

Marx y Engels nunca dejaron de preocuparse por la producción literaria o artística. Sin cesar la mencionan, toman ejemplos de ella (referencias, índices, o bien objetos de crítica). Sin embargo, no dedicaron un estudio especial a los problemas del arte. Hicieron alusión a ellos, los estudiaron de paso (Eugenio Sue en la *Sagrada Familia*), echaron las bases para una reflexión teórica (*Introducción a la crítica de la Economía Política*), pero sin desarrollarla. Manifestaron pues por este tema un interés constante, pero sin haberlo tratado nunca de manera autónoma. A tal punto que a comienzos de nuestro siglo —si se exceptúa la obra de Plejánov y los ensayos de Lafargue sobre el arte y la vida social— no existía de una estética marxista más que el proyecto, muchas veces afirmado, pero nunca realizado.

Se sabe, sin embargo, que faltó poco para que fuese realizado por el mismo Marx, que había decidido reservar el tiempo, una vez terminado *El Capital*, para hacer un estudio sobre Balzac. Marx y Engels se mantenían al corriente de lo esencial que “se hacía” en literatura. Si no elaboraron nada en base a esta información, siempre completada, fue porque nunca tuvieron el tiempo para ello. Tuvieron que consagrar lo que se podría llamar su existencia teórica a elaborar científicamente los principios de la lucha del proletariado. El mundo de la literatura se relaciona con estas preocupaciones, pero indirectamente; en esta forma debió ser provisionalmente sacrificado.

Por esta razón los escritos que Lenin consagra a Tolstói, en los últimos años de la vida del escritor y en el momento de su muerte, constituyen, en la historia del marxismo científico, una obra *excepcional*. Es la primera vez, y una de las pocas, que un dirigente político y teórico científico trata, en forma completa, un problema literario, bajo una forma demostrativa, dentro de ciertos límites. En efecto, no se trata de un libro en el cual un problema sería desarrollado completamente como ocurre, por ejemplo, con el del método científico en *Materialismo y Empiriocríticismo*, sino de una serie de *artículos* de circunstancia, escritos entre 1908 y 1911, que retoman, bajo aspectos diferentes un mismo problema (*León Tolstói, espejo de la revolución rusa*); no se trata tampoco de una serie organizada, en la cual serían tratados los elementos sucesivos de un problema: la repartición es aparentemente más arbitraria (en realidad, más necesaria) puesto que se trata de la *continuación* del mismo artículo donde se dice, en último caso, lo mismo, pero bajo forma muy variada, ya que los seis artículos no pueden ser leídos sino en conjunto.

Serán estudiados de esta manera, como un texto único, sin que se busque hacer distinciones entre los diferentes *estados del texto*: este estudio nos enseñará mucho, sin duda, sobre la evolución del pensamiento *político* de Lenin en estos tres años, pero poco, en última instancia, sobre Tolstói mismo. Digamos solamente que el primer artículo (1908) desarrolla la *actualidad* de la obra de Tolstói, mientras que el último (1911) insiste sobre el hecho de que la era del tolstoísmo ha concluído (el año de 1905 “ha puesto su término histórico al tolstoísmo”).

La primera característica de estos textos es que son el producto de un trabajo *político* y no literario o teórico; de allí su presentación (día a día, a medida que la necesidad política exigía renovarlos). Lenin no quiso dar a su reflexión sobre Tolstói la forma que dio a *Materialismo y Empíriocriticismo*, cuyo sentido es también político, pero de una manera menos inmediata (en la forma de *libro*). La serie “Tolstói, espejo...” corresponde a la actividad de Lenin en los años 1908 - 1911; la sigue rigurosamente y no habría sido escrita si no hubiera estado directamente relacionada con la reflexión política que Lenin realizaba en otros terrenos por entonces. Este período (que es el *tiempo* de la estética leninista) es el que sigue a la revolución de 1905, el mismo que Lenin consagra a ajustar la actividad del partido socialdemócrata a las condiciones nuevas creadas por el año de 1905. La tarea teórica inmediata es, pues, caracterizar el año 1905, saber por qué inaugura un tiempo nuevo.

El año 1905 es un vuelco en la historia del partido, con él termina otro período, cuya definición general es no sólo posible, sino necesario dar. Los años de 1905 - 1910 son consagrados al retorno teórico al período demócrata burgués (1861 - 1905) que culmina en la revolución “campesina” de 1905; este retorno no es un regreso, es la tarea política del momento; sin él habría sido imposible fijar los nuevos objetivos adaptados al período que acababa de comenzar. Se trata de demostrar que el fracaso de la revolución campesina tiene un sentido positivo (que ha hecho aparecer algo nuevo): es en el proceso de esta demostración cuando se introduce Tolstói. Lenin quiere mostrar que la obra de Tolstói no tiene un valor trans-histórico (es decir, en fin de cuentas, ideológico), sino que toma su sentido cuando se la relaciona justamente con el período 1861 - 1905, que ha *producido* la obra y la ideología tolstoianas. Es en este sentido como Tolstói merece ser deno-

minado "espejo de la revolución rusa" (por supuesto, de la revolución campesina de 1905). De la misma manera los años de 1905 - 1911 han producido la crítica del tolstoísmo: la contribución de Lenin a la estética marxista está ligada a la elaboración del socialismo científico. Los artículos literarios pueden servir, aparentemente, a esta elaboración. Lenin ha descubierto, pues, en circunstancias muy determinadas, una nueva función de la crítica literaria, otorgándole su lugar en la actividad teórica general. Escribir sobre Tolstói, sobre novelas, no es ni una diversión ni una dilación: no se trata solamente de hacer homenaje a un gran hombre, sino de asignar a la producción literaria su verdadero papel, en el momento en que puede tenerlo. Teoría estética y teoría política están estrechamente ligadas; y la reflexión de Lenin sobre Tolstói tenía prolongaciones prácticas.

"Más de una vez he oído decir a Vladimir Ilich que debíamos examinar con cuidado todas las obras de León Tolstói y, al lado de la edición académica completa, editar muchos de sus relatos, artículos, pasajes, en folletos y pequeños libros separados, y difundirlos en centenares de miles de ejemplares por todas partes, tanto entre los campesinos como entre los obreros". (Bontch-Bronévitch, citado en: *Lenin, sur la littérature et l'art*, Ediciones Sociales, p. 211).

Proyecto que toma todo su sentido si se lo relaciona con la idea, cada vez más dominante en el pensamiento de Lenin, de una política (no de una administración) cultural. Lenin nos da, pues, a su manera, la imagen completa de lo que podría ser una crítica comprometida. Merece también ser denominado espejo de la crítica.

En esta forma, la tendencia general que caracteriza el método crítico de Lenin consiste en que la obra literaria no tiene sentido sino en relación con la historia; es decir, que aparece en un determinado período histórico y no puede ser separada de él. La obra saca de este período sus rasgos distintivos, pero permite también caracterizarlo (cf. *Sobre la literatura y el arte*, pág. 78, la nota concerniente al escritor populista Engelhardt: un estudio científico de la economía puede apoyarse sobre el testimonio de las obras literarias). Entre la obra y la historia existe pues una relación necesaria que aparece, desde el comienzo, como recíproca.

Interpretar la obra por su relación con la historia toma, por tanto, un sentido muy preciso: es necesario despejar, es decir limitar, el período histórico con el cual la obra corresponde, poner en evidencia dos

formas de coherencia, dos unidades, una literaria y otra histórica. El problema, por supuesto, no se resuelve diciendo: este período coincide con la vida del autor, al menos con su vida de escritor. Incluso en este caso quedaría por construir este período, es decir, por mostrar que constituye un conjunto histórico determinado por ciertas tendencias convergentes. De todos modos, lo que se dice en una obra literaria no corresponde necesariamente con el tiempo de su autor: la relación de una obra con la realidad histórica no se reduce ni a la espontaneidad, ni a la simultaneidad; ciertos escritores se adhieren a tendencias secundarias de su época o a supervivencias de épocas superadas; de manera general se puede decir que un escritor está siempre en retardo con respecto al movimiento histórico, aunque sólo sea porque siempre se refiere a ellas con espontaneidad: cuanto más se ocupa de cosas que le están próximas (materialmente) más dificultades experimenta para escribir. La pregunta, *¿con qué período se relaciona un escritor?* no es, pues, una pregunta simple. La respuesta no va de suyo. Esta es, metodológicamente, la primera pregunta de la crítica científica.

Efectivamente, una gran parte de los artículos de Lenin está consagrada al desarrollo de esta pregunta. La época del tolstoísmo va de la reforma de 1861 a la revolución de 1905.

“Tolstói, que perteneció *principalmente*, a la época de 1861-1904, reflejó con asombroso realce en sus obras —como artista y como pensador y predicador— los *rasgos de la especificidad histórica* de toda la primera revolución rusa, su fuerza y su debilidad” (pág. 127).

“La época a la que pertenece León Tolstói, y que se halla reflejada con gran realce en sus geniales obras literarias y en su doctrina, es la comprendida entre 1861 y 1905” (pág. 143).

