

LA
VUELTA
DE LOS DÍAS

LITERATURA RUSA: RECONSIDERACIONES (1902-1987)

OCTAVIO PAZ, D.S. LIJACHEV, V.V. POLONSKAYA,
DONALD FANGER

En agosto pasado publicamos "Mirador: la literatura soviética en 1987", un coloquio en el que, por primera vez en muchos años, escritores soviéticos residentes en la URSS y escritores rusos exiliados intercambiaron públicamente opiniones sobre la literatura de su país. "Hasta donde estoy enterado", dijo entonces Andrei Bitov,

"Doctor Zhivago será publicado el año que viene por Novyi Mir". Cuando Octavio Paz, en 1951, publicó en México su ensayo sobre la novela de Pasternak, desató una polémica en la que recibió ataques de la izquierda lo mismo que de la derecha. Reproducimos ahora su texto junto con el prólogo de D.S. Lijachev, de la Academia

de Ciencias de la URSS, a la primera edición soviética (1988) de la novela. Publicamos también el testimonio de V.V. Polonskaya sobre la muerte de Mayakovski y un brillante ensayo de Donald Fanger sobre la obra de Andrei Siniavski, exiliado ruso en Francia que participó en aquel debate publicado por Vuelta.

EL CASO DE PASTERNAK

OCTAVIO PAZ

DURANTE LOS AÑOS de la pasada guerra leí por primera vez, creo que gracias a Victor Serge, unos cuantos poemas de Pasternak. Más tarde cayeron en mis manos un volumen de cuentos y relatos, más poemas y, sobre todo, una autobiografía: *Salvoconducto*. Aquellas lecturas me dejaron la impresión de que, más que una obra, el poeta ruso desplegaba ante el lector una estética, es decir, una reflexión sobre una obra. Cierto, los poemas eran una obra (y una de las más altas de la poesía rusa moderna), pero las traducciones que leí entonces apenas si me dejaron vislumbrar su realidad. *Salvoconducto* me enfrentaba, en cambio, con un espíritu apasionado y reticente, con un verdadero y gran poeta —sólo

que sus poemas eran inaccesibles. Muchos años después apareció *El doctor Zhivago*. El presentimiento había encarnado. Leí esa novela como hacia mucho que no leía un libro de ficción. Al cerrarlo, terminada la lectura, me dije: "De ahora en adelante, Zhivago, Larissa y Antipov vivirán conmigo; son más reales que la mayoría de la gente que saludo en la calle". La promesa de *Salvoconducto* había sido cumplida.

Hace una semana la prensa anunció que se había concedido el Premio Nobel a Boris Pasternak. No me alegré. Me pareció que se rompía un secreto, que se traicionaba una amistad invisible. Además, temía otras cosas. Lo que ha ocurrido después justificó mis temores. Zhivago y Larissa, sus amo-

res y sus terrores, sus palabras más íntimas y sus sueños más escondidos, se han convertido en "argumentos" en favor o en contra de esta o aquella tendencia. La participación poética se transformó en divulgación política; el secreto confiado al arte, en acusación ideológica. La obra de creación degeneró en libelo sectario. Larissa desaparece en un campo de concentración: la propaganda viola su tumba y arroja ese montón de cenizas al rostro del adversario, que responde con un escupitajo y una injuria. La obra anunciada por la prosa elusiva de *Salvoconducto* y *Caminos aéreos*, invocada y prefigurada por tantos poemas admirables, la obra escrita como un testamento y un acto de fe, la obra en que nos va la vida

porque ella es la única justificación del gemido, el llanto y el beso, se convierte en un episodio más de la "guerra fría". Tal es el estado de espíritu contemporáneo. Pasemos.

La novela de Pasternak no es una obra de "partidario". No es una acusación ni una defensa. Es la evocación y la convocación de unas sombras amadas, la resurrección de unos años terribles. (En un poema escrito en 1921, Pasternak dice: "Nosotros, que fuimos hombres, hoy somos épocas"). Asimismo, es una meditación, una pregunta sobre el significado de esas vidas y esos años. Convocación, resurrección, meditación: ninguna de estas palabras tiene un sabor polémico; ninguna de ellas alude a la querrela actual y sí a la poesía, a la filosofía, a la religión. Esta actitud constituye, en sí misma, un desafío: los dioses modernos —el Estado, el partido— son celosos; todo aquello que no gira en su órbita y pretende sustentarse en sí mismo es sospechoso y debe ser suprimido. No tener partido, dice la dialéctica moderna, es ya tomar partido. Esta falta de respeto por la realidad, este sofisma, puede engañar a la gente pero no modifica a la realidad. Una obra de arte no es un proyectil; no les sirve ni a unos ni a otros. No ignoro que la novela de Pasternak es, casi sin proponérselo, una exposición de la grandeza y el horror —los términos no son enemigos sino complementarios— del sistema soviético; pero es algo más; es una crítica, también involuntaria, del "espíritu de sistema" y, en este sentido, de la totalidad del mundo moderno.

La sociedad contemporánea es un conjunto de sistemas, todos ellos parciales y todos ellos con apetito de hegemonía universal. El uno quiere devorar al otro, como diría Machado. Los sistemas enfrentan media humanidad a la otra media; una mitad del pueblo a la otra; y en cada conciencia hay también dos mitades, dos medios hombres, que pelean porque cada uno se cree el hombre total y único. El resultado es el vacío: empezamos por negar al "otro" y terminamos por negarnos a nosotros mismos. El "espíritu de sistema" quiere decir idolatría de la fracción. Sus frutos son el planeta dividido, el hombre escindido: el fragmento de hombre. El sistema pretende que la verdad parcial sea una verdad general y para lograrlo no tiene más remedio que abstraer (sería más justo decir:

escamotear) la otra mitad de la realidad. La auténtica universalidad consiste en reconocer la existencia concreta de los demás y aceptarlos, aunque sean distintos de nosotros; la universalidad abstracta aspira a la abolición de los otros. El espíritu de sistema es absolutista:

Vuestros maestros —dice el doctor Zhivago al guerrillero Liveri— olvidan que el amor no es cosa de obligación. Con terquedad quieren imponer la libertad y la felicidad a todos, principalmente a aquellos que nada les piden.

¡Imponer la libertad, volver obligatoria la felicidad! Nunca habían sido tan virtuosos los hombres políticos; nunca habían sido tan crueles.

El punto de vista de Pasternak no es el del sistema sino el del poeta. Su libro de poemas más importante se llama *Mi hermana, la vida*. Y la vida no es sistemática ni parcial. La vida no delega en ninguna de sus manifestaciones —gusano, estrella u hombre— la dictadura del bien o el monopolio de la justicia. Nadie es dueño del porvenir, nadie tiene derechos exclusivos sobre la caja de sorpresas de la historia. En uno de sus relatos —"La niñez de Leuvers"— escribe el poeta ruso:

Si se confiase a un árbol la misión de dirigir su propio crecimiento, pronto se convertiría en una sola rama, o desaparecería enteramente en sus raíces, o se transformaría en una hoja monstruosa, olvidando que el universo es su modelo... y después de producir de mil cosas sólo una, repetiría esa única cosa mil veces.

Esto es lo que sucede en el mundo moderno y, asimismo, lo que no ocurre en la novela de Pasternak. No es hoja, ni rama, ni raíz, sino todo junto: un árbol. Un organismo vivo es una totalidad de elementos distintos, todos ellos regidos por un sentido que los enlaza y hace participar del todo. Una obra de arte es, a su manera, una totalidad. Y el artista es, o debería ser, un hombre total. Su punto de vista es, simultáneamente, el de la diversidad casi infinita de la vida y el de su final unidad.

El doctor Zhivago no es una novela política pero tampoco es un alegato filosófico. Se ha dicho que es una obra épica que continúa la tradición de Tolstoi. Basta recordar *La guerra y la paz* para darse cuenta de que la comparación es



Boris Pasternak

superficial y apresurada. Tolstoi pinta una época, revive una sociedad, crea un mundo colectivo. Tolstoi, como Balzac y Pérez Galdós, tiene el trazo amplio y seguro, la economía de la fuerza, el equilibrio de las masas vastas y bien dibujadas. Nada sobra en Tolstoi; sobran muchas cosas en Pasternak. Su dibujo es incierto, se pierde en los detalles, no tiene visión de conjunto. Pasternak no es un verdadero novelista ni *El doctor Zhivago* es una gran novela. Sus limitaciones, que le impiden recrear en su verdadera medida los días de octubre y los años de la guerra civil, en cambio le permiten darnos una visión muy pura de la naturaleza y expresar ciertos instantes privilegiados de la percepción poética. No, Pasternak



Boris Pasternak

carece del genio épico y su libro, más que la imagen de una sociedad y de una época, es la expresión de una sensibilidad individual. Pertenece a la raza de los poetas líricos más que a la de los novelistas épicos. *El doctor Zhivago* es, simplemente, una novela de amor. Zhivago y Larissa pertenecen a mundos distintos; él la entrevistó en su adolescencia y no la olvidó; pasan los años y cuando ambos se han instalado ya en la vida, rodeados por la ilusoria seguridad de un hogar, la guerra los pone frente a frente. La revolución los junta, y la misma revolución, con idéntica violencia, los separa.

Zhivago, el poeta, es todo interrogación: ¿quién soy, quién eres, qué somos? Larissa es toda respuesta, la respuesta enigmática de la vida, que sólo

dice: yo soy, tú eres. Zhivago —nebuloso, abstraído, apasionado— no pregunta más: sabe que está vivo y que la vida lo rodea. A medida que la política, la pasión abstracta, deshumaniza a los hombres, el amor humaniza a Zhivago. En el campamento de guerrilleros el único ser con quien puede hablar (hablar: no discutir sobre el destino de la historia y los rasgos del porvenir) es un árbol. "El árbol estaba cubierto de escarcha: sus dos ramas nevadas le recordaron los largos brazos blancos de Larissa, su curva generosa. Se acercó y lo abrazó. Como si le respondiese, el árbol dejó caer una lluvia de nieve que lo cubrió de la cabeza a los pies. Sin saber lo que decía, tartamudeó: 'Volveré a verte, mi bella, mi árbol, mi perla roja, mi amor'". Lo que une a los ena-

morados no es la "pasión" de la novela moderna; tampoco la sexualidad, el instinto, la voz de la sangre, la angustia, la soledad... El amor es elección de almas: "Las conversaciones que sostenían a media voz, aun las más frívolas, estaban llenas de sentido, como los diálogos de Platón". En un poema antiguo Pasternak habla de una gota de agua que cae —"ágata inmensa que centellea y oscila"— sobre las cabezas juntas de dos enamorados que se besan:

Ella ríe y trata de separarse.
Se levanta, viva como flecha.
Pero la gota tiembla y no cae...
Podrís desgarrarlos, no separarlos.

El sistema, fiel a su mecánica, divide a los enamorados, hace fragmentos del todo. Al dividirlos, los desgarran pero no los separa.

Relato de un amor desdichado, *El doctor Zhivago* es también la novela de la continuidad del amor, de la permanencia de la vida. No la vida biológica sino histórica. La historia, que a lo largo del libro aparece como una fatalidad inhumana, nos revela su secreto en el último capítulo. Cristina Orlestov —hija del sacerdote Bonifacio, prisionero en un campo de concentración— se convierte, por un sentimiento de culpabilidad que no necesita explicación, en una comunista fanática. Estudiante universitaria, atemoriza a sus profesores, temerosos siempre de incurrir en una "desviación ideológica". Un día se enamora de uno de ellos, el más expuesto a sus críticas, antiguo compañero de cárcel de su padre. Este amor la humaniza. Un poco más tarde, Cristina muere heroicamente, luchando contra los nazis. El Estado erige un monumento a su memoria y la Iglesia la canoniza. Tonia, la lavandera, niña perdida por sus padres durante la revolución, al final recobra su identidad y un hogar. Tonia y Cristina son "los hijos de los años terribles de Rusia", dice Pasternak citando a Blok. ¿Cuál es el sentido de todo esto?

La historia, por sí misma, no tiene sentido: es un escenario transitado sólo por fantasmas sucesivos. La historia es inhumana, que eso es no tener sentido, porque su único personaje es una entidad abstracta: la humanidad. A nombre de la humanidad se separa a los amantes, se condena al disidente, se suprime a los hombres. La historia, entendida así, es una sucesión de actos:



Boris Pasternak

feudalismo, capitalismo, comunismo. Cada acto puede tener sentido por sí y para sí, pero el conjunto, la totalidad de la pieza, no tiene sentido: es una representación sin fin, una pesadilla infinita. Hay, sin embargo, otra concepción de la historia, en la que los personajes no son los sistemas ni las ideologías, sino los hombres mismos. No el cristianismo, el cristiano; no el feudalismo, el caballero; no el obrerismo, el obrero. La historia es el lugar de prueba. Por la historia, y en la historia, cada hombre puede encontrarse a sí mismo, dejar de ser un ente abstracto que pertenece a una categoría social, ideológica o racial, y convertirse en una persona única e irreplicable. Y ese hombre puede comunicarse con los otros hombres y ser así el hermano de sus semejantes desemejantes. Para Pasternak esta concepción de la historia es llama cristianismo. Su funda-

mento es "la idea de la persona libre y la idea de la vida como sacrificio..." La idea del amor al prójimo: la historia es el lugar de encuentro de los hombres, el diálogo de las almas. No es necesario ser creyente para aceptar estas ideas. Creo que, en efecto, la historia es un lugar de reconciliación, con los otros y con nosotros mismos. Aquellos que resisten la prueba, salen cambiados: son dueños de su alma y pueden comulgar con los demás.

