaría luego en *La Ciudad de la Verdad*. La segunda obra de Maiakovski, *Misterio bufo* (escrita en 1918 para celebrar el primer aniversario de la Revolución de Octubre, y luego revisada y ampliada en 1921), se ubica cómodamente en la tradición utópica al presentar la revolución como un diluvio universal arrollador, renovador e irreversible en la cual los “impuros” (la masa de trabajadores) se deshacen una a una de sus cadenas y alcanzan finalmente un Paraíso Terrenal, donde, una vez más, los objetos cobran vida, pero esta vez no para rebelarse contra los humanos sino con el fin de trabajar para ellos.

Algunos críticos (entre ellos Segel, 1979 y Russell, 1988) incluso han sugerido que debe verse en *La Ciudad de la Verdad* una respuesta a *Misterio bufo* y han dado buenos argumentos para sostener esta postura, en particular la presencia en ambas obras de un contraste entre dos grupos contrapuestos (“puros” e “impuros” en Maiakovski; soldados y habitantes de la Ciudad de la Igualdad en Lunts), de los cuales uno es presentado como una masa indiferenciada y el otro como un conjunto de individualidades sumamente diversas. Sin embargo, a la clara presentación, en Maiakovski, de uno de los grupos como negativo y del otro como positivo, debe oponerse la imagen mucho más ambigua de las “multitudes” en la obra de Lunts.<sup>141</sup>

Las otras dos obras de Maiakovski que vale la pena mencionar, a pesar de ser posteriores a la muerte de Lunts, son *La chinche* (1928) y *El baño* (1929), en la medida en que ambas lidian con desviaciones o “degeneraciones” de la utopía. En ambos casos, ya sea que la crítica esté dirigida a las tendencias pequeño-burguesas de la época de la NEP o a la burocracia soviética, Maiakovski ajusta cuentas con el presente que el futuro debe venir a reemplazar, con la tierra real que debe dar lugar a la prometida. A diferencia de Lunts, quien no parece creer en la factibilidad de la llegada a la Ciudad de la Verdad (Шубинский, 2003: 7), Maiakovski tiene clara la meta, así como los enemigos que están en el camino e impiden alcanzarla, y a ellos destina sus embates, que toman la forma de una mordaz sátira de tradición gogoliana.

En *La Ciudad de la Verdad*, no existe un enemigo externo, reconocible: este se encuentra agazapado dentro de cada uno, o entreverado en la naturaleza humana. Lunts –y aquí sí Maiakovski comparte su visión– sabe que la vida humana no puede excluir el dinamismo, el cambio y la autocrítica, que el paraíso, de existir, no puede ser un lugar

---

<sup>141</sup> El tema es rico y amplio; en un próximo trabajo me dedicaré a un análisis en profundidad de la obra y sus relaciones con la de Maiakovski.



de “entropía” (según los términos de Zamiatin), estático e inmutable, que la verdad y la igualdad no pueden ser esencias muertas sin contacto con la vida.

Al abordar la cuestión de la utopía, Lunts hace un aporte significativo a un diálogo filosófico y estético que se remonta a la *República* de Platón (Воробкало, 143) y el relato bíblico de la Tierra Prometida, y pasa por la tradición utópica que inaugura Moro hasta llegar a Zamiatin. De esta manera, Lunts

establece complejos vínculos estéticos con los problemas del presente. Al introducir en la narración alusiones a ideas filosóficas sobre la obtención del ideal utópico en una situación de sangrientas guerras y revoluciones, Lunts revela la distancia histórica que separa el sueño de la realidad, el “hoy” del “mañana” (Вольская, 2015: 16).

Es indudable, más allá de estos paralelos y semejanzas, que *La Ciudad de la Verdad* constituye un hito de gran originalidad en el contexto del teatro soviético, que en la primera mitad de la década del ‘20 estaba dando sus primeros pasos en la búsqueda de un repertorio que estuviera a la altura de los clásicos de la época imperial y que, a la vez, pudiera expresar las preocupaciones de una sociedad nueva e insertarse en las tendencias del arte de un siglo nuevo.

Con *La Ciudad de la Verdad*, Lunts consigue el raro logro de volcar problemas filosóficos y sociales en una obra teatral como parte integral del conflicto, sin aridez expositiva ni conclusiones cerradas en boca de un *raisonneur*. Las “multitudes” son presentadas con trazos gruesos, en una representación más simbólica que psicológico-realista (algunos nombres de personajes son: el Gordo, el Taciturno, el Alegre, el Joven, el Viejo), lo cual hace más claro su contraste y más dramática su colisión, y se deja al espectador la tarea de rumiar por sí mismo las implicancias de ambas filosofías, así como de su choque y del triunfo de la una por sobre la otra. *La Ciudad de la Verdad* presenta, bajo una forma dramática, la pugna de fuerzas opuestas en la Rusia de la Guerra Civil, pero se niega a resolver el conflicto: el momento de síntesis dialéctica que aúne y supere ambos campos contrapuestos no existe en la obra, así como parecía no existir en la sociedad que la obra se propone pensar.

A todas luces, Lunts procura no ofrecer respuestas sencillas para problemas complejos. Cumple de esta manera, a pesar de su oposición a la poética de Chéjov, su muy citado dictamen acerca de la tarea del artista: a este le corresponde no “la resolución de la cuestión” sino su “correcto planteamiento” (Чехов, 1976).

Este planteamiento, por añadidura, se expresa a través de una forma dramática que es dinámica, plena de acción, cambios de ritmo y movimiento, con usos cinematográficos y expresionistas de la luz y el sonido: en ese sentido, es una realización consecuente de un programa estético del que la búsqueda de nuevas formas y la oposición al “realismo chato y materialista” son los principios fundamentales. Acerca de la pasmosa modernidad de la técnica dramática de Lunts, cita Ichin las palabras de Serguéi Slonimski: “las obras de Lunts es como si hubieran sido escritas en los años ‘90 del siglo XX” y del anónimo autor de las anotaciones a la edición petersburguesa de las obras de Lunts: “El lector que lea las obras de Lunts, editadas por primera vez en nuestro país, quizás experimente un sentimiento de conmoción análogo al que vivieron muchos en los años ‘60 al descubrir a Mijaíl Bulgákov” (en Ичин, 2011: 15).

Como ya he señalado, la tendencia conservadora en el arte impuesta en la URSS, para la que todas las características relevadas en los párrafos anteriores no eran sino deficiencias inaceptables, borró a Lunts del panorama de la literatura ruso-soviética y excluyó su obra dramática tanto del repertorio nacional e internacional como del horizonte de lectura del público, de la crítica e incluso de los historiadores de la literatura.<sup>142</sup> Esta condena al olvido –indigna de la memoria de un escritor tan significativo– tan solo empezó a ser subsanada en las últimas dos décadas. Sirva pues este artículo (y la traducción a la que acompaña) como primera aproximación al autor en el mundo hispanohablante, y como llamado para que traductores, lectores, críticos y especialistas en literatura rusa comiencen a dirigir su atención a la obra de Lev Lunts, uno de los dramaturgos más injustamente olvidados del siglo XX, cuya obra, cien años después, no ha perdido un ápice de modernidad.

## **Bibliografía**

- Borges, J. L. (2005) “Prólogo” a Adolfo Bioy Casares, *La invención de Morel*. Buenos Aires: Emecé.
- Kalininova, O. (1999) Идея пути “В страну обетованную” в прозе и драматургии Л. Н. Лунца. Diplomová práce // Filozofická Fakulta, Univerzity Karlovy v Praze [Kalininova, Olga, *La idea del camino ‘A la tierra prometida’ en la prosa y dramaturgia de L. N. Lunts*. Tesis de doctorado. Praga: Facultad de Artes de la Universidad Carolina, 1999]. Disponible en: <https://dspace.cuni.cz/bitstream/handle/20.500.11956/19803/150011679.pdf?sequence=1>.

---

<sup>142</sup> Es significativa en este sentido la omisión de toda mención a Lunts en el por lo demás minucioso *El teatro ruso. Del imperio a los Soviets* de Marc Slonim, publicado originalmente en 1961.

- Lo Gatto, E. (1973) *La literatura ruso-soviética*. Buenos Aires: Losada. Traducción de Oreste Frattoni.
- Russell, R. (1988) "The Dramatic Works of Lev Lunts". En *The Slavonic and East European Review*, Vol. 66, n.º 2, pp. 210-223. Disponible en: <https://www.jstor.org/stable/4209736>.
- Segel, H. (1979) *Twentieth-Century Russian Drama from Gorky to the Present*. Nueva York: Columbia University Press.
- Shvabrin, S. (2012) "Lev Lunts, brat-skomorokh (O dramaturgii L'va Luntsa) by Kornelija Ichin" en *The Slavic and East European Journal*, Vol. 56, n.º 2, pp. 307-309. Disponible en: <https://www.jstor.org/stable/41698496>.
- Suvin, Darko (1979) *Metamorphoses of Science Fiction. On the Poetics and History of a Literary Genre*. New Haven y Londres: Yale University Press.
- Богданова, О. В. и др. (2019-2021) Энциклопедический словарь "Литераторы Санкт-Петербурга. XX век". [Bogdanova O. V. et al., *Diccionario enciclopédico "Literatos de San Petersburgo. Siglo XX"*]. Disponible en: <https://lavkapisateley.spb.ru/enciklopediya/>.
- Васильев, Е. М. (2009) Авторские жанровые обозначения в драматургии XX века // *Дергачевские чтения - 2008*. Т. 2. — Екатеринбург, 2009 [Vasíliev E. M., "Denominaciones genéricas autorales en la dramaturgia del siglo XX" en *Lecturas de Dergachi*. 2008, T. 2. Ekaterimburgo]. Disponible en: <https://elar.urfu.ru/bitstream/10995/22174/1/dc2-2008-08.pdf>.
- Вольская, А. Б. (2013) 1920-е: у истоков новой драматургии (Лев Лунц. Антиутопия "Город Правды") / А. Б. Вольская // *Научное мнение*. — 2013. — № 12. — С. 40-45. [Vólskaia A. B., "Los años 1920: cerca de las fuentes de una nueva dramaturgia (Lev Lunts. Distopía *La Ciudad de la Verdad*)" en *Naúchnoe mnenie*, n.º 12, pp. 40-45]. Disponible en: <https://www.elibrary.ru/item.asp?id=21080010>.
- Вольская, А. Б. (2015) *Поэтика драматургии Льва Лунца. Диссертации на соискание ученой степени*. Смоленск: Смоленский государственный университет. [Vólskaia A. B., *La poética de la dramaturgia de Lev Lunts*. Tesis de doctorado. Smolensk: Universidad Estatal de Smolensk]. Disponible parcialmente en: [http://www.smolgu.ru/files/doc/D212\\_254\\_01/volskaya\\_a.pdf](http://www.smolgu.ru/files/doc/D212_254_01/volskaya_a.pdf).
- Воробкало, М. О. (2013) Интертекстуальность пьесы Льва Лунца "Город Правды" // *Вісник ЛНУ імені Тараса Шевченка* № 2 (261), Ч. II, 2013. [Vorobkalo M. O., "La intertextualidad en la obra de Lev Lunts *La Ciudad de la Verdad*", boletín de la Universidad de Lushansk, n.º 2 (261), V. II]. Disponible en: <https://bit.ly/3jWVnpz>.
- Жданов, А. (1952) Доклад о журналах "Звезда" и "Ленинград" // М.: Госполитиздат. [Zhdánov A., "Informe sobre las revistas *Zvezdá* y *Leningrad*". Moscú: Gospolitizdat]. Disponible en: [https://imwerden.de/pdf/zhdanov\\_doklad\\_o\\_zhurnalakh\\_zvezda\\_i\\_leningrad\\_1952\\_\\_ocr.pdf](https://imwerden.de/pdf/zhdanov_doklad_o_zhurnalakh_zvezda_i_leningrad_1952__ocr.pdf).
- Ичин, К. (2011) *Лев Лунц, брат-скоморох*. Белград: Филологический факультет белградского университета. [Ichin K., *Lev Lunts, hermano-skomoroh*. Belgrado: Facultad de Filología de la Universidad de Belgrado]. Disponible parcialmente en: <https://es.calameo.com/books/00497130958adc82dd663>.

