

LA MODERNIDAD ENTRE LA EUROPA DEL ESTE Y DEL OESTE*

Iuri M. LOTMAN
Universidad de Tartu. Estonia.

La ubicación geográfica, política y tipológica de las culturas aparece como un factor siempre vigente que, o bien de manera espontánea e inconsciente para la misma cultura o bien abierta e incluso explícitamente, determina las vías de su desarrollo.

Por un lado, el factor geográfico de las culturas, que les viene dado de forma natural, determina su destino particular, inalterable en todas las etapas de su desarrollo. Por otro lado, este factor no sólo es un elemento importantísimo de la conciencia de sí misma que tiene una cultura, sino que se presenta como el aspecto más sensible al dinamismo de los procesos dominantes en ella.

Peculiaridades como la oposición continental/central-litoral/marginal del universo cultural, la localización en el mapa político-militar de la época o en el espacio religioso del pecado y de la santidad, crean algo que podría denominarse destino geográfico: ciertos mitos permanentes y una lucha también permanente con la mitología geográfica por el dominio cultural de la geografía real.

Basta recordar el papel de la geo-mitología en el destino cultural real de la antigua Grecia, o la historia de cómo Roma, en calidad de símbolo cultural, o bien se funde con la Roma geográfica real o bien se desplaza hacia Bizancio o, dentro del marco de la filosofía político-geográfica rusa de los siglos XV y XVI, hasta Moscú.

Se podrían mencionar múltiples casos en los que el derecho de adaptar la geografía político-mitológica a la geografía real ha generado graves problemas y conflictos de índole religiosa, política y militar. De este modo, la relación

* La traducción de este texto fue realizada por Iuri Talvet y revisada por Manuel Cáceres. La revisión y versión definitiva del texto es responsabilidad del Editor.

entre la geografía real y la geografía mitológica (política, religiosa, etc.) desempeña siempre un papel importante en el dinamismo de la cultura.

La peculiaridad de la Geografía estriba en su contradicción fundamental: siendo la descripción del factor más estable de nuestro universo y, podríamos pensar, más fijado en su inmovilidad, es ella precisamente el factor más sensible a los diversos avatares de la historia socio-cultural.

En la cultura rusa, el factor geográfico ha desempeñado históricamente el papel del indicador particular que ha iluminado al mismo tiempo los detalles de la esfera cultural y ha estimulado la manifestación de sus conflictos latentes. En la estructura geográfica de la cultura rusa han luchado a lo largo de la historia dos modelos, cuyo choque ha producido uno de los conflictos dominantes en el espacio cultural de Rusia. El primer modelo podría calificarse como centralista: tiene en su base la idea de que Moscú está situado en el centro del universo religioso y cultural, de que el centro universal de la santidad o, consecutivamente, de la cultura, de la revolución mundial, etc. se halla en Moscú, el centro de Rusia. De tal manera que el modelo mundial de la cultura se construye según el principio concéntrico. La consecuencia de esto es la construcción de un anti-modelo personificado en un centro del pecado, de la decadencia cultural, en un centro peligroso y agresivo que, de acuerdo con su lugar en el universo, sería el enemigo sempiterno de Rusia.

En los años de la Revolución, el mundo burgués es presentado negativamente a través de la imagen de un castillo situado en el centro de un espacio, mientras que el mundo revolucionario encarna la fuerza capaz de tomar el castillo del mal, destruirlo y erigir sobre sus ruinas un mundo eterno de la armonía social³¹.

En las épocas revolucionarias, el ángel rebelde de las tinieblas, expulsado del Paraíso, se convierte en el portavoz del principio positivo y romántico, erigiéndose en jefe de todos los que se oponen al cielo. En este sentido es interesante el tema del ataque contra el cielo por parte de los ángeles rebeldes en la literatura de principios del siglo XX, sobre todo en Mayakovski, que tiene no pocos paralelismos –hasta curiosos– con la poesía anticatólica de la Reforma. Más tarde, en la literatura soviética de los 20 y los 30, se produce un desplazamiento geográfico: en la poesía de masas soviética Moscú se convierte en el centro del universo. Del mismo modo, también se ha desplazado la imagen del proletariado revolucionario: en lugar de encabezar la periferia beligerante y

