Tres momentos de la relación entre el artista y la utopía: Jlebnikov, Chaianov y Zamiatin

Autores: Luis Alberto Harriet y Jerónimo Pereyra

Resumen

La cuestión de la función del arte en la utopía representa un problema abordado desde múltiples perspectivas filosóficas y literarias ¿Qué puede proponer el artista en un mundo perfecto? El placer estético ¿será el único reducto para el arte en la utopía, como propone Hegel? o por el contrario ¿al desaparecer las inquietudes de la humanidad también desparecerá el arte, como sugiere B. F. Skinner?

Estas preguntas adquieren una resonancia particular si se considera el rol activo que tuvo el escritor en la sociedad rusa que, si bien en su origen estuvo relacionado con la nobleza, no dejó de ser un eco de las diferentes situaciones sociales en las que vivió y participó.

El presente trabajo parte de las obras *Nosotros* de Evgueni Zamiatin, *Viaje de mi hermano Aleksei al país de la utopía campesina* de Aleksandr Chaianov y *Ladomir* de Velimir Jlebnikov, para ver como la literatura rusa respondió a estas y otras cuestiones relacionadas con la función social del arte en los primeros años del siglo XX. Dichos textos coinciden con el advenimiento de un nuevo modelo económico, político y social en Rusia, de la mano de la revolución bolchevique en octubre de 1917 y la posterior fundación de la URSS.

La hipótesis que nutre este trabajo es que las tres obras del corpus permitirán delinear tres momentos o posiciones del artista en relación directa con la utopía: primero, como intérprete del porvenir con una función más o menos activa; luego como artífice y partícipe de la utopía; finalmente, en un rol atrofiado, como mero elemento decorativo, disociado de su contexto social.

Introducción

Antes de considerar las obras de estos tres autores, es necesario recordar la particular relación que tuvo la *Intelligentzia*, especialmente el escritor, con el resto de la sociedad y que se originó a partir de la occidentalización de Rusia encabezada por Pedro el Grande (1672-1725). Este zar promovió el proceso secular y favoreció un intercambio con Europa que implicó, entre otras cuestiones, la traducción de obras filosóficas, científicas y literarias. Como consecuencia se desarrolló una Corte culta, la mayor parte de los escritores rusos del siglo XVIII ocuparon altos cargos en la administración del Estado (Slonim, 1962: 21). Sin embargo, estos cambios no abarcaron a sectores que estaban regidos por una profunda injusticia social, por ejemplo, el sistema de gleba permanecería vigente todavía por más de un siglo. A partir de la Revolución Francesa cambió la situación en la Corte, se comenzó a sospechar de los lectores de Rousseau, obra de la cual el propio Estado había financiado la traducción (Slonim, 1962: 24). Se instauró una férrea censura y la relación entre la *Intelligentzia* y el Estado se volvió cada vez más tensa. Si bien a principios del siglo XIX la literatura, la música y las artes se expandieron desde Moscú hacia las provincias, las aspiraciones reformistas de la nobleza progresista fueron frustradas por un gobierno cada vez más rígido. Esta situación desencadenó en los sucesos del 14 de diciembre de 1825 cuando se intentó derrocar al nuevo zar, Nicolás I, y que dio lugar a un enfrentamiento por el resto del siglo entre la sociedad educada y el gobierno. El escritor, debido a las características propias de la literatura, fue quien a partir de su obra y sus opiniones tuvo un rol protagónico en este conflicto.

Nosotros (E. Zamiatin)

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

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

En la Anotación 12, D-503 lee el libro de poemas de R-13 y se asombra por la manera en que el poeta había glorificado en su obra la tabla pitagórica. En esos poemas no se presenta ninguna ambigüedad, no hay “oscuridades insondables” ni error posible, solamente “existe una verdad” que tiene el valor de una sentencia. “Esta verdad se llama dos por dos y el camino se llama cuatro”. No hay alternativas ni segunda lectura, no hay sugerencia ni hermetismo. Estos versos expresan “la existencia matemáticamente perfecta del Estado único” en donde cualquier oposición es irracional, por este motivo, D-503 se pregunta en la Anotación 1 si las palabras que escribe “¿no han de trocarse por sí solas en un poema?” y califica de “nociva” a la raíz de -1, al escapar de la racionalidad aritmética, en la Anotación 8.

