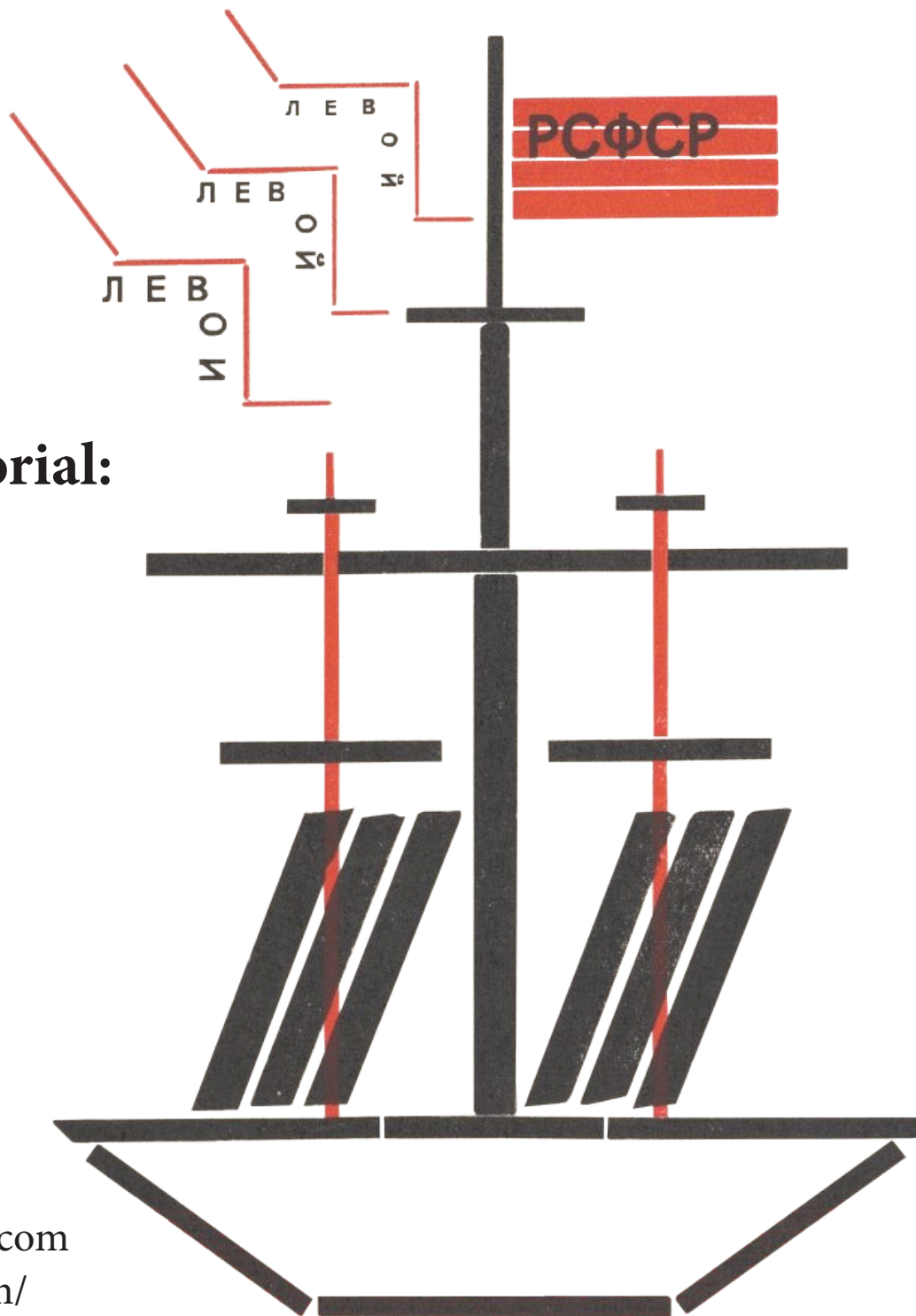


PARA LA VOZ

100 AÑOS DE ARTE Y CULTURA COMUNISTA





Consejo Editorial:

Lu Barcenilla

Miguel Borrajo

Andrés Castañón

Nolito Ferreira

Irene Uroz

Maquetación:

Nolito Ferreira

Contacto:

contacto@paralavoz.com

<https://paralavoz.com/>

Impreso en febrero de 2024

ISSN: 2983-2823

CONTENIDO

- 2 Editorial | Presentación del Número 1: **100 años de arte y cultura comunista**
Consejo Editorial
- 6 **El Lisitski y Maiakovski** en el arte soviético: 100 años de Para la voz
Lu Barcenilla y Nolito Ferreira
- 20 Traducción | **Dos ensayos de Maiakovski**: Desde el cielo a la tierra (1923) y Agitación y propaganda (1923)
Traducción de Andrés Castañón
- 24 El fundamento político del debate soviético en torno a la **estética marxista** en los años 60
Víctor Antonio Carrión
- 37 Poema: «Una **pasionaria** para dolores»
Rafael Alberti
- 38 Cuento: «**De muerte a muerte**» (María Teresa León) y estudio introductorio
Estudio introductorio de Lu Barcenilla
- 46 Entrevista a **Elena Medel**, poeta, novelista y editora
Irene Uroz
- 52 Cómo esculpir un **genio**: el mito de las capacidades innatas
Miguel Borrajo
- 64 Reseña | Crónicas de **María Teresa León** en la Unión Soviética
Nolito Ferreira

100 AÑOS DE ARTE Y CULTURA COMUNISTA

Editorial

El título del Número 1 de PARA LA VOZ, «100 años de arte y cultura comunista», hace referencia al centenario de la publicación del poemario *Para la voz* (en ruso, *Для голоса*), una obra conjunta entre Vladímir Maiakovski y El Lisitski, ambos artistas comprometidos con la lucha revolucionaria bolchevique y referentes de las vanguardias artísticas de los años veinte del siglo pasado. De su obra recuperamos no solo el nombre y la estética, sino también la esencia: la difusión del comunismo de manera creativa, a través de la fusión de las palabras con el arte gráfico, y la vinculación del arte con el compromiso revolucionario. Se trata, en definitiva, de crear un espacio dedicado a pensar la emancipación, a criticar la realidad social contemporánea, y a vincular todo ello a nuestra práctica militante con la mirada puesta en la revolución.

El 2023, año en el que nace nuestro proyecto, no solo coincide con el centenario de la publicación del libro original *Para la voz*, sino también con el 130 aniversario del nacimiento de uno de sus autores, Maiakovski, el «cantor de la revolución». Por este motivo publicamos, en este Número 1, dos de sus artículos traducidos directamente del ruso

e inéditos en español. Esta faceta como articulista apenas es conocida en el mundo hispanohablante. Y por este motivo es que traducimos, también, su autobiografía *Yo mismo*, escrita en 1922 y ampliada en 1928, que publicamos como libro adjunto a este número.

Finalmente, hemos considerado también de gran importancia otra efeméride más: el 120 aniversario del nacimiento de María Teresa León, una de las grandes figuras literarias españolas de la historia del siglo XX, incansable luchadora comunista y antifascista que, lamentablemente, ha quedado a la sombra de Rafael Alberti, su marido, también un gran escritor y militante comunista. En PARA LA VOZ somos firmes defensores de su legado y, aunque no se pueden entender el uno sin el otro, reivindicamos a María Teresa León como una de las grandes escritoras de la literatura española y del movimiento obrero revolucionario.

Por esta serie de efemérides hemos decidido dedicar el Número 1 de PARA LA VOZ a abordar cuestiones relacionadas con el mundo artístico desde una perspectiva marxista.



Para nosotros, la fusión de las palabras con el arte gráfico no es una mera consigna, sino que nos esforzamos por hacerla realidad. Por eso cuidamos detalladamente el aspecto gráfico de nuestro proyecto; aun habiendo comenzado con conocimientos limitados de edición y maquetación, tanto el esfuerzo militante que exige nuestra causa como el apoyo que recibimos diariamente, nos permiten mejorar la edición de cada número. Desde esta perspectiva hemos diseñado la portada: en ella hemos querido unificar todos los elementos centrales de este número en una sola composición capaz de sintetizar los contenidos. Si el lector se fija bien, podrá distinguir en la portada a Maiakovski, apoyado sobre la estructura, abajo a la derecha; un poco más arriba, El Lisitski saca una foto al lector; arriba a la izquierda, dando un discurso, está María Teresa León. Las tres figuras se encuentran sobre distintos escalones de la «Tribuna de Lenin», un proyecto que realizó El Lisitski en 1929 pero que nunca llegó a construirse. En el cartel se lee: «proletarios» (en ruso, пролетарии).

Del mismo modo, entendemos que las cuestiones relacionadas con el arte no pueden abordarse correctamente sin tener en cuenta otros aspectos sociales: economía, historia, moral, etc. En este sentido, hemos centrado nuestra atención en la relación particular entre el arte y la política; ya que esta arroja luz sobre la comprensión de aquella, y viceversa. Porque la lucha de clases hace que arte y política sean, en cierta manera, dos caras de la misma moneda. Con este espíritu abordamos los contenidos:

El artículo «El Lisitski y Maiakovski en el arte soviético: 100 años de Para la voz» explica la vida y la obra de ambos artistas, el primero exponente del movimiento artístico constructivista y el segundo del movimiento futurista. Ambos artistas se destacaron por su incansable compromiso revolucionario y por dedicar su obra a la difusión del comunismo; su poemario conjunto, *Para la voz*, es la síntesis en la que se funden sus obras.

Posteriormente, publicamos la traducción inédita al español de dos artículos escritos por Maiakovski en 1923: «Desde el cielo a la tierra» y «Agitación y propaganda». El primer artículo critica las maneras «pomposas» de escribir, y el segundo trata sobre la necesidad revolucionaria de desarrollar la publicidad industrial y el absurdo que supondría renegar de ella.

En «El fundamento político del debate soviético en torno a la estética marxista en los años 60» se expone el contenido real sobre el cual versó el intenso choque de ideas que enfrentó a los *intelectuales sesenteros* con los *leninistas*, entre los cuales se encontraba Mijaíl Lifschitz, uno de los teóricos soviéticos más importantes sobre cuestiones de estética marxista.

Tras estos artículos centrados en el campo soviético, publicamos el cuento «De muerte a muerte» de María Teresa León, con un breve estudio introductorio. Este cuento fue publicado en 1937 en *El Mono Azul*, revista dirigida por la propia María Teresa León junto con Rafael Alberti. En este relato, la escritora habla sobre una madre que espera el regreso de su hijo que ha ido al frente; de un pequeño pueblo para el que la guerra es solo un rumor; del Quinto Regimiento; de un perro muerto y del carné del Partido Comunista.

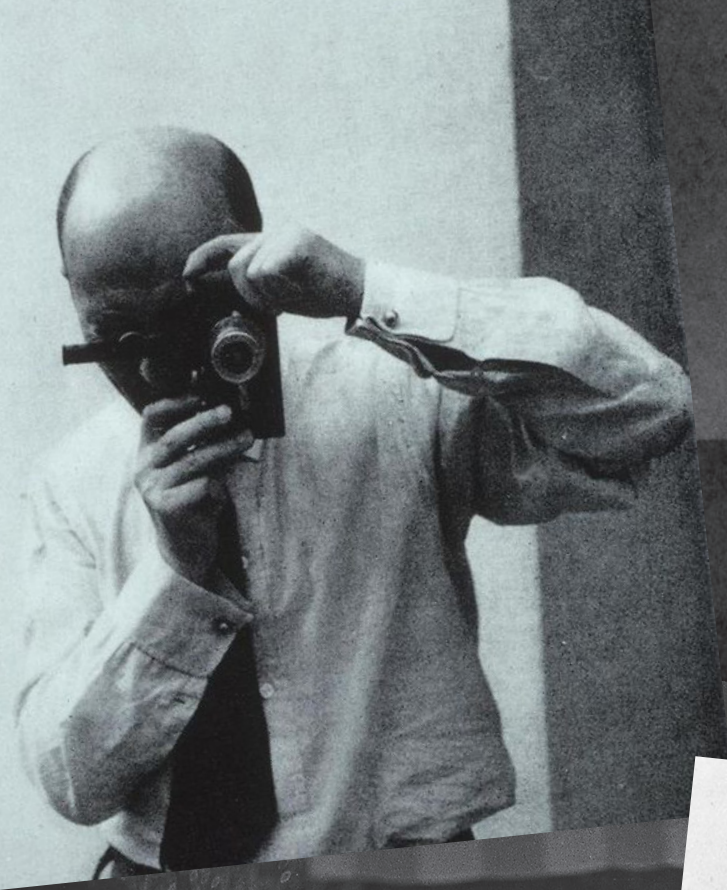
Para no solo mirar al pasado, sino también reflexionar sobre –y desde– el presente, publicamos una entrevista a la poeta, novelista y editora Elena Medel: «No comprendo mi labor como creadora sin voluntad política», con quien conversamos, entre otras cosas, sobre las circunstancias que marcan la obra literaria de un autor, sobre la

falta de dinero, y sobre el papel de la literatura en nuestras vidas.

El artículo «Cómo esculpir un genio: el mito de las capacidades innatas», aporta un punto de vista distinto: pone en duda la existencia de las «capacidades innatas» y el papel explicativo del instinto para la actividad humana y la de otros animales. Critica, de este modo, aquellas concepciones que conciben a los grandes artistas –o líderes políticos, científicos, etc.– como genios nacidos para ello.

Cerramos este número con una «Reseña: Crónicas de María Teresa León en la Unión Soviética», en la que se exponen las opiniones e impresiones de León sobre sus viajes a la URSS en una serie de artículos escritos entre 1934 y 1953. León participó en el Congreso de Escritores Soviéticos en 1934, visitó a Gorki en su casa y realizó un extenso viaje por el Cáucaso, del cual narra, impresionada, sus emocionantes experiencias. Cuando en 1937 regresa a la URSS, nos muestra un país volcado en la solidaridad internacionalista con la lucha antifascista en España; conoció a Krúpskaya y se entrevistó con Stalin. León nos expone una visión cercana, humana e ilusionada del proyecto socialista y de sus dirigentes: «En la Unión Soviética no es una cosa inalcanzable encontrar la historia viva en forma de seres humanos».

Como el lector descubrirá a lo largo de este número, los temas abordados no pretenden quedarse como meras anécdotas o conocimientos estancos de los que presumir; por el contrario, nuestra intención es ofrecer una perspectiva militante del mundo artístico, reflexionar sobre el papel del arte en la construcción del proyecto emancipador de la clase obrera, y, con todo ello, extraer lecciones sobre las que abordar nuestro presente para situar, de nuevo, la revolución en el horizonte. El tema que nos ocupa, en definitiva, no exige al lector una asimilación pasiva de lo expuesto en este número, sino una lectura crítica y, por eso mismo, constructiva, cargada de futuro.



LU BARCENILLA
NOLITO FERREIRA

EL LISITSKI Y MAIAKOVSKI EN EL ARTE SOVIÉTICO

100 AÑOS DE PARA LA VOZ

I. NOTA INTRODUCTORIA

Los caminos de Vladímir Maiakovski y El Lisitski se hicieron un nudo en 1923, con la publicación de los poemas del primero entremezclados con las ilustraciones del segundo, que también dio forma a ese objeto de agitación que llevaría el título de *Para la voz* (Для голоса). Maiakovski, tres años menor que El Lisitski, terminaría con su vida pegándose un tiro en el pecho en 1930. La muerte de El Lisitski llegó con la tuberculosis en 1941, habiendo dejado como última obra un cartel propagandístico instando a pueblo soviético a construir más tanques para acabar con los nazis.

Sus vidas empezaron y acabaron de forma muy distinta, y aunque se cruzaron y fueron nodales para la germinación y la expansión de la Revolución de Octubre, su desarrollo como artistas, como voces, puede estudiarse por separado. No obstante, sería imposible hablar del uno sin hablar del otro. A continuación se desmiga el recorrido vital y artístico de cada uno, apuntándose al futurismo de Maiakovski y al constructivismo de El Lisitski como dos posibles vías de entrada al estudio histórico del comunismo.



II. EL FUTURISMO DE MAIAKOVSKI

Hablar de Maiakovski es hablar del futurismo, y hablar del futurismo es hablar de Maiakovski. Pero no solo eso, hablar del futurismo ruso es hablar de la Revolución soviética, y Maiakovski fue, sin duda, el cantor de la Revolución.

Nacido en 1893 en una pequeña aldea de Georgia, en 1908 empezó su militancia clandestina en el Partido Obrero Socialdemócrata de Rusia bajo el nombre de Konstantín. Ya en 1905, con tan solo 12 años, se vio inmerso en la atmósfera revolucionaria de 1905, y en los siguientes años empezó a formarse en el marxismo con la lectura de obras como el *Anti-Dühring* de Engels, el conocido *Prólogo de Marx* o *Dos tácticas...* de Lenin. Lo arrestaron en tres ocasiones, y fue en prisión, donde estuvo por más de once meses, cuando empezó a escribir sus primeros poemas. Tras un período de reflexión, en 1910 decidió salir de las filas del Partido para centrarse en el estudio.

Por influencia de su amigo y artista David Burliuk, Maiakovski se acercó al futurismo, del cual pronto se convirtió en exponente, y en 1912 publicaron el manifiesto de los futuristas rusos, «Una bofetada al gusto del público». Así explica Maiakovski en su autobiografía *Yo mismo* la importancia de Burliuk para su propia obra:

David [Burliuk] tiene la cólera del maestro que sobrepasó a sus contemporáneos, yo –el patético socialista– tengo la certeza de que el colapso de las cosas viejas es inevitable. Nació el futurismo ruso.

Esta es, sin duda, una buena síntesis de lo que significaba el futurismo para Maiakovski: innovación, vanguardia, y ruptura con el pasado.

El futurismo fue un producto de su época, esto es, el período en el que el capitalismo pasa a su nueva fase imperialista con la formación de enormes monopolios financieros, en el que las fuerzas productivas, las ciencias y la técnica se desarrollan más aceleradamente que nunca antes, en el que las grandes naciones se consolidan como fuerzas mundiales, y en el que el reparto del mundo entre las potencias capitalistas avanzadas se agota; en definitiva, la época en la que se generan las condiciones objetivas para el estallido de la Primera Guerra Mundial.

Los futuristas estaban especialmente fascinados por el desarrollo industrial y tecnológico, y por tanto ensalzaban en su arte el movimiento, el dinamismo, la agresividad y el frenesí. El manifiesto inaugural del futurismo italiano, escrito por Marinetti en 1909, es ilustrativo al respecto:

Nosotros afirmamos que la magnificencia del mundo se ha enriquecido de una belleza nueva: la belleza de la velocidad. Un automóvil de carreras, con su radiador adornado de gruesos tubos parecidos a serpientes de aliento explosivo [...] Un automóvil que ruga, que parece correr sobre la metralla, es más bello que la Victoria de Samotracia.

Si bien los futuristas rusos, como ellos mismos explican en 1923 en la revista editada por el colectivo LEF (Frente de Izquierda de las Artes), «se desligaron definitivamente del imperialismo poético de Marinetti, abucheados ya en los días de su visita a Moscú (1913)», estos principios son en gran parte compartidos. Esto fue, probablemente, lo que hizo que Maiakovski, en los primeros meses de la Gran Guerra, escribiese unos versos patrióticos e intentase alistarse como voluntario. Según él, los futuristas eran los que mejor se podían adaptar a un periodo violento como el que vivían: esto, en definitiva, permitiría al futurismo imponerse sobre el resto de corrientes artísticas. Sin embargo, poco después, Maiakovski adoptó posiciones pacifistas, hasta que finalmente se alineó políticamente con los bolcheviques.

Lo cierto es que el futurismo, en principio, pretendía ser apolítico. Pero, a diferencia de las corrientes formalistas en la literatura o el suprematismo en la pintura, que defendían un divorcio entre el arte y la vida, que buscaban abstraerse de la realidad, el futurismo nació ya preñado de ella; su especial filia por el desarrollo tecnológico y por la vida urbana le forzaba a estar con los pies en la tierra, a vincularse, aunque no lo quisiese, con los problemas sociales de su momento.

Por eso, el futurismo ruso, por su carácter ex-céntrico, provocador y rebelde, asumió desde el principio una actitud antiburguesa. Esto les ganó la enemistad del resto de la *intelligentsia* tradicional.

Sin embargo, esta rebeldía, este rechazo a la moral burguesa, no se realizaba aún desde una perspectiva proletaria, desde un punto de vista revolucionario. A este respecto, Trotski tiene un interesante libro escrito en 1922, *Literatura y revolución*, cuando era aún militante bolchevique, en el que analiza y critica las distintas corrientes artísticas dominantes de la época: «En el rechazo futurista del pasado, extremado, no se esconde un punto de vista revolucionario proletario, sino el nihilismo de la bohemia», y les reprochaba: «Por supuesto, el joven futurista no iba a las fábricas, pero alborotaba mucho en los cafés, derribaba los atriles de música, lucía una blusa amarilla, se pintaba las mejillas y blandía vagamente el puño».

Del mismo modo que Maiakovski se entusiasmó al inicio de la Primera Guerra Mundial, ahora se entusiasmaba con los acontecimientos de la revolución socialista; tal era la postura de Trotski sobre él:

Maiakovski ha llegado [a la revolución] por el camino más corto, por el de la bohemia rebelde perseguida. Para Maiakovski la revolución ha sido una experiencia auténtica, real y profunda, dado que se ha abatido como el trueno y el rayo sobre aquellas mismas cosas que Maiakovski odiaba a su manera y con las que no había hecho todavía la paz. En esto precisamente reside su fuerza. El individualismo revolucionario de Maiakovski se ha volcado con entusiasmo en la revolución proletaria, pero no se ha confundido con ella. Sus sentimientos subconscientes respecto a la ciudad, la naturaleza, el mundo entero no son los de un obrero, sino los de un bohemio.

Esta opinión, sin embargo, nos parece que peca de ser demasiado recelosa a la hora de aproximarse a Maiakovski. La vinculación del poeta con el movimiento revolucionario viene desde

una edad muy temprana, y su compromiso con la revolución no fue efímero o circunstancial; la Revolución de Octubre fue un punto de inflexión que fusionó definitivamente su obra y su vida al proyecto comunista. Los futuristas se organizaron, junto con artistas de otras corrientes, en el Frente de Izquierda de las Artes (LEF), que editó un par de revistas. En su primer número, de febrero de 1923, analizaban el recorrido del futurismo en los años anteriores:

La guerra empezó el proceso de limpieza futurista [...]. La revolución de febrero intensificó la limpieza, dividió al futurismo en derechista e izquierdista [...]. A los izquierdistas, a la espera de Octubre, los bautizaron como bolcheviques del arte [...]. A este grupo futurista se adhirieron los primeros futuristas-productivistas (Brik, Arvatov) y los constructivistas (Ródchenko, Lavinski).

[...] Nosotros no estetizábamos, no hacíamos las cosas por narcicismo. Aplicamos los frutos de la experiencia a las tareas de agitación artística exigidas por la revolución (carteles de ROSTA,¹ artículos satíricos en los periódicos, etc.).

Con la cada vez mayor vinculación de los artistas, y más particularmente Maiakovski, con el nuevo poder soviético y el compromiso de construcción socialista, el arte fue tomando, cada vez más, la responsabilidad de convertirse en un agente activo de las fuerzas revolucionarias. Esto no solo se vio reflejado en el compromiso de los propios artistas, en su producción y en su actividad, sino que también se vio reflejado en la propia concepción del arte.

¹ ROSTA era la Agencia de Telégrafos Rusa, y fue el centro informativo del gobierno soviético entre 1918 y 1925. En ella participaron activamente pintores y poetas constructivistas y futuristas (entre ellos, El Lisitski y Maiakovski), que fusionaban las artes gráficas y la poesía para crear carteles agitativos que se colgaban en las calles.

El grupo LEF, en el mismo artículo citado, se comprometía a trabajar «para reforzar las conquistas de la Revolución de Octubre»:

LEF agitará el arte con las ideas de la comuna, abriendo para el arte el camino hacia el mañana.

LEF agitará a los nuestros con el arte de masas, haciendo de ellos una fuerza organizada.

LEF confirmará nuestras teorías con la acción del arte, logrando para este una consideración profesional superior.

LEF luchará por el arte = construcción de la vida.

Además, en un artículo de mayo de 1923, titulado *¡Camaradas, organizadores de la vida!*, apelan directamente a los artistas para que participen activamente en la construcción del nuevo mundo socialista: «¡Asumid la organización de la vida real! ¡Convertíos en los planificadores del avance revolucionario!»; «¡Ejercitad vuestros músculos de artistas para abarcar las ciudades, para participar en la construcción del mundo!».

Para acabar este apartado, nos gustaría citar un fragmento de la *Gran Enciclopedia Soviética* de 1974 sobre Maiakovski, cuya entrada está traducida directamente del ruso y publicada como anexo a *Yo mismo*, que editamos como folleto junto a este número:

El poema «A toda voz» (1930) [no debe confundirse con el poemario *Para la voz* de 1923] se percibe como un testamento poético de Maiakovski, lleno de una profunda fe interior en el triunfo del comunismo. La obra de Maiakovski es ampliamente estudiada tanto en la URSS, donde se ha creado una tupida red de relevantes investigaciones monográficas, como en el extranjero. Sin embargo, su poesía ha sido objeto de interpretación subjetivista por parte de los así llamados soviétólogos, que intentan distorsionar el aspecto poético de Maiakovski y diluir el contenido revolucionario de su poesía.

Maiakovski se suicidó en 1930, a los 37 años de edad, pero su obra sigue viva aún hoy en día, y quedará impresa para siempre en la historia del movimiento comunista.



Cartel de Maiakovski para ROSTA. Se puede leer:

- 1) Acabamos con las Guardias Blancas rusas. Esto es poco:
- 2) Todavía vive el monstruo mundial del capital,
- 3) Significa que todavía es necesario un ejército rojo,
- 4) Significa que ayudarlo es una necesidad y un asunto claro.

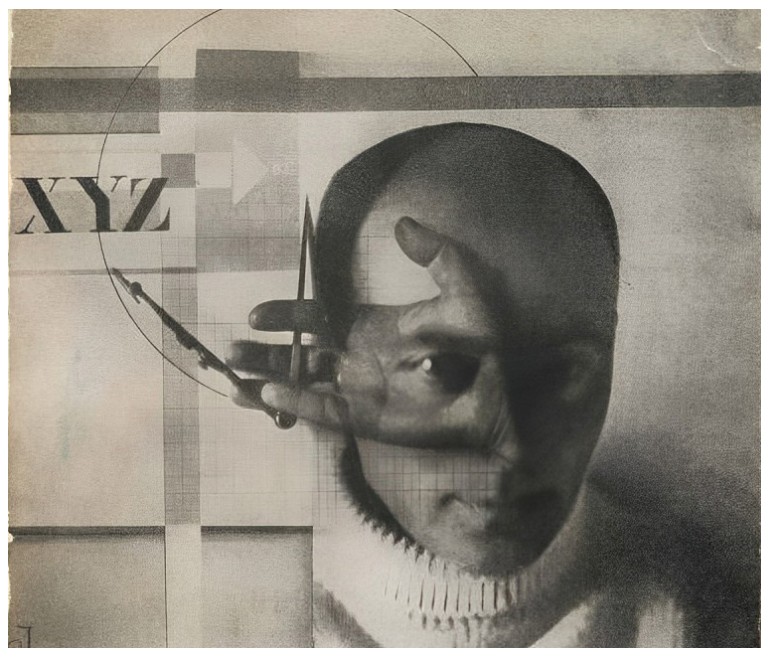
II. EL SUPREMATISMO Y EL CONSTRUCTIVISMO DE EL LISITSKI EN SU VIDA Y OBRA

No es fácil encuadrar a Lázar Márkovich Lisitski, más conocido como El Lisitski, en una nota biográfica breve. Su vida y obra –que podemos considerar un *todo*– bien podrían inspirar un tratado. Se puede enunciar, no obstante, para simplificar y entrar en materia, que fue uno de los principales representantes de las vanguardias rusas: fue un pintor, arquitecto, artista –en exposiciones, en tomos, de fotomontajes, de fotogramas–, impresor, tipógrafo y maestro que se convertiría en icono del suprematismo y del constructivismo.

