

REVOLUCIÓN EN EL CONTENIDO

IDEOLOGÍA Y UTOPIA EN LA FORMACIÓN DEL REALISMO SOVIÉTICO

Antonio Flores Ledesma

Resumen:

El realismo socialista ha sido un género literario denostado por su asociación tradicional a la Unión Soviética y a su papel en muchos casos de propaganda del régimen soviético y del comunismo. El presente trabajo se encarga de dar contexto a un movimiento literario que abarca más que la producción literaria soviética, incluyendo a autores fuera de ese ámbito político. Se trata de valorar el trabajo crítico y utópico de esta literatura traerla al presente y hacer una lectura positiva de casi un siglo de una producción *al margen* de la realidad y los valores occidentales.

Palabras clave: Realismo socialista, literatura soviética, Stalin, ideología, utopía

Abstract:

Socialist realism has been a literary genre reviled by its traditional association with the Soviet Union and its role in many cases of Soviet regime and communism propaganda. The present work wants to give context to a literary movement that encompasses more than the Soviet literary production, including authors outside of that political sphere. It's about valuing the critical and utopian work of this literature to bring it to the present and to make a positive reading of almost a century of production outside of Western reality and values.

Keywords: Socialist realism, soviet literature, Stalin, ideology, utopia

Stalin y la vida soviética

En el país de la revolución el arte tuvo su salvación universal. La cultura soviética se veía a sí misma como una cultura después del fin de la historia, la supervivencia de la cultura después de la debacle capitalista en Occidente. Y no andaban demasiados errados: la cultura soviética fue una cultura después del fin de su historia. Aunque los escombros y las ruinas siguen ahí, hacia el interior la Unión Soviética salió de la historia y no volvió a entrar hasta que la debacle capitalista cayó sus muros. Fue un universo separado, que corría independiente del resto del mundo, y que una vez desaparecido no ha tenido continuidad –a pesar de que muchos autores *soviéticos* siguen vivos. Mirar a la cultura soviética –a su literatura, en lo que me concierne– es mirar a un universo de ciencia ficción que se veía a sí mismo como la finalidad de la humanidad con la particularidad que estuvo habitado por personas de carne y hueso, que vivieron entre una realidad material y una ficción ideológica alejada diametralmente de la Occidental –y del Tercer mundo, otro olvidado, pero permanentemente súbdito del primero. Esto, de todas formas, puede sonar a perogrullada: la literatura rusa pre-soviética ya resultaba alienígena para el lector *europeo*, y aun así el s.XIX conllevó un diálogo muy fructífero que se reflejó especialmente en la literatura francesa del s.XX. Sin embargo entonces todavía había intenciones *europeizantes* en el Imperio ruso frente a la reacción esclavizadora que mantenían los canales de comunicación abiertos –y, con ellos, formas estéticas o ideológicas parejas; la autosuficiencia revolucionaria vendría a volar esos puentes. Es esta pretensión de autosuficiencia, y no la particularidad de la cultura rusa, la que produce un espacio cultural diferente con un interés especial por su configuración *fáctica* en condiciones materiales similares a Occidente pero radicalmente diferentes.

No es sencillo introducirse en la conciencia soviética. Y no por esa imagen kafkiana que se ha transmitido de burocratismo y GULAG, sino porque se habla de toda una época con sus transformaciones, con sus diferentes periodos, que van sedimentándose y configurando dinámicas inintencionales en la sociedad, y que aparecen codificados a la *conciencia occidental* (así fue necesario crear la *soviología* o *kremlinología* para descifrar lo que llegaba de más allá del Telón). En materia de arte es igual: poco tiene que ver el periodo directamente posterior a la Revolución con la *reacción* estaliniana, aunque sea esta la que articula el global de la producción artística y especialmente literaria de la Unión Soviética. La *particularidad rusa* unido a la presión ideológica de la revolución y la dictadura de la *proleklatura* da lugar, dentro y fuera de la Unión Soviética a un movimiento global literario singular. La presión ideológica no es como la sufrida en otros

Estados totalitarios, porque no *crea* ideología, sino que se nutre y modifica el marxismo para sus necesidades manteniendo lo *fundamental* del mismo, junto con que la presión política es la de una *dictadura republicana* que, en la medida en que las purgas lo permiten, mantiene en la vida material el ideal revolucionario francés de *libertad, igualdad y fraternidad* –donde a “libertad” hay que añadirle un “*sic*” detrás, amén de otras muchas enmiendas posibles, porque la sociedad soviética nunca fue una sociedad comunista tal y como el imaginario revolucionario tiene en mente¹. Por resumir, toda la culpa se le puede echar a Stalin. Y, aunque suene a tópico, hay un antes y un después que marca y fija el carácter de la vida soviética. De las muchas configuraciones posibles que mostraban los diez primeros años de la Unión Soviética, Stalin fijó su voluntad como *realidad*.

La producción *teórica* de Stalin es anecdótica, debido a que realmente no era un intelectual, y sin embargo sus escasas consideraciones sobre filosofía, lingüística, arte, etc., se constituyeron centro de la producción intelectual desde que tomara el poder hasta el fin del culto a la personalidad². La lógica institucional que explica esto es sencilla: Stalin controlaba el Partido, y el Partido lo controlaba todo. El Estado, poseedor de los medios de impresión y distribución, ejercía de censor universal: desde el final de la guerra civil cada vez aparecieron menos obras filosóficas que no se enmarcaran en el marxismo-leninismo hasta la década de 1930, cuando el control fue prácticamente completo; y en cualquier caso podría importar poco la no disidencia del bloque mayoritario si la obra filosófica fuera de calidad, pero por lo general la necesidad de adecuación al canon para salvar la censura generaba obras mediocres. (En literatura, a pesar de la misma presión gubernamental, el impulso creativo dio salidas diferentes). De esta forma, sin mucha resistencia, se expandió la ideología estaliniana de vivir. Stalin dio, a su perversa manera, lo que prometía la Revolución: no sólo un mundo más justo, sino un mundo más bello. “La vida desordenada, caótica, de las épocas pasadas debía ser sustituida por una vida armónica, organizada con arreglo a un único plan artístico”³. En su propia lógica, fue *estetizar* la politización de la estética. En lugar de un proceso de crítica ideológica, de desmitificación propia del marxismo, para construir una sociedad nueva, los conductores del país de los soviets tomaron esos principios destructivos como principios constructivos. La ideología burguesa decimonónica fue objeto de censura, pero sus formas se mantuvieron adecuándolas a la “moral comunista”. Esto llevó, por una parte, a una mayor flexibilidad de los medios para la consecución de la sociedad emancipada –reflejado en una normalización de las relaciones internacionales, por ejemplo–, mientras que por otra parte las normas de conducta se volvían rígidas hasta el punto de resultar opresivas.