Con toda intención, a lo largo de este artículo, he escrito "alma" y no conciencia, instinto, razón, libido, ego, personalidad o individualidad. Alma, palabra pasada de moda, un tanto equívoca, húmeda aún de tierra, lluvia y luz primitivas; por obra de esta palabra oscura los hombres empezaron a darse cuenta de su identidad. Al saber que tenían alma, vislumbraron que su ser era único, irreplicable y, en cierto

modo, sagrado. Alma, lo más personal que tenemos, lo más nuestro; y, al mismo tiempo, lo más extraño, lo que nos une a los demás, a las otras almas. Quizá sólo los que han sufrido y amado de verdad, los que han pasado por el purgatorio de la historia, tienen la revelación de que somos dueños de un alma. La mayoría de los hombres modernos no tienen alma: tienen "psicología". El libro de Pasternak nos vuelve a recordar, revelándola, la existencia del alma. Esa ha sido, una y otra vez —desde Pushkin hasta Blok, Esenin y Mayakovski— la misión de la poesía rusa en el mundo occidental: recordarnos que el hombre escapa a todos los sistemas, inclusive si voluntariamente se encierra en ellos. Entre el alma y el sistema, la poesía es un testimonio de la primera.

México, 1951.

REFLEXIONES SOBRE EL DOCTOR ZHIVAGO

D. S. LIJACHEV

TRADUCCIÓN DE JUAN ALMELA

CUANDO LEO *El doctor Zhivago* no dejo de asombrarme. Si esta novela hubiese sido escrita en una forma del todo moderna, habría sido más accesible. Pero resbala por la superficie de lo comprensible. Su forma, su lengua parecen tradicionales, directamente a la zaga de las novelas rusas clásicas del siglo XIX. Y no obstante... no es ni siquiera una novela.

Es cierto que *El doctor Zhivago*, en virtud de algunos de sus elementos, está muy cerca de la forma novelesca habitual, lo cual nos hace recaer sin cesar en los senderos trillados de la prosa novelesca, nos empuja a buscar en esta obra lo que en ella no hay —sin dejar de prestar a lo que sí hay una interpretación tradicional—, a buscar un juicio impuesto a los hechos, una mirada directa, prosaica y no poética

El ensayo de D.S. Lijachev que publicamos es el prefacio a la primera edición soviética, 1968, de la novela de Boris Pasternak.

sobre la realidad, y a ver, más allá de las desdichas descritas, una condenación, la condenación de lo que las habría provocado. Ahora bien, nadie pone en cuestión ni condena los fenómenos naturales, la lluvia, la borrasca, los torbellinos de la tempestad de nieve, la extensión y el despliegue "hasta el cielo" del bosque en primavera. Nadie ha tenido la idea de oponerse a estos fenómenos naturales; nadie ha tenido la idea de imponerles un juicio ético, nadie se ha propuesto nunca enfrentarseles, desviar sus cursos. En todo caso, sin el auxilio de una voluntad deliberada y de medios técnicos, no podemos hacerlo, así como tampoco podemos abrazar el partido de una supuesta "contranaturalidad". Pero los acontecimientos históricos han atraído, tradicionalmente, juicios de valor.

Voy a tratar de explicar aquí el modo como comprendo *El doctor Zhivago*, sin pretender en lo más mínimo imponérselo al lector: esto sería, como ve-

remos más adelante, ajeno al espíritu mismo de la obra.

Nos hallamos ante una especie de autobiografía de Pasternak, pero de una autobiografía que no incluye, cosa extraordinaria, ningún suceso exterior que corresponda a la vida real del autor. Con todo, parece hablar de sí mismo, bajo la capa de otro; es una biografía interior que, por no dejar de tender hacia la poesía lírica, desorienta al lector no prevenido.

Juzgado según los criterios novelescos habituales, el doctor Yuri Andreyevich Zhivago, figura central de la novela, puede parecer sose, inexpresivo. En cuanto a sus poemas, añadidos como apéndice, dan la impresión de un añadido arbitrario, un poco "fuera de lugar" y artificial.

De hecho, lejos de ser una autobiografía en el sentido ordinario del término, esta novela es la autobiografía interior de Boris Pasternak, escrita con una sinceridad extrema —al grado de

que le prohíbe evocar directamente sus propias emociones. Pasternak habla de sí como si se tratara de otro, se inventa una vida que le permite descubrir su vida interior. La biografía real de Pasternak no le habría permitido expresar plenamente toda la congoja implicada por la situación que era suya, atrapado entre dos campos alzados uno contra el otro por la Revolución, tal como lo muestra en la escena de batalla entre los guerrilleros y los blancos (pasaje que, en su tiempo, fue publicado en la prensa soviética, cf. *Novyi mir*, núm. 11, 1968). No es menos cierto que el héroe de la obra, el doctor Zhivago, es un personaje jurídicamente neutro, puesto que es médico, arrastrado al combate del lado de los rojos. Hierde y hasta mata, le parece, a un colegial

muy joven, y descubre en su cuerpo, como en el del guerrillero que acaba de ser muerto, el texto, cosido a un escapulario, de un mismo salmo (el 90) que debía, según las creencias de la época, preservar de lesiones.

Si Pasternak se hubiera expresado en su propio nombre, ¿habría sido menos "otro", menos tenido a distancia? Rousseau, en sus *Confesiones* —con todo y estar escritas con extrema sinceridad— ¿es de veras el Jean-Jacques de la realidad? ¿No se encontró suplantado por un personaje inventado (sin querer), pese a un respeto escrupuloso por los hechos? ¿No se dejó desbordar por los hechos reales?: la amplitud nueva que adquirieron bajo su pluma lo tornó en cierto modo imaginarios, invirtiendo las proporciones de lo esen-

cial y de lo fútil, de lo efímero, de todo lo que era estrechamente personal y muy superficial, pero que el autor, en un impulso de sinceridad desesperada, colocó en primer plano, hurtándonos así por completo, o a medias, su auténtica vida interior.

UN HÉROE LÍRICO

Es la poesía lírica la que posee el máximo grado de precisión en la expresión de uno mismo. El "héroe lírico", inventado y puesto a distancia, es en realidad el modo de expresión personal más claro y más adecuado del poeta. Sacarlo a la luz fue uno de los descubrimientos teóricos más considerables de la crítica literaria soviética. Quién lo hizo, y cuándo, es cosa que ignoro, pero tiene capital importancia para comprender la poesía lírica. El poeta parece hablar a la vez de otro y de sí mismo. Puede colocar a su héroe lírico en situaciones ficticias, darle una edad distinta de su edad real, atribuirle, en fin, sentimientos que él no experimentó personalmente: siempre se tratará de él a través de otro. A la inversa, quienes rechazan la noción de "héroe lírico" se equivocan al creer que el poeta, cuando escribe en primera persona, no piensa en ningún sujeto que no sea él mismo. Si nos hace descubrir su "yo poético" interior, no es necesariamente por mediación de sucesos en los que se hubiera visto implicado personalmente. Puede, asimismo, expresarse en tercera persona y seguir hablando de sí. Esta extraordinaria capacidad para cambiar de piel equivale a trasladar sus pensamientos y sentimientos, su relación con el mundo, a la personalidad de otro. Y lo que más llama la atención es que el destinatario de la poesía lírica se reencuentra muchas veces a través de ella, se identifica en cierta medida con el héroe lírico. Esta identificación no se produciría si el poeta hablase de sí mismo de acuerdo con los criterios de la verdad objetiva, si pretendiese atenerse a la realidad exterior de los hechos expuestos. Yuri Andreievich Zhivago es, ni más ni menos, ese héroe lírico de Pasternak, quien, incluso en la prosa, sigue siendo poeta.

La idea de que *El doctor Zhivago* es la confesión lírica de Pasternak halla una prueba en el hecho de que Zhivago, justamente como Pasternak, es poeta, y sus poemas aparecen al final de la obra. Los poemas de Zhivago son los



Boris Pasternak

de Pasternak. Están escritos en nombre de una sola y misma persona —tienen el mismo autor y el mismo héroe lírico: Zhivago—Pasternak. Hartas páginas del *Doctor Zhivago*, en particular las que atañen a la creación poética, son autobiográficas en sentido estricto. Es con precisión extraordinaria como la novela describe la emergencia de un poema, su aparición progresiva y sus resurgimientos al correr del libro. Hay un buen ejemplo en el pasaje siguiente, donde Yuri Zhivago, entonces estudiante, atraviesa Moscú en compañía de Tonia: "Pasaban por la avenida Kamerguerski. Atrajo la atención de Yuri una ventana donde la capa de hielo, al derretirse, hacía aparecer una rendija negra. Por aquella rendija se filtraba la luz de una vela, dirigida hacia el exterior a la manera de una mirada consciente, como si la llama vigilase a empleados o acechara a alguien. *Sobre la mesa ardía una vela, ardía...* Yuri murmuraba para sí el comienzo de alguna cosa imprecisa, todavía informe, con la esperanza de que la continuación llegaría sola, sin forzarla. Pero no llegaba". Acabó por llegar, sin embargo, y "sola", efectivamente, cuando la vela, aparecida una tarde en la ventana de una casa ajena, "se hubo transportado" a su propia alcoba. Como un *leitmotiv*, aquel poema que tanto tiempo había llevado consigo no habría ya de abandonar a Zhivago.

Igualmente, no hay ninguna diferencia, en la novela, entre las imágenes poéticas propias del autor y las que pueblan los pensamientos y los discursos del personaje principal, Zhivago. Zhivago es el canal por el cual Pasternak expresa lo que le es más secreto y más precioso. La imagen, en él, es a veces más fuerte que la realidad que la sacó al día: adquiere más espesor, más energía, mayor peso, y se desenvuelve de manera autónoma, según su propio movimiento —enteramente en el espíritu de la fenomenología husserliana de la escuela de Marburgo, donde Pasternak hizo estudios de filosofía antes de la primera guerra mundial. La figura de Zhivago es la emanación de Pasternak y lo rebasa: arrastrada por su propio movimiento, hace de él el representante de toda aquella *intelligentsia* rusa que, no sin vacilaciones ni sin perjuicios espirituales, había acogido la Revolución. Y acogido no sólo en teoría y con declaraciones de prin-

cipios, sino sumándose a su avance, tal como lo hace el doctor Zhivago cuando ayuda a rechazar el ataque de los blancos en el campo de batalla.

He aquí cómo Pasternak describe el proceso de creación poética en el doctor Zhivago, realizando al mismo tiempo uno de los rasgos esenciales de su propia labor, donde la imagen guía el itinerario creador:

Después de dos o tres estrofas que le surgieron sin esfuerzo, y de varias comparaciones que a él mismo lo dejaron pasmado, el trabajo lo acaparó totalmente y sintió que se acercaba eso que llaman inspiración. La relación entre las fuerzas que gobiernan el proceso creador parece invertirse entonces. El papel primordial no atañe ya al hombre y a las disposiciones interiores que procura expresar, sino a la lengua con la que intenta expresarlas. Esta, patria y tesoro de la belleza y del sentido, se pone por su cuenta a pensar y a hablar en lugar del hombre, y se torna por entero música, con todo y que no se trate ahí de una sonoridad exterior, audible, sino del poder y la impetuosidad de su corriente interna. Entonces, parecido a la masa desatada de un torrente, cuyo movimiento basta para pulir las piedras de su lecho y a hacer girar las ruedas de los molinos, el discurso que se dilata por sí mismo, bajo el impulso de sus propias leyes, crea de camino, al pasar, el metro y la rima y millares de otras formas y configuraciones aún más importantes, pero que hasta la fecha todavía no sabemos ni tomar en cuenta ni nombrarlas.

En tales instantes, Yuri Andreyevich sentía que no era él quien realizaba el trabajo más importante, sino una cosa que lo rebasaba, que era superior a él y lo gobernaba: el estado presente de la poesía y el pensamiento universales, y su porvenir, la etapa siguiente que deberían recorrer en su evolución histórica. Y se sentía reducido al nivel de simple pretexto y de punto de apoyo destinado a ponerlos en movimiento.

Se sentía exento de todos los reproches que hubiera podido hacerse, el descontento hacia sí mismo, el sentimiento de su propia insignificancia lo habían abandonado por un tiempo. Y miraba alrededor suyo, sin cansarse.

Más adelante, Pasternak describe la manera como Zhivago percibe el mundo, como se confunde "en una sola ola, la importancia siempre igual, que deja

pasar a través de su corazón", que "lo entusiasma y hace llorar, transportado por la pureza triunfante de la existencia". Esta exultación es tanto más significativa en la novela cuanto que se funde inmediatamente, para Zhivago, con "el aullido desgarrador, salido de las entrañas" de los lobos que acuden a rondar hasta las cercanías del dominio. Zhivago—Pasternak acepta el mundo, por cruel que sea, en el instante presente.

Otro punto extremadamente importante es que, hablando de sí mismo por mediación de otro, provisto de "otro" destino, Pasternak no tiene la ambición de convencer al lector de la justeza de sus ideas o de lo bien fundado de sus vacilaciones; Zhivago es completamente neutro frente al lector y a sus convicciones.

UN HÉROE PERMEABLE

La riqueza de Zhivago está en sus vacilaciones y en sus dudas, en su mirada lírica y poética (soestengo esta expresión de "mirada poética") sobre los acontecimientos, y no en respuestas definitivas. Y esas vacilaciones no constituyen una debilidad, sino la fuerza moral e intelectual del héroe. No tiene voluntad, en el sentido en que por esta palabra se entiende la aptitud de no vacilar, de tomar decisiones netas. Pero hay precisamente en él la fuerza de alma de no ceder a la tentación de las decisiones unívocas y precipitadas.

Porque lo ama, Tonia discierna, mejor que nadie más, esta ausencia de voluntad. El personaje de Zhivago parece percibir su época sin mezclarse con ella en lo más mínimo. La principal fuerza actuante de la novela es la fuerza elemental de la Revolución. Ahora bien, el propio héroe central, el doctor Zhivago, no influye nada sobre ella, ni quiere, no interviene... Y no obstante... está al servicio de aquellos que el azar pone en su camino —los guerrilleros rojos— y, en el combate que los opone a los blancos, afines a él por su instrucción y su medio social, llega incluso a empuñar el fusil y disparar contra jóvenes que se lanzan al asalto y cuya bravura admira.