Nacido en Pochinok, en el Óblast de Smolensk, zona del Imperio ruso a orillas del río Dniéper, un 22 de noviembre de 1890, moriría en Moscú el 30 de diciembre de 1941 mientras Moscú se defendía de los nazis. El Lisitski había dedicado sus 51 años de vida al arte político y a la propaganda de la Unión Soviética, influyendo, además, en los movimientos resultantes de la Bauhaus; también dejó su huella en el constructivismo y el *De Stijl* –movimiento (donde destacó Piet Mondrian) que pretendía renovar la vinculación entre el arte y la vida: con una nueva forma de pensar el arte se estaría fundando, decían, un nuevo estilo de vida–. No obstante, su mayor aportación fue al suprematismo, y posteriormente, al constructivismo.

El Lisitski no solo buscará un cambio en el arte en general –y en la sociedad, con su arte, en concreto–, sino que también dirigirá sus esfuerzos a la reconfiguración de la tarea del artista. Primero, durante los años 20, el esfuerzo viene casi dado, hipertrofiado con el optimismo científico, técnico, también artístico, a rebufo de la revolución industrial en Rusia. Y más tarde, como necesidad: el imaginario soviético necesita ser reconstruido para que una Rusia devastada por la guerra civil, las pérdidas humanas y el desastre mundial. El Lisitski no solo romperá con las nociones tradicionales del artista como constructor, sino que tratará de idear ese imaginario pictórico soviético que dará alas, psicológicamente, a un pueblo herido.

Marcará, con su propuesta del nuevo rol del artista, la pauta gráfica contemporánea. Es lo que se conoce como la creación artística orientada a un objetivo (político, social...) o *das zielbewußte Schaffen*.



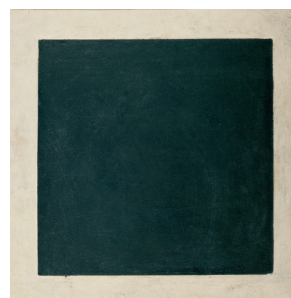
La fotolitografía *Autorretrato* o *El Constructor*, que data de 1924, es una de las obras que más expresamente enuncian el pensamiento de El Lisitski. Tres imágenes superpuestas (dos fotografías y una imagen gráfica) conforman una composición donde parece reconocerse (o especular con la presencia) de un Otro que mira: un público, un pueblo. A ese Otro es el propio autor, el artista que sabe que es observado, quien mira, quien dirige la mirada. En la mano sujeta un compás que parece, solapado, salir de la cabeza del artista (el artista como creador). La tercera imagen la conforman una serie de figuras geométricas: un círculo que parece haber sido dibujado con el compás, varios rectángulos y cuadrados que, en su diferente grado de transparencia, remiten al estilo geométrico característico del constructivismo tradicional. De ella se puede extraer al artista como creador, al artista como conocedor de la alteridad que también

lo conforma, al artista consciente del pueblo y al artista totalmente frágil, desvelado, en una escena de intimidad creativa. La autopercepción de El Lisitski, sin embargo, la hemos de buscar en otro documento íntimo: en una carta que envía a su compañera Sopihe Küppers, donde rebautiza este trabajo como «autorretrato del Artista con una mano de mono». Para El Lisitski, como se puede ver, el artista es uno más.



Otro hito en la vida de El Lisitski fue su relación con el poeta Vladímir Maiakovski –como hemos visto, precursor del futurismo ruso, también dramaturgo y propagandista soviético–. El Lisitski ilustró una antología de poemas de este poeta que quedaron recogidos en *Para la voz*, poemario publicado en 1923 en Berlín, donde ambos se encontraban.

Ya durante la Primera Guerra Mundial algo se movía dentro del arte –entiéndase ampliamente, arte pictórico, gráfico, arquitectura, diseño...–. La dimensión «forma» y la dimensión «función» estaban en el centro de la reflexión. En Rusia, en ese momento –caída del zarismo y el inicio de la Revolución soviética–, la efervescencia artística empezaba a tomar al cubismo y al futurismo como inspiraciones. El cubofuturismo –que abrevaba del futurismo italiano y el cubismo analítico



Imágenes:

El Lisitski, *Autorretrato* (1924).

El Lisitski, *¡Vence a los blancos con la cuña roja!* (1919).

Malévích, *Cuadrado negro* (1915).

francés– se tomaba como una reacción ante el pasado zarista. El futurismo en los libros o la prensa y la experimentación que significó era un dejar atrás los vetustos valores. Fue Kasimir Malevich (1878-1935) quien fundará, en 1915, el movimiento artístico conocido como suprematismo basado en formas básicas y colores puros. Tras haber labrado arte cubofuturista, dio con una abstracción geométrica pura (el cuadrado negro que es icono del movimiento suprematista fue expuesto en 1915) buscando «la expresión suprema del sentimiento, sin buscar valores prácticos, ni ideas, ni la tierra prometida». Su cuadrado negro sobre fondo blanco vendría a ser encontrar en la percepción del color la máxima experiencia y esencia del arte.

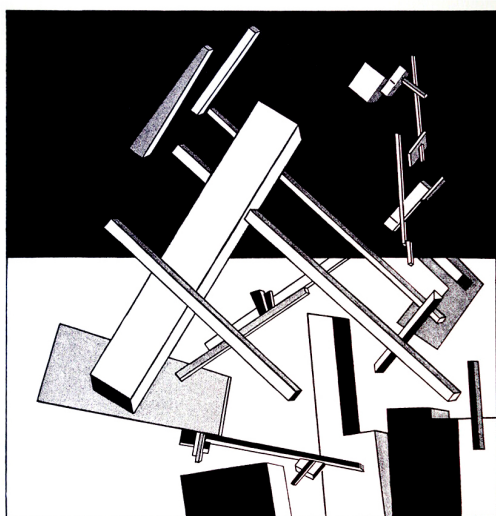
Por su parte, quizá la obra más reconocida de El Lisitski como alumno y colaborador de Malevich es la litografía de 1919 *¡Vence a los Blancos con la Cuña Roja!* –otras traducciones del título sustituyen «vence» por «golpea» o «derrota». El título original es *Клином красным бей белых!*, *Klinom krasnym bey belykh!*– que también se puede considerar el mayor reducto de su paso por el cubofuturismo y el desarrollo del suprematismo con miras a un constructivismo. Sin embargo, a diferencia de Malevich, que pretendía, a través de la abstracción, no representar el mundo, El Lisitski buscaba precisamente lo contrario.

Pocos años más tarde, en 1922, compondría un cuento visual para niños, «Historia de dos cuadrados» (así es conocida popularmente): en este cuento dos cuadrados geométricos se van lejos de la tierra: «Dos cuadrados se acercan a la tierra. El rojo simboliza la modernidad; el negro, la decadencia conservadora. En la Tierra todo es caos. Sobre el caos el rojo se impone. Finalmente, el caos huye». Además de la metáfora política (el cuadrado rojo de la nueva época soviética vs. el viejo orden del cuadrado negro), existe un trasfondo dialógico entre el suprematismo y el constructivismo.



*Agradecemos a la editorial 2 Cuadrados por facilitarnos el escaneo y la traducción del cuento, publicado como folleto en su segundo aniversario.

4. Se encuentran con el caos, negro:

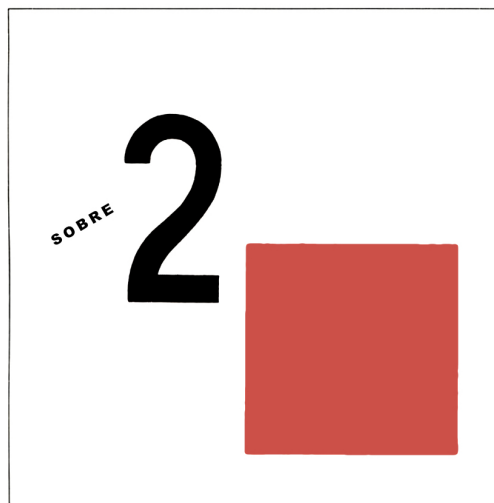


Y

VEN LA

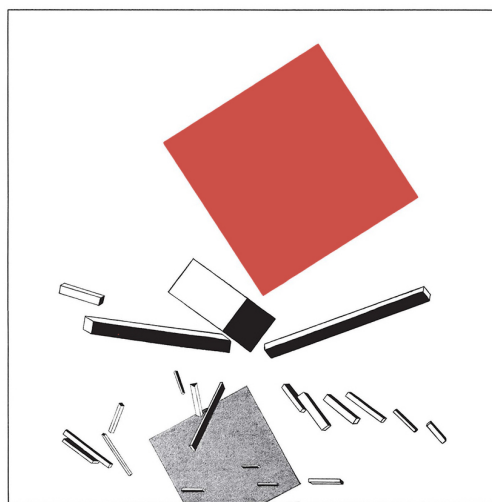
AGITADA
NEGRURA

1. Primero nos introduce: «Sobre dos cuadrados»:



ML ISSITZKY

5. El cuadrado rojo se enfrenta al caos:

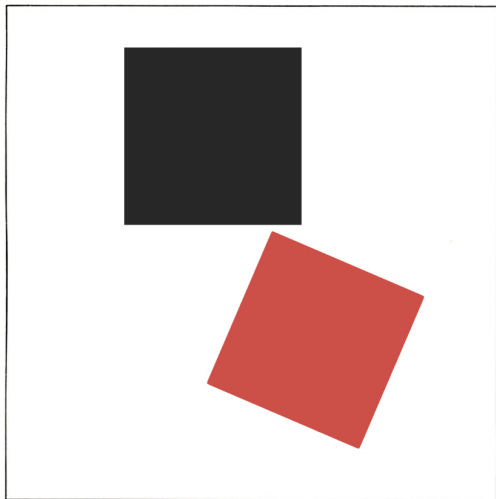


UN GOPE

SE DISPERSA

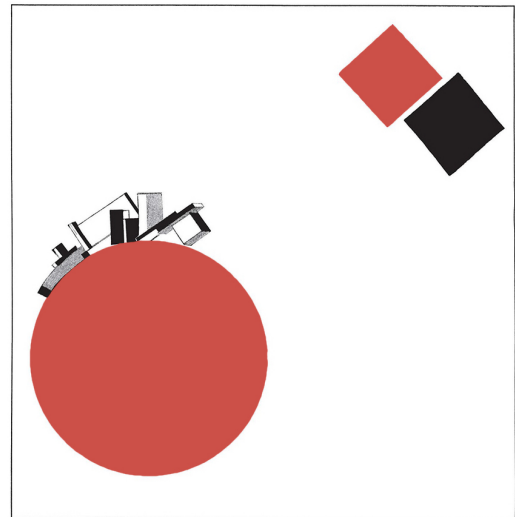
T O D O

2. Nos presenta los dos protagonistas: el rojo representa las fuerzas revolucionarias y el negro la reacción:



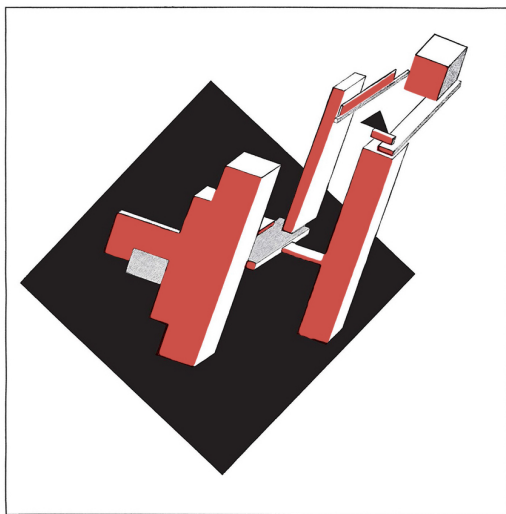
AQUI
DOS
CUA-
DRA-
Dos

3. Los dos cuadrados se acercan a la Tierra:



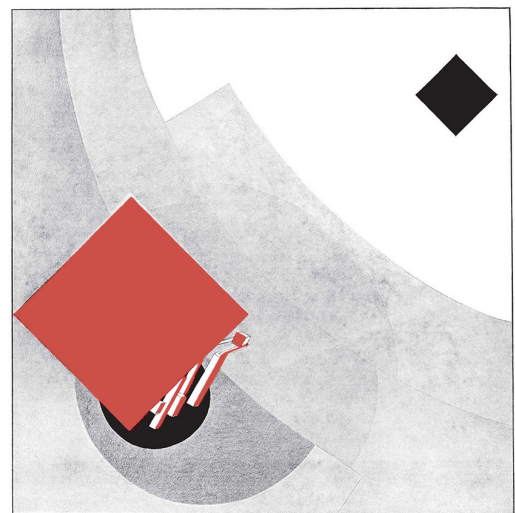
VUELAN
Hacia la Tierra
DESDE LEJOS
y

6. El rojo, victorioso, empieza a construir sobre el negro:



y SOBRE EL NEGRO
SE ESTABLECE
el
Rojo CLARAMENTE

7. Crea, así, un mundo nuevo, del cual huye el negro:



Aqui termina

continúa

Se suele apuntar que El Lisitski comienza a sentirse más a gusto con la tendencia constructivista desde los primeros años de la década de 1920. De hecho, las obras más difundidas y reconocidas poseen características de esta corriente: texto, juego tipográfico, fotomontaje, alejamiento de museos y *salida a la calle*.

Como se observó años más tarde, El Lisitski y Malevich no concebían el arte desde el mismo lugar. Malevich (y otros como Kandinski) comprendían que la actividad creativa era algo espiritual, fuera del utilitarismo social. Un grupo de 25 artistas encabezado por Vladimir Tatlin y Alexander Rodchenko criticó en 1921 «el arte por el arte», apelando a un constructivismo desde las artes visuales, el diseño industrial o la arquitectura que estuviera al servicio del comunismo. El cartel (la propaganda

artística) era un «deber», según este grupo, para todo autor, como «ciudadano de una comunidad que está barriendo el campo de viejos desperdicios».

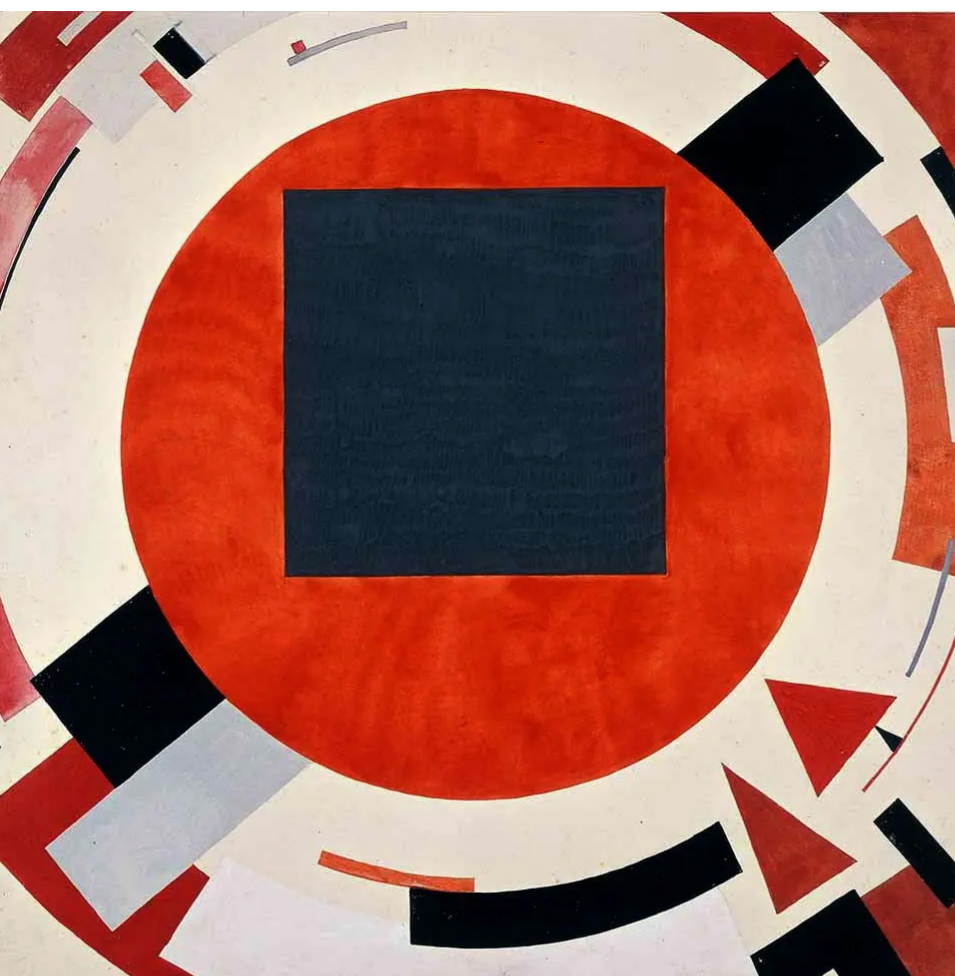
La capacidad del artista para crear fue abrumadora. Vivió 51 años, pero lo vivió todo. Lo fue todo. Por ello, no es aventurarse señalar que su vida y obra radican en el mismo punto y florecen hacia los mismos lugares. Vida y obra de El Lisitski no se diferencia, son una sola. Esto hace preguntar si hay varios El Lisitski o si el artista aúna y bebe de las fuentes, experimenta, prueba, desde un mismo y no dogmático rincón de pensamiento. Al contrario que otros artistas, que evolucionan de un formato a otro, que explotan un estilo y saltan a otro, que agotan una técnica y la dejan atrás, El Lisitski practicó la exposición, la publicidad, la fotografía, la arquitectura... a la

vez. Aplica y crea; o crea y aplica. Una y otra vez. Esto mismo dificulta el estudio sistematizado de la obra –recuerden que también es su vida–. De pronto la tipografía se convierte en el protagonista del momento, cuando no la técnica del fotograma de forma experimental. ¿Qué notas se repiten a lo largo de su actividad creadora? Quizá solo y únicamente un hilo invisible de compromiso político radical. Aunque también una tremenda personalidad artística.

Por ejemplo: diagonales, cuadrículas que se rompen, geometrías dinámicas... llenan su obra. Ahí encontramos la raíz de su influencia: las vanguardias rusas y sus antecedentes cercanos, las formas geométricas y los colores puros del suprematismo, el futurismo y su ansia de cambio social y cultural, su expresiva crítica al tradicionalismo a través de lo trepidante, lo cambiante, las máquinas y líneas en movimiento. Hay una profunda elocuencia visual más allá del movimiento formal y técnico: la dinámica llega al cuerpo, al que interpela. En las obras de El Lisitski se puede encontrar esa implicación al que mira, ese involucrar al que visita.

Ejemplo de esto último pueden ser *Proun* –acrónimo de «PROiekt Utverjdénia Nógovo» o «Proyecto para la afirmación de lo nuevo», que se podría interpretar como «Por un arte nuevo»–. Óleos sobre tablas que cerraron un círculo de vida y obra, de compromiso, ética y desarrollo creativo. Estos *Proun* fueron pensados para plazas, por ejemplo, en sus inicios en 1919,

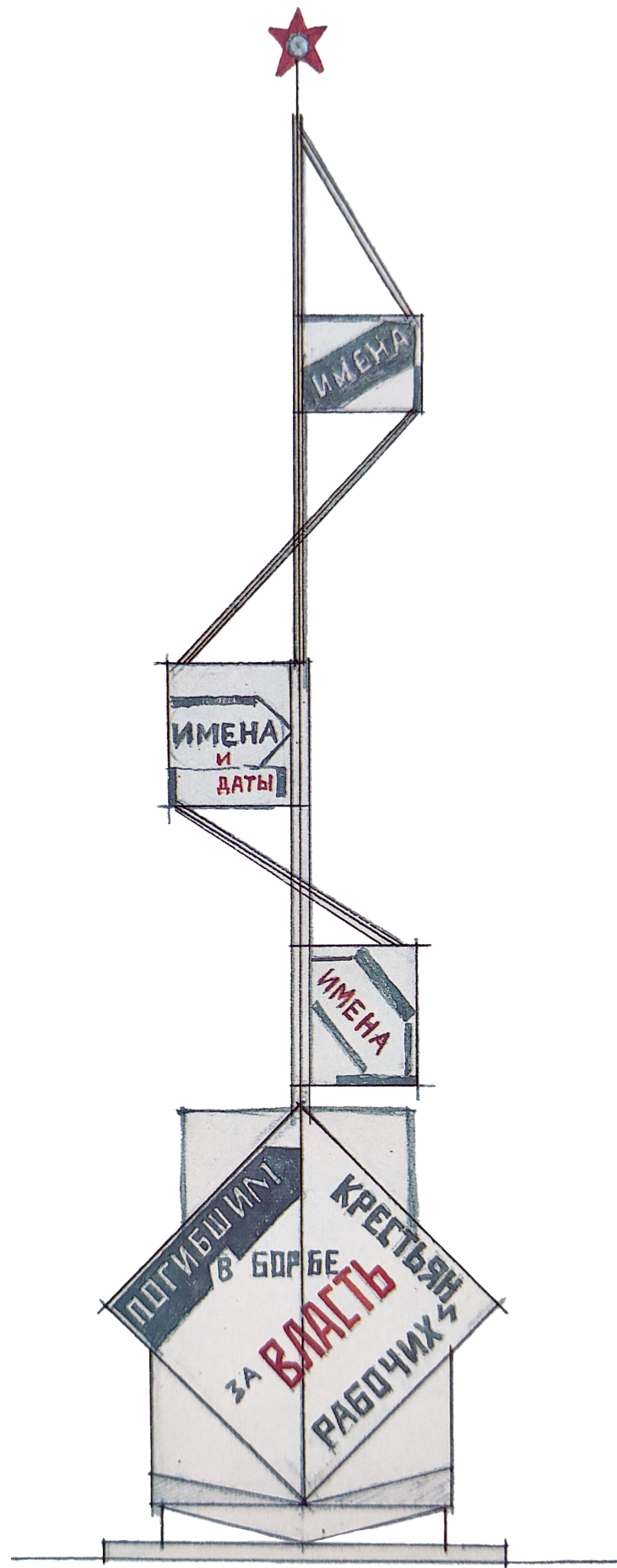
El Lisitski,
Proun (1923).



pero también como experimentos espaciales que parecen flotar en el espacio. Fue la multiplicidad creadora de El Lisitski, una salida propia y original dentro del suprematismo, bajo el paraguas del grupo artístico UNOVIS que lideraba junto a Kazimir Severínovich Malevich. La serie de cuadros abstractos y geométricos *Proun* proponían ser finalizados en el pensamiento de quien los observaba, o incluso de quien los recordaba. Obras abiertas a la interpretación que exigían una mirada intencional. El artista utilizaba la horizontalidad de sus pinturas para que, y según las palabras del propio El Lisitski, la obra «deje de ser una pintura y se convierta en una estructura alrededor de la cual podemos circular, mirándola desde todos los lados. [...] circulando a su alrededor, nos introducimos nosotros mismos en el espacio».

Los *Proun* podrán ser considerados espacios plásticos de salvación colectiva que implicaban la abolición de las formas de creación artística conocidas. La experiencia perceptiva de estas obras, expuestas estratégicamente en las ciudades, ilustran la relación de dependencia entre arte y comunicación: la pieza creada como vehículo ideológico. Esta es una cuestión estudiada, sobre todo, a raíz del triunfo de las vanguardias.

El movimiento será central para El Lisitski. Sin movimiento, probablemente, la inmersión ética en la obra no conllevaría una transmisión. La activación perceptiva y significada de los sentidos también cobró importancia. Así se plasmará en *Para la voz* junto a Maiakovski. El libro se organiza en una especie de índice con pestañas recortadas, cinceladas en el papel, como si fuera una agenda de direcciones. Además, las letras venían a representar o ilustrar sonidos. Es decir, la edición estaba troquelada al margen para encontrar rápidamente el poema buscado: era un poemario para ser leído sin contemplaciones. John Milner llega a señalar en su libro sobre el autor que a Maiakovski le entusiasmó el diseño del original, pues se anudaba perfectamente a la idea del poemario así como a su perspectiva comunista. La interacción de la poesía escrita y la poesía visual convirtió a *Para la voz* en una herramienta de trabajo por la agitación política y por la vibración corporal.

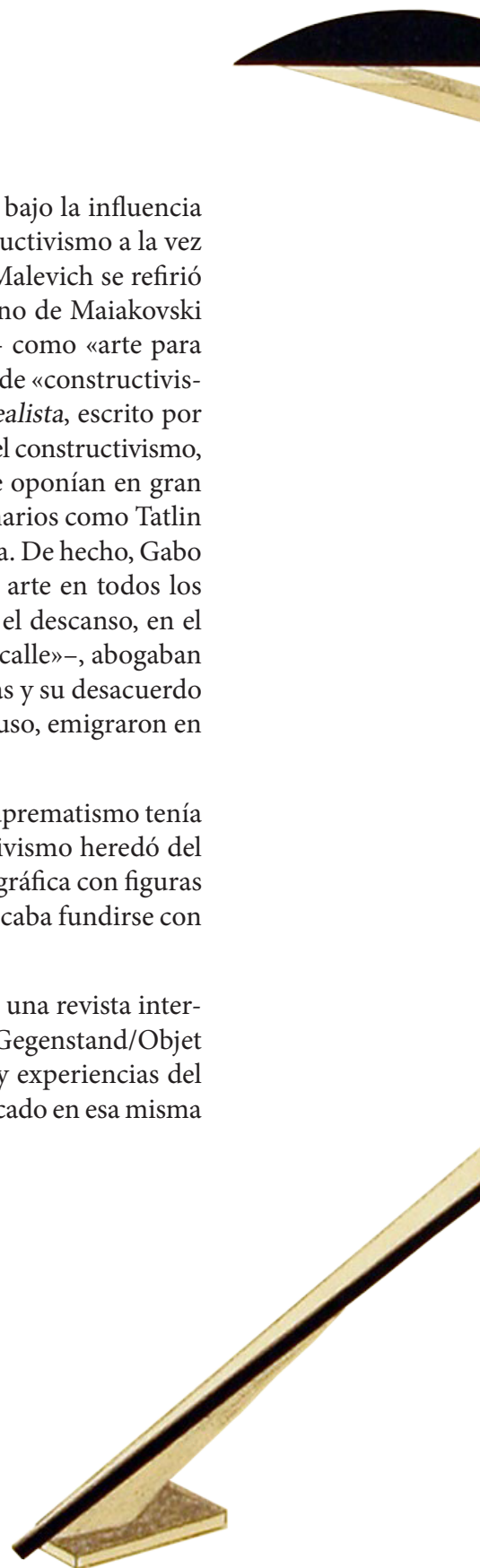


III. PARA LA VOZ (1923)

Como hemos visto, El Lisitski, que pasó por el suprematismo bajo la influencia de su amigo Malevich, fue acercándose cada vez más al constructivismo a la vez que la escuela suprematista se disgregaba. De hecho, en 1917 Malevich se refirió de manera despectiva al trabajo de Ródchenko –amigo cercano de Maiakovski y creador de centenares de carteles de propaganda soviética– como «arte para construcción», antes incluso de que se formalizase el concepto de «constructivismo» como corriente artística. Suele hablarse del *Manifiesto realista*, escrito por Naum Gabo y Antoine Pevsner en 1920, como texto inaugural del constructivismo, pero lo cierto es que las ideas expresadas en ese manifiesto se oponían en gran medida a los planteamientos de los constructivistas revolucionarios como Tatlin o Ródchenko, y tuvieron poco peso entre los artistas de la época. De hecho, Gabo y Pevsner, a pesar de que defendían una difusión masiva del arte en todos los ámbitos de la vida –«en el taller, en la mesa, en el trabajo, en el descanso, en el juego, en los días laborales y en las vacaciones, en casa y en la calle»–, abogaban por la abstracción del arte. Ante la pobre recepción de sus ideas y su desacuerdo con el carácter utilitario o productivista del constructivismo ruso, emigraron en 1922 a Berlín y París, respectivamente.

