

Número de la mesa: 11

Título de la mesa: Estudios de Rusia y de Europa Central y Oriental.

Apellido y nombre de los coordinadores: Adamovsky, Ezequiel; Ingerflom, Claudio; Varnagy, Tomás.

Título de la ponencia: La ética y el arte como superación de las relaciones deformadas del capitalismo tardío. A. Lunacharsky, A. Scriabin y el problema de la herencia artística burguesa en la Rusia revolucionaria.

Apellido y nombre del autor: Baña, Martín.

Pertenencia institucional: UBA – UNSAM – CONICET.

Documento de identidad: 25.506.114.

Correo electrónico: martinbana@yahoo.com.ar

Autorización para publicar: Sí.

LA ÉTICA Y EL ARTE COMO SUPERACIÓN DE LAS RELACIONES DEFORMADAS DEL CAPITALISMO TARDÍO

A. LUNACHARSKY, A. SCRIBIN Y EL PROBLEMA DE LA HERENCIA ARTÍSTICA BURGUESA EN LA RUSIA REVOLUCIONARIA *

Martín Baña

Se suele sostener que, poco antes de morir, el teórico anarquista Mijail Bakunin (1814-1876) pronunció la siguiente frase: “Todo pasará, y el mundo perecerá, pero la *Novena Sinfonía* sobrevivirá”. Como muchas de las improbables *célebres* palabras finales, podemos sospechar que hay un poco de aire mítico rondando la mentada cita, más allá de que haya sido dada por válida por algunos estudiosos.¹ Sin embargo, hay un hecho que nos permitiría suponer que esas palabras pudieron ser ciertas: la reacción del propio Bakunin ante la ejecución de la obra por la orquesta de la Ópera Real de Dresde bajo la dirección de Richard Wagner (1813-1883). Según nos cuenta el compositor en su autobiografía, al terminar un ensayo de la *Novena Sinfonía* de L. van Beethoven

* Este trabajo fue realizado gracias a una beca de posgrado de CONICET.

¹ Por ejemplo: André Reszler, *La Estética Anarquista* (México: Fondo de Cultura Económica, 1974), p. 37.

(1770-1827), Bakunin se le acercó y dijo en voz bien alta que “si toda la música que ha sido escrita hasta el momento fuera a desaparecer en la esperada conflagración universal”, ambos debían “prometerse salvar esa sinfonía, aún corriendo el riesgo de perder la vida”.² Aquí la cita es evidente: Bakunin pide expresamente que la pieza de Beethoven sea preservada a toda costa ante la posibilidad de que el estallido de la revolución social pudiera acabar con ese legado musical burgués en la construcción del nuevo mundo. Este trivial acontecimiento ocurrido durante uno de los tantos ensayos musicales de la vida de Wagner pone de manifiesto, sin embargo, dos cuestiones que en apariencia parecen estar desconectadas: por un lado, el reconocimiento de la importancia del arte -y, no es casualidad, de la música- para los seres humanos, aún en los momentos más extraordinarios de sus vidas; por el otro, la reivindicación hecha por un miembro de la que podemos considerar una tradición revolucionaria de izquierda de unos de los componentes de la producción artística burguesa. Estas dos cuestiones, por motivos de espacio y de interés, no serán desarrolladas ni discutidas en este trabajo. Sin embargo, recurrimos a ellas porque nos servirán como insumos para pensar otro problema, que es el núcleo central de este texto: la recuperación de la herencia artística del pasado burgués en el marco del proceso revolucionario ruso. Al abordar esta cuestión podremos vislumbrar los modos en los cuáles se pensó y desarrolló una forma de crítica de la sociedad capitalista basada en la ética y en los intentos de pensar una sociedad emancipada a partir del arte.

Precisamente, el desafío es visualizar cómo se consideró, en el contexto de los primeros años de la Revolución rusa, la posibilidad de superar las relaciones deformadas que el capitalismo había engendrado. Y en este sentido, acordamos con Theodor W. Adorno cuando sostiene que es imposible mantener un distanciamiento crítico sin una consideración de la dimensión ético-moral de la sociedad. La crítica, sobre todo, tiene que ser una posición ético-moral.³ A partir del posicionamiento desarrollado por Adorno, intentaremos ver un caso específico en donde se plantea la posibilidad de la superación de esas relaciones deformadas, tomando como principales

² Richard Wagner, *My Life* (New York: Dodd, Mead and Co., 1911), p. 466.

³ Ya al comienzo de su obra Adorno pone de manifiesto la importancia de la empresa: “Lo que en un tiempo fue para los filósofos de la vida [la doctrina de la vida recta], se ha convertido en la esfera de lo privado, y aun después simplemente del consumo, que como apéndice del proceso material de la producción se desliza con éste sin autonomía y sin sustancia propia. Quien quiera conocer la verdad sobre la vida inmediata tendrá que estudiar su forma alienada, los poderes objetivos que determinan la existencia individual hasta en sus zonas más ocultas”. Véase Theodor W. Adorno, *Minima Moralia. Reflexiones Desde La Vida Dañada*, ed. Rolf Tiedemann, trans. Joaquín Chamorro Mielke, vol. 4, Obra Completa (Madrid: Akal, 2006), p. 17.

insumos a la ética y el arte. El caso que nos convoca es el de la Rusia revolucionaria y dentro de él, el rescate que hace el primer comisario para la educación y las artes del gobierno bolchevique, Anatoly Lunacharsky (1875-1933) del músico Alexander Scriabin (1872-1915) y su obra.

Dentro del proceso revolucionario ruso se desarrollaron una serie de extensos e intensos debates sobre el papel de la cultura y el arte como herramientas de crítica de la vieja sociedad y de construcción de la nueva.⁴ Una organización cultural bastante famosa por esos días, la *Proletkult* -que llegó incluso a tener más afiliados que el propio partido bolchevique- planteó la necesidad de una nueva cultura proletaria, en un contexto de proliferación de vanguardias artísticas y de rechazo de los cánones culturales establecidos.⁵ Desde el comisariado para la educación y las artes, los bolcheviques intentaron llevar su revolución a las artes y la cultura y nunca desdeñaron el rol que ellas debían cumplir para la construcción de la sociedad socialista. Lunacharsky, a cargo del nuevo organismo, fue una figura destacada a la hora de pensar tales tareas.