Le dice Tonia en su carta de adiós:

Yo y, yo te amo. ¡Ah, cómo te amo, como no puedes hacerte una idea! Amo en ti todo lo que es particular, todo lo que es ventaja tuya y lo que no, todos esos as-

pectos de tu personalidad que no son sino ordinarios, pero que me son caros en su asociación única, ese rostro ennoblecido por una densidad interior sin la cual tal vez parecería feo, ese talento y esa inteligencia de los que podría decirse que ocuparon el lugar de una voluntad enteramente ausente.

El doctor Zhivago es sensible como una placa fotográfica.

La voluntad es, hasta cierto punto, un bastión contra el mundo. Dado que carece de decisiones unívocas, tampoco puede ser cosa de dirigir hacia sí una mirada desprovista de ambigüedad, de escribir una autobiografía a rostro descubierto: de donde la necesidad de un personaje de reemplazo, depositario de lo indispensable, en el cual el lector creará tanto más a gusto que en el autor, por no haber en él ningún consuetudinario, ningún "bastión de la voluntad", sino "la apertura infinita de la ausencia de voluntad".

Aparece aquí a plena luz la diferencia entre el héroe y el autor de la obra. Pasternak evidentemente andaba lejos de carecer de voluntad: la creación exige gigantescos esfuerzos. Recrear la faz de su tiempo supone un inmenso trabarse cuerpo a cuerpo con la vida. La ausencia de voluntad del doctor Zhivago reside sobre todo en esa sensibilidad profunda a la grandeza de los acontecimientos que se consuman fuera de él y que lo arrastran en su torbellino por la Tierra entera. Es la imagen de la tempestad de nieve que se abre camino sin trabas en el corazón de todas las cosas —tan cerca de las de Pasternak y de Blok cuando describen la Revolución.

La figura de Zhivago es central; enuncia la relación del autor con el mundo:

Desde su infancia, Zhivago amaba el bosque al caer la tarde, cuando el fuego del poniente lo atraviesa. En aquellos instantes se sentía atravesado, también él, por los rayos de luz. Como si el beneficio que el soplo viviente del espíritu le insuflaba hubiera atravesado todo su ser hasta brotar, como un par de alas, debajo de los omóplatos.

UN MILAGRO VIVIENTE

Pasternak otorga a la naturaleza, en su novela, la misma calidad que en su poesía: está viva. Actúa. El parque de Varykino "se apiñaba alrededor del

vehículo como para mirar al doctor muy de frente y obligarlo a acordarse de alguna cosa". El olor de las flores "se había extraviado por los aires".

O también:

...no lejos de allí había una cascada. Rechazaba las fronteras de la noche blanca con su soplo de frescura y de energía. Inspiraba al doctor un sentimiento de felicidad en su sueño. El ruido continuo, jamás interrumpido, de su catarata dominaba todos los ruidos de la pequeña estación y les daba la apariencia engañosa del silencio.

La naturaleza es un milagro vivo. Ee-cuchemos esta descripción de la primavera siberiana:

En el primer tiempo, la nieve se había fundido por dentro, sin mostrarlo, a escondidas. Pero, alcanzada la mitad de sus trabajos heroicos, ya no pudo disimularlos más. La capa de nieve, que comenzaba a moverse, dejó escapar un arroyo y echó a cantar. Las espesuras impenetrables se estremecieron. Todo había despertado en ellas.

El modo como Pasternak ve la naturaleza ayuda a entender mejor cómo ve a Rusia.

¿Qué es Rusia para Zhivago? He aquí una cuestión muy importante, pues Zhivago no es sencillamente un intelectual extraviado en la Revolución, preso entre dos campos como lo está entre dos mujeres, a cada una de las cuales ama con un amor único.

Rusia es el mundo que lo rodea. También ella está hecha de contradicciones, amasada de ambigüedades. Zhivago alienta hacia ella un amor que es fuente del más alto sufrimiento. Helo aquí, por ejemplo, solitario en Yuriatino. Se abandona a reflexiones —sentimientos (sentimientos, más que reflexiones) sumamente importantes:

...afuera es la tarde primaveral. El aire está aquí todo incrustado de ruidos. Las voces de los niños que juegan, desperdigadas de trecho en trecho, parecen estar para recordar que el espacio, en todo su espesor, está vivo. Este espacio infinito es Rusia, su madre incomparable, famosa hasta más allá de los mares, ilustro, mártir, testaruda, extravagante, un poco loca, adorada, de caprichos sublimes y funestos y siempre imprevisibles. ¡Oh, cuán dulce es existir! ¡Qué dulce es vivir

en este mundo y amar la vida! ¡Oh, esta necesidad incesante de dar gracias a la vida, a la existencia misma, de decirse lo bien de frente!

¿Qué importa que estas palabras sean de Pasternak o de Zhivago! Se confunden. Así es puesto una especie de punto final a los vagabundeos de Zhivago entre ambos campos. La conclusión de estos extravíos veleitarios es el amor a Rusia, a la vida, la conciencia purificadora del carácter necesario de lo que se ha consumado.

¿Emprende Pasternak una reflexión acerca de los acontecimientos históricos de los que es testigo y que describe en su novela? ¿Les busca un sentido, una justificación? Pienso que los considera sencillamente como fenómenos naturales, que se manifiestan con plena independencia. Percibe, escucha, pero no da ninguna explicación lógica (no lo desea); los experimenta como un dato que pertenece al orden de la naturaleza. Desde este punto de vista, su reflexión sobre la conciencia es esencial:

¿...qué es la conciencia? Veámoslo. Desear conscientemente dormirse es condenarse al insomnio. Intentar conscientemente percibir el trabajo del propio aparato digestivo es el medio más seguro de sacarle de quicio la inervación. La conciencia es un veneno, una causa de autointoxicación para el sujeto que se la impone a sí mismo, la conciencia es una luz dirigida hacia el exterior, nos alumbrará el camino, evita que tropecemos. La conciencia son los faros encendidos al frente de la locomotora en marcha. Volved la luz hacia el interior, y es la catástrofe.

De todas maneras, por boca de Lara (segundo personaje de la novela que está despojado de carácter bien definido, y por ello mismo próxima espiritualmente al autor) es Pasternak quien afirma su reticencia hacia las explicaciones demasiado nítidas:

No me gustan los escritos consagrados por entero a la filosofía. Para mí, la filosofía no debe ser sino un condimento, parsimoniosamente añadido al arte y a la vida. Ocuparse nada más de ella es tan extraño como no comer más que rábanos.

A lo largo de toda la novela, Pasternak

se atiende escrupulosamente a esta regla: no explica nada, se conforma con mostrar, y la explicación de los sucesos, en boca de Pasternak-Zhivago, está reducida en verdad al papel de "condimento". Globalmente, Pasternak acepta la vida y la historia tales como son.

Uno de los pasajes de la novela ilumina bien la actitud de Pasternak hacia los acontecimientos. La Revolución acaba de alcanzar la victoria en Moscú, con todo y que "en diferentes lugares las operaciones militares continúan todavía, que no se pueda cruzar algunos barrios y que el doctor [Zhivago] siga sin poder ir a su hospital". Yuri Zhivago compra a un joven voceador el número especial de una publicación que contiene "un comunicado del gobierno, enviado desde San Petersburgo, anunciando la formación del Consejo de los comisarios del pueblo, el establecimiento en Rusia del poder de los Soviet y la proclamación de la dictadura del proletariado".

De regreso en su casa, calentándose junto a la estufa, Yuri Zhivago le tiene de la periódico a su suegro diciendo: "¿Ha visto? ¡Admírese! ¡Lea un poco!" Sentado sobre sus talones, removiendo las brasas con un pequeño atizador, Yuri Zhivago se absorbe en una conversación en voz alta consigo mismo:

¡Qué cirugía espléndida! De un solo golpe, con mano de artista, desbrida las viejas heridas hediondas! Un veredicto simple, sin vuelta de hoja, impuesto a la vieja injusticia, habituada a los saludos, las reverencias y las genuflexiones.

Y que esto haya sido llevado a término sin temor, es cosa que nos es familiar, conforme al espíritu de nuestro pueblo, conocida desde hace mucho. Algo que recuerda a Pushkin y su irradiación absoluta, a Tolstói y su fidelidad intransigente a los hechos... Pero, sobre todo, ¿en qué es genial hasta ese punto? Si se hubiese confiado a cualquiera la tarea de crear un mundo nuevo, de fundar una era nueva, por fuerza habría necesitado que ante todo le despejara el campo. Habría esperado que los tiempos antiguos llegaran a su término, antes de ponerse a edificar los nuevos; habría requerido un número redondo, un nuevo párrafo, una página en blanco.

¡En cambio, mire usted! Es una cosa inaudita, un prodigio de la historia, una revelación clamada en lo más túpido de la grisalla pequenoburguesa que conti-

núa, sin que se tenga en cuenta su rutina. Esto no ha empezado por el principio sino por el medio, sin que los detalles hayan sido fijados previamente, durante los días más ordinarios, los primeros que cayeron entre manos, bien en medio de los tranvías que circulan por la ciudad. Sólo lo grandioso puede ser inoportuno y fuera de lugar en este grado.

Zhivago proyecta aquí una luz genial sobre la manera como la *inteligentzia* progresista veía la Revolución, ofrece una especie de filosofía de la historia de la Revolución de octubre, y eso en unas cuantas palabras, las más importantes de las cuales son: "una revelación clamada en lo más túpido de la grisalla pequenoburguesa". ¿Podiera darse que esta "revelación" fuera "clamada" a "la grisalla pequenoburguesa" sin afectarla, sin acarrear ningún sufrimiento con su destrucción del orden establecido —con dulzura, como en una colección de fragmentos escogidos?

Los acontecimientos de la Revolución son un dato que no se presta a los juicios de valor habituales, dictados por los intereses humanos del momento. No es posible entrometerse en su curso. O, mejor dicho, sí se puede, pero sin afectarlos con ello. Su carácter necesario, ineluctable, parece privar de voluntad a todo hombre que se mezcle. He ahí por qué un hombre abiertamente desprovisto de voluntad, pero dotado de una gran inteligencia y de una sensibilidad compleja, en otras palabras un poeta, es el héroe mejor preparado para semejante tarea. Ve, percibe y participa del mismo modo que un elemento natural arrastrado por la tempestad, el huracán, la borrasca de nieve. Y no es casualidad que en Pasternak, como en Blok en *Los doce*, la principal imagen —símbolo, surgida en aquellos días en que el elemento revolucionario se desencadenaba, sea la tempestad de nieve. ¡No solamente el viento y sus torbellinos sino, precisamente, la tormenta, con sus copos innumerables y su frío que parece llegado de los espacios interestelares!

LA TRAMA DE LA HISTORIA

La neutralidad del doctor Zhivago en la guerra civil se afirma claramente en su profesión: es "médico militar", es decir un individuo oficialmente neutro. Por extraño que pueda parecer,

un personaje, a su manera, parece afin al doctor Zhivago: es el brutal Antipov-Strelnikov, que se lanzó a la guerra civil del lado de los rojos. Que ambos estén ligados a Lara no es tampoco un azar. Yuri Zhivago es el antípoda exacto de Antipov-Strelnikov. Este último encarna la voluntad, la sed de acción. Su convoy blindado avanza a velocidad máxima, aplastando despiadadamente cualquier oposición a la Revolución. Pero tampoco está en su poder apresurar o retardar el triunfo de los acontecimientos. Strelnikov está tan "desprovisto de voluntad propia" como Zhivago. No son opuestos nada más, son también confrontados uno con otro y casi idénticos. Ambos fueron "escritos en el mismo renglón del libro del destino". Palabras de Shakespeare (*Romeo y Julieta*) repetidas en la novela.

Nos hallamos frente a una concepción de la historia que no pretende darnos la clave de los acontecimientos (y nos incita a no imponerles juicios de valor): construye asimismo la trama viviente de la novela —esta novela— epopeya, esta novela —poesía lírica, sensible y receptiva hacia todo lo que la rodea y que, por ello mismo, revela el mundo a través del prisma de una alta intelectualidad.

¿Y Lara, atrapada entre los dos personajes, amándolos por igual a uno y a otro? Hay así, en las tradiciones de la novela clásica rusa, varias figuras femeninas que son un poco encarnación de Rusia. Tal encarnación es más o menos completa —o, mejor: más o menos incompleta—, pero el nexo implícito entre esta figura femenina y la imagen de Rusia no por ello está menos presente; trasparece a través del tejido del relato y a través del tejido del personaje mismo en diferentes autores, tratase de la Tatiana Larina de Pushkin, de la abuela —heroína del *Barranco*— de Goncharov, y hasta de Catalina en la *Tormenta* de Ostrovski, de la madre en la novela de Gorki.

Es a Tolstói a quien Pasternak más se acerca en su concepción del proceso histórico. Basta evocar el personaje de Pedro Bezujov, meditando en el campo de batalla de Borodino. No pretendo establecer aquí una relación de magnitud entre estos dos escritores; querría solamente comparar sus filosofías de la historia. En las digresiones históricas de Tolstói, el curso de la historia está más a descubierto; en

la novela de Pasternak muchas cosas se ocultan detrás de la intensidad de la emoción lírica, detrás de la percepción intuitiva. Pero, según yo, la restitución literaria de los sucesos se efectúa según la lógica de una visión histórica de conjunto. Si Tolstoi no hubiese tenido su propio enfoque, si hubiera considerado a los personajes históricos como los principales motores de la historia, no habría realizado una epopeya nacional. Habría escrito una tragedia con varios personajes, Kutuzov habría ingresado prontamente en la sombra ante Napoleón, y el pueblo, la nación, se habrían reencontrado en el hueco de los acontecimientos. Pasternak lo comprendió bien: su encuentro, siendo aún niño, con León Tolstoi en el salón musical de sus padres no fue en vano. La impronta dejada por esta figura en su memoria era tan honda que el tiempo no pudo borrarla. Nunca dejó de escuchar a Tolstoi y de dejarse guiar por su gran visión histórica. Aquí voy de nuevo a tomarme la libertad de citar un pasaje largo, pero importante, de la novela.

