

# Contexto

Revista Anual de Estudios Literarios | vol. 26 - n.º 28  
e-ISSN:2610-7902 | e-Depósito Legal: Me2018000066



Iván Romero / *Cipreses y tulipanes* / 2018 / acrílico sobre lienzo / 240 x 215 cm

## La literatura rusa como acto ético y político

## Russian literature as an ethical and political act

Recibido 10-03-21

Aceptado 09-04-21

Nelly Prigorian<sup>1</sup>

Investigadora del CELARG, Venezuela

[nelly.prigorian@gmail.com](mailto:nelly.prigorian@gmail.com)

**Resumen:** Desde los comienzos del siglo XIX, la literatura rusa se ha conformado como un espacio de debates políticos, en el cual, a través de la narrativa ficcionada y la crítica literaria, se discutía la realidad nacional en sus aspectos políticos, ideológicos y sociales. Fue una manera de evadir el férreo control político e ideológico del Estado zarista, al principio, y más tarde, del Estado soviético, convirtiendo el acto de escritura no sólo en un acto político, sino también en un acto ético. En este ensayo se trazan los paralelismos del desenvolvimiento de la literatura rusa del siglo XIX y del siglo XX, revelando las semejanzas y las diferencias de su relación con el poder y las maneras de resistirlo. Esto permite aseverar, en cierto modo, que la Rusia soviética resultó ser el devenir de la Rusia zarista, en el cual la Revolución bolchevique produjo sólo una momentánea brecha de unos cuantos años, durante los cuales cambian radicalmente la relación entre el escritor y el poder.

**Palabras claves:** Literatura rusa; política; estética; realismo social; realismo soviético.

1. Doctora en ciencias sociales y humanidades por la USB (Venezuela), Magister en filosofía por la UNED (España), Licenciada en Estudios Liberales por la UNIMET (Venezuela). <https://orcid.org/0000-0002-9247-7695>. ORCID:<https://orcid.org/0000-0002-9247-7695>.



¿Cómo citar?

Prigorian, N. "La literatura rusa como acto ético y político".  
*Contexto*, vol. 26, n.º 28, 2022, pp. 231-243.



UNIVERSIDAD  
DE LOS ANDES  
DR. PEDRO RINCÓN GUTIÉRREZ  
TACHIRA VENEZUELA

**Abstract:** Since the beginning of the 19th century, Russian literature has been established as a space for political debates, in which through fictionalized narrative and literary criticism the national reality was discussed in its political, ideological and social aspects. It was a way of evading the tight political and ideological control of the Tsarist State at first, and later that of the Soviet State, turning the act of writing not only into a political act but also into an ethical act. In this essay the parallels of the development of Russian literature in the 19th and 20th centuries are drawn, revealing the similarities in their relationship with power, and the ways of resisting it. This allows us to assert that in some way Soviet Russia turned out to be the transformation of the Tsarist Russia, in which the Bolshevik Revolution produced only a momentary gap of a few years, during which the relationship between the writers and power changed radically.

**Key words:** Russian literature; politics; aesthetic; social realism; soviet realism.

El siglo XIX en la literatura rusa es considerado como el *siglo de oro*. Y no es de extrañar, en vista de que fueron las obras de la primera mitad de ese período las que comenzaron a fundamentar las nociones que marcaron el posterior desarrollo de la poética literaria rusa y sus principales características, pero, sobre todo, su articulación como el espacio más relevante para la formación de la conciencia política y social del país (Orlov et al., p. 242)

Para el comienzo del XIX, bajo la fuerte influencia de la literatura francesa, el sentimentalismo ruso devino en romanticismo. Sin embargo, la intervención francesa, que siempre tuvo fuerte arraigo cultural en Rusia, en la primera década de ese siglo dio un vuelco inesperado, no sólo en la cultura literaria rusa, sino en la misma noción de política en el vasto Imperio zarista. La invasión de Napoleón a Rusia en 1812 y la sorprendente respuesta que se articuló desde todos los estratos de la sociedad rusa – comenzando por la alta nobleza que hablaba mejor el francés que el ruso, y terminando por los campesinos, oprimidos por el régimen de servidumbre en el cual se les trataba como objetos de compra-venta – condicionó la mirada de una parte de la élite nacional sobre el pueblo campesino y su capacidad de autoorganización en grupos de resistencia y de combate, los *partizan*, quienes, durante la guerra contribuyeron de manera importante a la victoria rusa sobre los franceses. La guerra se convirtió así en el punto de inflexión, que marcó la cultura literaria, pero también la cultura política del vasto Imperio ruso.

Su reflejo inmediato se dio en el desarrollo del romanticismo ruso, que se dividió en dos principales corrientes: el romanticismo de salón, marcado por el mundo de las creencias populares, las leyendas caballerescas y las baladas alejadas de la realidad; y el romanticismo marcado por el amor patrio, la lucha por la libertad y la dignidad humana, haciendo por primera vez al pueblo llano ruso protagonista de los textos poéticos. Este último movimiento

fue encabezado, entre otros, por los escritores *decembristas*<sup>2</sup>, como Kandraty Rileev<sup>3</sup>, Vilguelm Kiujelbeker<sup>4</sup> y Alexander Bestuzhev-Marlinsky<sup>5</sup>.

