**Sobre el debate estético por la construcción del futuro en Lunacharski y Maiakovski.**

En las primeras décadas del siglo XX, y concretamente luego de la Revolución rusa, se desplegaron profundos debates filosóficos, políticos y estéticos, entre otros, en los que se ponía radicalmente en discusión y en jaque los valores, criterios, proyectos e identidades que hasta ese momento habían circulado como oficiales. Como señala López Arriazu (s/f), si se piensa en lo humano como algo abierto, modificable, transformable, en realidad aquellos criterios están siempre en discusión, aunque en cada momento histórico se actualizan en rumbos y polémicas específicos. La exploración de nuevos sentidos y formas que se da en ese momento histórico en particular se puede indagar desde una perspectiva literaria para lo cual se trabajará principalmente con las obras de teatro *Iván en el paraíso* de A. Lunacharski y *Misterio bufo* de V. Maiakovski y, secundariamente, con *La chinche*, del mismo autor. En estas obras, de 1919, 1918 y 1929 respectivamente, es posible rastrear aquellas reflexiones y contiendas de época puestas en funcionamiento literariamente en cada texto de manera distinta.

Para empezar, se puede afirmar que la función social que tanto Maiakovski como Lunacharski le asignan a su arte – y al arte en general – coincide: ambos creen que el arte debe ser funcional a la revolución. Resulta esclarecedor destacar lo escrito por el propio Lunacharski luego de la muerte de Maiakovski:

Maiakovski no quería que se adornara la vida, porque, en su opinión, adornar la vida, una vida tan horrible, era un intento traicionero (…) en lugar de modificarla. Esto era, sin duda, el producto de sentimientos marxistas latentes (…). Maiakovski afirmó entonces, de manera muy definida, que se deben producir cosas útiles (1974, 200).

Así, mientras que ambos escritores coinciden en que la función social del arte es producir cambios en la realidad en la que producen su arte, los recursos y estéticas que despliegan en sus obras son variados e incluso casi opuestos.

Se considera valiosa, entonces, para reflexionar sobre los debates estéticos que se desarrollaban en la época y pensar la producción de estos dos autores, la distinción entre obra orgánica y no-orgánica que establece Peter Bürger, a pesar de que quizás no se encuentre una asimilación total entre los conceptos y las obras a analizar, lo cual se indicará oportunamente. Bürger define la obra orgánica como aquella que responde a la idea de unidad armónica, cuyas partes están en función del sentido del todo. La obra no-orgánica, asociada a las producciones vanguardistas, estará relacionada con lo experimental, la fragmentación y el desmantelamiento de la idea de totalidad y armonía. El artista vanguardista tomará elementos de la vida cotidiana y les asignará una nueva función y sentido al incorporarlos en su obra. En función de esta clasificación, *Iván en el paraíso* podría leerse como una obra orgánica, trabajada desde una estética clásica, con un uso tradicional del recurso de la alegoría, donde los lugares comunes, como la imagen tipificada de Dios, que es descripto con “Rizos y barba dorados, ojos azules brillantes, frente alta, figura majestuosa, movimientos grandiosos. Lleva una túnica dalmática púrpura y dorada y está coronado por una aureola de fuego” (Lunacharski, 2020, 38-39), se acatan y explicitan, manteniendo su valor simbólico tradicional. Lunacharski exhibe un lenguaje argumentativo y solemne en una obra con poca acción dramática, cuyo motor principal son las preguntas. Es importante señalar que el autor respeta el lenguaje bíblico, invocándolo y reproduciéndolo a lo largo de toda la obra a pesar de que el evidente objetivo del texto es la crítica y desenmascaramiento de la lógica religiosa. Como señala López Arriazu, “Lunacharski discute teología en el lenguaje de la teología” (s/f, 8). Este tratamiento del lenguaje se ajusta a la definición del trabajo del artista orgánico, quien, según Bürger, “manipula su material como algo vivo, cuyo significado, surgido de situaciones concretas de vida, él respeta” (2010, 100). Aquí es importante hacer una salvedad: Lunacharski no está interesado temáticamente en el sostenimiento de los discursos oficiales y burgueses, incluso en la obra se venera “la corriente destructora // Que ruge en remolinos // [que] Tiene por objetivo // Parir para el futuro // A los hijos de dios” (Lunacharski, 2020, 57). Y unas líneas después Iván enuncia “¡Viva la revuelta! No hay culpables. ¡Sólo eterno movimiento!” (57). Es decir que hay algo del orden de la ruptura que Lunacharski valora y que lo acerca a la vanguardia, pero esta tendencia se percibe únicamente en el contenido, mientras que formalmente se decanta por una elección más conservadora. En este sentido, se considera pertinente evocar un diagnóstico realizado por Julio Cortázar, en el que verifica que