Después de esta lamentación por Lara, [el doctor Zhivago] dio la última mano a garabatos de épocas diversas, que se ocupaban de todo y de nada, la naturaleza, lo cotidiano. Como siempre había ocurrido en el pasado, una multitud de pensamientos sobre la existencia individual y sobre la vida de la sociedad lo acosaron conforme trabajaba.

Volvía a pensar que la historia, lo que se llama el curso de la historia, no lo veía, él, como se acostumbraba verlo, sino que se le presentaba parecido a la vida del reino vegetal. En invierno, bajo la nieve, los peciolos de las hojas son delgados y lamentables, como los pelos en una verruga de viejo. Pero en primavera, en el espacio de algunos días, el bosque se transforma, se abalanza hasta las nubes, y en sus espesuras envueltas en hojas es posible perderse y esconderse. Esta metamorfosis es un movimiento el que la provoca, un movimiento que supera en impetuosidad al de los animales, pues el animal no crece tan aprisa como la planta, un movimiento que no puede ser sorprendido mientras se consume. El bosque no se desplaza, no es posible atraparlo o espiarlo en el curso de sus desplazamientos. Se le encuentra siempre inmóvil. Y es en la misma inmovilidad donde se cree ver —en tanto que se halla en perpetuo crecimiento, en perpetuo cambio, inabismable en sus metamorfosis— la vida de la sociedad, la historia.

Tolstoi no llevó su pensamiento hasta el término cuando negó el papel de iniciador a Napoleón, a los gobernantes, a los jefes de ejército. Pensaba exactamente la misma cosa, pero no la expresó por entero, con toda la claridad necesaria. Nadie hace la historia, no se la ve hacerse, así como no puede verse brotar la hierba. Las guerras, las revoluciones, los zares, los Robespierre —todo eso son para ella estimulantes orgánicos,

fermentos. Quienes hacen las revoluciones son hombres de acción, fanáticos, genios de la estrechez de espíritu. Necesitan unas horas o unos días para derribar el antiguo orden. Las revoluciones duran semanas, a veces —raramente— años, y después, durante decenios, siglos, se adora el espíritu de pequeñez que condujo a la revolución, como si fuera una cosa sagrada.

¿Será preciso añadir que el "espíritu de pequeñez" lo constituyen esas fuerzas primaverales que Pasternak describió antes, esos peciolos flacos y tristes de las frondas que luego se transforman, convirtiéndose en el bosque que se alza? Simientes, tan mezquinas de forma y secas al tacto, de la planta futura que se elevará "hasta las nubes".

Discúlpeme el lector por haber citado un pasaje tan largo, pero posee una importancia extrema, no solamente para comprender los puntos de vista históricos de Pasternak, sino también su relación con la Revolución, con sus acontecimientos, que considera como una especie de dato absoluto, cuyo buen fundamento es indiscutible.

En él la realidad no es pintada en tanto que tal, sino tal como aparece a través de una sensibilidad personal, siempre exacerbada... Así son igualmente sus "poemas históricos": *El año 1905* y *El teniente Schmidt*.

Pasternak fue siempre ajeno a cualquier actitud farisaica, en poesía tanto como en su representación de la historia. Los acontecimientos de la Revolución se le aparecieron en toda su complejidad, sin ningún disfraz. No encajaban en ninguno de los esquemas prefabricados, simplistas, de las descripciones recibidas de ordinario, con frecuencia debidas a personas que no vivieron ni experimentaron por sí mismas dichos acontecimientos.

Pasternak escribía a propósito de *Mi hermana la vida*: "...me era absolutamente indiferente conocer el nombre de aquella fuerza que había producido el libro, pues me rebasaba infinitamente a mí mismo, así como a todas las ideas acerca de la poesía que tenían curso a mi alrededor" (*Salvoconducto*). Lo mismo hubiera podido decir a propósito del *Doctor Zhivago*, atestiguando con ello su inmensa modestia y su convicción de no ser sino un simple cronista. Esta novela no deja de asombrarme.



Mayakovski, Osip Brik, Pasternak, Elsa Triolet, Lilia Brik

MUERTE DE MAYAKOVSKI

V. V. POLONSKAYA

TRADUCCIÓN DE JUAN ALMELA

En la carta de adiós que anunciaba su suicidio el 14 de abril de 1930, Mayakovski escribió: "Camarada gobierno, mi familia son Lilia Brik, mamá, mis hermanas y Veronika Vitoldovna Polonskaya". Sabíamos todo, o casi, acerca de los hermanos y la madre de Vladimir Vladimirovich Mayakovski, así como acerca de la inevitable Lilia Yurevna Brik, pero V.V. Polonskaya había desaparecido en el olvido. Acaba

de reaparecer: la revista soviética Voprosy literatury (mayo de 1987, pp. 152-198) publica el texto íntegro de los recuerdos de ésta, redactados en 1938. V.V. Polonskaya, nacida en 1908 (y que aún vive), era entonces actriz en el Teatro de arte de Moscú y estaba casada con el actor Mijail Mijailovich Yanshin. Tuvo una relación intensa y tormentosa con Mayakovski durante el último año de vida del poeta (por enton-

ces ella tenía veintiún años). De tal suerte, la luz que aporta a la tragedia final es insustituible, con todo y que, como ella misma lo señala, las dificultades sentimentales no fueron la única razón del suicidio de Mayakovski. Presentamos a continuación dos extractos de esos recuerdos, uno con la narración de los últimos días, el otro acerca de algunos acontecimientos sobrevenidos después de la muerte de Mayakovski.

POR ENTONCES tuvimos una escena tormentosa: estalló por trivialidades y ya no logro recordar los detalles hoy. Fue muy injusto conmigo y me hirió enormemente. Estábamos ambos muy perturbados y ya no nos dominábamos.

Me di cuenta de que mis sentimientos habían alcanzado el punto de ruptura. Le rogué que me dejara y con ello nos separamos, en recíproca hostilidad.

Era 11 de abril.

El 12 de abril tenía yo una representación por la mañana. Durante el in-

termedio, me llamaron por teléfono. Vladimir Vladimirovich. Muy agitado, me dice que está en su casa de la Lubianka¹, que todo va muy mal... y tampoco es cosa de ese instante preciso, sino que es toda su vida, en general, la que va mal...

Soy la única que puede ayudarlo, afirma. Ahí lo tengo, sentado ante su mesa, rodeado de objetos: el tintero, la lámpara, lápices, libros, etc.

Cuando (estoy allí, el tintero es necesario, la lámpara es necesaria, los libros son necesarios...

Cuando no estoy, todo se vuelve inútil.

Lo aplaqué, diciéndole que tampoco yo podía vivir sin él, que debíamos volver a vernos, que quería verlo y que iría a su casa después de la representación.

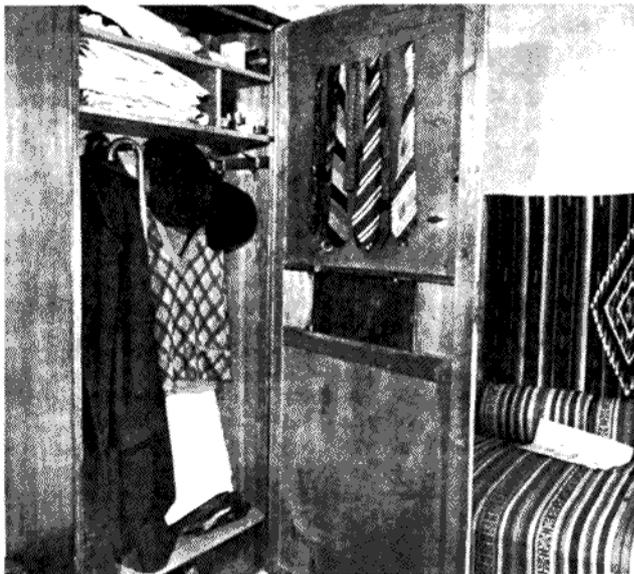
Me dijo Vladimir Vladimirovich:

—La verdad, Nora², te menciono en mi carta al gobierno, pues considero que eres de mi familia. ¿No irás a oponerte?

No entendí nada por entonces, pues nunca me había hablado de suicidio.



Lilia Brik y Mayakovski en Crimea, 1926



Departamento en que vivieron Mayakovski y los Brik entre 1926 y 1930

A su pregunta acerca del incluirme en su familia respondí:

—¡Por favor, Vladimir Vladimirovich, no comprendo nada de lo que dices! ¡Mencióname donde quieras...!

Después de la representación nos vimos en su casa.

Era evidente que Vladimir Vladimirovich había preparado nuestra conversación. Hasta había establecido el plan y me dijo todo lo que tenía anotado en éste. Por desgracia, a estas alturas no puedo recordar esta conversación en detalle. Y la hoja de papel con el mencionado plan la tiene ahora Lilia Yurevna.

Con ayuda de ese documento seguramente conseguiría reconstruir toda nuestra conversación.

Después de lo cual, nos dulcificamos ambos.

Vladimir Vladimirovich se había puesto muy tierno. Le pedí que no se inquietara por mí, le dije que sería su esposa. Me hallaba entonces firmemente decidida. Pero había que pensar bien —le dije— cuál sería el mejor modo de afrontar a Yanshin.

Le hice además prometerme que iría al médico, pues, no hay ni que decirlo, andaba aquellos días en un estado de irresponsabilidad enfermiza. Le supliqué que se fuera, aunque no pasara

de dos días, a alguna casa de reposo.

Recuerdo que señalé estos dos días en su agenda: el 13 y el 14 de abril.

Vladimir Vladimirovich no dijo ni que sí ni que no. Estuvo muy tierno y hasta alegre.

Llegó un automóvil por él para llevarlo al pasaje Guendrikov. Yo iba a desayunar a casa y allí me dejó.

Por el camino jugamos al juego norteamericano (inglés) que me había enseñado: el primero que viera a un barbón debía gritar: "¡barba!" Vi entonces de espaldas a Lev Alexandrovich Grinkrug que entraba en la casa donde vivía.

Dije:

—Ahí va Liova.

Vladimir Vladimirovich empezó por dudar. Añadió:

—Bueno, si es Liova, irás a descansar el 13 y el 14. Y no nos veremos.

Aceptó. Hicimos parar el coche y corrimos detrás de Liova como unos locos. Resultó que sí era él.

Lev Alexandrovich se asombró mucho al ver con qué agitación habíamos corrido tras él.

Ante mi puerta, Vladimir Vladimirovich dijo:

—Muy bien, pues. Te doy mi palabra de que no te veré en dos días. Pero podrá uno, de todos modos, telefonearte.

—Como quieras —le respondí—,

aunque mejor sería que no.

Prometió que iría al médico y descansarían aquellos dos días.

Por la noche estuve en casa. Vladimir Vladimirovich me telefoneó y hablamos larga y agradablemente. Dijo que escribía, que estaba de buen humor y que ahora comprendía que se equivocaba en muchas cosas, y que a fin de cuentas hasta era preferible que descansáramos el uno del otro durante dos días...

El 13 de abril no nos vimos. Me habló por teléfono a la hora del desayuno para proponerme que fuéramos a las carreras el 14.

Le expliqué que yo iría a las carreras con Yanshin y gente del Teatro de arte de Moscú, según habíamos ya decidido, y le rogué que, como habíamos convenido, no me viera ni viniese.

Me preguntó qué haría por la noche. Le dije que me había invitado Katayev³, pero que no iba a ir y tampoco sabía aún lo que haría.

Pese a todo, por la noche fui a casa de Katayev, con Yanshin. Resultó que Vladimir Vladimirovich ya estaba ahí. Andaba muy sombrío, y ebrio. Declaró en cuanto me vio:

—¡Estaba seguro de que vendrías!

Me enojé con él por haber ido a espíarme. Y Vladimir Vladimirovich estaba furioso de que lo hubiese engañado y hubiese ido. Primero nos sentamos juntos a la mesa para explicarnos. Era una situación estúpida, pues nuestras explicaciones suscitaban gran curiosidad entre los presentes, que eran muchos.

Recuerdo a Katayev, a su mujer, a Yuri Olesha, Livanov, el pintor Roskin, Reguinin y Markov.

Era manifiesto que Yanshin lo había visto todo y preparaba un escándalo.

Nos pusimos a intercambiar frases por escrito en el cuaderno de notas de Vladimir Vladimirovich. No tardamos en poner cosas hirientes, nos insultamos mutuamente, estúpida, fea, inútilmente.

Entonces Vladimir Vladimirovich se fue a otra habitación, se sentó cerca de la mesa y continuó bebiendo champaña.

Lo seguí, me senté a su lado en el sillón, le acaricié la cabeza. Dijo:

—Quita tus cochinas piernas.

Dijo que de inmediato, delante de todos, iba a contar nuestras relaciones a Yanshin.

Fue muy grosero, me hirió de todas

las maneras. De repente, su grosería y sus insultos dejaron de humillarme y herirme: comprendí que tenía delante a un hombre desdichado, muy enfermo, capaz de cometer allí mismo, en aquel momento, tonterías horribles; que Mayakovski podía provocar un escándalo inútil, comportarse de una manera indigna de él, hacer el ridículo ante aquel grupo en el cual se encontraba por azar.

Ni qué decir tiene, también temí por mí (a causa de Yanshin y de quienes estaban allí reunidos), temí el papel deplorable, humillante, que me habría conferido Vladimir Vladimirovich si revelara públicamente nuestras relaciones frente a Yanshin.

