

por  
Angel Rama

# EHRENBURG O EL ARTE

● Setenta y dos años vividos son, para un escritor despierto, una enorme suma de experiencias. Cuando ellos han transcurrido desde la Rusia de los zares hasta la Unión Soviética de Nikita Jruschov, con largas, minuciosas temporadas en tierras de Occidente, a través de dos guerras mundiales, la Revolución, la dictadura de Stalin, la liquidación del realismo y la restauración del realismo, el judaísmo, el cristianismo, el marxismo, el culto a la personalidad, el vigésimo Congreso, la NEP, el antisemitismo, el capitalismo, la amada Francia, Lenin, Zinoviev, las purgas del '36, todo concurre a que un escritor, sobre todo si se trata de Ehrenburg, desarrolle más que nada un arte: el de sobrevivir.

Su nombre no se inscribirá en el Parnaso de los grandes creadores literarios del siglo XX, —ha habido tiempo para que sobre ello casi no quepan dudas— pero se lo citará en todos los casos en que haya que hablar de los problemas del escritor en el siglo XX,

pues este cabal exponente del "homme de lettres" ha actuado en todas las situaciones críticas que se han presentado a un escritor ruso y soviético.

Para ser hoy el principal acusado por Nikita Jruschov, ha debido desarrollar ese sutil y nada heroico arte, el de sobrevivir en épocas revueltas. Los jóvenes entusiastas y confiados que emergieron a la literatura en la Unión Soviética cuando el propio gobierno los incitaba a practicar el antistalinismo, y que se entregaron a este nuevo oficialismo con el orgullo que correspondiera a la rebelión, lo han increpado: ¿Cuándo Stalin exterminaba a los escritores y destruía la legalidad socialista, ¿qué hacía usted camarada Ehrenburg? Este pudo haber contestado: ¿Yo? Sobrevivir. Eso es lo que hice, eso es lo que vengo haciendo hace bastante tiempo, como tantos otros.

Hoy que no hay igual peligro, que la discrepancia no se pasa con la vida, Ehrenburg pelea por aquello que siempre creyó, por la estética que le permitió sus mejores obras, apeando a la estética de la coexistencia pacífica para que cuando se abra una puerta trasera, un nuevo arte se introduzca en la forja soviética, y cuando el nuevo orientador de las letras soviéticas, Hlitchev, lo acusa de burocracia por haber obediado a Stalin, Ehrenburg podrá sonreír ante semejante "crítica", puesto que la acusación nunca alcanzará a personalidades políticas mucho más encumbradas y retorcidas que él, y en última instancia la acusación le sirve, pues muestra que cuando el aprendizaje de un arte pasa en funcionamiento la escuela es muy difícil detenerla y hay que llegar a las últimas consecuencias si se alientan los inventores.

Ehrenburg se excita en un juego que incluye estos obligados temas: resulta oposición debida, silencio, espera, nueva oposición. En su literatura el juego se repite con curiosa similitud: en 1906 —tenía quince años— ingresó a un centro revolucionario por lo cual en 1908 es encarcelado; el poder zarista aún es fuerte; él logra el perdón, y en 1921 un pequeño libro de poemas, Meditación, lo presenta como comunista. Vuelve a Europa occidental donde publicará su mejor libro, ejemplo de su mordiente satírico, de su libre capacidad de burla y humorismo, y que se llama, con largo título explícito: Las extraordinarias aventuras de Julio Jurenski y de sus discipulos, al Sr. Dabala, Karl Schmidt, Mr. Gool, Alreda Vais, Hércules Mambrucci, Hrá Ehrenburg y Asha el Negro, durante los días de la Paz, de la Guerra y de la Revolución en París, en México, en el Suroeste, en Egipto, en Moscú y otros sitios, y las distintas opiniones del Marqués sobre las plenas sobre la muerte, sobre el amor, sobre la libertad, sobre el juego de alfileres, sobre la raza hebrea, sobre la reconstrucción y sobre otras muchas cosas.