los mensajes y consignas revolucionarias son dichas, elaboradas – y desgraciadamente pensadas – con un lenguaje que no tiene absolutamente nada de revolucionario: es un lenguaje profundamente convencional, el mismo que utilizan los adversarios ideológicos (2013, 220)

Este mismo cuestionamiento estético es el que realizan los futuristas – entre los que se incluye Maiakovski – en la década de 1910, y es en este sentido que la concepción de obra de arte no-orgánica o vanguardista puede aplicarse al autor. *Misterio bufo*, a diferencia de *Iván en el paraíso*, exhibe una estética irreverente, con un lenguaje performativo y desfachatado. En la obra predomina la acción dramática – el herrero llega a exclamar que “de nuevo perdemos tiempo en discusiones sin fin. Para qué perderse en un río de palabras. Empecemos con la pala y el azadón” (1958, 88) –, que impulsa constantemente al movimiento, asemejándose a una arenga para poner “manos a la obra”. Como señala Bürger, la obra deja de ser símbolo de la realidad para *ser* ella una realidad (2010, 110) y la vida y el arte conforman una nueva relación al adquirir ambos un nuevo estatus. El uso innovador de la alegoría – esa inundación universal sin agua porque es de gente revolucionaria, la aparición del “sencillamente un hombre” como profeta –, la invocación al público rompiendo la cuarta pared, la referencia al artificio teatral dentro de la obra son todos recursos propios de la estética vanguardista. Maiakovski apela a lo carnavalesco ya desde el título para trastocar lógicas, sentidos comunes y jerarquías tradicionales. Bajtín caracteriza al carnaval como la renovación del mundo puesta en práctica por todos los individuos y explica que

todas las formas y símbolos de la lengua carnavalesca están impregnadas (…) de la gozosa comprensión de la relatividad de las verdades y las autoridades dominantes. Se caracteriza principalmente por la lógica original de las (…) permutaciones constantes (…), por las diversas formas de parodias, inversiones, degradaciones, profanaciones (…) (Bajtín, 2003, 10).

A este respecto, es central que los burgueses – “los puros” – sean singularizados por su nacionalidad mientras que los trabajadores – “los impuros” – lo son por su oficio. Esto instala una lógica otra, nueva, que se reafirma a lo largo de toda la obra cuando en el Acto tercero los diablos que habitan el infierno quedan espantados por el sufrimiento que debió tolerar el proletariado, y a través de la aparición de los objetos y los alimentos animados. Lo interesante es que en la obra “los impuros” no son condenados por los obreros, porque éstos están enfocados en su propio proyecto. Son “los impuros” quienes se condenan a sí mismos. Esto también es una línea de acción que Maiakovski le brinda al pueblo, sus lectores.

Se puede pensar que mientras la crítica de Maiakovski a la sociedad burguesa que se comenzaba a dejar atrás en la época se da en términos positivos, ya que el foco está puesto en una propuesta innovadora, distinta y distanciada, la crítica de Lunacharski se da en términos negativos en tanto no hay un proyecto alternativo, validando la lógica que desea cuestionar al darle la paradójica entidad de discutible pero intocable: no se puede presentar nada nuevo *porque* la estética es sagrada.