Es necesario notar la precisión: *principalmente*; indica que la relación de Tolstói con “su” época no es inmediata: debe ser cuidadosamente determinada. En efecto, esta época, que corresponde a un gran período de la historia rusa, posee características complejas. Sus rasgos particulares resultan de la combinación de influencias diversas, que hace que esta historia pueda ser descrita en varios niveles, concretamente, en cuatro niveles diferentes.

Aunque la reforma de 1861 marca jurídicamente el término del período feudal, el período siguiente conserva los caracteres esenciales de la economía feudal. La aristocracia terrateniente continúa teniendo un papel preponderante en el campo, papel que ha sido incluso refor-

zado, o al menos prolongado, por la reforma. Conserva, de hecho, la dirección del Estado, cuya estructura no ha sido modificada. Supervivencia de la servidumbre, preponderancia del Estado Feudal: la Rusia posterior a 1861 continúa siendo "la Rusia terrateniente".

Sin embargo, esta permanencia de una estructura económica y política es puramente aparente: define una realidad precaria, una actualidad que está justamente en vías de desaparición. El período 1861-1905 puede ser *también* descrito como la "dislocación" de la vieja Rusia patriarcal: se hace énfasis entonces sobre la transformación del orden anterior y sobre la constitución de un orden nuevo. El derrumbamiento de todo un sistema económico, social, político, que se manifiesta en el hecho característico, siempre anotado, de la fuga hacia las ciudades, corresponde al desarrollo *acelerado* del *capitalismo*. La Rusia burguesa, a través de esta revolución, está en vías de edificarse.

Pero el elemento dominante en el terreno político lo constituye la protesta campesina que es, a la vez, una revuelta contra las supervivencias feudales (1) y contra "el capitalismo en marcha". Esta revuelta, necesariamente inadecuada puesto que no sabe contra qué se dirige ni de qué medios puede disponer (p. 123), no tiene éxito provisional sino en la medida en que está dirigida por la burguesía, cuyos intereses fundamentales garantiza en la medida en que ayuda a liquidar lo que resta de la Rusia feudal. En particular, se vale de los medios ideológicos de la burguesía: esta será la aventura populista. La Rusia campesina no entra en la escena de la historia sino en cuanto comprometida en una alianza necesariamente transitoria, sobre la base de un compromiso ciego (págs. 127 - 128). De allí que surja una ideología contradictoria (2) (perpetuamente oscilante entre la protesta y la renuncia) y, como resultado, la revolución fracasada de 1905, de la cual dice Lenin que presenta todos los rasgos de la historia en el campo tal como acaba de realizarse. Esta colisión de las masas campesinas y de los intereses capitalistas dará a esta época, que no tiene unidad más que por su carácter transitorio, el papel de un *intermedio*. Ya en 1905, en *La organización del partido y la literatura del partido*, Lenin escribía:

"La revolución no está aún terminada. Si el zarismo es ya incapaz de vencer la revolución, la revolución no es aún capaz de vencer el zarismo" (pág. 86).

Este movimiento del *no aún* al *ya*, que podría caracterizar la estructura campesina de este período, se lo encuentra en todos los momentos de la descripción de Lenin: "... la época *posterior* a la reforma pero *anterior* a la revolución" (pág. 129). O aún: "... todos estos millones de hombres que odiaban *ya* a los amos de la vida actual, pero que *no habían llegado aún* a la lucha consciente..." (pág. 135) (subrayados de Lenin).

La revolución de 1905, "la gran revolución rusa", que será una revolución campesina, conservará este carácter intermediario y provisional: es explicándolo como Lenin llega a mostrar que tiene un sentido positivo.

Sin embargo, todas estas explicaciones son incompletas pues dejan de lado un cuarto "elemento", que no aparecerá en persona más que al final de este período, para asumir un carácter dominante en el período siguiente: se trata del proletariado. Lo que ocurre en Rusia de 1861 a 1905, tanto en la Rusia feudal como en la Rusia burguesa y en la Rusia campesina, cobra todo su sentido si se tiene en cuenta que es en este momento en que se constituye la clase obrera y su partido, productos de la dislocación del campo por el desarrollo capitalista.

"La revolución de 1905 lo demostró plenamente: por una parte, el proletariado actuó con toda independencia al frente de la lucha revolucionaria, habiendo creado el Partido Obrero Socialdemócrata..." (pág. 49).

"El período de 1862-1904 fue en Rusia precisamente un período de demolición, en el que lo viejo se hundía irrevocablemente a la vista de todos y lo nuevo solo empezaba a posarse, con la particularidad de que las fuerzas sociales que lo hacían posarse no habían demostrado hasta 1905 su valor de amplia escala nacional, en una acción abierta de masas en los más distintos palenques" (pág. 146).

Rusia, feudal en apariencia, estaba a punto de convertirse en una Rusia burguesa. La revolución campesina culminaba, de hecho, en una revolución obrera. 1905 marca el momento en que la clase obrera puede tomar un papel dirigente: este año fija, pues, el término de un período histórico, que es también el término histórico del "tolstoísmo".

Un análisis científico del período exige que se tengan en cuenta todos estos elementos. En primer lugar, hay que *identificarlos*: es necesario no confundirlos tomando los intereses de una clase por los de otra,

lo cual falsearía completamente la explicación y conduciría la acción política a una encrucijada. Estos cuatro elementos, que corresponden a la influencia de cuatro clases diferentes, son distintos: toda la dificultad procede de que, sin estar en el mismo plano, adquieran, cada uno a su manera, una importancia igual. Se puede afirmar que el papel dirigente en este período es igualmente ejercido por la aristocracia terrateniente (que detenta aún el poder), por la burguesía (que conquista en lo económico el papel determinante), por las masas campesinas (que dirigen el movimiento de protesta social), por la clase obrera (que está en vías de organizarse). Según que se haga énfasis en uno u otro de estos elementos, se da una explicación diferente del período: estas diferencias son, sobre todo, sensibles en las descripciones de este período que nos ha legado la literatura rusa. Esquematisando un poco, se podría decir que la Rusia de Dostoievsky es esencialmente feudal; la de Chejov está marcada por el ascenso de la burguesía; la de Tolstói, como se verá, por el espíritu campesino; la de Gorki por la "institución" del proletariado urbano. Pero es evidente que un análisis verdaderamente científico debe tener igualmente en cuenta todos estos aspectos, entre los cuales, si bien es cierto que debe establecer relaciones (separando lo esencial de lo que no lo es), no puede permitirse escoger.

Por eso, hablar de una Rusia feudal, de una Rusia burguesa, de una Rusia campesina y de una Rusia proletaria no es más que un artificio de lenguaje. Caracterizar el período, mostrar lo que constituye su unidad, es mostrar que estos términos son inseparables, que el uno no puede ir sin el otro: lo que es esencial es su relación, su combinación. No basta con dedicarse a delimitar estructuras parciales: es necesario mostrar también cómo se articulan en una estructura de conjunto.

Existe conflicto abierto tanto entre las masas campesinas y la aristocracia terrateniente como entre las clase obrera y la burguesía capitalista. Paradójicamente, existe a su vez, contradicción entre estos dos conflictos porque no pueden desarrollarse aisladamente sino que, al contrario, deben apoyarse en los elementos intermediarios. El campesinado se ve obligado a tomar de la burguesía sus medios de lucha, y la lucha del proletariado no puede llevarse a cabo si no se une con las masas campesinas. Por su situación histórica, las masas campesinas son conducidas necesariamente, sin saberlo, a desempeñar un *doble* juego: al tomar las formas burguesas de reivindicación política, se colocan objetivamente al lado de la burguesía.

“Esta masa —sobre todo el campesinado— demostró en la revolución lo grande que era su odio a lo viejo, lo vivamente que sentía todo el peso del actual régimen, lo ingente que era su afán espontáneo de liberarse de él y encontrar una vida mejor” (pág. 135).

“La revolución de 1905 lo demostró plenamente: ...por otra parte, los campesinos revolucionarios (‘trudoviques’ y ‘unión campesina’) luchando por las diversas formas de destrucción de la propiedad territorial de los terratenientes, hasta la ‘abolición de la propiedad privada de la tierra’, luchaban precisamente como patronos, como pequeños empresarios” (pág. 49).

Por tanto, las masas campesinas no se encuentran solamente en un estado de ánimo, sino sobre todo en una *situación* contradictoria: en el momento en que el conflicto toma una forma abierta, se enfilan al lado de la burguesía, aunque su lucha contra la propiedad es necesariamente también una lucha contra el capitalismo. Lo que caracteriza a la época es, por tanto, menos los *conflictos* reales que una *colisión* fundamental, que reposa sobre una contradicción latente (contradicción económica, política e ideológica). La estructura global del período podría, pues, estar articulada alrededor de esta contradicción principal, pero no en forma inmediatamente aparente (y que no es tampoco la única contradicción o la forma general de la contradicción). Pero el resultado de este período, la revolución de 1905, muestra el carácter provisional de esta estructura y también que la lucha contra el feudalismo y contra el capitalismo sólo se podían realizar simultáneamente, dentro de un espíritu nuevo y siguiendo formas de organización aún inéditas (el partido socialdemócrata que, sólo a partir de este momento, muestra que es capaz de dirigir la lucha). Entonces, al conformar un mismo frente en el que la clase obrera arrastraba a las masas campesinas, la lucha política contra el Estado feudal y la lucha económica contra la sociedad capitalista pudieron ser llevadas a cabo conjuntamente.