31. En este modelo es fácil ver una transformación de los modelos más arcaicos, sobre todo religioso-medievales. Por lo general se puede observar que los modelos culturales que subjetivamente se conceptúan como modernos y hasta como únicos y sin precedentes, se revelan en el análisis del investigador como los más arcaicos y tradicionales. Lo que se define como absolutamente original, *lo que antes nunca ha existido*, aparece como un modelo activo de *lo que siempre ha existido*.

atacar el centro capitalista del mundo, se convierte en la cabeza del centro mundial, oponiéndose a las fuerzas enemigas del Mal, las cuales tratan de destruir mediante artimañas diabólicas el mundo de los valores positivos, desde fuera o mediante un semblante foráneo³² (Obsérvese, por ejemplo, el tema del espionaje que plagaba el periodismo y el arte soviéticos de los años 30 a los años 50).

El modelo centralista, basado en la idea de que el mundo de los valores positivos está siempre acorralado por el mundo agresivo del mal, se inclina naturalmente hacia el aislacionismo y se encierra al mismo tiempo en todos los ámbitos político-culturales.

En el polo opuesto se sitúa el modelo del acentralismo cultural y estatal. El centro del modelo religioso, político y cultural construido en este caso se desplaza hacia fuera de las fronteras de la nación. En uno de los relatos de principios del siglo XVIII, *Historia de Vasili Kariotski*, la acción tiene lugar en las *Europas Rusas*. *Las Europas Rusas* fue una expresión que encerraba en sí todo un modelo cultural manifestándose, por ejemplo, en la fórmula con la que Catalina II empezaba su *Decreto*, documento programático que establecía las bases de la política estatal para la Comisión que elaboraría el nuevo Código: “Rusia es un país europeo...”

La misma idea tuvo su materialización espacial y política en el desplazamiento llevado a cabo por Pedro I de la capital del país a Petersburgo, ciudad situada en aquel momento fuera de las fronteras del Estado, o que pasaría a ser extranjera en un futuro próximo. Las excepcionales dificultades climáticas que se cobraron numerosas víctimas en el período de construcción de la ciudad, fueron compensadas con creces, desde el punto de vista de Pedro I, por el desplazamiento significativo de la nueva capital hacia Europa. La situación geográfica de Petersburgo y de Moscú fue interpretada desde el primer momento por los coetáneos como una oposición polémica entre el Petersburgo *occidental* y el Moscú *oriental*. Pushkin incluía en su poema petersburguiano *El caballero de cobre* palabras que encerraban toda una concepción político-cultural: “Y ante la capital más joven se obscureció el viejo Moscú, / al igual que ante la nueva reina la purpúrea viuda...” (Nicolás I, que personalmente se encargaba de la censura, tachó estos versos).

La fundación de la nueva capital en la frontera occidental del Estado no sólo encarnaba los proyectos e ideales de su fundador, sino que determinaba el des-

32. Es característico el tema, esencialmente mitificado, del enemigo con dos caras, que cambia de semblante y carece de rasgos distintivos. Equivale a la imagen mítica de la persona que, según la creencia popular, se transformaba en lobo y, al no poder ser identificada racionalmente, se revelaba exclusivamente en una lucha mágica. Recurrir a los métodos de denunciar las artimañas del diablo se reflejó, del modo más lúgubre, en el pensamiento jurídico de Vyshinski y se convirtió en la idea clave de la literatura soviética de los 30, especialmente en los relatos de Gaidar.

tino posterior de la ciudad, tanto en la realidad histórico-política de Rusia como en su mitología cultural y estatal. A partir de aquella época, oposiciones características como viejo/nuevo e histórico/mitológico adquirieron nuevos rasgos procedentes de la contraposición entre concéntrico/excéntrico y antiguo/extranjero, contraposición que englobaba la antítesis radical de dos modelos de cultura y de estado.

Oriente y Occidente se presentan en la geografía cultural de Rusia como símbolos llenos de contenido, basados en la realidad geográfica pero superándola al mismo tiempo.