Ли Сын Ок (2008) Русская антиутопическая драматургия 1920-1930-х годов // *Известия Российского государственного педагогического университета им. А. И. Герцена* [Li Seungok, “La dramaturgia antiutópica rusa de los años 1920-1930” en *Boletín de la Universidad Pedagógica Estatal Rusa “A. I. Herzen”*]. Disponible en: [https://lib.herzen.spb.ru/media/magazines/contents/1/37\(80\)/sin\\_ok\\_izv37\\_80\\_p210\\_214.pdf](https://lib.herzen.spb.ru/media/magazines/contents/1/37(80)/sin_ok_izv37_80_p210_214.pdf).

*Литературная энциклопедия: В 11 т.* (1932) М. [*Enciclopedia literaria en 11 tomos*. Moscú]. Disponible en: <http://feb-web.ru/feb/litenc/encycllop/>.

Луначарский, А. В. (1923) Письмо к А. И. Южину—Сумбатову, 26/VII 1923 г. [Lunacharski, A. V., Carta a A. I. Iuzhin—Sumbátov, 26 de julio de 1923]. Disponible en: <http://lunacharsky.newgod.su/lib/neizdannye-materialy/pisma-k-a-i-uzinu-sumbatovu/pismo-2/>.

Лунц, Л. Н. (1922a) Почему мы Серапионовы братья. [Lunts L. N., “Por qué somos los Hermanos de Serapión”]. Disponible en: [http://az.lib.ru/l/lunc\\_1\\_n/text\\_0070.shtml](http://az.lib.ru/l/lunc_1_n/text_0070.shtml).

Лунц, Л. Н. (1922b) Об идеологии и публицистике. [Lunts L. N., “Sobre la ideología y la propaganda”]. Disponible en: [http://az.lib.ru/l/lunc\\_1\\_n/text\\_0080.shtml](http://az.lib.ru/l/lunc_1_n/text_0080.shtml).

Лунц, Л. Н. (1922c) На Запад! [Lunts L. N., “¡A Occidente!”] Disponible en: [http://az.lib.ru/l/lunc\\_1\\_n/text\\_0090.shtml](http://az.lib.ru/l/lunc_1_n/text_0090.shtml).

Лунц, Л. Н. (1924) *Город Правды*. [Lunts L. N., *La Ciudad de la Verdad*]. Disponible en: <http://emsu.ru/extra/htm4s/um/1999/10/1-1.htm>.

Лунц, Л. Н. (1994) Бертран де Борн // *Вне закона*. Спб.: Композитор. С. 98 — 140. [Lunts L. N., “Bertran de Born” en *Fuera de la ley*. San Petersburgo: Kompozítor, pp. 98—140]. Disponible en: <https://readli.net/chitat-online/?b=907512&pg=1>.

Чехов, А. П. (1976) Письмо Суворину А. С., 27 октября 1888 г. Москва // Чехов А. П. *Полное собрание сочинений и писем: В 30 т. / Т. 3. Письма, Октябрь 1888 — декабрь 1889.* — М.: Наука, 1976. — С. 45—48. [Chéjov A. P., “Carta a Suvorin A. S., 27 de octubre de 1888, Moscú” en *Obras y correspondencia completas en 30 tomos. Tomo 3: Correspondencia octubre 1888-diciembre 1889*. Moscú: Nauka, pp. 45-48]. Disponible en: <http://feb-web.ru/feb/chekhov/texts/sp0/pi3/pi3-045-.htm>.

Шубинский, Б. (2003) Прекрасней правды // Лунц Л. *Обезьяны идут!* — СП: ИНАПРЕСС [Shubinski, B., “Más hermoso que la verdad” en Lunts L. *¡Vienen los monos!* San Petersburgo: Inapress].

Щеглов, Ю. К. (2009) *Романы Ильфа и Петрова: Спутник читателя.* — СП: Издательство Ивана Лимбаха [Scheglov Ju. K., *Las novelas de Ilf y Petrov: acompañante del lector*. San Petersburgo: Editorial Iván Limbaj].

\*Todos los enlaces fueron consultados el 29/12/2021.

## **La ciudad de la verdad<sup>143</sup>**

Lev Lunts

*Obra en tres actos*

### **Prólogo**

Los héroes de esta obra, según la concepción del autor, son no personas individuales sino dos pueblos, dos multitudes: soldados y habitantes de la Ciudad de la Igualdad.

Los ciudadanos son todos semejantes unos a otros, se visten de la misma manera, caminan a la par, su habla es sorda y brusca, monótona. Se funden todos en una sola masa.

Los soldados son todos diferentes. La ropa, las voces, los movimientos: cada cual tiene los propios, distintos de los demás. Esta multitud cambia en cada escena. De entrecruzarse vulgares insultos de *muzhik* pasan a los discursos más grandilocuentes.

Antes de cada escena, antes de cada ruptura en el estilo, hay una pausa y, por lo general, un cambio en la iluminación de la escena.

### **PERSONAJES:**

**Comisario**

**Doctor**

El Taciturno

El Gordo

El Alegre

El Joven

El Viejo

1° soldado

2° soldado

3° soldado

---

143 La presente traducción toma como fuente Лунц, Л. Н., *Обезьяны идут! Проза. Драматургия. Публицистика. Переписка*. Составление, подготовка текстов, комментарии Е. Лемминга. Санкт-Петербург, ИНАПРЕСС, 2003, pp. 214-240.

4° soldado

5° soldado

6° soldado

**Vania**

Habitantes de la Ciudad de la Igualdad:

**1° anciano**

**2° anciano**

3° anciano

**1° joven**

**2° joven**

**3° joven**

**La Muchacha**

**El Niño**

## PRIMER ACTO

### (PRÓLOGO)

#### ESCENA I

*Se levanta el telón. Noche. Oscuridad. La luna ilumina a una MULTITUD DE SOLDADOS que rodean al COMISARIO. Todos están demacrados, cansados, andrajosos. Vestidos con cualquier cosa. Algunos llevan los andrajos de un viejo uniforme de campaña, otros están envueltos en pieles de animales. No todos tienen fusiles, algunos tienen picas antiguas e incluso hachas de guerra. Todos están excitados, se apretujan alrededor del Comisario; más atrás está el DOCTOR sentado, tranquilo, sonriente.*

**Multitud.** ¡A Rusia!

**Comisario** (primero habla nervioso, preocupado, luego, cada vez más seguro, hasta llegar a un estado de auténtica inspiración). ¡Allí! ¡Allí! ¡Allí está Rusia! ¿Qué hay detrás? ¡China, amarilla, maldita sea! Cinco años hemos debido perecer en el país de los ojos rasgados, en tierra extranjera, hemos trabajado como bueyes. ¡Así será, a casa! A casa... ¿y qué hay en casa...? ¿Escucharon lo que contaban los caminantes? En casa está la verdad, y por la verdad viven las personas. Y todos son iguales. Solo trabajá, ¿oís?, trabajá... y no habrá nadie mejor que vos. Nadie te dirá: “Soy más rico que vos”. Ya no hay más plata, no hay más riqueza. Y nadie te dirá: “Soy más ilustre que vos”. La misma sangre tienen todos, roja es la sangre de todos. Querés arar la tierra: ¡tuya es la tierra! Querés ser operario: ¡tuya es la máquina! No hay negativa para vos: trabajá y comé, ¡a tus anchas! Ya no hay bandolerismo ni robos, no hay juicios ni cárceles, ni impuestos, ni soldados. Ya no corre sangre: ¡paz! ¡Paz en la isba, paz en casa y en el campo, y en todo el país! Por eso todas las personas son iguales.

*El Doctor se ríe con malicia. Todos hacen silencio. Pausa. El humor decae.*

**Voz insegura de la multitud de soldados.** ¡Pero tengo hambre!

**Otra voz.** ¡Mucha hambre!

**Multitud** (*haciéndose eco*). ¡Cansado! ¡Cansado! ¡Allá estábamos saciados! ¡Y acá la muerte!

**Soldado taciturno.** Hablás muy fino: ¡danos de comer!

**Multitud.** ¡Danos de comer! ¡Danos de comer! ¡Danos de comer! Vos nos sacaste de ahí: ¡danos de comer! Ya estábamos acomodados allá.

**Taciturno.** Nuestras esposas se quedaron allá.

**Multitud** (*furiosa*). ¡Esposa! ¡Esposa! ¡Seis semanas! ¡Volvamos atrás! ¿Para qué nos sacaste de ahí? ¡Atrás! ¡No seguiré adelante! ¡Ni yo! ¡Ni yo! ¡Atrás! ¡Atrás! ¡Atrás! (*Rodean de cerca al Comisario*).

