

LAS DOS PERESTROIKAS LA POLÍTICA DE LO PERMISIBLE EN LA LITERATURA SOVIÉTICA

Traducción de GUILLERMO SHERIDAN

LA LITERATURA SOVIÉTICA, que no es lo mismo que la literatura del periodo soviético, comenzó a existir exactamente quince años después de la revolución, como resultado de una *perestroika* que la de ahora intenta reciclar, si no es que destruir. La década anterior a su nacimiento había sido una de relativa, si bien decreciente, libertad, durante la cual se sostuvo una especie de guerra civil —que ahora repite la prensa soviética— entre una idea del arte como algo esencialmente político, y otra que lo concebía como una actividad (y como una institución social) esencialmente autónoma. Los voceros de esta última idea fueron los críticos formalistas (que insistían en que el arte se libera de la intención original de su autor tanto como de su yo biográfico), y la Hermandad Serapion, un grupo de escritores jóvenes que sostenía que el arte es tan real como la vida: "Y como la vida, carece de objetivo y de significado: existe porque no puede dejar de existir". Su mentor, Evgenii Zamyatin, había sido bolchevique a principios de siglo; ahora, harto como siempre de toda institución, argüía fieramente en pro del papel del artista como herético y, en su propia esfera, como un revolucionario permanente. Para 1931, Zamyatin había sido obligado a dejar su trabajo como jefe de la rama de la Unión de Escritores Rusos en Stalingrado, y había solicitado permiso para abandonar el país con derecho a retornar "tan pronto como haya por lo menos un cambio parcial en la actual idea sobre el papel del artista literario"; la empresa formalista también se vio cancelada a la mitad de su carrera.

Los que apoyan una posición apolítica se hallan invariablemente en desventaja frente a los creyentes; donde ellos ven adversarios, los creyentes ven enemigos. Ya en 1928 un tal S. Ingulov, jefe de *Glavlit*, la oficina de censura, había escrito a favor de "Una crítica que no niegue, sino que afirme", declarando:

La crítica debe tener consecuencias: arrestos, juicios, sentencias severas, pelotones de fusilamiento físicos y morales... La crítica en la prensa soviética no es cosa de chanza, ni de juegos agudamente filiteos, sino la áspera y pesada mano de una clase que, al caer en la espalda del enemigo, aplasta su espina dorsal y desmenuza sus omóplatos... "¡Acabadlos!", ese es el llamado que resuena en todos los discursos de los líderes del Estado Soviético...

Dos años más tarde, en un libro titulado *Contra el libera-*

lismo burgués en la literatura, un crítico llamado Judah Grossman - Roshchin llegó a argumentar que Mozart era obsoleto (y que Pushkin había querido significar esto en su pieza teatral sobre el envenenamiento del genial y desenvuelto Mozart a manos del talentoso pero pedestre Salieri):

Sí, (Pushkin) plantea el problema de la esterilidad histórica del arte puro. Mozart es desenmascarado. Mozart, en el sentido histórico, es sólo un hecho, no un factor histórico. Históricamente, Mozart es ya un cadáver. La historia ya ha proclamado su sentencia de muerte. Aquí (en la pieza de Pushkin), el genio y el asesinato son compatibles, en tanto que asesinar a Mozart es ayudar a la Historia. Así que "¡fuera con él! ¡y mientras más pronto, mejor!"...

En 1932 el Partido se movilizó para terminar con la contienda. Una resolución lacónica del Comité Central titulada "Sobre la reestructuración (*perestroika*) de las Organizaciones Artístico - Literarias", disolvió la Asociación de Escritores Proletarios y anunció que "todos los escritores que apoyen la plataforma del poder soviético y que deseen participar en la construcción del socialismo" se agruparían en un único Sindicato de Escritores Soviéticos. Leonid Leonov escribió entonces sobre "una reestructuración (*perestroika*) de los rangos que facilite la creación de una gran literatura, digna de los grandes sucesos que acontecen en el país", y que se adecuaría al primer plan quinquenal.

La grandeza de esos acontecimientos no podía ponerse en duda. Subyacía "los nuevos principios creativos de la nueva literatura soviética", que encontraba "su expresión básica en los principios del realismo socialista" —una frase portentosa (o un "concepto" o "método" portentoso) que comenzó a existir de manera simultánea al Sindicato. La declaración original de principios del Sindicato, que he estado citando, continúa: "El realismo socialista, que es el método fundamental de la literatura y la crítica soviéticas, exige del artista un retrato veraz e históricamente concreto de la realidad en su desarrollo revolucionario. Al mismo tiempo, la veracidad y la concreción histórica de este retrato artístico de la realidad, debe combinarse con la tarea de modificar el pensamiento del obrero y colaborar a su educación en el espíritu del socialismo."