Nuestra hipótesis de trabajo es que el arte puede jugar un papel fundamental a la hora de pensar críticamente a la sociedad, acompañado desde una perspectiva ética. Siguiendo las ideas presentadas por Adorno en *Minima Moralia* intentaremos demostrar cómo Lunacharsky intentó pensar e interrelacionar ambas cuestiones en la búsqueda de la construcción de una sociedad nueva. Así, dos aspectos tradicionalmente desdeñados por la tradición de izquierda, la ética y la herencia artística burguesa, son recuperados y puestos en un contexto revolucionario para desarrollar la crítica de la moribunda sociedad y pensar la naciente. El trabajo está dividido en dos partes: en la primera, discutiremos los aportes de Adorno para pensar el problema de la crítica social a partir de la ética y el arte; en la segunda, trabajaremos el caso concreto de Lunacharsky, demostrando cómo la recuperación de la obra del compositor Scriabin servía para idear una sociedad emancipada.

⁴ Véase James Von Geldern, *Bolshevik Festivals, 1917-1920*, Studies on the History of Society and Culture 15 (Berkeley: University of California Press, 1993); Catriona Kelly y David Shepherd, ed. *Constructing Russian Culture in the Age of Revolution: 1881-1940* (Oxford: 1998).

⁵ Véase Lynn Mally, *Culture of the Future : The Proletkult Movement in Revolutionary Russia*, Studies on the History of Society and Culture [9] (Berkeley: University of California Press, 1990).

PRIMERA PARTE – Ética, intelectuales y arte en *Minima Moralia*

La necesidad de una crítica ética de la sociedad

Cuando observamos el desempeño de la tradición de pensamiento de izquierda, al menos en sus corrientes hegemónicas, comprobamos muchas veces una profunda desconexión entre el humanismo implícito en sus ideas y la destacada ausencia en sus prácticas. Uno de los motivos principales tiene que ver precisamente con la carencia de una dimensión ética.⁶ Generalmente, las prácticas políticas de la izquierda y la cultura militante que engendró rechazaron toda la problemática de la valoración moral de los comportamientos y terminaron reduciendo la ética a una cuestión de mera “lógica”. De este modo, las conductas y las acciones no se medían con criterios de lo que era “bueno” o “malo” sino de lo que era “correcto” o “incorrecto” para los planes del partido o la organización. Pero no sólo en las prácticas políticas estuvo ausente la consideración de una dimensión ética. A pesar de que ciertas corrientes de izquierda -el llamado socialismo utópico o algunas líneas minoritarias del socialismo y el anarquismo- buscaron armonizar el izquierdismo y la ética, “la tradición marxista, sin embargo, se opuso enérgicamente a cualquier discurso ético”.⁷ La dimensión ética así fue desterrada del universo de ideas predominantes del pensamiento de izquierda y sus efectos se hicieron sentir no sólo en el plano teórico sino, más aún, en el de las prácticas políticas y sociales de aquellos que intentaban construir un mundo más allá del capitalismo.

En los años finales de la Segunda guerra mundial, durante su exilio norteamericano, Theodor W. Adorno reflexionó, sin renunciar nunca a un posicionamiento de izquierda, sobre la importancia de la ética para la crítica social.⁸ Para Adorno, ningún distanciamiento crítico era posible sin un rescate y una consideración de la dimensión ético-moral de la sociedad. La crítica tenía que ser inevitablemente una posición ético-moral:

⁶ Ezequiel Adamovsky, *Más Allá De La Vieja Izquierda. Seis Ensayos Para Un Nuevo Anticapitalismo* (Buenos Aires: Prometeo, 2007), p. 23.

⁷ *Ibid.*, p. 25.

⁸ Precisamente, el punto de partida de Adorno es su temprana percepción del fracaso teórico-político del marxismo ortodoxo. Véase John Holloway, “¿Por Qué Adorno?,” in *Negatividad Y Revolución. Theodor W. Adorno Y La Política*, ed. John Holloway, Fernando Matamoros, and Sergio Tischler (Buenos Aires: Herramienta, 2007), p. 11. Por su parte, Frederic Jameson rescata las contribuciones de Adorno al marxismo contemporáneo y lo considera uno de los más grandes filósofos marxistas del siglo XX. Véase Frederic Jameson, *Marxismo Tardío. Adorno Y La Persistencia De La Dialéctica* (Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2010), pp. 19 y 21.

Lo que en un tiempo fue para los filósofos de la vida, se ha convertido en la esfera de lo privado, y aun después simplemente del consumo, que como apéndice del proceso material de la producción se desliza con éste sin autonomía y sin ausencia propia. Quien quiera conocer la verdad sobre la vida inmediata tendrá que estudiar la existencia individual hasta en sus zonas más ocultas.⁹

Para Adorno, el conocimiento crítico es solidario e inseparable de una experiencia moral. Lejos de abordarla sólo como instrumento de dominación, el autor rechaza la consideración de la moral como una instancia represiva y opuesta a la vida y la piensa como una dimensión vital que los seres humanos poseen para iniciar la crítica de la sociedad existente e imaginar los modos posibles de una sociedad emancipada.

Precisamente, la comprobación de la imposibilidad de una ética en las sociedades del capitalismo tardío es el punto de partida para ejercer esa crítica. En las sociedades modernas, dice Adorno, la imposibilidad de la moral no permite la existencia de verdaderas relaciones intersubjetivas entre los seres humanos. En todo caso, lo que se visualiza es una sucesión de relaciones deformadas donde el vínculo con el otro y las posibilidades de descubrirse en el espejo de ese otro están extremadamente instrumentalizadas. La imposibilidad de la moral está dada justamente por la dificultad para establecer relaciones de reciprocidad. Y es esa imposibilidad de establecer reconocimientos recíprocos de derechos y obligaciones vuelve inviable las condiciones de posibilidad de la moral. Por eso la crítica debe ser también una crítica desde la ética. Los diferentes ejemplos de los que se vale Adorno -excelentes ejemplos de lo microsociología puede aportar- demuestran la dificultad de ese “espíritu del mundo”. Y esa imposibilidad reside en el fundamento moderno de la moralidad, que es también el de la sociedad capitalista: la idea de intercambio. El intercambio es el cimiento de la moral del capitalismo tardío y esa lógica del dar y recibir es lo que determina el principal bloqueo de la moralidad. Adorno observa, contrariamente, que toda relación no deformada debe salir de esa lógica; en todo caso, las relaciones no deformadas deberían estar más cerca de la acción de regalar. En uno de los más destacados fragmentos de *Minima Moralia*,¹⁰ el filósofo plantea el regalar como la vulneración del

⁹ Adorno, *Minima Moralia. Reflexiones Desde La Vida Dañada*, p. 17.