**Comisario.** ¿Hambrientos? ¿Cansados? ¡Más hambrientos aún van a estar! ¡Orina van a tener que tomar! ¡Y vómito van a comer! ¡Pero llegarán!

**Multitud** (*apretujándose*). ¡Estás mintiendo! ¡No seguiré!

**Comisario.** ¿No quieren? ¡Como quieran! Vuelvan atrás. Por el desierto de Gobi. El desierto de Gobi, ¿oyen? Seis semanas tardamos en venir, seis semanas de camino de vuelta. ¿Llegarán? ¿Llegarán? No, hermanitos, se van a morir bien muertos... ¿Puede que vos llegues, o vos, o vos? ¡Seis semanas por el desierto de Gobi!

*La multitud guarda un silencio lóbrego.*

¿Hacen silencio? ¿Qué pasa? ¿Qué pasa que no me golpean? Mátenme. Pero recuerden: si vuelven atrás, no llegarán.

*La multitud retrocede.*

**Comisario** (*inspirado*). ¡Pero allá, hacia adelante, llegarán! Solo un día nos queda por andar, no podemos abandonar todo y dar la vuelta, ¿verdad? ¡Un día, un día!

¿Recuerdan el pan que comían en China? ¿Y se acuerdan de cómo trabajaban, el sudor en el cuerpo y la sangre en los labios? ¿Se han olvidado? ¿Olvidaron cómo lloraban por la patria las noches junto al fuego...? ¿Las esposas, dicen? ¿Y acaso no están allá, en Rusia, sus esposas? ¿No las pequeñas, no las amarillas y calladas como peces, sino sus verdaderas esposas, castañas y grandes? ¡Acaso se han olvidado de sus hijos, hijos naturales, de cabellos rubios y narices chatas, que tienen los ojos de ustedes, la sangre de ustedes...! Dentro de un día, un solo día, ¡sus hijos!

**Multitud.** ¡A Rusia!

**Comisario.** ¿Y el hambre?

**Multitud.** ¡A Rusia!

**Comisario.** ¿Y el pan que comían con los amarillos?

**Multitud.** ¡A Rusia!

**Comisario.** ¿Y las esposas con las que dormían en China?

**Multitud.** ¡A Rusia!



**Comisario.** ¡Entonces escuchen! Al primero que empiece a rechistar, ¡lo mato! Y de nuevo escuchen: al primero que tropiece, ¡lo mato! Solo los sanos llegarán, ¡muerte a los enfermos!

**Multitud.** ¡A Rusia!

**Comisario.** ¡Victoria! (*Se tambalea*). ¡Suficiente, muchachos! Pasaremos la noche acá. (*Intenta caminar, no puede*). ¡Vania!

*Vania se acerca corriendo.*

Llévame, querido, hasta mi capote... Estoy cansado, recién ahora me... (*Se queda dormido sobre el hombro de Vania*).

**Vania.** ¡Comisario! Ey, Comisario, ¿me oís?

**Viejo soldado.** Se durmió, corazón, estaba cansado.

**Doctor.** Tenía de qué. Tres días estuvo sin dormir, temía que lo mataran ¡ustedes!

**Viejo.** Ah, doctor. Vos también estás acá.

*Se llevan al Comisario a una esquina, lo depositan sobre el capote.*

**Comisario** (*gritando entre sueños*). ¡Ah! ¡Ah! ¡Ah!

**Vania** (*se acerca corriendo*). ¡Comisario!

**Comisario.** ¡Vania! ¡Vania! (*Se aferra a él*).

**Vania** (*con ternura*). ¡Acá estoy! ¡Soy yo!

**Comisario.** ¡Vania! Solo vos me querés... Defendeme, si estos... Me voy a dormir, pues... Y si empiezan... despertame, para que no me maten... Vania... (*Se queda dormido*).

**Vania.** Dormí, dormí... (*Lo recuesta, se va hacia un lado con los otros soldados*).

**Doctor** (*de pie sobre el Comisario*). Qué hombre terrible.

## ESCENA II

*Pausa. La luna se esconde. A la izquierda está el Comisario durmiendo. El Doctor está recostado. A la derecha, los soldados.*

**Viejo.** ¡Habría que rezar, hermanos míos!

*Silencio.*

¿Rezamos?

**Taciturno.** ¡Andate al diablo! Y pensabas ir a Rusia. ¡En Rusia no hay Dios!

**Alegre.** ¡Lo registramos en los egresos! (*Estalla en carcajadas solo, nadie lo secunda*).

**Vania.** ¡Tío Iasha! ¡Tío Iasha! ¿Dormís?

**1° soldado.** Duermo.

**Vania.** Yo no me voy a poder dormir. En toda la noche no voy a dormir. Me quedé pensando... Qué cosas dijo el Comisario. Tío Iasha, ¿eh?

**1° soldado.** Dejame, pesado.

**3° soldado.** Tan cansados, tan cansados, ¡carajo!

**4° soldado.** Me gustaría saber cómo reparten la tierra allá.

**Taciturno.** Sin alguna trampa es imposible. Fraude.

**3° soldado.** Seguro que ya ni hay tierra. Se la robaron toda.

**Taciturno** (*con alegría*). ¡Es cosa sabida!

**4° soldado.** ¿Y cuánto le darán a cada uno? Tendrán que desprender otra Palestina.<sup>144</sup>

**Alegre.** Tres arshines,<sup>145</sup> ahí tenés tu Palestina. ¡Ja, ja!

**Vania.** ¡Tío Iasha, tío Iasha!

**1°.** Bueno, ¿a vos qué te pasa, culo inquieto?

**Vania.** Es que yo a Rusia no la recuerdo. Era pequeño. ¿Cómo puede ser, tío Iasha?

**1°.** Cuando te zurren ya te vas a acordar.

**Vania.** O puede que la recuerde, solo que no sé si de verdad era Rusia o si fue un sueño. Siempre sueño cosas extrañas.

**Taciturno.** Qué tipo estúpido.

**Vania.** Era toda azul, Rusia. Así la recuerdo. El cielo era azul, y el bosque, y la gente.

**Taciturno.** Eso es, un estúpido. Anormal.

**1°.** Esperá, muchacho. ¿Tenés padres?

**Vania.** No me acuerdo.

**Taciturno.** ¡Uy, diablos! (*Escupe*).

**1°.** Tarado, mirame, acordate: padre-papá, mamá, ¿no recordás?

**Vania.** N-no.

**Viejo.** Lo desmemoriaron los chinos al pequeño, se la quitaron a golpes, los demonios.

**Vania** (*en voz baja*). ¡Pero sí tengo prometida!

*Carcajadas.*

**Gordo.** ¿Prometida? ¿Pero vos sabés lo que es una prometida?

**Alegre.** ¡Ja, ja! ¡Me hacés reír, de veras! ¿Prometida? ¿Y dónde está?

---

<sup>144</sup> El término “Palestina” parece estar usado aquí en el sentido de “tierra fértil”.

<sup>145</sup> *Arshín* (“codo”): Antigua unidad de medida rusa, equivalente a 71,1 cm.

**Vania.** En Rusia.

**4°.** ¿Es bonita, supongo?

**Vania.** No me acuerdo.

*Carcajadas.*

**Soldados.** ¡Buen prometido este! ¡Olvidó a la novia!

**Vania** (*con sencillez*). Pues no me acuerdo. Su cara es grande y blanca. Toda ella es blanca. Y no recuerdo nada más. (*Animándose*). ¡Cuando la veo en sueños, todo se vuelve tan luminoso, como en primavera, ah-ah-ah! Es de mi misma altura, silenciosa. Y cuando viene hacia mí, el pecho se me ensancha y en el pecho me entra todo: el aire, y los árboles, y la arena. (*En voz baja*). Así es en mis sueños...

**Taciturno.** ¿Y si tu prometida, digamos, no te esperó y se casó?

**Vania.** ¿Cómo que se casó?

**Taciturno.** Muy sencillo. Vos no estabas y se casó con otro...

**Vania** (*encolerizado*). ¡Entonces los mato!

*Carcajadas.*

**Soldados.** ¡Se volvió loco! ¡El cuchillero! ¡Ah, qué tipo!

**Vania.** ¡Los mato! A él y a ella, mi prometida, los mato.

### ESCENA III

*A lo lejos, de entre las tinieblas, el prolongado llamado de una trompeta. Después el tañir de una campana. Los soldados se detienen, atónitos. Breve silencio.*

**Voz tímida.** ¿Qué? ¿Qué es eso?

**Todos al unísono.** ¿Oíste? ¿Oíste? ¡Yo lo oí, una campana! ¡Yo también! ¡Y yo! ¿Qué? ¿Qué?

**Joven** (*dando un salto*). ¡Es Rusia! ¡Soldados! Hemos llegado. ¡Llegamos, soldados! Rusia.

*Un solo suspiro sonoro y exultante, y todos se ponen de pie.*

**Joven.** ¡Soldados, en casa! ¡Estamos en casa! Esto es nuestro, esta arena, esta tierra, nuestra. ¡Soldados, todo nuestro!

*Por segunda vez, de entre las tinieblas, el tañir de la campana. Los soldados, enloquecidos, se arrojan unos sobre otros, se besan, algunos están a punto de llorar.*

**Soldados.** ¡Suenan las trompetas! ¡Las trompetas! ¡La campana! ¡Eh, hermanitos! ¡No llores, tarado! ¡Mañana llegaremos a casa! ¡A casa, en casa! ¿Comisario? ¡El

Comisario no lo oyó! ¡Comisario! ¡Déjenlo dormir! ¡Dejalo! Está durmiendo. Doctor, Doctor, ¿lo oyó?

**Doctor** (*con voz alta y brusca*). Yo no oí nada.

**Soldados** (*pasmados, se quedan en silencio un momento, después todos al unísono*).

¿Cómo que no lo oyó? No lo oyó. ¡Rusia! ¿Cómo puede ser? ¡Sonaron las trompetas! Hemos llegado, llegamos, ¡Rusia!

**Doctor**. ¡Disparates! (*Se levanta del suelo, indolente*). ¿Qué Rusia? ¡Disparates, digo yo! ¿Dónde Rusia? ¿De noche, en la oscuridad van a sonar las trompetas? ¡Están desvariando! ¿Quién lo oyó...? Yo no oí nada, no lo oí... ¿Quién? ¿Vos?

*El soldado retrocede.*

¿O vos lo oíste? ¡Pero quién de ustedes lo oyó, que los lleve el diablo!