En cierto sentido, para Stalin hay una especie de unidad entre mundo constituido y mundo transformado que se refleja en la reflexión teórica, como unidad de acción y potencia (o reacción) de un aristotelismo mal entendido, y no, como prescribía el marxismo, una teoría y praxis transformadora que se sigue de un análisis del mundo concreto. A pesar de esto hay praxis emancipadora en el pensamiento estalinista en un sentido demiúrgico, donde simplemente hay que configurar lo que ya hay para que cumpla los objetivos deseados. La ideología estaliniana se convierte así en un explícito sistema ordenador con una pretensión de verdad total. Y el arte no está excluido de dicha organización. En las artes visuales, muy sujetas a proyectos públicos estatales, primará el neotradicionalismo que enlaza directamente con el estilo realista en pintura decimonónico, así como un brutalismo arquitectónico que mezcla clasicismo con la estética industrial. La literatura se ve sometida a la misma presión pero, en lugar de dirigirse a la tradición rusa como en la pintura representando escenas rurales y costumbristas, la tensión que se ejerce sobre el realismo impuesto frente busca con más ahínco ese movimiento demiúrgico, sosteniendo la forma literaria sobre el mundo constituido –la realidad nacional *rusa* (que no soviética)– con el añadido de la necesidad de ser hoja de ruta pedagógica de la conciencia y la moral comunista.

La teoría

En esa tensión es donde surge el «realismo socialista» en sus diferentes modalidades, como eje artístico de esta época, aunque prefiero el término «realismo soviético», porque precisamente se relaciona con la realidad concreta impuesta por las condiciones materiales de vida soviéticas y no tanto con una visión ideológica global como corriente política que abarca más. Se ha tratado a esta corriente de forma desigual, especialmente desde Occidente, donde se la ha visto como un espantajo propagandístico sin calidad estética. Pero para autores como Boris Groys, el realismo soviético se entronca en el mismo proceso evolutivo de las vanguardias del s.XX, sólo que con un objeto diferente: “Lo que distingue al realismo socialista está, ante todo, en los métodos radicales con los que se implantaba y, en correspondencia con ello, en esa integralidad de un estilo que abarcó todos los ámbitos de la vida social”⁴. Stalin materializó el sueño de la vanguardia de una sociedad estética bajo su figura. Al final de todo, la desestalinización vino a ocultar como una vergüenza todo el arte de la época estaliniana⁵, pero los modos, los clichés, los tópicos permanecieron, como un elefante en la habitación que de tanto esforzarse en ignorar se le acaba dando presencia.

Los diez primeros años la estética socialista divagó sin cauce. El *proletkult* intentó convertirse en algo como el arte oficial en los primeros tiempos de la Revolución, y tenía

algo de vanguardia. Buscaba promoción de organizaciones de instrucción y cultura proletaria como un fenómeno nuevo y necesario: “siendo el proletariado la clase victoriosa en la Revolución Comunista de Rusia, estaban obligados a producir una nueva cultura”⁶⁷. Pero el proleto-cult como “organización” duró poco. Incluso Lenin era escéptico respecto a la creación de una “cultura proletaria”. Pronto fue sustituido por otras organizaciones prometedoras. Algunas de estas asociaciones de los comienzos de la revolución fueron la Asociación de Artistas de la Rusia Revolucionaria (AchRR) o la Nueva Liga de Pintores (NOSh), menos inclinadas a la vanguardia y más al realismo de tradición decimonónica. La AchRR defendía un arte que representara y documentara el “momento sublime de la historia en su *élan* revolucionario”⁸. Tras la expulsión del Trotsky y el fin de la NEP en 1928, el Primer Plan Quinquenal también trae una forma de “literatura planificada” sujeta al quinquenalismo. Se piden obras de actualidad, de lo que está ocurriendo en el momento. La RAPP (Asociación Rusa de Escritores Proletarios) fue la que más intensamente trabajó. Esta asociación evaluaba las obras literarias en función de la intención política, de su contenido ideológico, creando una uniformidad de “temas ortodoxos” que asfixiaron la producción artística. Se publicaban obras de poca calidad sólo por el hecho de ajustarse a los requisitos ideológicos de la asociación. El arte ya no era entendido como un medio para educar e influir en la creación de la sociedad comunista, sino que creaba una ficción que pretendía establecer desde ella la realidad social misma. Se cambió la crítica por catecismo. Finalmente, el Comité Central del Partido Comunista, ante la excesiva beligerancia de estas asociaciones decide en 1932 eliminarlas y fundirlas en un solo sindicato de escritores. Esto relajó ciertas actitudes, aunque se mantuvo la línea general anterior, además de que generó un nuevo escenario: la censura centralizada.

“Stalin resolvió la contradicción como si de un nudo gordiano se tratara: Mató –en el sentido literal de la palabra– el arte”⁹. El problema del arte antes de 1932 es un problema estético, de confrontación de diferentes corrientes con más o menos apoyo institucional. Pero cuando Stalin toma el poder, lo que tiene es un problema político, centrado en mantener el poder en un Estado enorme con grandes problemas económicos y administrativos y multitud de facciones. En este contexto, el arte es un problema. Primero porque no es importante para mantener el poder, y lidiar con el arte moderno, con vanguardias, con luchas entre corrientes productoras de obras incomprensibles es un lastre. Y segundo, porque el arte es muy importante para mantener el poder, para tener a las masas contentas. Tener a los obreros y los campesinos descontentos porque no consiguen placer en el arte y la cultura que el Estado les provee es un problema a largo plazo. Se dio cuenta de que para una población eminentemente atrasada culturalmente,

las vanguardias eran improductivas. La revolución, por lo tanto, si no se podía dar en la forma, se tendría que dar en el contenido: si no se puede cambiar la forma en que piensan las masas para que sean comunistas, se cambia lo que piensan directamente pero con los esquemas antiguos. Se establece la fórmula del “realismo en la forma y socialismo en el contenido”¹⁰. Stalin prefirió ser pragmático a revolucionario. En 1934 se crea la Unión de Escritores Soviéticos y se abre el Primer Congreso de Escritores Soviéticos. Las intervenciones por parte de algunos grandes escritores de la época –Gorki, Babel, Radek,...– no reportan gran interés: no hay un contenido real en ellas, un contenido crítico sobre el papel del escritor en el Estado socialista y sus proyecciones; más bien la complacencia de “lo estamos haciendo bien y vamos a seguir como estamos”. La intervención relevante es la de Andréi Zhdanov, un *apparátchick* por aquel entonces a punto de ser ascendido a Presidente del Soviet de Leningrado (tras el asesinato de Kirov). Su intervención es relevante porque es la que establece la hoja de ruta del arte en la Unión Soviética para los siguientes veinte años, de la que será principal abanderado y censor.