¹⁰ Se trata del número 21, titulado *No se admiten cambios*.

principio del intercambio.¹¹ Pero, precisamente, en las sociedades modernas, el acto de regalar se ha rebajado a una función social que se ejecuta con ánimo contrario:

El verdadero regalar tenía su nota feliz en la imaginación de la felicidad del obsequiado. Significaba elegir, emplear tiempo, salirse de las propias preferencias, pensar al otro como sujeto: todo lo contrario del olvido. Apenas es ya alguien capaz de eso.¹²

La imposibilidad del regalar demuestra la imposibilidad de relaciones verdaderas, no deformadas, en las sociedades modernas. Y aquí Adorno demuestra la potencia de la ética como crítica social. Si para él toda “relación no deformada es un regalar”, quien cae bajo el dominio de la consecuencia “llega a ser incapaz, se convierte en cosa y se enfría”.¹³ Así pues, es imposible una moralidad basada en los fundamentos del mundo capitalista. Y la crítica de esos cimientos proviene aquí desde la ética.

Ahora bien, esa moralidad solo puede empezar a ser alcanzada con la negación del conformismo; vale decir, a partir de la acción de resultarle ofensivo a otro y de aceptar el carácter ofensivo del mundo:

El diálogo ocasional con el hombre del tren, que a fin de no caer en una disputa se convierte en limitar un par de frases de las que se sabe que no terminarán en homicidio, es ya un signo delator; ningún pensamiento es inmune a su comunicación, y es ya más que suficiente expresarlo fuera de lugar o en forma equívoca para rebajar su verdad [...] La propia amabilidad es participación en la injusticia al dar a un mundo frío la apariencia de un mundo en el que aún es posible hablarse.¹⁴

De esta manera, el reflexionar crítico y ético en la modernidad avanzada es el despertar del estado de indiferencia en el mundo y salir de la actitud en la cual todo en ese mundo resulta inofensivo. La reflexión crítica no puede dejarse llevar por las pequeñas alegrías de lo existente porque, precisamente, están al servicio de su contrario. El desafío que se plantea entonces es pensar la posibilidad de salir del circuito de las relaciones deformadas de la sociedad capitalista, producto de la imposibilidad de la moral en ella.

¹¹ Claro está, no se trata aquí de la caridad, que Adorno ubica en otro lugar, en el de la “beneficencia administrada” que “se encarga de coser de una forma planificada las heridas visibles de la sociedad” no habiendo allí “lugar para el acto de humanidad”. Adorno, *Minima Moralia. Reflexiones Desde La Vida Dañada*, p. 47.

¹² *Ibid.*

¹³ *Ibid.*, p. 48.

¹⁴ *Ibid.*, p. 30.

Para ello Adorno propone el rescate de dos elementos fundamentales: el intelectual y el arte.

El intelectual como voz de alerta y el arte como promesa de felicidad

El intelectual que aparece retratado en *Minima Moralia* está enmarcado dentro de la crítica del narcisismo. En este sentido, se separa de esa sensación que se genera en la sociedad contemporánea de aquél que, ocupado con cuestiones mentales y distanciado del mundo, se cree mejor de eso que se distancia: “para quien no se conforma existe el peligro de que se tenga por mejor que los demás y de que utilice su crítica de la sociedad como ideología al servicio de su interés privado”.¹⁵ Sin embargo, esta situación es penosa ya que “el que vive distanciado se halla tan implicado como el afanoso; frente a él no tiene otra ventaja que la conciencia de su implicación”.¹⁶ De este modo, el narcisismo debe ser desterrado de la actividad intelectual. Quien en la búsqueda de negar el conformismo se cree superior al mundo que lo encarna, carga sin embargo con el peso de esa sociedad burguesa y, en consecuencia, con la futilidad de su afectación.

Por otra parte, el intelectual rescatado por Adorno es aquél que todavía puede aspirar a una auténtica experiencia, en tanto y en cuanto su actividad puede combinar todavía aquello que en el mundo aparece como inevitablemente desligado: el trabajo y el placer.¹⁷ Si la experiencia singular es imposible en el capitalismo tardío es porque en la sociedad se han escindido la actividad y el placer, el esfuerzo y la libertad. En este contexto, los sujetos son presa de una racionalidad instrumental que organiza sus relaciones con los demás a través del interés.¹⁸ Esa forma de organizar los vínculos empobrece las relaciones entre las personas ya que el interés genera toda una serie de oposiciones (amigo/enemigo, útil/inútil, etc.) que impiden una comunicación verdadera y atrofian la capacidad de ver a las personas como tales y no como una función de la propia voluntad.¹⁹

¹⁵ Ibid.

¹⁶ Ibid., p. 31.

¹⁷ Ibid., pp. 135-36.

¹⁸ Aquí Adorno critica la ideología de la individualidad, denunciando la identificación entre individuo e interés como el arquetipo del uso ideológico del individuo. Adorno da vuelta esa operación: para él, la racionalidad instrumental es una “causa” y no una “consecuencia”. El individuo no tiene, naturalmente, un interés ni una búsqueda del cálculo y su identificación es fruto de una construcción. Véase Ibid., fragmento 85.

¹⁹ Ibid., p. 136.