*Los soldados, desconcertados, hacen silencio.*

**Doctor** (*recostándose en el lugar*). Mejor échense a dormir. Y por la mañana lo veremos: nadie ha oído nada.

*Los soldados se recuestan, sombríos y en silencio.*

**Doctor** (*en voz baja*). ¡Pero sí que lo oí, yo lo oí! ¿Quiere decir que llegarán? ¡Han llegado! Y encontrarán el paraíso. ¡Volvamos atrás, antes de que sea tarde, atrás! (*Inclinándose sobre el Comisario, que duerme*). ¿Pensás que te creí, embustero? ¿El paraíso en la tierra, y todos como uno...? ¿Verdad, justicia, felicidad...? ¡Y aun si es así, si es cierto, yo no quiero tu paraíso...! No quiero que lleguen: ¡mueran, y yo moriré con ustedes, pero no les permitiré llegar allá, no, no! ¡Odio tu paraíso, no lo quiero! ¡Atrás! ¡Antes de que sea tarde, atrás!

*Silencio.*

#### ESCENA IV

**Viejo**. ¿Rezamos, rezamos?

*Silencio.*

¿Rezamos?

**Taciturno**. Salí de acá, imbécil.

**Gordo**. ¡Dios! ¡Ja, ja! Es como atrapar al viento.

**Soldados** (*se burlan del Viejo*). ¡A ver, abuelo, enojate! ¡A ver, castiganos a nosotros los impíos! ¿Qué pasa que no rezás, eh, eh?

**Viejo**. Ya lo creo que voy a rezar.

**Soldados**. ¡Uy, qué miedo! ¡Uy, qué miedo! ¡Uy, me muero! (*Se ríen*).

*El Viejo se hace a un lado y comienza a rezar para sí, de cuando en cuando persignándose ampliamente.*

**Soldados.** ¿Por qué no en voz alta? ¿Abuelo? ¿Tenés miedo? ¿Dónde está tu dios? ¿Y qué clase de dios? ¡A ver, abuelo, estallá sobre nosotros como un trueno!

*El Viejo sigue rezando con tranquilidad. Se acallan las burlas. Silencio.*

**1° soldado** (*inseguro, en voz baja*). ¡No te olvides de la tierra!

**2°** (*sumándose*). Por que encontremos vivos a los nuestros, por que no nos olviden...

**3°.** De la tierra, de la tierra...

**4°.** Y que el bosque...

**5°.** Y el río...

*Los soldados rodean uno tras otro al Viejo. Solo el Taciturno maldice obstinado.*

**Taciturno.** ¡Roñosos! ¡Miserables pordioseros! ¡Burros! Mienten: ¡no hay Dios, no, fraude!

*Nadie le presta atención. Él hace silencio. Luego se levanta indeciso, se dirige al Viejo.*

**Taciturno.** Vos, este... de todos modos, este... no me delates con él... Por supuesto, un fraude, pero quién sabe... ¿Me oís?

*Los soldados se dispersan, cada uno a su lugar. Silencio.*

**Doctor** (*acercándose a los soldados*). ¿Qué, no duermen, amigos?

**3°.** ¿Cómo vamos a dormir? El Comisario nos dejó embobados.

**2°.** Tan linda que nos la pintó...

**Taciturno.** Puede que esté mintiendo...

**1°.** ¿Qué les parece esto? No hay forma de dormir, de ninguna manera. Mírenlo al Doctor...

**Alegre.** Será muy Doctor pero él tampoco puede dormir. Ja, ja, ja. (*Estalla en carcajadas*).

**2°.** El Doctor también es una persona.

**3°.** También está esperando, quiere llegar a casa.

**Doctor.** Pero no, amigos. Ya no duermo del *hambre*.

**Voces** (*asombradas*). ¿Del hambre? ¿Del hambre?

**Doctor.** ¿Qué, acaso ustedes no tienen un nudo en el estómago?

**4°.** Tener lo tenemos...

**2°.** También somos personas.

**1°.** Vos lo has dicho, Doctor: "hambre": ¡es cierto, estoy hambriento! Antes no, no lo había notado: solo pensaba en mi tierra natal.

**Gordo.** Todo lo natal que quieras, pero comer algo tampoco estaría mal.

**Doctor.** ¡Pero claro! No es el primer día que vivimos con hambre...

*Rumor de aprobación.*

**Doctor** (*con disimulo*). Será lo que ustedes quieran, pero allá en China estábamos saciados. Dos veces al día comíamos.

2°. Otra vez té, azúcar...

**Viejo.** ¡Oh, Señor!

**Gordo.** ¡Tfú! (*Escupe*).

**Doctor.** Lo recordarás: el viernes, carne hervida con arroz y todo el pan que quieras.

3°. Es para llorar...

**Gordo.** O cordero.

4°. No es gran cosa, el cordero...

**Gordo.** ¿Y qué tiene de malo el cordero?

2°. También es una persona...

**Taciturno.** Miente el Comisario, ¿quién le va a creer?

1°. Eso será así, pero el trabajo era como de presidio.

**Doctor.** Bueno, trabajar se debe en todas partes. ¿Piensan que en Rusia no se trabaja...?

Día y noche. Acá si querés, trabajás, si no querés, no, pero allá no tenés opción: ¡la comuna!

4°. Pero y qué si te emperrás: ¡no quiero!

**Doctor.** Te matan.

1°. ¿Cómo-cómo?

*Murmullo indeciso.*

**Vania** (*con voz sonora, furioso*). Qué vergüenza, qué vergüenza, muchachos. El Comisario dijo la verdad, el Comisario está durmiendo, ¡y hablan de volver atrás...!  
¡Qué vergüenza!

**Taciturno.** ¡Se le soltó un tornillo al idiota infeliz!

**Vania.** No, yo le creo... El Comisario duerme, y ustedes...

1°. Es verdad.

2°. Solo nos falta caminar un día más.

3°. Mañana llegamos a casa...

**Todos.** ¡A casa! ¡A casa! ¡Mañana!

## ESCENA V

*Otra vez llega, de la oscuridad, el prolongado llamado de la trompeta.*

**Soldados.** ¡Eh! ¡La trompeta! ¡Eh! ¡Casa! ¡Llegamos! (*Rodeando al Doctor*). ¡Lo oíste, Doctor! ¡Animal! ¿Vas a seguir torturando a la gente? ¡Ahora sí lo oíste, ta-ra-do...!

**Doctor.** ¡Bien, lo oí! Aúlla el chacal. Aúlla en el desierto el chacal, eso es todo.

*Los soldados se callan. Silencio.*

**Doctor.** (*Se ríe en voz alta*) Y ustedes, imbéciles, se lo creen todo. Qué fácil que es engatusarlos a ustedes: “Mañana llegamos a casa”. ¡Ja, ja, ja!

**Soldados.** ¿Cómo? ¿Cómo? ¿El Comisario? El Comisario lo dijo.

**Doctor.** Puede que sí, pero me cuesta creerlo. Cómo, por qué. ¿Quieren escuchar mi palabra? ¡Seis semanas hemos andado ya, seis meses nos quedan por andar, sí!

*Pausa ominosa.*

**Doctor.** Y en China están las mujeres. Las abandonamos, nos volvimos unos monjes. Y quién sabe, cuando lleguemos a Rusia, si la esposa se hartó de esperar, se consiguió a otro, y ahora tampoco allá podremos echarnos ningún polvo, ¡oh-oh, duro, eh!

**Voz** (*de la multitud*). La mujer...

## ESCENA VI

*Aclara. En el fondo, no muy lejos, los contornos de una ciudad: casas bajas, palmeras, torres. Nadie en escena ha notado la ciudad, pero el público puede verla.*

**Taciturno** (*dando un salto*). ¡Atrás!

**Todos.** ¡Atrás! ¡No seguiré adelante! ¡Miente el Comisario! ¡Atrás! ¡Atrás!

**Vania** (*despierta al Comisario*). Comisario, despertate, despertate, ¡Comisario!

**Comisario** (*levantándose con dificultad*). ¡¿Ah?!

**Soldados** (*avanzando sobre él*). ¡Estás mintiendo! ¡Mintiendo! ¡No seguiremos! ¡Atrás!

¡Hambre! ¡Animal! ¡No nos engañarás! ¡No seguiremos! ¡No seguiremos!

**Comisario.** ¡Silencio!

**Soldados.** ¡No seguiremos!

**Comisario.** Dije: ¡silencio!

*Los soldados hacen silencio, se miran inseguros. El Doctor se esconde en la parte de atrás.*

¿Qué, qué es lo que necesitan? ¡Que hable uno solo!

*Los soldados vacilan, retroceden.*

¿Qué pasa que se callan? ¡Que alguien hable!

**Taciturno.** Bien, hablaré. Yo se lo diré.

*La multitud, contenta, se amontona detrás de él.*

Bastante nos has mentido ya, Comisario. Decinos, ¿cuándo llegaremos? ¿Mañana?

**Soldados.** ¿Mañana? Contestá: ¡¿mañana?! (*Conteniendo la respiración, esperan la respuesta*).

**Comisario** (*tranquilo*). ¿Y si no? Y si no dentro de un día, ni dentro de dos... si llegamos dentro de 22 días, ¿entonces qué?

*Un grito de desesperación y cólera entre la multitud.*

**Taciturno.** ¡Pero entonces, entonces, danos de comer! ¡Danos de comer!

**Soldados.** ¡Danos de comer! ¡Danos de comer! (*Se amontonan, Taciturno adelante de todos*).

**Comisario.** ¿Darles de comer? ¿Darles de comer? ¡Comé esto! (*Le dispara a Taciturno con un revólver. Taciturno cae*).

**Alegre.** ¡Le dio de comer, y cómo! ¡Ja, ja, ja!

*Su risa febril resuena en el silencio absoluto. De pronto Alegre para de reír. La multitud de un lado, el Comisario del otro, están tensos, preparados para saltar. Sale el sol. La ciudad se ve con nitidez. Por tercera vez suena, estridente y cercano, el llamado de la trompeta.*

**Vania** (*con un grito penetrante*). ¡Una ciudad...!

*Todos se vuelven y se quedan paralizados ante el prodigioso espectáculo. Silencio. Los TRES ANCIANOS entran despacio.*

**1° anciano** (*su voz es brusca, desagradable, monótona*). La Ciudad de la Verdad y la Igualdad es nuestra ciudad. Estamos apartados en el desierto. Ustedes son los primeros que vienen: la paz sea con ustedes. Aquí somos todos iguales. Trabajamos igual, vivimos igual. Ustedes buscaban la verdad, la felicidad, el trabajo. Vengan, trabajen, vivan con nosotros. (*Se acerca despacio al cadáver de Taciturno*). ¿Qué es esto?