El estudio del tolstoísmo sólo es posible sobre la base de este análisis (del cual, como es evidente, se han dado solamente las grandes líneas). Estudiar la obra de Tolstói consiste en mostrar qué relación mantiene ésta con la estructura histórica así determinada.

Es manifiesto que la obra de Tolstói no contiene un análisis de este tipo: lo que pretende enseñarnos efectivamente sobre su época y lo que su análisis nos enseña efectivamente, no pueden ser confundidos.

La relación de Tolstói con la historia puede parecernos evidente desde el comienzo; pero no es espontánea (sino en los términos de una falsa espontaneidad). Permanece en cierta manera oculta. Esto no quiere decir, por ejemplo, que Tolstói no haya comprendido nada de su época: nos da cierta idea de ella, que no es falsa *a priori*, pero que debe ser una idea parcial. Lenin dirá: Tolstói nos da sobre la historia cierto "punto de vista" (cf. particularmente, pág. 135).

Esto nos da una primera aclaración sobre la *situación* del escritor. Está *comprometido* en el movimiento de su época, pero de una manera tal que no puede darnos una visión completa. No puede: si lo hiciera, no sería un escritor sino que se definiría por una nueva relación con el saber y con la historia. El escritor no está llamado a analizar la estructura completa de una época: debe darnos una imagen de ella, una visión privilegiada que, de derecho, no es reemplazable por otra. Este privilegio le viene del sitio que ocupa en la sociedad, donde existe bajo dos formas: como individuo y como escritor. El papel del escritor, si así puede decirse, es "hacer vivir" la estructura histórica narrándola. Un punto de vista puede ser falso políticamente pero poseer sin embargo cierto valor literario: después de la revolución, en un artículo jocoso ("Un libro de talento", 1921), Lenin mostrará, no sin ironía, que puede haber buenos escritores reaccionarios. Si Tolstói es mejor escritor que Gorki, o a la inversa, esto debe obedecer a razones puramente "literarias" (este punto, muy difícil, será estudiado más tarde), pero no a la relación de la literatura con la historia: todo lo que se puede decir al respecto es que la obra de Gorki corresponde más bien al período siguiente a 1905 y que "conviene" mejor que la de Tolstói a los lectores de este período. Un escritor no puede interesarnos sino en la medida en que aporte sobre su época (3) cierto saber (Lenin dice, por ejemplo, que el mérito de los escritores populistas consiste en que nos ilustran mucho sobre la vida en los campos), pero este saber no es necesariamente el mismo que el del lector. La posición del escritor le confiere pues cierto número de derechos: particularmente el derecho al error.

Es necesario determinar ahora esta posición del escritor: la estructura histórica global, precedentemente establecida, no determina realmente la obra de Tolstói sino en la medida en que nos permite también precisar su punto de vista particular. El punto de vista de Tolstói como individuo está determinado por su origen social: el conde Tols-

tói presenta espontáneamente, por decirlo así, la aristocracia terrateniente. Pero como escritor, es decir como productor de una obra y una doctrina (veremos que estos dos aspectos deben ser disociados), adquiere cierta movilidad en el interior del esquema de la sociedad: cobra un estatuto de persona desplazada. En su obra Tolstói inaugura una relación inédita (para él) con la historia de su tiempo, apoyándose en una ideología que no es "naturalmente" la suya (4): la de las masas campesinas. Sus ideas sobre la sociedad rusa posterior a la reforma no son las de un conde propietario: Tolstói *ha adoptado* una doctrina, el tolstoísmo que pertenece más propiamente a otra clase de la sociedad. Según Gorki, Lenin decía:

*"Es que antes de este conde no existía un solo mujik auténtico en la literatura" (pg. 212).*

Este conde con alma de mujik (es decir, con los modos de pensamiento de un mujik, lo que Lenin denomina "el asiatismo campesino") se encuentra así, a través del *cambio* de ideas que en él se opera, en el centro del conflicto manifiesto de su época.

De esta relación particular, pero no estrictamente individual, con la estructura de la sociedad, la doctrina recibe su carácter, más bien que contradictorio, incompleto. Tolstói comprende acertadamente las características de su época, pero a través de cierto rodeo, con todas las insuficiencias implicadas por su punto de vista: se da cuenta de que su tiempo es el tiempo de la confusión, pero no puede comprender el orden que preside a este desorden. Sensible a las consecuencias del desarrollo capitalista (que pone en cuestión los datos de la existencia tanto del conde como del mujik), es incapaz de caracterizar el poder de la burguesía, tanto más amenazante para su obra cuanto que se manifiesta secretamente (5). Tolstói es también incapaz de aprehender la constitución de un orden proletario, que es el segundo elemento del conflicto latente. Presente en la historia, Tolstói se manifiesta sobre todo por sus ausencias: el desarrollo material de las fuerzas le es completamente oscuro. El "punto de vista" estará determinado tanto por lo que oculta como por lo que hace visible. Estas limitaciones caracterizan, evidentemente, tanto la época como la estructura fundamental: de nada serviría conocer la relación de las fuerzas si no se sabe, al mismo tiempo,

cómo las fuerzas particulares se entrecruzan en esta relación; todos estos "entrecruzamientos" contribuyen a la definición de la relación. La fragmentación de los puntos de vista, que determina una serie de relaciones parciales con el esquema general de la época, engendra las ideologías particulares, seguramente diferentes por su contenido, pero igualmente reaccionarias en su forma (la ideología del proletariado no revestirá otro carácter sino a partir del momento en que será organizado científicamente, en el marco de la acción del partido socialdemócrata). En resumen, un período histórico no produce *una* ideología espontánea, sino una serie de ideologías determinadas por la relación global de las fuerzas; cada ideología se define pues por el conjunto de presiones ejercidas sobre la clase que representa.

Mediante "un vuelco en toda su concepción del mundo", Tolstói introduce en la literatura "el punto de vista del ingenuo campesino patriarcal". Así, Tolstói ha producido una obra, y esta obra le pertenece en propiedad: para estudiarla conviene no confundirla con ninguna otra, pero esta obra se apoya sobre una doctrina que, fundamentalmente, pertenece a *otros*. Es por intermedio de estos últimos como la obra de Tolstói se define históricamente.

"... Aquella época que podía y debía engendrar la doctrina de Tolstói no como algo individual, no como un capricho o una extravagancia, sino como ideología derivada de las condiciones de vida en las que se encontraron, efectivamente, millones y millones de seres en el transcurso de determinado período" (pág. 146).

La relación de Tolstói con la historia de su tiempo no está determinada directamente por su situación individual: pasa por un rodeo, por la mediación de una ideología particular, término común sobre el cual la relación puede establecerse. Entre la obra de Tolstói y el proceso histórico que ella "refleja" (podemos conservar este término provisoriamente) está la ideología de las masas campesinas. Sería pues un grave error interpretar el "tolstoísmo" como una doctrina original (es justamente lo que hicieron los críticos burgueses en 1910). Sólo en apariencia el escritor es autor de la ideología contenida en su obra; de hecho, esta ideología se ha constituido independientemente de él. Se la *encuentra* en sus libros, así como él mismo la ha *encontrado* en la vida. La originalidad de la obra de Tolstói deberá buscarse fuera de esta ideología, que no necesitó de él para existir: los escritores no tienen por función fabricar ideologías.

La obra literaria deberá por lo tanto ser estudiada en una doble relación: relación con la historia, relación con una ideología de esta historia. No se le puede reducir ni a una ni a otra. Efectivamente, en la obra de Tolstói se podrá encontrar las contradicciones de su época y los defectos que implica su relación parcial (el punto de vista) con las contradicciones. Es en este sentido como Lenin puede decir: la obra de Tolstói refleja las condiciones, ciertas condiciones que la han visto nacer. Es por esto que Lenin puede denominar a Tolstói “espejo de la revolución rusa”.