Uno de los modos de pensar la libertad del sujeto fue hacer aparecer a la cultura como un espacio de refugio del individuo ante el avance de la modernidad tardía. Sin embargo, aquí también se cae inevitablemente en una operación ideológica en donde su máximo extremo es el fetichismo de la cultura. Se coloca a la cultura como una esfera de la libertad, en una falsa oposición con la esfera material, pensada como espacio de la actividad y la necesidad. Y es precisamente aquí donde la figura del intelectual es más que nunca necesaria ya que el modo de salir de ese uso ideológico de la cultura es a través del planteo de un dilema. El intelectual es aquel capaz de reconocer en su libre actividad cultural la determinación de la necesidad pero también es capaz de no entregarse a la planificación y mercantilización de su actividad. Vive y reconoce ese dilema:

Experimenta de una manera drástica como cuestión vital la lamentable alternativa ante la que disimuladamente coloca el capitalismo tardío a todos sus implicados; convertirse en adulto o permanecer en la infancia.²⁰

Precisamente, el intelectual debe señalar los dilemas y paradojas en los cuales vive la cultura en la modernidad, vale decir, entre las posibilidades de una mercantilización total de la cultura y las de un espacio total de libertad. Y en este sentido, debe hacer visibles no tanto las libertades del arte sino más bien sus dilemas. El intelectual que se plantea aquí es el de la voz de alerta: el alerta que señala los dilemas del arte y que así todavía permite una crítica del poder. Remarcamos los dilemas y no tanto las libertades del arte porque en Adorno el arte juega un papel fundamental: es una instancia estética pero también teórica.²¹ Y, claro está, no hablamos del arte vilipendiado de la industria cultural, sino de aquél que parece casi extinguido en su era porque es incapaz de la representación de lo absurdo del mundo. Sea ya porque en su intento psicologista intenta humanizar lo absurdo o sea porque en su intento pseudo-realista intenta un una copia deshumanizada.²² La industria cultural puede resolver el dilema, pero lo hace de modo perverso: ofrece una cultura del término medio al entregar una mediación entre la experiencia individual y el proceso histórico. Así, las grandes obras de arte “han permanecido incomprendidas no por su excesiva distancia

²⁰ Ibid., p. 138.

²¹ Ibid., p. 148.

²² Ibid., pp. 149-50.

del núcleo de la experiencia humana sino por todo lo contrario”.²³ El intelectual debería pues remarcar estos dilemas y en todo caso resaltar que el único arte posible es aquel que “no puede cumplir una concreta función reparadora bajo las presentes condiciones sociales, *sino apenas una utópica*”.²⁴ De allí que Adorno haya rescatado con tanta potencia la famosa definición de Stendhal (1773-1842): “el arte como promesa de felicidad”. Ahora bien, la felicidad es posible “sólo como lo que aún no existe, como aquello que todavía no es posible o no puede alcanzarse”.²⁵ Adorno enfatiza el vigor de la frase al mostrar precisamente su incompletud: el arte no es la felicidad, sino su promesa. De acuerdo con Jameson, lo que es inauténtico en las ofertas de la industria cultural no son los restos de la experiencia en ellas, sino más bien la ideología de la felicidad que encarnan simultáneamente: la noción de que el placer o la felicidad ya existen y que están al alcance del consumidor. Esta es la diferencia que existe entre un arte genuino y el que ofrece la industria cultural: “ambos hacen aparecer la cuestión y la posibilidad de la felicidad en su propia existencia, y ninguno de ellos la brinda, pero donde uno se conserva fiel en la negación y el sufrimiento, el otro nos asegura que está presente”.²⁶

Ahora bien, todo esto sólo es posible gracias a la recuperación de la contemplación, rasgo que ha sido olvidado en la sociedad por la diseminación de lo que Adorno llama la *pseudoactividad*. Con este concepto se hace referencia a la existencia de la persona *hiper-ocupada*, lo cual también supone y colabora con la imposibilidad de la moral, en tanto y en cuanto la inercia generada por *pseudoactividad* impide el juicio reflexivo: “a través del caprichoso exceso de tareas se aprende que realmente a uno no le resulta más difícil vivir sin yo, sino más fácil”.²⁷ La contemplación del intelectual aparece entonces como la única posibilidad de tomar distancia para después poder hacer otras cosas: “sólo en el distanciamiento de la vida cobra vida el pensamiento que está verdaderamente enraizado en la vida empírica”.²⁸ La contemplación es significativa, ya que se constituye como una importante forma de crítica del poder. Esto es, todavía, posible para Adorno:

²³ Ibid., p. 153.

²⁴ José Fernández Vega, *Lo Contrario De La Infelicidad: Promesas Estéticas Y Mutaciones Políticas Del Arte Actual* (Buenos Aires: Prometeo, 2009), p. 89, cursiva nuestra.

²⁵ Jameson, *Marxismo Tardío. Adorno Y La Persistencia De La Dialéctica*, p. 228.

²⁶ Ibid.

²⁷ Adorno, *Minima Moralia. Reflexiones Desde La Vida Dañada*, p. 145.

²⁸ Ibid., p. 132.

La ingenuamente supuesta univocidad de la tendencia evolutiva al incremento de la producción es una muestra de ese rasgo burgués de permitir el desarrollo en una sola dirección por ser la burguesía, como totalidad cerrada dominada por la cuantificación, hostil a la diferencia cualitativa. Si se concibe la sociedad emancipada justamente como la emancipación de dicha totalidad se perciben unas líneas de fuga que poco tienen que ver con el incremento de la producción y su reflejo en los hombres.²⁹

SEGUNDA PARTE – El arte burgués en la sociedad revolucionaria

Lunacharsky y la recuperación de la ética

Anatoly Lunacharsky no fue el militante bolchevique típico. A pesar de estar afiliado al partido -con varias ideas y venidas- y pasar, como muchos de sus principales dirigentes, varios años en el exilio y de ocupar el cargo de comisario para la educación y las artes luego de la revolución de 1917, él mismo se veía diferente del resto. En sus propias palabras, era "un intelectual entre los bolcheviques y un bolchevique entre los intelectuales".³⁰ Su pasado prerrevolucionario lo había encontrado en el extranjero junto con un grupo de militantes conocido como "bolcheviques de izquierda" enfrentándose a Lenin no sólo por temas referidos a la conducción del partido sino también por cuestiones vinculadas a una reinterpretación de la teoría marxista que diera a la ideología y a la cultura un rol más central y creativo.³¹

Precisamente, de esta época data el temprano escrito en el cual Lunacharsky reflexiona respecto de la necesidad de dotar al pensamiento revolucionario de una ética. En *Socialismo y Religión* (1907), Lunacharsky condena a los teóricos del marxismo, como Georgy Plejanov (1856-1918), que despreciaban "el aspecto emocional y ético de la ideología del socialismo científico".³² Según él, esta postura consistía en un grave error, puesto que no convenía concebir al marxismo como una "árida teoría económica,

²⁹ Ibid., pp. 162-63.

³⁰ Sheila Fitzpatrick, *Lunacharski Y La Organización Soviética De La Educación Y De Las Artes (1917-1921)*, trans. Antonio J. Desmonts (México: Siglo XXI, 1977), p. 17. Como sostiene la autora en otro lugar, a Lunacharsky le gustaba llamarse el "profeta y el poeta de la revolución".