Pero, lo repito, si al comienzo de la velada fui grosera con él y me empeñé en herirlo, para entonces mientras me infligía ofensas más horribles e insupportables, más lo que quería. Me había invadido una inmensa ternura y un inmenso amor hacia él.

Quise que razonara, le supliqué que se calmase, fui dulce y tierna.

Pero mi ternura lo exasperaba y lo llevaba al furor, al frenesí.

Sacó el revólver. Declaró que iba a matarse. Me amenazó con matarme. Comprendí que mi presencia no hacía sino sacarlo más de sus casillas.

No quise quedarme más y empecé a despedirme.

Todo el mundo me siguió.

En la entrada, Vladimir Vladimirovich me miró de pronto muy afectuosamente y me dijo:

—Norochka, acaríciame la cabeza. A pesar de todo eres muy, muy buena...

Cuando las explicaciones, sentados a la mesa, a Vladimir Vladimirovich se le había escapado un "¡Señor...!"

Yo repliqué:

—¡Este es el mundo al revés! ¡Mayakovski invoca al Señor...! ¿Así que eres creyente?

Contestó:

—¡Ah, yo mismo no entiendo ya ahora en qué creo!...

Reproduzco esta frase al pie de la letra. Y por el tono en que fue dicha comprendí que Mayakovski no se conformaba con expresar su pena ante mi severidad hacia él.

Había mucho más detrás: duda en cuanto a sus propias fuerzas literarias en aquel momento, la acogida indiferente hecha a su exposición de aniversario⁴ y todas las dificultades que encontraba en su camino. Ya ha-



blaré más luego.

Regresamos a pie; él nos acompañó hasta casa.

Volvió a ensombrecerse, empezó otra vez a amenazar, dijo que le iba a revelar todo a Yanshin en el acto.

Él y yo íbamos juntos. Me parece que Yanshin iba con Reguinin. A veces nos rezagábamos, otras íbamos muy adelante.

Yo estaba en un estado casi histérico.

Vladimir Vladimirovich interpelló varias veces a Yanshin:

—¡Mijail Mijailovich!

Pero al "¿Sí?" respondía siempre:

—Más tarde.

Le supliqué que no dijera nada, lloré. Entonces, dijo Vladimir Vladimirovich, quería verme a la mañana siguiente.

A la mañana siguiente íbamos a mostrar la obra a Nemirovich-Danchenko.⁵

Nos pusimos de acuerdo en que Vladimir Vladimirovich pasaría por mí a las 8 de la mañana.

No obstante, le dijo a Yanshin que le era imprescindible hablar con él al día siguiente, y nos separamos.

Ya era 14 de abril.

Por la mañana, Vladimir Vladimirovich pasó a las 8 y media; vino en taxi,

pues era el día libre de su chofer. Tenía aire de andar muy mal.

Era un claro día de abril, soleado, maravilloso. La primavera, en verdad.

—Qué buen tiempo hace —le dije—. Mira ese sol. ¿Será posible que sigas con tus tonterías de ayer? Dejemos todo aquello, olvidémoslo... ¿me lo prometes?

Respondió:

—No veo el sol, hoy por hoy me importa poco. En cuanto a las tonterías, pasaron. Me di cuenta de que no podía hacerlo, a causa de mi madre. Y a nadie más le interesa ya. Por lo demás, ya hablaremos de todo eso en casa.

Le dije que a las 10 y media tenía un ensayo muy importante con Nemirovich—Danchenko y que no podía permitirme ni un minuto de retraso.

Llegamos a la Lubiánka y le pidió al taxi que esperara.

Se sintió muy contrariado al verme todavía con prisa. Empezó a perder los estribos y exclamó:

—¡Siempre el teatro! ¡Lo aborrezco, mándalo al demonio! ¡No puedo seguir así, no te dejaré ir al ensayo, porque no voy a dejarte salir de aquí!

Cerró la puerta y se echó la llave al bolsillo. Estaba tan trastornado que no se daba cuenta de que no se había quitado el abrigo ni el sombrero.

Yo estaba sentada en el diván. Él se sentó en el suelo a mi lado y rompió a llorar. Le quité el abrigo y el sombrero, le acaricié la cabeza, me esforcé por calmarlo de todas las maneras.

Llamaron a la puerta: el librero ambulante le traía libros a Vladimir (una compilación de obras de Lenin). Dándose cuenta sin duda del momento en que había caído, tiró los libros al diván y se escabulló.

Vladimir Vladimirovich se puso a medir la habitación a pasos rápidos. Casi corría. Exigía que me quedara allí, en aquella habitación, a partir de aquel instante, sin dar ninguna explicación a Yanshin. Era absurdo esperar a tener un departamento, decía. Yo debía abandonar el teatro de inmediato. No debía asistir al ensayo del día. Él en persona pasaría por el teatro a decir que yo ya no iría. El teatro no se iba a acabar por mi ausencia. Y se explicaría asimismo a solas con Yanshin, pero ya no me dejaría regresar a mi casa.

Ahora iba a encerrarme en el cuarto y a ir él mismo al teatro; después compraría todo lo que me hiciera falta para vivir. Tendría absolutamente todo lo que tenía en mi casa. No debía asustarme dejar el teatro. De que lo olvidara ya se encargaría él, con su conducta. Mi vida entera, desde sus aspectos más serios hasta la menor arruga de mi media, sería objeto de su incalculable atención.

Que no me asustara la diferencia de edades: sabía ser joven y alegre. Se daba cuenta de que lo ocurrido la víspera era odioso, pero nunca más se repetiría. La noche anterior nos habíamos comportado de un modo idiota, vulgar, indigno. Había sido horriblemente grosero, lo cual hoy lo hacía sentirse abyecto. Pero no pensaríamos más en ello. Como si nada hubiera ocurrido. Había destruido todas las hojas del cuaderno con el que nos habíamos comunicado la víspera, llenas de insultos recíprocos.

Le contesté que lo amaba, que viviría con él, pero que no podía quedarme desde aquel momento, sin haberle dicho nada a Yanshin. Que yo sabía que Yanshin me amaba y no soportaría verme partir de aquel modo: cómo irme sin decirle nada, a quedarme con otro? Que, humanamente, amaba y respetaba lo bastante a mi marido y no podía conducirme así.

Y que tampoco iba a abandonar el teatro. ¿De veras Vladimir Vladimi-

rovich no lograba darse cuenta de que si yo dejaba el teatro, si abandonaba mi trabajo, quedaría tal vacío en mi vida que sería imposible llenarlo? ¿Que aquello crearía grandes dificultades, antes que nada para él mismo? Cuando uno ha conocido el trabajo en su vida, sobre todo un trabajo tan interesante como el del Teatro de arte, no puede uno ya convertirse en la mujer de su marido, aun tratándose de un hombre tan grande como Mayakovski.

En cuanto al ensayo, debía ir, estaba obligada. Iría, regresaría a casa, le diría todo a Yanshin y a la noche acudiría a instalarme definitivamente con él.

Vladimir Vladimirovich no estuvo de acuerdo. Siguió insistiendo para que todo fuese en el acto, pues si no ya no valdría la pena.

Una vez más le respondí que no podía actuar yo así.

Me preguntó:

—¿Así que vas al ensayo?

—Sí, voy.

—¿Y verás a Yanshin?

—Sí.

—De modo que sí. Entonces vete, vete de inmediato, al instante.

Le dije que aún era pronto para el ensayo, que me quedaban veinte minutos.

No, no, vete en seguida.

Le pregunté:

—Pero ¿te veré hoy?

—No lo sé.

—Pero, cuando menos, ¿me hablarás por teléfono hoy a las 5?

—Sí, sí, sí.

Cruzó rápidamente el cuarto, se acercó a su escritorio. Oí ruido de papel pero no vi nada, pues me tapaba la mesa con su cuerpo.

Supongo ahora que seguramente arrancó de su calendario las hojas del 13 y el 14 de abril.

Abrió entonces un cajón, volvió a cerrarlo brutalmente y se puso otra vez a medir la habitación.

Le hablé:

—Y bien, ¿por qué no me vuelves a llevar?

Se acercó a mí, me besó y me dijo con toda tranquilidad y muy tiernamente:

—No, chiquilla, vete tú sola... No te inquietes por mí.

Sonrió y añadió:

—Te telefonaré. ¿Tienes con qué pagar el taxi?

—No.

Me dio 20 rublos.

—¿Me llamarás, entonces?

—Sí, sí.

Salí y di unos pasos hacia la puerta de entrada. Sonó un disparo. Me flaquearon las piernas, grité y me agité por el pasillo: no lograba obligarme a volver a la habitación.

Incluso tengo la impresión de que pasó mucho tiempo antes de que me decidiera a hacerlo. No obstante, al parecer volví a entrar en seguida, puesto que todavía se notaba en el cuarto el humo del disparo.

Vladimir Vladimirovich estaba tendido en el tapiz, abiertos los brazos. En su pecho había una minúscula mancha de sangre.

Recuerdo que me lancé sobre él repitiendo incansablemente:

—¿Qué has hecho?, ¿qué has hecho?

Tenía los ojos abiertos, me miraba fijamente y trataba de alzar la cabeza.

Parecía que quisiera decir alguna cosa, pero sus ojos ya se cubían sin vida.

Tenía el rostro y el cuello rojos, más rojos que de costumbre.

Volvió a desplomarse su cabeza y empezó a palidecer progresivamente.

Llegó gente. Alguien habló por teléfono. Alguien me dijo:

—Corra al encuentro de la ambulancia de socorros de urgencia.

Yo ya no comprendía nada; corrí afuera, salté al estribo de la ambulancia que llegaba, volví corriendo a la escalera.

Pero ya decía alguien en la escalera:

—Demasiado tarde, está muerto.

Varias veces he intentado evocar nuestros encuentros, sus pensamientos, sus palabras y sus actos, consciente de la responsabilidad que me correspondía, ya que había entrado en su vida durante el último año de su existencia.

Pero la catástrofe del 14 de abril me había resultado absolutamente inesperada y empezó por lanzarme a un estado frenético de total desesperación que desembocó en una forma de sorda indiferencia y de amnesia.

Me empeñaba desesperadamente en recordar su rostro, su andar, los sucesos en que había participado, pero no lo conseguía.

Era el vacío completo.

Sólo ahora, al cabo de ocho años, consigo, así sea parcialmente, reconstituir el año de mayo de 1929 al 14 de abril de 1930.

Aquel año fue el más desdichado

y el más feliz de mi vida.

El día del funeral, Lilia Yurevna me dijo por teléfono que evitara a toda costa mostrarme en el entierro de Vladimir Vladimirovich, pues la curiosidad y el interés de los presentes hacia mí pudiera suscitar incidentes desagradables.

Agregó estas palabras:

—Nora, no envenene usted con su presencia los últimos minutos de adiós de los allegados a Volodia.

El 17 o 18 de abril, Lilia Yurevna me invitó a su casa. Fui con Yanshin, pues no podía estar sola ni un momento. Lilia Yurevna quedó muy disgustada con su presencia.

Había gente en el comedor y tuve la impresión de que Lilia Yurevna no quería que sus invitados me viesen.

Se apresuró a cerrar la puerta del comedor y nos condujo a su alcoba. Pero quería hablar conmigo a solas y pidió a Yanshin, pese a todo, que pasara al comedor.

Tuvimos una conversación muy franca. Le conté todo lo de mis relaciones con Vladimir Vladimirovich aquel 14 de abril. Durante mi relato repitió a menudo:

—Sí, así precisamente era Volodia.

Me habló de sus relaciones, de su ruptura, de su intento de suicidio a causa de ella.

Dijo entonces:

—No la acuso, pues yo misma actué de manera parecida, pero que en el porvenir esta horrible historia con Volodia le enseñe a usted con qué delicadeza y precaución hay que portarse con las personas.

A mediados de junio de 1930 me telefonearon del Kremlin y me pidieron que me presentara para hablar.

Comprendí que iban a hablarme de la carta póstuma de Mayakovski.

Antes de ir decidí pedir consejo a Lilia Yurevna, como allegada a Vladimir Vladimirovich que conocía a su madre y sus hermanas. Me parecía que no podía formar parte de la familia de Mayakovski sino contrariándolas.

Lilia Yurevna siempre me había tratado muy bien y yo esperaba que me ayudara en aquella difícil situación.

Me aconsejó rechazar mis derechos.

—Piense pues, Nora —me dijo—, lo duro que habrá sido para la madre y las hermanas. Pues ellas consideran que usted fue la sola causa de la muerte de Volodia y no quieren ni oír pronunciar el nombre de usted.

Me dijo entonces que conocía la opinión del gobierno. Según ella, era la siguiente: por supuesto, el gobierno, respetuoso de la voluntad del difunto, no se alzaría contra el deseo de Mayakovski de incluirme entre sus herederos, pero le habían pedido a ella, Lilia Yurevna, de manera oficiosa, que me recomendara rechazar mis derechos.

Por un lado, me parecía que me correspondía oponerme, en el nombre de la memoria de Vladimir Vladimirovich, pues negarme a ser miembro de la familia equivalía, evidentemente, a renegar de él. Al quebrantar su voluntad y rechazar su ayuda, de alguna manera clavaría un dardo en todo lo que me era y me sigue siendo tan querido.

Por otra parte, me pregunté largamente si tenía derecho de causar sufrimientos a sus familiares, ingresando en la familia contra sus deseos.

Me dirigí al Kremlin sin haber decidido nada. Me recibió un trabajador del V. Ts. I. K.º, el camarada Shibailo. Me dijo:

—Pues bien, Vladimir Vladimirovich hizo de usted su heredera... ¿qué le parece?

Le contesté que era una cuestión difícil y que acaso pudiera él ayudarme a ver claro.