Al presentar la declaración de principios en el primer Congreso de Escritores, en 1934, Pavel Yudin mencionó "la his-

toría toda de la literatura mundial... y de la lucha de clases" como evidencia de que "la literatura es y siempre ha sido un fenómeno de clase en lo que compete a su significación social." "Dejad que todos los escritores del mundo sepan —proclamó— que los escritores soviéticos no disimulan sus puntos de vista; no intentan ocultarse detrás de la hoja de parra de un arte que ignora a las clases y a la conciencia del Partido... el realismo socialista es el principal opositor al realismo burgués contemporáneo..."

Una de las más sofisticadas y brillantes voces que se alzaron en apoyo a la diferenciación de esta nueva literatura soviética (y de la organización y la doctrina literaria que la sostenía) fue la de Dmitri Svyatopolk Mirsky, autor de la que aún es la mejor historia de la literatura rusa en inglés —y quizá en cualquier idioma. Mirsky, después de editar un periódico de emigrados en París, se había afiliado al Partido Comunista Inglés en 1930 y había regresado a la Unión Soviética en 1932, sólo para morir en las purgas stalinistas siete años más tarde. Mientras tanto, en 1934, escribió el capítulo sobre Rusia para un libro inglés titulado *Tendencias de la novela moderna*. En él, insiste en que lo que sitúa aparte a la literatura soviética son "su consciente propositividad y su consciente coordinación con una existencia colectiva... Para entender qué es lo que están haciendo los novelistas soviéticos, el lector no soviético debe por lo menos intentar aproximarse a la comprensión de la nueva civilización socialista que está creciendo en la Unión Soviética... Si se aproxima a ella como si se tratara sólo de otra literatura 'nacional', semejante a las literaturas alemana, norteamericana o francesa, se encontrará en la ridícula posición del biólogo que estudia a un pájaro desde el punto de vista de su adaptabilidad a la vida de un pez."

Algunas almas divididas que lucharon por aceptar creencias de este tipo, tampoco tuvieron mejor suerte. Singularmente representativo de ello es Yurii Olesha, un escritor que proclamó con justicia haber sido "creado por la Revolución de Octubre." La extraordinaria y casi universalmente aplaudida novela de Olesha *Envidia* (1927), está construida de manera paradigmática sobre el conflicto entre "el viejo mundo" y "el nuevo". El conflicto se expresa en términos caricaturescos y fantásticos, pero se encuentra recorrido por un lirismo febril que transpira ansiedad. El marco de la novela es aportado por una pareja de hermanos de mediana edad y otra de hombres más jóvenes. En cada una de las parejas hay un hombre que pertenece al futuro soviético y otro que pertenece al basurero de la Historia. Sin embargo, es a los inadaptados a los que Olesha atribuye una singular frescura de visión e imaginación, y una rica complejidad de sentimientos. Cada uno concibe una protesta fantástica contra el futuro que lo excluye. He aquí a uno de ellos, haciendo su confesión a la policía secreta:

El hombre nuevo se está educando en la burla a los viejos sentimientos glorificados por los poetas, por la misma musa de la historia. Y bien, aquí estamos. Quiero organizar un último desfile de esos sentimientos... un último desfile de las antiguas pasiones humanas... A través de las rendijas de su máscara, la historia nos acompañará guiñando los ojos. Quiero señalarle esas pasiones a la historia: he aquí a un amante, he aquí a un ambicioso, este es un traidor, este un valiente sin medida, este es un verdadero amigo,

este un hijo pródigo. Aquí están: son los portadores de los grandes sentimientos que ahora se consideran insignificantes y vulgares. En esta última ocasión, antes de que se desvanezcan, antes de que se les esponga a la burla, dejad que se les observe en un momento climático.

El año siguiente a la aparición de *Envidia*, Olesha publicó un escrito casi autobiográfico titulado "Material humano" que terminaba así:

Me atrapo a mí mismo dentro de mí mismo, atrapo por el cuello al yo que de pronto desea voltear y extender sus brazos hacia el pasado.

El yo que piensa que la distancia entre nosotros y Europa es sólo geográfica.

El yo que observa todo lo que sucede sólo en relación con su propia, única e irrepetible vida...

Quiero aplastar en mí al segundo, al tercero y a todos los yoes que se arrastran hacia mí desde el pasado.