**Comisario.** ¡Yo lo maté!

**1° anciano.** ¿Qué es “maté”?

*Telón*



## SEGUNDO ACTO

### (CATÁSTROFE)

#### ESCENA I

*Una plaza en la Ciudad de la Igualdad. A la derecha, una colina. En la cima de la colina se ve un área abierta a los espectadores, pero oculta por arbustos del resto del escenario. A la izquierda, un pequeño promontorio de piedra. Al subir el telón, el escenario está a oscuras. Sale el sol: la cima de la colina de la derecha se ilumina por los primeros rayos, el resto del escenario está en las sombras.*

*En la cima de la colina están el JOVEN y la MUCHACHA, besándose. Se abren los arbustos y surge VANIA de un salto, con una lanza en las manos. Arroja la lanza al Joven. La lanza los atraviesa a los dos: al Joven y a la Muchacha. Se quedan de pie por un momento, inmóviles. Luego caen. Así yacen, muertos, atravesados por la lanza, iluminados por el sol. VANIA desaparece. El sol ilumina todo el escenario.*

#### ESCENA II

*A la izquierda, sobre el promontorio, aparecen LOS ANCIANOS de la Ciudad. Avanzan a la par, con paso acompasado.*

**1° anciano.** De nuevo el sol.

**2°.** Y un nuevo día.

**3°.** Que nos traiga felicidad. *(Se sientan en el suelo).*

**1°.** Nosotros somos los ancianos de la ciudad.

**2°.** Gobernamos la ciudad.

**3°.** Hasta que muramos.

**1°.** Y entonces vendrán otros.

**2°.** A gobernar la ciudad.

**3°.** Hasta que mueran.

**1°.** ¿Sobre qué trata hoy la conversación?

**2° y 3°.** Los recién llegados.

**1°.** Veinte días que están aquí. ¿Están contentos de esto?

**2° y 3°.** No lo estamos.

**1°.** Hablen.

**2°.** Son extraños, no semejantes a nosotros. Ni similares entre sí. Cada uno es diferente.

**2° y 3°.** No son personas.

2°. Inquietos y ruidosos. Hablan mucho y con bullicio. La lengua suave, las ideas extrañas. Cortan las palabras, no terminan las ideas, avanzan apresurados.

2° y 3°. No son personas.

2°. Trabajan desigual. Un día todo, otro nada. No van a trabajar. No duermen a tiempo, no comen a tiempo.

2° y 3°. Ni orden ni ley. No son personas.

1°. ¿Qué hacemos con ellos?

2° y 3°. Expulsarlos.

2°. Destruirán la ciudad.

3°. Romperán el orden.

2°. Corromperán a los jóvenes.

2° y 3°. Expulsarlos.

*Breve silencio.*

1°. Esperaremos. (*Poniéndose de pie*). Hemos dicho.

2° y 3° (*poniéndose de pie*). Hemos dicho. (*Salen lentamente*).

### ESCENA III

*La luz del sol es más brillante. Una MUCHACHA, detrás de ella el SOLDADO JOVEN.*

**Joven.** ¡Alto, muchacha! ¿Adónde te me escapás?

**Muchacha** (*habla con voz sorda, como todos los ciudadanos*). Trabajo.

**Joven.** El trabajo puede esperar. Pero los labios no.

**Muchacha** (*luchando por irse*). Trabajo.

**Joven.** ¿No fuiste vos acaso la que me besaste ayer?

**Muchacha.** Es la hora del trabajo.

**Joven.** Olvidalo.

**Muchacha** (*asombrada*). ¿Pero para qué vivir sin el trabajo?

**Joven.** ¡Para amar...! Ah, Muchacha, decime, ¿has amado acaso?

**Muchacha.** A todos.

**Joven.** No a todos, ¡a uno!

**Muchacha.** ¿Para qué?

**Joven.** Para que sea dulce. ¿Acaso nunca te han temblado las rodillas al verlo, el mejor de todos, el más hermoso de todos? ¿Acaso no has llorado por las noches, cubriéndote el rostro con las manos, porque él ama a otra, Muchacha?

**Muchacha.** Que la ame.

**Joven.** Si yo beso a otra muchacha, ¿no te dolerá, Muchacha?

**Muchacha.** Besala.

**Joven.** Ah, nunca has amado, pobre... Cuando ames a alguien, ni siquiera te vas a fijar en los otros. Y vas a esconderte durante horas tras una esquina, para tan solo verlo, para ir arrastrándote tras *él*, disimulada, y lamer las huellas de *sus* pies. Y vas a temblar en cuanto se dé la vuelta y vas a querer que se dé la vuelta. Vas a tener miedo de que no te vea y vas a querer que te vea, y se te acerque, y te abrace, y te muerda los labios...

¡Muchacha! Cuando se dé la vuelta y te vea, ¿no se estremecerá tu corazón y no te levantará la tierra para arrojarte a su encuentro? Y él te tomará en sus brazos y te llevará exultante. ¡Muchacha!

**Muchacha** (*apenas audible*). ¡Trabajo!

**Joven.** Y te llevará y te depositará sobre la hierba. Y caerá sobre vos, como un rayo de sol sobre la tierra y te atravesará como atraviesa el rayo la tierra, las tinieblas, el alma... Y luego, un año después, cuando te nazca un niño por él concebido, por él, por tu amado, ¿también entonces vas a pensar en el trabajo, Muchacha...?

*Se besan largamente.*

**Alegre.** ¡Ay, pero niña! ¿Y quién va a trabajar?

**Muchacha** (*asustada, da un grito sonoro*). ¡Aj! (*Al no entender qué le pasa, grita con voz sonora*). ¿Qué es esto?

**Alegre.** ¡Se asustó! ¡Por primera vez! ¡Se asustó! ¡Se asustó!

**Muchacha** (*aferrándose al Joven, insegura*). Trabajo...

**Alegre.** ¡Pero si acá estamos trabajando! (*Quiere besarla, ella lo aparta con fuerza, de manera que él se cae al suelo*).

**Muchacha** (*al Joven*). ¡Besame vos! Vos sos mejor.

**Alegre.** ¡Bravo! Se enamoró. Aunque no sea de mí, te felicito. Parece que hasta a estos santurriones se los puede despertar. ¿Y qué, no nos castigarán por no ir a trabajar?

**Muchacha.** ¿Qué es “castigarán”?

**Alegre.** ¡No entienden nada! Pues, que nos darán una paliza, significa...

**Muchacha.** ¿Para qué?

**Alegre.** ¡Oh, Dios mío! Para que trabajemos.

**Muchacha.** Pero eso duele.

**Alegre.** Para eso se golpea, para que duela.

**Muchacha.** No, acá no se golpea.

**Alegre.** Y si no les pegan, ¿para qué trabajan? ¡Jja, jja! ¡Ja, ja! (*Encantado por su propia agudeza, estalla en carcajadas*).

**Muchacha.** ¿Qué te pasa, qué le pasa?

**Joven.** ¿Qué?

**Muchacha.** Eso, eso... grita de forma extraña, y su boca...

*Alegre empieza a reírse aún más fuerte.*

**Joven.** Se está riendo.

**Alegre.** ¡A ver, reíte! ¡A ver, reíte! ¡Reíte! ¡Reíte! ¡Ja! ¡Jo! ¡Ju! (*Baila y hace caras*).

**Muchacha** (*empieza a reírse*). ¿Qué? ¿Qué es esto?

**Alegre.** ¡Ay, padrecitos, se está riendo! ¡Por Dios, se está riendo!

**Muchacha.** ¿Qué es esto...? ¡Ja-ja-ja! (*Besa al Joven y se va corriendo con él*).

**Alegre.** ¡Jja, ja! ¡Muy bien, niña! (*Corre tras ellos*).

*Entran el DOCTOR y el COMISARIO.*

**Comisario** (*sigue con la vista a los que corren*). Se estaba riendo la muchacha. ¿Lo viste, Doctor?

**Doctor.** Lo vi y me escandalizó.

*El Comisario, asombrado, se vuelve hacia él.*

¡Pero por favor, reírse en la Ciudad de la Igualdad! Nadie llora ni se ríe, ni se enoja, ni se asusta. Todos son iguales: la felicidad, ¡ja!

**Comisario** (*sombrío*). ¡Basta, Doctor!

**Doctor.** No, no... Mejor decime, Comisario, ¿vos te fuiste del trabajo hoy?

**Comisario.** Me fui.

**Doctor** (*burlón*). ¿Comisario? ¿Vos? ¿Rompiste el orden sagrado?

**Comisario.** ¡Doctor! No puedo... Trabajar así no puedo. Trabajar como loco, como un bruto, ¡no puedo!

**Doctor** (*en voz baja, triunfante*). ¡El reino de los iguales!

**Comisario.** ¡Que alguno sonría, grite, llore, no! Ellos callan, trabajan y callan, comen y callan. No entienden qué significa cantar, jugar, bailar. Querés golpearlos, y ni eso sirve: no entenderán por qué los golpeo, ni siquiera se enojarán: no saben hacerlo.

**Doctor.** Aprenderán. Sabés, se puede criar a un cachorro de tigre como a un perrito.

Pero en cuanto vea sangre, se acabó: se despierta el predador. Así son estos. Corderitos celestiales, pero huelen sangre y se vuelven como nosotros, unos rufianes.