Las primeras obras de Alexander Pushkin, al igual que las de Mijaíl Lermontov, denotan la fuerte influencia de esa vertiente del movimiento estético. Sin embargo, fue precisamente Pushkin, con su magistral obra *Evgueni Oneguín* (1837) – novela en versos, considerada toda una enciclopedia sobre la vida y costumbres de la Rusia de la segunda década del siglo XVIII – quien abre una nueva etapa en la literaria rusa, la del realismo social, corriente que rápidamente se convierte en dominante en el arte de escritura, tan dominante, que su dominio rigió durante los siguientes dos siglos. Sólo por un breve período, el de las primeras décadas, pero ya del siguiente siglo XX, mermó un tanto su “reinado”, al verse desplazada por la vanguardia estética y sus múltiples ramificaciones expresadas en la narrativa y en la poesía, período que entró en la historiografía con el nombre del *siglo de plata*. El simbolismo, el futurismo, el acmeísmo, la poesía rural, entre otras expresiones, revolucionaron no sólo el verso y la palabra, sino también el modo de comprender y asumir la relación entre el arte y la realidad. Fue el segundo gran oleaje de la creación poética rusa, que brindó al mundo nombres como de Marina Tsvetaeva, Ósip Mandelstam, Nicolay Gumilev, Alexander Blok, Ana Ajmátova, Iván Bunin, Boris Pasternak y Mijaíl Bulgakov, entre tantas otras excelencias narrativas y poéticas.

Sin embargo, en el año 1934<sup>6</sup>, es decir, casi un siglo después de la creación de *Evgueni Oneguín*, el realismo social retorna de manera brutal, ya no como una corriente estética dominante, sino como la única manera de concebir y expresar la realidad, aceptada y supervisada por el Estado soviético como el requerimiento normativo absoluto. El realismo social del *siglo de oro* de la literatura rusa devino, entonces, en decreto estatal, en el lineamiento político excluyente, impuesto desde el Poder para toda creación artística nacida en el país socialista. Su retorno en el nuevo siglo se revistió de *sotsrealismo* (realismo socialista), en un “esquema estético-ideológico superior al realismo”, según los diccionarios soviéticos de filosofía, dado que:

---

2. Miembros del movimiento decembrista, integrado por de la nobleza y la alta oficialidad militar rusa, organizadores de la sublevación que estalló en diciembre de 1825 contra la autocracia zarista y el régimen de servidumbre.

3. Fue uno de los cinco *decembristas* ejecutados en la horca. En el primer intento, su cuerda se había reventado. Antes del segundo intento comentó: “Pobre país, donde no saben ni como ahorcarte”.

4. Fue condenado a veinte años de trabajos forzados en Siberia. Uno de los más cercanos amigos del poeta Alexander Pushkin y del dramaturgo Alexander Griboiedov.

5. Fue degradado a soldado y transferido al Cáucaso donde murió en una batalla en 1837. Su cuerpo nunca fue recuperado.

6. En agosto de ese año se realizó el Primer Congreso de Escritores Soviéticos, que creó y reglamentó las normas y legisló sobre los fundamentos estéticos de la Unión de Escritores Soviéticos. Entre otras cosas, el Congreso eliminó todas las asociaciones literarias existentes y estableció el *realismo socialista* como el principio de toda expresión literaria y artística del país de los soviets (Orlov et al. p. 397)

[...] exige una representación verdadera, históricamente concreta de la realidad tomada en su desarrollo revolucionario, lo que es necesario para formar a los trabajadores en el espíritu del socialismo.

Los artistas soviéticos son ingenieros de almas humanas. Educan a los trabajadores en el espíritu del comunismo, de devoción sin límites al Partido Comunista, en el espíritu del patriotismo soviético (Rosental y Iudin, pp. 437-438).

Y unas décadas más tarde se agrega:

La esencia del realismo socialista es la verdad de la vida, expresada en imágenes artísticas desde las posiciones de la concepción comunista del mundo, que permite al artista tomar conciencia del sentido histórico de los fenómenos que presenta y reflejar verazmente en el arte no sólo el presente y el pasado, sino también las tendencias del desarrollo social (Frolov, p. 364).

El criterio ideológico, esto es, una particular mirada sobre la realidad, devino en criterio estético único, poseedor de la *verdad* y, desde luego, de la *justicia*. Todo aquello que no encajara en este criterio se catalogaba como un residuo del pasado<sup>7</sup> o como un acto que atenta contra el orden socialista establecido, repitiendo el esquema zarista del criterio de *lo ruso* y su orden representado en la figura del zar. Al final, el *sotsrealismo* resultó ser, a grandes rasgos, una mezcla entre el idealismo, el romanticismo, el realismo y el, nunca faltante, misticismo ruso.