Quiero destruir los sentimientos mezquinos que hay en mí. Si no puedo ser un ingeniero de los elementos, puedo ser no obstante un ingeniero del material humano.

¿Suena acaso pretencioso? Que suene. Grito con fuerza: "¡Viva la reconstrucción del material humano; la ingeniería, que todo lo abarca, de un mundo nuevo!"

Como escritor, Olesha dijo que su aspiración era "describir al hombre que por primera vez deviene Hombre". Así, en 1932, cuando todos los escritores ingresaron en rebaño al Sindicato Único de Escritores Soviéticos, Olesha publicó un trabajo titulado "La necesidad de reestructurar (*perestroika*) me parece clara" (se refiere tanto a sí mismo como a la literatura), y predicó su convicción de que "un brillante futuro está naciendo." Dos años después, en el Primer Congreso de Escritores Soviéticos, su reafirmación de estas ideas le acarrió un tormentoso aplauso.

En el Occidente solía suponerse que estas propuestas eran resultado de la extorsión y que había que tomarlas con ironía. Bajo este supuesto, la virtual desaparición de Olesha del mundo literario a partir de 1930, se interpretó como signo de que era una víctima evidente de las presiones políticas del stalinismo triunfante. Nabokov, por ejemplo —habitualmente tan cauteloso ante los hechos concretos—, dio gozosamente por sentado que Olesha debía de haber muerto en los campos de concentración y lo reportó como un hecho.

Lo que indican los hechos es que Olesha jamás fue arrestado, y que dejó de escribir mucho tiempo antes de morir por alcoholismo en 1960 —hay una clara relación entre sus propósitos de reestructurarse y el hecho de que ya en los treinta sólo podía producir brillantes ideas para novelas y piezas teatrales, pero no las novelas ni las piezas en sí—, y que no fueron sus obsoletas creencias emocionales o artísticas las que lo condenaron, sino todo lo contrario: su creencia en que precisamente la Historia había hecho obsoletos los valores individuales, las visiones personales y la vida interior. De esa manera, se encontró excluido de la ambivalencia que había alimentado su arte.

Ese es el sentido de un artículo publicado hace dos años en la revista soviética *Znamya*. La autora, Margarita Aliger, recuerda un discurso de Olesha en 1936, después del estridente

ataque de *Pravda* ("Ruido en vez de música") contra la ópera de Shostakovich *La Lady Macbeth de Mtsensk*, que anunciaba la campaña contra el "formalismo" en las artes. Mucho público, dice Aliger, asistió al discurso porque confiaba en Olesha y tenía curiosidad de conocer la postura que iba a asumir ante el ataque. Lo escucharon confesar su amor por Shostakovich y su música, su inicial incomodidad frente al ataque, y su conclusión final de que "la compleja totalidad del cuadro de la vida" del que era devoto se derrumbaría si dejara de estar de acuerdo con el Partido "en cualquier punto" (porque todas sus partes se hallan interconectadas): "Y así expreso mi acuerdo y digo que en esta área de las artes también —como en todo— tiene razón el Partido". Aliger concluye que la confesión, precisamente por su sinceridad, quebró a Olesha como escritor. Uno no puede sino recordar la conjetura de Max Hayward en el sentido de que el logro final del realismo socialista (y de la *perestroika* que lo estableció) bien pudo haber sido "explotar un natural sentimiento de culpa, en especial entre los intelectuales, que hacía sentir que algo había de vergonzoso en la posesión de una mentalidad propia".

La actual *perestroika* en la literatura parece obstinarse en deshacer lo que hizo la primera, si bien aún no se sabe hasta qué grado. Iniciada desde arriba, puede, desde luego, ser detenida desde arriba. Pero ya ha ido mucho más lejos de lo que nadie pudiera haber imaginado hace tres o cuatro años, haciendo obsoletas muchas de las premisas y prácticas intrínsecas a la literatura soviética desde la primera reestructuración. Como escribió recientemente Marietta Chudakova, uno de los académicos más sensibles y francos de Moscú, en un trabajo titulado "Problemas actuales sobre el estudio de la historia de la literatura rusosoviética": "La sensación principal que uno tiene sobre lo que ha estado sucediendo en el pasado año y medio o dos años, es la de que termina un periodo histórico y se inicia otro. Sea lo que sea que nos espere en el futuro, se ha trazado una raya divisoria hacia el pasado. Las cosas no serán lo que antes, digan los escépticos lo que digan. Lo más importante de todo, sería no perder de vista la posibilidad que se abre ante nosotros de crear una nueva visión de las cosas."

