

Tzvetan Todorov

# El triunfo del artista

La Revolución y los artistas rusos: 1917-1941



Galaxia Gutenberg

© Olivier Roller

**Tzvetan Todorov** (Sofía, 1939-París, 2017) está considerado uno de los mayores intelectuales del último medio siglo. Su obra ha merecido, entre otros reconocimientos, la Medalla de la Orden de las Artes y de las Letras en Francia y el Premio Príncipe de Asturias de Ciencias Sociales en 2008.

Su obra se ha centrado, desde una posición radicalmente humanista, en la teoría literaria, la historia de las ideas, los totalitarismos del siglo xx, los peligros que acechan a las democracias, la relación entre arte y pensamiento, el conflicto entre el individuo y las ideologías, y entre los creadores y los poderes políticos.

Galaxia Gutenberg ha traducido gran parte de su obra al español en títulos como *Elogio del individuo*, *Los aventureros del absoluto*, *El espíritu de la Ilustración*, *El miedo a los bárbaros*, *La literatura en peligro*, *La experiencia totalitaria*, *Vivir solos juntos*, *Goya a la sombra de las Luces*, *Elogio de lo cotidiano*, *La pintura de la Ilustración* e *Insumisos*.

La Revolución rusa de 1917 es sin duda uno de los episodios más cruciales del siglo XX y dio origen al primer estado totalitario de la historia. Muchos fueron los artistas y escritores que saludaron la revolución y muchos también los que sufrieron la represión del totalitarismo que la siguió.

En *El triunfo del artista*, Tzvetan Todorov se fija en una serie de creadores y analiza su posición frente a la revolución en dos momentos: en primer lugar la actitud que adoptan en relación con la idea misma de revolución antes de que se convierta en realidad. Y en segundo lugar la relación que se establece, una vez producida, entre el arte y el poder, entre los creadores y los dirigentes políticos.

Escritores como Pasternak, Bábel, Bulgákov, Mayakovski, Tsvietáieva o Mandelstam; cineastas como Eisenstein; músicos como Shostakóvich; y pintores como Malévich son analizados por Todorov desde el conocimiento profundo de su obra y la compasión por la tragedia de su vida. Para proclamar finalmente el poder del arte sobre aquellos que quieren su muerte.



Título de la edición original: *Le Triomphe de l'artiste*  
Traducción del francés: Noemí Sobregués

Publicado por:  
Galaxia Gutenberg, S.L.  
Av. Diagonal, 361, 2.º 1.ª  
08037-Barcelona  
info@galaxiagutenberg.com  
[www.galaxiagutenberg.com](http://www.galaxiagutenberg.com)

Edición en formato digital: mayo 2017

© Tzvetan Todorov, 2017  
© de la traducción: Noemí Sobregués, 2017  
© Galaxia Gutenberg, S.L., 2017  
Imagen de portada: *Segador I*, Kazimir Malévich.  
Musée de Nijni Novgorod © Album / Universal Images Group

Conversión a formato digital: María García  
ISBN Galaxia Gutenberg: 978-84-8109-528-9

Cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública o transformación de esta obra sólo puede realizarse con la autorización de sus titulares, a parte las excepciones previstas por la ley. Diríjase a CEDRO (Centro Español de Derechos Reprográficos) si necesita reproducir algún fragmento de esta obra ([www.conlicencia.com](http://www.conlicencia.com); 91 702 19 70 / 93 272 04 45)

*Para Boris, Léa y Sacha*

La grandeza de las personas inteligentes es invisible  
a los reyes, a los ricos, a los capitanes...

PASCAL, *Pensamientos*

## INTRODUCCIÓN

## Los artistas creadores frente a la revolución

La revolución rusa de octubre de 1917 es uno de los acontecimientos más influyentes de la historia moderna del mundo, en especial del siglo xx. Tras esta conmoción, la doctrina comunista, a la manera de las antiguas grandes religiones, se extendió por todos los continentes y orientó el curso de la vida política en gran cantidad de países, ya porque la reivindicaran quienes detentaban el poder, ya porque la designaran como el principal enemigo contra el que luchar en una cantidad no menor de países. El hundimiento de los regímenes comunistas en Europa y en Rusia, en 1989-1991, supuso el debilitamiento, cuando no el declive, de esta ideología en el mundo, pero no deberíamos pasar esta página de la historia reciente sin haberla leído con atención. Como la doctrina y los regímenes que se inspiraron en ella generaron incalculables víctimas, los han denunciado como criminales y han quedado señalados por el oprobio. Ahora bien, aunque no podemos pasarla por alto, esta perspectiva criminológica, que a lo largo de toda la historia del comunismo se centra en las víctimas y en su sufrimiento, no basta para describir todas las dimensiones del cambio radical que trajo consigo esta revolución. El sentido de un acontecimiento de tanto alcance no puede reducirse a una simple condena moral, política o jurídica. Sus diferentes aspectos merecen un análisis más detallado, tanto para entenderlo mejor como para extraer enseñanzas para nosotros hoy, cien años después del acontecimiento inaugural.