Sin embargo, mientras el realismo socialista pretendía dictar los cánones de lo bello, de lo bueno y de lo verdadero, glorificando una abstracción, el realismo social ruso del siglo XIX se enfocaba en escudriñar de manera crítica la realidad y denunciar una sociedad que no terminaba de librarse de los lastres heredados de la centenaria autocracia zarista, donde todo el intento modernizador se pensaba sólo como una imposición desde arriba, desde el poder y su aparato burocrático, a fuego y sangre. Esta característica nunca desaparecerá en la historia del país, sea este zarista, socialista o postcomunista, salvo, nuevamente, durante el breve período de las primeras décadas del siglo XX.

7. Al respecto, León Trotsky, en su texto de 1924 *Literatura y revolución*, se expresó de la siguiente manera sobre la poética formalista rusa: El hombre nuevo no podrá ser formado sin un nuevo lirismo. Pero para crear éste, el poeta debe sentir en sí mismo el mundo de forma nueva. Sí, debido a su abrazo con el mundo, nos encontramos al poeta inclinándose ante el Cristo o Sabaoth en persona (como en el caso de Ajmátova, Zvetaeva, Chkapskaïa y otros), esto no hace sino testimoniar la decrepitud de su lirismo, su inadecuación social, y por tanto estética, para el hombre nuevo. Incluso allí donde esta terminología no tiene una supervivencia profunda, sino que es un retraso en el vocabulario, testimonia al menos un extrañamiento psíquico que basta para oponerla a la conciencia del hombre nuevo. Nadie impondrá ni nadie pretende imponer una temática a los poetas. ¡Escribir todo cuanto se os ocurra! Pero permitid a la nueva clase, que se considera, con alguna razón, llamada a construir un mundo nuevo, deciros en tal o cual caso: si traducís las concepciones del “Domostroï” en el lenguaje de los acmeístas, eso no os hará ser poetas nuevos. En gran medida, la forma del arte es independiente, pero el artista que crea esta forma y el espectador que la gusta no son máquinas vacías; una está hecha para crear la forma y la otra para apreciarla. Son seres vivos, cuya psique está cristalizada y presenta cierta unidad, aun cuando ésta no siempre sea armoniosa. Esta psique es el resultado de las condiciones sociales. La creación y la percepción de las formas artísticas son una de sus funciones. Y cualesquiera que sean las sutilezas a las que se entregan los formalistas, toda su concepción simplista está basada en su ignorancia de la unidad psicológica del hombre social, del hombre que crea y que consume lo que se ha creado (<https://www.marxists.org/espanol/trotsky/1920s/literatura/05.htm>).

A falta de libertades políticas y plazas públicas donde debatir las ideas –por el control reinante y la censura a todo pensamiento crítico, profundizados con severidad por Nicolás I– tanto la literatura como la crítica literaria, para los finales de la primera mitad del siglo XIX, se articularon en el espacio de la discusión no sólo política, sino ética y filosófica. Las creaciones literarias se convirtieron en zonas de debates sobre las ideas emancipadoras, encontrando tal vez la única ventana disponible en aquel claustro político. Y mientras en el país se prohibía la entrada de cualquier texto europeo sobre nuevas ideas filosóficas, políticas o económicas, se publicaban sin mayores restricciones obras como *El inspector* (1836) y *Almas muertas* (1842) de Nicolay Gogol, o como *Desgracia por la inteligencia* (1824) de Alexander Griboiedov, o como *El héroe de nuestros tiempos* (1839) y *Mtsyri* (1840) de Mijaíl Lermontov, y, desde luego, *Evgueni Oneguin* (1832) y *La hija del capitán* (1836) de Alexander Pushkin; obras signadas por una mordaz crítica a la sociedad rusa y una descripción de la realidad social del pueblo, que heroicamente defendió la libertad del suelo patrio durante la guerra napoleónica y que, después de esta, retornó a las tierras de su patrón nuevamente como siervo sometido.

Casi un siglo y medio después, la situación se repetirá casi al calco, al salir el pueblo soviético como el vencedor del fascismo nazi en la Gran Guerra Patria (1941-1945) y regresar a su realidad de represión y sometimiento por la burocracia estatal-partidista. Pero con cierta diferencia, para aquellos años, la literatura rusa ya estaba monopolizada y había sido convertida en el medio y una herramienta infalible del poder. El espacio literario dejó, entonces, de ser un lugar donde se podía plantear dudas, críticas o reflexiones sobre el pasado inmediato o inquietudes sobre el porvenir. En el rígido marco del materialismo dialéctico y la fórmula estético-ideológica del *sotsrealismo* no cabían ni dudas, ni reflexiones, ni interpretaciones más allá de lo oficialmente dictaminado. El poder ya había colocado todos los puntos sobre las íes, había resuelto todas las dudas sobre lo bueno y lo malo, lo bello y lo feo, la verdad y la falsedad, y había señalado con pasmosa claridad el norte hacia donde tenía que ser encaminado todo texto publicado, ya fuese un texto técnico o un texto artístico. La literatura soviética, con honrosas excepciones, se había convertido en el himno triunfal a la abstracción de la realidad y a la realización de la idea del hombre *extraordinario*, encarnado en el *homo sovieticus*. Toda desviación se castigaba con repudio, cárcel, cercos de hambre, exilio forzado con la suspensión de la ciudadanía. Nombres de los forzados al exilio como los del poeta Iosif Brodsky (Premio Nobel de literatura), el narrador Alexander Solzhenitsin (Premio Nobel de literatura) y el filósofo Alexander Zinoviev, son tan sólo algunos de los ejemplos más sonados del destino de los “revoltosos” del periodo posterior a la Guerra Patria.