La diferencia fundamental entre el constructivismo ruso y el suprematismo tenía más que ver con su contenido que con su forma: el constructivismo heredó del suprematismo un cierto grado de abstracción y la elaboración gráfica con figuras geométricas y colores vivos, pero, a diferencia del primero, buscaba fundirse con la vida real.

El Lisitski, junto al escritor Ilya Ehrenburg, fundaron, en 1922, una revista internacional editada en ruso, alemán y francés llamada *Veshch/Gegenstand/Objet* –objeto, en sus respectivos idiomas–, para difundir las ideas y experiencias del constructivismo de la joven URSS. En un artículo de 1922, publicado en esa misma revista, El Lisitski se refiere así al constructivismo:





El Lisitski, *Hombre nuevo*
(1923)

Consideramos que el triunfo del método constructivista es esencial para nuestra época. Lo encontramos no solo en la nueva economía y en el desarrollo de la industria, sino también en la psicología de nuestros artistas contemporáneos. Veshch defenderá el arte constructivista, cuya misión no es, después de todo, embellecer la vida, sino organizarla.

Del mismo modo que el futurismo, desde su aparición en 1912, evolucionó desde la representación abstracta y «apolítica», centrado fundamentalmente en la forma y los sonidos de las palabras, hacia un compromiso explícito con las fuerzas revolucionarias, a un intento de popularizar el arte y de transmitir mensajes revolucionarios, también en esa dirección evolucionó el constructivismo. Tal es así que en 1923 ambas corrientes se juntaron en el Frente de Artistas de Izquierda, que como ya explicamos anteriormente editaba la revista LEF. En la edición de febrero de 1923 podemos leer:

¡Futuristas!

Vuestros méritos en el campo del arte son grandes: pero no penséis en vivir gracias a un porcentaje de vuestra capacidad revolucionaria de ayer. Mostrad con el trabajo de hoy que nuestra explosión no es el lamento desesperado de la «intelligent-sia» herida, sino la lucha, el trabajo hombro con hombro de todos, de cuantos se precipitan hacia la victoria de la comuna.

¡Constructivistas!

Temed convertirnos en una escuela estética cualquiera. El constructivismo solo para el arte no es nada. Queda la pregunta acerca de la propia existencia del arte [...].

Si podemos considerar la LEF como la síntesis de ambas corrientes artísticas, podemos considerar *Para la voz* (1923) como la síntesis de la obra de El Lisitski y de Maiakovski hasta la fecha. Se trata de un poemario que recopila 13 poemas de Maiakovski, todos ellos con un profundo mensaje político y una fuerza inconmensurable en sus versos, que se fusionan, como *un todo*, con las ilustraciones de El Lisitski.

Iniciad la marcha.
Las discusiones sobran.
¡Silencio, oradores!
Tiene usted
la palabra,
camarada máuser.
Basta de vivir con leyes
dadas por Adán y Eva.
Reventemos el jamelgo de la historia.
¡Izquierda!
¡Izquierda!
¡Izquierda!

¡Eh, blusaazules!
¡Ondead!
¡Por los océanos!
¿O tal vez los acorazados
ya tienen romas las quillas?
No importa
que erizando la corona,
el león británico ruja.
La comuna no será vencida.
¡Izquierda!
¡Izquierda!
¡Izquierda!

Allí,
tras las peñas de pena
hay un país soleado sin estrenar.
¡Contra el hambre,
contra el mar de morbo
el paso de millones marcha!
Aunque nos cerque banda mercenaria,
aunque rieguen acero,
Rusia no caerá ante la Entente.
¡Izquierda!
¡Izquierda!
¡Izquierda!

¿Se apagará el ojo avizor?
¿Viviremos de nostalgias?
Aprietan
en el cuello del mundo
los dedos del proletariado.
¡Adelante el pecho bravo!
¡Fija en el cielo banderas!
Eh, ¿quién marcha con la derecha?
¡Izquierda!
¡Izquierda!
¡Izquierda!

DOS ENSAYOS DE MAIAKOVSKI

TRADUCCIÓN DE ANDRÉS CASTAÑÓN

Hace 130 años, el 19 de julio de 1893 (del calendario gregoriano), nació en la aldea de Bagdadi (Georgia) el famoso poeta soviético Vladímir Maiakovski. Me limitaré a citar un fragmento del artículo sobre Maiakovski en la tercera edición de la *Gran Enciclopedia Soviética* –que, por cierto, lo publicamos como anexo en el folleto de su autobiografía *Yo mismo*–, para comprender algo de la importancia que tuvo el poeta para la literatura mundial:

Maiakovski creó un sistema poético innovador, que en gran medida determinó el desarrollo de la poesía tanto soviética como mundial; su influencia alcanzó a Nâzim Hikmet, Louis Aragon, Pablo Neruda, J. Becher y a otros. Con base en su tarea ideal y artística, Maiakovski reformó sustancialmente el verso ruso.

La influencia de Maiakovski, así como la de El Lisitski, llega también, hoy, a este mismo proyecto, PARA LA VOZ, que recupera la esencia del poemario ilustrado que ambos artistas publicaron hace 100 años. Por eso, en homenaje al 130 aniversario de Maiakovski, he traducido directamente del ruso estos dos artículos escritos por el poeta en 1923 y, hasta lo que sé, es material inédito en lengua española.

El primer artículo critica las maneras «pomposas» de escribir, y el segundo trata sobre la necesidad revolucionaria de desarrollar publicidad (no renegar de ella). Ambos artículos pueden encontrarse en el tomo 12 de la edición rusa de las Obras Completas de Maiakovski (*Artículos, notas y discursos. Noviembre 1917-1930*), editado en 1959 en la URSS.



Maiakovski recita el poema «Marcha izquierda» desde la tribuna durante la celebración del «Día del Bosque» en Sokólniki, 1925.

I. DESDE EL CIELO A LA TIERRA (1923)

Ya en el año [mil novecientos] dieciocho, Lenin señaló en «Pravda» la necesidad de desarrollar un lenguaje «telegráfico» breve para los artículos.

En el discurso del Camarada Kalinin para el IV Congreso de Trabajadores de la Prensa: también un llamamiento: a simplificar el «estilo»: la apariencia, la forma de nuestros artículos.

¡Ya lo creo!

En todos los periódicos todavía revolotean las habituales, aunque para nadie comprensibles, frases que no expresan nada: «el hilo rojo atraviesa», «alcanzado su apogeo», «ha alcanzado el punto de culminación», «ha sufrido un fiasco», etc., etc., hasta la infinitud.

Con estas imágenes, quien escribe quiere alcanzar la imaginería más elevada: y se alcanza solamente la incomprensibilidad.

En unas escaleras de Moscú vi una inscripción de uno de estos escritores: «Se prohíbe no soltar a los perros».

Para reforzar la sensación [de prohibición], el «escritor» puso «no soltar [a los perros]» junto a «se prohíbe». Lo que se consiguió no fue un refuerzo de la sensación, sino todo lo contrario: según el exacto significado de esta orden, cada persona debería soltar decididamente a los perros en las escaleras.

Exactamente así es como la «forma» a menudo trastoca el «contenido» de los artículos.

Por supuesto, es difícil para un obrero, la primera vez que toma una pluma en su mano, pensar también acerca de su forma. Él solo trataría de describir correctamente un hecho, exponer correctamente un pensamiento, utilizando para ello el lenguaje «literario», es decir, el material verbal que le dan los publicistas, escritores, poetas de hoy en día.

Un zapatero continuamente me hablaba acerca de un buscavidas sospechoso de todo tipo de oscuros asuntos: «Camarada, usted no le crea a él: es una personalidad muy subjetiva».

El extranjerismo de los manuales, la abominable abominación, todavía sigue estropeando el lenguaje que nosotros escribimos. Y al mismo tiempo, los poetas y escritores, en lugar de dirigir al lenguaje, se han subido a unas alturas tan desorbitadas que ya no se les puede tirar ni de la cola. Abres cualquier revista: totalmente salpicada de poemas: hay «dentículos perlados», «clámides», «Partenón», «ensueños», y solo el diablo sabe qué más.

Se necesitaría pedir a los señores poetas que bajen desde el cielo a la tierra.

Tú presumes de dominar las palabras: sé amable y escribe una ejemplar «resolución del comité local sobre la recogida de la basura del patio». ¿No quieres? ¿Dices que tienes un estilo más sublime? Entonces escribe una primera plana ejemplar dirigida a los pueblos del mundo: ¿acaso puede haber una tarea más sublime? Solo entonces creemos que tus ejercicios en el campo de la poesía tienen un sentido real, que tu sublime obra puede ser utilizada para mejorar la vida de la gente. Entonces nadie se opondría a tus poemas nebulosos e incomprensibles.

Porque tenemos en el campo del arte de la palabra a unos ingenieros, pero ni a un solo trabajador, ni a un solo maestro.

¿Y qué sentido tienen entonces los planes sublimes?

II. AGITACIÓN Y PUBLICIDAD (1923)

Conocemos perfectamente la fuerza de la agitación. En cada victoria militar, en cada éxito económico, 9/10 [partes del resultado] se corresponden con la habilidad y el poder de nuestra agitación.

La burguesía conoce la fuerza de la publicidad. La publicidad: es agitación industrial, comercial. Ningún negocio, ni siquiera el más acertado, se mueve sin publicidad. Es el arma que derrota a la competencia.

Nuestra agitación creció en la clandestinidad. Antes de la NEP, antes de que se rompiera el bloqueo, no teníamos que competir.

Idealizábamos los métodos de agitación. Abandonamos la publicidad, refiriéndonos despectivamente hacia esta «cosa burguesa».

Bajo la NEP es necesario que se utilicen todas las armas empleadas por los enemigos, incluida la publicidad, para la popularización de las organizaciones estatales y proletarias, de las oficinas [de economía y administración], de los productos.

Aquí somos todavía cachorros. Es necesario aprender.

Oficialmente, ya hemos comenzado con la publicidad; rara es la institución que no coloque anuncios, reparta folletos, etc.

Pero qué torpemente.

Aquí tengo ante mí un puñado de anuncios aleatorios de *Izvestia*:

«Los servicios comunales de Moscú notifican...».

«La administración del fideicomiso “Fibra renovada” anuncia...».

«El Comisionado pone en su conocimiento...».

«La administración de “Borcombinat” notifica...», etc., etc., hasta la infinitud.

¡Qué papeleo: notifica, pone en su conocimiento, anuncia!

¿Quién acudiría a estos llamamientos?!

¡Hay que llamar, hay que publicitar, para que los lisiados sanen enseguida y corran a comprar, a comerciar, a mirar!

Normalmente piensan que solo se puede publicitar basura; una cosa buena irá bien [con independencia de la publicidad].

Esta es la opinión más equivocada.

La publicidad es el nombre de las cosas. Igual que un buen artista crea un nombre para sí mismo, así también una cosa crea un nombre para sí. Cuando en la portada de una revista ven un nombre «célebre», se detienen a comprar. Si fuera esta misma cosa sin el apellido en la portada, cientos de personas dispersas simplemente pasarían de largo.



Maiakovski en las ventanas de ROSTA, Moscú, 1930.

La publicidad debe recordar sin cesar cada una de las cosas, incluso aquellas que sean maravillosas.

Incluso *Pravda*, por supuesto, que no necesita de ninguna recomendación, se sigue publicitando a sí misma: «cada trabajador debería leer su periódico», etc. En la portada del *Pravda* hay publicidad diaria: un anuncio sobre la revista *Prozhektor*.

Por supuesto, la publicidad no se limita a los anuncios. Los anuncios son el aspecto más sencillo. La publicidad debe ser variedad, invención.

Por la exposición agrícola de toda Rusia celebrada en Moscú, se publicará un libro editado por T. Brik especializado en publicidad, el primero en la RSFS de Rusia.

No debemos dejar esta arma, esta agitación del comercio, en manos de los hombres-NEP, en manos de los burgueses extranjeros. En la URSS todo debe funcionar para el beneficio proletario. ¡Piense en la publicidad!

Vladimir Maiakovski en la exposición «20 años de trabajo», 1 de febrero de 1930



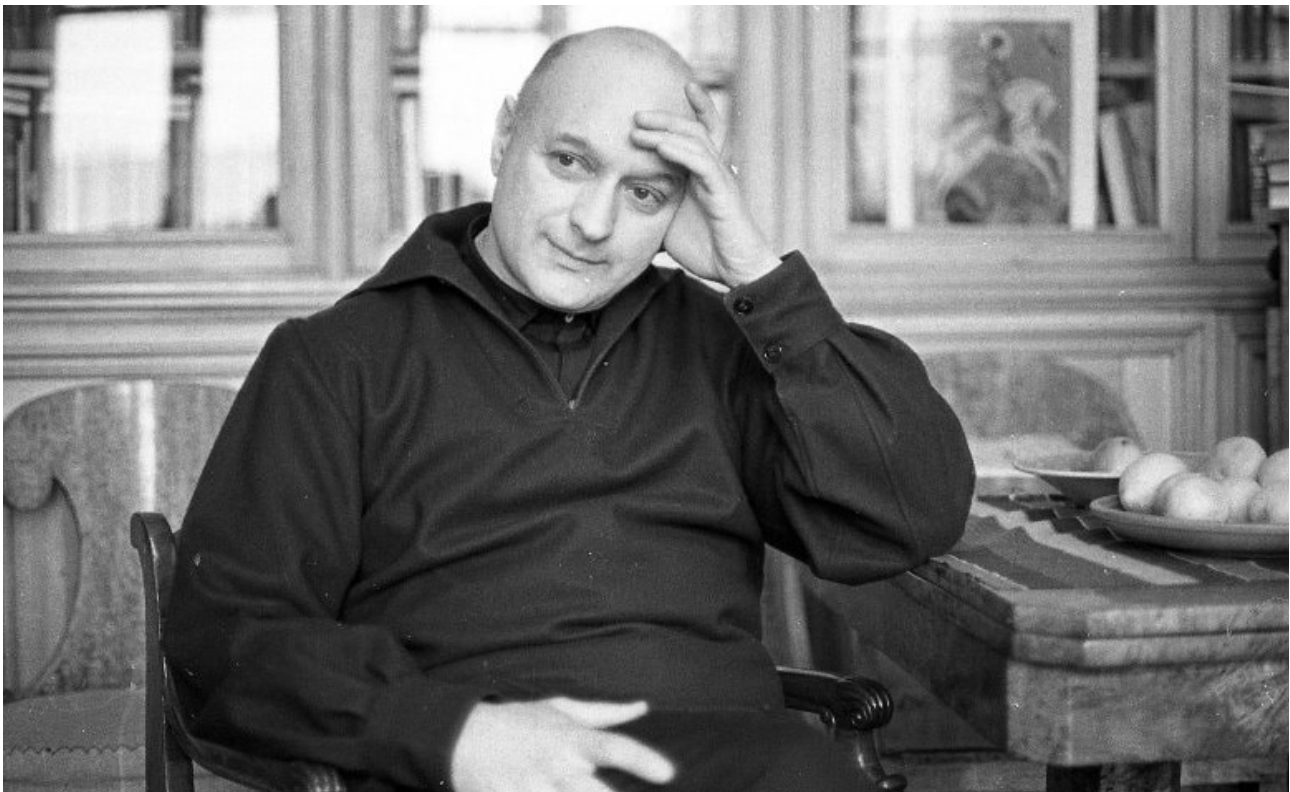
EL FUNDAMENTO POLÍTICO DEL DEBATE SOVIÉTICO EN TORNO A LA **ESTÉTICA MARXISTA** EN LOS AÑOS 60

VICTOR ANTONIO CARRIÓN

Texto basado en la conferencia dictada de manera telemática durante el evento «Arte y estética desde el marxismo», 3 de febrero de 2022, Facultad de Bellas Artes UPV/EHU.

I. LA IMPORTANCIA DEL DEBATE

¿Qué trascendencia puede tener una discusión teórica que tuvo lugar hace ya 60 años en un país hoy desaparecido? ¿Tiene alguna implicación práctica o algún interés más allá de la simple investigación histórica? Como casi todo lo relacionado con el período soviético, la opinión más común fluctúa entre el desdén y el menosprecio ante algo que se considera una página de un pasado felizmente ya enterrado por la historia. Usualmente, los que suelen afirmar tales cosas son los mismos que hoy colocan como referente a Misses, Hayek y Menger, o los que posan como innovadores y rupturistas citando a los postestructuralistas franceses del Mayo del 68. Es decir, quienes parten de una posición partidista vinculada al anticomunismo y antisovietismo.



Mijaíl Lifschitz

En realidad, el debate soviético de los años 60 no nos es indiferente, por el contrario, tiene una gran importancia para todos los militantes marxistas del presente. Los años 60 del siglo XX fueron una década crucial en el proceso revolucionario soviético. En los años 60 la Unión Soviética se encontraba en una encrucijada: existía el poderío económico, un alto nivel de conciencia en gran parte de la población y no solo la posibilidad, sino la necesidad de que la construcción socialista pase a una nueva etapa y afronte tareas como la eliminación de la división del trabajo manual e intelectual o la superación de la circulación monetaria, es decir, tareas que a nosotros, hoy en día, no nos parecen factibles, ni siquiera posibles.

Este no es el lugar para discutir si la posibilidad de paso del socialismo al comunismo era o no era real y concreta en la URSS de mediados de siglo; para los fines de este artículo lo importante es dejar asentado que en esa época se dieron desarrollos políticos, económicos y teóricos que sembraron la semilla de aquello que tuvo lugar durante la segunda mitad de los años 80, es decir, las semillas de la contrarrevolución. Y, guste o no, la contrarrevolución en la URSS, con todas sus consecuencias, es el hecho histórico que ha marcado el final del siglo XX y los inicios del siglo XXI hasta nuestros días.

Al posar nuestra mirada en la vida intelectual soviética de los 60, es fácil observar que en todos los ámbitos la discusión se encendió con un apasionamiento y aspereza que puede resultar desconcertante y, ciertamente, muy lejana al plácido e intrascendente intercambio de frases huecas al que hoy estamos acostumbrados. En economía política, la disputa entre mercantilistas y antimercantilistas que se extendió desde 1950 hasta el período de la *perestroika*, con el fatídico triunfo de los mercantilistas; en filosofía, la lucha de quienes defendían las posiciones del marxismo-leninismo contra los que deseaban reemplazar al marxismo por la lógica matemática o la cibernética y contra una nueva oleada de misticismo clerical-existencialista. El filósofo Évald Iliénkov, en su afamada carta al Comité Central del PCUS, describió el ambiente de la época:

[...] a medida que cae el ascendiente de la dialéctica materialista crece la influencia de otras escuelas y concepciones más abigarradas y numerosas.

En las ciencias naturales está el neopositivismo, esto es, la «lógica» (lógica matemática) depurada de todo aspecto cosmovisivo filosófico, interpretada de manera puramente instrumental. A medida que los naturalistas, pese a todo, realizan redadas en el área de los problemas sociales humanistas operan con mucha frecuencia con términos de la cibernética [...].

En las ciencias humanas muy a menudo encontramos lo otro, la construcción existencialista antropológica. En parte se puede comprender como una reacción dada a la agresión matemático-cibernética, como un intento de mantener la «irreductibilidad» del ser humano, y de todos los conceptos vinculados con este, frente a la «descripción» científico-natural, matemática. Lamentablemente, esta tendencia se desborda en la oposición general al «racionalismo» [...] combinado con las simpatías por Soloviev y Berdiaev llegando hasta el cristianismo más abiertamente baboso [...].

Es decir, lo que tuvo lugar durante los años 60 en la URSS fue una lucha a muerte, una lucha entre quienes propugnaban la continuación del proceso revolucionario y los gérmenes intelectuales de la futura contrarrevolución.

II. LOS ACTORES DEL DEBATE ESTÉTICO DE LOS 60: MARXISTAS-LENINISTAS, DOGMÁTICOS Y SESENTEROS

En el arte y la teoría estético-filosófica la situación no era diferente a la descrita en líneas anteriores. La animosidad llegó a los mismos niveles y, como veremos, la dureza de las recriminaciones no era menor que en otras áreas.

Es momento de señalar a las tendencias que protagonizaron esta lucha en el campo de ideas, una lucha que no era sino el reflejo teórico de la propia lucha de clases en la URSS, la lucha entre revolución y contrarrevolución.

En primer lugar, tenemos a aquellos que defendieron la posición marxista-leninista, el principal entre ellos fue Mijaíl Lifschitz, pero también podemos incluir a Évald Iliénkov, Mijaíl Ovsíánnikov, Avner Zis y Anatoli Kanarski.

En la orilla contraria nos encontramos con una especie particular, me refiero a quienes defendieron puntos de vista *sociológicos vulgares* en los años 20, esto es, esa peculiar esquematización del marxismo que se acercaba más a los criterios del sociólogo alemán Karl Mannheim o del majista Alexander Bogdánov (tan duramente criticado por Lenin en su libro *Materialismo y empiriocriticismo*) que al pensamiento de Marx, Engels y Lenin; estos sociólogos vulgares, cuando

en los años 30 se reafirmó la auténtica posición marxista-leninista, se adaptaron a los tiempos y con habilidad camaleónica asumieron el ropaje del dogmatismo y después del XX Congreso del PCUS en 1956 cambiaron una vez más su indumentaria, se convirtieron en *liberales del deshielo*. Entre estos podemos nombrar a Alexander Dymshitz, Jakov Elsberg o Mijaíl Jrapchenko.

Junto a estos dogmáticos reconvertidos en liberales o, más bien dicho, bajo su protección, encontramos a los llamados *intelectuales sesenteros*, que hoy son considerados de manera casi unánime como la fuerza intelectual de la contrarrevolución e inspiradores del proyecto antisoviético que se realizó en la práctica durante los años de la Perestroika. Los sesenteros en sus primeros años se presentaron como renovadores del marxismo, humanistas preocupados en problemas como la enajenación y estudiosos de los escritos del joven Marx, y acabaron, la mayor parte de ellos, abrazando el oscurantismo religioso y la fe cristiana. Entre ellos están Valentín Nepomniáshchi, Yuri Dávídov y Grigori Pomerantz; de este último es la cita: «el pueblo es bueno mientras está inmóvil, sin meterse en la historia [...]. El pueblo inquieto, que se amotina, pierde su alma».



III. ¿ES LA «VISIÓN SUBJETIVA» UNA CATEGORÍA DE LA ESTÉTICA MARXISTA?

Es posible hacernos una idea de lo que sucedía a inicios de 1960 en el ambiente intelectual soviético al leer un fragmento de la carta en la que Mijaíl Lifschitz le recrimina a su antiguo colega Gueorgui Fridlender sus pasos en falso (desde el punto de vista teórico) y que constituye un certero diagnóstico de la situación: «el principal peligro consiste en la carencia de ideología, la falta de principios, el revisionismo abierto encubierto por la ortodoxia vocinglera».

Este es un problema al que Lifschitz se vio obligado a retornar una y otra vez, saber, el problema del eclecticismo de muchos viejos intelectuales capaces en un momento de jurar fidelidad a la ortodoxia y al poco tiempo jugar al liberalismo y coquetear con palabrejas de moda y con las nociones de la usual sabiduría burguesa.

En 1964, el viejo Lifschitz notó la peculiar afición de muchos teóricos soviéticos por la palabra «visión» para denotar un supuesto «principio» que caracteriza el modo en que todo artista percibe al mundo. Cabe anotar que en ruso «visión» no se refiere tanto al acto físico de mirar o al proceso de percepción, sino que es un término con carga religiosa referido a las visiones de profetas y santos. De tal modo que este uso de la palabra «visión» tenía la clara intención de afirmar la subjetividad incondicional de la percepción, en otras palabras, el uso de la palabra visión implicaba encerrar la percepción del artista en su subjetividad y una vez aceptada esta posición sería imposible no aceptar la agenda del oscurantismo burgués contemporáneo; en palabras de Lifschitz: «[afirmar] que el hecho primordial de la conciencia es la ceguera, y no la visión, la locura nocturna, y no un mundo común único para todos los despiertos, la “visión subjetiva” y no la verdad reflejo de la realidad en la cabeza humana».

La posición marxista-leninista no consiste en transformar a la visión subjetiva en principio de todo arte, sino en afirmar que los medios que los diversos artistas tienen para reflejar el mundo, sus técnicas e ideas, están históricamente

condicionados, es decir, son objetivos, y por lo tanto todo artista auténtico aspira a exponer el lenguaje sencillo y diáfano de la realidad, y las formas para hacerlo son múltiples como son múltiples las individualidades. Mijaíl Lifschitz, en su artículo «En el mundo de la estética», escribió al respecto:

El sol del artista no es el sol de la naturaleza, escribió Diderot. Como el ruiseñor artificial no puede sustituir al ruiseñor natural, a pesar de todas sus ventajas, que cautivan al emperador chino, así el arte en general, hasta el dotado por la fuerza elemental del genio, no puede igualar a la naturaleza. Pero esto es bueno. Sin esta diferencia entre lo naturalmente irrepetible y su reiteración en las distintas formas de la creación humana, incluyendo aquí también al proceso del pensamiento, y las técnicas de la abstracción real, sin esta distinción que crea tantos problemas no puede existir un mundo humano, secundario en el marco de la naturaleza [...]. La naturaleza, más precisamente, la realidad viva, incluyéndose aquí el mundo de la historia, es una escala común para todos los mundos artificiales creados por el ser humano con su peligrosa inclinación por la simplificación desmedida, mecánica de la infinita multiformidad de la vida.



Aleksandr Deineka, *En la cuenca del Don* (1947).



Andrei Milnikov, *En los campos de paz* (1950).