Aunque no podemos dar una definición estricta del término revolución, constatamos que su empleo en contextos similares al nuestro indica la presencia de al menos dos características: el fin de la revolución es transformar de forma repentina, rápida y profunda el orden político y social, y recurre a la violencia para conseguirlo. El primer rasgo permite diferenciar la revolución del golpe de Estado: debe tratarse de algo más que la simple sustitución de un equipo dirigente por otro. Más allá de este umbral, la naturaleza de los cambios que se imponen puede variar enormemente. En cuanto al segundo rasgo, siempre está presente, aunque la violencia no se desencadene de inmediato. El recurso a la revolución se impone cuando los medios legales para conseguir cambios no bastan. Desde este punto de vista, la revolución se asemeja a la guerra, situación que exige suspender, si no invertir, las normas que rigen la vida social: matar deja de ser un crimen e incluso se convierte en un acto meritorio, siempre que se trate de luchar contra el enemigo. En este sentido, podemos decir que la palabra «revolución» no es más que un eufemismo de «guerra civil».

La Revolución de Octubre cumple las dos condiciones, incluso las lleva al extremo. Es cierto que empieza con la simple toma del poder político (un golpe de Estado), pero en el año siguiente se transforma en una auténtica revolución que alcanza incluso los cimientos de la vida en sociedad: la propiedad privada, el derecho y la naturaleza del Estado. Prepara así el advenimiento de un régimen totalitario. En cuanto al uso de la violencia, se admite de entrada, incluso se proclama. «Ocultar a las masas la necesidad de una guerra exterminadora, sangrienta y desesperada como objetivo inmediato de la acción futura es engañarse a sí mismo y engañar al pueblo», escribe Lenin cuando toma el poder, y también: «En tiempos de revolución, la lucha de clases ha adquirido necesariamente, siempre y en todos los países, la forma de una *guerra civil*».<sup>1</sup>

Así pues, la revolución es un medio (violento) para apoderarse del poder. Sea cual sea la manera en que se ha conquistado, puede llegar a ser legítima siempre y cuando se ejerza imponiéndose límites. Pero como en este caso se ha tomado por la fuerza, los revolucionarios que lo detentan temen perderlo en beneficio de una fuerza mayor y optan por la intolerancia con los que no se someten por completo.

Este libro pretende arrojar luz sobre uno de los aspectos del régimen que surge de la revolución, las relaciones ideológicas que se establecen entre los creadores de los diferentes ámbitos artísticos (literatura, pintura, música, teatro y cine) y los dirigentes políticos del país. Me ceñiré exclusivamente al ejemplo de Rusia y me limitaré al periodo inicial, entre 1917 y 1941 (hasta que la URSS entra en la Segunda Guerra Mundial), y sólo haré escasas incursiones en los años anteriores y posteriores a este periodo. Dado que el área circunscrita sigue siendo extremadamente amplia, sólo puede tratarse aquí de tomar conciencia de una muestra restringida de hechos, elegidos en función de un criterio necesariamente subjetivo, mi admiración por las obras de estos artistas. La consecuencia de esta elección es que no concedo el menor espacio a los creadores que se limitan a ejecutar dócilmente las consignas del partido, aun cuando siempre fueron mayoritarios.

La relación de los creadores con la revolución se establece en dos tiempos. El primero es anterior a octubre de 1917, y se trata de la actitud que adoptan frente a la *idea* de revolución antes de que sea puesta en práctica. Su papel aquí es activo, construyen una imagen que a su vez influirá en la revolución emergente. El segundo tiempo es el de la relación que se establece entre ellos y los representantes del poder una vez que la revolución ha tenido lugar, y constituye el principal objeto de este libro. Los artistas tienen entonces que reaccionar a realidades que existen independientemente de ellos.