Lejos quedaron aquellas posibilidades de la literatura del siglo XIX de reflejar realidades de la sociedad en sus contradicciones insalvables, de plantear las dudas y debatirlas, y de advertir lo que se avecinaba con la aparición de la descripción de los personajes “[s]in posibilidad de encontrar una realización pública en el Estado ni en la

sociedad civil reducida a nada por la autocracia y la servidumbre, formados con las ideas de la Ilustración, los 'hombres sobrantes' de las élites rusas, precursores de la "inteligentsia" (Ulianova, p. 162).

Así como Chatsky en *Desgracia por la inteligencia* de Alexander Griboiedov, Evgueni Onegin de Alexander Pushkin, Pechorin en *El héroe de nuestros tiempos* de Mijaíl Lermontov, Oblomov de la novela con el mismo nombre de Iván Goncharov. Son personajes de obras maestras de la literatura clásica rusa que revelaban, cada quien a su manera, la inconformidad de la nueva generación con el tradicional orden social ruso, pero a la vez la imposibilidad de interferirlo, optando, entonces, por las trasgresiones personales al interior de su círculo más inmediato — familia, amigos, conocidos.

Sin embargo, ellos fueron los primeros síntomas y tan sólo el preludio de lo que vendría a ocupar a la literatura rusa de la segunda mitad del siglo XIX, tanto en el plano político como en el ético y el de la crítica literaria. Pero fue esta última la que, desde sus espacios, permeó las ideas políticas sobre la necesidad de ruptura con el tradicional orden autocrático y sobre la urgencia de articular relaciones de otra índole, de otras cualidades, de otras maneras. Ideas que involucraban directamente la vida del campesinado ruso, sus padecimientos y su dignidad como seres humanos.

En las revistas como *La estrella polar* y *El contemporáneo*, aparentemente dedicadas a las publicaciones literarias y a las reseñas de crítica literaria, se reflejaba cómo los "hombres sobrantes" comenzaban a ser desplazados por los "hombre nuevos", término que fue acuñado por los escritores rusos de la época soviética, para signar aquellos personajes que encarnaban nuevas propuestas para la sociedad, nuevos modos de relacionarse, una nueva forma de concebir el mundo; término que fue adoptado posteriormente por todo el movimiento político de pretensiones transformadoras durante los siguientes cincuenta años. Pero los personajes con actitudes y propuestas políticas y sociales más radicales durante la segunda mitad del siglo XIX adoptaron el nombre de nihilistas.

Y si bien la paternidad de Iván Turgeniev en cuanto al término "nihilismo" podría ser discutida (Volpi, p. 19), lo que sí está fuera de toda discusión es la paternidad del primer personaje que intentaba encarnar la imagen del "hombre nuevo" radical, un nihilista, un médico de clara inclinación positivista, Evgueni Bazarov de la novela *Padres e hijos* (1862). Más allá de la ruptura entre las generaciones de padres e hijos en cuanto a la visión del mundo y su inevitable fluir, Turgeniev intentaba construir el perfil del portador de nuevas ideas, que exteriorizase la necesidad de una posición radical frente a las tradiciones basadas en el misticismo y el idealismo de la sociedad rusa del momento, pero ya no en términos del descontento individual y de las trasgresiones personales de los "hombres sobrantes", sino como exponente de una ideología basada en las ciencias naturales, esto es, en el materialismo o, como lo solían llamar en aquel entonces en Rusia, en el nihilismo.

El nihilismo es la lógica sin estrecheces, es la ciencia sin dogmas, es la incondicionada obediencia a la experiencia y la humilde aceptación de todas las consecuencias, cualesquiera que sean, si brotan de la observación, si son requeridas por la razón. El nihilismo no transforma *algo* en nada, sino que desvela que la *nada*, cambiada por *algo*, es una ilusión óptica y que toda la verdad, por mucho que contradiga representaciones fantásticas, es más sana que éstas y, en todo caso, obligatoria (Herzen, citado por Volpi, p. 43).

En otras palabras, la verdad como obligación, obtenida por medio de la experimentación, con la irrevocable aceptación de las consecuencias, en tanto en cuanto son producto de la observación y de la razón. Dictadura extremista, pero salvadora; la verdad por la fuerza, sí es preciso; la destrucción de lo viejo para construir lo nuevo, donde la razón pueda respirar libremente. El discurso de Bazarov incomodó a muchos, pero la obra como totalidad incomodó a muchos más, incluyendo a los círculos progresistas, tanto dentro como fuera del país. Las réplicas y las críticas políticas y literarias sobre la obra y su personaje central no se hicieron esperar.