Zhdanov habla desde la posición del vencedor, del ascenso de la clase obrera victoriosa que ya ha construido el socialismo, que “ha cambiado la fisonomía entera del país de los soviets. Ha cambiado de forma radical la conciencia de la gente”¹¹. La literatura soviética no es más que un reflejo de los éxitos de la construcción del socialismo, una literatura que es capaz de hacerse cargo de los fenómenos nuevos mejor que ninguna otra: “es la literatura más rica en ideas, más vanguardista y revolucionaria”¹². Para Zhdanov sólo la literatura soviética –identificación partidista, de Partido, y estatal– es la que defiende con mayor éxito los derechos de los oprimidos y que se enfrenta de cara a los opresores de todo tipo y todo tiempo. “Sólo la literatura soviética, sangre de la sangre y carne de la carne de nuestra construcción socialista, podía convertirse y en verdad se ha convertido en una literatura tan vanguardista, tan ideológica, tan revolucionaria”¹³. La diferencia principal se encuentra en el objeto de la literatura: mientras la literatura occidental se obceca en héroes decadentes, alienados en la sociedad, pervertidos, viciosos, por lo general, hombres de clase media-alta que arden en la hoguera de las vanidades, el personaje central de la literatura soviética, literatura socialista por antonomasia, es el proletariado, el campesino, la campesina, la heroína obrera, los obreros, las colectividades, los sindicatos, las luchas por conseguir derechos, por construir la sociedad igualitaria. Ese es el logro de la literatura soviética, construir un arte acorde a los tiempos, no un arte decadente, sino un arte optimista: un arte que sirve a la causa de la construcción del socialismo. Zhdanov glosa las virtudes de la literatura soviética porque, en esencia, *ya se encuentra realizada*, la tarea pendiente es en realidad la de la

vigilancia, la de los decadentes que quieren pervertir los éxitos de la construcción socialista. Por eso se permite, siguiendo la consigna de Stalin, calificar a los escritores como "ingenieros del alma humana". Es decir, el escritor como técnico, que *estudia* la vida *real* para representarla adecuadamente en su progreso (revolucionario): "la veracidad y la concreción histórica de la representación artística deben combinarse con el deber ideológico de reformar y educar a los trabajadores en el espíritu del socialismo"¹⁴. La ingeniería del alma en literatura, así como en todo arte, lo identifica con el realismo socialista. Se culmina la identificación de la abierta tendenciosidad de producción artística con el Partido y los objetivos del Estado con aquel modelo que mejor que ajuste a estos objetivos, porque el arte siempre es de clase, y el arte de la clase obrera es el realismo socialista: obras que muestren la realidad en progreso, en revolución. Lo heroico revolucionario, que viene de la tradición de la vieja guardia revolucionaria formada en el s.XIX con la vida real de los obreros y obreras soviéticos en su esfuerzo por construir *materialmente* el socialismo. La idea de trabajo y revolución con la práctica del trabajo y la revolución, para Zhdanov una genuina articulación progresista con eficacia práctica sin precedentes:

Nuestro partido siempre ha sido fuerte por el hecho de haber unido y continuar uniendo una particular eficiencia y practicidad con las más amplias perspectivas, con un constante impulso hacia delante, con la lucha por la construcción de la sociedad comunista. La literatura soviética debe saber mostrar a nuestros héroes, debe saber mirar hacia nuestro mañana. Y esto no es una utopía dado que nuestro mañana se prepara ya hoy mediante el trabajo consciente y planificado.¹⁵

En realidad, lo que se pedía al escritor soviético con esta doctrina no era un realismo (a secas) sino un nuevo humanismo: la creación literaria de mitos y la necesaria idealización para que ingresara al arte el nuevo hombre y mujer soviético que el Estado quería forjar. Era una nueva humanidad *para* el Estado. Las consecuencias de esta perspectiva no se hicieron esperar, de hecho se fueron fraguando mientras se preparaba el congreso. En enero de 1934, Shostakovich estrenaba su ópera *Lady Macbeth en Mtsensk*, adaptación de la obra homónima de Nikolai Leskov, una obra experimental que investigaba las posibilidades musicales del expresionismo. Fue censurada por las autoridades –tanto que no se volvió a representar en más de 20 años– y catalogada de contrarrevolucionaria. El argumento que se esgrimió, tal vez del propio Stalin, es que no tenía una melodía que pudiera ser silbada por un obrero mientras iba al trabajo. Efectivamente era música moderna y, precisamente, no estaba hecha para ser silbada¹⁶. A partir de este momento, los procesos van creciendo: En 1947, Zhdanov lanza un discurso en el Comité Central que