Todas las artes, en especial la literatura, muestran indicios que anuncian la inminente revolución. Se dice que los escritores disponen de órganos de percepción más precisos que los del resto de la población. Señalando y describiendo estos indicios, contribuyen a reforzarlos. Suelen mencionar dos temas: describen el mundo antiguo como en fase de degradación, de descomposición; de ahí deriva una forma de nihilismo universal que afirma la desaparición de todos los valores y la llegada de una catástrofe inminente, y todo ello conforma una visión apocalíptica del mundo. Ante tal marasmo, estos autores están dispuestos a prestar oídos a una promesa de vida nueva, a buscar sangre más viva, a apelar a fuerzas jóvenes, aunque sean bárbaras y violentas, que podrían ayudar a destruirlo todo, a barrer el mundo antiguo, condición necesaria para el advenimiento de un mundo nuevo cuyos primeros temblores constatan (esta configuración volverá a presentarse veinte años después en Europa occidental, donde preparan la aceptación del fascismo). Aparecen en las obras más variadas. Veamos algunos ejemplos.

A principios de siglo, antes de la revolución de 1905, Maksim Gorki, escritor ya muy popular, publica un poema en prosa que se hace muy conocido de inmediato. Se titula «El anunciador [o el mensajero] de las tempestades»: así se llama en ruso un pájaro, el petrel, y Gorki juega con las asociaciones de este nombre. Es un elogio: cuando se avecina mal tiempo, mientras los demás pájaros se asustan y buscan refugio, su grito muestra su sed de tempestades, escuchamos en él la fuerza de la ira, el fuego de la pasión y la certeza de la victoria. «¡Que la tempestad truene más fuerte!» En 1907, la novela de Gorki *La madre* trata directamente del ascenso de la acción revolucionaria.

En 1909 aparece la novela *La paloma de plata*, del poeta simbolista Andréi Biely, cuyo tema parece a primera vista muy alejado de la idea de revolución: en una remota provincia rusa se despliega la actividad de la secta mística

(imaginaria) de las palomas, en parte tradicionalista cristiana y en parte pagana, que altera el destino de varios personajes. Sin embargo, este mundo sumido en la tradición y la superstición está acechado por el presentimiento de una tempestad revolucionaria. En esos campos perdidos se oye ahora hablar de los derechos del pueblo, de la tierra, que va a repartirse entre los campesinos, y de la revuelta contra los popes, los terratenientes y las autoridades. Circulan proclamas, se extienden rumores traídos por personajes variados, un librepensador hijo de un tendero, un obrero huelguista procedente de la ciudad e incluso un extraño general que predica el terror rojo. Frente a ellos se coloca un destacamento militar encargado de reprimir los disturbios y restaurar el orden. La secta de las palomas podría detener esta oleada de rebeldía, pero ella misma se contagia del espíritu de violencia revolucionaria. Nadie puede predecir cómo acabará esta lucha fratricida, si la vieja Rusia seguirá en pie o rodará al abismo.

*El rumor del tiempo* es un relato publicado por el poeta Ósip Mandelstam en 1925, por lo tanto después de la revolución, pero en el que el autor evoca sus recuerdos de infancia y de adolescencia. Mandelstam procede de una familia judía que nada tiene de revolucionaria, y él mismo vive en una Rusia que se vuelve soviética sin participar activamente en esta transformación. Sin embargo, cuando describe los primeros años del siglo, también él oye el rugido que anuncia la revolución: por un lado, describe el provincialismo anticuado y condenado, la vida agonizante de un mundo a punto de derrumbarse y la espera de un final universal; por el otro, entrevé «la espuma revolucionaria» que traen los jóvenes: «Los chicos de 1905 iban a la revolución con la sensación de que era una cuestión de amor y de honor».<sup>2</sup> Esta fascinación por la idea de revolución desempeñará un papel importante en el comportamiento de los artistas rusos frente al régimen soviético veinte o treinta años después.

Los propios revolucionarios no siempre reconocen la acción que ejerce sobre ellos la literatura y las demás artes, aunque Lenin admite como influencia importante en su pensamiento la que ejerce una novela, *¿Qué hacer?*, de Chernyshevski, novela de tesis, cierto. Pero esta relación directa entre las obras y los actos no es indispensable para constatar cierto vínculo causal. Las obras de los artistas creadores actúan en común sobre lo que a veces llamamos el espíritu del tiempo, de la época, el *Zeitgeist*, resultado de múltiples aportaciones. Un espíritu del tiempo difícil de acreditar con precisión, y sin embargo incontestablemente presente y activo, pariente lejano del espíritu de las naciones, tan querido por Montesquieu. Los novelistas, los poetas y los demás artistas tienen su responsabilidad en el espíritu del tiempo, ya que a su vez motivará el comportamiento de hombres de acción (que un día hacen la revolución).