**Comisario.** ¡Doctor, Doctor! No quiero *esta* felicidad, *esta* igualdad. Yo quiero la vida.

**Doctor.** Pero la vida es injusta. En la vida, querido mío, hay ricos y pobres, inteligentes y tontos.

*Salen. Entran los soldados en tropel.*

**3° soldado.** Qué comida esta. La panza no la aguanta.

**1°.** ¡Dulce vida! Y el trabajo tampoco es gran cosa...

**Viejo** (*echando miradas orgullosas*). ¡La ropa que nos han dado, nada mal!

**4°.** Una sola cosa les digo: ¡es aburrido!

**Todos** (*haciéndose eco*). ¡Aburrido! ¡Aburrido!

**2°.** Con esta gente no hay forma.

**5°.** No son personas: son percheros. Les colgás un vestido y siguen como si nada.

**1°.** Puede que sean unos santos, pero ¡qué aburridos, por Dios!

**Viejo.** Conversadores poco estimulantes.

**3°.** Se levantan, comen... como péndulos.

**5°.** Una sola palabra: percheros. Les colgás un vestido y siguen como si nada.

**1°.** Una palabrita bonita para embellecer, ¡ni soñarlo! Todo en su lugar, no dicen nada de más.

**2°.** Las palabras más sencillas ni las entienden. “Mío”, “tuyo”, no lo dicen. Todo es “nosotros” y “nuestro”.

**1°.** No, vivimos bien, eso no se discute, pero se está volviendo insoportable...

**3°.** Y por si fuera poco, las mujeres de acá son de madera...

*Estallido de indignación.*

**1°.** ¡Tfú son, y no mujeres...! Vas como si nada, te agarrás a cualquiera...

**3°.** Eso es lo malo, que no existe la negativa. Todas están dispuestas. Amar por ley no es interesante. ¡Si por lo menos alguna nos diera una trompada...!

**4°.** Viene uno: adelante, viene otro: hay lugar para todos. Parecemos perros apareadores.

**Viejo.** Libertinaje puro.

**6°** (*hasta el momento sin hablar*). Y aman para que las... ¡Como troncos, Dios santo! ¡También eso en su justa medida, Dios santo! Yo le mostré mi “medida”... Para ella era como un trabajo.

**5°.** Aman como percheros, por Dios.

**4°.** ¡Ay, salí de acá con tus percheros! Sos peor que comerse un rábano amargo.

**3°.** A uno lo reté a pelearnos a las trompadas. ¿Para qué?, me pregunta.

*Estallido de voces.*

**Todos** (a la vez). ¿Para qué? ¿Para qué? A todo ellos: ¿para qué? Machacan y machacan con el ¿para qué? Lo único que saben hacer es trabajar.

*Entra el GORDO arrastrando al NIÑO.*

**Gordo.** Vamos, no te hagas el vivo. Andando, andando.

*Los soldados los rodean.*

**Voces.** ¿Qué...? ¿Qué es lo que hizo...? ¡Ey, panzón, dejá al Niño en paz!

*El Niño, sin oponer resistencia, mira alrededor, sin entender.*

**2°.** ¡Alto, Gordo! Dejá ir al niño. También es una persona.

**Gordo.** Y para qué él... ¡ahí está! ¡Mirá! Me afanó la faja.

**Niño.** ¿Qué es “afanó”?

**Soldados.** ¡Uf, diablos! Andá a hablar con él después de eso.

**Niño.** Yo necesito un cinturón... Y vos tenés dos. Lo tomé.

**2°.** ¿Sin preguntar?

**Niño.** ¿Para qué preguntar?

**Gordo.** ¡Alto, chico! ¿De quién es el cinturón: mío o tuyo?

**Niño.** ¿Qué es “mío”?

*Risas e improperios.*

**Gordo.** ¿No entendés? ¿No entendés? Es así: esto es mío (*señala el cinturón*) y esto es tuyo. (*Lo golpea en la cara*).

**Niño.** ¿Para qué hacés eso?

**Todos.** ¿Otra vez para qué? ¡Uff! ¡Qué gente esta!

**Gordo.** ¿Para qué? ¿Para qué? Acá tenés para qué. (*Lo golpea más y más*).

*El Niño se retira hacia la colina. El Gordo va tras él. El Niño llora.*

**Soldados.** ¡Se echó a llorar! ¡Mirá cómo lo despertamos! ¡Gordo, dejalo!

*El Niño, llorando, se trepa a la colina. Se acerca al área donde yacen los cadáveres.*

*Antes de llegar a ellos, de pronto empieza a defenderse. Golpea al Gordo.*

**Soldados.** ¡O-o-oh! ¡Bravo, pequeño! ¡Dale duro!

*Entran el COMISARIO y el DOCTOR.*

**Doctor.** ¡Eh! Nuestras enseñanzas rinden sus frutos...

**Comisario** (*se acerca rápidamente al Gordo*). ¿Quién empezó? ¿Vos? ¡Contestá, barrigón!

**Gordo.** Pues fue él...

**Comisario.** Los alimentan, los visten, los salvaron de la muerte, y ustedes...

**Voz de la multitud.** ¡Es aburrido...!

**Soldados.** ¡Aburrido! ¡Aburrido!

**Doctor** (*al Comisario*). Vos mismo lo dijiste...

**Comisario** (*en voz baja*). A vos te dije una cosa, y a ellos les digo: ¡silencio!

**Doctor.** Sí...

**Comisario.** ¡Silencio!

*El Doctor se encoge de hombros.*

¡Que sea la última vez! O si no...

**Voz de la multitud.** Vos mismo no fuiste a trabajar hoy, ¡dejá de gritarnos así!

*El Comisario echa miradas furiosas. Los soldados retroceden asustados.*

#### ESCENA IV

*Mediodía: la luz del sol es especialmente brillante. Campanada. Los soldados se alejan hacia la colina de la derecha, se sientan, en medio de ellos el COMISARIO.*

*A la par, con paso lento y mesurado, se acercan los HABITANTES DE LA CIUDAD. Se sientan a la izquierda, sobre el promontorio. Los ciudadanos hablan, como siempre, con voz sorda, dura. Los soldados hablan con solemnidad, con voz sonora-inusual. No se distingue quién habla exactamente: ¡un coro!*

**1° anciano.** La hora es el mediodía. Al mediodía es el descanso. Cuéntennos, forasteros, acerca de su vida. ¿Para qué viven?

**Voz a la derecha** (*de los soldados*). Para vivir. Es breve nuestra vida, es grande el mundo. Y vivimos para conocerlo todo, saborearlo todo, disfrutar de la vida hasta el último día. Vivimos porque no podemos no vivir y porque queremos vivir.

**Coro de ciudadanos.** No entendemos.

**Voz a la izquierda** (*de los ciudadanos*). Nosotros vivimos para trabajar.

**Voz a la derecha.** Nosotros odiamos el trabajo, huimos del trabajo. Uno no trabaja para nada, y el otro trabaja sin descanso ni sueño, con sangre, regando con su propia savia sus esfuerzos. Y el que no trabaja vive mejor que el trabajador, y controla al trabajador, y azota al trabajador. Y se odian el uno al otro hasta su última hora. Y en el odio está la vida.

**Coro de ciudadanos.** No entendemos.

**Voz a la izquierda.** Nosotros trabajamos porque no hay nada en la vida excepto el trabajo.

**Lado derecho.** No hay dos personas semejantes entre nosotros. Y envidia una persona a su hermano, teme a su hermano y lucha con su hermano. Y en la lucha está la vida.

**Coro de ciudadanos.** No entendemos.

**Lado izquierdo.** Nosotros hablamos juntos, pensamos juntos, trabajamos juntos. Todos como uno.

**Lado derecho.** Cuando uno de nosotros le arrebatara alguna cosa a su hermano, el hermano le hace la guerra y lucha con él hasta perecer o hasta quitarle la cosa. Y en la lucha está la vida.

**Coro de ciudadanos.** No entendemos.

**Lado izquierdo.** Todos poseen todo, ninguno posee nada. Todos somos iguales ante la ley.

**Lado derecho.** Cada uno quiere dominar a sus hermanos, darles órdenes, cobrarles impuestos y tributo. Pero nadie quiere soportar a un amo por sobre sí, y corre la sangre, y se entabla un combate eterno de todos contra todos. Y en esto está la vida.

**Coro de ciudadanos.** No entendemos.

**Lado izquierdo.** Todos somos iguales ante la ley. La ley es amo y señor.

**Lado derecho.** Cuando uno de nosotros ama a una mujer, se la lleva a su casa y la hace su esposa, para que le engendre sus hijos. Y si la esposa ama a otro, él la mata. Y si otro ama a su esposa, él lo mata. Porque si él no mata al otro, entonces el otro lo matará a él y se llevará a su esposa. Y en la matanza está la vida.

**Coro de ciudadanos.** No entendemos.

**Lado izquierdo.** Todos aman a todos. Todos somos iguales. No hay elección.

**Lado derecho.** Cuando nace un niño, su padre y su madre abandonan el trabajo y sobre su cuna lloran lágrimas de felicidad. Y alimentan al niño, y tiemblan por él, y le entregan hasta el último pedazo suyo a él. Entre un millar de niños encontrará la madre a su hijo, y cada madre ve a su hijo como el más hermoso de todos. Pobre de aquel que toque a su niño. ¡Pobre de aquel que no ame a su niño! Porque no hay fuerza más fuerte que el amor de una madre. Y en el amor está la vida.

**Coro de ciudadanos.** No entendemos.

**Lado izquierdo.** La que da a luz a un niño lo alimenta con su pecho. Y lo lleva al campo con los otros niños. Y lo olvida. Y el niño no la recuerda. No debe una mujer amar a un solo niño. Todos somos iguales ante la ley.

**Lado derecho** (*con voz fuerte, furiosos*). ¡Pobre de vos, Ciudad de la Igualdad, pues arrancás al niño de su madre! Todo te lo perdono, pero no te perdono las lágrimas de



una madre. ¡Maldita seas por el niño que no conoce las caricias, por la madre que abandona a su hijo! ¡Maldita seas!

*Silencio.*

## **ESCENA V**

*Oscurece bruscamente: el atardecer. Entra corriendo VANIA.*

**Vania** (*arrojándose sobre el Comisario, grita*). ¡Lo recordé, lo recordé, Comisario! *Con este grito se desvanece la solemnidad y es sustituida por la expectativa de algo terrible.*

**Comisario.** ¿Qué recordaste, niño?

**Vania.** ¡Casa! ¡Mi casa! ¡Y mi madre! Y el campo, y el pozo, y mi hermano, y la vecina, y el correo, y mi otro hermano. Me acordé de todo. Iushkov me llamo. Y he estado en la escuela. Y he leído libros. ¡Lo recuerdo!