manifestó el esfuerzo de establecer una estética estalinista completa¹⁷. Se materializó en el *Decreto Zhdanov*, en una resolución del Politburó del 10 de febrero de 1948¹⁸, es cuando se establece el *zhdanovismo* como doctrina censora, más que como doctrina creativa. Simplemente era el traspaso definitivo de poderes censores de la Unión de Escritores al Estado¹⁹. Una vez más fue a causa de la música, por la ópera *La gran amistad* de Muradeli. La obra fue declarada "históricamente falsa", a lo que se une su *formalismo* musical, que es condenada como antipopular y que conduce «a la eliminación de la música», en el mismo sentido que la condena a Shostakovich: sin ritmo y melodía, el obrero y la obrera soviéticos no pueden *aprehender* esa música, por lo tanto va en contra de la construcción socialista y es contrarrevolucionaria. Desde entonces, y especialmente entre 1946 y 1952, los procesos a los artistas fueron los más numerosos y lo más crueles²⁰. En 1956 llega "el deshielo", y en 1958 una resolución del Comité Central del PCUS por el cual se consideraba de forma ponderada el *Decreto Zhdanov*: se valora positivamente para las artes, pero tal vez fuera excesivo condenar de materialmente –y no sólo críticamente– a los autores que exhibieran tendencias consideradas incorrectas para las autoridades. El problema, por supuesto, fueron las consideraciones estéticas subjetivas, personalistas, de Stalin, que abarcaban todo el Estado. A pesar de esto, no hubo reparación, se mantuvo la censura, aunque más laxa, y el arte, que ya se movía como el viejo topo bajo la superficie de la sociedad soviética, tuvo momentos de reflote. El dirigismo político fue total, pero no fue posible acallar la disidencia.

Las dos prácticas

Se suele decir que la literatura del realismo soviético (o socialista) manifiesta la pobre calidad de un producto de propaganda, y es cierto, sin embargo esto no lo diferencia de las novelas por entregas de los periódicos occidentales ni excluye que entre toda la paja haya grano significativo. La censura institucionalizada prescribe unos criterios de publicación, pero no necesariamente unos criterios de escritura. Las obras que se saltan la censura no son muchas; más son los disidentes cuyas obras circulan como *samizdat* (copias clandestinas) o directamente son publicadas en el extranjero. La norma prescribe pero no escribe. Sin embargo, el enfoque en el contenido hace que ni disidentes ni conscriptos se alejen demasiado unos de otros, porque todos acaban en los brazos de la tradición. Mantienen las estructuras tradicionales de la literatura burguesa, independientemente de su calidad, aunque con finalidades expresivas diferentes. La finalidad es obvia: mientras que la literatura de las democracias occidentales es *libre* en el sentido de que no manifiestan una finalidad externa a sí de forma explícita, la literatura soviética se tiene que dirigir *necesariamente* a los temas y objetivos de la revolución y la

moral comunista. El elemento más destacado es el del héroe (o heroína) positivo. Por lo general, en la literatura occidental los héroes positivos están reservados a la literatura moralizante de corte religioso, de poca calidad, como la asunción sobre la literatura soviética, pero en esta se le da una vuelta. El héroe positivo ya no es el individuo adelantado que muestra el camino enfrentado a la sociedad reaccionaria y que resiste estoico y virtuoso a los acontecimientos y las circunstancias; el héroe positivo se convierte en héroe del colectivo el que, en una situación ya ideal, lidera el *mantenimiento*. El héroe no es quien lidera la vanguardia del cambio, sino quien lidera la utopía material: el sindicalista, el sargento del Ejército Rojo, la koljosiana, etc., quien evita el complot capitalista, del saboteador o del burgués, sobre la utopía comunista. El individuo boicoteador frente a la colectividad (en su representación) triunfante –frente al individuo heroico contra la sociedad en la literatura occidental²¹. Es una reproducción de ese Stalin demiúrgico como totalidad social que se enfrentaba a su negativo simbólico (¿Tal vez Trotsky?). Es un retorno al mito. Su objetivo no es representar la realidad, sino hacer visible la lucha por la realidad, a través de los medios comprensibles del realismo. Esto se refleja, aparte de en la literatura soviética *canónica*, también en la literatura *antisoviética*, porque, a pesar de que sus objetivos son diferentes, leen el mundo de una misma forma solo que desde una perspectiva anti-positiva (que no negativa), donde sus héroes representan la verdadera novedad política frente a un Estado comunista que consideran corrupto de base, como una extensión de la corrupción anterior.

Este héroe positivo es multiforme, y a veces, aunque aceptado, no normativo (como en la obra de Kataiev, Pasternak o Axionov). En el centro del periodo estalinista se pueden observar diversos modelos, que reflejan asimismo la calidad y la orientación de cada literatura. Aquí sólo selecciono cuatro, pero la variedad es tan vasta como la cantidad de obras publicadas. Cada cual con su especificidad dentro del espectro: un voluntario, Nikolai Ostrovski, con *Así se templó el acero* (1932-1934)²²; un conscripto, Mijail Sholójov, con *Lucharon por la patria* (1942)²³; un disidente, Arthur Koestler, con *El cero y el infinito* (1941)²⁴; y una blanca, Ayn Rand, con *Los que vivimos* (1936)²⁵. El marco temporal es el del estalinismo más duro, pero eso no excluye obras anteriores, desde *La madre* (1906) de Maxim Gorki, que ya apuntaban en esa dirección, como de obras posteriores, como *Moscú 2042* (1986), de Vladimir Voinovich, aunque cada vez más, desde la muerte de Stalin, con un tono satírico –cuando no melancólico– debido al tímido deshielo. En cualquier caso, soviéticos (Ostrovski, Sholójov) como anti-soviéticos (Koestler, Rand), se mueven un espacio de realidad similar, al menos en las obras señaladas, sin caer en la vulgaridad panfletaria de otras obras de su tiempo –aunque esto no defina su calidad.