Es característico de la literatura rusa que la geografía artística se convierta en uno de los medios expresivos más importantes: así, por ejemplo, en la obra de Dostoievski, el desarrollo de las ideas principales del novelista conduce inevitablemente a la ampliación del espacio geográfico: en el primer Dostoievski, Petersburgo parece encerrar en sí la totalidad del espacio artístico, hasta adquirir el derecho de representar toda Rusia, mientras que en su última obra, *Los hermanos Karamazov*, la ciudad de Petersburgo encarna más bien la enfermedad de Rusia o, en palabras de Gogol, sus *miedos y horrores*. Al mismo tiempo, la *convalecencia* equivale al proceso de superación del elemento petersburguiano por parte de Rusia.

La obra de Dostoievski se plantea como un desarrollo natural del mito de Petersburgo y está tan ligada al espacio petersburguiano como *El caballero de cobre* de Pushkin.

En este sentido, es posible una comparación muy interesante: casi paralelamente a Pushkin, se manifiesta la mitificación activa del espacio geográfico en la obra de Mérimée. El exotismo, lo fantástico y la mitología de Mérimée se ajustan siempre con toda precisión al espacio geográfico y recogen con toda riqueza de matices los diferentes tonos de color local. El mito de Córcega, la España mítico-literaria o Lituania aparecen descritas de este modo en las páginas de los cuentos de Mérimée.

La expresividad se logra debido al hecho de que la geografía literaria de Merimée se materializa constantemente en el enlace de dos códigos, el del observador exterior europeo (el francés) y el del que mira desde un punto de vista radicalmente diferente, destruyendo los fundamentos mismos del racionalismo de la cultura europea.

La expresividad de Mérimée estriba en su acentuada neutralidad, en la objetividad con la que describe los puntos de vista más subjetivos. Lo que suena como fantástico o extraño para el personaje europeo es presentado como la verdad más natural para los personajes educados en las culturas de la periferia de Europa, por tanto opuestos al primero. Para Mérimée no existe ni la *Ilustración* ni los *prejuicios*, sino la idiosincrasia de las diversas psicologías culturales que él describe con la objetividad de un observador exterior. El narrador de los cuentos de Mérimée siempre se halla fuera del mundo exótico que describe,

mientras que la posición del narrador en la literatura rusa después de Pushkin es esencialmente distinta.

Ya en la *Fragata Palas* de Goncharov, la atención no se centra en el espacio cultural que atraviesa el viajero sino en la recepción que éste realiza de dicho espacio, más precisamente, en la objetividad misma de la recepción. Goncharov no sólo presenta objetivamente el espacio atravesado por la fragata en su viaje alrededor del mundo, de Petersburgo a Vladivostok, sino que declara que el interés por las culturas diferentes, así como la apertura hacia lo ajeno, es un rasgo específico de la conciencia rusa. Al mismo tiempo, las impresiones del narrador que observa el mundo ajeno a él se cruzan con las impresiones de otras personas, por ejemplo de los marineros.

Así, por un lado, el espacio en el que nos introduce el autor cambia a medida que la fragata realiza su viaje y, al mismo tiempo, es presentado en la conjunción de los diferentes puntos de vista de los diferentes observadores. Goncharov dice expresamente que el marinero que cruza casi todo el globo terráqueo en el navío se sitúa en el espacio reducido e invariable de la cubierta o la cámara, en compañía no sólo de los propios marineros sino incluso también del perro del navío. El perro en la cubierta del barco es la imagen del mundo más familiar e íntimo que también realiza la navegación alrededor del globo terráqueo.

El espacio del navío en la esfera cultural representa Rusia, con su bifurcación entre el mundo de los marineros y el de los oficiales. Este espacio se desplaza del mundo occidental al mundo oriental, conservando en ambos casos sus rasgos específicos y la capacidad de comprender el mundo exterior sin separarse de él. En el mismo espacio está incluido el viajero, como alguien que unifica todos los espacios al identificarse con cada uno de ellos. Este viajero aspira en todo momento a representar el punto de vista superior de la cultura.

La peculiaridad del texto de Goncharov estriba en que a través de los puntos de vista geográficos, móviles y diferentes, se connota la permanencia del punto de vista del autor. El viajero navegante se sitúa simultáneamente en *su* mundo del navío y en el mundo *ajeno* del espacio geográfico. Por lo tanto, cambia constantemente su situación con respecto al mundo exterior, conservando su inmovilidad en cuanto al espacio interior del navío. De este modo, el espacio es presentado al mismo tiempo en dos aspectos opuestos.