**Comisario** (*con cariño*). ¿Y cómo lo recordaste, bonito?

**Vania.** En cuanto los golpeé, en cuanto cayeron, en ese momento yo también caí. ¡Vi, vi a mi madre!

**Comisario.** ¿A quién golpeaste? ¿Quién cayó?

**Vania** (*señalando la colina*). Ellos...

**Comisario.** ¿Ellos quiénes?

**Vania.** ¿No lo vieron? ¿No lo saben? Entonces no hace falta. ¡Comisario, no hace falta! *El Comisario señala la colina con la mano, dos soldados van hacia allá.*

**Vania.** ¡No hace falta! ¡No fui yo, no lo hice yo! No vayan...

*Ambos soldados apartan al mismo tiempo los arbustos, por derecha y por izquierda. La pareja atravesada se ve desde el escenario. Todos se ponen de pie, tanto los soldados como los ciudadanos. Los soldados se retiran en silencio al fondo del escenario. Los ciudadanos suben en silencio y lentamente a la colina, rodeando a las víctimas.*

**Doctor.** El cachorro vio sangre: ¡ahora agarrate!

**1º anciano.** ¡Joven! ¿Para qué has hecho esto?

**Vania** (*al Comisario, se arrastra por el suelo detrás de él*). Yo la amaba, la reconocí. Era mi prometida. Noche tras noche soñaba con ella y ahora la encontré. Pero vino ese, el otro, de la Ciudad, y dijo: “Vení conmigo”. Le rogué, la amenacé: “te mato”, pero ella no entendía. “Pero si voy a volver”, dice. No me amaba, no amaba a nadie. ¡No hay amor en esta Ciudad, que perezca, maldita...! Y los alcancé y los golpeé, quedaron acá

tendidos... ¡Bueno, bueno...! ¡Los golpearía de nuevo, porque la amaba, y yo soy una persona, y ella una perra! ¡No necesito de su perdón, obré con justicia...!

*Rumor de aprobación entre los soldados. El Comisario hace silencio. Los ciudadanos examinan a las víctimas, entre ellos un murmullo apenas audible.*

**1° anciano.** ¡Joven! ¿Para qué has hecho esto?

**Comisario.** ¡Viejo! Él es culpable. ¡Llévense al niño, es suyo!

*Rumor de indignación entre los soldados.*

**1° anciano.** ¿Para qué lo queremos? No sabemos qué hacer con él.

**1° joven** (*con voz inusualmente sonora*). ¡Yo lo sé! ¡Yo, yo, yo!

**Doctor** (*para sí*). No “nosotros” sino “yo”. El cachorro aprendió.

**2° anciano.** ¡Joven, alto! ¿Quién te permitió hablar?

**1° joven** (*como embriagado con el sonido de “yo”*). ¡Yo, yo, yo! Yo sé qué hacer con él. Lo mismo que él hizo con nuestros hermano y hermana... (*Busca la palabra*).

¡Matarlo!

**Ciudadanos.** ¡Matarlo!

**Doctor** (*para sí*). Los cachorros están sacando las garras.

**3° anciano.** ¡Jóvenes, vuelvan a sus cabales! Ya es hora de ir al trabajo.

**1° joven.** Lo matamos y vamos al trabajo.

**Ciudadanos.** ¡Lo matamos, lo matamos!

**Vania.** ¡Comisario, disculpame! ¡Salveme, salvame, Comisario!

*Los soldados se quejan. El Comisario hace silencio.*

**2° joven.** ¿Qué esperamos? Se va a escapar.

**3° joven.** ¡Viejo, dejalo!

**Ciudadanos.** ¡Dejalo!

**Vania.** ¡Comisario! Yo quiero ver a mi madre. ¡Mi madre me espera, mi madre!

**Soldado joven.** Comisario, disculpalo. Obré con justicia. Si alguna vez has amado, ¡disculpalo!

*El Comisario hace silencio.*

**1° joven.** ¡Hermanos! Basta de esperar. Apresémoslo.

**Vania.** ¡Comisario! ¡Si tenés madre...!

**1° anciano** (*bloqueando el paso a los ciudadanos*). ¡Jóvenes! ¡Se lo prohibimos!

*Breve momento de confusión entre la multitud de ciudadanos.*

**2° joven.** ¡Ustedes se han vuelto viejos, no nos molesten!

**2° anciano.** ¡Deténganse!

**3° joven.** ¡Váyanse, viejos!

*Los apartan con fuerza, rodean a VANIA, se lo llevan a rastras hacia la derecha, detrás de escena.*

**Vania.** ¡Comisario! ¡Comisario! ¡Comisario!

*Los CIUDADANOS desaparecen por la derecha. Lentamente salen tras ellos los ANCIANOS. Silencio.*

## ESCENA VI

*Oscurece. A lo lejos, un grito penetrante. Los soldados se estremecen.*

**Joven.** ¿Comisario, por qué?

**1° soldado.** ¿Comisario, por qué?

**Todos.** ¿Por qué? ¿Por qué?

**Joven.** ¿Acaso él no mató porque era un hombre, vivo, como vos, como yo, como todos? ¡Y no como ellos, muertos!

*Los soldados se quejan.*

Él mató porque tiene caliente la sangre, fuertes los brazos. ¿Y acaso nosotros no amamos, no hierve nuestra sangre? ¡Pues bien! A nosotros también habría que aniquilarnos: no podemos vivir como estos, como unos locos... (*Rumor*). ¡Comisario! *Te lo digo: si la mía me engaña, yo hago lo mismo: ¡a él y a ella! ¡Soy una persona!*

**Soldados.** ¡Yo también! ¡Yo! ¡Eso!

**Joven.** ¡Comisario! ¿Por qué lo entregaste a la muerte?

**Comisario** (*le pone una mano en el hombro al Joven*). Hablás bien, pero olvidás una cosa: yo los traje hasta acá, yo respondo por ustedes. Díganme, ustedes, ustedes lo han visto: ¿no amaba yo al niño acaso? De todos era el mejor, cariñoso. Pero violó una orden: ¡por eso murió! Él levantó la lanza primero: por eso murió. (*Pausa*). Murió. Ya basta de él. Pero *nosotros* nos vamos de acá. Lejos.

**Soldados.** ¡Nos vamos! ¡Nos vamos! ¡Mejor en el desierto! ¡Sacanos de acá! ¡Mañana! ¡Hoy mismo! ¡Ahora! ¡Ahora! ¡Ahora! ¡Ahora!

**Comisario.** ¡Escuchá...! Mañana levantamos campamento al amanecer. Mañana los llevo más lejos...

**Doctor** (*brusco*). ¿Adónde...?

**Comisario.** ¡Al país de la igualdad, de la ley y de la vida!

*Mira al Doctor fijamente. El Doctor baja la mirada. El COMISARIO y los SOLDADOS salen por la izquierda.*

**Doctor.** Miente otra vez, pero es más fuerte que yo.

*De la derecha, detrás del escenario, unos gritos.*

El cachorro está hambriento. ¿Nos dejará ir? (*Sale por la izquierda*).

*Oscurece aún más.*

## ESCENA VII

*Entra corriendo por la derecha la MULTITUD DE CIUDADANOS con antorchas.*

*Cada uno tiene una piedra en la mano.*

**Ciudadanos.** ¡Se van! ¡Se van! ¡Mataron, y ahora huyen! ¡No los dejaremos, hermanos!  
¡Los mataremos, hermanos!

**Muchacha.** Les digo que yo los escuché. Se van al amanecer, mañana.

*La multitud murmura.*

**1° anciano.** Que se vayan. Vamos a volver a trabajar. Como antes.

**Muchacha.** ¡Hermanos! Ellos ya no volverán. Y nosotros los dejaremos ir y nos quedaremos... (*Busca las palabras*).

**1° joven.** ¡Sin venganza!

**Ciudadanos.** ¡Venganza! ¡Venganza!

**2° anciano.** ¡Ellos mismos se van! ¡Déjenlos ir, hermanos!

**Muchacha.** ¡Ellos rompieron nuestras leyes, destruyeron nuestra felicidad, y ahora se van! ¿Los dejarán ir, hermanos?

**3° anciano.** Son fuertes y están armados. ¿Con qué irán contra ellos?

**Muchacha.** ¡Les arrojaremos piedras! ¡Venganza! Nosotros somos más.

**Ciudadanos.** ¡Somos más! ¡Somos más! ¡Venganza! ¡Venganza!

**Muchacha.** ¿Qué esperamos entonces, hermanos? ¡Muerte a ellos, a los extranjeros, a los asesinos!

**Ciudadanos.** ¡Muerte! ¡Muerte!

*Van corriendo hacia la izquierda. Los ancianos se quedan en el centro del escenario, con las cabezas gachas. Tinieblas: noche.*

## ESCENA VIII

*Desde la izquierda, gritos y descarga de fusiles.*

**Ancianos.** ¡Muerte!

*Telón*

## TERCER ACTO

### (DESENLACE)

*La misma escenografía que en el segundo acto. Arriba a la derecha yace la pareja atravesada.*

#### ESCENA I

*Noche. Antorchas. Los SOLDADOS están de pie, firmes. El COMISARIO pasa lista.*

**Comisario.** ¡Serguéiev, Iván!

**1° soldado** (*el soldado de guardia*). Muerto en el camino.

**Comisario.** ¡Serdjukov, Nikanor!

**1° soldado.** ¡Muerto en el camino!

**Comisario.** ¡Tórenberg, Alexandr!

**1° soldado.** ¡Muerto en el camino!

**Comisario.** ¡Jomentovski, Serguéi!

**1° soldado.** ¡Muerto en el camino!

**Comisario.** ¡Tsarkov, Serguéi!

**1° soldado.** ¡Muerto en el camino!

**Comisario.** ¡Chubar, Mijailo!

**Soldado alegre.** ¡Presente!

**Comisario.** ¡Iushkov, Iván!

**1° soldado.** ¡Ejecutado!

*Pausa.*

**Comisario.** ¡Descansen! ¡En una hora partimos!

**3° soldado.** ¡Comisario! Dejanos entrar...

**Comisario.** ¿Otra vez a saquear la ciudad?

**3° soldado.** ¿Para qué saquearla? Si los dueños ya no están.

**Gordo.** Estiraron la pata.

**3° soldado.** ¿Para qué desperdiciar en balde...?

**Comisario.** De todos modos lo tirarán por el camino. Vayan. Pero miren: si encuentran alguno de esos vivo, ¡no lo toquen! ¿Me oyeron? ¡No lo maten!

**Gordo.** Para qué matarlos, si ya están muertos.

**Alegre.** Más muertos no se consigue, ¡ja, ja, ja!

**Comisario.** ¿Todos?

**4° soldado.** Hasta el último.

**Alegre.** Un trabajo limpio.

*El Comisario se aleja con la cabeza gacha. Se sienta al pie de la colina, a la derecha.*

*Los SOLDADOS salen.*

**1° soldado.** Pues a mí me dan lástima, muchachos. ¡No es broma, despachamos a todo el pueblo en una sola noche!

**2° soldado.** También eran personas.

**Gordo.** Ellos mismos tienen la culpa: ¿qué se metieron con nosotros?

**3° soldado.** Y cómo peleaban, que se los lleve el diablo... ¡Con las manos desnudas! ¡Cómo se nos vinieron encima, ni de los disparos se cubrieron...!