Nikolai Ostrovski es el estereotipo de bolchevique prosélito que se incorpora a las filas del Partido durante la Revolución. No es el “nuevo hombre”, no ha nacido en el comunismo; pertenece a los jóvenes que se unen en la victoria, una generación idealista alimentada por el pragmatismo de la vieja guardia que les muestra la tierra prometida como algo que depende de su trabajo. Los mayores mostraron el camino, los jóvenes tienen que transitarlo. Por esto es uno de los acólitos más fieles y fieros en la defensa de los valores que la Unión Soviética pone en juego en el ámbito ideológico, porque la enfermedad le impidió unirse a los soldados del trabajo. Para Ostrovski la literatura era otra forma de trabajar para el Partido, y su obra *Así se templó el acero* se puede calificar de producto panfletario, aunque aspire a más que eso. Esta obra pertenece al periodo de la educación heroica de la juventud soviética, la construcción de una épica casi mitológica que cimente los principios de la nueva sociedad. Sigue los pasos de *La madre* de Gorki, el estilo del esfuerzo y la abnegación obrera. El protagonista, Pavel Korchanguin, trasunto del propio Ostrovski, pasa por todos los momentos de la educación revolucionaria: un joven campesino inculto que se acerca a los comunistas durante la Revolución de febrero y se va formando en las células, se une al Ejército rojo y lucha en la Guerra civil. Cada capítulo es un retablo educativo: la escena donde descubren a los burgueses acaparadores, cuando descubren a los saboteadores, el enfrentamiento contra los arribistas dentro del Partido, etc. Hasta que se considera que ha llegado el triunfo, la derrota de los enemigos, cuando Lenin agotado muere, y el joven protagonista sólo quiere dejar constancia para las generaciones futuras de su gesta, que no es más que la gesta de la colectividad. Porque Pavel no actúa como héroe del proletariado: lo es, pero no como individuo, sino como insignia de la colectividad luchadora. Lo que le ocurre es lo que le ocurre a cada campesino, campesina, obrero y obrera en toda Rusia en aquella época. Su historia es la historia de todos. Por eso tiene, a pesar de su estilo pedestre, entre realista y romántico, una gran acogida (censura mediante) en la población soviética. Les habla directamente, en su lenguaje, a sus compatriotas, y, aparte del obvio interés del Estado por tener una cultura que suscribiese al pie de la letra su programa, su éxito se basa en la reproducción de la experiencia llana de la esperanza revolucionaria por la construcción de un país justo y abundante para todos.

Si Ostrovski parte de la tradición de Gorki, Mijail Sholójov proviene de la tradición de Isaak Babel (*Caballería roja*, 1920), con una literatura que, con la misma sequedad del realismo ruso que Ostrovski, tiende más al expresionismo, a una sucesión de escenas que a través de los silencios, los nervios, la tensión que se construye, dice más que cualquier descripción. A pesar de que su obra más importante es la voluminosa *El Don apacible* (1928-1932), que entronca con la gran novela rusa al estilo de *Guerra y paz* de Tolstoi,

resulta más significativa para caracterizar otro tipo de literatura de este periodo su obra *Lucharon por la patria*, publicada en plena Segunda Guerra Mundial. No existen dudas con el compromiso comunista soviético de Sholojov, aunque su postura sí que es diferente de la de Ostrovski. Tal vez debido a su éxito como literato, gozó de una mayor libertad que sus compañeros escritores, y esto le llevó a cultivar un estilo en el marco del realismo soviético que relaja las directrices. Sholojov actúa como el obrero enlistado en los ejércitos de trabajo pero que por su productividad ha sido retirado de la línea de ensamblado y ahora es agasajado como héroe del trabajo lejos de la fábrica (por eso también se tomó ciertas licencias que no siempre gustaron a las autoridades). Por esto resulta más interesante referirse a *Lucharon por la patria*, que frente a *El Don apacible*, suele ser juzgada como una obra pobre debido precisamente a las exigencias patrióticas que destila. Pero es esa tensión entre lo censor y lo literario lo que le da valor a la novela. Es, por supuesto, una obra patriótica con el objetivo de insuflar valor a las masas en plena Gran Guerra Patria. Se enmarca temporalmente en la Guerra civil rusa, durante el avance por las estepas pónicas hacia Crimea sobre el ejército blanco, y sigue a un pequeño grupo de soldados que, entre penurias, falta de equipo, soporte, alimentos, etc., no deja de avanzar. Es básicamente una historia de trincheras, de soldados roñosos, en muchos casos gente *simple*, que no está pensando en la guerra, sino en sus campos, sus aperos, en comida, en su mujer y sus hijos,... Pretenden figurar e incluso forzar una carga humana que no tiene, pero que carece de ella no porque el autor no sepa reflejarlo (como sí hace en *El Don apacible* o *Campos roturados*), sino porque no quiere. En lugar del retablo educativo de Ostrovski aquí aparece otro retablo, un retablo que habla de los desastres de la guerra desde un tratamiento indiferente, casi indolente, porque supedita el deber propagandístico de la guerra patriótica a la labor literaria autónoma. Y a pesar de todo, bajo esas piedras esconde la misma crítica que pasara desapercibida en la obra de Babel –aunque no por mucho tiempo, lo que le llevó al GULAG: no hay honor en la guerra. Las imágenes toscas, vulgares y silenciosas de Sholojov chocan con la épica narrativa, con el discurso glorioso de Ostrovski, y al mismo tiempo hablan de los mismos personajes, de la misma gente con las mismas esperanzas y el mismo denuedo en conseguir una sociedad más justa.

La diferencia la marca, desde fuera del ámbito geopolítico soviético, la autocrítica explícita de un autor como Arthur Koestler. Éste era comunista, o al menos mantuvo sus simpatías con el socialismo marxista revolucionario toda su vida. Lo que variaron fueron sus simpatías hacia la Unión Soviética. Fue un activo colaborador del Comintern durante los años 30, informador en la Guerra civil española, propagandista del Partido; pero tal vez fuera por su conocimiento de la Unión Soviética desde la distancia (a diferencia de

los autores anteriores), junto con su pasado afín al sionismo, lo que le lleva a separarse del discurso soviético hegemónico. Es un disidente que roza la traición, al menos en los momentos cercanos a la redacción y publicación de *El cero y el infinito* –sobre todo teniendo en cuenta su colaboración (tibia) con Reino Unido y los Estados Unidos. No era un autor *soviético* –de hecho se le puede considerar *anti-soviético*–, pero le movía el mismo espíritu que a estos: es una perogrullada señalarlo, pero antisoviético no es lo mismo que anticomunista. En *El cero y el infinito* se refleja la disidencia crítica que se vivía en el comunismo de los años 30, fuertemente polarizado entre la ortodoxia soviética y el trostkismo. Lo que se muestra es un *proceso* posible similar a los que se sucedieron de 1927 a 1938. El protagonista, Rubachov, pertenece a la vieja guardia de aquellos que llevaron y realizaron en su país la revolución –país en ningún momento nombrado, tan solo *señalado*. El estilo de Koestler es más intelectual, pero mantiene un tono sobrio y silencioso; sus descripciones son más evocadoras, no son frías como es Ostrovski o crudas como en Sholojov, pero sin abusar de los adjetivos. Mientras que estos describen una realidad más o menos fáctica, Koestler *construye* realidad. Las reflexiones de Rubachov sobre su papel en la construcción del Estado y en la expansión de la revolución a otros países son determinantes para establecer el marco teórico de un problema y una crítica del totalitarismo –con la imagen de ese Número Uno, trasunto poco trabajado de Stalin–, en plena cruzada mundial de la democracia contra la tiranía. Pero no es lo determinante para el centro de la novela que es la crítica de la construcción de un nuevo sujeto: la mediación la realiza lo que Rubachov llama “ficción gramatical”, el yo. Rubachov es apresado y juzgado como contrarrevolucionario, por personalista, por un individualismo que, al seguir sus propias directrices y no las del Partido en misiones por la revolución mundial. Rubachov, en un acto de encarnación de la causa, se encuentra a sí mismo falso, un traidor al haber recuperado para sí la ficción gramatical del individuo (de forma similar a como se da en la distopía *Nosotros*, de Zamiatin). Rubachov despierta al demonio egoísta, al saboteador individual, dentro del gran Nosotros revolucionario. El elíptico Número Uno lo sabe, ese es su enemigo, el Número Uno que es la totalidad de la maquinaria social-burocrática de igualdad radical. El individuo no es más que un millón partido por un millón, y en el país del Nosotros un “uno” fuera del millón es un peligro (el Número Uno sólo es el primero del millón).