Podríamos ir más lejos, y proclamar que lo que estamos viendo es un reemplazo de la Historia con mayúsculas por la historia concebida antes que nada como una memoria, sin nombres, y escasos, inmenables, hechos (y con los viejos eufemismos descartados a favor del detallismo circunstancial).

La censura se ha atrofiado, si no es que desaparecido. Siete mil novecientos de los ocho mil libros antiguamente guardados en las colecciones especiales de las bibliotecas, inaccesibles a los lectores comunes, han sido trasladados a los acervos abiertos, y la censura misma, antes inmenable, se discute abiertamente en la prensa. El pasado diciembre, un miembro del consejo de *Glavlit* —la principal oficina de censura—, un tal Vladimir Alekseevich —"un pulcro caballero de hablar suave y mediana edad"— se prestó a una entrevista franca (y levemente surrealista) con un periodista holandés, en la que describió el trabajo de su oficina y confesó su satisfacción personal de poder relacionarse *ahora* con libros que, de otro modo, no hubiera conocido.

Las prensas están imprimiendo libros tradicionalmente considerados "anti-soviéticos" entre los que se hallan *Doctor*

Zhivago, de Pasternak; *Vida y destino*, de Vasily Grossman; *Nosotros*, de Zamyatin (que se adelantó e influyó tanto en *Un mundo feliz*, de Huxley, como en 1984, de Orwell); la brillante y pesimista obra de Andrei Platonov: *Chevengur y El abismo de la fundación**; los tersos y lacerantes *Cuentos de Kolyma* de Varlaam Shalamov; las novelas de Lydia Chukovskaia *Sofia Petrovna* y *Going Under***; *Requiem*, de Anna Ajmátova; el primer volumen de las memorias de Nadiezhda Mandelstam, *Contra toda esperanza*; obras de Nabokov, el poeta Vladislav Jodasevich y otros emigrados de los veinte, así como de emigrados más recientes, entre ellos Joseph Brodsky, Vladimir Voinovich y George Vladimov; escritores pre-revolucionarios como el filósofo Nicolai Berdyayev y el corrosivo e inclassificable Vasilii Rozanov; y obras de escritores extranjeros como *Oscuridad al mediodía* de Arthur Koestler, 1984 y *Granja de animales* de George Orwell, *Bujar* de Steve Cohen y *El gran terror* de Robert Conquest.

Lo que está en juego no es sólo la recuperación de los pasados ruso y soviético, con todo y lo importantes que son. Un crítico, en un escrito publicado por *Moskovskie Novosti* en junio de 1989, ve a los rusos soviéticos de estos días "tratando desesperadamente de regresar a la historia, de cuyo flujo orgánico ¡nosotros mismos tratamos alguna vez de salir, rumbo a alguna dimensión especial que nos fuera propia!" El continuo debate sobre la función apropiada de la literatura y de la crítica literaria basta para hacer que cualquier lector habituado a la prensa soviética se frote los ojos. Ha desaparecido la obligatoria pretensión rusa de superioridad, e incluso la de figurar como una otredad radical. Sergei Chuprinin escribe en el número de marzo de 1989 de *Literaturnoe obozrenie*, el periódico oficial del Sindicato de Escritores ("Fuera de la discordia: observaciones subjetivas sobre la crítica literaria en 1988"):

Hace tanto tiempo que los rusos hemos fincado nuestras expectativas en nuestro "ser especiales", en la originalidad de nuestro sendero y nuestra naturaleza históricos (originalmente religiosos, luego gubernamentales, más tarde ideológicos y, finalmente, étnicos) —y hemos cosechado tantas magulladuras y ojos moros gracias a esas expectativas—, que bien puede ser que haya llegado el tiempo de detenernos, el tiempo de buscar en nosotros mismos, en nuestras almas y en nuestra cultura no lo que nos diferencia del resto del mundo, sino lo que tenemos en común con todos los seres humanos, sin importar dónde hayan nacido o dónde vivan, sea en Moscú o en Osaka, en Velsk o en Chicago. Estoy convencido de que nuestra tarea histórica consiste no en aislar a Rusia del resto del mundo (ya estamos hartos de hacerlo), sino en intentar, mientras aún haya tiempo, volver a unirnos a la comunidad mundial, con objeto de compartir sus penas y sus alegrías y, al fin, aceptar sus leyes, las que se aplican a toda la humanidad.