\* \* \*

Sin embargo, con este título el análisis apenas comienza. La obra de Tolstói, como se ha visto, no puede ser *reducida* a la ideología que contiene. Debe haber en ella algo distinto (6). Aparte de la doctrina, es necesario despejar otro término sin el cual la obra no podría existir como relación: confundir estos dos términos es precisamente el procedimiento entorpecedor de la crítica burguesa. La ideología no tiene lugar en el libro sino en cuanto está confrontada con los medios estrictamente literarios: es necesario plantear pues el problema de la *puesta en forma*, que no es el de una traducción mecánica (además, para traducir es necesario disponer desde el comienzo de *dos* lenguas, sin lo cual se podría atribuir a una lo de la otra). Hacer novelas (por ejemplo) con la ideología implica cierta idea de lo que es una novela, definida por normas que no sean ideológicas (la crítica burguesa misma, y sobre todo cuando antepone la idea de la literatura pura, del arte por el arte, utiliza precisamente normas ideológicas; y cuando se ocupa de literatura “comprometida” es para operar una reducción análoga a la ideología). Si una ideología es siempre, como se ha visto, incompleta por algún lado, quizá las formas literarias tienen, a su manera, *cómo completarla*. La obra literaria no puede ser disociada artificialmente de su contenido ideológico: este el primer punto de la demostración de Lenin; pero esto implica que pueda, en cierta forma, ser distinguida de éste. Lenin nos da la idea de esta distinción cuando dice, a propósito de Gleb Uspesky: “Con su conocimiento perfecto del campesinado (entendiendo por ello conocimiento de los problemas campesinos y del espíritu campesino) y su gran talento de artista, que penetra hasta el fondo de las cosas” (p. 77). Es esta idea de “gran talento de artista” la que es necesario ahora para poner en claro.

Pero la distinción, cuya necesidad se impone, permanece confusa. La obra desfigura su contenido ideológico, no solamente a partir de un punto de vista ideológico, sino por el trabajo de una forma específica: esta forma, que es el "talento" del escritor y que permite separar los "buenos" escritores de los menos "buenos" y de los malos, consiste en cierta manera de "percibir" el proceso histórico y las motivaciones ideológicas. Podría decirse: el gran escritor es el que nos propone una "percepción" aguda de la realidad. Pero esta noción de percepción plantea problemas: evidentemente no se la podría confundir con la del saber teórico; lo que el escritor sabe de la realidad no se confunde con la explicación científica que el partido marxista dará luego de esta realidad, precisamente porque el escritor utiliza medios propios. Se podría decir que el saber del escritor es un saber implícito, que ignora su alcance y sus razones: no se trata entonces de un saber, si es cierto que éste no puede ser reconstituído a partir de sus huellas. No se puede decir tampoco que se trata de un saber ideológico (aprehendido y transmitido por medio de una ideología) aunque es cierto que la literatura debe ser definida aparte de la ideología con la cual se *debate*. Aun si la "percepción" literaria pudiera ser definida como lo *análogo* de un saber, como cierta *manera* de saber, habría que precisar sobre qué se establece este saber: ¿sobre una aprehensión ideológica de la realidad o sobre la realidad misma? En el primer caso, la literatura no tendría más que una función de información (transmitir los materiales ideológicos); en el segundo caso, no sería más que un receptáculo de datos materiales. Cuando busca, por ejemplo, saber cómo la obra del populista Engelhardt podría ser utilizada, Lenin dice que es necesario distinguir cuidadosamente en ella la doctrina (cierta manera de ver las cosas, de interpretarlas) y los datos (elementos de la realidad reproducidos por una observación perspicaz); y, como la doctrina es inadecuada con los datos, la estructura de la obra es contradictoria. La función de la literatura como tal, lo que queda de la obra si se omite todo lo que es tomado en ella de la ideología, ¿consistiría en producir observaciones distintas de la doctrina y poseer el privilegio de constituir los elementos de un saber verdadero?

"Tomar como elementos de juicio los datos y las observaciones aportadas por Engelhardt... sería no sólo interesante e instructivo, sino que constituiría un procedimiento legítimo para un investigador económico. Si los estudiosos se fían del material de las encuestas, de las

respuestas y testimonios de un gran número de propietarios, a menudo parciales, poco competentes, sin ninguna elaboración de sus opiniones, ¿por qué no fiarse de las observaciones reunidas durante once años por un hombre dotado de un espíritu de observación muy notable, de una sinceridad absoluta, de un hombre que ha estudiado a fondo aquello de que habla?” (p. 78).

Al hacer tal sugerencia, que fundamenta la utilización científica de los textos literarios, Lenin sustituye al escritor por el observador científico que puede encontrarse en él. El libro sólo existe en cuanto transparencia y los medios propiamente dichos de su realización serían “un notable buen sentido”, “una manera simple y directa de caracterizar la realidad” y, como lo dice más adelante, “de poner despiadadamente al desnudo” (ps. 78-79). El escritor de talento es un “despiadado observador”: es en esta noción donde debemos detenernos; para ser verdadera una observación no es necesario que sea despiadada: no se ve cómo tal observación directa puede, sin ser transformada, servir de objeto para un saber teórico; tampoco se ve cómo tal observación pueda ser *dada* en el libro.

Si el libro ofreciera elementos directamente utilizables para una información científica, es porque en él se encontrarían ciertos datos espontáneos que corresponderían inmediatamente con lo real. En esta forma quedaría fácilmente resuelto el problema planteado por la carta a Gorki de 1908: ¿cómo puede una obra literaria ser “justa” a partir de una doctrina falsa? Porque la censura de la doctrina deja pasar algunos recuerdos reales, con los cuales se debate. Así se comprende que puede existir un realismo reaccionario (págs. 183 y sigtes. a propósito de Avertchenko): los sueños ideológicos contienen la realidad que quisieran destruir. Pero esta idea de una reproducción mecánica de la realidad es ambigua: toda la teoría del saber que en otros textos elabora Lenin, la niega. La idea de una presencia fantasmática de lo real en el libro (el libro asediado por la realidad) tiene el carácter fantástico de una ilusión.

El libro no puede acceder directamente a la realidad histórica; entre ambos se interpone una serie de pantallas o de intermediarios. Hemos visto que la ideología (*una* ideología) aportaba una primera meditación; se ha visto también que entre la ideología y el libro se instauraba una nueva relación; sería absurdo y puramente tautológico, decir que esta relación se fundamenta sobre la presencia de elementos

de la realidad. El libro no es un reflejo directo de lo real y no existe, pues, un espontaneísmo de la significación (este punto será más ampliamente desarrollado a continuación); aparece en el momento de una doble serie dialéctica:

1 — Proceso histórico } (1)  
2 — Ideología

3 — Ideología } (2)  
4 — ?

Es el cuarto término el que tratamos ahora de identificar (interrogando por lo que existe de específicamente literario en el libro); no sirve de nada, para resolver la pregunta, confundirlo con el primero.

Es decir, que el análisis de una obra literaria no puede bastarse ni con conceptos científicos que sirven para describir el proceso histórico, ni con conceptos ideológicos. Requiere nuevos conceptos que permitan juzgar lo que hay de literario en el libro. Es sobre este punto en el que Lenin parece más desguarnecido y pobre justamente en conceptos (pero no nos inquietemos, la crítica burguesa es aún más pobre que él: justamente sólo dispone de conceptos ideológicos). Cuando quiere caracterizar esta mirada específica, despiadada que el escritor dirige sobre la realidad histórica y sobre la ideología, Lenin dice: es un artista de gran talento, un pintor incomparable, ha sabido expresar con gran relieve...; así a propósito del libro de John Reed: "Pinta un cuadro exacto y extraordinariamente vivo...". Es porque Tolstói es un gran escritor que "ha sabido mejor que nadie...". Nos encontramos en el mismo punto que cuando Engels escribía: "Una novela socialista cumple perfectamente su función cuando, por una pintura fiel de las relaciones reales, destruye las ilusiones convencionales sobre la naturaleza de las relaciones, quiebra el optimismo del mundo burgués, obliga a dudar de la perennidad del orden existente, incluso si el autor no indica soluciones, incluso si llegado el caso no toma ostensiblemente partido" (Sobre la literatura y el arte, pág. 314).

El escritor *encarna, expresa, traduce, refleja, representa...*; todos estos términos, igualmente inadecuados, son los que constituyen ahora el problema. No es seguro que este problema sea diferente del precedente.

*La Imagen en el Espejo.*

Es necesario retomar completamente el análisis de estos textos críticos desde un nuevo punto de vista: por el momento disponemos de una explicación de la obra de Tolstói, completa a su manera, completa dentro de los límites de su insuficiencia. Sabemos lo que buscamos *en* la obra de Tolstói; su relación con la historia; pero no sabemos *cómo* dicho estudio puede ser llevado a cabo, ni *sobre qué* prácticamente se aplica. Es como si en la interpretación que venimos de proponer, se hubiera eliminado la obra en beneficio de su contenido: se ha hablado de todo, salvo de los libros de Tolstói, de su naturaleza propia. Saber lo que hay en la obra de Tolstói no es lo mismo que saber de qué está hecha.

Es necesario pues deducir lo que, en la empresa de Lenin, permite dar cuenta del *trabajo del escritor*. Esta nueva descripción está, evidentemente, separada de la primera por razones de comodidad pero, de hecho, está mezclada con ella. Los artículos sobre Tolstói introducen cierto número de conceptos importantes que, dilucidados y verificados, podrían servir de base a una crítica científica. Todo el problema radica en que Lenin utiliza estos conceptos, pero no plantea el problema de su justificación teórica; los *practica*, con gran seguridad, pero sin ligarlos a una teoría de la literatura, como sí lo hizo, por el contrario, con los conceptos de la crítica científica (*Materialismo y Empiriocriticismo*). Aparecidos en el campo de la teoría política (los artículos de Lenin son, como se ha visto, esencialmente políticos), estos conceptos de crítica literaria pueden, no obstante, ser estudiados fuera del campo de su empleo político. Incluso si la práctica era justa en circunstancias dadas, para ser extendida a otra circunstancia es necesario que pase por el rodeo de la teoría. Es este rodeo el que debemos intentar hacer ahora.