En 1923 está nuevamente en la Unión Soviética, bastante lejos del régimen, nada mezclado con los Hermanos del Serapión y se dice integrante de la LEF. Frente de izquierda de los artistas, publicando varios libros de brillante crítica al mundo occidental, aunque también algunos sobre su país, como El verano de 1922, que merecen este título de la crítica oficial: "tífica expresión de desdén". Cuando Stalin comienza a poner orden en la turbulenta vida de los escritores y comienza a darse los pasos que llevarán al Congreso de 1934 y a la Unión de Escritores sujeta al dogma del "realismo socialista", Ehrenburg se adelanta a la nueva fuerza con una novela. El segundo día, escalada como contribución decisiva al primer plan quinquenal. Su producción literaria, en adelante, sigue deteriorándose sobre varios alfileres, élide alguna autoritaria pareciera a las alabanzas a Stalin, quien lo protege a pesar de su desconfianza hacia "era malo", alcanza un lugar prestigioso en la vida intelectual de los años de la guerra con una serie de repertales eficaces, y en los hechos parece ser el alma de la guerra humana el cambio que se aproxima. No obstante guarda silencio cuando los cambios renovadores de la guerra Estrella y Le-mingrad en 1945. Sus novelas de guerra, La batalla de París, La tempestad, son pasajes de acusación de cosmopolitismo, pero como notaba se refiere en ellas al espíritu de los Zhdanov, para Dabala es la novela con que se adelanta al Congreso del '34,



EHRENBURG EN ARTE CONTEMPORÁNEO

asumiendo rápidamente el espíritu de la desahucio que todavía no había sido consagrado oficialmente, y a pesar de las críticas de desviacionismo, consigue captar un movimiento que sigue en indecisa batalla hasta después del XX Congreso.

En adelante es combatido, moralmente, por los jóvenes socialistas quienes, por lo demás, muestran poco interés por su obra creadora, pero él consigue, en esta nueva competencia de izquierda, no bajar de espíritu, no sólo asombrará al nuevo espíritu crítico de la literatura, sino que reclamará nuevas formas estéticas, abriendo así el proceso de liquidación pública del realismo socialista cuya vigencia coincide exactamente con la hegemonía de Stalin, obligado con sus críticas a una contradictoria toma de posición por parte de los actuales jefes del Estado, en primer término Jruschov.

Este escritor, en el arte de la sobrevivencia, ha llegado al final de la vida con éxito. Y diría que ahora pelea por otra sobrevivencia, la que viene después, en el recuerdo de los demás hombres, como reconocimiento por la obra positiva que les ha sido legada. Y Ehrenburg quiere legarles la posibilidad de un arte más amplio, más humano y verídico.

Pero lo que está en juego es aún más importante que la habilidad "sobrevivencia" de un escritor: es la tensión interna que se ha provocado en la vida intelectual soviética desde el XX Congreso a consecuencia de las fuerzas contradictorias que actúan sobre ella; es en definitiva, la ambigüedad de la política Jruschoviana trasladada al mundo de las letras, o sea a un terreno donde es difícil asumir sus contradicciones.

El XX Congreso no sólo aplicó un definitivo mazazo al mito Stalin, sino también a todo dogma, a todo estereotipo de la realidad soviética a verdad que no pueda discutirse. Stalin había cometido errores y hasta crímenes, y ello acarrea la comprensión de que el partido, sometido a su dictadura, se había equivocado, se había hecho cómplice. En mismo sentido que a través de sus ideologías culturales determinaba la férrea orientación de las letras soviéticas, la única solución para el problema planteado fue, como en su ocasión se vio, volver por los fueros metodológicos del mar-

xismo, por las posibilidades instrumentales que la doctrina ofrece para enfrentarse al mundo real y explicarlo, desechando toda asunción dogmática que es ajena a su alán científico.

Desde que en el primer Congreso de Escritores, en 1934, se había fijado con una torpezada indecisión y vaguedad, no sólo la inclusión política de toda literatura y su contribución a la edificación del socialismo, sino también la estética que debía someterse —el realismo socialista—, las acciones no habían vuelto a reunirse para discutir sus ideas y para establecer el balance de las consecuencias prácticas de la doctrina. Fue en el período de la dictadura intelectual de Zhdanov, y también el período del mayor emboscamiento de las artes en la Unión Soviética. La muerte de Stalin acarrió en 1954 la necesidad de un Segundo Congreso de Escritores, donde las polémicas fueron tan vivas como en la primera ocasión, y desde entonces volvió a imponerse por el peso del gran aparato burocrático de la Unión de Escritores la vía no despolitizada y ligada por el lazar de las autoridades a una información censurada e incontrolada de las obras literarias, la misma política anterior. En el Segundo Congreso fue el mismo Zhdanov quien martirizó a los demás discípulos, acompañado ya por Górdiev como en el primero, sino por su reemplazante en la cabeza de la administrativa soviética del admirable Zhdanov, que en todo, se sentía obligado a una explicación más aguda de las vinculaciones al partido: "Los ataques del exterior. Hemos de vencerlos, dicen de nosotros escritores soviéticos, que escribimos por orden de partido. Las cosas son un poco distintas, cada uno de nosotros escribe bajo el dictado de su propio corazón, pero nuestros corazones pertenecen al partido y al pueblo, a los que servimos con nuestro arte".