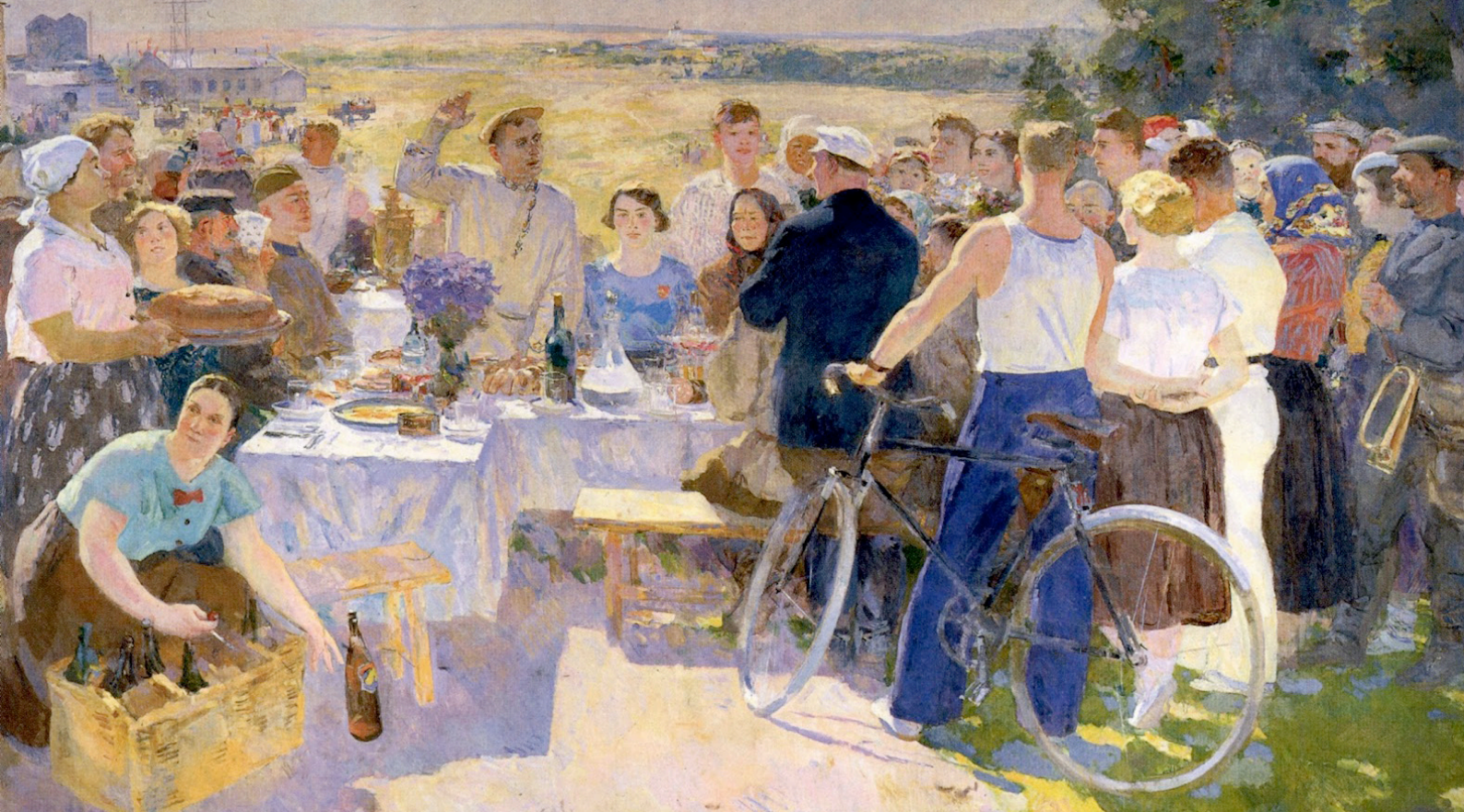
La médula de esta discusión es la oposición entre monismo y pluralismo, es decir, la cuestión de si el mundo es causa de sí mismo o si existe un plano supranatural que se presenta como causa externa de lo natural, y en su crítica de la moda de la «visión subjetiva», Mijaíl Lifschitz es tajante: «No existen dos principios en la consciencia humana, el principio es uno: el reflejo de la realidad objetiva».

Pero, ¿acaso esto no implica negar la individualidad, la originalidad y la libertad de creación? Todas estas cosas tan amadas, al menos de palabra, por la intelectualidad burguesa. Esta fue aparentemente la preocupación del sesentero Valentín Nepomniaschi, en un artículo publicado en el año 1964 como respuesta a las posiciones de Mijaíl Lifschitz. Para Nepomniaschi lo principal es la individualidad del artista, solo esta individualidad garantiza una creación artística verdadera que no es una simple y aburrida copia del mundo, los sentidos para ser humanos son ante todo individuales y ellos otorgan la «visión», don exclusivo de los artistas, pues lo objetivo y lo subjetivo son inseparables, Nepomniaschi, en su texto «El “absurdo de la originalidad” o el “absurdo de la universalidad”», lo explica así:

La práctica demuestra que en el artista la asociación concretamente sensible se deja ver de manera más o menos vaga, a menudo precede a los vínculos lógicamente establecidos entre los fenómenos, es decir, la «interpretación» de lo visible. La «visión» es esta aguda facultad creadora, que no es idéntica ni al sentido «puro», ni al pensamiento lógico «puro», es en sí la manifestación [superior] y evidencia clara del hecho de que el sentido humano y el pensamiento humano son indisolubles.

Curiosa concepción que aunque se pretendía marxista guarda más similitud con *l'intuition* de Bergson, el antepredicativo de Husserl o la comunión con el ser de Berdiaev.

Mijaíl Lifschitz respondió a estas y otras críticas en su artículo polémico «En la aldea del abuelo» (que no fue aceptado para su publicación por ninguna revista de la época debido a la censura), en el que sale al paso de las tesis que colocan a la visión subjetiva como base de la individualidad, pues si esto fuera así, entonces tal posición supondría que incluso lo más arbitrario puede presentarse como si fuese reflejo certero de la realidad, lo que tiene consecuencias no solo en el arte, sino también en la política:



Sergei Gerasimov, *Una celebración en el Kolkhoz* (1937).

He ahí, por ejemplo, a los socialistas occidentales, o de derecha, como ahora se les llama. En la segunda mitad de los años cincuenta todos ellos cambiaron sus programas [...]. El marxismo, nos dicen ellos, inflige demasiado daño y ahora lo rechazamos por completo. Porque, si existen leyes de la historia, como Marx afirmó, que conducen a un régimen de vida socialista, entonces el hombre con su voluntad irracional no tiene a donde ir [...]. Mejor trasladamos esta cuestión al área de la visión pura. ¡Abajo la ideología! ¡Viva la mitología!

De manera que el escrito de Nepomniaschi era, en palabras de Lifschitz, una ortodoxia postiza que al afirmar que lo subjetivo y lo objetivo son inseparables olvidaba, convenientemente, señalar en qué son inseparables y en qué no lo son. Lifschitz continúa:

Todo lo subjetivo depende plenamente de la realidad objetiva, así como lo subjetivo es propiedad del mundo material y su reflejo. No hay sujeto sin objeto [...]. Sí, lo objetivo y lo subjetivo se dividen y en ciertas relaciones ellos incluso son opuestos. Sobre esto se basa toda la milenaria tradición materialista y con esta separación empezó su desarrollo la ciencia contemporánea cuando ella, en la persona de Galileo, Bacon y Descartes trazó una rigurosa frontera entre nuestro mundo subjetivo y los rasgos objetivos de la realidad real.

Lo que Nepomniaschi y otros olvidaban era que desde hacía siglos las tendencias críticas con el materialismo se han esforzado por demostrar que lo objetivo es inseparable de lo subjetivo y, a la vez, en bifurcar, en dar a lo subjetivo existencia propia independiente de lo objetivo; tal es la esencia del idealismo (en todas sus formas).

Esta discusión sobre la cuestión de la «visión subjetiva» es solo uno de tantos momentos en el debate de los sesenta, pero en este breve episodio se ocultaba algo más. En una carta que data de 1963 dirigida a su buen amigo el crítico de arte checoslovaco Vladimir Dostal, Mijaíl Lifschitz señala que gente como Nepomniaschi y otros, cobijados bajo el ala del antiguo dogmático reconvertido en liberal Jakov Elsberg, no eran más que un grupo de polluelos existencialistas a la Berdiaiev. ¿No sería este un juicio exagerado e intolerante? Lo veremos a continuación.

IV. EL CHOQUE DE IDEAS EN TORNO AL MODERNISMO EN LOS AÑOS 60



Un segundo asalto de este combate inició en 1966, cuando el periódico *Literaturnaya Gazieta* publicó un ensayo de Mijaíl Lifschitz titulado: «¿Por qué no soy un modernista?». Las reacciones a este texto no se hicieron esperar, el dogmático reconvertido en liberal Alexander Dymschitz acusó a Lifschitz de ignorar que en el modernismo existen muchos matices y, por eso, no tener el necesario «enfoque diferenciado». Para Alexander Dymschitz el enfoque leninista verdadero consistía en el apoyo a los modernistas progresistas y, en tal sentido, la posición sin compromisos que Mijaíl Lifschitz expresaba en su artículo era consecuencia de una metodología anticuada. Esto último requiere una mayor explicación. En la época, las acusaciones de Alexander Dymschitz implicaban que «¿Por qué no soy un modernista?» no se ajustaba a una línea de convivencia pacífica con el modernismo (traslación mecánica de la política exterior soviética al mundo de las artes) y al aseverar que la metodología aplicada en este escrito era anticuada, Dymschitz insinuaba que el autor de «¿Por qué no soy un modernista?» era un dogmático, un estalinista.

Encontramos un tono similar de denuncia fiscal en la carta colectiva «¡Cuidado con el arte!», firmada, entre otros, por la poetisa Lidia Ginzburg. En esta carta se sugería que el artículo «¿Por qué no soy un modernista?» suponía un retorno a las persecuciones de los años 30, a la condena injusta de artistas sinceros. En su respuesta, titulada «¡Cuidado con la humanidad!», Lifschitz dejó en evidencia que semejantes argumentos eluden el centro de la disputa –la valoración objetiva del lugar y rol histórico del modernismo– y pueden considerarse como la simple apelación a argumentos demagógicos y sentimentales con el fin de evitar tratar los problemas esenciales.

Mucho más importante que la carta «¡Cuidado con el arte!» fueron las tesis esgrimidas por el sesentero Grigori Pomerantz en su artículo «¿Quién sedujo a Caliban?», mismas que se resumen en lo siguiente: no se puede condenar al modernismo ya que todo nuevo principio madura mediante la agresividad y el nihilismo, y en los tiempos actuales el misticismo es un instrumento útil para luchar contra el racionalismo e, incluso, el arte moderno solo expresa el paso de una racionalidad anticuada a otra más avanzada. De allí que Pomerantz sentencie: «una vida contrahecha es mejor que un cadáver lógico».

Argumentaciones similares a las de Pomerantz las encontramos en el artículo «Arte y racionalismo tecnológico», cuyo autor era otro sesentero, Yuri Davidov. En este texto, Yuri Davidov se apoya en Tolstói, Spengler, Nietzsche y Ortega y Gasset para aseverar que el arte moderno nada tiene que ver con el irracionalismo filosófico o con la construcción de mitos, sino que, por el contrario, es una emanación de la Razón tecnológica. ¿Qué provoca la decadencia del arte según Yuri Davidov? La técnica, la tecnología y, el principal problema, la educación artística de masas que, según él, lleva al formalismo, a convertir al arte en una simple fórmula de técnicas. Para Davidov, la creación de escuelas artísticas abiertas a las amplias masas inevitablemente convierte al arte en una fábrica, pues lo somete a la tecnologización y racionalización, lo que significa la pérdida de eso que en el arte es «humano, demasiado humano». Entonces, para los sesenteros y soviéticos liberales, el modernismo no era nada más que la forma en que los grandes artistas se resistían a la racionalización que enajena la individualidad, una justa rebelión contra la armonía y el sentido común, contra toda estandarización y sacralización de cualquier valor estético.



V. ¿DE QUÉ TRATABA EL DEBATE (EL INDIVIDUO Y LAS MASAS)?

A muchos, acostumbrados a la imagen de la vida intelectual soviética como una monótona retahíla de dogmas controlados por burócratas, les sorprenderá que textos como lo de Valentín Nepomniaschi, Grigori Pomerantz y Yuri Davídov se publicaran en los medios más prestigiosos y no solo eso, sino que este tipo de ideas marcaran la tendencia dominante. Más sorprendente aún es saber que en la época las posiciones de los sesenteros al estilo de Yuri Davídov eran consideradas de «izquierda», en tanto las posiciones de gente como Ovsíánnikov, Lifschitz o Iliénkov eran vistas como de «derecha».

Ante esto surgen las preguntas: ¿De qué trataba en realidad el debate? ¿Qué había tras la discusión sobre la «visión subjetiva», la agresividad, el nihilismo y misticismo en las artes? En mi opinión, encontraremos la respuesta en un análisis minucioso de los argumentos críticos que

Mijaíl Lifschitz esgrimió contra el modernismo en sus artículos y libros. Al responder a la pregunta: ¿Cuál era la médula del famoso y polémico artículo «¿Por qué no soy un modernista?» que provocó reacciones tan airadas, y tantas discusiones y críticas? En este breve y bello ensayo podemos leer:

[...] a mis ojos el modernismo se entronca con los hechos psicológicos más tenebrosos de nuestra era. Con él se relacionan el culto a la fuerza, el goce de destruir, el amor por la crueldad, la sed de una vida irreflexiva, la obediencia ciega.

Una afirmación dura, tal vez muchos la juzgarán demasiado tajante, sin embargo, esta posición sin compromisos solo expresa que la crítica al modernismo contiene algo más que una simple disputa por los gustos o disgustos artísticos. ¿Qué se esconde en la negación

del realismo, de la mimesis, y de todas las formas creadas por el desarrollo artístico de milenios? ¿Son solo extravagancias o implican algo más? Según Mijaíl Lifschitz el objetivo del modernismo es el aplastamiento de la conciencia, la fuga a la superstición, negar toda asociación del arte con la realidad de la vida en



Obrero y koljosiana, escultura diseñada por Vera Mújina para el pabellón soviético en la Expisición Internacional de París de 1937.

Yevgueni Vuchétich y Nikolái Nikitin,
¡La Madre Patria llama! (1967), estatua
 de 87 metros de altura en conmemoración
 de la Batalla de Stalingrado.

nombre de la revuelta contra lo viejo, de la originalidad y de la creatividad. De tal modo, si un dadaísta como Kurt Schwitters escribió: «Todo lo que he escupido, todo eso será arte, ya que soy un artista», entonces se establece una peculiar jerarquía: arriba, los seres especiales, los dotados de la «visión subjetiva» capaces de convertir un escupitajo (o una banana pegada con cinta adhesiva en la pared) en una obra de arte suprema; abajo, la masa a la que se le considera simplona y tosca, apegada al sentido común y al realismo ingenuo.

En palabras del propio Mijaíl Lifschitz, los modernistas y toda la gente que toma como principio la negación del realismo y considera que toda la herencia de miles de años de desarrollo del arte es una falsedad obsoleta y cursi:

[...] no tiene derecho alguno a quejarse de la teoría de la «gran mentira» en política, de la mitología creada con la ayuda de la radio, prensa y cine, de la «manipulación» de la conciencia humana por parte de los poderosos del mundo, del «conformismo» y cosas similares.

Quizás lo más importante de la crítica de Mijaíl Lifschitz al modernismo es su planteamiento de que ninguna idea es solo una idea, *toda idea tiene su correlato en la vida*



social. Pese a las intenciones nobles de muchos artistas y teóricos, el modernismo, con su apelación a los instintos contra la razón, con su suposición de la existencia de una capa superior de hombres capaces de convertir un escupitajo o un pedazo de basura en arte, se liga *no* con el ascenso de las masas trabajadoras, sino con la reacción del viejo mundo que busca aplastar este movimiento revolucionario. A los seguidores del modernismo, Lifschitz les pregunta:

¿Deseabais la fuerza vital, os hartaba la civilización, huisteis de la razón al sombrío mundo de los instintos, despreciabais a la masa en sus esfuerzos por ir a los fundamentos elementales de la cultura, exigíais de la mayoría el sometimiento ciego al llamado irracional del superhombre?

Esta alta matemática de pinturas abstractas, *pop-art* y teorías surrealistas, encuentra su correlato –puede que no deseado– en el puño de hierro, en las muchedumbres que corren tras la carroza dando vivas a la –ya fallecida– reina de Inglaterra. No obstante, existe otro aspecto en el modernismo que resulta más fundamental en su transformación en un fenómeno de las tinieblas contemporáneas. Cito en este momento un pasaje del artículo de M. Lifschitz, «Fenomenología de la lata de conserva»:

Cuando el capital somete la creación espiritual a las leyes de la producción material, toda la perversidad de este régimen social, la hipertrofia de las formas sociales que le es inherente, el aislamiento del contenido real, se manifiesta en la febril convencionalidad que alcanza dimensiones gigantescas. La obra del artista modernista, que en su lado convencional posterga más y más el valor de la representación de la vida, es el objeto ideal para la especulación. El capital entra en esta esfera sirviéndose de las manchas de tinta de Pollock o de los recibos que Klein daba a sus compradores en lugar de un cuadro, como simples signos del valor, indiferentes en esencia con el mérito estético de la pintura. Ello no incomoda al contenido real de la mercancía.

El modernismo no es un fenómeno ajeno, sino que está profundamente vinculado con el parasitismo del capital financiero en el que el contenido, es decir, el valor de uso de la producción, es irrelevante, esto es, con ese mundo del capital financiero en el que se forman enormes masas de capital ficticio y que engendra una forma de arte que le es propia y adecuada. El arte sometido al comercio depende



más de las reputaciones creadas por críticos, curadores y aparatos de publicidad que permiten a los inversores colocar enormes masas de dineros en bienes efímeros, la novedad es el valor principal que permite al consumo convertirse en un acto vacío, ritual, una función más del proceso de venta que de por sí no tiene más sentido que comprar lo nuevo, simplemente porque es nuevo.

Y esta subyugación del arte al capital financiero se entrelaza con un fatídico giro en la conciencia de los artistas. Al analizar la famosa litografía de una lata de sopa, máxima obra del conocido Andy Warhol, en el mismo texto recientemente citado Mijaíl Lifschitz se pregunta qué diría esta lata si pudiera hablar:

¡Yo soy una simple lata de conserva, y yo os hablo a vosotros que tenéis oídos para escuchar! Os hablo a vosotros que os alejasteis de la verdadera felicidad como algo que sale del estado elemental, inerte de la materia. Pero vuestro principal crimen y vuestro infortunio consisten en que pensáis. Libraos de este infierno en la tierra, de toda idea y de toda responsabilidad: he ahí el ideal de todo hombre contemporáneo. Sed simples e irresponsables como la estúpida hojalata de la que están hechas las máquinas. De verdad os digo, venid a mí todos sufridos y sobrecargados de problemas, ¡y yo os daré calma!

De modo que el modernismo es la capitulación de la intelectualidad ante ese monstruo animado que es el modo de producción capitalista, ante las fuerzas impersonales que parecen controlar inexorablemente la vida de cada individuo. Ya no se quiere la conciencia de la impotencia del individuo aislado ante la enorme maquinaria de las multinacionales y Estados burgueses, no se quiere pensar en eso, se prefiere fugar a las

formas agresivas e hipnóticas que permiten olvidarlo todo. Lifschitz escribió al respecto:

La posición del dadá o del *pop-art* es el suicidio del espíritu o, expresándolo científicamente, el intento de salvarse del exceso de retroalimentación por medio de su contrario extremo, la desconexión total.

Así, se crea un nuevo esnobismo. Todo se vuelve banal e intrascendente, nada se toma en serio y todo se reduce a una pose. El propio arte abstracto en el que el pintor lanza tarros de pintura al lienzo señala que el contenido ya no le importa a los artistas, lo importante es la pose que no solo permite escapar de la realidad del capitalismo putrefacto, sino también asegurarse una jugosa carrera con privilegios, dinero y fama.

Se puede decir que estas ideas de Lifschitz respecto del modernismo se ligan con esa denuncia de la banalidad burguesa que se puede encontrar en películas como *La Nueva Babilonia* y *Don Quijote* de Grigori Kozintsev, *De gente y de bestias* de Serguéi Guerásimov o el documental *El fascismo cotidiano* de Mijaíl Romm. En *La Nueva Babilonia* podemos observar una escena en la que los capitalistas asisten a la masacre de los comuneros en París tal y como si fuese un día de campo, y esto es ilustrativo de que la frivolidad de la burguesía y sus cortesanos se liga íntimamente con el talón de acero, con las formas más brutales de la dictadura de clase.

VI. LAS PREVISIONES DE LOS MARXISTAS-LENINISTAS SOVIÉTICOS Y LA EVOLUCIÓN DE LOS SESETEROS HACIA LA CONTRARREVOLUCIÓN

Tras nuestra breve exposición surgen las preguntas: ¿Puede ser que Évald Iliénkov exagerase al hablar de la renuncia del marxismo por parte de los filósofos sesenteros en favor del positivismo y el clericalismo existencialista? ¿Acaso no hizo gala Mijaíl Lifschitz de dogmatismo cuando en sus cartas personales tachó a los jóvenes intelectuales sesenteros como existencialistas escondidos, como la regeneración de las viejas ideas de los kadetes liberales? La respuesta la tenemos en la trayectoria de los partícipes en el debate estético.

En sus diarios personales, el citado Valentín Nepomniaschi, ya en los años 60 dudaba de si era necesario ir por la senda del progreso, puesto que este progreso cuesta demasiado y, por ello, pedía a la sociedad que se libere del racionalismo demoníaco. En los años 70, celebraba la irracionalidad y veía la esencia del ser humano en los fines no terrenales. En los años 90, condenó los 70 años de materialismo, de cosmovisión irreligiosa bolchevique cuyo pecado fue hacer que el hombre crea que puede ser dios y someter al ser: «La principal tragedia de la humanidad es que repudió o perdió a Dios», escribió Nepomniaschi en sus diarios.

Yuri Davíдов en los años 60 condenó a la Razón tecnológica, en los años 80 abominaba al marxismo y vituperaba el «apocalipsis de la religión atea». Retomando las ideas del pensador prerrevolucionario kadete Serguéi Bulgákov, Davíдов pontificó que el pecado del racionalismo fue una divinización del ser humano que condujo a las pérdidas doctrinas revolucionarias de Marx cuya única aspiración era destruir la religión y con ello a la única fuente de la libertad individual que es la comunión con Cristo a través de la Iglesia.

El sesentero Grigori Pomerantz no esperó a la Perestroika, a finales de los años 60 en un artículo publicado en el *Samizdat* afirmaba que la intelectualidad para ser libre no debía buscar al pueblo, pues la misión del auténtico intelectual es la búsqueda del reino de Dios en nuestro interior. Para Pomerantz los mejores intelectuales son los que viven sin ninguna raíz popular, los que no abrigan esperanza alguna de ligarse al pueblo como fuente de sabiduría. Al mismo tiempo, Pomerantz condena todo movimiento de carácter popular: como ya citamos anteriormente, «el pueblo es bueno mientras está inmóvil, sin meterse en la historia». Obviamente, Pomerantz fue un destacado ideólogo liberal en tiempos de la Perestroika, un ideólogo que veía en las masas populares una especie de subhumano «esclavizado por el miedo, la envidia, la ofensa, el miedo y la sed de venganza».

Ante semejante evolución quedan pocas dudas de que las valoraciones que los marxistas soviéticos más lúcidos realizaron en la década de 1960 no eran erróneas. Los jóvenes marxistas sesenteros involucionaron rápidamente al clericalismo (o al liberalismo) y renegaron del marxismo-leninismo para recuperar a Berdiaev, Struve y Stolipin. Y esto hace que las palabras de cierre al ya referido artículo de Mijaíl Lifschitz «¿Por qué no soy un modernista?», adquieran aún más relevancia:

[...] la multitud comunista no necesita de los mitos enneguecedores. Ella necesita de un pueblo que se conforma de personalidades conscientes. La liberación de cada uno es la condición de la liberación de todos, se dice en el *Manifiesto Comunista*. He ahí porque estoy en contra de la así llamada nueva estética que bajo la apariencia del espíritu innovador le trae a la masa las ideas viejas y crueles.

¿Quién no la mira? Es de la entraña
del pueblo cántabro y minera.
Tan hermosa como si uniera
tierra y cielo de toda España.

¿Quién no la escucha? De los llanos
sube su voz hasta las cumbres,
y son los hombres más hermanos
y más altas las muchedumbres.

¿Quién no la sigue? Nunca al viento
dio una bandera más pasión
ni ardió más grande un corazón
al par de un mismo pensamiento.

¿Quién no la quiere? No es la hermana,
la novia ni la compañera.
Es algo más: la clase obrera,
madre del sol de la mañana.



Maria Teresa León junto a Lorca (izquierda) y Alberti (derecha).

culturalmente a la resistencia antifascista. En este relato, la escritora retrata la angustiada espera de una madre, que, cargada de dolor y falta de certezas, aguarda la vuelta de los soldados que se han ido al frente. Una madre, vecina de otra, le recrimina a la segunda que sus hijos no estén en la batalla (¿todos volverían, si fueran todos los que tienen que ir?). Y su marido, en la taberna, ¿por qué no va? El relato está saturado de la podredumbre de las imágenes que deja una guerra. Puede leerse:

«Oye; yo herí a aquel; tú mataste mi perro. Es la guerra, es la revolución, es la vida. Dime que me puedo morir». El amigo sintió volcársele en el pecho toda su ternura, vaciarse de amor a un semejante y deseó aquella ingenua muerte. Deseó ser aquel hombre volado por las moscas, resquebrajado ya en el último quicio de la vida, a punto de hundirse con la más hermosa de las muertes.

La madre del relato sabe que el pronóstico cuando un hijo se va al frente está inclinado hacia la muerte. Lo contrario es casi un milagro. Del mismo modo, cuando *El Mono Azul* comienza a azuzar la batalla cultural antifascista, María Teresa León, urdidora de un romancero en honor a Lorca, sabe que tendrá que salir de su país.

Antes de verse desterrada, participó en la creación de un organismo, auspiciado por la Asociación de Escritores Antifascistas, que trató de salvar obras de arte de los edificios defendidos por la resistencia. Entre el 7 y el 11 de diciembre, María Teresa León tuvo en sus manos el destino de *Las meninas*, cuadro que fue enviado, junto a otros 64, a Valencia. Se explica que la falta de previsión provocó que la obra pasase por el puente de Arganda por fuera de las ruedas del camión que lo transportaba, suspendido, junto a otra de Tiziano. Por todo ello, fue relevada de su cargo en la junta de incautación. Los aviones alemanes habían bombardeado el Museo del Prado unas semanas antes.

María Teresa León se exilió a Francia. También pasó por Argentina (donde el matrimonio permaneció 23 años y donde nació su hija Aitana) e Italia. Su regreso no pudo ser hasta el 27 de abril de 1977, cuando volvieron a pisar su país 38 años después. Ella ya dudaba de a dónde regresaba: el alzheimer devoraba a la escritora por dentro desde hacía seis años. En 1988, solo once años después de su vuelta, con 85, moriría en un centro de la sierra madrileña. En su epitafio se puede leer un verso de Alberti: «Esta mañana, amor, tenemos veinte años».