³¹ Si bien se había unido al partido bolchevique luego de la revolución de 1905, lo abandonó hacia 1909 para formar, junto con Alexander Bogdanov, Maxim Gorki y otros, el grupo *Vpered* (Adelante), donde desarrolló sus ideas filosóficas respecto del *bogostroitel'stvo* ("construcción de Dios"). Eso le valió la antipatía de Lenin (y su posterior silenciamiento durante gran parte del régimen soviético). Volvió al partido recién en agosto de 1917 y se mantuvo en diferentes cargos del gobierno bolchevique hasta su muerte en 1933.

³² Fitzpatrick, *Lunacharski Y La Organización Soviética De La Educación Y De Las Artes (1917-1921)*, p. 18.

ni como una mera investigación objetiva de hechos” sino más bien como “una filosofía sintética”.³³ Para Lunacharsky es fundamental que el marxismo sea dotado de una valoración ética, de la que tanto carecía, ya que “la relación total del hombre con el mundo sólo se cumple cuando sus procesos son, no ya conocidos, sino también valorados”.³⁴ Así, el conocimiento del mundo es tan importante como su valoración. No alcanza con conocer lo que nos sucede para transformarlo; también es necesario que eso mismo sea valorado y pueda establecerse una clara diferenciación entre lo que está bien y lo que no. Lunacharsky visualizaba ya tempranamente que esta cuestión no sólo estaba ausente en el mundo capitalista sino también en aquellos intentos teóricos que se planteaban como críticos de él, como el marxismo. Lo específico aquí es la importancia dada a la religión, aunque su recuperación es laica. Dice Lunacharsky:

¿Qué significa, pues, tener una religión? Significa saber pensar y sentir el mundo de tal modo que se resuelvan para nosotros las contradicciones entre las leyes de la vida y las de la naturaleza. El socialismo científico resuelve estas contradicciones proponiendo la idea de la victoria de la vida, del sometimiento de las fuerzas elementales de la naturaleza a la razón, mediante el conocimiento y el trabajo, la ciencia y la técnica. Afirmamos pues que la religión está viva y continuará viviendo, pero cambiando completamente sus formas.³⁵

De este modo, si la ciencia responde a las preguntas “¿cómo?” y “¿por qué?” no tiene del mismo que responder a si es algo es “bueno” o “malo”. Precisamente, es la religión la que a diferencia de la ciencia “responde a estas cuestiones y aporta una conclusión práctica. Constata la existencia del mal en el mundo e intenta vencerlo encontrando la victoria en la esperanza”.³⁶

Lunacharsky pretende entonces encontrar en la religión -despojada de sus elementos teológicos y dogmáticos- un modelo para que el marxismo pueda desarrollar un aspecto ético y valorativo del que carecía y que sin embargo era de vital importancia para convertirse en una verdadera cosmovisión.³⁷ Lo que interesa aquí es destacar la recuperación de la ética para pensar la superación del mundo capitalista. Si el marxismo

³³ Anatoli V. Lunacharski, *Religión Y Socialismo*, trans. Loly Morán and J. Antonio P. Millán (Salamanca: Ediciones Sígueme, 1976), p. 21.

³⁴ *Ibid.*, p. 22.

³⁵ *Ibid.*, p. 54.

³⁶ *Ibid.*, p. 55.

³⁷ Lunacharsky además piensa que el proletariado, para conseguir su objetivo revolucionario, deberá primero comprobar que su causa no sólo es moralmente buena para él sino también para el resto de la sociedad, con lo cual cabía la necesidad de demostrar la “altura del idea socialista”, anunciando ya tempranamente los problemas vinculados a consecución de una hegemonía. *Ibid.*, p. 26.

se proponía como la única ciencia capaz de efectuar una crítica demoledora del capitalismo y de abrir las puertas de la emancipación a la humanidad toda, no debía dejar de lado la dimensión ética puesto que la relación total de los hombres con el mundo solo se completaría cuando sus procesos pudieran ser, además de conocidos, valorados. Así, “los bolcheviques deberían propagar el marxismo como una religión antropocéntrica cuyo dios era el hombre, elevado a la cumbre de sus capacidades y cuya celebración era la revolución”.³⁸ Así pensaba Lunacharsky mucho antes de la Revolución de octubre.

Precisamente, los acontecimientos inaugurados a partir de febrero de 1917 lo traen de vuelta a Rusia y allí forma parte del primer gobierno bolchevique a cargo del comisariado para la educación y las artes.³⁹ Meses antes lo vemos participando de la fundación de la agrupación radical *Proletkult*, abogando por la formación de una totalmente nueva cultura proletaria.⁴⁰ Paralelamente, lo podemos encontrar defendiendo y tratando de salvar, apasionadamente, teatros, monumentos, pinturas y otras obras de arte que habían sido producidas en el pasado. La ópera, ese gran producto de la cultura burguesa, recibió de su parte efusivas defensas y valoraciones.⁴¹ Se ha discutido si efectivamente Lunacharsky fue la figura que ha creado la historiografía soviética: la de un administrador *liberal* que promocionó una política de tolerancia o de neutralismo hacia las artes, que sirvió como un eficiente puente entre el partido y la *intelligentsia* y que evitó hacer un uso abusivo de su poder, aún cuando tuviera un gran peso a la hora de tomar decisiones.⁴² Más allá de lo que se ha sostenido al respecto, lo que aquí nos

³⁸ Fitzpatrick, *Lunacharski Y La Organización Soviética De La Educación Y De Las Artes (1917-1921)*, p. 25.

³⁹ Sobre el desempeño de Lunacharsky al frente del comisariado puede consultarse el ya citado libro de Fitzpatrick, especialmente caps. 2-4 y 6-8.

⁴⁰ *Proletkult* es el acrónimo ruso de Asociaciones Educativo-Culturales Proletarias. Surgió hacia agosto de 1917 y se mantuvo en funcionamiento hasta fines de la década de 1920 como una nutrida agrupación cultural y educativa que buscaba crear una cultura propiamente proletaria. Una completa narración sobre la formación y el desempeño de la *Proletkult* (y de la participación de Lunacharsky) puede leerse en Mally, *Culture of the Future : The Proletkult Movement in Revolutionary Russia*, caps. 1 y 2.