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

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

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

Entre ambos encuentros se producen grandes cambios en D-503: le surge un alma, se enamora y atenta contra el Régimen. Se podría señalar que el creador del Integral realiza un recorrido iniciático desde el primer encuentro hasta que vuelve a encontrarse con la sonrisa de Pushkin, el poeta cuya nariz no era perfecta.

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

Por último, dentro de la gran esfera del arte, vale la pena destacar la mención que se hace en *Nosotros* de la creación musical. La Anotación Nº 4 está dedicada a un concierto de piano a cargo de I-330, el número femenino que más adelante tendrá el rol de llevar al protagonista por el camino de la subversión.

Previo a este concierto, D-503 otorga algunas reflexiones sobre el arte musical, explicando que “nuestra música” es una “composición matemática (las matemáticas son la causa, y la música, su efecto)”, y señala la reciente invención del “musicómetro”, una máquina que compone “hasta tres sonatas en una hora” con solamente girar un botón. Luego de esta explicación, hay una demostración en el gran auditorio de lo que era la música del siglo XX, una música, según el Estado único, “salvaje”. Para esta demostración, se ha escogido una pieza de Skriabin. Mientras I-330 toca el piano, el protagonista reflexiona lo siguiente:

La música era exaltada, salvaje y confusa, como todo cuanto procede de aquella época… carente del racionalismo de lo mecánico. Y todos cuantos estaban sentados con razón reían. Tan sólo unos pocos… Pero… ¿por qué también yo… yo?

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

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

Viaje de mi hermano Aleksei al país de la utopía campesina (A. Chaianov)

En el *Viaje…* no abundan las referencias a la literatura, pero en su lugar hay una discusión que reaparece una y otra vez en cuanto a la funcionalidad del arte en la utopía.

En primer lugar, hay que decir que Chaianov, al contrario de Zamiatin y Jlébnikov, no tiene su pie de apoyo en la literatura. A pesar de haber publicado algunos poemas en su mocedad, su interés estuvo siempre en las ciencias económicas. Desde joven se interesó por la cuestión de la cooperación agrícola. Durante el gobierno provisional de Kerenski fue viceministro de Agricultura, y participó en el Comité central de Tierras y en la Liga para la Reforma Agraria. Con el ascenso de los bolcheviques al poder, continuó colaborando con el Comisariado de Agricultura, hasta que la colectivización forzosa del estalinismo lo dejó fuera de los planes, y luego lo convirtió en un personaje molesto. Sin embargo, Chaianov no se privó de escribir ensayos y tesis sobre su programa político. ¿Por qué, entonces, aparece la necesidad de expresarlo también por medio de una novela? La respuesta a esta inquietud se encuentra en la propia obra.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Luego de esta lectura, el protagonista viaja al icónico año 1984 y allí conoce esa revolución futura que ha derrocado al “conservadurismo socialista”. La literatura ingresa nuevamente de la mano de Herzen, esta vez con un rol premonitorio: no existe revolución que sea definitiva.

Retomemos la presencia de Pushkin, que reaparece en una segunda ocasión (Chaianov, 2018: 99), cuando en su visita al palacio de Arjanguelskoie el protagonista conoce a la Hermandad de los santos Floro y Lauro, un monasterio que reclutaba a “los jóvenes talentosos que se destacaban en las artes y las ciencias”. Aleksei piensa en ese momento en Pushkin, recorriendo los parques de Arjánguelskoie, y en Iúsupov, noble dueño del palacio, con su biblioteca dedicada “a la revolución y la cocina francesas”. La política y el arte aparecen entreveradas en esta serie de referencias y en una biblioteca en la que se complementan los libros de teoría política (esa literatura filosófica francesa importada por Pedro el Grande) con los de arte culinario. Al contrario de lo que sucede en la utopía de Zamiatin, en Chaianov no hay prioridad de la razón sobre la imaginación. Prima siempre el equilibrio entre estas dos esferas del desarrollo humano.