Los conceptos críticos en los cuales se ha cristalizado esencialmente la eficacia de estos artículos son los de *espejo*, *reflejo* y *expresión*. Lenin nos dice, y es esta su definición de la literatura: la obra es un espejo. La proposición evoca inmediatamente cierto espejo en movimiento, que sirve de alegoría ritual para designar una literatura realista. Pero el nombre del espejo, para Lenin, remite a un concepto y no a una imagen. Debe ser pues delimitado al menos por una definición. En efecto, pronto surge una precisión que dice que la "cosa" no está allí por ella misma: "No se puede de la misma manera denominar espejo de un fenómeno lo que, evidentemente, no lo refleja de manera exacta"

(pág. 212). El espejo lo es sólo en apariencia, al menos refleja de una manera que no pertenece sino a él. No se trata pues de tal o cual superficie reflejante en la que tal cosa se reproducirá directamente en el gesto de un reflejo. Más que en la idea fácil de deformación es en la de fragmentación de la idea en la que piensa Lenin. ¿El espejo sería entonces, un espejo roto?

En efecto, la relación del espejo con el objeto que refleja (la realidad histórica) es *parcial*: el espejo opera una elección, selecciona, no refleja la totalidad de la realidad que se le ofrece. Esta elección no se opera por azar, es característica y debe, pues, ayudarnos a conocer la naturaleza del espejo. Conocemos ya las razones de dicha elección: por su relación personal e ideológica con la historia de su tiempo, Tolstói sólo puede tener una visión incompleta de ella. Más particularmente, sabemos que es incapaz de captarla como *fase revolucionaria*: no es pues porque refleja la revolución que merece ser llamado espejo de la revolución. Si la obra es un espejo, no es ciertamente por virtud de una relación manifiesta con el período "reflejado". Tolstói no lo ha "comprendido manifiestamente" y se ha "*manifiestamente apartado*" de él (pág. 121). Lo que se verá en el espejo de la obra no es exactamente lo que Tolstói, él mismo y como representante ideológico, ha visto. La imagen de la historia en el espejo no será, por lo tanto, un reflejo en el sentido estricto de una reproducción. Por otra parte sabemos que dicha reproducción es imposible. El hecho de que la época en sí misma sea reconocible en la obra de Tolstói, no prueba que Tolstói la haya *conocido* verdaderamente. Tolstói se encuentra en la misma relación con su espejo (al menos en una relación análoga) que ciertos obreros de la revolución con su época: participaron en la revolución de manera inmediata y su papel pudo ser eficaz, pero sin que supieran ni su alcance ni sus razones (p. 122).

Esto se explica, primero, por el hecho de que la revolución es un fenómeno *complejo*; no es un simple conflicto sino una lucha que se define por la multiplicidad de sus determinaciones (ver el análisis precedente); el proceso histórico se desenvuelve a la vez en varios planos y se anuda de muy diversas maneras. Es, pues, posible participar en él a través de una sola de sus partes, permaneciendo en forma inmediata ajeno al resto (pero esta extrañeza es, como se verá, puramente aparente). En la "gran revolución" se da un elemento campesino, que es inclusive el más manifiesto. Es a través de él como Tolstói y su obra

se sitúan en la historia: "Tolstói debió reflejar *al menos algunos* de los aspectos esenciales de la revolución" (pág. 121). Pero se trata justamente de un elemento; la relación inmediata es necesariamente incompleta, no sólo por su contenido sino por su forma misma. Todos aquellos que han tenido un lugar en esta revolución —¿y quién no lo ha tenido?— han entrado, en una relación inmediata, al menos con uno de los elementos de la situación; pero esta relación sólo es inmediata en apariencia; de hecho, estaba necesariamente determinada por el conjunto de la situación. Las nociones de *elementos de la situación*, de partes tomadas en la situación, serían pues engañosas si nos condujeran a un análisis mecánico. El elemento de reflejo, que se da como inmediatamente fiel, depende, de hecho —puesto que está determinado por su lugar en la estructura compleja—, de todas las influencias que se ejercen sobre él, no sólo a corto sino a largo plazo. Importa menos entonces su presencia positiva que el hecho de que esté como insertado desde el exterior, porque su inserción supone el paso por todas las condiciones que lo han suscitado indirectamente. Quizá la obra es un espejo porque registra justamente el reflejo como un reflejo parcial, porque refleja una realidad incompleta captada al nivel de sus propios elementos; su privilegio radica entonces en que para lograrlo no tiene necesidad de hacer efectivamente el recorrido a través del conjunto de las condiciones; *muestra* solamente la necesidad de éste, el cual puede ser leído en ella. A la crítica científica le corresponde hacer dicha lectura. Si el espejo puede hacernos ver esto, es porque su función no es reproducir imágenes mecánicamente, necesariamente ciegas (y que merecen ser solamente denunciadas), ni ser instrumento de conocimientos (el conocimiento tiene sus instrumentos que le bastan): es un irremplazable *revelador*. La función de la crítica es entonces ayudarnos a descifrar las imágenes en el espejo.

Es, pues, en la forma del reflejo, tal como aparece en el espejo, donde debe ser buscado el secreto de éste; ¿cómo logra mostrar, sin demostraciones, la realidad histórica, en una forma tal que sin denunciar sus cegueras puede hacerlas visibles?

El concepto de espejo toma pues un sentido nuevo si se lo completa con la idea de análisis (que define el carácter principal del reflejo). Pero esta idea de análisis es en sí misma ambigua, porque tiende a representar a la realidad como el producto mecánico de un montaje. Es necesario interpretarla de tal manera que no se disipe la complejidad real.

De hecho, no es suficiente con decir que a través del espejo la realidad aparece en su fragmentación: la imagen dada por el espejo es ella misma fragmentada. Es por su propia complejidad por lo que la imagen evoca las estratificaciones reales. La obra de Tolstói no es una obra homogénea: no tiene la continuidad, la limpidez, el carácter indivisible que nos sugiere la *imagen* del reflejo; no es de una sola pieza. Percibirla así sería *idealizarla*, rechazar comprenderla, hacer exactamente lo que intenta la crítica liberal y burguesa. Aceptamos la idea de que el espejo no es simplemente una superficie reflejante; la obra de Tolstói está en sí misma compuesta de elementos. Y, al igual que, según Freud, el sueño para ser interpretado debe ser previamente descompuesto en sus elementos constituyentes, Lenin nos dice que la obra literaria debe ser estudiada en la misma forma, no desde el punto de vista de una ilusoria totalidad sino en su necesaria y real división.

Para reconocerse en la obra de Tolstói como en su espejo, el revolucionario debe guardarse pues de las trampas de la crítica reaccionaria y de la crítica liberal. Es necesario que sepa reconocer en la obra de Tolstói lo que es espejo, en lugar de tratar de asumirla en su totalidad, con lo cual sólo estaría haciendo una profesión de fe política e ideológica, cuyo pretexto sería en este caso la obra literaria. Tanto más la obra de Tolstói no es un reflejo global cuanto que no es un reflejo elemental, simple, completo en su figura particular. Frente a la complejidad del proceso histórico es necesario hacer surgir la *complejidad del libro*.

*"No es un metal, ni en un bloque ni sin aleaciones como está moldeada la gran figura de Tolstói. Y todos estos admiradores 'han honrado, poniéndose de pies' su memoria, no precisamente porque fuera de una pieza, sino porque no lo era" (pág. 141).*

En efecto, el juicio burgués sobre Tolstói no es el resultado de incomprensión o de ignorancia. Se trata de un error significativo. La lectura burguesa de la obra de Tolstói es uno de los productos de esta obra; es un índice que nos permite desde el comienzo apreciar su desequilibrio.

Lo primero que se impone es pues distinguir cuidadosamente en la obra de Tolstói la doble herencia, la que es necesario rechazar y la que es necesario presentar, entre las cuales no existe síntesis posible; "lo

que en Tolstói expresa sus prejuicios, y no su razón, lo que en él pertenece al pasado y no al porvenir” y “en su herencia, lo que no zozobra en el pasado, lo que pertenece al porvenir”. “Esta herencia la recoge y estudia el proletariado ruso” (págs. 130-131). Todo esto es, por sí mismo, revelador. Parecería como si en 1910 Tolstói hubiera legado, a la vez, una herencia burguesa y una herencia proletaria; ahora bien, según lo que hemos visto, Tolstói no es un escritor ni burgués ni proletario, sino un escritor campesino. A través de la multiplicidad de sus empleos posibles, su obra aparece como *descentrada*, despojada de sus características propias, como si no mantuviera consigo misma más que una relación secreta. Esta división dentro de la obra es también la que marca la presencia, como encrustada, de la ideología en ella:

“Esta rápida, dura e intensa demolición de todos los viejos ‘pilares’ de la vieja Rusia se reflejó en las obras de Tolstói escritor y en las ideas del Tolstói pensador” (p. 50).