La aparente soledad de Bazarov en la trama de la obra, su decadencia, hacia el final de la novela y, sobre todo, su manifiesto desprecio por la fe en el pueblo, obtuvo una contundente respuesta de Nicolay Chernishevsky, quien publica, en 1863, *¿Qué hacer?*, una obra bastante parca y de no muy gran valor literario, pero que logró un impacto político, cultural y social de gran alcance, convirtiéndose en una especie de biblia y, a la vez, manual de conducta y de vida para los revolucionarios. Y no sólo para su generación. Su impacto fue acusado también por las generaciones del siglo XX, con la reminiscencia en los años 30 de la Rusia soviética, a través de la obra *Así se templó el acero* de Nicolay Ostrovsky (1934), texto que le disputaba la popularidad en el mundo entero a *La madre* de Gorki.

Por otro lado, en 1886, León Tolstoi publica un texto ensayístico, *¿Qué, entonces, debemos hacer?*<sup>8</sup>, que sólo con el título ya indica una estrecha relación con la obra de Chernishevsky, y donde el autor hace el análisis político-social, económico y ético a base de la investigación que hizo durante varios años sobre la realidad social rusa, tratando de dar nuevamente una respuesta a la pregunta planteada.

En 1902, Vladimir Lenin también titula uno de sus textos teóricos de mayor impacto como *¿Qué hacer?*, en el cual expone el principio organizativo de una agrupación política en condiciones de clandestinidad —lo que entró en la historiografía universal como fórmula de partido político de un nuevo tipo—, además de esbozar el perfil y la conducta del revolucionario profesional. También el *¿Qué hacer?* de Lenin se convirtió en una especie de biblia y en el manual de consulta permanente para varias generaciones, y no sólo de Rusia. Lo curioso es que las tres obras del “qué hacer”, la de Chernishevsky, la de Tolstoi y la de Lenin, fueron prohibidas y circulaban clandestinamente por el territorio nacional para

8. El título varía en distintas traducciones al español. Aparece como *¿Qué es lo que debemos hacer?* o *¿Qué se debe hacer?* Sin embargo, la traducción más exacta sería *¿Qué, entonces, debemos hacer?* [Так что же нам делать?]



poder llegar a su público, sólo que la de Chernishevsky fue escrita estando el autor preso en la fortaleza de San Pedro y San Pablo, pero, como se trataba de una obra literaria, fue publicada sin mayores obstáculos en la revista *El contemporáneo*. Sólo después que el texto ya estaba circulando en todo el país, los censores se dieron cuenta de que, detrás de una trama amorosa, un tanto extravagante, se escondían unas ideas no sólo peligrosas, sino subversivas y revolucionarias que llamaban abiertamente al cambio del orden social en el Imperio.

¿*Qué hacer?* de Chernishevsky no se limitó a dar respuesta a los Bazarov sobre desde dónde habría que comenzar a transformar el mundo, más allá de las proclamas nihilistas y de ideas filosófico-discursivas, sino que describió la posibilidad factible de crear nuevas formas de relaciones socioproductivas, narrando sobre el taller de costura de la protagonista, Vera Pávlovna. Chernishevsky, con su libro, precisó que los “hombres nuevos” no eran exactamente los protagonistas de su obra, ni los Bazarov los de su tiempo. Estos eran tan sólo “gente honesta” de la generación más joven, que asumían la vida y la relación con el pueblo de otra manera, con decencia y respeto. Los realmente “hombres nuevos” eran radicalmente distintos, poseían “otra naturaleza”, eran de “otra raza”, eran muy especiales y muy “particulares”, y su particularidad era el resultado del temple de su *voluntad*.

Y el autor pasa a ofrecernos una detallada descripción de tal “especimen” en su personaje de un joven de apenas veintidós años, Rajmetov o Nikitushka Lomov, apodo que asume cuando vive entre el pueblo. Nos dibuja entonces a un ser superior, tanto física como intelectual y moralmente; lo perfila casi como una máquina, que mide cada minuto de su tiempo en función de su utilidad, que valora cada recurso disponible en función de ésta, que se relaciona con los otros exclusivamente en función de la utilidad que le pudieran dar para lograr sus fines. Desde luego, la utilidad se identifica absolutamente con el propósito revolucionario y el cambio del orden social para salvar al pueblo, atrapado en su miseria y la opresión. Nada lo puede desviar de su propósito, ni siquiera puede permitirse amar a otra persona, ni tener familia, ni hogar y menos tener espacios para el ocio. Todo, absolutamente todo su ser y toda su voluntad están enfocados en un solo propósito: la lucha por la justicia para el pueblo ruso. Es un asceta, entregado absolutamente a la causa, que “educaba” su cuerpo, durmiendo sobre las tablas de madera, manteniendo la más estricta y extraña dieta, incluso sometiénolo a torturas, al yacer toda la noche sobre un lecho de clavos. Fortalecía de esta manera no sólo su cuerpo, sino también su espíritu, algo que podría serle de utilidad para cuando tuviese que enfrentarse a martirios por su actividad revolucionaria, es decir, hallarse en la cárcel o en los trabajos forzados en Siberia.