⁴¹ Véase al respecto las acotaciones realizadas por Lunacharsky en “Novie puti operi i baleta”, citado en Marina Frolova Walker, “The Soviet Opera Project: Ivan Dzerzhinsky vs. *Ivan Susanin*”, en *Cambridge Opera Journal* 18, no 2 (2006): pp. 188-190.

⁴² En dos artículos pioneros Sheila Fitzpatrick y Howard Holter dieron cuenta del interés suscitado en la URSS por la figura de Lunacharsky luego del XX Congreso del PCUS, a partir de la publicación de muchos de sus escritos y de la reevaluación de su figura. Fitzpatrick consideró que se había construido una falsa imagen simbólica de Lunacharsky que fue funcional al régimen de ese entonces, ya que hacía hincapié en sus posiciones liberales respecto de las artes y en sus esfuerzos por tender puentes entre los bolcheviques y la *intelligentsia*. Holter, por el contrario, dio crédito a esas versiones, reforzando la imagen de un Lunacharsky “liberal” y poderoso. Cabe aclarar que muchas veces, a pesar de varios puntos en común, las fuentes de los autores difieren notablemente. Véase Sheila Fitzpatrick, “A. V. Lunacharsky: Recent Soviet Interpretations and Republications,” *Soviet Studies* 18, no. 3 (1967). Howard Holter, “The Legacy of Lunacharsky and Artistic Freedom in the Ussr,” *Slavic Review* 29, no. 2 (1970).

interesa es otro aspecto de la figura de Lunacharsky: el fervoroso rescate que hace, como revolucionario socialista, del legado artístico burgués. La pregunta que nos hacemos es la siguiente: ¿por qué un militante revolucionario, fundador de la *Proletkult*, funcionario del gobierno bolchevique, recupera, con el mismo fervor que habla de la *nueva* cultura proletaria, diversos elementos de la *vieja* cultura burguesa? ¿Hay entre ello y su valoración de la ética alguna conexión? ¿Encarnó de alguna manera Lunacharsky al intelectual al que Adorno valoraba como instancia necesaria para la superación de las relaciones deformadas? Intentaremos resolver estos interrogantes a través de un caso, que es el de la recuperación que Lunacharsky hizo de un compositor ruso de fines del siglo XIX cuyos orígenes sociales y su posterior actividad poco lo hubieran acercado a los bolcheviques y la revolución socialista: Alexander Scriabin.

Una respuesta habitual al primer interrogante ha sido la siguiente: Lunacharsky pretendía rescatar el legado artístico burgués pues su principal objetivo era, ante todo, ilustrar al pueblo atrasado.⁴³ Si bien esta interpretación no puede descartarse del todo, aquí aventuraremos, a partir de las herramientas aportadas por Adorno, otra visión. Lunacharsky, a partir de su llamado a la recuperación de una ética, recurre al arte musical burgués como el único espacio posible de garantizar la crítica de la sociedad presente y la promesa de felicidad futura. Su acción como intelectual lo lleva a mostrar los dilemas, más que las certidumbres que planteó un arte como el de Scriabin. Y esto resultaba de gran importancia para la crítica de la sociedad burguesa y la construcción de una totalmente nueva.

Lunacharsky y Scriabin

Si bien escribió sobre todas las artes, Lunacharsky prestó especial atención a la música.⁴⁴ Sostenía la “idea romántica de que la música era una expresión del más profundo pensamiento, no alcanzable con palabras”.⁴⁵ Sus escritos sobre Scriabin los concibió luego de la revolución -como muchos de sus textos sobre música y arte en general-. De orígenes acomodados, este compositor formó parte de lo que se ha conocido como la *edad de plata* de la música rusa y forjó una obra musical de fuerte

⁴³ Esta idea de desprende sobre todo en la obra que Fitzpatrick le dedicó a la cuestión. Fitzpatrick, *Lunacharski Y La Organización Soviética De La Educación Y De Las Artes (1917-1921)*, pp. 12-14.

⁴⁴ Lunacharsky publicó dos libros en donde recopiló sus diferentes artículos sobre música: *V mire muzyki (En el mundo de la música)* de 1924 y *Voprosy sotsiologii muzyki (Cuestiones de sociología de la música)* de 1927.

⁴⁵ Fitzpatrick, "A. V. Lunacharsky: Recent Soviet Interpretations and Republications," p. 282.

conexión con las ideas filosóficas, sobre todo aquellas vinculadas a la teurgia y la teosofía.⁴⁶ Lunacharsky dedicó al compositor tres escritos y a partir de ellos veremos cómo su obra es recuperada para la causa de la revolución.

El primero de ellos se titula “Sobre Scriabin” y apareció publicado por primera vez en la revista *Kultura teatra* en mayo de 1921.⁴⁷ Originalmente, se trataba de un discurso que Lunacharsky había brindado ese mismo mes en el teatro *Bolshoi* en ocasión de un ciclo de conciertos dedicado al compositor. Lunacharsky inicia su análisis con la idea de que el compositor es un poeta y un filósofo y que por lo tanto sus obras, además de ser musicales, son filosóficas. Este es el modo en el cual Scriabin también lo consideraba ya que para él “no hay ningún otro arte, además de la música, que pueda expresar con tal diversidad lo que parece ser la genuina esencia del mundo”.⁴⁸ Como vimos, la música del propio Scriabin estuvo muy estrechamente vinculada a ideas filosóficas que debían ser tenidas en cuenta a la hora de analizar su obra. Sin embargo, lo que busca Lunacharsky es otra cosa: la recuperación revolucionaria de la obra del compositor. En este sentido, lo compara con Beethoven y Wagner, sosteniendo que si bien los tres compositores aspiraban a lo mismo, la fraternidad, la unidad y la voluntad de conseguir este objetivo, Scriabin era el que sobresalía.⁴⁹ Lunacharsky toma el esfuerzo que hizo Scriabin por dejar de lado su egocentrismo -que lo llevó a pensarse como el único ser capaz de transformarlo todo- por el bien de la comunidad y lo coloca como un ejemplo para la nueva sociedad soviética. Pero lo que más importa aquí es el reconocimiento de que para él, el espíritu crea el mundo y vive en todos los “yo” y que, por lo tanto, cuando dos personas sostienen diferentes ideas y discuten en realidad no son más que expresiones de ideas y voluntades humanas esforzándose por alcanzar un mundo armonioso. Dice Lunacharsky:

⁴⁶ Respecto de la biografía de Scriabin todavía puede consultarse la clásica obra de B. de Schloezer, A. *Skryabin: lichnost', misteriya*, traducida y publicada en inglés como *Scriabin: Artist and Mystic*, (Oxford, 1987). Sobre aspectos armónicos y de técnica compositiva véase el estupendo ensayo de Richard Taruskin “Scriabin and the Superhuman”. Richard Taruskin, *Defining Russia Musically* (Princeton: Princeton University Press, 1997), pp. 308-59.