“Estudiando las obras literarias de León Tolstói, la clase obrera rusa conoce mejor a sus enemigos, y viendo claro en la *doctrina* de Tolstói, todo el pueblo ruso debe comprender en qué consistió su propia debilidad, que no le permitió llevar hasta el fin su propia liberación” (pág. 53).

Sabemos ya que no se debe confundir la obra de Tolstói, en tanto que obra literaria, con la ideología tolstoiana, que no le pertenece porque ha nacido en otros terrenos; pero esta indicación toma un sentido nuevo: dentro de la obra se instituye una relación de contradicción entre sí misma y la ideología, y no ya solamente de contigüidad. Así, a través del hecho de que se dirija a la vez a diferentes públicos (acabamos de ver un nuevo ejemplo: la obra literaria pertenece a la clase obrera cuando la doctrina es un medio de comprensión para el pueblo ruso entero), reconocemos siempre la misma idea: la obra literaria es, en sus aspectos más profundos, asimétrica. Existen varios ejemplos y las imágenes que proponen no son prolongaciones unas de otras. El libro en su multiplicidad de resplandores, proyecta más de una luz.

Toda la dificultad proviene de no interpretar esta multiplicidad, por ejemplo, dándole a la obra un carácter equívoco. Vamos de una vez al ejemplo esencial; Lenin escribe en su primer artículo (1908):

“Y las contradicciones en las ideas de Tolstói no hay que considerarlas desde el punto de vista del movimiento obrero contemporáneo

y del socialismo contemporáneo (eso naturalmente, es necesario, pero no suficiente), sino desde el punto de vista de la protesta que debía engendrar el patriarcal campo ruso contra el capitalismo que avanzaba, contra la ruina y la pérdida de sus tierras por las masas" (pág. 123).

Dos años más tarde, en su segundo artículo, escribe:

"Por ello, sólo puede aquilatarse acertadamente a Tolstói desde el punto de vista de la clase que, con su papel político y su lucha en la revolución —primer desenlace de ese nudo de contradicciones—, demostró que está llamada a ser el jefe en la lucha por la libertad del pueblo y por liberar a las masas de la explotación; que demostró su abnegada fidelidad a la causa de la democracia y su capacidad para luchar contra la limitación y la inconsecuencia de la democracia burguesa (comprendida la campesina). Sólo puede aquilatarse acertadamente a Tolstói partiendo del punto de vista del proletariado socialdemócrata" (pág. 123).

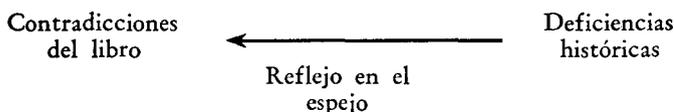
La oposición es manifiesta, al punto de aparecer molesta a primera vista: Lenin nos propone, de hecho, dar sobre Tolstói "dos juicios exactos", uno que se apoya sobre el punto de vista mismo por el cual se define la mirada de Tolstói, y otro que, negando a la obra su falsa interioridad, la exhibe por la vía indirecta de una confrontación decisiva. Nada nos permite escoger entre estas dos empresas, que no se oponen finalmente sino a través de su equivalencia, de su relación necesaria. Tolstói se nos manifiesta como escritor justamente por este poder que tiene la obra de operar una variación precisa; porque se sustrae a toda acusación de ambigüedad. El deslizamiento de los puntos de vista dentro de la obra de Tolstói no es "o lo uno o lo otro", "no se sabe cómo", sino *los dos a la vez*, exactamente situados en el interior de su conflicto. Una vez más encontramos la idea de una doble lectura, pero esta vez en su sentido más fuerte; se trata de dos lecturas *exactas*. Entonces la exactitud resulta tal vez de su encuentro.

Es por esto que la verdad de la obra de Tolstói —y debe haber en ella algo de verdad, algo sobre lo cual se pueda saber la verdad— debe ser buscada en la presencia de un conflicto: más precisamente, se puede decir que el contenido de la obra de Tolstói tiene algo que ver con la contradicción. En efecto, Lenin dice: la obra de Tolstói es grande porque refleja las contradicciones de la época. Es decir, ¿qué refleja término por término los elementos de la contradicción, produciendo así, o reproduciendo una imagen de la contradicción? Responder

así sería negar la obra de Tolstói en tanto que obra, sustrayéndola en provecho de una explicación muy directamente complaciente: es evidente que las contradicciones son, y deben permanecer, exteriores a la obra, porque son de otra naturaleza. Si existe contradicción en la obra debe tratarse de otro género de contradicción que obedezca a las leyes de una transposición más sutil.

El problema de la crítica tal como lo formula Lenin se enuncia: ¿Qué se ve en el espejo? La respuesta dice: el objeto en el espejo tiene algo que ver con la contradicción. Se insiste, pues, una vez más, en que el espejo no refleja *cosas*, caso en el cual la relación entre el reflejo y su objeto se elaboraría punto por punto, mecánicamente. La imagen del espejo es engañosa: el espejo nos revela solamente las *relaciones* de contradicción. Por medio de imágenes contradictorias, el espejo representa, evoca las contradicciones históricas del período, lo que Lenin denomina "las deficiencias y las debilidades de nuestra revolución".

El mecanismo del espejo funciona pues de esta manera:



Resta por identificar estos términos, por saber de qué contradicciones se trata. Determinar las contradicciones reales de un período histórico plantea otros problemas de los cuales no nos ocuparemos aquí. Pero ¿cuáles pueden ser las contradicciones en la obra de Tolstói y qué relación tiene con las contradicciones reales?

Lenin dedica todo el tercer párrafo de su primer artículo (pág. . .) a la enumeración de las contradicciones en la obra de Tolstói (obra que es tomada aquí en el sentido más amplio: todo lo que Tolstói ha *hecho*, es decir, sus libros, su doctrina, su influencia):

- |                   |  |
|-------------------|--|
| 1. Artista genial | Terrateniente haciendo las veces del inocente del campo. |
| Protesta          | Abstención (bajo todas sus formas).                      |
| 2. Crítica        | No violencia.  |
| Realismo          | Prédica  |

La primera contradicción pone en relación a la obra de Tolstói, en tanto que se define por criterios estéticos, con la situación real de Tolstói, en tanto que define el *sujeto* de sus escritos (¿quién habla?). Pero este segundo término de la contradicción es él mismo contradictorio puesto que supone el conflicto entre la situación natural de Tolstói (su relación de *nacimiento* con la historia) y su situación ideológica (que le permite *desplazar* su relación con la historia); de este conflicto depende la producción del libro, ya que Tolstói no tiene ninguna razón para cambiar su relación con la historia que la de ser escritor y porque su prédica es esencialmente, una prédica a través del libro. La primera contradicción es, por tanto, entre el libro mismo y las condiciones (contradictorias) de su producción. La segunda contradicción, que sigue siendo la misma —enunciada bajo tres formas diferentes— define el *contenido* mismo de la obra. La contradicción ataca al libro tanto desde el interior como desde el exterior. Estas contradicciones son “sumamente evidentes”, es decir, son demasiado aparentes como para no construir en la obra la arquitectura de su secreto. Sin embargo, no son manifiestas: la obra de Tolstói nos habla de ellas sin decirlas. Están *en* la obra pero no a título de uno de sus contenidos explícitos; a este título sólo están presentes *algunas* contradicciones reales (por ejemplo, la contradicción entre la violencia política y la comedia de justicia denunciada por Tolstói). Las contradicciones estructuran el conjunto de la obra erigiéndola sobre el modelo de una disparidad fundamental (7).

Estas contradicciones definen la obra de Tolstói puesto que le dan, a la vez, sus límites y sus sentidos, y este sentido no se concibe sino a partir de los límites. Los límites: Tolstói no podía tener un *conocimiento completo* del proceso histórico (y como su conocimiento es incompleto, se trata de algo distinto de un conocimiento). El sentido: estos límites son necesarios en la medida en que “las contradicciones no son efecto del azar” (pág. 123). Este sentido, definido por los límites, este contenido que se determina desde el exterior, permite decir que la obra de Tolstói es *expresiva*, que se define por su relación con algo distinto de sí misma. Reencontramos, bajo forma invertida, algo que ya conocíamos: habíamos visto que la obra no puede incluir una ideología que por sí misma no le pertenece sino en la medida en que se instala en una relación de diferencia consigo misma; vemos ahora

que la obra sólo puede existir si introduce dentro de sí este término extraño que hace surgir en ella la contradicción.