CUENTO: «DE MUERTE A MUERTE» (1937)

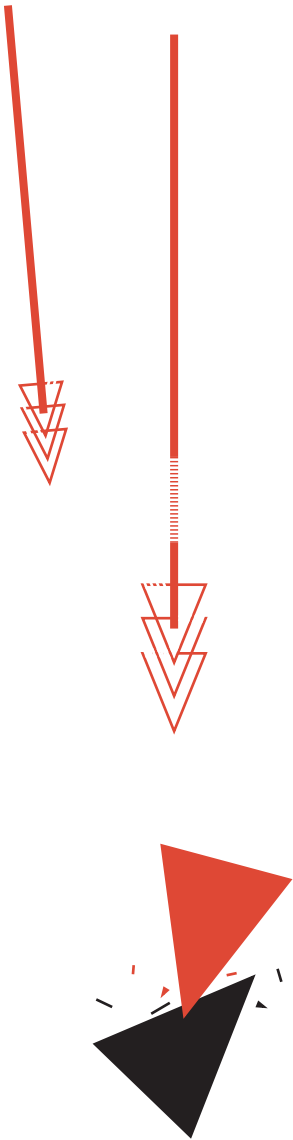
Iba a incorporarse. Un hombre cuando se decide a quedar bien en la vida, sin saber por qué, hace el gesto masculino de apretarse el cinturón para sujetarse los pantalones. El «Guinda» se subió los pantalones de pana y se marchó a incorporar. «¡Hijo, es la guerra!»; «Da noticias»; «¡Me moriré!». Todo lo que en aquella ocasión decisiva sonó en sus oídos fueron coplas de mujeres. A los pocos días, en la carretera por donde él se marchó, la hermanilla pequeña, esa que gasta trenzas despeinadas y limpia, quitando, como una mujer, los mocos al pequeño que lleva en las ancas igual que un botijo, decía a los caminantes: «Nuestro hombre está en la guerra».

«¿Cuántos hombres tenéis en la casa?»; «Pues ese»; «¿Quién queda para el campo?»; «Pues, nosotras». La hermanilla sabía bien que si más hubiese habido, más hombres hubiera dado su casa. «La patria llama a los mozos», medio se oía decir a un viejo sentado en una piedra del camino. «¡Jesús! ¡Los moros nos van a derrumbar España!», era la opinión de una vieja. El castillo cerraba el pueblo con sus agudos colmillos al aire. En los balcones del lugar se lucían rótulos y banderas. Las organizaciones colocaban más letreros, sobre todo en ésos que parecen palacios con portales grandes para que entren coches de señoritos o en aquellos que lucen su jardín con rejas pintadas de verde, donde aún se cree ver asomar la señorita que seguía por el «El Hogar y la Moda» las elegantes maneras del vestir ciudadano. En todos estos sitios la mano vengadora del oprimido puso su huella: «¡Eh! ¿Quién sabe escribir con buena letra *Comité de Pastores pertenecientes a la U.G.T?*» Trajeron al secretario del Ayuntamiento. Temblaba. Todo temblaba aquellos días en el pueblo, menos judas sacado de la iglesia y plantado en el control con una banderita roja y Cristo, cambiada su corona de espinas por una alegre corona de hojas tiernas de fresno.

Se barría el lugar con las iras ocultas bajo los trajes masculinos, esos trajes de pantalón de pana color de miseria parduzca que resisten el agua y los soles para, al final de su vida, endurecerse como panderos antes de ser heredados por los hijos, a quienes se les asientan en las nalgas las costuras mal hilvanadas por la madre. La ira del pueblo hacía levantarse las blusas negras que caen enlutando los cuerpos, como si estos ya tuvieran su destino a la mortaja y al llanto. Estas blusas no se achican para que las hereden los muchachos, porque es costumbre que se vaya de color sufrido, como es el gris hospiciano o el azul que aguanta la lejía. También la ira del pueblo agitaba las faldas y los cabellos oscuros, que parecieron rojos cuando subió el incendio purificando el sitio donde estuvo la cárcel. Tardó en despintarse el rótulo de aquella casa. Cuando se vieron los huesos de las piedras, los vecinos se retiraron a descansar con el corazón ancho abierto a Castilla, que volvía a ser suya por conquista, militarmente, como sus antepasados la poseyeron, palmo a palmo, metro a metro, entre dolores mortales de crecimiento.

Por la carretera se fueron después los voluntarios. El padre de Zoilo, presidente de los cabreros y pastores, se quedó con la cayada temblándole de ansias: «Yo también fui soldado». Durante una sesión explicó a los del Ayuntamiento

¹ Se sobreentiende que es Cuba. «La manigua» hace alusión a un terreno pantanoso, generalmente improductivo, cubierto de maleza.



cómo se hace la guerra en la Manigua¹ y por qué la Dehesa Ventera debía ser toda del pueblo y no repartirla con el otro pueblo que quedaba costero. Aquel día se levantó también a hablar un hombre flaco, azulado de barba, los ojos chamuscados de sol. Era uno que también conocía la guerra (había estado en el Tercio), cantaba fandanguillos y picaba tabaco con una navaja de esas que los viajeros compran en la estación de Albacete a los albaceteños de ancha faja negra clavada de reflejos mortales. Discutieron. En los pueblos se discute lentamente, porque lenta pasa la vida. Unos serán de opinión de arreglar primero el pueblo; otros, de arreglar la patria. Allí no se escuchaban más razones que las de los bien barbados; los jóvenes estaban excluidos de la reunión. La loca juventud sacaba los santos de su aislamiento y los ponía en pie de igualdad humana, apeados al fin de los altares o de las alturas, pobremente pálidos de vísperas y sermones de varios siglos. «Guinda» fue quien decidió el asunto. Levantó los ojos, muy abiertos, se descubrió la cabeza con esa cortesía de los hombres acostumbrados a estar entre iguales, y sentenció: «Primero ganar la borrega que repartirse la pelleja». Todos comprendieron. La borrega era la ancha y hermosa tierra de España con sus hombres montañosos y sus venas de agua arañándole la carne hasta dar en el mar. La patria, como decían los más viejos, aquellos que volvían con traje de rayadillo de las colonias y un canuto con la licencia absoluta.² Los viejos desgraciados que sirvieron al rey y nunca a su patria, los que limitaban la patria a votar con el candidato que ofrecía y no daba, a marchitarse esperando la breve fortuna de una cosecha, los que morían sobre la tierra aguardando sentados la propia. Tierra de relente para los que la vigilan y la parten y la fecundan. Tierra de cementerio, vendida a palmos y no a hectáreas ni a fanegas. Tierras de pan morir y no de pan ganar, tierras de otros. La patria comienza hoy. La patria empieza el 18 de julio.

«Guinda» se sacudió los dedos de los pies, la planta, los tobillos, metió el todo en un lebrillo, donde la hermanilla puso hierbabuena, y el agua se coloreó de llanura. El jabón, vetado de azul, fue refrotado por las piernas peludas de pastor de cabras, piernas terminadas en esa pezuña callosa del que solo conoce los montes, con polainas de pelo como líquenes de peña subidos hasta la ingle. La hermanilla cambió dos veces el agua del lebrillo muy seria, asistiendo al lavado precursor de la vela de armas, hosca entrada en vida fruncido el ceño, como había comprendido que es necesario hacerlo los días de duelo, de amor o de marcha. «El Guinda» sería el primer mozo que marchase a conquistar la borrega, que fuese a la guerra para evitar mayores males, daños como esos de los que daban cuenta los periódicos. Los periódicos que traía la hermanilla y que eran tirados por las portezuelas de los coches ligeros que arrancaban de raíz las casas del pueblo a llevar órdenes, noticias, milicianos. Todas las vecinas se reunieron en la cocina de la madre mientras «Guinda» acababa de dominar aquellos pies callosos. «Criar hijos ya se sabe que es penar». «No se aflija; algunos soldados vuelven». «La Asociación, ¿le dio permiso?». La madre, al comienzo de la visita, aguantó con esa gentileza campesina que se acentúa los días de pésame; al final, dio un respingo: «Que vuelven, que

² Se alude a soldados repatriados de las guerras coloniales como la de Cuba o Filipinas, que recibían una licencia de cartulina en una especie de canuto de lata. Así, la expresión «dar el canuto» equivalía a tener licencia como soldado.



³ Zona montañosa navarra donde se sucedieron dos importantes batallas durante la primera y la tercera guerra carlista.

vuelven... Si fuesen todos los que tienen que ir, volverían antes». «Si lo dice por mí, aún los tengo pequeños». «Sí, pero tu marido en la taberna, el día y la noche. ¿Crees que no sabemos que la mañana que nos dieron la iglesia se bebió las vinajeras?».

«Guinda» estaba listo. Salió y el corro se fue dispersando por el pueblo. Su tía lo llamó aparte: «Hijo, aunque ya sé que eres incrédulo, préndete esta medallina contra las balas y la metralla... La llevó tu tío cuando libraron la de Montejurra³ y le preservó». «Guinda» tuvo como un vuelco en el interior de su pecho. ¿La rechazaría? ¿Y si le traía la mala el hacerlo? La tía lo besó entre las cejas, luego en el pelo, después en las dos sienes. «Guinda» la dejó hacer. Notó que le hacía la cruz y no la detuvo. ¿Y si esto le acarrea la suerte? Después, la tía humedeció la punta de sus dedos, y con las yemas aldeanas, rasposas de ir al escardeo, ungió levemente los párpados del mozo. «Para que no veas venir la muerte». Después le santiguó la boca. «Para que nunca vendas a tu patria ni con la acción ni con la palabra». «Guinda» vio un rayo cruzarle las entretelas de los ojos. No había pensado en la muerte. Pero un voluntario debe pensar en la muerte. «Tía, ¿usted vio al tío-abuelo muerto?». «Oye hijo, te meto la camisa del padre y seis pañuelos de hierba. Te ponemos medio chorizo que trajo la Carmen». La madre hablaba de la vida; la tía, de la muerte. El pueblo, flexible de banderas, seguía rotulando las casonas con enormes letras rojas o negras. «Guinda», cuando echó a andar, se alzó los pantalones y se apretó el cinturón como cuando los hombres se deciden a quedar bien en la vida. Pensó con desprecio en los que se repartían en la Asociación y en el Ayuntamiento la piel de la borrega antes de ganarla y se fue a pelear por la patria, como deben hacerlo los hombres.

⁴ Cuerpo militar formado por milicias populares y organizado por el Partido Comunista.

Así habló en el 5.º Regimiento⁴ cuando le interrogaron. Su voz sonó a llanura feudal. La cabeza despejada miró la cúpula de la torre de los Salesianos; después el patio. A esas horas estarían los mozos con los brazos doblados bajo la nuca contando las nubes; la hermanilla, preparando las sopas al más chico; la madre, aguardando su vuelta sentada en el banco de madera que él compró en San Clemente, banco de madera de pino, con tina colchoneta de flores, y delante una mesa que hizo el padre, y donde grababan a punta de cuchillo las fechas de los nacimientos. Tuvo miedo de no entenderse con aquellos hombres cuerpo a tierra manejando un fusil imaginario, con aquellos otros que se agrupaban a escuchar palabras que no oyó nunca.

⁵ Es el inicio de una canción popular en la zona republicana durante la guerra.

Si me quieres escribir
ya sabes mi paradero...⁵

Hasta la noche vagó por el patio. A esa hora encontró un amigo. Partió su pan con un perro de esos que dejan la casa porque los atrae, como a las mujeres ventaneras, las bandas de los regimientos. Acercó a sí al perro cuartelero de lanas rizadas canelas y blancas. A aquella hora de la noche sólo funcionaría en su pueblo el control, con las escopetas de caza dispuestas y la linterna del empleado de arbitrios para leer los papeles. A aquella hora primera, cuando la novia sale al zaguán o deja la trampilla de la cuadra alzada para que él entre y confunda para siempre el olor del amor y el del estiércol. Hora cuando poco

a poco todo se vacía, se esconden, se evaden los campos y cruza el cárabo con un lamentar de pastor sobre los techos de las tenadas.

El perro se arrebató a ladrar. «No tengas miedo, no muerde». Pero mordió. El miliciano herido sacó la pistola y lo tendió a los pies del «Guinda», despanzurrado, como una vejiga desinflándose, con los pelillos canela y blanco inservibles de sangre.

«Te he quitado un amigo. Aquí tienes otro». Y le tendió una mano ancha, de dedos macizos, amplios de base, comidos de uñas, como los suelen tener los forjadores.

«Guinda» durmió aquella noche soñando con perros muertos, con salivilla de tías ancianas, arropado por fusiles, inquieto con lo que habría de hablar al día siguiente para contestar que no sabía leer, y que para nada de utilidad podría serle aquel papel de instrucciones que había recibido.

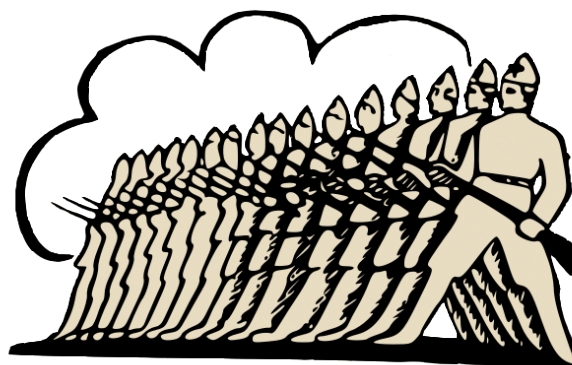
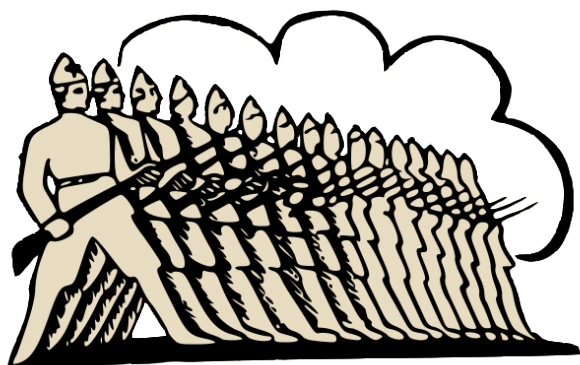
Con la mañana, el perro apareció en medio del patio, con la panza rosada llena de sol y las cuatro patitas al cielo; pero también apareció su amigo. El amigo que lo acompañaría en el largo tiempo de un año.



«Guinda» volvió a sentir una bocanada de sangre en la boca. Ya no era el pueblo, ni la hermanilla esperándole en los caminos que vuelven de la guerra. Sólo quedaba, casi sensible a las palmas de sus manos reseca de fiebre, el amigo. ¡Cabrón! Él tuvo la culpa de que lo expulsasen del partido. Sobre la frente goteada de ese sudor pegajoso que da la extrema vida de los agonizantes, caía el sol recortado en hojas de chopo, ligeras al viento como corazones. Había un ruido de fuente que hacían los trigos. Eso le aumentaba la sed. Pasaron unas mujeres que se inclinaron como si fuesen a recoger una moneda para llenar sus ojos atónitos del color de la sangre viril. Seguía con la vida en un hilo, trepándole

como una araña. ¡Cuántas veces sujetó con gesto masculino sus pantalones y se lanzó al ataque! ¡Cuántas veces durmió con un solo ojo preocupado por las letras de la cartilla! Bailaban las letras de todos los colores entre sus párpados. El amigo se había empeñado en que aprendiese a leer. Lo había zarandeado hasta que le hizo comprender con claridad toda la turbia guerra que le llenaba de fango los tobillos. Su fusil tuvo un cerebro. «El Guinda» combatió despreciando más que nunca a los que en su pueblo se repartían la borrega antes de ganarla. «¿Dónde está mi fusil?». No se pudo mover. «Algún cochino italiano he matado. ¿Por qué me han excluido del partido? La medalla de la tía

tiene la culpa». Le roía un animal extraño el tórax y le resbalaba luego por el cuerpo. La infinita soledad comenzaba a cubrirle los párpados. No era dolor físico, sino moral. «¿Por qué me han echado? Bebo, bebo; claro que sí que bebo. Pegué un tiro en la taberna. Me han dejado solo. ¡Agua!». No estaba solo. Varios heridos aguardaban la llegada de la ambulancia. Pasaban camiones cargados de soldados hacia el frente. El combate se sentía crujir por las entrañas de la tierra. Los soldados apretaban los dientes sin cantar. Tenían miedo de no tener bastante ira para disparar sobre los enemigos. Algunos hacían ejercicios de memoria recordando las prisiones, el hambre, los desprecios.





Era una guerra de clases y estaban frente a frente, los pies descalzos y los generales cubiertos de medallas. «Hay que conquistar la borrega», gritaba delirando el «Guinda» a las ruedas de los camiones. Se había olvidado de lo que aprendió en doce meses y se unía a la tierra, a los trigos, complacido del año de bienes que tendrían las trojes. «Hay que salvar la patria, muchachos», deliraba. Había olvidado el lenguaje del amigo con su precisión política para que los problemas tuvieran su justa medida. «Morimos por los pobres del mundo», quiso decir; pero se llenó de lágrimas su cara como pan quemado, comprendiendo que moría por su pueblo, por sus campos, por aquellas casas raquíticas de adobes que un día se pusieron flexibles de banderas; que moría por el pozo de su casa, y por las palomas del palomar, y por el carro que compraron en Cuenca, y por la silla donde su madre se sentaba, y por el hermanillo que nació cuando la Concepción. Comprendió, como si un río se precipitase en la poca ánima que quedaba en su pecho, que era un campesino atado a la tierra española de ancha y hermosa frente. Y comprendió que no vería más, nunca más, las yuntas del pueblo, ni la iglesia ennegrecida, ni el Judas con banderín rojo en la carretera, ni el Cristo coronado de tiernas hojas de fresno, ni la madre. No se quiso morir, y con la misma voluntad del roble que busca el viento, se incorporó en la camilla. Pasaba el amigo.

Por la carretera pasaba el amigo dando órdenes a un grupo de fusileros. Cuando vio al «Guinda» se detuvo. La mano del «Guinda» agarró la ancha mano de forjador, con sus dedos macizos, anchos por la base. «¿Verdad que no me han expulsado del partido?». La muerte comenzaba a recorrerle los pies. «Mira; estoy ya como si me hubiesen plantado en la tierra. Echaré pronto hojas». El amigo dudó, quiso irse. Era un mal ejemplo el que daba quedándose allí con un expulsado del partido que había herido a un compañero en riña, que no comprendía los deberes políticos de un buen militante. «Oye; yo herí a aquel; tú mataste mi perro. Es la guerra, es la revolución, es la vida. Dime que me puedo morir». El amigo sintió volcársele en el pecho toda su ternura, vaciarse de amor a un semejante y deseó aquella ingenua muerte. Deseó ser aquel hombre volado por las moscas, resquebrajado ya en el último quicio de la vida, a punto de hundirse con la más hermosa de las muertes. Muerto de fe. El amigo, el hombre de la pistola en la cintura y el trabajo ilegal y la burla constante y el quiebro de rodillas al policía envidió la serena paz del combatiente por la tierra y estuvo a punto de quejarse porque él no había

conseguido tener nunca tierra, ni pueblo, ni casa, ni descanso. Arrodillado junto a la camilla del «Guinda», se dijeron aún cosas infinitas: «Yo muero por los pobres del mundo. ¿Es así como te gusta oírme hablar? Camarada comisario: ¡cuánto me has hecho quebrar la cabeza para capacitarme!... Dame mi carnet. Devuélveme mi carnet». El amigo sacó de la cartera militar su propio carnet rojo, su vieja ejecutoria revolucionaria, y lo colocó entre los dedos del «Guinda». El «Guinda» abrió las pupilas otra vez a la luz de la patria. Debíó de pensar en su madre o en la definitiva presión de la tierra. El amigo seguía inventando suavemente, como si estuviese delante de una cuna relatando la historia del héroe que poco a poco entraría en los romances y en las guitarras. Poco a poco se le acabó la voz. No era necesario arrullar a la muerte. El «Guinda», campesino español, no volvería a hacer el gesto masculino de apretarse los pantalones antes de entrar en la batalla.



ENTREVISTA A ELENA MEDEL

POR IRENE UROZ

*poeta
novelista
editora*



«Nací en una familia obrera, sin vínculos con la cultura pero con un respeto enorme por su valor simbólico»

Nacida en Córdoba en 1985, vives en Madrid desde hace muchos años. Publicaste tu primer poemario *Mi primer bikini* (2002) con tan solo 17 años. Entre tus obras podemos encontrar poesía, ensayo y tu primera novela, *Las maravillas* (2020). Además de autora, eres editora y diriges el sello de poesía La Bella Varsovia. Es un placer para nosotros poder contar contigo para el número 1 de Para la voz.

En tu ensayo *Erudición sobre hormigas y rositas: acerca de los libros y las mujeres que los escriben* (2023), haces referencia a la posibilidad de cambiar, en las solapas de los libros, la información biográfica: no referirse tanto a quién escribe –lugar y año de nacimiento, libros publicados y reconocimientos obtenidos–, sino a las circunstancias en las que escribe. Cuéntanos, ¿cuáles son tus circunstancias?

Comunes a muchas otras personas de mi generación y de mi clase social... Nací en una familia obrera, sin vínculos con la cultura pero con un respeto enorme por su valor simbólico: implicaba educación, formación, y con ello el acceso a una vida que se suponía más próspera en términos materiales, aunque la realidad les desmintiese. Siempre he trabajado como autónoma en el sector del libro –ahora como editora principalmente, pero antes donde y por lo que me pagaran–, y vivo de alquiler en el barrio de Carabanchel. De siete a nueve de la mañana –antes de empezar mi jornada– me dedico a mi escritura, bien centrándome en el proyecto de ese momento u ocupándome de otros asuntos, como responder a esta entrevista. No describo nada excepcional, sino que se trata de una situación muy parecida a la que viven otras muchas personas que se dedican a la creación, tanto en literatura como en otras disciplinas, sumando también –mujeres casi siempre– la responsabilidad de los cuidados; no es mi caso, y ahí un privilegio mío.

En el mismo ensayo, escribes: «Nuestras circunstancias marcan lo que escribimos, nuestras posibilidades y nuestras decisiones, por mucho que no lo impregnen de manera explícita». Siguiendo esa línea, nosotros compartimos la opinión de que conocer las experiencias vitales de un autor –atravesadas en última instancia por la clase– es fundamental para entender su producción literaria. ¿Crees que esto se refleja en tus obras?

Antes, dos sensaciones contradictorias sobre esa relación entre vida y autoría. La primera es que, ante una creación artística, nuestra reacción inicial siempre tiene que ver con lo emocional: me gusta, no me gusta. Luego racionalizamos nuestra opinión, buscamos argumentos y conectamos con otras referencias, elaboramos un discurso; ahí encaja lo que aporta la información biográfica. La segunda sensación tiene que ver con el hecho de que una obra tiene que sostenerse por sí misma, sin ese andamiaje biográfico, que a mi juicio debe sumar pero no representar el todo; la condescendencia –otra forma de dominación– de que en muchas ocasiones una obra en la que falla el cómo se justifique por el qué.

Al margen de esto, espero que mis circunstancias se reflejen en lo que escribo. En la elección de temas de *Chatterton*, un poemario sobre las precariedades –laboral, económica, emocional–, y *Las maravillas*, una novela sobre el dinero, y también en el andamiaje de mis libros: la extensión brevísima de *Chatterton*, o la estructura fragmentaria de *Erudición sobre hormigas y rositas*, escrito cuando el trabajo remunerado me lo permitía, por lo general en ese rato inicial de la mañana o algunas noches, al terminar. Y en la voluntad política, sin la que yo no comprendo mi labor como creadora: sin esa reflexión sobre el mundo desde la ideología, que para mí comprende tantas posibilidades.

¿Crees que tiene importancia el género de un autor a la hora de abordar ciertas cuestiones como el matrimonio o la dependencia económica –o las vivencias y reflexiones en general de los personajes–, temas que tratas en tu novela *Las maravillas*?

Sí y no. Creo que cualquiera, con independencia de sus circunstancias –género, clase, raza, etcétera–, puede abordar cualquier tema; lo contrario anularía la posibilidad de la ficción, de la imaginación. Sin embargo, el punto de vista lo marcan de forma inevitable nuestras experiencias: lo que hemos vivido, cómo lo hemos vivido, definen nuestra ideología y nuestro posicionamiento. Suelo mencionar una novela que me entusiasma, *La parábola del sembrador*, de Octavia E. Butler; la leí en la traducción de Silvia Moreno Parrado para Capitán Swing. Se trata de una distopía –es decir, absoluta fabulación–, pero las decisiones que toma Butler en cuanto a la trama, los personajes, etcétera, se vinculan con sus circunstancias de género, raza... Sería una novela diferente si la hubiera escrito una mujer blanca o por un hombre negro, porque las circunstancias de escritura de Butler, sus experiencias de vida, etcétera, habrían sido diferentes.



En numerosas ocasiones has dicho que tu novela *Las maravillas* es una novela sobre el dinero, o más bien sobre la falta de dinero. Por ejemplo, en el propio libro, hablando de María, escribes: «El piso en el que vive es el piso que puede pagar, no el piso en el que le gustaría vivir, y el trabajo que tiene es el trabajo al que puede aspirar siendo quien es, teniendo el dinero que ha tenido. Lo que no ha vivido no lo ha hecho por dinero; por la falta de dinero. Los viajes que no ha disfrutado, los vestidos que ha preferido no comprar, los almuerzos que ha preparado en casa para Pedro y para ella con tal de ahorrar un poco. El dinero que enviaba a su madre no ha bastado para contentar a Carmen; quizá le pareciera poco, quizá no valorase –algún día– que su ausencia se debía justo a eso: al dinero». Cuéntanos un poco más.

El origen de *Las maravillas* es el capítulo titulado «El reino», en el que se presenta a Alicia –una de las protagonistas– en su primera adolescencia, haciendo un trabajo con unas compañeras. En el borrador ya latía esa tensión de clase entre las chicas. No me senté a escribir sobre un tema concreto, sino que ese interés me acompañaba ya; lo venía abordando en *Chatterton*, en artículos de opinión... Me interesa pensar sobre el dinero, sobre la manera en la que el dinero que se tiene o que no se tiene define nuestras vidas. Ese fragmento que citáis describe la biografía de María, la otra protagonista, justo por aquello de lo que carece. Es uno de los rasgos de este personaje –una mujer de clase trabajadora–, la certeza de aquello que no se posee, frente a Alicia, desclasada, instalada en la vida que considera que perdió. Y me interesaba pensar sobre el dinero desde personajes femeninos, porque en muchas ocasiones lo universal –los grandes asuntos de la literatura– se identifica con lo masculino, y lo de las mujeres con lo parcial, lo marginal, etcétera. De ahí que plantease una novela sobre el dinero, sobre la clase social –temas que apelan a todo el mundo–, protagonizada por mujeres.

Hablemos de política. Pero no de la institucional, sino de la que hace la clase obrera organizada: en los centros de trabajo, en los centros de estudio, en las asociaciones de los barrios y en los pueblos. En el primer capítulo de tu novela, la misma María, reflexionando sobre su actividad política cuando era joven, le responde a una compañera adolescente: «Nunca me encontré a mujeres como nosotras [...]. A mujeres pobres. Incluso para protestar hay que tener dinero». ¿Compartes tú esta opinión?