—¿No preferiría usted que en lugar de ello se le ofreciera un viaje? —me

preguntó Shibailo de modo por entero inesperado.

Quedé completamente aniquilada por una proposición tan grosera, que me confirmaba lo dicho por Lilia Yurevna.

—Piénselo, pues, que es un problema serio.

Con ello nos despedimos.

Más tarde volví otra vez a ver al camarada Shibailo, pero jamás logramos ponernos de acuerdo en nada.

Después de lo cual, nadie volvió a hablarme nunca de cumplir la voluntad del difunto Vladimir Vladimirovich. Y su voluntad respecto a mí nunca fue respetada.

NOTAS

¹ Mayakovski disponía entonces de dos alojamientos: uno, en común con los Brik, en el pasaje Guendrikov; el otro, su estudio de trabajo, en la Lubiánka.

² Nora o Norochka era V. V. Polonskaya.

³ Valentin Katayev, escritor, amigo de Mayakovski.

⁴ Homenaje a veinte años de creación de Mayakovski, organizado en 1930.

⁵ V. I. Nemirovich-Danchenko, director de escena en el Teatro de arte de Moscú; la obra en cuestión era *Nuestra juventud*, de V. Kine, en la cual V. V. Polonskaya tenía uno de los papeles principales.

⁶ Comité central ejecutivo panruso.



Lilia Brik, Osip Brik, Roman Jakobson, Mayakovski

TERTZ / SINIAVSKI: EL DIÁLOGO SOLITARIO DE UN ESCRITOR RUSO EJEMPLAR

DONALD FANGER

TRADUCCIÓN DE JUAN ALMELA

HARÁ UNOS VEINTICINCO años aparecieron en el escenario de la literatura rusa dos escritores cuyas carreras continúan dominando y definiendo las cuestiones de su fase poststaliniana: "Abram Tertz" (*alter ego* literario de Andrei Siniavski), proveedor seudónimo y subterráneo de creación literaria y paradójicos comentarios culturales, y Aleksandr Solzhenitsyn, por entonces un desconocido maestro de provincia, cuya novela *Un día en la vida de Iván Denisovich* bien pudiera representar el más duradero monumento al breve "deshielo" de Nikita Jrushchiov.

A sus maneras, muy distintas, ambos demostraron la posibilidad de "elegir y ser uno mismo", de "no escribir sólo para el cajón del escritor" sino salir "al viento frío de la historia" (son palabras de Siniavski). Hoy por hoy, en París y en Cavendish, Vermont, el uno y el otro, más o menos aislados lingüísticamente de sus alrededores, continúan promoviendo y extendiendo las tradiciones de la literatura rusa. Sólo que las tradiciones en cuestión son diametralmente opuestas.

Pudiera parecer a primera vista que el contraste entre estas dos carreras las haría inconmensurables: por un lado, las enormes novelas y exposiciones de un laureado Nobel; por otro, siete volúmenes, inclasificables en gran medida, de imaginación, casi imaginación, reflexiones y estudios literarios muy personales. Pero es precisamente por esta razón por lo que merecen ser considerados juntos: maestros ambos de la prosa rusa contemporánea, y de altos principios, representan en efecto los extremos de un espectro en el cual es posible colocar virtualmente toda la escritura significativa de hoy en lengua rusa.

Ni qué decir tiene, Solzhenitsyn es, con mucho, el más conocido. Encarna el modelo, milagrosamente renacido,

del escritor ruso como artista y como conciencia de su pueblo. No tiene rivales en lo tocante a magnitud, tanto de ambición como de logro. Sin embargo, la continuada evolución de Siniavski/Tertz constituye un fenómeno de importancia comparable dentro de la literatura rusa. El público occidental lo conoce menos, si bien es claro que está mucho más cerca de la idea que se hace dicho público acerca de la escritura contemporánea, y hoy merece atención particular en vista de que el último libro de Tertz, *Bonne nuit!* (París, 1984), sugiere que se ha cerrado un ciclo esencial de tal evolución.

Sería fácil compilar una pequeña antología de citas tomadas de escritores y críticos rusos de los últimos 150 años, a fin de sugerir qué contexto debe tomarse en consideración al enfrentarse a cualquier escritor ruso moderno. Los acentos comunes recaerían en la profunda seriedad ética de la literatura rusa, en su condición de fuente de autoridad moral en rivalidad con la del gobierno, en su compromiso con una verdad verificable merced a la experiencia cotidiana de sus lectores, en su recelo ante el "mero" talento.

Estas insistencias han dominado el pensamiento de los rusos en cuanto a su literatura desde el tiempo de Gogol hasta el nuestro, con el resultado de que los escritores rusos se han descubierto, quiéranlo o no, laborando en relación con un vasto imperativo: cognitivo, social y ético. Háyanlo o no proclamado, aceptado, resistido o rechazado, una porción considerable del significado e importancia de su escritura ha procedido directamente de aquella relación, con frecuencia en sus propias mentes, aún más a menudo en las de sus lectores y críticos.

Ni qué decir tiene, este imperativo (que dejaba poco sitio a las consideraciones estrictamente estéticas) nunca dejó de ser puesto en tela de juicio, y

el desenvolvimiento de la literatura rusa en las cuatro décadas que van de 1890 a 1930 pareció haber hecho mucho para modificarlo, casi al grado de hacerlo irreconocible. Pero aquel desenvolvimiento fue interrumpido arbitrariamente y cuando, un cuarto de siglo más tarde, concluyó lo que Tertz llama "la mágica noche estalinista", el nuevo empalme con una tradición —el redescubrimiento y la reapropiación de un pasado aprovechable— siguió dos direcciones principales.

Una fue la resurrección creativa del imperativo de la escritura en el siglo XIX; tal es la vía de Solzhenitsyn, quien ha proclamado repetidamente su devoción a una narrativa realista sometida a los ideales de verdad, conciencia y justicia. Su caso es bien conocido para el Occidente, donde hasta la fecha ha hallado la mayoría de sus lectores.

La otra, representada por la obra de Tertz/Siniavski, extiende la tradición experimental, antirrealista, de principios del siglo XX en Rusia. Irónica, escéptica, paradójica, esta escritura, al igual que la de Solzhenitsyn, enfoca los fenómenos de la experiencia rusa (social, cultural, literaria) constante y exclusivamente. Pero lo hace a fin de cuestionar y reconstruir dichos fenómenos y de enfrentarse a los supuestos tradicionales a su respecto.

Habla uno de Tertz/Siniavski, pero el hecho es que son distintos. En un principio —a fines de la década de 1950 y principios de la siguiente ambos publicaban (el primero en el extranjero, el otro en Rusia)—, se suponía por lo general que la firma de Tertz no era sino un recurso necesario de autoprotección. Una vez descubierto y juzgado el "verdadero autor", solía esperarse que desapareciera. No obstante, en los doce años que lleva Siniavski en Occidente, tanto Tertz como Siniavski han continuado publicando, seis libros en total, cinco de los cuales los firma Tertz y uno

Siniavski, y los artículos de este período exhiben análogas proporciones de atribución. Es evidente que la distinción era algo más que una necesidad política.

La reciente publicación del sexto de los libros de Tertz/Siniavski desde que emigró, proporciona una clave para comprender. Intitulado *Buenas noches* (*Spokoinoi nochi; Bonne nuit!* en francés), es atribuido en la edición en ruso a Abram Tertz, en la versión francesa a Tertz y Siniavski; ambas lo describen en la portada como "una novela", si bien es en verdad una memoria íntima de la vida de Siniavski hasta el destierro, y ofrece una exposición, de importancia decisiva, del nacimiento (o cuando menos la concepción) de Tertz, durante un cateo del departamento de su familia en 1951. Aunque el objetivo era el padre de Siniavski, los investigadores examinaron también los cuadernos escolares del hijo, en uno de los cuales se leía un pasaje que decía: "Según la definición oficial del realismo socialista..."

Seguía una cita ordinaria sacada del libro de texto. "¿O sea —recalcó uno de los agentes de seguridad— que, de acuerdo con usted, hay otra definición, no oficial, del realismo socialista?" Fue esta pregunta, especialmente recalca da por aquel contexto, "la que probablemente condujo, cinco años después, al escandaloso artículo peregñado por Abram Tertz". Tertz, dicho de otro modo, vino a la existencia cuando Siniavski se volvió escritor e ingresó, pues, en el terreno de lo no oficial —no lo prohibido, a secas, sino lo desconocido.

Como crítico y publicista ocasional, Siniavski habla el lenguaje del discurso culto ordinario, pero como escritor, como Tertz —cuyo nombre procede del de un héroe judío del bajo mundo en una canción de ladrones de Odessa—, autocréado en el injustificable acto de escribir, desde el principio se sintió impelido a exigir máxima libertad aceptando por adelantado el modo de verlo de su cultura, como criminal, subversivo, payaso y chivo expiatorio.

La autocréación del escritor es un proceso (su escritura), pero en seguida se torna una destino que tiene en rehenes a la persona (no la fuente sino nada más el alojamiento biográfico del destino—en—marcha textual). Siniavski se enteró por vez primera de que Tertz había publicado en el extranjero durante una reunión del Instituto de

Literatura Mundial. Era signo de otra vida, tanto suya como ajena. De no haber sido descubierto el vínculo, señala el autor, probablemente ambos habrían seguido coexistiendo pacíficamente, "el impúdico, fantástico Abram Tertz" al lado de Andrei Siniavski, "el honrado intelectual, inclinado a la componenda y a la vida contemplativa".

Sin embargo, el ser descubierto confirmó y ahondó la autenticidad de Tertz. El criminal metafórico fue declarado literal; Siniavski fue condenado a siete años de cárcel —condenado, como escribe en *Buenas noches*, a llevar "hasta el fin", hasta la verdad, todos aquellos símiles y metáforas por los que era natural que el autor pagara con su cabeza..." Así Tertz indujo el destino más común del escritor ruso de nuestro tiempo, previsto en su primera novela (*Comienza el proceso*, 1959), que presentaba una visión del mundo como teatro del absurdo y del escritor como blasfemo. (La blasfemia no es ningún crimen en la Unión Soviética, pero el acusador en el proceso de Siniavski y su amigo Daniel no vaciló en usar tal palabra.)

El proceso y la prisión no lo orientaron hacia la literatura tradicional de protesta y denuncia; fortalecieron, por el contrario, su anterior concepto de la escritura. Ahora se identificó con "el instinto de autopreservación": "Si la vida se pierde y la credencial se acaba, pásese a un trozo de papel, reducido correlato de una isla desierta en la que sea posible intentar establecerse uno de nuevo... Cuando se escribe, no se sabe a lo que esto puede llevar."

La escritura como una especie de salto mortal; la escritura como imposibilidad necesaria; el arte como trascendencia del mundo que lo hizo nacer y que retorna a ese mundo bajo la guisa de un enigma preñado de sentido; el escritor como expulsado y taumaturgo: estos temas iniciales de Tertz persisten, expandidos en los tres libros que escribió en presidio (*Una voz del coro*, *A la sombra de Gogol*, *Paseando con Pushkin*), así como en los escritos de su período parisense ("El proceso literario en Rusia", *El pequeño Tesoro*, *Buenas noches*). Su obra se resiste a la periodización nítida. Pero su expansión durante el pasado decenio revela una evolución significativa en la relación entre Tertz y Siniavski.

Tertz inició su carrera con un ensayo

sobre la literatura de los años de Stalin ("Sobre el realismo socialista"). Obra maestra de la retórica, merced a la implicación de un narrador ficticio podía aspirar a ser considerada una obra de arte por derecho propio. La siguieron los relatos reunidos en el volumen titulado *El mundo fantástico de Abram Tertz*. En presidio, decidido ante todo a apearse a la vocación que lo había enviado allí, volvió a orientarse a meditaciones acerca del arte, tomando los ejemplos de su memoria y de la biblioteca de la cárcel, así como del lenguaje de los "coristas" internados que lo rodeaban; reunió esto en *Una voz del coro*. Al mismo tiempo y de la misma manera (enviando porciones de los manuscritos a modo de cartas a su esposa) consideró por primera vez el pasado presoviético, en estudios, con longitud de libros, sobre Gogol y Pushkin, los dos grandes iniciadores de la tradición literaria rusa moderna.

Siniavski ha recalcado lo lejos que andan estos estudios de la crítica literaria ordinaria, y sostiene que tienen algo afín al "realismo fantástico" de sus relatos. Está en lo cierto: si bien ambos libros están llenos de profundo discernimiento crítico y representaban aportaciones de consideración al conocimiento de sus asuntos, pertenecen al canon de Tertz y no a las obras críticas de Andrei Siniavski, no sólo a causa de la voz estilística dominante, con su tendencia al *épatage*, sino debido a lo que significa dicha voz: la necesidad del autor de ser él mismo (su yo *escriturero*, condenado), fundándose como garantía para hacerlo en una tradición rusa reconstruida.

De esta suerte, el libro sobre Gogol persigue una doble validación en su triple meta: "Lo veo como una búsqueda de raíces: las raíces de Gogol, las mías propias, las raíces del arte en general..." Donde la tradición rusa festeja la histórica proclamación por Gogol de la responsabilidad del escritor hacia la sociedad y la verdad, Tertz sostiene su esencial perversidad. Su Gogol "vivió como escritor y se mató siendo escritor". Inclusive el posterior rechazo del arte por Gogol, tal como lo muestra Tertz, procedió de "una fantástica autohinchazón como escritor". El milagro del arte —discurría Gogol— hacia del artista un hacedor de milagros en potencia; ¿no debería entonces consagrar su misterioso poder a fines socialmente provechosos?

Del ejemplo de su "guerra santa contra la estética, librada bajo la bandera de la utilidad" procedió la peculiar institución de la literatura rusa tal como la entendieron muchos de sus principales practicantes y aún más lectores suyos: "El escritor, en todas partes, escribe; en nuestro país está obligado a representar algo más que esto. Aun sería extraño que sencillamente escribiese y eso fuera todo: ¿qué clase de escritor sería? Tómese a León Tolstói; se ve a las claras que es un escritor: araba la tierra él mismo."