**4° soldado.** Y las mujeres estaban con ellos.

**1° soldado.** Nos alimentaron, nos dieron de beber, y nosotros... Lástima...

**Gordo.** Si te vas a lamentar por todos, pronto se van a lamentar por vos.

*Salen llevándose las antorchas, el escenario queda a oscuras.*

## ESCENA II

**Comisario (solo).** ¡Iushkov, Iván! ¡Ejecutado...! ¿Quién lo ejecutó? Yo lo ejecuté. Encontré a un niño, lo salvé, lo domesticué, lo traté bien. Y lo maté... “¡Comisario, si has amado!”. No, el Comisario no ha amado. El Comisario no debe amar, por eso es Comisario. ¡Su corazón es de piedra, de piedra! “¡Comisario, si tenés madre...!”. No tiene el Comisario madre, por eso es Comisario. Todos le temen, lo odian: ¡el Comisario! Un solo niño me amaba, y yo lo maté...

*Pausa. En la oscuridad, sale de detrás de los arbustos el DOCTOR. Se detiene y se yergue sobre el Comisario, riéndose.*

**Doctor.** ¡¿Estás llorando, Comisario?! ¡Llorá, llorá! Es grande el pecado, si llora el Comisario. ¿Por qué? Porque lo que hay de sagrado en la vida ha sido insultado. ¿Por quién? ¡Por vos! Buscabas la verdad, pues bien, acá la encontraste. ¿Qué hiciste con ella? La pisoteaste, la destrozaste, la abandonaste. Mataste hasta al último de ellos... ¿Qué es la verdad? Aburrimiento. ¿Qué es la igualdad? Aburrimiento. Todo lo respetable, puro, está muerto. ¡En la mentira está la vida, en la matanza está la vida, en la lucha...! ¿Qué pensás hacer ahora, Comisario? ¿Otra vez seguirás adelante, vas a engañarlos a ellos y a vos mismo, vas a buscar lo ya encontrado y abandonado...? ¡Comisario! Dejalos. Vámonos, escapemos juntos. ¡A buscar la sangrienta, injusta, alegre vida...! ¡Comisario!

*El Comisario duerme.*

Está durmiendo. ¡Entonces oíme, Comisario! Yo también busqué el bien, la comuna, la igualdad, igual que vos. ¡Imbécil! Toda la vida la dediqué a eso, me fui de casa, abandoné a mi madre, por esto moriré pordiosero. Pero llegó el momento y lo vi: ¡aburrimiento, aburrimiento, aburrimiento! Ya no creo en nada. Odio a los que creen. ¡Fui yo el que instigó la rebelión en tu contra! ¡Fui yo el que los azuzó en tu contra! ¡Quiero que ustedes, los creyentes, perezcan! ¡¿Me oís, Comisario?! Está durmiendo.  
*Se desvanece en la oscuridad, de detrás de las nubes sale la pálida luna prematinal.*

### **ESCENA III**

*El Comisario duerme. Entra el SOLDADO JOVEN, lleva en brazos a la Muchacha herida. La deposita en el suelo.*

**Joven.** ¡Estás viva, viva! Decime que estás viva.

**Muchacha.** Te odio.

**Joven.** ¡Soy yo...! Te busqué entre la carnicería. Y te encontré: ¡sí que te encontré...!

**Muchacha.** Te odio.

**Joven.** Yo te maté. ¿Para qué te arrojaste sobre mí en la oscuridad, me golpeaste? ¡No me reconociste!

**Muchacha.** Te estaba buscando. Para matarte. Me enseñaste a amar, así que me enseñaste también a odiar. Te amo, odio a tu pueblo. Es dulce el amor, pero el odio es aún más dulce. Te odio.

**Joven.** Vendrás conmigo. A nuestro país. Vas a vivir conmigo, y criar a mis hijos, y ordeñar mis vacas.

**Muchacha.** Te odio.

**Joven.** Por las noches llegaré cansado del trabajo. Y vos te quitarás la ropa y te acostarás conmigo. Hasta el alba.

**Muchacha.** Te odio.

**Joven.** Y yo te estrecharé contra mi pecho, y mis labios encontrarán tus labios, y mi lengua tocará tu lengua. Hasta el alba.

**Muchacha.** Te odio.

**Joven.** Y mis brazos te abrazarán, y tus brazos me abrazarán, y dos cuerpos se volverán uno. Hasta el alba.

**Muchacha.** Te odio.

*Se besan largamente.*

**Joven** (*se pone de pie*). ¡El fin...! (*Volviendo la vista atrás, sale*).

#### ESCENA IV

*Entran los SOLDADOS con antorchas. Llevan al NIÑO.*

**Soldados.** ¡Comisario!

**Comisario** (*entre sueños*). “¡Si has amado, Comisario...!” Yo no puedo amar, ¡yo soy el Comisario!

**Soldados.** ¡Comisario, Comisario!

**Comisario** (*despertándose, mirando alrededor. Se pone de pie*). ¡Es hora!

**1° soldado** (*conduciendo al Niño ante el Comisario*). De toda la ciudad quedó uno solo.

**Viejo.** ¿No matarán también a este?

**Gordo.** ¿Y qué hacer con él?

**Comisario.** Niño...

**Niño.** ¡Señor! ¡No me mates!

**Comisario.** ¡No temas, Niño!

**Niño.** ¡Señor! ¡Llévame con vos! A tu tierra... Quiero todo como ustedes: hablar como ustedes, y matar como ustedes. Eso es divertido, señor.

*Risas.*

**Soldados.** ¡Llevémoslo, llevémoslo!

**Comisario** (*poniendo una mano sobre la cabeza del Niño*). ¡Camaradas! Seguimos adelante, a casa, ¡a Rusia!

**Todos** (*y más fuerte que todos el Niño*). ¡A Rusia!

**Comisario.** Yo dije: el país de la verdad y de la felicidad: ¡sí! Yo dije: todos iguales ante la ley: ¡sí! Pero si alguien dice que allá hay, como acá, una quietud de muerte, ¡arránquenle la lengua! ¿Dije yo eso?

**Todos.** ¡No!

**Doctor** (*en voz baja*). ¡Lo dijo!

**Comisario.** Allá son iguales ante la ley, pero no iguales; hay felicidad, pero no quietud. ¡No hay quietud, la quietud es para los muertos! ¡Allá hay combate eterno, lucha, lucha! ¡Y sangre! Allá donde no hay sangre, no hay vida. ¡Allá donde no hay lucha, no hay vida! ¿Quieren lucha, sangre, felicidad?

**Todos.** ¡A Rusia!

**Comisario.** ¡Formen! ¡Adelante!



*Los soldados salen cantando “Marchemos audaces, camaradas”<sup>146</sup> con antorchas en las manos.*

## **ESCENA V**

*El doctor está sentado a la izquierda, sobre el promontorio; a la derecha están el COMISARIO y el NIÑO.*

**Doctor** (*para sí*). Se han ido... ¿Llegarán acaso? ¿Por qué no creo? Sería tan feliz si creyera como ellos...

**Comisario** (*al Niño*). ¿Querés venir con nosotros, Niño?

**Niño**. Oh, señor.

**Comisario**. ¿Y vos sabés qué significa matar?

**Niño**. Lo sé.

**Comisario**. ¿Y qué es robar, mentir, engañar?

**Niño**. Lo sé.

**Comisario**. ¿Y vos vas a matar, luchar, engañar, Niño?

**Niño**. ¡Lo haré!

**Comisario** (*desenfundando un puñal*). ¿Ves este cuchillo?

**Niño** (*exultante*). ¡Oh, Comisario! ¿Me lo das?

**Comisario**. ¿Y ves que allá hay una persona sentada, con la cabeza gacha? Andá y matalo. Y yo te llevaré conmigo, y te regalaré este cuchillo.

**Niño** (*agarrando el cuchillo*). ¡Voy! (*Con cuidado, furtivo, como un gato, se acerca al Doctor por detrás. Un salto: agarra al Doctor del cuello por detrás, se cuelga de él*).

**Doctor**. ¡Ah! ¡Alto! ¡Alto, muchacho! ¿Por qué?

*Se pone de pie. El Niño, colgado de él, le clava el cuchillo en el pecho. El Doctor cae de costado. El Niño da un salto hacia un lado.*

(*En el suelo, jadeando*). ¿Por qué? ¿Por qué?

**Comisario**. Porque no creías. A esos no los necesitamos: te quité del camino. Nosotros, los creyentes, llegaremos sin vos.

**Doctor** (*jadeando*). ¡Y encontrarán el país de los muertos, como este, como este! ¡El país de las máquinas!

---

146 Canción compuesta en 1896 por el poeta, inventor y revolucionario ruso Leoníd Radin (1860-1900), mientras cumplía una condena en la cárcel Taganka. Sus primeros versos rezan: *¡Marchemos audaces, camaradas! / Fortalezcamos el espíritu en la lucha, / Al reino de la libertad el camino / Con nuestro pecho allanaremos.*

**Comisario.** El país de la igualdad y la sangre, del orden y la risa, de la ley y la lucha.

**Doctor.** ¡Ese país no existe!

**Comisario.** Rusia...

**Doctor.** ¿Y si allá es como acá...?

**Comisario.** Seguiremos adelante.

**Doctor.** ¡No hay un final del camino!

**Comisario.** ¡Hay un final!

**Doctor** (*con un jadeo desesperado*). ¡Llegarán y no lo encontrarán...! ¡No hay un final!

**Comisario** (*al Niño*). ¡Vamos!

**Niño.** ¡Voy con vos, voy con vos! ¡A vivir!

*Salen. Silencio.*

## **ESCENA VI**

*Sale el sol, iluminando a la pareja atravesada en la cima de la colina. El resto del escenario, a oscuras.*

**Soldados** (*cantan detrás de escena*). “Al reino de la libertad el camino con nuestro pecho allanaremos”.

**Doctor** (*gritando jadeante*). ¡No hay un final! ¡Llegarán, pero no lo encontrarán!

*Telón*

Octubre 1923 — marzo 1924

Traducción de Julián Lescano