La discusión pública es asombrosamente libre y directa: las viejas frases sacramentales han sido postergadas en favor de otras hasta ahora inimaginables, como "valores espirituales", "verdades humanas universales", "imagen y semejanza de Dios" (¡con mayúscula!) y "vida normal".

* El título en inglés de esta novela, que no aparece registrada en español, es *The Foundation Pit*. (T.)

** *Going Under*, tampoco traducida, podría equivaler a ir hacia abajo, hacia lo inferior (T.).

Esta reincorporación de vocabularios y marcos de referencia en favor de un entendimiento más amplio, es quizá el rasgo más impresionante de la actual situación literario-cultural. (Es, desde luego, necesario, si es que los textos recobrados han de asimilarse; según las antiguas normas, después de todo, no había razón para recobrarlos.) Un pequeño pero significativo ejemplo es una noticia, publicada la pasada primavera, sobre la grotesca, poderosa, sórdida, hilarante mini-épica de Venedikt Erofeev sobre el alcoholismo y la enajenación *Moscow - Petushki* (titulada en una de sus dos pálidas traducciones al inglés como *Moscow to the End of the Line*). Se trata de un *samizdat* maestro de los sesentas que apenas ahora se publica oficialmente. En los sesentas, suscitó una defensa sin precedentes de lo que solía clasificarse como escritura "enferma", "decadente" y "antisocial". El crítico Igor Vinogradov traza la genealogía de esta obra hasta las *Memorias del subsuelo* de Dostoiévsky (en sí misma una obra ignorada en la Rusia Soviética y jamás, hasta donde sé, publicada ahí, excepto en las tres ediciones de las obras reunidas del autor). En el repugnante y lastimero narrador de Erofeev, el crítico detecta la voz "de la humanidad tullida, una humanidad que es débil e ignora (¿cómo podría no ignorarlo?) un tipo de fe que podría sustentar la verdadera independencia humana —la voz de una humanidad que, por tanto, se halla abrumada por una trágica dependencia del eco que le regresa... el mismo mundo que rechaza..." Vinogradov justifica la repulsión desesperada e infeliz de esta voz como "una flor del mal" en el sentido baudeleriano, un grito de enajenación "honesto" (y *representativo*), un grito profundo y sugerente en su perfecto rechazo a las falsas piedades cívicas y patrióticas, un grito, al fin, que debe ser escuchado corresponsablemente, aunque con honesto dolor, por los lectores.

Otros críticos han llegado incluso a defender la legitimidad de una literatura "que no trate de nada". Y ahora uno de los principales defensores de tal literatura, el paradójico Abram Tertz (seudónimo de Andrei Siniavski, que fue obligado a emigrar en 1973 después de cumplir una sentencia de siete años en los campos por haber "difamado al Estado Soviético" en su ensayo "Sobre el realismo socialista" y en sus obras de ficción, sólo publicadas en Occidente), se halla a punto de ser accesible a los lectores de su patria. La publicación de "Sobre el realismo socialista" ha sido anunciada por un periódico soviético, y hay rumores de que otras obras subversivas van a seguirlo.

La vieja teleología, en pocas palabras, ha perdido su monopolio y ha sido desmitificada en el proceso. El periódico *Literaturnaiá ucbeba*, en 1988, al presentar un largo ensayo de Vinogradov, mencionó "la necesidad de una nueva, antidogmática, manera de pensar, y de investigaciones con diferentes puntos de vista, que sean componentes esenciales de la *perestroika*". El ensayo mismo habla de "la enfermedad de décadas... de hecho la enfermedad crónica y predestinada de nuestra crítica", y ubica sus raíces un siglo atrás en la obra de Nikolai Dobroliubov, que no era "sino periodismo socio-político (*publicistika*) disfrazado de crítica literaria". Esta manera de funcionar, dice Vinogradov, es característica de una sociedad controlada por la censura; en una sociedad "normal", los problemas socio-políticos pueden ser comentados de manera directa, dejando que la literatura sea considerada en sus propios términos y desde una amplia variedad de enfoques.

En la Unión Soviética hoy, "no sólo los marxistas, sino los idealistas; no sólo los ateos sino los católicos, los musulmanes y los cristianos ortodoxos; no sólo los incondicionales del realismo socialista, sino... incluso los vanguardistas y los modernistas" pueden estar a favor de la sociedad socialista y del auténtico gobierno del pueblo —de lo que se deduce que "la existencia en la sociedad de una cultura espiritual, en cualquier forma que no sea la de una cultura libremente auto-definida y dialógica, puede ser sólo una parodia de la vida cultural, ya que la cultura, por su propia naturaleza, es asunto de diálogo, y su vida depende nadamás de la constante y libre autodefinición, por medio de un diálogo libre y espiritual entre todas las fuerzas que la generan".