“Expresión de las condiciones contradictorias”, la obra debe pues “reflejar” —independientemente de su realidad fragmentaria (se dispersa en la multiplicidad de sus elementos, elementos distintos o al menos analizables)— el conjunto de las contradicciones que define la situación histórica como imperfección. Este conjunto no se confunde con tal o cual contradicción particular (por ejemplo, con una de las que Tolstói describe directamente), ni con una contradicción simple, general, que resultaría del producto de todas las demás. Es entonces cuando la obra tiene el privilegio de dar *una visión completa*, a su manera, de la complejidad histórica: su punto de vista es completamente significativo. Habíamos visto precedentemente que la obra se definía como tal por sus carencias, por su carácter incompleto. Decimos ahora que la obra es completa, es decir que es suficiente para su sentido. Estas dos afirmaciones no se anulan; al contrario, se prolongan: la obra no es imperfecta en relación con otra obra, en la cual las carencias serían llenadas, las insuficiencias corregidas; son estas ausencias las que en lugar de reducirla, la hacen existir en una forma determinada: irremplazable. El espejo es expresivo tanto por lo que refleja como por lo que no refleja. La ausencia de ciertos reflejos, o expresiones, he aquí el objeto verdadero de la crítica. El espejo es, por ciertos aspectos, un espejo ciego: pero es espejo precisamente por ser ciego.

En razón de las condiciones contradictorias en las cuales se produce, la obra literaria es *a la vez* (y es esta conjunción la que nos interesa), reflejo y ausencia de reflejo; es por esto por lo que es en sí misma contradictoria. No basta pues con decir que las contradicciones históricas de la obra son *el reflejo* de las contradicciones históricas sino más bien las consecuencias de la ausencia de este reflejo; una vez más vemos que entre el objeto y su “imagen” no puede haber correspondencia mecánica.

Expresión no quiere decir reproducción directa (ni aún conocimiento) sino figuración indirecta suscitada por los defectos de la reproducción. En esta forma la obra tiene un sentido que se basta por sí mismo y no necesita ser completado; este sentido resulta de la disposición dentro de la obra de reflejos parciales y de cierta imposibilidad de reflejar. La función de la crítica es sacarla a la luz.

El concepto de expresión es mucho menos ambiguo que el de reflejo, pues permite definir la estructura de conjunto de la obra: un contraste que reposa sobre una ausencia. La contradicción *llena*, a despecho, la obra de Tolstói; diseña su arquitectura general. La dialéctica *en el libro* (se recordará la idea de Brecht de una "dialéctica sobre el teatro") nace de la relación dialéctica entre el libro y la dialéctica real (el proceso de la historia). El debate (contraste, conflicto), tal como aparece en el libro, es en sí mismo uno de los términos del debate real. Por esto, las contradicciones en el libro no pueden ser las de la realidad; son el producto de éstas, al término de un proceso dialéctico de elaboración que hace intervenir los medios propios de la literatura. Tolstói es el *intérprete* de las contradicciones históricas. Como intérprete está en el centro de una relación de cambio; por su obra, Tolstói pone a nuestra disposición la historia misma pero, para hacerlo, se coloca (o es colocado, lo que es lo mismo) dentro del debate histórico. Ubicado así en el centro del cambio, explora las vías de una economía inédita.

Queda por comprender cómo se opera esta "interpretación", es decir, por conocer los elementos de la dialéctica en el libro. ¿Entre qué elementos la obra de Tolstói muestra contradicción? Hay varias respuestas para esta pregunta: entre la ideología (como encruste) y la obra (definida por su relación con la literatura); entre las preguntas realmente planteadas y las respuestas idealmente dadas; entre los datos y la observación que los restituye. Pero todas estas respuestas se reúnen paradójicamente en una sola: cuando Lenin habla de las contradicciones en la obra de Tolstói, piensa siempre en las contradicciones de la ideología.

"Las contradicciones *en las ideas* de Tolstói son un verdadero espejo de las condiciones contradictorias en las cuales se ha desarrollado la actividad histórica del campesinado en el curso de nuestra revolución" (pág. 124).

Al mismo tiempo que introduce un contenido ideológico, el libro presenta la contradicción de éste: este contenido existe sólo como envuelto en la forma de una disputa. Se comprende así que exista, a la vez, contradicción en las "ideas" y contradicción entre las ideas y el libro que las presenta.

Casi no es necesario insistir en las contradicciones en las ideas, cuya línea es muy simple. Esencialmente, se trata de la conjunción y del contraste entre la protesta vehemente y una actitud hecha a base de

abstención; el tolstoísmo, desgarrado entre la acusación y el olvido. Sabemos que esta duplicidad no pertenece en propiedad a Tolstói, que es más bien el hecho de “millones y millones de gentes”, de masas campesinas.

“La crítica que Tolstói hace del orden de cosas actual se diferencia de la crítica del mismo por las representaciones del movimiento obrero contemporáneo porque Tolstói mantiene el punto de vista del campesino patriarcal ingenuo, porque Tolstói trasplanta a su crítica, a su doctrina, la psicología de ese campesino. La crítica de Tolstói es tan fuertemente sentida, tan apasionada, tan convincente, tan fresca, tan sincera, tan valiente en su afán de llegar hasta la raíz, de encontrar la verdadera causa de las calamidades de las masas, porque refleja efectivamente los cambios radicales en la mentalidad de millones de campesinos que, recién liberados del régimen de servidumbre, vieron que su libertad suponía los nuevos horrores de la ruina, de la muerte por hambre, de una vida sin hogar entre los de Jítrov de la ciudad, etc. Tolstói reflejó el estado de ánimo de esos campesinos con tanta fidelidad, que introdujo en su doctrina el candor, el alejamiento de la política, el misticismo, el deseo de apartarse del mundo, la ‘no resistencia al mal’, las maldiciones impotentes al capitalismo, y al ‘poder del dinero’, La protesta de millones de campesinos y su desesperación: esto es lo que se fundió en la doctrina de Tolstói” (pág. 51).

El espejo refleja pues punto por punto los elementos del estado de ánimo del campesino. A través de esta imagen, aparecen como contradictorios estos elementos. Resta por saber qué sentido tiene hablar de contradicciones ideológicas y en qué condiciones se tiene derecho de hacerlo.

Si se interroga sobre la naturaleza de la ideología en general (8) se ve rápidamente que no puede haber contradicción ideológica, salvo, claro está, si la ideología se coloca en contradicción consigo misma, si *se le introduce la contradicción*, en el marco, también ideológico, de un diálogo. Por definición, una ideología sabe responder por un debate contradictorio (puesto que para eso está hecha); su finalidad es justamente borrar toda huella de contradicción. Por esto una ideología, en tanto que tal, no se derrumba sino delante de problemas reales; pero para esto es necesario que no pueda contenerlas, es decir, que no sepa traducirlas a su lenguaje. En la medida en que la ideología es la falsa

solución de un verdadero debate, es siempre adecuada consigo misma *como respuesta*.

Evidentemente lo esencial es que nunca pueda responder al problema. Es completa en cuanto prolonga sin cesar su inacabamiento; en esta forma está siempre amenazada de ser resquebrajada, a su pesar, por el peligro fundamental que no podría albergar en sí misma: *la pérdida de realidad*. Una ideología es fiel consigo misma sólo en la medida en que mantiene su inadecuación con el problema que le sirve, a la vez, de fundamento y de pretexto. La debilidad esencial de una ideología es que no podrá nunca reconocer por sí misma sus límites reales: en rigor, sólo sería capaz de tomarlos de otra parte, en el movimiento de una crítica radical, no por una denuncia superficial de su contenido: la crítica de la ideología es entonces reemplazada por la *crítica de lo ideológico*.

Es más propio decir de una ideología que está prisionera, y no que es alienada o contradictoria. Pero, ¿prisionera de qué? Si se responde: de sí misma, se cae en la ilusión, en la falsa contradicción. Se debe pues decir que es prisionera de sus límites, lo que no es lo mismo, ni tampoco evidente. Está encerrada y su falla consiste en tomarse por ilimitada (es decir, que tiene respuesta para todo) dentro de sus límites. Por esta razón una ideología no puede formar un sistema, que sería la condición de la contradicción (no puede haber contradicciones sino *dentro* de un sistema estructurado; de otro modo sólo hay oposición); es una falsa totalidad porque no reconoce sus límites, porque es incapaz de reflejar la limitación de sus límites. Los *acoge*, pero su existencia tiene por función olvidar esta donación inicial. Impuestos estos límites, que habrán de quedar permanentes y definitivamente latentes, nos encontramos en el origen de la discordia que estructura toda ideología: entre su apertura explícita y su cerradura implícita.

Así, el transfondo ideológico, que da a todas las formas de expresión, a todas las manifestaciones ideológicas su soporte real, es radicalmente reticente al silencio; podría decirse: inconsciente. Pero es necesario insistir. Este inconsciente no es un conocimiento silencioso, sino el completo desconocimiento de sí mismo. Si se calla, es sobre aquello sobre lo cual no tiene nada qué decir. Se debe, pues, conferir a la expresión "transfondo ideológico" toda su ambigüedad: remite a este horizonte ideológico, inagotable —que no tiene reserva sino en cuanto no termina nunca de ser relatado— pero también a este vacío sobre el cual

se edifica lo ideológico mismo y que le confiere su estatuto. Mundo construído alrededor de un gran sol ausente, una ideología está hecha sobre la base de aquello de lo cual no habla; existe porque hay cosas de las que no se debe hablar. Es en este sentido como Lenin puede decir que *los silencios de Tolstói son elocuentes*.