Por supuesto. A esta reflexión de María la acompaña una enumeración sobre las huelgas y las manifestaciones en las que no participó, pero en las primeras versiones de la novela yo –qué ingenua– describía en afirmativo. No resultaba coherente, porque una mujer con sus circunstancias no podría quedarse sin ese día de sueldo o señalarse ante sus jefes como alguien problemático, así que lo reescribí. El activismo exige tiempo, en cantidad y calidad: muchas horas de disponibilidad, muchas horas con la energía correspondiente. De ahí que las luchas obreras se apoyen siempre en el sacrificio, también en una heroicidad perversísima. En muchas organizaciones sociales, en la política institucional, los lugares de decisión y de poder los ocupan muy a menudo personas de clase alta: disponen de ese tiempo al que me refería, también de contactos, de un dinero que paga su formación y su desarrollo, etcétera. De ahí que en muchas ocasiones haya prioridades verdaderas que se omiten, porque se desconocen, y de ahí que esa acción cívica a la que os referís –y que aparece en *Las maravillas* con el personaje de María– resulte hoy imprescindible como espacio de resistencia.

Desde 2002 has publicado varios poemarios, recopilados en el libro *Un día negro en una casa de mentira* (1998-2014), de 2015. ¿Has seguido escribiendo poesía desde entonces? ¿Qué te da la poesía como lectora y como escritora?

No, apenas un par de poemas que no me convencen demasiado; lo intento, pero no logro nada que me interese como lectora. De todas formas, la poesía ocupa el centro de mi relación con la literatura: por obligación, curiosidad o placer, es el género que más leo, y siempre la integro cuando escribo en otros géneros. La entiendo como un lenguaje, un idioma: escribo en poesía, me consuelo, aunque escriba novela o ensayo.

Fundaste y diriges una editorial de poesía, La Bella Varsovia, que ha dado voz a numerosas voces jóvenes de la poesía española. ¿Qué te impulsó a querer ser, además de escritora, editora?

Editamos a voces jóvenes, pero también a poetas de otras generaciones: pienso en Ana Rossetti, también en María Ángeles Pérez López, en la siguiente generación a Alberto Santamaría o Raúl Quinto, por resaltar a poetas con una potente vocación política. Dentro de mis limitaciones, siempre he evitado instalarme en la queja: cuando algo no me convencía, intentaba actuar para cambiarlo. Asistía a recitales poéticos y lo que escuchaba me interesaba más que lo que encontraba en los libros de poesía que encontraba en las librerías, así que decidí que lo publicaría yo; con absoluta ingenuidad, porque no tenía ni idea del trabajo real que suponía –a nivel de administración, distribución, promoción, etcétera– ni sobre todo del dinero que implicaría. Pero con mucho esfuerzo se convirtió en un proyecto sostenible, y hace dos años lo compró una editorial más grande, Anagrama, para la que trabajo como editora externa vinculada a La Bella Varsovia.

Antes de acabar, quisiéramos hablar brevemente de dos figuras muy importantes de la literatura española del siglo pasado. Sabemos que Lorca es una gran inspiración para ti. ¿Qué es lo que te inspira de su obra?

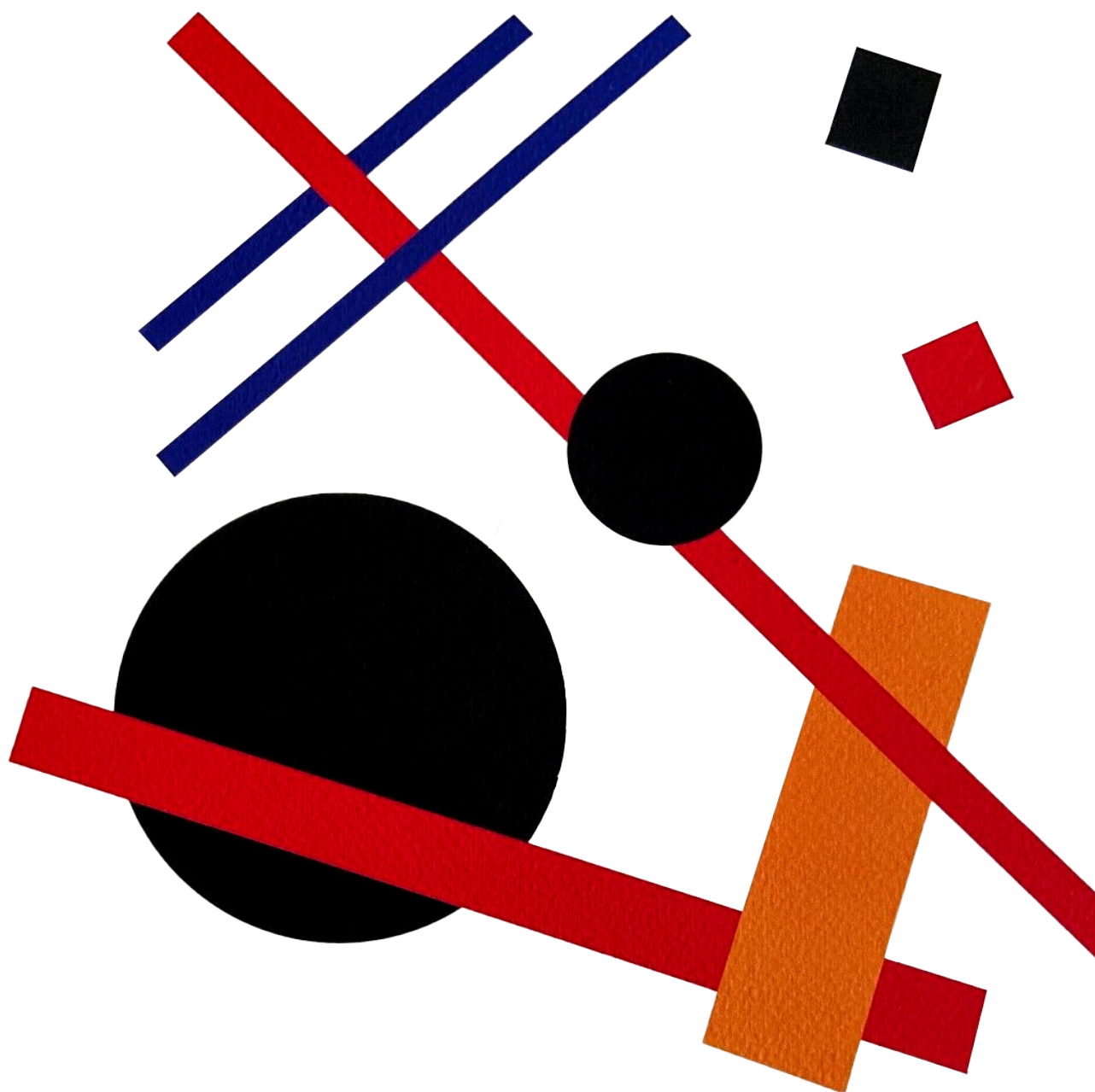
Leí por primera vez a Federico García Lorca en mi adolescencia, cuando me regalaron la antología de la generación del 27 que editó Vicente Gaos para Cátedra. Recuerdo el impacto que me causaron sus poemas. De manera evidente, porque no soy la misma persona con 38 años que con 25 o con 13, en estos años me han inspirado momentos diferentes de su obra, aunque permanece –por supuesto– la riqueza de que un mismo texto te revele matices tan distintos a cada relectura: las lecturas posibles –poliédricas– de «Ciudad sin sueño». De todas formas, siempre me obsesionan *Poeta en Nueva York* y *El público*, las obras tuyas que prefiero.

El mes de octubre de 2023 fue el 130 aniversario del nacimiento de María Teresa León, una autora que, como tantas, quedó eclipsada por sus compañeros de generación. En su homenaje publicamos en este Número 1 de PARA LA VOZ un cuento suyo. ¿Qué puedes decirnos de ella?

Mi conocimiento de la obra de María Teresa León es mucho menor que el de otras coetáneas tuyas: he leído *Memoria de la melancolía* –espléndido– y *La historia de mi corazón*, pero no conozco más obras. Me parece importante no ocupar espacios que no me corresponden, y desde luego el de opinar sobre María Teresa León no es el mío... Pero me lo tomo como una excusa para ahondar más en su trabajo.

Eso es todo, muchas gracias por tu tiempo y tu atención. Ha sido un placer para nosotros realizar esta entrevista. Si quieres añadir cualquier cosa más, es el momento:

Quería daros las gracias por vuestra propuesta, por vuestras preguntas –que me han hecho pensar tanto– y por vuestra paciencia.



CÓMO ESCULPIR UN GENIO: EL MITO DE LAS CAPACIDADES INNATAS

MIGUEL BORRAJO

I. ¿INNATO O ADQUIRIDO?

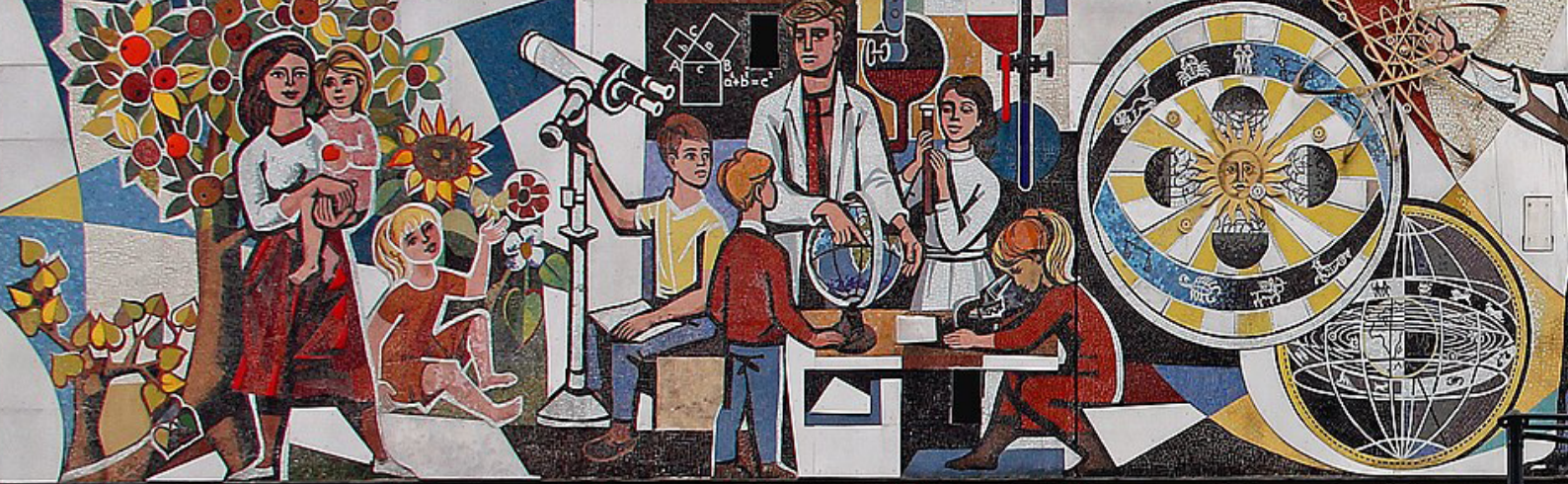
La relevancia de los términos «instinto» o «capacidad innata» ha menguado considerablemente a lo largo de las últimas décadas hasta el borde de la obsolescencia, especialmente en el campo de la investigación científica. Al examinar más de cerca las razones de tal desuso nos encontramos con que es un verdadero desafío hallar comportamientos idénticos compartidos por todos los individuos de una misma especie. Las conductas que anteriormente se etiquetaban frecuentemente como instintivas –tales como las de «caza», «maternal» o de «supervivencia»– ahora se revelan como respuestas complejas y adaptativas de un individuo interactuando con un entorno específico. Más aún, generalmente no existen marcadores biológicos definidos y directos que proporcionen una explicación clara para ninguna de estas conductas complejas. Esta ausencia de explicaciones biológicas directas desafía las conceptualizaciones previas y pone en relieve la necesidad de un enfoque más matizado y contextual para entender la intrincada naturaleza del comportamiento.

Del mismo modo, al explorar las vidas de los «genios», de las «grandes mentes», de los «grandes artistas» es casi imposible, en contra de la opinión popular, defender bajo pruebas empíricas que alguien haya nacido con la habilidad de ser un fantástico ingeniero, atleta o cineasta. Hoy en día, los términos «comportamiento típico» o «arquitectura cerebral» han ganado preferencia para discutir estas ideas, sugiriendo que con el entrenamiento adecuado, el «diseño» de una mente inteligente puede ser moldeado y expandido.

Personajes como Sheldon Cooper o Will Hunting son representaciones populares pero engañosas de este ideal. Nos presentan la idea de que existen «cerebros privilegiados» perpetuando así la falacia de la capacidad innata y proporcionando un modelo incorrecto sobre el origen de tales capacidades.

El cine, la música o las conversaciones de sobremesa suelen mantener ambos conceptos como premisa y fundamento de la explicación de la conducta. Aunque es cada vez menos común encontrar personas que crean que nuestra biología determina completamente la conducta, no es difícil encontrarse con quienes piensan que esta influye fuertemente en ciertos comportamientos, habilidades o simplemente establece una base para la inteligencia. Y es que, como bien destaca Elisabeth Badinter en su libro *¿Existe el amor maternal? Historia del amor maternal. Siglos XVII al XX*: «Hemos cambiado de vocabulario, pero no de ilusiones».

En este artículo argumentaré que la noción de «instinto» y la de «capacidades innatas» son, en realidad, conceptos bastante oscuros y, más aún, es probable que auténticos mitos. Son ideas envenenadas que se emplean como refugio explicativo para justificar toda clase de comportamientos así como para, de forma más o menos consciente, perpetuar las relaciones de clase existentes, es decir, para mantener las cosas en su lamentable estado actual.



II. EL MITO DEL INSTINTO

1. ¿PERO QUIÉN HABLA DE INSTINTO?

Ya sean en un laboratorio o en la puerta de cualquier café, las conversaciones sobre el talento o la conducta animal involucran normalmente numerosos significados al referirnos al instinto o la capacidad innata. Aunque cada uno de estos dos conceptos tiene sus propias interpretaciones, ambas implican ciertas creencias compartidas: ambas son «no aprendidas», y refieren a cuestiones «compartidas por todos los miembros de una especie» (como una arquitectura cerebral, por ejemplo, o ciertas hormonas, o cierta química) que dan lugar de manera «más o menos directa» (pero nunca indirecta) a «comportamientos fijos o semifijos», en muchos casos «atribuibles a los genes» o «biológicamente determinados». Así de general, de ambigua y de oscura suele ser esta definición.

Señala Mark Blumberg en un artículo de 2018 titulado *Development evolving: The origins and meanings of instinct* que «existe un abismo inquietante entre los supuestos ampliamente aceptados sobre el instinto y la ciencia real disponible para explicarlo». Sin embargo, resulta aún más desconcertante que una explicación rigurosa de estas conductas se dé sobre la base de un concepto sin consenso, para el cual no existen pruebas y del que, cada vez que se profundiza en sus entresijos, resulta que no explica nada en particular. Un estudio serio sobre el comportamiento animal debería enfocarse en entenderlas, no en asumir una explicación genética de las mismas. Veamos algunos ejemplos.



2. EL CASO DE LAS RATAS ESPACIALES

Es bien sabido que si un gato cae desde cierta altura, se dará la vuelta para aterrizar en sus patas sin mucho esfuerzo. Esto sucede en gran medida gracias al sistema vestibular, con el que se pueden detectar variaciones en la aceleración. Curiosamente, las ratas también exhiben una reacción similar, ¿está esta conducta programada en su biología?

Para explorar esta cuestión, las investigadoras April Ronca, Jeffrey Alberts y otras colaboradoras, enviaron ratas embarazadas en un transbordador de la NASA durante una fase crítica del desarrollo del sistema vestibular. Posteriormente, las crías fueron comparadas con un grupo de control compuesto por crías que crecieron en la Tierra durante el mismo período. Las investigadoras observaron cambios significativos en el sistema vestibular de las crías astronautas, por ejemplo, en pruebas de inmersión en agua. A diferencia de las crías terrestres, muchas no intentaron voltearse y la mayoría tampoco lo consiguió al intentarlo.

Al desechar la idea previa de que la capacidad de auto-orientación en el aire y aterrizaje seguro en animales como gatos y ratas es una conducta innata, el experimento permitió descubrir que esta habilidad es el resultado de un complejo desarrollo del sistema vestibular durante una fase crítica prenatal, influenciado significativamente por la exposición a la gravedad. Las diferencias entre las crías criadas en el espacio y en la Tierra subrayan la importancia de la gravedad en este desarrollo. Este nuevo hallazgo proporciona una explicación más precisa del comportamiento observado que la antigua noción.

3. EL DILEMA DEL RASCADO DE ALA

Este caso ilustra una tradición persistente. En 1958, Konrad Lorenz, pionero de la Etología Moderna, argumentaba que el rascado de cabeza en las aves era una conducta biológicamente fijada, observando que la mayoría de las aves cruzaba una extremidad trasera sobre el ala para alcanzar la cabeza con «precisamente el mismo movimiento» extendiendo esta suposición a otros vertebrados.

Contrarrestando esta noción, Edward Burt y Jack Hailman evidenciaron unos años después la diversidad de maneras en que diferentes especies se rascan, lo que planteó preguntas críticas sobre la validez en la afirmación de Lorenz. Hailman elaboró esta crítica en un irónico artículo de 1969, titulado *¿Cómo se aprende un instinto?*, sugiriendo que los comportamientos etiquetados como instintivos podrían, de hecho, estar influenciados o directamente aprenderse a través de la interacción con el entorno. Una vez más, al dejar de lado la idea de lo «fijado biológicamente» se pudo encontrar una explicación mucho más cercana a lo que sucede en realidad.

Aunque Mark Blumberg expone múltiples ejemplos en su

artículo, este caso ilustra de manera clara mi argumento: el instinto es a un mismo tiempo un mito y un argumento falaz. Un mito, en cuanto a su carácter de creencia sin fundamento teórico-científica: las definiciones vagas y amplias de instinto, acompañadas de la falta de consenso y evidencia científica, revelan un terreno más mítico que empírico. Al mismo tiempo es un argumento falaz en varios sentidos. Mencionaré únicamente dos.

El primero es que supone una «falsa dicotomía». Esta falacia surge al presentar dos opciones como las únicas posibles: un comportamiento es o bien instintivo o bien aprendido, ignorando la posibilidad de que ambos factores, genética y ambiente, entre muchos otros, jueguen un papel simultáneamente. En pocas palabras, estos conceptos simplifican en exceso la complejidad del comportamiento animal. Al no reconocer tales interacciones y presentar los comportamientos como exclusivamente uno o el otro, se cae en una reducción engañosa del fenómeno.

En segundo lugar, dado que intentar explicar el comportamiento a través del concepto

de instinto, supone un probable caso de «petición de principio». Esta falacia se da cuando la explicación presupone lo que intenta probar. En el caso del instinto, se asume una programación biológica inherente para luego explicar ciertos comportamientos basándose en esa presuposición, sin proporcionar evidencia sólida que valide tal afirmación.

La petición de principio se evidencia claramente en el caso de las ratas espaciales y el dilema del rascado de ala. La noción previa de que ciertos comportamientos eran innatos o biológicamente fijados, limitaba la comprensión verdadera de los mecanismos subyacentes que contribuyen a estos comportamientos. Al dejar atrás la idea de una programación instintiva e investigar más profundamente las interacciones entre el desarrollo ontogenético y el entorno, se pudo obtener una explicación más precisa y enriquecedora del comportamiento animal. Este desplazamiento en la perspectiva permite no solo desmitificar el concepto de instinto, sino también, y más importante, abre la puerta a una exploración más rigurosa y matizada de cómo la biología y el entorno interactúan para moldear la conducta animal.

II. EL MITO DE LA CAPACIDAD GENÉTICA

1. DEL «FACTOR G» A LOS TIPOS DE CEREBROS

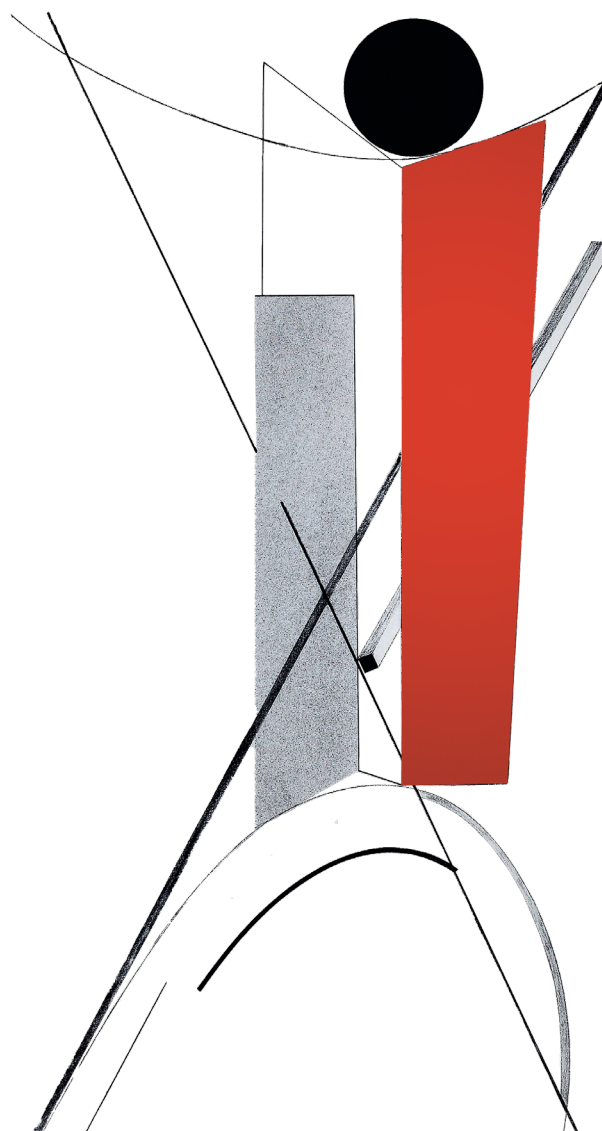
Algo parecido ocurre con la idea de las habilidades innatas. Según esta «idea coloquial», existe algo en el organismo animal que fija la base de su capacidad como quien inserta el procesador en un portátil. La noción más general se refleja en la «Teoría Bifactorial» de Spearman. Esta teoría sostiene que la inteligencia consta de un factor general, «g», que refleja la capacidad mental global, y de factores específicos, «s», que representan habilidades en áreas concretas.

Sin entrar ahora en los pormenores de la teoría, la cuestión radica en que ese factor «g», esa inteligencia base sobre la que nos desarrollamos, está –en el ideario popular– situada en alguna parte de nuestro cuerpo. Aquí las explicaciones varían: se puede hablar de que es la química la que define los factores de comportamiento, se puede hablar del sistema nervioso central o, de forma mucho más habitual, del cerebro. Esta última es la más extendida: distintos cerebros de origen, distintas inteligencias. Volveremos en un momento sobre esto. Pero antes, en general, hay una determinación común, anterior y bastante común: la idea de que la capacidad está fijada en el ADN.

2. PUES NO, DIFÍCILMENTE PODRÁ ESTAR EN LOS GENES

La autora Evelyn Fox Keller, explica que el concepto de «gen» ha experimentado una transformación considerable desde sus primeros días en el siglo XX. En realidad, ahora sabemos que el genoma interactúa en un contexto vasto y multifacético, cuya correspondencia es múltiple y en ningún caso unilateral: miles de genes dan como resultado numerosas e infinitamente variadas respuestas en el organismo.

Para que te hagas la idea de esta multiplicidad, un grupo de Broad Institute del MIT encontró 12.000 genes que podrían influir en la altura. Este hallazgo tan solo supone un 10-40 % de los genes que «potencialmente» podrían estar afectando al crecimiento. Estos genes llevan «potencialmente» a tener una altura u otra, esto quiere decir que ni tan siquiera la altura está

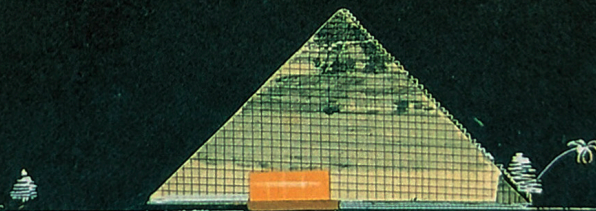


estrictamente determinada por los genes. Los genes son, junto con el ambiente y el resto de la fisionomía, un elemento más, un ingrediente en el proceso de desarrollo del individuo. El comportamiento supone una amalgama de factores de todo tipo donde la genética o la «arquitectura cerebral» no han demostrado hasta ahora tener más influencia que la altura o el color de pelo.

La idea de que un comportamiento específico puede atribuirse directamente a un gen en particular es problemática debido a la complejidad de las interacciones genéticas. Los genes no funcionan de forma aislada; su expresión está influenciada por una red de interacciones que incluye múltiples genes, ARN y factores de transcripción. Estos factores pueden modificar cómo se expresa un gen, a menudo de maneras que no cambian la secuencia de ADN subyacente. Por lo tanto, es simplista y engañoso sugerir que un comportamiento específico está codificado directamente en el genoma. En realidad, la expresión genética es el resultado de un sistema dinámico y complejo, en el que múltiples elementos interactúan para influir en cómo se manifiesta un rasgo o comportamiento.

Además, la idea de un «gen para un tipo específico de conducta» se complica aún más al considerar la epigenética, que estudia cómo los factores ambientales pueden influir en la actividad genética sin alterar la secuencia de ADN. Las experiencias y el entorno pueden causar cambios epigenéticos que afectan la expresión de los genes. Estos cambios pueden ser temporales o, en algunos casos, incluso heredarse a la siguiente generación. Por tanto, la genética y la epigenética actuales parecen apuntar hacia un panorama mucho más complejo de lo que implicaría el enfoque determinista que domina el panorama popular, donde se cree que los genes dictan directamente los comportamientos o rasgos.

Pero podría tomar palabras del propio Évald Iliénkov en su discusión con Dubrovski sobre la naturaleza de la genialidad, reflejada en el artículo *Psique y Cerebro* (que se publicará próximamente en las obras seleccionadas en castellano de Editorial Edithor): «Sería un error que pusiéramos en manos de la neurofisiología la determinación (¡basada en el código genético!) de la “trayectoria social y biográfica” que debe guiar a un bebé desde la cuna: músico o matemático, astronauta o bailarina, puede que modista».



III. EL CEREBRO DEL GENIO Y EL CEREBRO DEL NECIO

1. ¿QUÉ ES UN GENIO?

La naturaleza de la inteligencia humana y las diferencias individuales en el cerebro han sido objeto de un continuo debate a lo largo de la historia. Un claro ejemplo de este debate se puede observar en la discusión entre Dubrovski e Iliénkov sobre la genialidad musical de figuras como la de Mozart, donde Dubrovski sugiere que podría ser el resultado de un accidente genético, mientras que Iliénkov apunta más hacia las condiciones externas del individuo.