Ayn Rand radicaliza el individualismo que Koestler, que es más crítico y reflexivo que realmente individualista. Sin embargo, Rand, sin darse cuenta, construye en *Los que vivimos* junto con su crítica al totalitarismo una crítica al individualismo radical, y llega a rozar la propuesta de una colectividad positiva basada en el heroísmo altruista individual (lejos pero en la línea del Anarres de *Los desposeídos* de Úrsula K. Le Guin).

Los que vivimos es la historia de un grupo de gente, principalmente burgueses, que tiene que adaptarse y cómo se adapta a un nuevo estado de cosas (un nuevo orden natural), para los que se desarrolla una terrible contradicción: asumen que los tiempos han cambiado de forma esencial, pero no pierden la esperanza de que su tiempo vuelva. El centro de la historia gira en torno a la protagonista Kira Argunova, hija de burgueses, trasunto de la propia Rand. El panorama que nos quiere presentar Rand es un panorama lampedusiano, donde todo ha cambiado para que nada cambie. Pero sí que hay algo sustancial en el régimen comunista que da la vuelta a todo. El privilegiado ya no lo es por propiedad, natural o material, lo es por acciones, dentro del Partido, y por su historia en la Revolución. Kira es diferente. En Kira se dan estas contradicciones de forma viva. Tal vez no del todo consciente, no puede verbalizar con exactitud esa alienación, pero sabe qué ocurre algo, con ella y con la gente *como ella*. Por eso su primera reacción es un anticomunismo que se manifiesta a través de una fuerte individualidad, reflejado en su interés personal de estudiar ingeniería. Lo cierto es que odia los ideales comunistas porque siente que está siendo oprimida por una mayoría de mediocres que no merecen vivir, que son sacrificables, por aquellos que *viven genuinamente*. Sólo *los que viven* merecen una vida plena, ahora bien, aquello que sea la vida no lo define en ningún momento. La *vida* a la que se refiere Kira/Rand es una abstracción de la voluntad propia. *Los que viven* son, muy vagamente, los que hacen lo que quieren, para ellos mismos, los que no tienen que hacer cosas ni para otro ni para sobrevivir, es decir, los que están por encima de las condiciones materiales. El problema es que las condiciones materiales son las que determinan qué puedes hacer, con lo que el discurso queda cojo. Tomar el cielo por petición, porque se lo merece, porque no está como los demás subordinada a un ente superior. En esa contradicción que son las condiciones materiales que les impiden desarrollarse adecuadamente, por la constricción de la sociedad soviética o por la ruptura de los ideales, son los que les llevan al desastre. Y, sin quererlo, al querer desarrollar el heroísmo del individuo *individualista*, lo que hace es desarrollar un retrato del egoísta que, al enfrentarse a la colectividad, es derrotada.

Utopía y distopía en el país de los soviets

Es difícil encuadrar a estos autores bajo el mismo signo. Estilísticamente varían uno de otros, pero el horizonte estético es el mismo: la confianza en que la realidad desnuda muestre la verdad en su luminosidad –por supuesto, pasado en cada caso por el cristal ideológico pertinente, más grosero en Ostrovski y Rand, más sutil (por su autoconsciencia) en Sholojov y Koestler. Pero también se puede juzgar que Koestler y Rand encarnan en sus novelas a individualismo derrotado, al héroe sacrificado por una

causa mayor, un héroe que lo es sin saberlo, y esa es su tragedia. Ostrovski y Sholovov son positivos, porque van de la mano de la colectividad triunfante. Todo es una lucha simbólica, y “la lucha entre ambos tampoco se produce en el campo de la realidad, sino fuera de sus límites, y la realidad misma interviene en esa lucha sólo como lo que se apuesta en ese juego”²⁶. Siguiendo el esquema propuesto por Darko Suvin, el realismo soviético puede ser leído como literatura cognoscitiva de extrañamiento, y no como subliteratura que es lo habitual. Esta perspectiva aporta dos cosas importantes al estudio de la literatura: primero, revalorizar el realismo soviético como una literatura a tener en cuenta en el hilo de la literatura universal; y segundo, añadir elementos críticos y herramientas para entroncar literaturas denostadas en la actualidad (sea la ciencia ficción para el gran público, sean los temas positivos) como literatura de calidad y fuentes de conocimiento. Una crítica más conservadora podría recurrir a Northrop Frye, donde el realismo soviético parece una *marcha atrás* en la literatura frente a lo que se llevaba ya haciendo años en literatura en Occidente; una vuelta a lo que Frye llama “mimético elevado” que no casa con la realidad a la que se refiere o de la que nace –aunque, claro está, esto es relativo a Occidente²⁷.