⁴⁷ Usaremos aquí la traducción que realizara al inglés Don Louis Wetzel. Anatoly Lunacharsky, "On Scriabin," *Journal of the Scriabin Society of America* 8, no. 1 (2003).

⁴⁸ *Ibid.*: p. 39.

⁴⁹ Don Louis Wetzel, "Alexander Scriabin in Russian Musicology and Its Background in Russian Intellectual History" (Doctor of Philosophy, Southern California, 2009), p. 207. Disponible en: <http://digitallibrary.usc.edu/assetserver/controller/item/etd-Wetzel-2661.pdf;jsessionid=BD231084647467A2C850AE0F97D54BCA> (visitado el 04-09-2010).

Es posible que usted sea el protector de los valores del pasado y que yo sea el protector del mundo de hoy. Pero, si cada uno de nosotros posee una creencia, sinceridad y convicción, entonces aún incluso en la lucha somos constructores de lo que representa la cultura humana o la historia del espíritu.⁵⁰

En este sentido, el músico debe ser “siempre un defensor de la aceptación del mundo en su lucha y su trabajo creativo”.⁵¹ Vale decir, el músico debe transformarse en un profeta que no niegue las pequeñas partes de la vida o fuerce a la gente a evitar el dolor, pues ellos son tan necesarios como los momentos de belleza. La obra de Scriabin reconoce este dilema característico y por eso es fundamental para pensar la sociedad futura.

Está claro que para Lunacharsky la obra de Scriabin representa la posibilidad de incluir las turbulencias y contradicciones del mundo en la búsqueda de su superación. En este sentido, Scriabin -como antes Beethoven- es un maestro de vida extremadamente necesario para los revolucionarios porque “en medio de sus tormentos está creando un nuevo mundo para el pueblo trabajador”.⁵² Scriabin es así un profeta y un heraldo de la revolución que “enseña a no temer al sufrimiento, a no temer a la muerte, sino a creer en la triunfante vida del espíritu”.⁵³ Su obra se ha quedado en las puertas de un verdadero *Mysterium*,⁵⁴ de lo que la historia de la humanidad ha sido solamente un preludio. Por eso es fundamental recuperarla.

El segundo escrito sobre el compositor fue publicado en la revista *Novy Mir* en 1925 para conmemorar el décimo aniversario de la muerte de dos compositores: el del propio Scriabin y el de Sergei Taneyev (1856-1915).⁵⁵ Allí, Lunacharsky intenta explicar el modo en que dos compositores aparentemente tan dispares pueden ser vistos como artistas creativos socialmente activos. Aquí puede percibirse nuevamente la tónica del escrito anterior: el compositor como profeta de la revolución, más allá de sus ideas u orígenes sociales. Es significativo cómo al principio plantea una justificación:

⁵⁰ Lunacharsky, "On Scriabin," p. 43.

⁵¹ Ibid.

⁵² Ibid.

⁵³ Ibid.

⁵⁴ Se trata de una composición nunca finalizada, en la cual iban a estar involucrados todos los sentidos, no sólo el de la escucha, y donde participarían no sólo los artistas sino también los espectadores. Se iba a representar al pie de la cordillera del Himalaya y luego de su ejecución, que duraría siete días, llegaría el fin del mundo y el reemplazo de los viejos seres humanos por otros de nuevo tipo. Lo único que quedó finalmente terminado, al momento de la muerte de Scriabin, fueron los borradores del preludio, titulado *Acto Preparatorio*.

⁵⁵ Aquí hemos utilizado la versión en español: Anatoly Lunacharsky, "Taneyev Y Scriabin," in *Sobre La Literatura Y El Arte*, ed. Anatoly Lunacharsky (Buenos Aires: Axioma, 1974).

No nos interesan los señores feudales, no soportamos al señoritismo y quizá detestemos sobre todo al señoritismo ruso; pero no podemos ocultarnos el hecho de que en los "huertos de cerezo" del terrateniente brotaban a veces flores fragantes, cuando un tipo excepcional de cultura, que por mucho tiempo no se pudo adquirir fuera de la mansión señorial, se refinaba hasta producir una vida cultural casi ascética, cuando alguien se entregaba totalmente a un problema estético; cuando, al mismo tiempo, se elevaba *por encima* de su clase y comenzaba a ver la realidad bajo otra luz.⁵⁶

Scriabin podía ser considerado un ejemplo típico de esta descripción. El compositor, además, había sido dominado por un “enorme deseo de expresión social, [...] derivado de su pertenencia a una nación que había pasado por la gran revolución de 1905 y [que] ahora se encaminaba hacia la más grande de todas las revoluciones”.⁵⁷

El Scriabin que provenía de un medio social acomodado había vivido la revolución de 1905 y para Lunacharsky ese hecho le hizo creer que podía “crear un misterio musical cuyo desarrollo produjera concretamente los solemnes acordes de la conciliación”.⁵⁸ No es que el compositor desconociera al mundo burgués; por el contrario “el mundo que Scriabin percibe a través de nuestra civilización burguesa actual lo atrae debido a su riqueza, su ruido, su combinación de placeres y de horrores”. Sin embargo, es para él un mundo temporario e inaceptable “que debe pasar por una conmoción revolucionaria fundamental que lo reemplace por la calma universal y el orden inmerso en sí mismo”.⁵⁹ De este modo, Scriabin aparece descrito como un revolucionario y su obra como la destructora del mundo y la productora de la ansiada armonía. Aquí la referencia es a su inacabado proyectado *Mysterium*, que luego terminó convirtiéndose en el *Acto Preliminar*. Se trató, para Lunacharsky, de una decisión acertada de Scriabin ya que “reconoció que el mundo existe objetivamente” y que “por lo tanto, existen otros organismos, cuerpos y cosas”.⁶⁰ Al escribir el *Acto Preliminar*, en lugar de su misterio, avanzó sin embargo hacia la profecía de la revolución a través del retrato de la pasión. La profetización en su música es donde reside para Lunacharsky su significación social y por ello vale la pena recuperarlo, ya que anuncia en ella un nuevo orden, verdaderamente armonioso. Es en su propio material musical, precisamente, donde nuevamente aparece esta promesa de felicidad futura.