En última instancia, interrogando una ideología, haciéndola pasar por un *interrogatorio*, se puede constatar la existencia de sus límites, porque se los experimenta como un obstáculo imposible de franquear; están allí, pero no es posible hacerlos hablar. Para saber lo que quiere decir una ideología, para expresar su sentido, se requiere salir de ella misma; atacarla desde el exterior, en el esfuerzo de dar forma a lo que carece de ella; lo que no significa que se la va a describir: no es en sus respuestas en donde se encontrará un signo de debilidad —siempre podrán acomodarse en un encadenamiento irreprochable en sí mismo— sino en las preguntas dejadas sin respuesta.

En consecuencia, cuando Lenin nos dice que “las ideas de Tolstói son el espejo de las debilidades, de las insuficiencias. . .” (pág. 124) significa que el estatuto de la imagen en el espejo no es puramente ideológico. Entre la ideología y el libro que la expresa algo se ha filtrado; su distancia no es de pura conveniencia. Aunque una ideología, en sí misma, resuena siempre plena, irrisoria y abundante, por su presencia en la novela, habla de *sus ausencias*. Recibe su medida al mismo tiempo que una forma visible. A través del libro, al pasar por el libro, se hace posible salir del dominio de la ideología espontánea, de una falsa conciencia de sí, de la historia y del tiempo. El libro da cierta imagen de esta ideología: le otorga *los contornos que no tenía*, la construye. Y así, la reencuentra implícitamente como un objeto, en lugar de vivirla desde el interior, como si estuviera en la intimidad de una conciencia; la explora (así como Balzac explora el París de *La Comedia Humana*, por ejemplo), la somete a la prueba de la palabra escrita, a esta mirada al acecho en que toda subjetividad *es captada, cristalizada* en el advenimiento de una situación objetiva. La ideología espontánea (no es espontánea en su producción sino en que los hombres creen acceder espontáneamente a ella), en la cual viven los hombres, no es reflejada en una forma simple por el espejo del libro, por el contrario la quiebra, la devuelve, la invierte, en la medida en que la ejecución de la obra le da un estatuto distinto al de un estado de conciencia. Al desdeñar por naturaleza el punto de vista ingenuo sobre el mundo, el arte, o al

menos la literatura, colocan el mito y la ilusión en su papel de *objetos visibles*.

La obra de Tolstói se compromete en una crítica social estéril; pero detrás de esta respuesta generosa y vana queda, puesto a nuestro alcance, un problema histórico que tiene el privilegio de figurar en ella.

Así, la obra se determina por su relación con la ideología, pero no en una relación simplemente analógica (como sería una reproducción): siempre es más o menos contradictoria. Una obra se constituye contra una ideología, en tanto que a partir de ella, implícitamente siempre contribuye a denunciarla, al menos a fijar sus límites; de allí el absurdo de toda tentativa de convertir las obras literarias en "desmistificadoras", cuando por sí mismas se definen por esta empresa.

Pero no basta con decir que el libro inaugura un diálogo con la ideología: sería la peor manera de caer en su juego. Su función, por el contrario, es presentar la ideología bajo una forma que no sea ideológica. Retomando la distinción clásica entre forma y contenido, cuyo empleo, sin embargo, no debería ser generalizado, se puede decir que la obra tiene un contenido ideológico, pero que da una forma específica a este contenido. Aún si esta forma es en sí misma ideológica, hay, por virtud de este *redoblamiento*, un desplazamiento de la ideología en el interior de sí misma; pero no es la ideología la que refleja sobre sí misma, sino por el efecto del espejo, en ella se introduce una carencia reveladora que hace aparecer diferencias y discordancias, o una disparidad significativa.

Así puede ser medida la distancia que separa la obra de arte de un saber verdadero (un conocimiento científico), pero que también los aproxima en su común distancia con la ideología. La ciencia suprime la ideología, la borra; la obra la rechaza, sirviéndose de ella. Si la ideología puede ser presentada como un conjunto de significaciones, un conjunto no sistemático, la obra literaria propone *una lectura* de estas significaciones, presentándolas como signos: el papel de la crítica es enseñarnos a leer estos signos.

\* \* \*

Así, parece agotado el sentido del concepto de espejo: en él se encuentran los reflejos, que toman forma sobre el fondo de una superficie ciega: como los colores que, ocasionalmente, toma un cuadro

sobre el lienzo. Lenin nos enseña que no es tan simple mirar en los espejos: ha dirigido sobre ellos una mirada rigurosa.

En la adición a la *Carta sobre los ciegos*, Diderot nos habla de una de ellas, la señorita Salignac: "Hacía a veces la chanza de colocarse delante de un espejo para maquillarse e imitar todos los gestos de una coqueta que se apresta al combate. Esta pequeña mueca era de una verdad como para hacer estallar de risa". Respecto de esta risa es mejor *cerrar los ojos*. Si se trata de una broma, se puede preguntar quién es el burlado, si es el espejo que responde o lo que cree ver el ciego porque él considera su reflejo. Pero, en esta broma el que no ve tiene las de ganar: próximo de su imagen, la dirige. Igualmente leemos "cuando oía cantar distinguía voces morenas y voces rubias". La noche hace brillar la mirada y la agudiza: le sustituye una visión más segura. "Al aproximarse la noche decía que nuestro reino iba a terminar y el suyo iba a comenzar". Queda por saber si la noche, este "reino", triunfo de las imágenes, las hace desaparecer o las preserva; ¿las conoce solamente ella? Así, la *Carta sobre los ciegos*, esta vez con el célebre Anderson, nos introduce necesariamente en una ciencia de *los reflejos*. "Le preguntaba qué entendía por un espejo. Una máquina, me respondía, que pone a las cosas en relieve lejos de sí mismas, si se encuentran convenientemente colocadas con relación a ella. Es como mi mano que no necesita que yo la ponga al lado de un objeto para sentirla".

"Una máquina que pone a las cosas en relieve lejos de sí mismas": el espejo da a las cosas una nueva medida, las profundiza en otras que no son el mismo objeto. Prolonga el mundo: pero también lo capta, lo agranda, lo desarraiga. En él el objeto se redondea y se separa a la vez: *dissecta membra*. Si el espejo construye, es en un movimiento inverso al de una génesis: lejos de expandir, rompe. De esta desgarradura es de donde salen las imágenes, por ellas ilustradas, el mundo y sus poderes aparecen y desaparecen: desfigurados en el momento mismo en que comenzaban a tener figura; de allí el miedo infantil a los espejos de ver en ellos *otra cosa*, cuando es siempre la misma.

En este sentido como la literatura puede ser denominada espejo: desubicando las cosas, conserva su reflejo. Proyecta su superficie sutil sobre el mundo y sobre la historia. Las atraviesa, las hiende. Luego, dentro de su marco, se levantan las imágenes.

Diciembre de 1964.

(Traducción de Javier Vélez).

## NOTAS

- (1) "Las aspiraciones revolucionarias de los campesinos, que luchan por la renovación completa del poder de los terratenientes, por la abolición de la gran propiedad feudal". (Artículo de 1912, sobre Herzen).
- (2) Es el período *democrático* de la historia rusa: democracia campesina y democracia burguesa. De allí la denominación compleja que se encuentra a menudo en Lenin: la revolución burguesa-campesina.
- (3) Pero esta época no está determinada por una contemporaneidad mecánica.
- (4) "Por nacimiento y educación, Tolstói pertenecía a la alta nobleza terrateniente rusa; rompió con todas las opiniones propias de este medio..." (Pág. 133).
- (5) Y el destino póstumo de la obra de Tolstói estará determinado por este *defecto* (en el sentido de carencia): nada impedirá a la burguesía que, en otro momento de su desarrollo, cuando su conflicto con el proletariado anulará los demás, retomar para sí la obra de Tolstói para convertirla en un arma contra la revolución proletaria. Es, para quitarle esta arma a la burguesía y entregar la obra de Tolstói a su verdadero público, que Lenin escribe sus artículos. Ver, en particular, a este respecto, el quinto artículo: "Los héroes de la pequeña reserva" (diciembre de 1910).
- (6) Tal reducción no es legítima sino en *circunstancias* particulares. Como Lenin lo anota, Herzen tiene razón en escribir: "En un pueblo privado de la libertad política, la literatura es la única tribuna desde la cual se puede lanzar el grito de su indignación y de su conciencia" (p. 350). En este caso, la literatura *hace las veces* de expresión ideológica; pero esta utilización, perfectamente justa, deja pendiente el problema de la definición de la literatura.
- (7) A la imagen en el espejo, se podría tal vez sustituir aquí "la imagen en el tapiz", ilustrada por una célebre novela de Henry James.
- (8) Ver L. Althusser: Marxismo y Humanismo, en la *Revolución Teórica de Marx*.