Una forma de creación artística, surgida a principios del siglo xx, desempeña aquí un papel especialmente activo, la que llamamos de vanguardia. Es decir, la práctica de los artistas que rechazan todas las tradiciones anteriores propias de su arte, que hacen tabla rasa del pasado y construyen sus obras a partir de principios nuevos. En Rusia, en los años previos a la Primera Guerra Mundial, encontramos este enfoque vanguardista en pintores como Kandinski, Lariónov, Goncharova, Malévich y muchos otros, poetas como Jlébnikov, Mayakovski y otros futuristas, y dramaturgos como Meyerhold. Por regla general, estos vanguardistas se perciben a sí mismos como revolucionarios, cada uno en su ámbito, y muchos sienten gran simpatía por la revolución social y política, aunque no participen en ella. En otras palabras, creen en el parentesco entre revolución artística y revolución política. Como escribe por ejemplo Biely en 1917: «El revolucionario y el artista están unidos por la llama de su entusiasmo».<sup>3</sup>

En cuanto a los revolucionarios, raramente manifiestan un entusiasmo equivalente por las obras de los artistas de vanguardia. Es comprensible. La lucha revolucionaria absorbe todas sus fuerzas, no tienen tiempo para cultivar especialmente el gusto artístico, y cuando se interesan por el arte, es de manera meramente utilitaria: debería servirles en su acción. Pero las obras de factura «clásica» son más fáciles de entender y llegan a mayor cantidad de lectores o de espectadores, en pocas palabras, son más útiles. Sabemos que a Lenin no le interesaban nada los experimentos verbales de los futuristas (veremos un ejemplo más adelante). Trotski expresa también su desconfianza por los artistas innovadores en su libro *Literatura y revolución*: «El futurismo, en la vanguardia de la literatura, no es menos producto del pasado poético que cualquier otra escuela literaria». Y concluye su análisis: «Sería por lo tanto muy poco serio basarse en analogías y comparaciones formales para establecer una especie de identidad entre futurismo y comunismo, y deducir que el futurismo es el arte del proletariado».<sup>4</sup>

Podríamos pues decirnos que la proximidad que los artistas imaginan responde a la ilusión gratificante y atenernos a la conclusión de algunos historiadores. «La vanguardia artística y la vanguardia política a veces han soñado con una aventura en común con vistas a la misma liberación», constata Raymond Aron, pero la práctica del realismo socialista en la URSS evidencia lo contrario: «La alianza de las dos vanguardias surgió de un malentendido y de circunstancias excepcionales».<sup>5</sup>

Sin embargo, la interacción puede producirse a un nivel más profundo, no consciente, independiente de las intenciones y de los gustos personales. Las obras de arte actúan sobre el espíritu del tiempo no sólo apropiándose de sus temas y difundiéndo los, sino también haciendo surgir y favoreciendo otras ideas, que en otro caso se quedarían al margen. Lo que contribuyen entonces a promover no son determinadas formas artísticas, sino sus primeros signos fi-

losóficos o políticos. Así sucede con la idea de soberanía del creador, que no debe tener en cuenta ningún límite y ninguna tradición. Al deshacerse del peso del pasado y postular que van a crear literatura, pintura o música de manera totalmente nueva, los creadores se comportan como el dios omnipotente que, en los primeros días de la Creación, sólo sigue los dictados de su voluntad. Y como este dios antiguo se ha creado necesariamente según la imagen que el hombre se hace de sí mismo, o mejor dicho de su ideal, de su propia perfección, los vanguardistas en arte retoman en realidad una idea antigua, a la que dan una nueva existencia. No es necesario que a los dirigentes políticos les gusten las obras de Joyce, Kandinski o Schönberg para que reciban la influencia de estas opciones de vanguardia que marcan profundamente la sociedad. Artistas y revolucionarios se consideran demiurgos, dioses creadores.<sup>6</sup>

Al mismo tiempo que legitiman la práctica de la tabla rasa, las obras de vanguardia difunden y popularizan las ideas de una fuerza irreprimible de la voluntad, del carácter ilimitado de las capacidades del hombre, por lo tanto de un ideal sobrehumano que se ajusta al nuevo superhombre. Eliminan la división del espacio social que existe entre un territorio sagrado (que no podemos tocar) y un ámbito profano (que es lícito mejorar), porque no conocen ningún pasado sagrado, y en consecuencia se reservan el derecho de definir un nuevo territorio sagrado (que la *población* no podrá tocar).

Esta contribución de las artes al desencadenamiento de la revolución rusa se suma a muchos otros factores bien conocidos, económicos (la reciente industrialización), sociales (la abolición de la servidumbre sin repartir tierras a los campesinos), militares (la derrota ante Japón y después la entrada en la Primera Guerra Mundial), políticos (la resistencia de la monarquía a que se redujera su poder), etc. Pero eso no implica que deba menospreciarse, ya que actúa sobre la forma y la orientación que adopta la acción revolucionaria.