Dubrovski sostenía que las características genéticas deberían determinar en gran medida las ontogenéticas, esto es, las características individuales desarrolladas a lo largo de una vida. Según él, ciertos problemas neurológicos podrían surgir de estas predisposiciones genéticas. Iliénkov, por su parte, insistió numerosas veces en la idea de que en un cerebro dotado de gran inteligencia no hay ninguna determinación genética específica, salvo la de tener como condición el ser un órgano sano desde el punto de vista médico. Iliénkov criticó duramente a Dubrovski su argumento de que el cerebro de un genio podría ser tan anómalo médicamente hablando como el de un cerebro enfermo. En el mismo sentido señaló que desde tal enfoque se cae en la trampa lógica de generalizar que aquellos con una inteligencia (o un «coeficiente intelectual», como se diría hoy en día) que se encuentra dentro de un rango promedio, son simplemente ciudadanos promedio con cerebros que no destacan. Pero antes de entrar más a fondo al debate hace falta una aclaración; ¿a qué nos referimos cuando hablamos de un «genio»?

Tomo la palabra de Iliénkov cuando este responde que el genio mide, sencillamente, «el peso específico de un individuo en un determinado entorno social. Por esta razón, son genios individuos con multitud de aristas distintas como la rectitud, la crueldad, la rudeza y no necesariamente la benevolencia, la humanidad o la sabiduría», y concluye; «El “ambiente” es la medida del “genio”». Es decir,

el genio supone una relación, un tipo de vínculo entre sujetos, inteligencias, personalidades, necesidades sociales y un tipo de sistema, entre muchas otras cosas.

Desde este enfoque, y ante pruebas sólidas que puedan demostrar lo contrario (por el momento, inexistentes) todas las personas con un cerebro (y un cuerpo) médicamente sanos, son talentos en potencia. La excepción de esta genialidad no se debe a un déficit de cierto conjunto de genes en la cadena de ADN, sino que proviene de otro lado, de la escasez de condiciones que permitan el desarrollo de esta misma potencia. ¿Qué condiciones? Pues aquellas en las que el ser humano se puede desarrollar con plena seguridad en su cultura, en su ambiente, en su entorno.

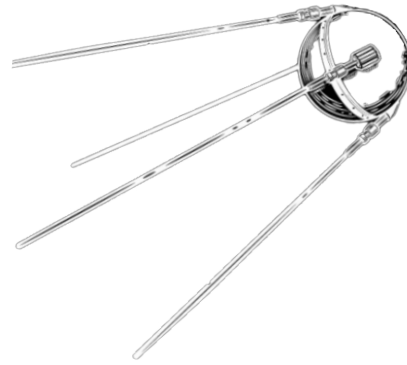
No solo eso, sino que un total desarrollo de la personalidad «no consiste en la ostentación, ni en resaltar la propia “peculiaridad” o la desemejanza con los demás, sino en todo lo contrario: en la capacidad de hacer todo lo que los demás pueden hacer, pero a ser posible, de mejor manera» y es que, si se me permite el comentario, sería muy triste que la personalidad dependiese principalmente de una serie de «sustancias desoxirribonucleicas» siendo que, por el momento, no hay manera de demostrar (ni tan siquiera de suponer) que esto pueda suceder de tal manera.

¿Pero cómo puede ser entonces que dos personas, por ejemplo, dos integrantes de un mismo equipo de ajedrez, dos hermanos gemelos que han pasado toda la vida juntos, puedan tener tanta asimetría en su desarrollo a lo largo de su vida?

Porque olvidamos muy fácilmente que los seres humanos no son piedras tiradas en medio de un solar, sino sujetos activos, sujetos que participan de un entorno que los transforma a cada momento; y que la diferencia entre un ambiente «similar» y el «mismo» ambiente es mucho más amplia de lo que parece.

Un ambiente se despliega en múltiples capas: comprende un tipo de sociedad, una clase, una escuela, una casa, un grupo de amigos... Sin embargo, también el cuerpo constituye un ambiente, y lo hace a un nivel mucho más inmediato; es una amalgama de órganos que funcionan de manera autónoma al individuo al que sustentan. Todos estos estratos, en su conjunto, encarnan una multiplicidad incalculable de factores que modelan y alteran al individuo, escapando a su control. Estos factores, aun estando en una misma sala, en sillas contiguas, pueden facilitar que dos sujetos vivan experiencias similares, pero nunca idénticas.

Es fascinante, particularmente, el caso de las gemelas craneópagas, Krista y Tatiana Hogan, dos niñas unidas por el cráneo que comparten una conexión neural única. Lo que hace a Krista y Tatiana excepcionales es que sus cerebros están conectados por una banda delgada de tejido neural, lo que, según el investigador Tom Cochrane,



les permite experimentar un caso real de conciencia compartida. Aunque comparten algunas experiencias sensoriales y control motor, han demostrado ser individuos distintos con personalidades, capacidades e inteligencias diferenciadas y, sin embargo, ¿existe algún otro contexto más «similar» que este?

Si nos apegamos rigurosamente a la explicación genética del comportamiento humano (de la personalidad, la inteligencia o la capacidad), enfrentar este fenómeno resulta tremendamente desafiante. Sin embargo, si consideramos que estos fenómenos son el resultado de la interacción del individuo con su entorno, la situación parece más comprensible. Tienen personalidades distintas porque se relacionan con el mundo de manera distinta, porque, a pesar de compartir un «puente talámico» que conectan sus cerebros, son capaces de participar y transformarse a través del mundo que les rodea.



B. Y SI NO ES LA BIOLOGÍA, NI LOS GENES, NI EL CEREBRO, ENTONCES ¿QUÉ HACE AL GENIO?

La obra *Peak: Secrets from the New Science of Expertise* de Anders Ericsson aborda cómo se alcanza la maestría en diversos campos, desafiando la idea de que la inteligencia está predestinada genéticamente. Ericsson critica la popular «regla de las 10.000 horas» propuesta por Malcolm Gladwell, sugiriendo que no es solo la cantidad, sino la calidad de la práctica, denominada práctica deliberada, la que es crucial para alcanzar la excelencia. Esta práctica deliberada se caracteriza por ser estructurada, enfocada y guiada por *feedback*, permitiendo al individuo superar sus limitaciones actuales.

A través del ajedrez, Ericsson ilustra cómo, aunque el coeficiente intelectual puede influir en las etapas tempranas, con el tiempo, es la práctica deliberada la que predomina en el desarrollo de habilidades avanzadas. Los jugadores de ajedrez, mediante horas de práctica y estudio, logran reconocer patrones y estrategias que les permiten superar a sus oponentes, más allá de cualquier predisposición genética.

Sin embargo, el análisis de Ericsson puede considerarse incompleto si no se toman en cuenta las desigualdades de clase y las diferencias en las circunstancias de vida de cada individuo particular. La capacidad de dedicar tiempo y recursos a la práctica deliberada es a menudo un privilegio asociado a una posición socioeconómica favorable. Los individuos en situaciones de desventaja socioeconómica pueden enfrentar obstáculos significativos como la falta de acceso a recursos, mentorías y ambientes propicios para el aprendizaje, que pueden impedir o limitar su oportunidad de alcanzar la maestría en un campo particular.

Además, el ambiente en el que uno se desarrolla, incluyendo el acceso a educación de calidad, exposición a estímulos enriquecedores y apoyo de mentores calificados, también es crucial para el desarrollo de la genialidad y la experticia. Estas circunstancias socioambientales pueden facilitar o inhibir la práctica deliberada y, por lo tanto, el camino hacia la maestría. Y, por supuesto, un cuerpo. Un cuerpo insertado en todos estos ambientes, con un cerebro, unas manos, unos pies y una barriga. Un cuerpo que es inseparable de su contexto y que equilibra su importancia en el desarrollo del individuo con el resto de ambientes que lo conforman, ni más, ni menos que el resto.

IV. REEVALUANDO LO INNATO: CONCLUSIONES SOBRE BIOLOGÍA Y ENTORNO

Lamentablemente, hasta ahora, no disponemos de suficientes pruebas empíricas para resolver el debate de manera definitiva, algo similar a lo que ocurrió en el contexto de Dubrovski e Iliénkov. Sin embargo, la carga de la prueba no recae en nosotros. Los ejemplos que he presentado señalan que, como mínimo, en general ha resultado ser más fructífero rechazar los conceptos innatos de capacidad y comportamiento para entender la naturaleza de estos fenómenos en lugar de atribuirlos a factores oscuros como el instinto o la capacidad innata. Parece mucho más sencillo aprender sobre un fenómeno o comportamiento indagando profundamente en su desarrollo, en lugar de asumir su ubicación en alguna parte del organismo.

Está claro que los «comportamientos típicos» o alguna «inteligencia destacada» tienen su correlato y su relación con el cuerpo que los realiza. No obstante, el esquema de relación será todo menos directo y predecible, y su importancia en el conjunto global representará nada más que una simple arista, una entre cientos de miles de determinaciones. Estas determinaciones genéticas difícilmente pueden explicar la complejidad del comportamiento y la inteligencia humanos en su totalidad.

Además, cualquier característica biológica se desarrolla en un «nicho», un espacio que, en el caso de los humanos, está dominado por un tipo de cultura especialmente transformadora, diseñada para transferir toda la información posible. Retomando las palabras de Mark Blumberg: «los entornos se heredan junto con los genes parentales».

Esto no quiere decir, por supuesto, que la capacidad o los comportamientos sean plenamente moldeables. La dialéctica entre estabilidad y cambio es una constante en el desarrollo del individuo, y la experiencia y el paso del tiempo fijan algunas de estas formas de hacer, de estas cualidades a lo largo del tiempo. El comportamiento se hereda en gran medida a través de la cultura en sus distintas facetas. Nos comportamos muchas veces como lo harían nuestras madres y nuestros padres. Conductas fijas, casi inquebrantables, pero también conductas maleables, conductas que pueden llegar a desaparecer. Es precisamente esta rigidez la que lleva a muchas personas a pensar en lo innato de tales rasgos. Sin embargo, una vez más, las pruebas no apuntan hacia la cadena genética, ni tampoco hacia el cerebro.

Esta visión pone de manifiesto cómo las nociones de instinto y la atribución de capacidades o comportamientos a la genética pueden obstruir una comprensión más profunda de la cognición. Mientras la biología proporciona una base, las evidencias sugieren que el aprendizaje social, la cultura y otros factores ambientales y contextuales desempeñan roles centrales en moldear el comportamiento. La genética, aunque indudablemente significativa, actúa más como un actor secundario, configurando predisposiciones pero no dictando los resultados.

La idea de genialidad también puede ser revisada bajo este mismo foco, dando lugar a una comprensión que no ignore las desigualdades de clase y las diferencias en las oportunidades de desarrollo en general. Al mismo tiempo, la idea del instinto también tiende a invisibilizar la complejidad de la vida de otras especies, reduciendo sus actividades a meros impulsos biológicos, sin reconocer que muchas especies animales son seres sociales con necesidades y capacidades que van más allá de tales impulsos. Esta simplificación no solo es injusta para otras especies, sino que también limita nuestra comprensión de la interacción entre la biología y el entorno en la formación del comportamiento.





RESEÑA | CRÓNICAS DE MARÍA TERESA LEÓN EN LA UNIÓN SOVIÉTICA

NOLITO FERREIRA

«Una noche nos contó el escritor Brik que en los tiempos angustiosos de la intervención extranjera y de la guerra civil [1917-1922], Maiakovski había ido echando al fuego, para calentarse, uno a uno los libros de su biblioteca. Leían algún capítulo curioso, o que no querían olvidar, y luego arrojaban el amigo a las llamas... Volvíamos la cabeza, mirando las paredes. En torno nuestro se alineaban miles de libros. Rieron de nuestro asombro».



I. INTRODUCCIÓN

El 17 de agosto de 1934 se inauguraba, en Moscú, el Primer Congreso de Escritores Soviéticos. A él asistieron como invitados María Teresa León y su marido, Rafael Alberti, ambos escritores y comunistas. Ella escribió una serie de crónicas para el *Heraldo de Madrid*, uno de los periódicos republicanos más importantes de la época, en las que narraba su viaje por la URSS y su experiencia en el Congreso.

El libro *El viaje a Rusia de 1934 y otros recuerdos soviéticos*, editado por Ángeles Ezama Gil para la editorial Renacimiento, recopila los artículos de María Teresa León escritos en su viaje de 1934. Esta antología incluye también otros artículos suyos escritos entre 1935 y 1953, este último el año de la muerte de Stalin, en el que dedica un artículo a recordar su experiencia con el dirigente soviético, con quien pudo reunirse durante dos horas y cuarto.

Esta antología es de sumo interés por muchas razones. Si tuviese que destacar dos, diría: primero, para poner en valor el trabajo –literario y militante– de una autora tan destacada como María Teresa León que, por desgracia, ha quedado a la sombra de su marido. Segundo, y no por ello menos importante, para acercarnos de primera mano a una visión de la Unión Soviética poco conocida hoy en día: no esa imagen gris, tosca, violenta, que se suele identificar con la URSS, sino una imagen viva, joven, dinámica, esperanzadora, de un mundo nuevo que estaba en construcción.

No es mi intención en este artículo realizar las pertinentes críticas al complejísimo proceso de construcción socialista en la URSS o a sus distintos dirigentes, sino exponer aquello que León nos muestra en su día a día y, de este modo, intentar que el lector hostil con nuestra propia historia, esto es, la historia del movimiento obrero revolucionario, pueda en cierta manera acercarse a la experiencia soviética con otros ojos. Una historia tan compleja y tan rica como es la del movimiento comunista internacional del siglo pasado y la de la Unión Soviética es demasiado valiosa como para simplemente desecharla y pretender construir hoy, desde cero, de nuevo, un movimiento emancipador. Por el contrario, en mi opinión, se trata de abordar la historia de nuestra tradición revolucionaria desde las distintas facetas y formas en las que esta se expresó, sin caer en aquellos dogmatismos que, acriticamente, defienden todo nuestro pasado para repetirlo al pie de la letra, ni en aquellos otros dogmatismos que, supuestamente antidogmáticos, realizan una *crítica acrítica* a la experiencia socialista del siglo pasado.

Se quejaba Maiakovski en su artículo «Desde el cielo a la tierra» (1923), publicado en este mismo número, de la expresión «el hilo rojo» de la historia. Pues bien, yo soy un firme partidario de esa idea: recojamos el extenso hilo rojo que tiene nuestra historia y tejamos con él nuestro porvenir.

En fin, espero que la lectura de este artículo permita al lector acercarse tanto a la figura de María Teresa León, en cuya escritura late su ternura y se percibe, como en el tacto, su corazón honesto y cálido, como a la experiencia soviética desde una perspectiva novedosa, optimista, de una escritora militante y comprometida con la lucha de la clase obrera y que ve cómo ante sus ojos se levanta una nueva civilización.

II. IMPRESIONES SOBRE LA VIDA COMÚN EN LA UNIÓN SOVIÉTICA

La primera vez que María Teresa León pisó la Unión Soviética fue en 1932, también con su compañero Alberti. En un artículo de 1941, «Los hombres del país de la nieve», León recuerda su primer viaje a la URSS:

¿Estábamos como pretendía el resto europeo, en otro mundo? Cuando regresábamos al hotel comentábamos llenos de agitada ternura nuestros descubrimientos. Por ejemplo: En Berlín nos habían asegurado que jamás nos dejarían andar solos por las calles. La verdad fue muy distinta. No íbamos únicamente solos, tropezando y resbalándonos, con riesgo de la vida, entre tranvías y trineos, sino que hasta nos perdíamos, y al interrogar con el dedo índice en una tarjeta el camino del hotel, nos acompañaban, manoteándonos amistad, explicándonos a gritos incomprensibles, chapurreándonos, a veces en francés o alemán, su contento al sabernos forasteros oriundos de España. España tiene para los rusos un atractivo romántico.

Cuando, en 1934, vuelve al país de los soviets, León se sorprende del rápido desarrollo del país:

Dos años de progresos [1932-1934] separan lo que yo vi de lo que veo ahora. En dos años Moscú ha cambiado de traje. «Es el plan quinquenal», nos dicen sonriendo enseñándonos una corbata. «¡Del Plan quinquenal!», nos repite una muchacha, enseñándonos sus medias de seda, «¡Del Plan quinquenal!», y nos señalan los escaparates de los almacenes, llenos de mercancías: cacerolas, infiernillos, perfumes, trajes, sombreros, frutas, flores, que los periódicos antisoviéticos pronosticaron, pesimistas, que los ciudadanos rusos no tendrían nunca.

La producción planificada, característica de los países socialistas, estaba dirigida por los planes quinquenales, que orientaban la industria hacia una serie de objetivos establecidos. En este momento, la Unión Soviética se veía por completo inmersa en su Segundo Plan Quinquenal (1933-1937) que, aún centrado en el desarrollo de la industria pesada ante la creciente amenaza nazi-fascista, tenía también como uno de sus objetivos una mayor producción de bienes de consumo y la mejora de las condiciones de vida de la población: «El bienestar se advierte en los almacenes, repletos de mercancías, y en las calles, llenas de flores»; «Esta es una de las grandes novedades de Moscú. “Tenemos de todo”».

León destaca también, en numerosas ocasiones, la amabilidad, la fraternidad, la camaradería del pueblo soviético:

La confianza entre los hombres es una característica de este país. Se hablan con confianza. No miran recelosos al presentado ni le enseñan los dientes para devorarlo cuando vuelve la espalda. Las relaciones humanas se han acentuado a través de la lucha y el trabajo. Aquí no se piensa en qué clase social encasillar la amabilidad con el presentado. La mano se tiende a todas las manos [...]. En la calle y en el teatro y en todos los sitios de reunión se siente esta igualdad moral de los hombres.

III. EL CONGRESO DE ESCRITORES SOVIÉTICOS

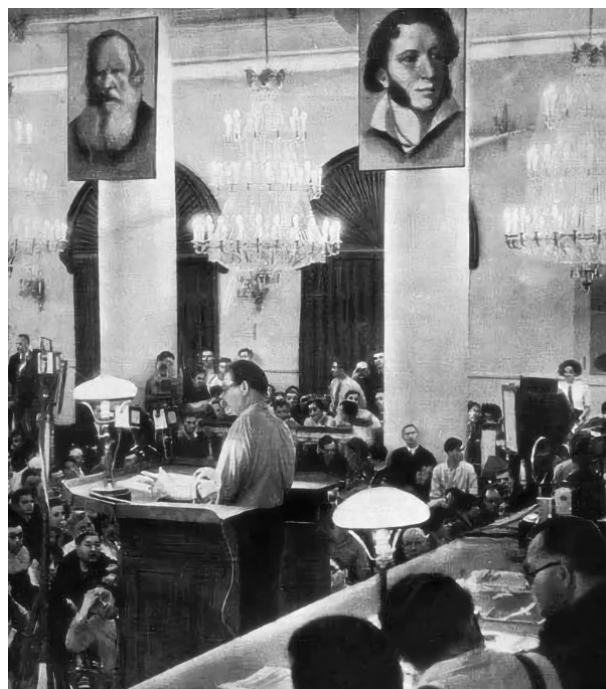


Casa de los Sindicatos. Pancarta dedicada al 40 aniversario del Primer Congreso de Escritores Soviéticos, 1974.

El Congreso de Escritores Soviéticos, celebrado entre el 17 de agosto y el 1 de septiembre de 1934, fue uno de los eventos culturales más importantes de la historia soviética. En él participaron alrededor de 600 delegados y más de 40 invitados extranjeros. Los periódicos hacían un seguimiento exhaustivo de los debates que se daban en el Congreso, y en la radio se emitían algunas intervenciones. «Sentimos girar en torno nuestra la atención de este inmenso país que desembala sus sonrisas para mostrarnos sus mejores cerebros».

El Congreso se celebró en la Casa de los Sindicatos, que había sido especialmente decorada para la ocasión:

Un gran velero de banderas rojas sobre el escenario. Lenin, entre plantas, ocupa, hacia el fondo, el mismo lugar donde muerto lo tendieron en aquellos días del desfile trágico de las muchedumbres moscovitas; dos retratos inmensos de Gorki y Stalin sobre las telas rojas, y, colgados de la barandilla alta, Dostoievski, Tolstói, Dante, Sófocles, Shakespeare, Pushkin, etc.



Gorki realiza su discurso en el Congreso, 1934.

Andréi Zhdánov, miembro del Comité Central del PCUS, realiza el discurso de apertura; León destaca:

En la tribuna se hace oír la voz del partido comunista: «El Congreso es un triunfo más de la construcción socialista. Sin ella este Congreso no hubiera podido realizarse», «Nuestra literatura es la más bella porque educa a las masas y las acompaña en su gran obra», «Como el retraso en la transformación de la conciencia retrasa las formas de vida, del mismo modo la literatura retrasa su historia si no asimila su tiempo», «Hay que buscar, como un ingeniero, la técnica del arte de escribir. No basta poder sentir, sino saber expresar. Recoger la experiencia histórica y, con estilo propio, expresar la hora en que el escritor vive en forma de arte...».

A Zhdánov le sucede Gorki. «Apenas se oye su voz. Los traductores se esfuerzan. Imposible. Se le quedan las frases entre los bigotes y los lentes como contra un seto infranqueable. En mi cuaderno de notas hay: “Ver periódicos de la mañana”».



Salón de la Casa de los Sindicatos, donde se celebró el Congreso.

Días más tarde, ya finalizado el Congreso, León resalta:

Las conclusiones del Congreso han sido: «A un pueblo libre, una literatura libre. Mientras Europa ve cómo el fascismo encierra su cultura en los límites más estrechos y prohíbe, destroza, quema libros, desterrando a los hombres, la Unión Soviética considera su época heroica del trabajo como el mejor momento para que la literatura se desarrolle a su compás. Escribid, escritores, lo que queráis. Y como queráis; pero no olvidaros que es un pueblo en construcción que necesita estímulo; no olvidaros que necesitamos verdades, realidades. De ahí que nuestra gran plataforma sea el realismo socialista; no olvidaros nunca que tenéis contraído un compromiso de honor con el socialismo, que os ha dado una patria libre donde desenvolveros con más facilidad que en ningún país del mundo. Y ahora cread, cread. Vuestros lectores aguardan».

Tras el Congreso, León, Alberti, y otros escritores internacionales, realizaron un viaje por el sur de la extensa Unión Soviética, pero, antes, se reunieron con Gorki en su casa, a 40 kilómetros de Moscú.

Gorki nos recibe en la entrada. Tiende la mano cuadrada de artesano, con una confianza fraternal y abierta que tienen todos sus gestos. Un aire polar de vieja morsa dan a su cara los bigotes espesos, rubios y caídos. Es tan alto que, a pesar de encorvarse, sus hombros sobrepasan nuestras cabezas.

[...] Muchos miles de hombres en el mundo darían algo por estar así, mano a mano, separados por una mesa del antiguo vagabundo. Es viejo, está enfermo, se emociona con facilidad; cuando los niños le abrazan, llora. En el Congreso, cada sesión empapa un pañuelo, sobre todo si son pioneros los que le llevan flores o aeroplanos de papel.

La admiración y el cariño que siente León por Gorki es evidente. En *Memoria de la melancolía* (1970), su hermosa obra autobiográfica, León explica que, en el cuarto donde ella trabaja, ha colgado un retrato de él. La imagen cercana, tierna, sensible, que León nos muestra sobre Gorki, es muy valiosa para comprender mejor la grandeza del escritor soviético y de su literatura.



Andréi Zhdánov (izquierda) y Maxim Gorki (derecha).

IV. UN VIAJE POR EL CÁUCASO

Desde Moscú partieron hacia el Cáucaso hasta llegar al Mar Negro, desde donde, más tarde, regresarían pasando por Estambul hacia el Mediterráneo.

Fiel a sí misma, la llanura desciende por las tierras de Ucrania, se ennegrece, se levanta en ciudades y aldeas de casas encaladas con techos pajizos, se deja recorrer por el Dniéper y el Don, y fuerte y casi virgen la vemos descender hasta los bordes del mar.

A través de la infinita estepa pónica, León y Alberti viajaron hacia el sur y, rodeando el mar de Azov, se dirigieron a Nálchik, una localidad bajo las gigantes montañas del Cáucaso, en la frontera con Georgia. En aquella tierra de *koljoses* decidieron visitar uno.

En la URSS, según el planteamiento oficial, ante la incapacidad material que tenían en su momento de unificar y socializar todos los medios de producción, se vieron obligados a reconocer dos formas de propiedad socialista: por un lado la propiedad estatal, en manos del Estado soviético, y por otro lado la propiedad cooperativa-colectiva. Esta última forma era la que se implantó en el campo, cuyas tierras fueron colectivizadas y eran trabajadas por comunas, conocidas como *koljoses*.

Stalin, en su conocido informe *Los problemas económicos del socialismo en la URSS* (1951), explica esta cuestión:

En la industria tenemos la propiedad de todo el pueblo sobre los medios de producción y los productos, mientras que en la agricultura no tenemos la propiedad de todo el pueblo, sino la propiedad de determinados grupos, de los koljoses. Ya hemos dicho que esta circunstancia conduce al mantenimiento de la circulación mercantil, y que *solo al desaparecer esta diferencia entre la industria y la agricultura podrá desaparecer la producción mercantil*, con todas las consecuencias que de ello se derivan. Por tanto, no se puede negar que *la desaparición de esta diferencia esencial entre la agricultura y la industria debe tener para nosotros una importancia de primer orden* (las cursivas son mías).

Lo cierto es que, a pesar de que la tierra estuviese colectivizada, «los koljoses no quieren enajenar sus productos como no sea bajo la forma de mercancías», y por eso mismo «la producción mercantil y el tráfico de mercancías son hoy en nuestro país una necesidad». Sin embargo, «cuando en lugar de los dos sectores principales de la producción, el estatal y el koljosiano, surja un solo sector que lo abarque todo y tenga derecho a disponer de toda la producción del país destinada al consumo, *la circulación de mercancías, con su “economía monetaria”, desaparecerá, como un elemento innecesario, de la economía nacional*». Stalin plantea, por tanto, que para avanzar hacia el comunismo y, así, hacia la abolición de la producción mercantil, la Unión Soviética tenía aún la tarea pendiente de superar la propiedad cooperativa-colectiva de los koljoses.

Sin embargo, para mostrar no únicamente en el plano teórico, sino en la propia vida real, las dificultades a las que se enfrentaban los soviéticos a la hora de llevar a cabo una socialización plena de la producción en el campo, y el peso colosal que tiene la costumbre y la servidumbre en un pueblo milenariamente sometido, es muy ilustrativa la experiencia de León y sus observaciones:

¡Qué gesto más pudoroso de esclavitud doméstica ha tenido la mujer que nos enseña la casa! Casi se esconde entre las grandes capas negras de pelo de oveja que cuelgan de un clavo en la pared. ¡Ha llevado tanto tiempo el velo! Cuando una mujer kabardina cruzaba las calles miraba si algún hombre necesitaba pasarla. Ella esperaba, tenía que esperar a que todos los hombres la cruzasen. Una vieja nos habla de su vida. Se le enredan las jotas en una suave sonoridad árabe. Fue esclava de un conde. La mataron dos hijos los blancos. El otro hijo y la nuera trabajan en el koljós. «¿Contenta con la revolución?». Su cabeza se agita espantada. «¿Con la colectivización?». Entonces casi se ríe: «Sí». Ella cuida las ocas y las gallinas. No acierta a saludarnos. Cuatro idiomas nos separan de ella. Para acortar distancias solo se me ocurre la vieja relación humana. Acercó mi cara, sonrío y me besa temblando en las dos mejillas.