El resultado más extremo de esta tendencia es definir a un gran escritor como "el que está dispuesto a dejar la pluma a fin de realizar algo más grande" —típica tentación para el que escribe, señala Tertz, en vista de la insuficiencia moral que es intrínseca al arte. "¿No será —especula— que el eterno cuidado por 'la bondad de la causa' acusa a los escritores rusos [precisamente] porque están al tanto de las más profundas demandas espirituales del arte? Se diría que para nosotros 'la palabra' no ha dejado de ser, en su ideal 'un acto', y seguimos esperando algún milagro de ella, algún 'efecto revolucionario', en ausencia del cual nos pasamos hablando de 'utilidad', de 'educación'."

En este libro, Tertz se afana por caracterizar el arte en su otredad, lo cual significa descontaminarlo, verlo como una realidad por derecho propio, "que existe en el nivel del milagro y de buen talante... trae la liberación" de las contingencias que dominan a la realidad rival en la cual vivimos y morimos. Dado que carece de responsabilidad en dicha realidad rival, por fuerza debe ser, desde el punto de vista de esta última, "criminal en su naturaleza misma".

De hecho, Tertz insiste en el descubrimiento hecho por Gogol, sin querer, de que "la prosa, al igual que cualquier arte, presupone un tránsito a un lenguaje desacomodado y, en esta calidad exótica, está al parejo con la poesía". Un poeta en prosa radicalmente innovador, como Gogol, tiene que ser prolijo —sostiene Tertz en un pasaje que se aplica con igual fuerza a su propia escritura—, porque primero tiene que "crear una noción del lenguaje en el cual tiene la intención de contar algo".

Así el escritor que había sido proclamado el padre del realismo ruso se nos presenta más bien como el creador de

una narración épica (*Las almas muertas*) que "no trata de nada"; como autor atraído hacia el discurso literario a modo de proceso autosuficiente. Es sólo cuando ha perdido la inventiva cuando anuncia su lealtad, nueva y superior, a la verdad. Cuando un artista no tiene nada que decir en justificación propia, comenta Tertz, "se pone a hablar de la verdad".

Paseando con Pushkin es lo mismo de iconoclasta —y más agresivamente irreverente hacia las actitudes críticas pietistas en las que ha quedado sepultado el primer poeta de Rusia. El don de Pushkin, declara Tertz, descansaba en una vacuidad sin paralelo y *Eugenio Onieguin*, que inaugura la gran era de la novela en Rusia, es "una novela acerca de nada", que su autor jamás habría escrito "de no haber sabido que no se permitía escribir de tal manera". Representa la libertad del arte puro, autosuficiente y que se alimenta solo, "definible, como la divinidad, sobre todo de maneras negativas: nada requiere fuera de sí mismo, luminoso desde dentro, puro, sin meta", fuerza que brota espontáneamente "como el amor o el sentimiento religioso". Una vez más, las palabras sagradas de la tradición rusa son sujetadas a un ataque devastador: "deber", "propósito", "realismo". El libro recorre, en cambio, el camino de Pushkin hacia la libertad absoluta.

La redacción de estos dos libros fue a la vez una profesión de la fe literaria que había conducido a su autor a la cárcel, y una flamante demostración de aquella libertad espiritual que halló en las fuentes de la literatura rusa moderna; la publicación de estos libros señaló otra etapa en la campaña de Tertz contra las ideas recibidas a propósito de la naturaleza de los escritores y la escritura rusos.

Esa campaña es llevada adelante en la primera cosa que escribió al llegar a Occidente, un artículo programático intitolado "El proceso literario en Rusia" (*Kontinent*, núm. 1, 1974), donde el ser escritor se define como entregarse a "un diálogo con el lector acerca de lo que es más importante y más peligroso". Tal es el legado ineludible de la tradición rusa. Pero el imperativo final para el escritor ruso *libre*, según lo formula Tertz, pone la tradición de cabeza.

Semejante imperativo es evitar la tentación y el riesgo de "la verdad",

dado que "la verdad" está circunscrita demasiado estrechamente por la falsedad oficial que la cubre. "De otra suerte, toda nuestra prometedora literatura liberada se reducirá una vez más a informar cómo sufrimos y lo que proponemos en su lugar." Preconiza como alternativa una actitud escéptica hacia el poder de la palabra para alterar este mundo; usando "el hábito puramente ruso de percibir el mundo como cosa real", tratar de producir "algo pasmoso, exótico, significativo, si no en términos de vida real, si en términos literarios... No moveremos las montañas pero a lo mejor surge un cuento de hadas."

Un cuento así, con todo y hada madrina, llamada Dora Aleksandrovna, fue publicado bajo el nombre de Tertz en 1980. Titulado *El pequeño Tsore*, es una transformación alegórica del *Klein Zaches* de E.T.A. Hoffmann. Su protagonista es un escritor que se llama Andrei Siniavski (un Siniavski inventado de pies a cabeza), cuyo perpetuo papel de chivo expiatorio convierte un patente drama de familia en una parábola acerca de la naturaleza del escritor y el destino de la literatura rusa.

La misma conjunción de nombres aparece en *Buenas noches*, y la razón parece clara: la vida de Siniavski no es ya separable de la de Tertz, quien apareció cuando el crítico Siniavski se volvió escritor, penetrando en un reino prohibido. Las libertades necesarias para la recreación de esta "noche de la juventud" (de Siniavski) —la cual es asimismo la "mágica noche estalinista" invocada en la primera obra de Tertz— son las libertades que distinguen el programa y el estilo no de Siniavski sino de Tertz.

Buenas noches, que es esencialmente una memoria de Siniavski que recorre su formación como escritor, es al mismo tiempo y necesariamente un *Bildungsroman* cuyo héroe, real como sólo pueden serlo los grandes caracteres de la imaginación, es Abram Tertz, el "oscuro doble" cuya vida metafórica tomó en rehenes la vida de su creador y reemplazó su biografía por un destino. En adelante el destino del escritor avanza bajo el nombre de Tertz. Y, punto que no podría recalarse demasiado: la concepción del escritor que ejemplifica adquiere su cabal sentido sólo en su tácita rivalidad con el modelo ruso, venerado por la tradición.

Si hizo falta Tertz, con su máscara y

su vocabulario de provocador para rapar a Gogol y Pushkin a su panteón diferente, es claro que fue diferente el caso con la figura solitaria, desdeñada y vilipendiada de Vasili Rozanov, rara vez tenida por algo más que paradójica y escandalosa. Exigía un análisis más sobrio, si es que habían de merecer consideración sus méritos como contramodelo; de ahí que *Las "hojas caídas" de V.V. Rozanov*, libro de 1982, vaya firmado por Andrei Siniavski, catedrático de la Sorbona.

Rozanov, quien llevaba veinte años publicando antes de presentar *Hojas caídas* en 1911, sólo con este libro llegó a ser escritor, sostiene Siniavski, ya que representaba y discutía explícitamente una nueva forma y estilo. Rozanov se instaló radicalmente en contra de "la inercia y la tradición de los géneros existentes", llegó a ser "un escritor sin un programa, sin un tema y sin un asunto", su estilística la de "un bufón sagrado" (lo cual quiere decir que "allí andan escondidos por algún lado el bien, la belleza, la verdad, el lirismo, sólo que todo está expresado, por fuera, en forma extremadamente vulgar").

Hijo espiritual de Dostoievski (si no es que del Hombre Subterráneo mismo), Rozanov es, patentemente, el padre espiritual de Abram Tertz, un paradojista porque "el mundo está encostrado de estereotipos, y esto hay que superarlo si queremos irrumpir en las alas de los hombres, en el alma del mundo...".

Los libros recientes exhiben un acercamiento creciente de las voces y fun-

ciones de Abram Tertz y Andrei Siniavski. No sólo cada uno escribe acerca del otro en *Buenas noches*: obras de investigación crítica, bajo los nombres de uno y otro, se han ocupado ahora de literatura actual, así como de maestros del pasado. Llegados aquí, se diría que Siniavski se halla establecido tan firmemente como escritor, que las dos ramas de su obra pudieran ser distinguibles sobre todo en términos del grado de libertad estilística, de suerte que si la firma de Tertz no es abandonada de aquí en adelante, lo más probable es que sea por apego sentimental al nombre que eligió para el modelo de aspiración que hoy por hoy ha llegado a ser su identidad de escritor y para la actitud que, a través del encarcelamiento y el exilio, se convirtió en una fe y un destino literarios.

No se trata de fe en el fin de la escritura sino en el proceso, que crea al escritor tal como crea sus textos. "No convoco a la gente para que vaya a ningún lado" —declaró en una entrevista— "y no tengo programa fuera del arte... Me he pasado la vida preguntándome qué será el arte y por qué existe." No podría haber mayor contraste con el modo de ver de un Solzhenitsyn, según el cual "luchar contra la mentira y la falsedad, luchar contra los mitos, o luchar contra una ideología que es hostil al género humano, luchar por nuestra memoria...: ésa es la misión del artista."

Pero a fin de comprender el sentido de la posición de Siniavski hay que tener presente el contexto ruso que contiene a ambos escritores. Es el impera-

tivo constreñidor de Solzhenitsyn el que Siniavski rechaza. Entre las instituciones sociales, escribe, el arte es la única innecesaria y gratuita; constituye algo "más libre y fuerte que la vida y los autores", un valor y un sentido anteriores a la "realidad" que los rusos han invocado siempre con tanta confianza. Esto pudiera parecer un "maximalismo" muy ruso; de ser así, es de una modestia nada característica —heroica—, que requiere ser entendida como parte de un diálogo (en el sentido bajtiniano) con las visiones tradicionales.

Es decir, Siniavski orienta su verbo dialógicamente hacia los supuestos rusos más comunes y menos cuestionados, acerca de la naturaleza del escritor y la escritura. Su discurso representa, de modo sorprendentemente directo, lo que Ortega llamaba "la necesidad radical de expresión que hay en el hombre, que es el hombre". Al proyectar su conferencia Nobel, Solzhenitsyn encontró que "hablar sobre la naturaleza de la literatura o sus posibilidades" era para él "una cosa secundaria, tediosa y pesada". Para Siniavski, desde el principio, ha sido la cosa principal. Lo hace (por emplear las palabras que aplica a Rozanov) "alegremente, agudamente, calumniosamente, polémicamente, paradójicamente", en virtud de un compromiso tan serio como cualquier otro de la tradición. Aquello por lo que aboga y que ejemplifica con fuerza y con autoridad sin iguales, es equivalente a un contramodelo considerable del escritor ruso y de su arte.

PORTENTOS, MAGIAS Y MARAVILLAS DE LA TECNOLOGÍA

GUILLERMO CABRERA INFANTE

V ENGO DE UNA raza de inventores, pero nuestros inventos nunca se hicieron prácticos —la diferencia que hay entre la ciencia y la invención: su fusión ahora se llama tecnología— y sus inventores permanecieron por siempre anónimos como sabios sin resabios. En mi pueblo, Gibara, en la

provincia de Oriente, Cuba, había más inventores que filósofos, aunque también había filósofos. Pero los inventores gozaban de una deferencia extrema, por no decir extraña.

Uno de esos magos de Oriente se llamaba José Táramo y había inventado un globo de metal sobre el que había

extendido un mapamundi recortado de una revista ilustrada. Gracias a palancas, tensores y muescas que chirriaban en la noche Táramo demostraba a ojos vistas con su invento que Colón descubrió América una vez. Había historias de Indias ni relatos de navegantes como programa para Táramo. Colón

había descubierto América y nada más. Se lo veía salir del Puerto de Paños y llegar a Cuba, al mismo pueblo en que nació. La máquina de Táramo lo hacía manifiesto y palpable. Cada vez que la invención invernal se ponía en marcha con chirridos y crujidos de poleas, Cristóbal Colón volvía a emprender viaje a Occidente, navegar por lo que podemos llamar otros mares de locura y llegar a América al otro extremo del globo de Táramo. De cierta manera, Táramo fue esencial al descubrimiento y en 1992, entre los agasajos y las fiestas del quinientos aniversario, habrá que recordar a José Táramo, inventor. Sin él, sin su astrolabio maravilloso, el descubrimiento de América no hubiera ocurrido nunca.

Táramo murió loco pero Pepe Castro, mi tío, el otro gran inventor del pueblo, no murió loco: recobró la razón poco antes de morir. Recuerdo a mi tío Pepe trabajando en varios inventos inútiles a la vez, auxiliado por Narciso Cabrera, que no era mi pariente ni tampoco estaba loco. Las invenciones de mi tío no eran de razón práctica: estaban hechos de pura razón pura. Mi tío inventó también (ya sin auxilio de Narciso Cabrera: el genio es siempre solitario) un bote con dos quillas paralelas y en lugar de hélice un largo tornillo propulsor colocado entre las quillas. Cuál no sería el disgusto y el desconsuelo de mi tío al ver una invención semejante divulgada por *Selecciones del Reader's Digest* tiempo después. Mi tío echó la culpa de que su bote tuviera una vía de agua delatora a su ex amigo Narciso. La última invención teórica de mi tío Pepe (esta vez ni la llevó al papel) era un automóvil cuyo capó terminaba en una punta extremadamente aguzada. El propósito de este aguijón injertado a un auto era evitar colisiones: se suponía (o suponía mi tío) que los autos, al terminar en punta, no se embestirían y las puntas eran como las lanzas de un caballero en un torneo manso.

A mis doce años mi lógica implacable sirvió para hacer trizas la invención de mi tío. ¿Qué pasa, le pregunté, si un auto se desvía hacia la acera y ensarta a un peatón? Vi la consternación como una mancha de tinta, en la cara de mi tío: no había pensado en la común posibilidad de un accidente fatal para el peatón. Ahí terminó la invención del coche avispa. Mi tío no volvió a enumerar sus ventajas.