Siendo un personaje secundario a efectos de la trama principal y sin mayores cargas dramáticas, tiene, sin embargo, como lo resalta el propio autor dentro del texto, el principal propósito de señalar qué clase de gente sería “la flor entre los mejores”, “el motor de los motores”, “la sal de la sal de la tierra”; en pocas palabras, los hombres nuevos, los *hombres extraordinarios*.

A diferencia de Bazarov, Rajmetov no hace proclamas, ni debate, ni explica, ni duda, ni reflexiona, ni razona. Rajmetov ejecuta, practica, actúa. Rajmetov hace. La razón instrumental absorbe al personaje, quien privilegia absolutamente la utilidad de la acción, objetivando a las personas y cuestiones, jerarquizándolas en función de utilidad para alcanzar la meta deseada. Es decir, el valor de algo o alguien se mide en tanto en cuanto puede o no ser el medio para alcanzar el determinado fin. Esto supone la existencia de personas y cuestiones que ni siquiera llegan a la condición de ser el medio, son irrevocablemente inútiles; ni siquiera califican como el estorbo que suele molestar. Parece que Rajmetov ni se percata de su existencia: aunque se encuentran justo frente a él, su corporeidad es transparente, son una abstracción, son la *nada*.

Lo que lo mueve no es el beneficio propio, ni el de su clase. De hecho, renuncia a cualquier posibilidad de gozar de los frutos de su lucha. Rajmetov proviene de una muy acaudalada familia con un pasado que se remonta al siglo XI, según el autor, pero todas sus posiciones le son valiosas en tanto en cuanto las pueda usar para redimir y pagar el “pecado social”, en palabras de Berdiaev (p. 138), cometido contra el sufrido pueblo ruso. Rajmetov encarna el sentido que el propio Chernishevsky había formulado camino a Siberia para cumplir sus veinte años de trabajos forzados: “Yo lucho por la libertad, pero yo no quiero libertad para mí, para que no se piense que estoy luchando por razones egoístas” (citado por Berdiaev, p. 125).

Y si, para una parte de los lectores del *¿Qué hacer?*, Rajmetov resultó ser una imagen grotesca, un ser deforme, utilitarista hasta lo indecente, para la otra, se convirtió en el modelo a seguir, que practicó al pie de la letra la “receta” para convertirse en el ser *extraordinario*, incluyendo dormir sobre los clavos. Entre el primer grupo se encontraba Fiodor Dostoievsky; entre el segundo, los jóvenes que entraron en la historiografía universal bajo el nombre de *Narodniki*, los populistas rusos.

Desde luego, Rajmetov tuvo su equivalente en el siglo XX ruso: Pavel Korchaguin, de *Así se templó el acero* (1934), quien, igualmente, se convirtió en modelo a seguir para la juventud soviética, que recitaba de memoria su frase más celebre:

[La vida] hay que vivirla de tal manera para que después no sea inaguantablemente doloroso por los días vividos en vano, para que no queme la vergüenza por el pasado vil y mezquino, y para que al morir se pueda decir: toda la vida y todas las fuerzas han sido entregados a lo más hermoso del mundo, a la lucha por la libertad de la humanidad (Ostrovsky, p. 100).

Pero entretanto, la réplica de Dostoievsky a *Padres e hijos* y a *¿Qué hacer?* no se hizo esperar, y en 1864 se publica *Memorias del subsuelo*, una obra donde el autor entremezcla y lleva al extremo, a través de una mordaz parodia, los perfiles de los Bazarov y de los Rajmetov, exponiendo al hombre del subsuelo en conflicto consigo mismo, hombre que odia

a su entorno, a la sociedad donde vive y hasta a aquellos a quienes ama. Es un ser ridículo, repugnante, pero es este personaje quien advierte hacia donde se encamina un mundo que se rige por las fórmulas del puro raciocinio instrumental y matemáticamente verificable, con sus palacios de cristal, en clara alusión de lo expresado por uno de los personajes de Chernishevsky.

Se podría decir que Dostoievsky, que impresionó al mundo con la profundidad de sus planteamientos, sus reflexiones sobre el hombre y su contradictoria naturaleza, en el corazón de quien se libran las batallas más importantes de la humanidad, comienza precisamente con esta obra. Dostoievsky entra en el diálogo no sólo con otros autores y sus obras literarias, sino también con su tiempo, llevando al extremo lo que este planteaba, con el fin de revelar las consecuencias últimas de dichos planteamientos.

Ahora bien, para comprender de manera más íntegra la literatura rusa del siglo XIX, y captarla en toda su complejidad, así como las incidencias históricas que la misma tuvo, habría que asumirla como diálogo entre las distintas obras y sus autores, entre los autores y la sociedad, entre los personajes y las personas reales; como el espacio de debate, el único espacio de debate disponible para aquel entonces, en el cual se discutían las cuestiones políticas, sociales, así como los alcances éticos de las ideas y propuestas para el país. Como lo señala Alejandro Ariel González, si para un escritor europeo la literatura era una cuestión de dimensiones estéticas, para los autores rusos, la literatura siempre era un compromiso ético, porque: “[m]ientras en Occidente un escritor como Víctor Hugo podría sacrificar algunas horas de escritura para sus actividades parlamentarias o viceversa, en Rusia un escritor discutirá con su oponente *en y a través de sus obras*” (p. IX).