**Lo utópico en las obras**

A pesar de que son los años inmediatamente posteriores a la Revolución de Octubre, apoyada y celebrada por los dos autores, son momentos de inestabilidad y construcción de enérgica proyección de futura solidez. Si bien es evidente que ambos procuran cuestionar su presente y postulan nuevos elementos para pensar una nueva sociedad que ellos consideran “más perfecta”, es necesario hacer algunas observaciones antes de afirmar que se trata de utopías. Jameson indica que “las tradiciones marxistas más antiguas (…) caracterizaban el utopismo como un idealismo profunda y estructuralmente opuesto a lo político propiamente dicho” (2009, 8) y, en base a ello, cabe preguntarnos si es admisible o pertinente en este escenario una lectura utópica de los textos de los autores, de ineludible ideología marxista-materialista. Por un lado, no se debe olvidar que en la época de producción de las obras, una sociedad comunista no se consideraba en absoluto imposible de lograr ni se vislumbraba en un horizonte lejano, sino que se percibía por muchos sectores – incluso por sus detractores – como el próximo paso que daría la humanidad. Así, la connotación de un ideal prácticamente irrealizable que sugiere la idea de utopía resulta extemporánea a este contexto. Es decir, ¿qué tiene de utópico aquello que se concibe en vías de realización material? Suvin afirma que el género literario de la utopía se caracteriza por configurar un proyecto social en gran parte armónico y, por consiguiente, radicalmente distinto a la realidad en la que escribe el autor, criticada a través de la comparación. En el caso de *Misterio bufo* e *Iván en el paraíso*, esta concepción se puede pensar tanto en relación con los principios capitalistas que aún continuaban en pugna como en la incipiente formación socialista que recién estaba naciendo. Las obras se insertan en ese proyecto de construcción y organización social ideal futuro. Por otro lado, resulta provechoso para pensar esta cuestión recuperar la idea, presentada por Jameson ya en la introducción de su libro *Arqueologías del futuro*, de que la política utópica (o utopismo político) tiene “por objetivo imaginar, *y a veces incluso hacer realidad*, un sistema radicalmente distinto a éste” (2009, 9, cursivas mías). Esta afirmación permite pensar que la utopía no es necesaria o inherentemente algo irrealizable o inalcanzable, sino que el foco puede estar puesto en la proyección socio-política que se ejerce a través de la construcción de la utopía. Incluso se puede afirmar, con Jameson, que los cambios radicales que se proyectan se piensan como posibles *porque* se pudieron primero postular utópicamente.

Es en este punto donde se estima enriquecedor reflexionar también sobre la(s) sociedad(es) construidas en *La chinche*. El autor presenta dos sociedades contrapuestas, una contemporánea a la escritura (año 1929) y la otra cincuenta años más adelante. Es destacable que, para este nuevo contexto de producción de la obra literaria, la de la Rusia de la Nueva Política Económica (NEP), Maiakovski haya encontrado el recurso de la distopía más rico que el de la utopía. Es importante tener en cuenta que, según Jameson, el término *distopía* adquirió masividad alrededor de 1950 (2009, 196), por lo que el nombre que se le da aquí al recurso literario utilizado por Maiakovski es anacrónico, aunque útil para pensar estas cuestiones. Frente a una Rusia comunista aburguesada, la humanidad del año 1979 es híper racional y mecanizada, distopía que, en palabras de Jameson, podemos llamar específicamente “distopía crítica”, la cual “es una pariente negativa de la utopía propiamente dicha, porque sus efectos se generan a la luz de cierta concepción positiva de las posibilidades sociales humanas, y su actitud políticamente capacitadora deriva de los ideales utópicos” (197). Evidentemente, Maiakovski mantiene su compromiso con la función social que le adjudica al arte pero la experimentación y fluidez en términos formales se prueba primordial para ejercerla. Es decir, el autor es consciente de que en este nuevo contexto de producción no puede recurrir a los mismos recursos que en su obra diez años anterior. En *La chinche*, Maiakovski trabaja con una estética más tradicional en tanto ciertos símbolos están más cristalizados, como el color rojo vinculado al sujeto aburguesado tipificado de la NEP y el apellido de la familia burguesa *Renaissance*. Estos elementos señalan una vuelta hacia el pasado, hacia las formas antiguas que se creían superadas. Sin embargo, también deja espacio para la experimentación con los juegos de palabras, los chistes satíricos y la estructuración novedosa en cuadros en vez de los tradicionales actos y escenas.