En su obra *Metamorfosis de la ciencia ficción*, Darko Suvin desarrolla un modelo crítico para la categorización de la literatura de ciencia ficción con el objetivo de darle entidad cognoscitiva dentro del total de la literatura. La ciencia ficción suele ser tratado como un género subliterario, sin valor, especialmente en sus formas actuales centradas en el desarrollo de “distopías”. Suvin la *dignifica* al entroncarla con la utopía. Dentro de la propia cc. ff., el género distópico es ya de por sí bastante difuso, cara negativa –anti-utopía– de un género antiguo que surge en la dualidad de la razón moderna. La distopía debe definirse en función de la utopía, y la utopía siempre es funcional a la época que la produce. Y, da la impresión, que nuestra época hace tiempo que ha dejado de ser la época de las utopías. Sin embargo, para Suvin el hilo conductor permanece, aunque oculto. Para echar un poco de luz en esta selva genológica, resulta bastante aclaratorio el siguiente cuadro propuesto por Suvin²⁸:

	Naturalista (+ Histórico)	De extrañamiento
Cognoscitivo	Literatura “realista”	Ciencia Ficción, Utopía, Pastoral
No cognoscitivo	Subliteratura (del “realismo”)	Mito, cuento folklórico, fantasía

En la columna de la derecha, Suvin divide la literatura entre aquella que “aporta algo” al conocimiento y la que no, mientras que en la fila superior las categorías se refieren a la relación que tiene con la realidad fáctica. De este modo, la literatura “realista” (cognoscitiva o no) es aquella que siempre tiene de alguna forma, física o histórica, una referencia con la realidad que conocemos. La literatura de extrañamiento no comparte esta referencia, pero donde radica la novedad de Suvin es en la forma de entender el carácter cognoscitivo. La relación que se da es negativa, es decir, parte de la idea de que una literatura de extrañamiento no aporta nada al conocimiento cuando la física se desarrolla en función de la ética. En términos simples se refiere a la magia, pero en general lo que manifiesta es que no se puede tomar para el conocimiento una literatura en la que aparezcan reglas que no podamos explicar a través de nuestro propio conocimiento de la realidad física o esa realidad física dependa del arbitrio de los personajes literarios. Por el contrario, en una literatura de extrañamiento que sí aporte algo al conocimiento será aquella en la que las reglas del mundo sean independiente de la ética, de las acciones de los agentes del mundo, y se expliquen en relación a nuestro conocimiento fáctico de la realidad. En estos términos, siempre y cuando se justifique a través del conocimiento científico una nueva norma para la realidad y sea comprensible en ese sentido para los lectores, habrá conocimiento. Es lo que para la ciencia ficción Suvin llama *Novum*.

Las condiciones del realismo soviético no se validan en unas condiciones de realidad concretas (fáctico-históricas), como puede ser el realismo francés decimonónico, de Balzac a Zola. Se valida en unas condiciones de verdad establecidas de antemano, sea ideológicamente por una versión perversa del comunismo soviético o sea institucionalmente por un Estado totalitario. Estas condiciones de verdad, una vez establecidas, pueden ser asumidas por cualquier escritor, sea soviético o no. La asunción de unas condiciones de verdad antes que unas condiciones de realidad, aunque sea negativamente, sitúa a la literatura directamente sobre el extrañamiento. Por eso se puede hablar de un realismo soviético más amplio que su expresión institucionalizada. La mayoría de la producción propiamente soviética de calidad del “realismo soviético” se hizo fuera de los márgenes espacio-temporales antes suscritos. Entre 1932 y 1956, la producción de literatura dentro del realismo soviético fue escasa y de poca calidad, pero seguía los mismos patrones que los anteriores: héroes o heroínas positivos que en situaciones ideales impiden que la reacción sabotee el Estado soviético simplemente venciendo o sacrificándose; o héroes o heroínas positivos que luchan por conseguir ese

estado ideal de cosas que finalmente llega porque están en el momento justo de la resolución positiva. Se nos pone directamente en una situación ideal, especialmente para los lectores soviéticos, que hace de la literatura una expresión completa de extrañamiento –donde cada caso se articula de forma diferente. Sucede lo mismo con los autores no soviéticos: al querer describir de forma radicalmente crítica lo que consideran una realidad concreta, lo que hacen es construir una realidad alternativa que se valida en el propio discurso soviético impostado –y que, en cierto sentido, valida el discurso soviético institucional. Todos hacen inintencionalmente una magnífica obra dentro del realismo socialista. Todos ellos, tanto soviéticos como no soviéticos, tienen un objetivo: enseñar qué es eso de la humanidad nueva y generar conciencia en los lectores. Esto sitúa al realismo soviético en el lado de la ciencia ficción sin necesidad de identificarlo con ella, como literatura cognoscitiva de extrañamiento que incluye a las utopías.

El realismo soviético se desarrolla como género propio dentro de la literatura utópica. Por su constitución histórica y formal parece una rama separada de otros modelos literarios, especialmente cuando se compara con una literatura de características similares en el Primer mundo. No existe movimiento de carácter utópico similar en las mismas fechas en Occidente. La ciencia ficción recorre más bien el camino de la decadencia, del individuo poco virtuoso que destaca en una sociedad nada virtuosa. Se desarrolla con posterioridad a la Segunda Guerra Mundial, y es lo que se conoce como *grimdark*²⁹: una literatura distópica oscura donde los protagonistas se mueven en una moralidad gris o ambigua y las acciones están dirigidas al interés personal y por lo general resultan anti-heróicas. Se consideran autores de este sub-género desde Mervyn Peake (contemporáneo de J. R. R. Tolkien y, en cierto sentido, rival literario), Michael Moorcock (autor de *Elric de Melniboné* [1961]) o más actual el autor de la saga *Canción de hielo y fuego* George R. R. Martin. Este modelo literario ha sido el predominante en la segunda mitad del s.XX, con ramas que se extienden desde la *dark fantasy* al *cyberpunk*. Paralelamente se desarrolla una corriente más amable, menos gris, y con menor éxito comercial, que se puede considerar tiene su origen en Tolkien y H. G. Wells, y que principalmente lo desarrollan autoras, como Joanna Russ (*El hombre hembra* [1975]), Ursula K. Le Guin (*Los desposeídos* [1974]) o Margaret Weis y Tracy Hickman (saga *Darksword* [1988-1998]), donde los valores y la crítica *positiva* tienen un mayor peso.