En Chaianov, el hombre utópico debe ser a la vez un científico y un artista, puesto que la utopía es la obra de arte creada por medio de la razón. En esta misma línea, Chaianov personifica esta experiencia: siendo un personaje de la política y la economía, entiende que la sociedad que él pretende crear debe ser, a fin de cuentas, una obra literaria.

*Ladomir (V. Jlebnikov)*

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

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

El poema completo consta de tres partes y en cada una de ellas hay referencias al poeta. En la I Parte desde el verso 102 al 103 leemos “el vagabundo de las ideas y amigo de las calaveras/constelaciones forjará de nuevo”. Este “amigo de las calaveras” también se encuentra en otro poema de Jlébnikov, “Yo crucé a nado el golfo de Sudak”, en donde señala: “Yo fui fotografiado con una calavera en la mano”. Por otra parte, el retrato del autor con un cráneo es uno de los más difundidos. En estos versos se refiere al autor en tercera persona y en un acto creativo, el de forjar nuevas constelaciones.

En la II Parte, en los versos 77 al 78, también hay una mención relacionada con el cielo: “Y yo leeré en sus líneas el destino, /como brillan los rojos relámpagos”. Aquí la voz lírica, en primera persona, es quien interpreta el destino escrito en el cielo. En ambas citas las estrellas y el cielo tienen un rol fundamental, en la primera mención “el amigo de las calaveras” construye constelaciones nunca vistas y en la II Parte es esa misma voz quien lee aquello que vendrá. En el pensamiento de Jlébnikov el cosmos es fundamental, en uno de sus escritos no literarios señala:

 “Que el hombre, después de haber descansado de la máquina, se dedique a leer la escritura cuneiforme de las constelaciones. Comprender la voluntad de los astros significa desenvolver el rollo de la libertad verdadera ante los ojos de todos”.

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

En la III Parte hay menciones en donde la voz lírica adopta la 1ª persona del plural y en ese “nosotros” se involucra a todos los futurianos, Jlébnikov incluido: “nosotros, creadores de los venidero/como un panamá nos colocamos una nube” (vv79-80), “Tan poco hemos perdido al marchar/por la senda del sublevamiento:/los presidentes del globo terráqueo” (vv82-84), “Conservamos trece años los futurianos/en nuestros senos, ojos y miradas (vv86-87) Estas citas forman el segmento entre los versos 79 y 88, “nosotros” es su primera palabra, es la marca todo el párrafo y que protagoniza como “creadores de lo venidero” que se sublevan. Por otra parte, se menciona a los presidentes del globo terráqueo entre los que está incluido el propio autor como lo señala su poema “Llamamiento a los Presidentes del Globo Terráqueo”: “llamarnos y en adelante nombrarnos/Presidentes del Globo Terráqueo”. Al seguir la lectura del segmento, en el verso 86 ese “nosotros” adquiere identidad “los futurianos”.

La última referencia se encuentra entre los versos 162 y 165 de esta III Parte en donde retorna la 3ª persona y se descuenta que el conocimiento por parte del lector sobre a quienes se refiere la voz lírica: “Aquellos jóvenes que juraron/destruir los lenguajes –ustedes/sus nombres han adivinado-/de coronas vienen coronados”.

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

Conclusión

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

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

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

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

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

Bibliografía

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

Chaiánov, Aleksandr (2018) *Viaje de mi hermano Alekséi al país de la utopía campesina*. Alejandro Ariel González (trad.) Buenos Aires: RyR.

Jameson, Fredric (2009) *Arqueologías del futuro: el deseo llamado utopía y otras aproximaciones de ciencia ficción*. Cristina Piña Aldao (trad.). Madrid: Akal.

Jlebnikov, Velimir (2019) *El rey del tiempo: obra reunida*. Fulvio Franchi (trad.). Buenos Aires: Añosluz.

Slonim, Marc (1962) *La literatura rusa*. Emma Susana Speratti (trad.). México DF: Fondo de Cultura Económica.

Zamiatin, Yevgueni (1970) *Nosotros*. Juan Benusiglio Berndt (trad.). Barcelona: Plaza & Janés.