Si bien se pueden leer las obras desde una perspectiva alejada de la idea de utopía, puede resultar enriquecedor pensarlas desde este lugar, ya que ésta estaría funcionando como un espacio de proyección y disputa de la futura sociedad ideal en construcción, en la que cada autor en cada época consigna estéticamente cómo y hacia qué dirección debe orientarse la praxis revolucionaria.

**¿Qué características tiene el futuro utópico?**

Mientras que ambos autores parecen abogar por el mismo futuro, los componentes valorados en cada utopía postulada son prácticamente opuestos.

Cabe destacar que, en ambas obras, el Paraíso cristiano tradicional deviene hostil e insuficiente. Ya sea por el racionalismo dominante de Iván o por el absoluto materialismo de la lógica puesta en funcionamiento en *Misterio bufo*, el paraíso resulta ser decepcionante y opresivo para el proletariado: definitivamente, la utopía no está en el Cielo. La utopía y la felicidad son terrenales en ambos casos. En *Iván en el paraíso* el elemento más valorado es la Verdad, a la que se llega por medio de la Razón: Iván implora: “Sabiduría del hombre, Profetízanos la verdad” (2020, 57). Como ya se señaló, las preguntas motorizan la obra y los *¿por qué?* y *¿cómo?* llevados hasta las últimas consecuencias son las armas más potentes con las que cuenta el protagonista, y con las que logra ganar el juicio contra Dios. La Verdad es la única manera de pasar a un nuevo estado en el que Dios tiene el mismo estatus que el ser humano. Consecuentemente, el otro componente central de la sociedad ideal de Lunacharski es el antropocentrismo: “Jehová (*se para; escucha el sonido de las trompetas*): ¡Mi creación! Deshago el Estado, Rompo el cetro. ¡El hombre ha crecido! Todas las almas, ¡construyamos // Con pena y gozo el nuevo siglo!” (2020, 55). La Razón del Hombre ha luchado y ha ganado, ha conquistado el nuevo orden social. A diferencia de éste, la Tierra Prometida de *Misterio bufo* se compone de una igualdad radical entre seres humanos y objetos, donde nadie domina a nadie ni le causa sufrimiento. Esta tierra utópica de Maiakovski excede las fronteras rusas y puede estar ubicada en cualquier lado, lo cual ya se anuncia en el Acto primero, cuando los “impuros” afirman que “nosotros no tenemos nacionalidad. Nuestro trabajo es nuestra patria” (1958, 48), y se refuerza hacia el final de la obra: “Todos: revisaremos todo el Universo, hasta encontrar la Tierra Prometida” (84). El trabajo es un elemento constitutivo de la tierra utópica de Maiakovski, al igual que las herramientas de trabajo.

Es importante destacar que la libertad es un principio que aparece en las tres obras. “Ustedes echaron a los parásitos y a los perezosos y desde ahora el pan es más libre y más dulce” (Maiakovski, 1958, 97), enuncia un objeto en *Misterio bufo*. La libertad se piensa aquí en relación al trabajo: Maiakovski postula una forma del trabajo que se sale de la lógica habitual, y es ese trastrocamiento del poder que tienen “los panzones” sobre los obreros el que habilita el acceso a una vida más justa. Ésta requiere entonces de nuevas relaciones, nuevos valores y también de un nuevo lenguaje: cuando el farolero intenta describirle a sus camaradas los que ve al llegar a la Tierra Prometida, exclama: “¡No puedo! ¡Me faltan las palabras! ¡Necesito otro idioma para poder describir esta luz más poderosa que el sol!” (93): aparece justificada temáticamente la elección estética del autor, esos usos novedosos de los recursos literarios, los neologismos, los juegos de palabras, los chistes habilitados también por lo carnavalesco antes mencionado. En *La chinche* se aprecia el valor de la libertad por ausencia. En la sociedad de 1929 los personajes están nuevamente esclavos de la mercancía y del “servilismo”, en la de 1979, presentada de una manera exagerada por lo extrañada, los humanos perdieron la libertad de lo azaroso e incalculable y como consecuencia aquello que se sale de los parámetros, con un resabio de la sociedad que se esforzaron tanto por abolir, es encerrado y exhibido en jaulas. El personaje de Zoia, el único que experimenta conscientemente el proceso de un estado de realidad al otro, aparece como una línea de fuga socialista esperanzadora frente a la opresión total.