Y más adelante resalta:

Así estas estarían llenas de alusiones, citas más o menos encubiertas, de polémicas, de respuestas, de objeciones, de interpelaciones, que al ser leídas fuera del contexto originario atentan contra la comprensibilidad de la obra, y a veces, terminan convirtiéndola en algo distinto a lo que pretendió ser (p. X).

Sólo tomando en cuenta estas particularidades de la literatura rusa se puede comprender la relevancia de una obra de escaso valor estético como *¿Qué hacer?* de Chernishevsky, y la secuela que ésta dejó no sólo en la literatura, sino en la conformación de los movimientos sociales de la Rusia del siglo XIX y en la articulación de las ideas políticas y estéticas más allá de su tiempo<sup>9</sup>. Rajmetov reencarnó en decenas de miles de jóvenes rusos

9. En 1853, Chernishevsky defiende la tesis doctoral *Relaciones estéticas del arte y la realidad*, donde se puede leer expresiones del siguiente tenor: Lo bello en la realidad objetiva satisface completamente al hombre; las obras de arte son inferiores a lo bello de la realidad también desde el punto de vista estético; la reproducción de la vida es la característica general del arte y constituye su esencia; a menudo las obras de arte tienen también otro significado: explicar la vida; a menudo tienen también el significado de sentencia sobre los fenómenos de la vida. Son unas de las diecisiete tesis que expone Chernishevsky en sus conclusiones. No es difícil percatarse de que la crítica hacia el Formalismo como movimiento estético — crítica que comienza con el texto de Trotsky *Literatura y Revolución* (1924), más exactamente en el capítulo “La escuela poética formalista y el marxismo”, y termina con la definición del *sotsrealismo* en los diccionarios soviéticos de filosofía —, se fundamenta absolutamente en la visión sobre el arte y su rol en la sociedad de Chernishevsky. Su tesis fue llevada al extremo de considerar que es bello sólo aquello que está relacionado con el servicio a la revolución y al socialismo, lo que educa y forma al hombre nuevo.

de la segunda mitad de ese siglo, provenientes de distintas clases sociales, quienes conformaron movimientos tan célebres como *Tierra y libertad*, *Voluntad popular*, *Venganza popular*, *Rehacer negro*; en pocas palabras, los gloriosos *Narodniki* que dejaron las comodidades de sus hogares y Universidades para dedicar sus vidas a pagar el “pecado social” cometido contra el pueblo ruso. Pero no fue sólo la generación de los 60 y de los 70 de los ochocientos. No en vano, Plejanov había señalado que “en cada revolucionario ruso de renombre había una buena parte de lo Rajmetov (rajmetovschina)” (citado en «*Что делать?*» *Образ Рахметова* [“¿Qué hacer?”: La imagen de Rajmetov], traducción nuestra).

El histórico ascetismo religioso ruso, nacido a partir de la compasión y la imposibilidad de soportar la perversidad del mundo, la maldad de la historia y la civilización, devino en la segunda mitad del siglo XIX en ascetismo político-social, llevado en ocasiones a extremos mucho más radicales, que se planteaban en la figura de Rajmetov. Este ascetismo, invariablemente, se entrelazaba con el misticismo de la religión ortodoxa, con la diferencia de que fue profesado y practicado por los materialistas, ateos y nihilistas, lo que lo hacía mucho más rígido y dogmático y mucho más racional y abstracto. La descripción del *hombre extraordinario* y sus facultades morales e intelectuales no comenzó con el perfil de Raskolnikov en el *Crimen y castigo* de Dostoievsky. Raskolnikov sólo fue la réplica literaria de su autor al perfil de Rajmetov, pero llevada a sus consecuencias últimas, el *hombre extraordinario* con derecho a matar en función de utilidad para el progreso de una sociedad.

En los 60 del siglo XIX, escribe Nicolay Berdiaev (p. 95), comienza a formarse la opinión pública, y esto se debe en gran parte a la literatura y a la crítica literaria rusas, y Chernishevsky, como editor de la revista crítica *El contemporáneo*, se había convertido en la figura central de la idea social de su época. Siendo utilitarista, materialista y el ideólogo principal del nihilismo ruso, era lo más próximo a lo que se podría llamar un beato, por su moralidad y su talante personal, algo que hasta sus carceleros le reconocían. Sin embargo, “el capital ético y de integridad moral de hombres como Chernishevsky, con el tiempo sería aprovechado por la gente de cualidades éticas y morales mucho menores” (Berdiaev, p. 125, traducción nuestra). Y este aprovechamiento se daría de modos variados, revestiría formas extrañas, que no siempre se detectaban a primera vista.

Tal vez, sin el perfil de Rajmetov en el *¿Qué hacer?* (1863) de Chernishevsky no hubiese habido el perfil del revolucionario profesional en el *¿Qué hacer?* (1902) de Lenin, ni tampoco el *Catecismo del revolucionario* (1869) de Serguei Nechaev, ni el propio Nechaev y su huella en la historia rusa, ni la *nechaevschina*, la que denunció con tanto ahínco Fiodor Dostoievsky en sus obras capitales *Crimen y castigo* (1866), *Los endemoniados* (1872) y *Los hermanos Karamazov* (1880).