El abandono de la teleología —esa subordinación de la literatura y la cultura al Gran Propósito que la primera *perestroika* proclamaba— no será fácil, como lo reconoce Vinogradov:

Va a ser absolutamente imposible acostumbrarnos a vivir en condiciones sociales normales —o, al menos, en condiciones que aspiren a la normalidad—, y a orientarnos por ellas, preguntando qué es lo que se espera de nosotros. Así, no podremos recuperarnos. Parecemos incapaces de comprender que lo que se espera de nosotros es que vivamos normalmente, y no subordinados a los hábitos y nociones del pasado. Vivimos todavía por inercia, cautivos involuntarios de nuestra vieja percepción del mundo...

Estas nociones revolucionarias de "normalidad" y "honestidad" han ido tan lejos, que otro crítico soviético, Igor Zolotusky, podía declarar a principios de 1989, en un artículo agudamente titulado "El colapso de las abstracciones":

El corazón de un hombre puede pertenecer a una mujer, a un amigo, a los padres, pero no al partido. Se puede amar al país, casa de quienes uno ama, pero es imposible amar a una organización, sea un partido, un sindicato, el Consejo de Ministros o la ONU.

Citar ideas como las anteriores, puede resultar engañoso. Lejos de ser las dominantes, son opiniones discutidas, y su fuerza relativa (difícil de acallar) debe ser menos admirada que su mera aparición en el discurso público.

Antes de que se lleve a cabo cualquier valoración de la *perestroika*, deberá haber un periodo turbulento en el que los textos, los hechos y los vocabularios se pongan en práctica y, en algunos casos, se asimilen. Esta puesta en práctica será de tipo político. Por el momento, existe una temporada abierta de cacería contra los males del stalinismo, pero éstos tienden a ser representados como "distorsiones" de principios aún válidos en su prístina forma leninista. De ahí que no pueda inferirse como algo inevitable, que debates como el que apareció en la *Literary Gazette* del 17 de mayo de 1989, titulado "¿Mitos del realismo socialista?" (que continúa uno del año anterior titulado "¿Hay que rechazar el realismo socialista?"), presagien la erradicación del concepto realismo-socialista, a pesar de que los polemistas hayan reconocido sus "dogmas", sus "mitos" y su utilización "como un instrumento represivo del sistema stalinista".

La razón es suficientemente clara, y así lo reconoce Avner Zis, un ex-defensor, recientemente iluminado, de los dogmas y mitos en cuestión. "Si no fuera por la actual conciencia

política que afirma la prioridad de los valores humanos universales —dice a su oponente (que insiste en excluir a la política de la vida literaria y cultural)— esta conversación nuestra no se estaría llevando a cabo...” Este recordatorio, discretamente amenazante, se halla muy a la orden. *Glasnost* no significa libertad de expresión, sino apenas un rasgo de la política actual. La política actual, ahora como antes, define lo permisible. Y la política actual se halla en un estado de cambio. Lo que ha estado sucediendo durante los últimos dos o tres años es una especie de desestructuración *ad hoc*: la reestructuración todavía está por hacerse.

En ninguna parte es esto más evidente que en el preámbulo esquizoide a los borradores de estatutos del Sindicato de Escritores Soviéticos (“Objetivos del Sindicato de Escritores y el área de su competencia”), publicado para propósitos de discusión en la *Literary Gazette* de marzo del año pasado. En este extraño escrito, que se lee como una parodia de algún documento redactado por un comité, las actualizaciones maquilladas de los viejos dogmas coexisten asombrosamente con declaraciones de principio que las rechazan de manera abierta, revelando así los dilemas y fatigas, las esperanzas y los peligros de esta situación hasta ahora no resuelta. Dos voces diferentes se alternan, a lo largo del borrador, a veces dentro de una misma oración; en ellas uno puede observar lo que Bajtin llamaba “la palabra que mira de soslayo” a la posición rival, así como “la palabra provista de escapatoria.”