En *Iván en el paraíso* la libertad aparece ligada, primero, al Infierno. Como analiza López Arriazu “Iván, en el afán de Lunacharski de desenmascarar por la razón el concepto teológico de libertad, simplemente invierte los términos. No son libres quienes eligen a Dios, sino quienes lo rechazaron y están en el infierno” (s/f, 8). En un segundo término, se puede postular que en una instancia conclusiva de la obra la libertad está vinculada con la Verdad, con el liberarse del velo engañoso de las explicaciones teológicas que están repletas de dogmas y que demandan sumisión y subordinación. Incluso el acudir al Diablo es, bajo esta luz, una respuesta insuficiente para Iván, que dice: “Diablo, ¿acaso no puso en vos ni un poquito de orgullo, ni siquiera en vos puso la negación? ¿De dónde salió la mía? // Diablo: Vos sos hombre. Sos hijo del amor. A mí no me fue concedido. Yo estoy vacío. Soy apariencia, truco, falsedad, pura mascarada” (2020, 46). Una vez más se evidencia lo ya mencionado: el antropocentrismo de Lunacharski impugna todo lo construido por la religión, menos su lenguaje.

Evidentemente la libertad no funciona de la misma manera en las obras, pero sí es un elemento que los autores coinciden en tematizar al proyectar una nueva sociedad más perfecta que la que viven.

Consecuente con la concepción de compromiso social del arte con la realidad en la que se produce, los autores escriben sus obras sin sustraerse nunca del contexto revolucionario y revolucionado en el que viven. Como señala Bürger, los autores vanguardistas como Maiakovski buscan la disolución absoluta de la distancia burguesa entre la vida y el arte. Para Lunacharski, quien además de dramaturgo fue Comisario de Instrucción en los primeros años de la RSFS de Rusia, el arte estaba indisolublemente ligado a los proyectos políticos. Las búsquedas estéticas no quedan reducidas sino ampliadas en este escenario que está dispuesto a cuestionar y modificar todo en pos de un futuro más feliz y más humano. La utopía aparece acá como un recurso concreto, necesario y fértil para continuar motorizando esa revolución.

**Bibliografía**

Bajtín, M., (2003) *La cultura popular en la edad media y en el renacimiento*, Madrid, Alianza.

Bürger, P., (2010) “III. La obra de arte vanguardista”. En *Teoría de la vanguardia*, Buenos Aires, Las Cuarenta.

Cortázar, J., (2013) “Séptima clase: De Rayuela, Libro de Manuel y Fantomas contra los vampiros multinacionales”, en: Clases de literatura: Berkeley, 1980, Buenos Aires, Alfaguara.

Jameson, F. (2009) *Arqueologías del futuro*. Editor digital: turolero. ePub base r1.2. Traducción: Cristina Piña Aldao

López Arriazu, E. (s/f) “El hombre nuevo y la religión. De paraísos, pérdidas y promesas”. Material de cátedra.

Lunacharski, A. (2020) “Iván en el Paraíso”, en *La utopía en Rusia. Textos críticos y literarios*. Ficha de cátedra, Opfyl. Traducción: Eugenio López Arriazu.

Lunacharski, A., (1974) “Vladimir Maiakovski innovador”, en *Sobre la literatura y el arte*, Buenos Aires, Axioma.

Maiacovski, V. (1958) “Misterio Bufo”, en O*bras escogidas. Tomo III. Teatro, cine, circo*. Buenos Aries: Editorial Plátina. Traducción: Lila Guerrero.

Maiakovski, V., (1964) *La chinche*, Madrid, EDAF. Traducción: Victoriano Imbert.

Suvin, D., (1988) “3. Science Fiction and Utopian Fiction: Degrees of Kinship”, en Positions and Presuppositions in Science Fiction, Kent State University Press.