⁵⁶ Ibid., p. 118.

⁵⁷ Ibid., p. 120.

⁵⁸ Ibid., p. 124.

⁵⁹ Ibid.

⁶⁰ Ibid., p. 126.

Finalmente, Lunacharsky publicó su tercer escrito, “El significado de Scriabin para nuestro tiempo”, en 1930 en un *booklet* titulado *Alexander Scriabin y su museo*. En este breve texto reforzó las ideas desarrolladas en los dos textos anteriores, agregando la importancia de la naturaleza artística para la sociedad nueva y la posición privilegiada del compositor. Es sólo el artista quien tiene la capacidad de reaccionar con mayor sensibilidad ante lo que lo rodea:

La naturaleza artística significa una necesidad orgánica de percepción del ambiente. La naturaleza artística se esfuerza en convertir esto en una cierta forma creativa (en este caso, dado que la discusión es sobre música, en una forma musical) y en comunicar en esta forma especial la experiencia de uno a todo el mundo.⁶¹

Lo que se observa en la obra de Scriabin, siempre de acuerdo a la visión de Lunacharsky, es el desarrollo de una pronunciada conciencia social determinada por su contexto, que era el de la revolución de 1905 y sus posteriores derivas. De este modo, la obra de Scriabin iba a estar totalmente impregnada del pensamiento revolucionario, más allá de las propias ideas y actividades del compositor y gracias precisamente a su condición de tal. En toda la obra de este compositor burgués se anunciaba ya tempranamente lo contrario a la infelicidad.

Si Adorno notaba a mediados de la década de 1940 la necesidad de la recuperación de la ética y la revalorización del arte no industrializado como elementos fundamentales para iniciar la crítica de la sociedad burguesa, Anatoly Lunacharsky había intentando varias décadas antes lograr una conjunción de ambos elementos con el mismo objetivo. En este trabajo hemos explorado un solo caso, que puede ser ilustrativo en tanto y en cuanto Scriabin jamás había dado cuenta de sus intenciones comunistas. La recuperación de la ética que hace un intelectual como Lunacharsky para el pensamiento teórico marxista y el lugar en el cual coloca al arte musical burgués -en este caso, el de Scriabin- demuestran la necesidad de seguir explorando estas dos

⁶¹ Citado en Wetzel, "Alexander Scriabin in Russian Musicology and Its Background in Russian Intellectual History", p. 215.

cuestiones habida cuenta de que los móviles que inspiraron a Lunacharsky -y más tarde a Adorno- siguen estando hoy más presentes que nunca. Si Lunacharsky vio truncados sus propios intentos -no sólo por su temprana muerte, claro está- y si Adorno continuó reflexionado sistemáticamente sobre estas cuestiones, lo que todavía hoy queda pendiente es, dada la intensificación de las condiciones de opresión y desigualdad, seguir pensando a la ética y el arte como elementos fundamentales a la hora de pensar el cambio social dentro de una tradición de izquierda. Como lo intentaron hacer dos de sus destacados miembros: Lunacharsky y Adorno.

Bibliografía

- Adamovsky, Ezequiel. *Más Allá De La Vieja Izquierda. Seis Ensayos Para Un Nuevo Anticapitalismo*. Buenos Aires: Prometeo, 2007.
- Adorno, Theodor W. *Minima Moralia. Reflexiones Desde La Vida Dañada*. Translated by Joaquín Chamorro Mielke. Edited by Rolf Tiedemann. Vol. 4, *Obra Completa*. Madrid: Akal, 2006.
- Fitzpatrick, Sheila. *Lunacharski Y La Organización Soviética De La Educación Y De Las Artes (1917-1921)*. Translated by Antonio J. Desmots. México: Siglo XXI, 1977.
- . "A. V. Lunacharsky: Recent Soviet Interpretations and Republications." *Soviet Studies* 18, no. 3 (1967): 267-89.
- Holter, Howard. "The Legacy of Lunacharsky and Artistic Freedom in the Ussr." *Slavic Review* 29, no. 2 (1970): 262-82.
- Holloway, John. "¿Por Qué Adorno?" In *Negatividad Y Revolución. Theodor W. Adorno Y La Política*, edited by John Holloway, Fernando Matamoros and Sergio Tischler. Buenos Aires: Herramienta, 2007.
- Jameson, Frederic. *Marxismo Tardío. Adorno Y La Persistencia De La Dialéctica*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2010.
- Lunacharski, Anatoli V. *Religión Y Socialismo*. Translated by Loly Morán and J. Antonio P. Millán. Salamanca: Ediciones Sígueme, 1976.
- Lunacharsky, Anatoly. "On Scriabin." *Journal of the Scriabin Society of America* 8, no. 1 (2003).
- . "Taneyev Y Scriabin." In *Sobre La Literatura Y El Arte*, edited by Anatoly Lunacharsky. Buenos Aires: Axioma, 1974.
- Mally, Lynn. *Culture of the Future : The Proletkult Movement in Revolutionary Russia*, Studies on the History of Society and Culture [9]. Berkeley: University of California Press, 1990.
- Reszler, André. *La Estética Anarquista*. México: Fondo de Cultura Económica, 1974.
- Shepherd, Catriona Kelly y David, ed. *Constructing Russian Culture in the Age of Revolution: 1881-1940*. Oxford, 1998.
- Taruskin, Richard. *Defining Russia Musically*. Princeton: Princeton University Press, 1997.
- Vega, José Fernández. *Lo Contrario De La Infelicidad: Promesas Estéticas Y Mutaciones Políticas Del Arte Actual*. Buenos Aires: Prometeo, 2009.
- Von Geldern, James. *Bolshevik Festivals, 1917-1920*, Studies on the History of Society and Culture 15. Berkeley: University of California Press, 1993.
- Wagner, Richard. *My Life*. New York: Dodd, Mead and Co., 1911.
- Wetzel, Don Louis. "Alexander Scriabin in Russian Musicology and Its Background in Russian Intellectual History." Doctor of Philosophy, Southern California, 2009.