Una voz conservadora, irremediablemente burocrática abre el documento. Define el “objetivo básico” del Sindicato como “el desarrollo de una literatura soviética multinacional y la elevación de su potencial ideológico — estético.” El sindicato, explica, “defiende los principios fundadores de la literatura soviética; los principios del carácter partidista y nacional de la creación artística en su genuina interpretación leninista; reconoce los objetivos programáticos del Partido Comunista de la Unión Soviética, y se guía por ellos en su labor: participar de manera activa en la vida socio-política del país con objeto de llevar a cabo las tareas de la revolucionaria *perestroika*”. (Traducción: la literatura soviética conservará su naturaleza, su función y su organización *sui generis*, sirviendo al Partido como lo ha hecho desde 1932. La normalización y los valores humanos universales continuarán siendo frases burguesas, vacías y enajenadas. Admitimos que ocurrieron excesos bajo el gobierno de Stalin y de sus sucesores... ¿que otra cosa quieren como prueba de la manera tan decidida en que las cosas han cambiado para bien?)

La otra voz —que identificaré con cursivas— aparece entonces, hablando en un estilo fuertemente contrastado, lapidario e inequívoco: “*El Sindicato considera que la libertad artística es una condición indispensable para el desarrollo de la literatura*”. Esa voz persevera durante media oración, sólo para ser abruptamente suplantada por la primera voz, que procede a sembrar un *nonsequitur* neutralizante: “*En su obra, el Sindicato de Escritores se orienta hacia el pluralismo de las opiniones, el aliento de la discusión artística, la variedad de tendencias estéticas y los movimientos literarios, otorgan de su consistente apoyo a obras que sean realistas en su método y socialistas en su ideal.*” (“Consistente apoyo —como anotó un escritor en la *Literary Gazette*— significa privilegios y ventajas para aquellos que están ‘de nuestro lado’, y

trabas para los ‘demás’... La fórmula es un eufemismo, y se reemplaza una frase indecente [“realismo socialista” —Fanger] por una frase descriptiva que equivale a lo mismo.”)

En otro párrafo, la Voz Número Dos consigue hacerse de casi toda la oración inicial antes de que la Voz Número Uno la avasalle para nuevamente cambiar el sentido y, de paso, el estilo:

El Sindicato apoya las obras importantes, veraces, talentosas artística e intelectualmente, de todos los estilos y todos los géneros; estimula y defiende la autonomía y la vitalidad del lenguaje artístico; facilita el reforzamiento literario del espíritu de la libre búsqueda artística y de la actividad social privilegiada. El Sindicato busca ayudar el establecimiento, tanto en la literatura como en la vida, de todo lo que es nuevo, honesto y progresista; y combatir la rutina y el estancamiento.

Y de nuevo:

El Sindicato considera importante, en principio, trabajar para crear entre los escritores una atmósfera de franqueza y equidad, una genuina competencia en la camaradería de los talentos; así como para alcanzar una opinión colectiva de los escritores (!) frente a las cuestiones más importantes de la creación artística.

Las contradicciones, tan empeñosamente inscritas en toda declaración de importancia, hacen evidentes problemas que aún no se resuelven. Comienzan a ser discutidos en público: la *Literary Gazette* del 21 de junio del año pasado, contiene catorce respuestas al borrador de los estatutos. Entre ellas, hay dos que lo consideran del todo satisfactorio, y una expresa abatimiento ante el error cometido en el escrito al no haber endosado el realismo socialista como tal, así como el error consistente en no seguir la línea dura del Partido con respecto al “realismo” como la única forma aceptable de arte. (Uno no puede sino recordar la respuesta de Stalin a los escritores que se acercaron a él en la década de los treinta, preguntándole exactamente cómo debían aplicar el realismo socialista. “Escriban sólo la verdad”, contestó.) La mayoría de las respuestas, sin embargo, señalan las incongruencias. El popular novelista y baladista Bulat Okudzhava, encuentra que dar “apoyo consistente” al realismo, se contradice con el apoyo al pluralismo de opiniones. Un tal M. Kolosov, de Moscú, que no se siente molesto por “el método realista”, prueba, no obstante, qué tan profundamente arraigada está su necesidad prescriptiva al sugerir que, en lugar de “socialista en su ideal”, aparezca la frase: “socialista en su tendencia, permeada con ideas de avanzada que propaguen el humanismo, la lucha por la paz y la supervivencia de la humanidad”.