A esta corriente se le ha llamado desde hace poco “hopepunk”, en oposición al *grimdark*. Ha sido definida por la autora Alexandra Rowland desde una perspectiva optimista, no necesariamente positiva, sino esperanzada, donde lo importante no es el color del

mundo, la estética de las acciones, sino el hecho mismo de luchar desde la bondad. Rowland lo describe de la siguiente forma:

El *hopepunk* dice: “No, no lo acepto. Que te den: el vaso está medio lleno”. Sí, somos una mezcla desastrosa de bueno y malo, defectos y virtudes. Todos hemos sido mezquinos y ruines y crueles, pero (y esta es la parte importante) también hemos sido dulces, e indulgentes, y BUENOS. El *hopepunk* dice que la bondad y la dulzura no son un sinónimo de debilidad, y que en este mundo de un cinismo y nihilismo brutal, ser bueno es **un acto político**. Un acto de **rebelión**³⁰.

Decía Fredric Jameson que resulta curioso cómo parece más fácil imaginar el fin del mundo que el fin del capitalismo. Esto es algo que se observa continuamente en el arte, especialmente en el cine y los videojuegos. Las producciones de acción y aventura estadounidenses o que beben de esa tradición se han inclinado a representar situaciones en las que algún tipo de desastre natural y, por lo tanto, imposible de ser frenado por el ser humano, subvierta la realidad social. Sin embargo, son pocas las obras que representa, en dirección al futuro, una subversión de la realidad social intencional por parte de la humanidad. O, al menos, es algo hacia lo que no ha estado inclinado Occidente, mientras que otras literaturas, sea por coacción o no, han estado inclinadas precisamente hacia la esperanza y el cambio de la sociedad a un estado perfeccionado de felicidad universal. El realismo soviético, aunque mediado por una forma ideológica que se puede calificar de perversa (el estalinismo), tiene una aspiración *hopepunk*, tanto en forma como en contenidos. Difiere radicalmente de obras citadas como las de Ursula K. Le Guin o Joanna Russ, dado que sus valores, sus condiciones de verdad, son otros, los de la colectividad comunista del Segundo mundo. A esto se le añade la característica

¹ Esta es una posición polémica por lo relajado de la explicación. No hay que negar el régimen del terror estaliniano, de cómo un sólo hombre reprimió y eliminó a todo aquel que considerara peligroso para su proyecto personal. Que de manera adyacente mejorara las condiciones de vida de los habitantes de la Unión Soviética y les proporcionara, al menos formalmente, una serie de derechos sin precedentes en la historia de la humanidad es algo que hay que estudiar siempre en paralelo al terror. Cf. SLOMIN, Marc. *Escritores y problemas de la literatura soviética. 1917-1967*. Madrid: Alianza, 1974, p. 281 y ss.

² BOCHENSKI, Josef Maria. *El materialismo dialéctico*. Madrid: Ediciones Rialp, 1966, p. 68-69.

³ GROYS, Boris. *Obra de arte total Stalin*. Valencia: Pre-Textos, 2008, p. 27.

⁴ *Ibid.*, p. 37.

⁵ *Ibid.*, p. 31.

⁶ SLOMIN. Op. Cit., p. 47.

-
- ⁷ Cf. DREW EGBERT, Donald. *El arte en la teoría marxista y en la práctica soviética*, Barcelona: Tusquets Ediciones, 1973, 41 y ss.
- ⁸ GARCÍA PINTADO, Ángel. *El cadáver del padre. Artes de vanguardia y revolución*. Barcelona: Libros de la frontera, 2011, p. 135, cva. org.
- ⁹ RÜHLE, Jürgen. *Literatura y revolución*. Barcelona: Luis de Caralt editor, 1963: p. 9.
- ¹⁰ SLOMIN. Op. Cit., p. 198.
- ¹¹ ZHDANOV, Andrei. “La literatura soviética es la más ideológica, la más vanguardista del mundo”, en: Gómez, Juan José. *Crítica, tendencia y propaganda. Textos sobre arte y comunismo, 1917-1954*, Sevilla: Editorial Doble J, 2004, p. 72.
- ¹² *Íbid.*, p. 73.
- ¹³ *Íbid.*, p. 74.
- ¹⁴ *Íbid.*, p. 76.
- ¹⁵ *Íbid.*, p. 77.
- ¹⁶ VÁZQUEZ MONTALBÁN, Manuel. *La literatura en la construcción de la ciudad democrática*. Barcelona: Crítica, 1998, p. 50.
- ¹⁷ DREW EGBERT. Op. Cit., p. 34.
- ¹⁸ Texto original en ruso [on-line]. Disponible en:
[https://ru.wikipedia.org/wiki/Постановление_Политбюро_ЦК_ВКП\(б\)_Об_опере_«Великая_дружба»](https://ru.wikipedia.org/wiki/Постановление_Политбюро_ЦК_ВКП(б)_Об_опере_«Великая_дружба») [Consulta: 12/02/2019]
- ¹⁹ SLOMIN. Op. Cit., 340.
- ²⁰ Cf. CHENTALINSKY, Vitali. *De los archivos literarios del KGB*. Madrid: Anaya, 1994.
- ²¹ GROYS. Op. Cit., p. 123 y ss.
- ²² OSTROVSKI, Nikolai. *Así se templó el acero*. Madrid: Akal, 1975.
- ²³ SHOLOJOV, Mijail. *Lucharon por la patria*. Barcelona: Seix Barral, 1984.
- ²⁴ KOESTLER, Arthur. *El cero y el infinito*. Madrid: Debolsillo, 2017.
- ²⁵ RAND, Ayn. *Los que vivimos*. Buenos Aires: Grito Sagrado, 2007.
- ²⁶ *Íbid.*, p. 125.
- ²⁷ Cf. FRYE, Northrop. *Anatomía de la crítica*. Caracas: Monte Ávila editores, 1977, p. 56 y ss.
- ²⁸ SUVIN, Darko. *Metamorfosis de la ciencia ficción*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1984, p. 45-46.
- ²⁹ El epíteto *grimdark* aparece por primera vez en 1987 como lema de la primera edición del juego de rol con miniaturas *Warhammer 40k*.

³⁰ Texto original en inglés [on-line]. Disponible en: <https://ariaste.tumblr.com/post/163500138919/ariaste-the-opposite-of-grimdark-is-hopepunk> [Consulta: 12/02/2019] El extracto pertenece a una traducción al castellano realizada por la autora Laura Morán Iglesias [on-line]. Disponible en: <https://lauramoraniglesias.com/2017/09/07/hopepunk-de-que-va-este-genero-y-por-que-es-tan-interesante/> [Consulta: 12/02/2019]