Pero las discusiones habían sido muy vivas y Ehrenburg mismo había mantenido un entusiasta momento con Zhdanov, y aunque acusado de desviacionismo por la primera parte de su Desahucio, no le impidió escribir la segunda parte después del Congreso y publicarla. A pesar de todo, se había producido una evidente liberalización, una democratización en el funcionamiento partidario que aplicaba esta oposición de hoy Jruschov —Ehrenburg, inimaginable en estos términos veinte años atrás. Otros hechos marcarían el desmoronamiento de la vida intelectual: uno el misterioso suicidio de Fokier, quien, no olvidario, había reemplazado en la secretaría de la Unión de Escritores a Zhdanov, cuando en 1946 se consideró necesario reprimir la tendencia formalista, desviacionista, la sobrevivencia del desdén y el esteticismo, la falta de ideología sana, etc. otro, el "affaire" Palomas que retrospectivamente se presenta como un gran error de la Unión de Escritores.

El problema para los escritores soviéticos no se planteaba en el habitual punto que movía la crítica occidental, a la literatura soviética, de la falta de libertad. Estos críticos olvidan que en la Unión ha habido numerosos períodos en que faltó la libertad y en que sin embargo hubo grandes creaciones artísticas. El problema radica en que una literatura dirigida políticamente está condenada al fracaso cuando el esquema a que se la somete es equivocado, por lo mismo que distorsiona la realidad a la que apela como fundamento de la creación. Este escritor a quien se exige realismo, cuando se descubre que este esquema fue falso y así lo denuncia el propio partido, cuando él puede comprobar el fracaso de tantas obras que fueron alabadas y recibidas los consabidos premios Stalin, es más que legítimo desconfiar de la creación literaria en caso de esquemas, y buscar, con un sentido más auténticamente marxista, el contacto vivo con la realidad.

Pero ocurre que Jruschov parece conformarse con que se borren los elogios a Stalin y en todo lo demás el arte siga exactamente igual, cambiando su identidad de actitud con Stalin, y reclama la libertad ya antes que los escritores, ha peleado intencionalmente esa opinión, y ha insistido en frases que podrían ser dichas exactamente por Stalin. Ejemplo: "para un artista, que vive sumergido en su pueblo, no se trata de saber si él o no se libra en su creación. Esta cuestión al artista se plantea, pues semejante artista sabe perfectamente bien cómo debe escribir los sentimientos de la realidad y, por lo tanto, no debe el conformismo ni autoritarismo. El representante de la realidad siguiendo las propias convicciones, comulga en una estupefacción de su alán, se apoya sólidamente en sus posiciones y, en su caso, las afirma y defiende".

En alguna ocasión se le ha acusado de presionar a Stalin y cuestionar su dictadura, y eso es en el campo de las artes en su realidad, y

# DE SOBRE/VIK

la ambigüedad, tal falta de rigor para llevar un lanceo hasta sus últimas consecuencias, es difícilmente tolerable en el campo de la vida intelectual. Porque los escritores, hoy, están revisando sus rrores pasados, buscando las causas de ellos, y las escriben en dos puntos: supeditación a categorías que pueden ser falsas, y lo fueron, desfigurando lo real, y en segundo término a la contradicción interna que en la práctica caracterizó al comunismo socialista. Dejando de lado este punto, se exige luego análisis, es posible ver el primer a través de una explicación sutil por parte de uno de los mayores defensores del realismo, el crítico húngaro Lukács, quien se ha esforzado por establecer la vinculación entre los errores de Stálin y los errores de los escritores soviéticos.

Lo ha hecho en uno de los aspectos más polémicos del dogma estético soviético, el esquematismo de su intriga. (Otros aspectos son "el héroe positivo" ("la inutilidad declaratoria" ("el romanticismo sistematizado") con la consabida elementalidad en el trazado de los personajes villanosos.