Un escritor de Riga, por otro lado, objeta que el apoyo a obras “realistas en su método y socialistas en su ideal” ni siquiera requiera que sean “altamente artísticas”, pero el profesor V. Rudelev, de Tambov, exige el testado de cualquier referencia a la “altura artística” en el resto del documento: “De otra forma, tendremos que expulsar, de manera inmediata, a una considerable porción de la membresía.” Otro corresponsal aboga por lo mismo al hablar de la necesidad “de sanear el Sindicato de almas muertas y de leña petrificada” y sugiere que se extiendan “certificados de profesionalismo” a los escritores, que deberán ser expedidos por las uniones

regionales y confirmados por la Secretaría. El profesor Rudelev reflexiona y ataca la expresión "escritor profesional" como un "flagrante anacronismo". "Me temo —dice— que el poeta decimonónico Fet no era un escritor profesional, y que a Mandelstam no se le permitió serlo". Por lo que toca a la "altura artística", señala con sequedad que tales juicios son "determinados por el tiempo, y no por una reunión del establecimiento literario o de cualquier otro órgano". Por la misma razón, encuentra que la frase del borrador sobre la necesidad de "ideas significativas" en una obra, es "un tributo a un tiempo que ha pasado". Si el trabajo es artístico, contendrá, sin duda, alguna idea significativa. Finalmente,

al declarar que el Sindicato defenderá los derechos de sus miembros y los cobijará de todo insulto a su honor y dignidad, hemos disparado una andanada de bellas y vacías palabras... Más bien, lo que necesitamos es librar al Sindicato de aquellos miembros que se han visto en aprietos a causa de los insultos que han proferido contra el honor y la dignidad de sus camaradas, y que han manchado su conciencia con sus denuncias y sus calumnias. En el preámbulo mismo de nuestra declaración debemos decir: Así era y nunca más será así.

El mismo interés en que no se repita el pasado aparece en varias cartas. Desde un Instituto de Instrucción Normalista en Zhitomir, diecisiete firmantes objetan la frase sobre la importancia de "alcanzar una opinión colectiva de escritores frente a las cuestiones más importantes de la creación artística": "¿Hay alguna garantía —preguntan— de que esta propuesta no sería utilizada en ciertas situaciones concretas, como lo fue en el bien conocido y poco nublado pasado, para organizar una 'opinión colectiva' ya con respecto a escritores particulares y sus obras, ya con tendencias literarias en general? Si el Sindicato favorece el pluralismo ¿a qué viene esto de la 'opinión colectiva'?"

Hasta el momento, la más extensa y radical respuesta ha sido recientemente publicada en la *Literary Gazette* del 16 de agosto de 1989. Firmada por siete escritores bajo el título "La clase de Sindicato que hoy necesitamos", descarta el borrador actual porque mantiene "todo el sistema conceptual" del realismo socialista (a pesar del "tímido rechazo" del término mismo), y porque los artículos referentes a la organización administración encarnan "nociones caducas sobre el mercado de la literatura a partir de principios administrativos... El borrador está marcado, de manera palpable, por los afanes de un departamento burocrático que desea 'asumir la dirección' de una u otra operación real que no requiere su participación para nada, y así justificar su existencia".

Los organizadores naturales de la literatura, declaran los signatarios, son los periódicos literarios, las revistas y las editoriales, no el Sindicato de Escritores. La prensa literaria funcionó perfectamente, sin un Sindicato hasta 1934, señalan.

¿Significa esto que ha llegado la hora de dismantelar el Sindicato? La respuesta es: no del todo. No necesitamos un Sindicato como el que nos impone la declaración de principios —una especie de órgano de poder supremo sobre la literatura, y un distribuidor de bendiciones materiales, recompensas y premios. Necesitamos un Sindicato que regule y coordine nuestra vida creativa;

un garante del *status* social y legal de los escritores; un defensor genuino del derecho de autor, que salvaguarde los contactos internacionales, etc.

El Sindicato de Escritores vuelto a nacer que se postula aquí, sería "una asociación democrática y autogobernada de escritores", registrada como una federación de "muy dispares asociaciones y grupos creativos, que podrían constituirse sobre cualquier plataforma compartida de tipo cultural, histórico y social, de principios intelectuales o estéticos, o de interés profesional en géneros particulares". Los oficiales del Sindicato serían elegidos para trabajar durante periodos estrictamente limitados y no renovables, y sobre una base rotatoria que garantizaría una oportunidad a cada uno de los grupos constituyentes. Estos grupos serían así el verdadero centro de actividad y autoridad. Cada uno tendría su propio periódico o revista, independiente del Sindicato.

¿Se considerará seriamente, siquiera, la posibilidad de una organización así? Ya no digamos: ¿se le permitiría existir? Es difícil contestar. Hay por el momento, miembros y grupos poderosos en el Sindicato de Escritores que no cederán fácilmente sus prerrogativas. Amenazados por la segunda *perestroika*, ellos, como otros perdedores en las reformas de Mijail Gorbachov, podrían quizá preferir una tercera *perestroika*, una reestructuración que se parezca más a la primera.