Pero mi tío había inventado antes una caja maravillosa que hablaba, reía y cantaba. No sabía yo que se trataba de un fonógrafo y que las risas, las voces y el canto los producía un disco grabado por Caruso. Mi tío llamaba a su caja mágica graffón y la había hecho toda de cedro. Solamente una manija y un mecanismo oculto eran de metal. No sabía entonces tampoco que mi tío no había inventado las partes esenciales de su gramola, como la llamaba mi madre. Todas habían venido de La Habana. Pero un aditamento no ya esencial sino crucial venía del jardín: ¡mi tío extraía las espinas de un rosal y las convertía en agujas vegetales! Más tarde esas espinas fueron sustituidas por agujas de metal, que también venían de La Habana, que era la meta de mi tío.

Deseoso de oír a Caruso en persona, viajó a La Habana. Ocurrió en 1920, año pacífico, pero mi tío tuvo la mala pata de entrar al Teatro Nacional con el pie izquierdo: cuando estallaba una bomba. La máquina infernal no era de un melófono que odiara a Caruso, sino de un terrorista fuera de temporada. Caruso, desde el escenario, tomó la explosión como parte de los ruidos que hacía la orquesta cubana: un tímpano más. Pero mi tío, en el público, sintió la bomba como una respuesta de La Habana a un inventor del campo —y no volvió a La Habana. Siempre lamentó, sin embargo, no haber podido oír *Pagliacci* en la voz de Caruso en persona.

Hoy (y ese es el tema de mi artículo) la tecnología del disco, el disco compacto, le habría permitido oír a Caruso como si estuviera allí. Mejor que si estuviera allí: no hay bombas para sobresalto del tenor. Sólo hay música y una voz. Mi tío, de haber vivido, habría gozado a Caruso como un regalo de la tecnología. Mi tío idolatraba la voz humana, su sobrino es amante de las imágenes y de un sonido o dos entre los que están las voces que a veces suenan dobladas. No hay que preguntar por quién doblan las películas: doblan por ustedes. Pero voy a hablar del cine mudo, ese que es silente a veces.

El hermoso incidente ocurrió en La Habana en 1950. La Cinemateca de Cuba, fundada por Germán Puig, Néstor Almendros y yo, había recibido de París, gracias a la generosidad de Henri Langlois, creador de la Cinématèque Française, su primer programa,

que consistía en *El perro andaluz*, de Buñuel-Dalí, *Entr'acte* de René Clair y otra película muda que debió de ser memorable pero que he olvidado: mi cine es el de la memoria corta. Lo importante ahora que lo fue más para nosotros es que esa noche se agolpó un público ávido en nuestra pequeña, incómoda sala que, a juzgar por la pantalla nada blanca ni radiante, no estaba hecha para el cine. Pero allí proyectamos más que exhibimos *El perro andaluz*, la película que todos venían a ver, que no se había estrenado nunca en Cuba y que aparecía ahora poluta pero virgen. Esa noche ni el público sentado en la sala podía ver bien, mucho menos los parroquianos que llegaron tarde y ahora se agolpaban en la escalera del primer piso (las ordenanzas contra incendio no se habían hecho para nosotros, tratan en el celuloide flamable y en el nitrato explosivo: esa noche estábamos todos hechos de asbesto), seguía el público escalera abajo y se amontonaban en la entrada y en la calle, ansiosos de ver *El perro andaluz*, de Dalí-Buñuel. Tengo que recordarles, creo, que el programa era todo mudo y que no contábamos con ese pianista excepcional doctor mirabilis que sueña ubicuo. De hecho, se llama Ubico.

No teníamos ni los murmullos del público vidente, que presenciaba esas películas como un acto religioso —hasta nuestra misa blanca y negra era muda. Mientras allá en la escalera, en la entrada y en la calle los amantes del cine no se perdían un solo silencio ni una sola hache muda.

Evoco esa extraña imagen fanática más que fonética para que aprecien todos cómo en treinta años el público ha ganado, gracias a la tecnología del electrón, el acceso a las obras maestras del cine mudo (algunas hasta con música de Carl Davis: el Bach mudo, el Beethoven que ve) y los fanáticos del cine silente y hablado tenemos la posibilidad no sólo de ver películas inéditas, sino de grabarlas, conservarlas y volverlas a proyectar. Somos, todos, cinematecas de bolsillo. Yo mismo, sin tener la tenacidad de José Luis Guarner o la fortuna de Terenci Moix, tengo en mi casa de Londres 3,000 copias de películas que atesoró. Ninguna de ellas es inflamable pero tampoco está a prueba de ladrones. Pero si desaparece una sola de ellas, yo sé que Guarner o que Moix la está disfrutando ahora. Todos somos

membros del Club del Video Perdido.

Este portento, este prodigio con que jamás pudo soñar el difunto Ricardo Vigón, el verdadero creador de la Cinemateca de Cuba, está ahora al alcance de la mano que aprieta un botón y

dispara un rayo invisible para grabar o exhibir una película. El televisor hace de esta magia una ocurrencia casera y todos somos magos de salón que desde una chistera que es una caja de plástico, cartón o madera hacemos surgir

la maravilla. Eso se llama la aurora: los magos acaban de entrar. Pero para muchos eso se llama el horror: los magos ya están aquí. Eso se llama en inglés, el idioma del cine *to have a chip on your shoulder!*

LA IZQUIERDA: ¿EMISARIO DEL PASADO?

JAIME SÁNCHEZ SUSARREY

EL SURGIMIENTO DEL neocardenismo ha modificado el escenario de la política en México. Hasta la constitución del Frente Democrático Nacional (FDN), la izquierda parecía condenada a representar el papel de fuerza minoritaria frente al PRI y el PAN; la tendencia esbozada en las elecciones de 1968 se confirmaba cada vez más: el PAN se consolidaba como la única alternativa real frente al partido oficial. (No faltaron priístas que lamentaron esta tendencia hacia el bipartidismo y la esgrimieron como un argumento para justificar la "alquimia electoral"; ante el fortalecimiento de la derecha y el vacío de la izquierda el partido oficial no podía situarse en el centro político: el respeto estricto de los procesos electorales implicaba derechizar al país). El movimiento neocardenista ha magnetizado a un buen sector de la ciudadanía y en el ámbito de las fuerzas de izquierda ha provocado una serie de reacomodos; la convergencia de miembros del ala izquierda de la Revolución Mexicana con lombardistas (PPS, PFCRN), marxistas-leninistas (ORPC, espartaquistas) y trotskistas es un hecho nunca antes visto. Los votos por Cárdenas cubrirán un espectro amplio, que irá desde los priístas inconformes hasta los socialistas radicales.

En el entendido de que Cárdenas no va a ganar la presidencia y que los votos que alcance serán considerables, la pregunta es ¿qué va a pasar con el neocardenismo después de las elecciones? La primera duda que hay que despejar es la de si se trata o no de una escisión definitiva: hay quien afirma que con Cárdenas se repetirá la historia del henriquismo y que con el tiempo los disidentes volverán al redil. La segunda se refiere a si los partidos y fuerzas que

lo apoyan lograrán su unificación en una nueva organización, que se convierta en una alternativa para los electores de izquierda. Hay elementos de orden coyuntural y estructural que permiten suponer que la escisión neocardenista es definitiva; la comparación con el movimiento henriquista —última gran escisión que había vivido el sistema político— es útil para mostrar los unos y los otros. La sociedad mexicana de los años ochentas es cualitativamente diferente de la de los años cincuenta. La heterogeneidad y pluralidad social que hoy vivimos se refleja en el plano político y la tendencia hacia el fortalecimiento del subsistema de partidos bien puede clasificarse de estructural; en este sentido, el movimiento neocardenista no va nadando contra la corriente sino a favor de la misma. En cuanto al fenómeno coyuntural de la sucesión presidencial, la designación de Ruiz Cortínez se juzgó como un acto de compromiso para evitar un rompimiento mayor y restaurar la unidad de la "familia revolucionaria"; a Salinas de Gortari, en cambio, se le ha percibido como el candidato de la continuidad. Finalmente, la represión violenta de los militantes henriquistas y la decisión del general Miguel Henríquez de abandonar la lucha, determinaron en forma decisiva la disolución del movimiento; ambos factores pueden descartarse en relación con el Frente Democrático Nacional: el uso de la violencia es inimaginable y no parece haber ningún motivo para que Cárdenas abandone la lucha. En estas condiciones, la hipótesis más probable es que el movimiento neocardenista, en tanto que fractura definitiva del partido oficial, no tendrá más alternativa que buscar consolidarse como

un partido de oposición permanente.

La debilidad mayor del FDN reside en su extrema heterogeneidad; el problema está en si después de las elecciones la personalidad de Cuauhtémoc Cárdenas tendrá la fuerza suficiente para unificar en un partido de izquierda a las fuerzas que sostienen su candidatura y a otras que están cerca de su proyecto; una interrogante muy importante es qué va a pasar con el Partido Mexicano Socialista, que por lo pronto quedó fuera del FDN. El Movimiento al Socialismo (MAS) puede considerarse como un puente inicial entre los socialistas marxistas y el movimiento neocardenista. Del futuro de estas fuerzas de izquierda dependerá, en buena medida, el futuro del sistema político mexicano: su unificación abrirá las puertas del pluripartidismo, su fragmentación las del bipartidismo. De acuerdo con Octavio Paz la pulverización de la izquierda mexicana se explica por su debilidad, y no al contrario¹. La divisa de los marxistas-leninistas criollos ha sido: más vale ser cabeza de ratón que cola de león; sobre todo cuando el león es casi del tamaño del ratón. Apostar a la fusión era apostar a la *esperanza* de ganar audiencia a cambio de perder autonomía y pureza en los principios. La candidatura de Cárdenas puede convertirse en un factor determinante de la unidad, ya que por vez primera la audiencia está garantizada.

El futuro inmediato del neocardenismo y de los socialistas dependerá de su capacidad para desarrollar y fortalecer una cultura democrática, que les permita unificarse y ganar credibilidad entre los electores y otras fuerzas políticas. El obstáculo fundamental estará constituido por los intereses de las

pequeñas pero activas burocracias de partido y, también, por razones de orden ideológico. De Cárdenas hasta los leninistas y trotakystas existe el acuerdo "esencial" de que la democracia, para ser democracia, debe ser adjetivada. El problema surge naturalmente al definir cuáles son los adjetivos correctos. Para unos son los que consigna el programa de la Revolución Mexicana, para otros sin socialismo no hay democracia. Cada corriente sostiene no sólo que sus adjetivos son los válidos, sino que en ellos reside la esencia de la democracia. Se opera con una lógica excluyente y no con la idea de la tolerancia y de la posibilidad de la alternancia. Todo programa de gobierno constituye una serie de propósitos o, si se prefiere, de adjetivos; el problema real está en quién y cómo decide cuáles son los adjetivos correctos.

Obviamente, para que la selección pueda operarse el procedimiento debe ser neutro, excluir los adjetivos e incluir a todo el pueblo, ya que de otra manera la elección sería un mito. Creer que los adjetivos que uno propone son los mejores es legítimo e indispensable para el juego democrático, a condición de que se asuma que la última palabra la tiene siempre el ejercicio del voto. La reciente inconformidad que se produjo en el interior del PMS, con motivo de la designación de sus candidatos a puestos de elección popular, no hizo sino

confirmar que la cultura política de la izquierda carece de una tradición democrática. Ahora bien, hay un elemento adicional que puede complicar aún más las cosas. Dadas las contradicciones del sistema corporativo-presidencialista es probable que en el próximo sexenio se produzca un rompimiento entre algunas organizaciones sindicales y el gobierno; la eventual alianza de las fuerzas de izquierda con estas organizaciones, basadas en liderazgos de corte "popular autoritario", limitaría aún más las posibilidades del desarrollo de una cultura democrática de izquierda.

El reto de la izquierda mexicana no se agota en la cuestión de la unidad. La experiencia histórica muestra que en un sistema pluripartidista pueden coexistir partidos de gobierno con partidos de oposición permanente, que no se plantean cómo gobernar —el caso del Partido Comunista Francés es particularmente ilustrativo. La posible unificación del movimiento cardenista con la izquierda marxista enfrenta dos riesgos: la nostalgia del pasado y el determinismo histórico. Los principios del cardenismo de los años treinta no se pueden reeditar en la situación actual; viejas certezas como la del Estado interventor en forma indiscriminada o la tesis del desarrollo industrial en una economía cerrada están en crisis. Un programa de izquierda viable no puede

limitarse a denunciar el abandono de tal o cual estrategia, como si los problemas que enfrenta el país pudieran solucionarse con más de lo que ya experimentamos en el pasado. El contrapunto de la nostalgia por el pasado es el determinismo histórico que tiene dos variables: la lombardista que ve al cardenismo como la transición obligada al socialismo y la marxista-leninista radical que sostiene que el proyecto cardenista no es viable y que las masas asumirán progresivamente el proyecto socialista revolucionario: pese a sus diferencias, coinciden en la convicción de que el socialismo es el futuro ineluctable. El culto a la idea de que con la revolución socialista terminará la prehistoria y comenzará la historia de la humanidad, continúa siendo un obstáculo esencial para el desarrollo de un proyecto de gobierno serio y viable.

Que el sistema político mexicano está en una fase de transición es algo que ya nadie duda. Que de la izquierda y de nadie más depende que el tránsito se opere hacia un sistema bipartidista o pluripartidista es también una evidencia. Lo que sería una paradoja lamentable es que en el momento en que el sistema político se moderniza y se abre al juego con otras fuerzas y proyectos, la izquierda —que ha tenido siempre los ojos puestos en el futuro— se convirtiera en una suerte de "emisorio del pasado".