Ahora bien, desde el siglo XIX, la literatura rusa se convirtió en el espacio en donde florecía la política, entendida como la plaza pública donde se debatían ideas, donde interactuaban los contrarios y sus interpelaciones formaban la opinión pública acerca del

quehacer de la sociedad. Las obras literarias y las críticas literarias se presentaban como actos éticos, actos ciudadanos dirigidos a los ciudadanos. La literatura rusa del siglo XX también mantuvo una estrecha relación con la política, pero ya como una herramienta para afianzar y mantener el poder del Estado soviético. El acto ético de escribir como ciudadano en el *sotsrealismo* devino en un acto heroico, que podría acarrear no sólo veinte años de trabajos forzados, como le sucedió a Chernishevsky en el siglo XIX, sino también el fusilamiento, como pasó con Isaac Babel. Publicar fuera del territorio nacional, tal como en sus tiempos lo hizo Iván Turgeniev entre tantos otros, en el *sotsrealismo* era un acto “ciudadano” suicida, como le pasó a Alexander Solzhenitsin, Boris Pasternak y Alexander Zinoviev. Salvo los dos breves periodos a lo largo de ese siglo, el de las primeras décadas y las del periodo de *deshielo*, el espacio literario dejó de ser el *ágora* que convocaba a debatir y discutir las cuestiones más relevantes, plantear dudas, resistir y oponerse al poder. El poder obligó a la literatura en tiempos de *sotsrealismo* a bajar al subsuelo, a la clandestinidad y a retomar la vieja tradición literaria del siglo XIX que le permitió evadir la censura zarista, *samizdat*<sup>10</sup>. En este espacio, en absoluta ilegalidad y en oposición a *gosizdat* (publicado por el Estado), la narrativa y la poética rusa de la segunda mitad del siglo XX nuevamente comenzaron a ejercer y practicar actos políticos y éticos, en la mejor tradición de la literatura del *siglo de oro* ruso.

10. *Samizdat* es la contracción de dos vocablos que significan 'publicado por uno mismo', y se refiere a reproducciones, mecánica o a mano, y distribución de manera clandestina de las obras prohibidas por el régimen soviético. El término nace en la URSS en los años 60 del siglo XX. En el siglo XIX había su equivalente, que igualmente intentaba sortear la censura zarista, obras “en listas” [в списках], refiriéndose a las obras incluidas en las listas oficiales de prohibición de su publicación o distribución. Una de las primeras obras “en listas” era la de A. Griboiedov *La desgracia por la inteligencia* (1824).

## Referencias

- Berdiaev, Nicolay A. *Русская идея* [La idea rusa]. Moscú, Azbuka-Atikus, 2015.
- Frolov, Ivan T., editor a cargo. "Realismo socialista". *Diccionario de filosofía*. Traducción de O. Razinkov, Moscú, Editorial Progreso, 1984, p. 364. *Filosofía.org*, 2017, <http://www.filosofia.org/enc/ros/re10.htm>
- González, Alejandro Ariel. Introducción. *Memorias del subsuelo*, por Fiodor Dostoievsky. Buenos Aires, Ediciones Colihue, 2015. *Google Libros*, [https://books.google.ru/books?id=cXO-Cvc838UC&printsec=frontcover&source=gbs\\_ge\\_summary\\_r&cad=0#v=onepage&q&f=false](https://books.google.ru/books?id=cXO-Cvc838UC&printsec=frontcover&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false)
- Orlov Alexander, Tayiana Sivojina, Natalia Georgirva y Vladimir Georgiev. *История России* [Historia de Rusia]. Moscú, Prospekt, 2009.
- Ostrovsky, Nicolai. *Así se templó el acero*. Moscú, Ediciones en Lenguas Extranjeras, 1934. Digitalización de Koba. *Marxists.org*, <https://www.marxists.org/espanol/tematica/literatura/ostrovski/asi-se-templo-el-acero.pdf>
- Rosental, Mark, y Pavel Iudin, editores a cargo. "Realismo socialista". *Diccionario filosófico abreviado*. Montevideo, Ediciones Pueblos Unidos, 1959, pp. 437-438. *Filosofía.org*, 2017, <http://www.filosofia.org/enc/ros/re10.htm>
- Ulianova, Olga. "Experiencias populistas en Rusia". *Revista de Ciencia Política* (Santiago, Chile), vol. 23, núm. 1, 2003, pp. 159-174. Pontificia Universidad Católica de Chile.
- Volpi, F. *El nihilismo*. Buenos Aires, Editorial Biblos, 2005.
- «Что делать?» Образ Рахметова [“¿Qué hacer?”: La imagen de Rajmetov]. *Русская литература* [Literatura rusa], 2021, <http://russkay-literatura.ru/analiz-tvorchestva/55-chernyshevskij-n-g-russkaya-literatura/278-lchto-delatr-obraz-rahmetova.html>