Partiendo de dos perspectivas interpretativas de Stalin que él considera contradictorias, y alguna de las cuales ha sido ya corregida por el XX Congreso, a saber: la agravación continua de la lucha de clases y la proximidad casi inmediata de la segunda fase del socialismo, el comunismo, lo que le impone admitir la realización del comunismo en un solo país, con el mantenimiento del Estado, la policía y todo el resto. Lukács analiza sus consecuencias sobre la creación estética.

"El mundo creado por el escritor es un mundo concreto y que, por consiguiente, no puede asumir perspectivas tan contradictorias. Por eso, los dos componentes opuestos actuaron, en general, de mo-



IRUSCHOV, EN ARTE STALINISTA

separado, lo que obligadamente debía perjudicar unidad de la obra. Como consideraban un dogma la agravación permanente de la lucha de clases, los dogmatistas del período staliniano en la pública debían atribuir a completa urdidura y el enemigo, todas las oposiciones reales inherentes a la evolución así como los conflictos filosóficos y sociales surgidos de esas oposiciones. La tendencia comencé su fase culminante con los todos procesos de Moscú donde las diferencias ideológicas fueron disfrazadas como actividades de espías. El horror de estas terribles injusticias y de la espantosa ilegalidad se vulgarizó según el modo grotesco: se concluye con que todos los oficios, todas las dificultades de la construcción del socialismo hubieran podido ser evitadas si los servicios de seguridad hubieran funcionado bien y si, desde 1917, Beria, Zinoviev y resto hubieran sido imposibilitados de actuar.

"Si se transpone esta concepción al orden literario, esta vulgarización pierde todo lo que la posibilita al nivel de la vida, o sea el grotesco de la novela, y se reduce al más absurdo esquematismo en esta literatura, cada vez que el autor muestra una dificultad que obstaculiza la edificación del socialismo, se la atribuye a una actividad gubernamental o a los agentes del extranjero, más el complot es desmenuzándose no sólo se vea la solución "ficticia" del conflicto sino que bien se hace entera luz acerca de sus orígenes: antes de la intervención del agente, el complot se desmenuzará, no hubo, no habrá complot. Desde luego, nadie sabe que mientras los complotes se enfrentan habrá sitio para los escritores y los agentes diversionistas. Pero para ejercer actividad criminal utilizan frecuentemente dificultades, las oposiciones, los errores que existían desde antes, independientemente de su revelación. En la perspectiva stalinista hubo dos escritores que atribuyeron a esos agentes responsabilidad directa de todos los males producidos; no como adversarios que secan parte de las dificultades reales, sino como los artefactos de esas dificultades. Pudiendo sólo hacer de instancia superior, la solución tomaba entonces forma de un **deus ex machina**, lo que se conocía bien con el nombre de la personalidad, se vio aparecer obras donde la verdadera temática, la que está ligada a la lucha real por el socialismo, daba paso a una falsa tensión, de un personaje exterior, la que se encuentra en

las novelas policíacas: la curiosidad de **saber quién** es el misterioso criminal, cómo y por qué será desenmascarado, etc. Fundadas sobre tensiones abstractamente superficiales, estas obras se podían captar la realidad, ni de modo auténtico, ni al nivel de una verdadera poesía; al mismo tiempo no era raro que transgieran los límites de la elemental verosimilitud. Para dotar a estas exageraciones de un embellecimiento poético y de una justificación teórica, se debió recurrir a la coartada del romanticismo revolucionario.

Esta descripción de la concepción artística que Lukács atribuye al stalinismo, es muy semejante a la que cualquier espectador ha encontrado viendo el film de Chiriac Cielos despejados, con la sola diferencia de que aquí actúa contra Stalin. Un ejemplo claro de conservación del stalinismo artístico, una vez desmenuzados Stalin. La falsedad es demasiado visible cuando en las esferas políticas del escritor se habla de la acción, retardatoria del socialismo que lleva adelante el "grupo antiburócrata", lo que vale por el reconocimiento oficial de las contradicciones existentes en el medio soviético. Los mismos casos ellos son los mismos y hasta suspirados: ejemplo los poemas de Ievushenko las novelas de Aleksandróv pero se busca limitar el cambio, al solo reconocimiento de esta oposición también esquemática, simplista y poco marxista, sin que se cave en los fundamentos sociales de esas contradicciones, ni se las extienda, libremente, a otros aspectos de la realidad. Sustituir al agente del Intelligente Service por Stalin. Es un progreso, pero a medias.