Campeños en la localidad de Kimri,
década de 1930.



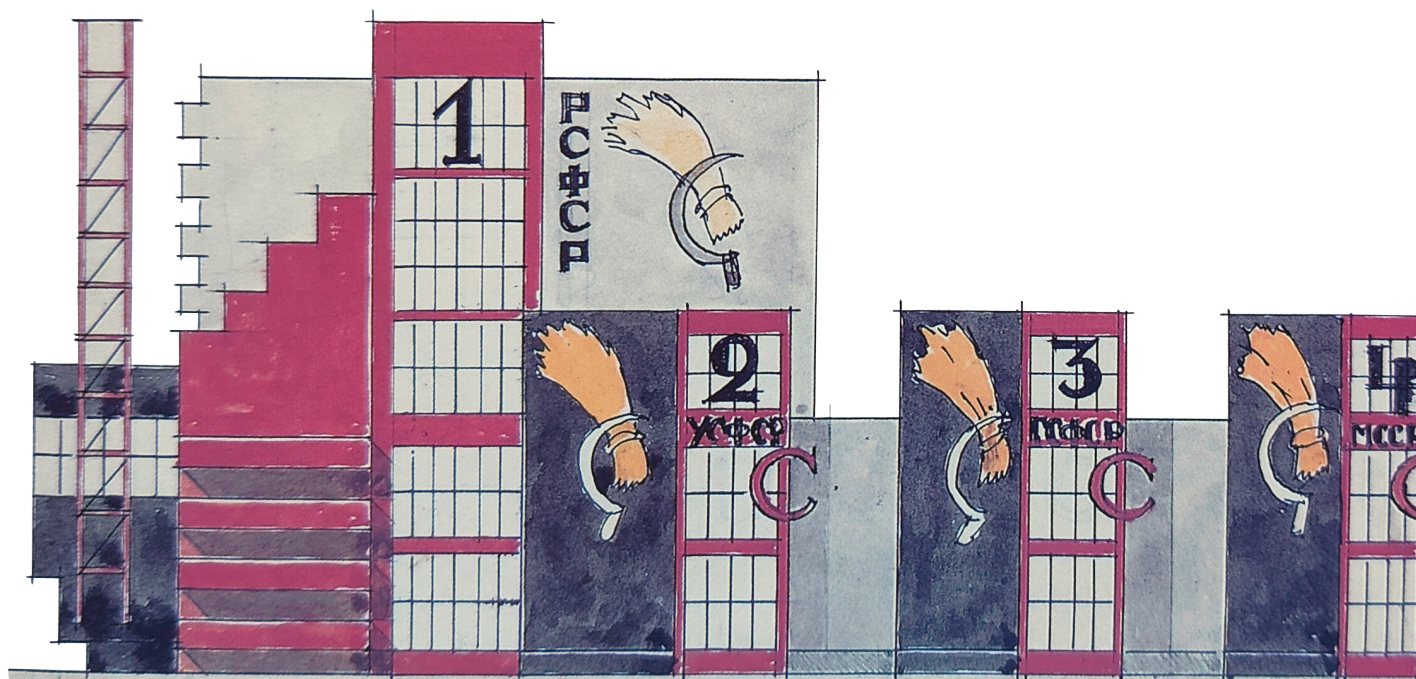
Después de pasar por Tiflis, capital de Georgia, y Bakú, capital de Azerbaiyán, se dirigen al puerto de Batumi, de nuevo en Georgia, y se embarcan camino a Crimea.

El [barco] *Armenia* sigue su camino mientras que la tripulación nos habla de la literatura internacional. Conocen a Henri Barbusse, a Romain Rolland; han seguido los trabajos del Congreso de escritores soviéticos y nos cuentan cómo, por la tarde, el receptor de T.S.H. [transmisión sin hilo] del barco captaba la voz de los oradores. ¿En qué parte del mundo se produce ese fenómeno inesperado: oír a los marineros hablar de literatura, poder hojear los libros de su biblioteca, recorrer su barco, entrar en sus camarotes, probar su sopa, discutir con ellos los problemas internacionales?

En Crimea visitan Yalta, la capital,

ciudad de los palacios, de las casas de reposo, de los parques infantiles, ciudad de vacaciones [...], el lugar en que los hombres de la URSS pueden cruzarse de brazos y contemplar la obra que han realizado. Ya no se trata de la conquista del pan, del acero, del petróleo; ahora es la conquista del reposo, de los jardines, de las sales marinas y de los rayos ultravioleta, consecuencia del poder obrero; es la conquista de esas avenidas floridas trazadas en honor de las grandes duquesas, y que se han convertido en los caminos del amor entre una electricista de Leningrado y un zapatero de Rostov.

Finalmente, con nostalgia, León se despide del país de los soviets: «Hace falta decir adiós a esta tierra que se abre tan fraternalmente y que lo da todo: la fe, la esperanza, sin que pueda dejarle nada a cambio».



V. A LO LEJOS, ESPAÑA, VANGUARDIA DEL MUNDO

En 1937, León y Alberti volvieron a la Unión Soviética mientras el fascismo desangraba España.

Allí entendí lo mucho que amaba España. Hizo falta que llegara a Moscú para llorar. Desde julio, en el frente o en el Madrid bombardeado, no había derramado una sola lágrima. Decía incluso: hace falta que las mujeres de España esperen al fin de la guerra para llorar. Pero en la URSS la emoción a menudo es más fuerte.

Un niño soviético me preguntó un día dónde vivía, y cuando le di mi dirección en Madrid exclamó: «¿Cómo puedes vivir en una ciudad destruida?».

[...] Entendí, con él y con otros, que los niños allí no conocen la guerra de España solo de manera sentimental, sino que siguen paso a paso nuestra lucha. Las preguntas que hacen revelan, no ignorancia, sino el deseo de un conocimiento tangible.

Ya en 1932 León había observado un especial interés de los soviéticos por España. Ahora, sin embargo, ese interés se fundamentaba en el sentimiento internacionalista y en la solidaridad con el pueblo y la clase obrera española que luchaba a muerte contra el fascismo.

En los teatros la gente se levanta para gritar su amor por España. Nunca hablaré lo bastante del asombro continuo que sentía.

En un teatro, los actores que nos habían saludado desde la escena, nos llamaron tras la función y charlamos juntos. Toda esta buena gente, de vez en cuando, deja para España la paga de un día.

En la URSS, nos cuenta León, la lucha en España latía, se sentía, estaba en todas partes:

En otro de nuestros viajes, cuando visitábamos los centros industriales, el interés principal de los obreros era demostrarnos el aumento de la producción, la mejora de la calidad de los productos, etc. Ahora, esta

Residentes de Odessa observan un mapa de la Guerra Civil Española, marzo de 1937.

Padre e hijo, soldados españoles, en el desfile del 7 de noviembre de 1937 en Moscú.



vez, ha sido distinto. España les absorbe y nos han lanzado cascadas de preguntas sobre nuestra guerra.

[...] Los ferroviarios, los alumnos de una escuela de Aviación, los ingenieros del Ejército Rojo, los redactores y el público de los circos y teatros, todo el mundo se pone en pie y aclama el esfuerzo heroico, sobrehumano, de los defensores de Madrid.

El 8 de marzo, día internacional de la mujer trabajadora, fue una fecha destacada en la Unión Soviética desde la época de la revolución. «Este último 8 de marzo estaba especialmente dedicado a la mujer española [...]. La tarde del 8 de marzo tuve el honor de ser invitada a tomar la palabra en la representación que se celebra ese día cada año en el gran teatro de Moscú». Así lo explica, emocionada, en *Memoria de la melancolía*:

Al entrar al escenario siento que me rodean, me atropellan con un grito: «¡No pasarán!». Era el nuestro. Me siento reducida, pequeña. Una mano me acompaña a mi asiento, otra toma suavemente la mía, me está temblando. Es la de Nadedja Krúpskaia. Me quedo prendida un instante en esos ojos que han mirado a Lenin. Me parece que se me hielan los labios. Con las manos heladas me levanto para hablar a las mujeres de la Unión Soviética. ¡Ocho de marzo! El teatro, puesto de pie, repite con ritmo ese «¡No pasarán!» que Dolores Ibárruri dejó en nuestra boca. Y hablé con toda la rabia, con la furia que llevábamos entonces en las venas porque nos creíamos combatientes traicionados de la libertad. Debí decir locamente, arrebatadamente lo que era la angustia de nuestras horas defendiéndonos. Los malos fusiles, las pocas municiones, la crudeza del ataque del fascismo internacional a una ciudad como Madrid, donde con uñas y con dientes nos defendíamos. Conté cómo se moría de pie, porque no habían podido arrodillarnos. Y la sala, repleta de mujeres, lloró fraternalmente unida al destino de un país lejano del que sabía poco, solo que cantaba, que estaba cubierto de sol, que lo poblaba un pueblo valiente que se había negado a morir.

Combatientes republicanos de España en la Plaza Roja 7 de noviembre 1937.



Manifestación del 8 de marzo de 1927 en Taskent, RSS de Uzbekistán.



VI. DOS HORAS Y CUARTO CON STALIN

«Todo está silencioso menos el hombre que acaba de morir». Así empieza María Teresa León su artículo sobre la muerte de Stalin en 1953. Ella y Alberti se habían reunido con él en el Kremlin en su viaje de 1937. «El Moscú que yo vi dejaba siempre entrever a España a contraluz [...]. Como todo el mundo en cada casa de la URSS, él tiene también en la pared de su despacho un gran mapa de España». Con estas palabras describe León sus primeras impresiones:

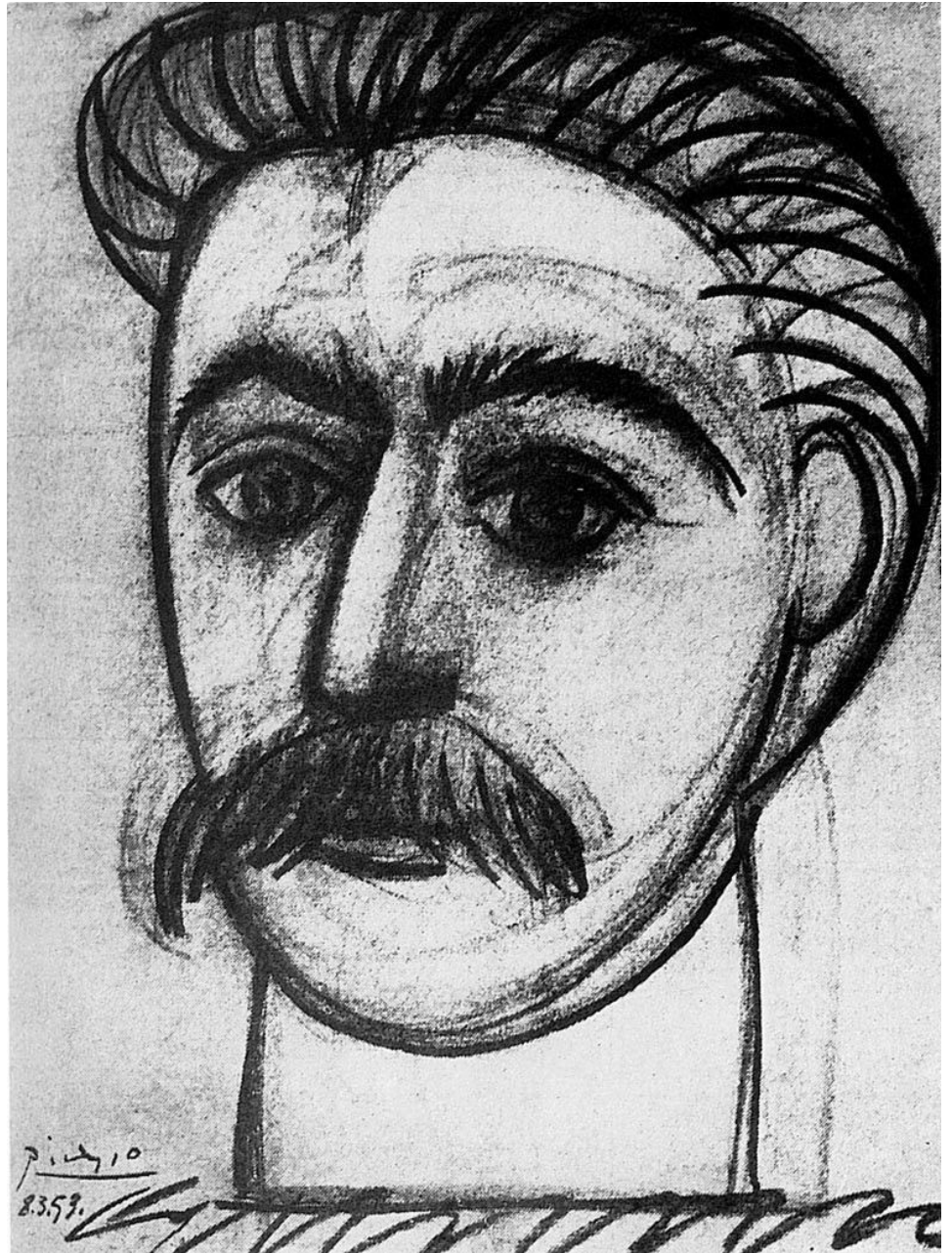
Pensé que Stalin era menos corpulento de lo que daban las fotografías, y su rostro mucho más sereno de lo que comentaban sus enemigos. Los ojos nos miraban con bondad, como si esa afectuosa deferencia fuese dirigida muy a lo lejos al pueblo combatiente de España. Me alargó cigarrillos y, muy gentilmente, me pidió permiso para encender su pipa. La vieja cortesía creo que me ruborizó, pues la imagen de Stalin con su pipa era la tradicional para nosotros, y, al decírselo, rio enseñando unos dientes muy pequeños, gastados por el uso de esa pipa que le habría servido seguramente para frenarse, para meditar, para encauzar sus pasiones y su fuerza, porque aquel hombre extraordinario que sonreía era la historia viva de cómo se forja un mundo nuevo.

Aquel hombre, que se había convertido en la cara visible de la Unión Soviética, en su máximo dirigente –esa Unión Soviética que, de la ruina más absoluta, se había convertido en el faro del movimiento obrero y comunista internacional, que era una verdadera amenaza para el mundo capitalista–, fue también, de joven, un ferviente revolucionario. Dirigió desde muy joven luchas obreras, organizó manifestaciones, encabezó la expropiación armada de bancos... y, por todo ello, estuvo preso y exiliado en muchas ocasiones. León se pregunta:

¿Qué le habrían dejado las seis deportaciones que sufrió o la vida sin tregua ni descanso de los diez días que asombraron al mundo y la guerra civil? [...] Buscábamos en las manos que jugaban con un lápiz o en los ojos plegados muchas veces para concentrarse en las respuestas, hasta en la voz tranquila con que hablaba a nuestra traductora, algún desarreglo físico, algún rastro amargado; pero no: las aristas de su humanidad impetuosa estaban limadas y el acero brillaba bondadosamente y respondía con verdad, y preguntaba por España con interés tan hermoso que yo sentía cerca las lágrimas.

Esta imagen cercana, fraternal, que nos muestra León sobre Stalin, puede sin duda sorprender al lector. La imagen demoníaca, psicótica, enfermiza, en definitiva, *inhumana*, que tan comúnmente nos es dada cuando investigamos sobre una figura como Stalin, ha sido tan extendida que, hoy, es difícil acceder a materiales que no reproduzcan esas ideas. Por eso, cuando encontramos documentos de este estilo, como el de tantos otros escritores y periodistas de la época que se entrevistaron con Stalin, que contradicen ese relato, que nos muestran no a un monstruo sino a una persona, es chocante. En las conclusiones volveré sobre esta cuestión; dejemos de lado, por un momento, nuestros prejuicios, y dejemos que León nos describa, con sus propias palabras, sus reflexiones y su experiencia:

Pablo Picasso, *Stalin* (1953), retrato pintado en motivo de la muerte de Stalin.



El camarada Stalin tiene el pelo ya gris y la cara surcada de trabajos que dejaron una profunda huella. Sonríe, ocultándose entonces sus ojos, rasgados hacia lo alto de las sienes, cuando se le ocurre alguna frase graciosa que subraya la conversación precisa, serena, aleccionadora.

Una anécdota curiosa es el interés de Stalin por *La Revista Blanca*, una revista anarquista publicada en los primeros años del siglo XX en España:

Contó que en su juventud en Tiflis, cuando después de salir del seminario se unió a los grupos socialdemócratas que querían mejorar la menguada situación de los trabajadores rusos, leían ávidamente *La Revista Blanca* que Federico Urales publicaba en Barcelona. Nos preguntó si vivían algunos de los viejos revolucionarios de entonces. Creíamos que no.

Hablaron, como no podía ser de otra manera, sobre la guerra:

Stalin nos contemplaba atentamente, y yo miraba sus manos blancas, nobles, leales; manos de hombre de pensamiento, manos que decían, más que sus ojos, el carácter tenaz y perseverante necesario al jefe de un pueblo.

[...] Sus palabras sobre la situación española, sobre sus problemas más latentes son una lección de precisión política, de esperanza. «España está en la vanguardia del mundo», repite.

Una frase esperanzadora que se quedó grabada en su recuerdo.

Dos horas y veinte minutos permanecemos sentados frente a él. Dos horas y veinte minutos ante la viva lección política sin debilidades ni claudicaciones que representa el camarada Stalin.

Cuando abandonamos el Kremlin un soldado de la guardia detuvo el coche. El chófer dijo: «Escritores españoles»; el soldado de la guardia del Kremlin saludó sonriente. En la otra punta de Europa, España, vanguardia del mundo, era más que nunca nuestra patria.

Funeral de Maxim Gorki frente a la Casa de los Sindicatos, 20 junio de 1936.





VII. ALGUNAS REFLEXIONES

Este apartado es, quizá, el espacio para las matizaciones. Especialmente cuando hablamos sobre la Unión Soviética, siempre encontramos algún «pero»; a veces parece que no podemos resaltar algún aspecto de su historia sin sacar a relucir, inmediatamente después, sus defectos. Sin embargo, estos «peros», que sin duda son importantísimos, a veces los sobredimensionamos hasta el punto de desechar la historia –o partes de ella– del movimiento comunista y de los países socialistas del siglo pasado, y esto nos lleva, aunque no lo queramos, a renunciar a incorporar a la lucha presente las lecciones del pasado, por ser incapaces de abordar la historia con la profundidad de análisis que esta exige.

En el caso de María Teresa León, su opinión sobre Stalin varió años más tarde; algunos escritores, amigos de ella, murieron en la época de las purgas de 1937-1939. Sin embargo, esto no la llevó en absoluto al campo del antisovietismo, ni tampoco a olvidarse de toda su experiencia, sus emociones y sus reflexiones de aquella época. Hasta lo que sé, no escribió ninguna crítica abierta al antiguo dirigente soviético, más allá de la menor emoción que desprende la narración en *Memoria de la melancolía* sobre su encuentro y el dolor con el que escribe sobre la muerte de sus amigos. Creo que, simplemente, como tantos otros, se encontraba confusa. «Desde entonces, allá lejos tuvimos un amigo», había escrito en 1953. ¿Cómo aquel «amigo lejano [que] cumplió

todas sus promesas: [...] apoyó en todo momento la causa del pueblo español», aquel «hombre de pensamiento» con sus «manos blancas, nobles, leales», pudo haber formado parte de aquellas purgas? Se resigna a comprenderlo: «Todo lo que pasó después, la Historia grande de ese momento de la Unión Soviética y de Stalin queda para los historiadores».

En mi opinión, sin embargo, esta cuestión no debe quedar para los historiadores, sino para el conjunto de la militancia comunista y revolucionaria. Tras mares de tinta derramados durante décadas por parte de cientos y cientos de historiadores, la mayor parte han demostrado traer mayor confusión que claridad. La historia como disciplina no es «imparcial»; los historiadores, lo quieran o no, toman partido en función de cómo abordan la explicación de los hechos históricos. En el campo del comunismo, la «línea oficial», tras el famoso discurso de Jruschov, se tornó abiertamente contraria a la época y a la figura de Stalin; a partir de la década de los sesenta no eran extraños los calificativos de «estalinistas» utilizados como arma arrojada contra pensadores leninistas como Lifschitz, Iliénkov y compañía. En el campo capitalista, obviamente, las críticas eran mucho más feroces. Creo que podemos comprender desde qué óptica se lleva abordando, desde su muerte, su figura y toda la época en la que él fue uno de los principales dirigentes de la Unión Soviética.

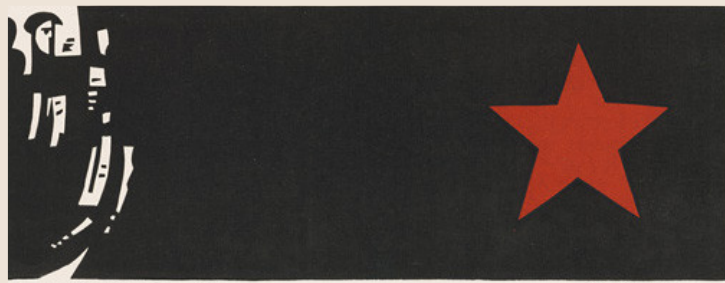
Como ya comenté en la introducción, no se trata de trasladar mecánicamente el pasado al presente, de defenderlo acríticamente; pero tampoco se trata de trasladar el presente al pasado, de apresurarnos en la crítica, de situarnos en una atalaya sobre la que señalar despectivamente los errores teóricos, políticos, estratégicos y tácticos. Por el contrario, debemos saber comprender la complejidad de los fenómenos que ocurrían insertos en su especificidad histórica, las posibilidades reales de acción, las causas y consecuencias de cada decisión, las distintas expresiones que tomó la lucha de clases en el seno de la propia URSS y a nivel internacional, etc., y, de todo ello, extraer valiosas conclusiones para el movimiento presente. Debemos dejar de lado las valoraciones morales y dotarnos de una claridad conceptual sólida sobre la base del socialismo científico para abordar, desde la honestidad, las distintas experiencias revolucionarias y socialistas del siglo pasado.

Róbert Dúbravec , *Llamas de Octubre* (1972).



Ante la necesidad de «cumplir» con la esencia crítica del marxismo, a menudo nos apresuramos a realizar una crítica a la historia del movimiento comunista internacional que, la mayor de las veces, no llega a estar lo suficientemente fundamentada e introducimos en nuestro método de análisis elementos externos que generan mayor confusión. La renuncia al leninismo, en lugar de estudiarlo en profundidad, es, a mi parecer, uno de los mayores errores políticos que podemos cometer hoy en día.

Sin negar por un segundo la importancia fundamental del reconocimiento de los errores, a veces hay que recordar que el reconocimiento de los aciertos es igual de importante. Con el método dialéctico-materialista como herramienta de análisis, superar el dogmatismo significa, entre otras cosas, dejar de realizar críticas meramente negativas. Un verdadero proceso de análisis y autocrítica no puede realizarse más que desde una postura militante: una crítica de la que no extraemos conclusiones para el movimiento presente o futuro es una mera queja que se disuelve en el aire.



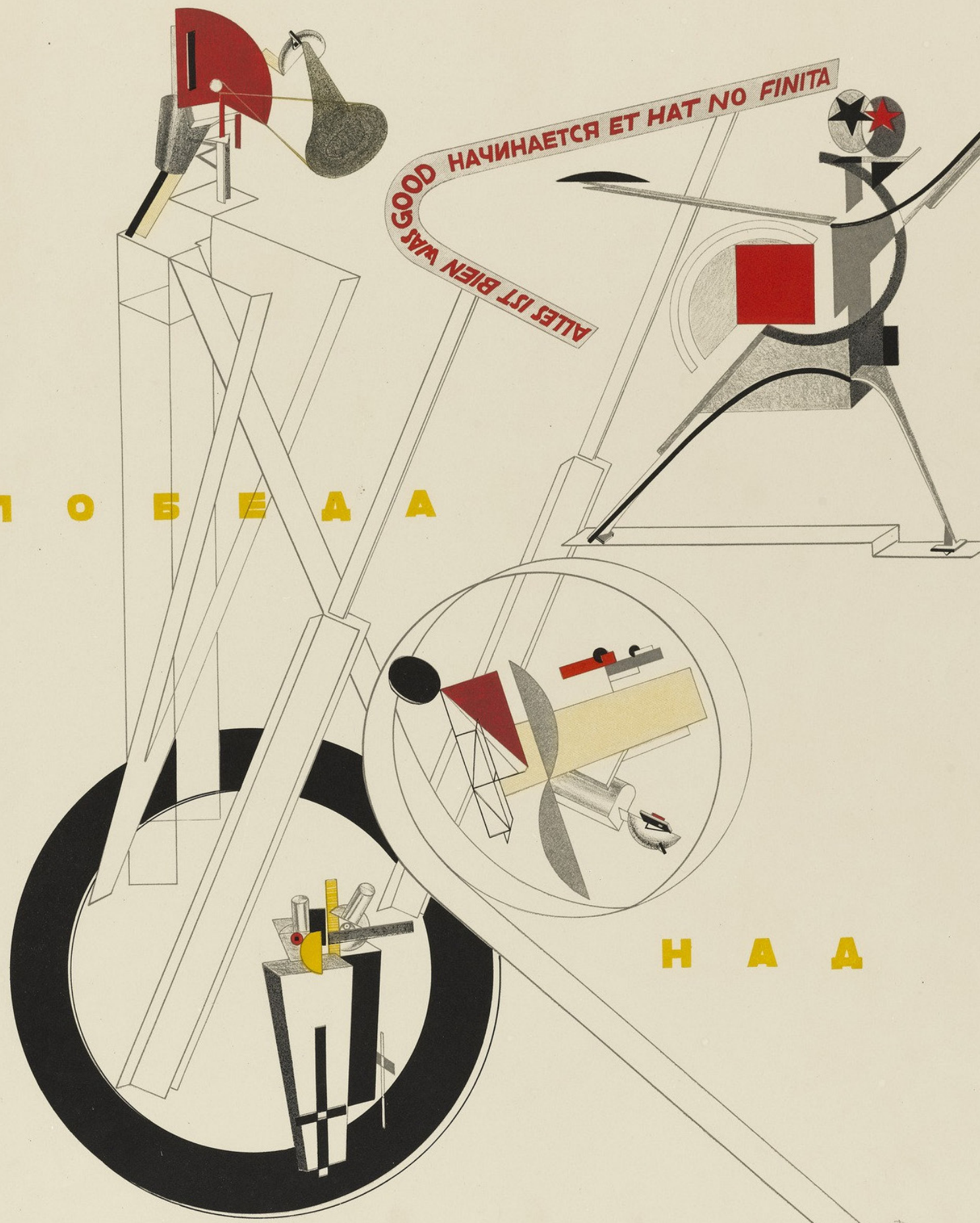


ALLES IST BIEN WAS GOOD
НАЧИНАЕТСЯ ЕТ НАТ NO FINITA

П О Б Е Д А

Н А Д

С О Л Н Ц Е М



Лисицкий