Así, la denuncia de los funcionarios de la rémora burocrática, tropieza con mayores dificultades a pesar de ser una obsesión casi unánime de los escritores de la URSS; ejemplo, la novela de Dudinev que sólo es un rictus a la novedad de esa denuncia hizo tolerable un libro que artísticamente es malo, pero que logró publicarse en la misma ciudad donde no lo logró la hermosa novela de Pasternak. Marcó un triunfo de la corriente renovadora, nacida del gran sacudón de la guerra, y que reclamaba el ejercicio de un espíritu crítico más desperto, de un derecho interpretativo sobre la realidad conocida. Y esto, debe subrayarse, sin que ninguno de estos escritores pensase en volver un paso atrás de sus convicciones socialistas al contrario, pensando desarrollarlas y perfeccionarlas.

La tendencia de la narrativa soviética actual, parece ser la de pasar del realismo socialista al realismo crítico, lo que resultaría una regresión tanto para tirios como para troianos. Hastiado de la grandilocuencia operística, de la falsedad sentenciosa de los héroes del período, algunos intentan una recuperación de la realidad bajo la influencia de un naturalismo psicológico que para ellos quedó consolidado en Chehov. Eso acarrea la destrucción del héroe positivo, al menos en su superficial estereotipo, y del estilo aparatoso de una dicción teatral, pero este realismo crítico ignorancia el largo camino andado por la literatura en lo que va del siglo, y aún para una interpretación sociológica delarar de lado el fundamento oculto de este año renovador: en los cuarenta años del estado soviético ha surgido una sociedad industrializada, moderna, un sector diferencial, para no usar la palabra clase, cuyas necesidades estéticas, intelectuales, humanas, están lejos de ser satisfechas por la literatura en blanco y negro, como ahora se la llama del período staliniano. Un país en que se diplomaban cien mil técnicos anualmente, donde se han superado para ellos los estrecheces del período de la capitalización forzada, donde la vida cotidiana ha recobrado plenitud y se han acrecentado los contactos con el exterior, necesita de otro arte y otra literatura. Si los pueden desahogar los contenidos espirituales del arte sónico de Occidente, en cambio pueden ser muy sensibles a los más recientes inventos estilísticos que esta literatura ha acumulado en lo que va del siglo, porque expresan formas modernas de la sensibilidad que les son extrañas.

Cuando Ehrenburg habla del aprovechamiento por parte de los escritores soviéticos de los productos artísticos de Occidente, está atendiendo a esta nueva realidad sociológica, y está siendo fiel a sí mismo, sin que ello signifique abandonar el socialismo. El se formó en el espíritu renovador de la Francia de las primeras décadas, cuando Braque descubrió el cubismo, Apollinaire la febril estética del mundo mundinista, y un ruso, Stravinsky, echaba las bases de la transformación musical con La Consagración de la Primavera. Pero esas son también las condiciones estilísticas del arte soviético en una década extraordinariamente rica, la de 1917 a 1927, con Blok, Maikovskiy, Pasternak, Babol, Vaitanov el propio Sholokhov; ellos habían descubriendo un arte nuevo aplicado a una sociedad nueva.

Recientemente Sartre ha ponderado el vigor y la lucidez de la vida intelectual soviética de hoy, y las polémicas que suceden al país en estos días parecen dar la prueba. Una cosa parece ya adquirida: se crea o no en las tesis de Iruschov, el hecho mismo de haberse planteado, ha limitado la posibilidad de imponer un dogma. Y una vez que las formas del terror han entrado en quiebra sólo queda abierta la instancia de la discusión en la cual los escritores y los artistas tienen las mejores armas para el triunfo. Cuando los dirigentes son presentados como equivocados, los dirigidos adquieren el derecho a insubordinarse.

No se puede negar que Ehrenburg tiene un sentido sentido para saber hacia dónde se va el viento. Su vida lo prueba. Un crítico italiano, Lo Gatto, afirma con seguridad que sus obras "más que de un punto de vista artístico deben ser consideradas desde el punto de vista documental". Este sobreviviente parece haber encontrado al fin, y en el fin de sus últimos años, la justificación de una existencia que se fue pliegando al ejercicio de la fuerza cuando ella era indetectable. Hoy, se diría que cree llegado el momento de oponerse y no doblegarse.