En Mérimée, el mundo exótico adquiere su peculiaridad contrastando con el fondo del mundo civilizado y, de hecho, sólo el mundo exótico posee su idiosincrasia. En Goncharov los dos espacios son relativos, es decir, ninguno de ellos tiene su entidad en sí mismo, sin estar en relación con la entidad del opuesto.

La idea principal del modelo espacial de la *Fragata Palas* estriba en la neutralización del exotismo romántico. La destrucción de los estereotipos presentes en las antítesis lejano/cercano, ajeno/propio, exótico/costumbrista crea la imagen del movimiento común y general de la barbarie hacia la civilización en todos los espacios culturales de la Tierra. Por esta razón, el exotismo se con-

vierte a menudo en una ausencia de cultura y la civilización se identifica con la crueldad. En opinión de Goncharov, tales contraposiciones tendrían que ser interpretadas como un modelo único en el que el dinamismo y el progreso positivamente orientado se oponen al inmovilismo. La antítesis del Oriente romántico y de la civilización exenta de poesía, que con tanta frecuencia reaparece en la literatura anterior a Goncharov, es reemplazada por la contraposición entre el estancamiento y el desarrollo.

La dicotomía Este/Oeste en la cultura rusa tanto se extiende hasta los límites de los más amplios marcos geográficos como se reduce hasta la posición subjetiva de un solo individuo. Heinrich Heine escribió en una ocasión: “Cuando el mundo se divide, la grieta atraviesa el corazón del poeta”. Nosotros podemos decir que cuando el mundo se divide en Oriente y Occidente, la grieta atraviesa el corazón de la cultura rusa.

La actitud hacia Occidente fue una de las principales cuestiones en la cultura rusa durante toda la época postpetriana. Se puede decir que la civilización ajena se presenta para la cultura rusa como un punto de referencia y como un espejo particular, la significación esencial del interés por lo ajeno en Rusia es tradicionalmente un método de autoconocimiento.

La particularidad de la experiencia rusa de las ideas occidental-europeas reside en que las mismas palabras y las mismas concepciones, aparentemente coincidentes, cambian radicalmente de sentido según hayan sido escritas y leídas en el Oeste de Europa o en Rusia. En este sentido, el ruso europeizante u occidentalizante es una persona ajena al portador real de las ideas europeas, e incluso contrario a él. El lector europeo cree en el mito de que el occidentalista ruso refleja de modo adecuado las ideas europeas y de que el eslavista ruso, siendo portador de los orígenes auténticamente rusos, se contrapone a la civilización occidental.

En realidad, el verdadero eslavismo (el que históricamente existía en la primera mitad del siglo XIX, no me refiero a las últimas tendencias que ahora aparecen) es un movimiento que expone la reflexión rusa de las ideas del Romanticismo alemán, pero esta orientación en ningún modo reduce la originalidad y autenticidad del eslavismo para Rusia.

Por su naturaleza, la eslavofilia clásica es una de las corrientes del Romanticismo europeo que tiene sus orígenes en el deseo apasionado de conocerse a sí mismo. Tal planteamiento alude ya de por sí a la pérdida de la conciencia de sí mismo, a la pérdida de unión con el pueblo y con la cultura eslava, con su fundamento original.

El eslavismo clásico surge, en realidad, de la idea de ir hacia lo nuevo desde lo antiguo, utopía romántica que pudo sobrevivir a las modificaciones de algunas de sus bases como la orientación hacia la filosofía alemana, una postura crítica hacia la estructura política real de la Rusia contemporánea y el recelo hacia la burocracia estatal.

De este modo, el eslavismo histórico fue en sus orígenes un movimiento puramente teórico. Sus enemigos solían recurrir a la imagen del intelectual aristocrático ruso, educado en las ideas románticas alemanas y torturado dolorosamente por el conflicto entre su ideal del campesino ruso y el campesino real, ajeno e incomprensible para él. No sólo no se identifica con él ni con sus ideales sino que toma al hombre en traje tradicional ruso por un chiflado. Un crítico del eslavismo como el demócrata popular Bazárov, según la amarga referencia de Turguéniev, fue considerado por los campesinos reales como un mentecato, a pesar de su popularismo.

También bajo el signo del *européismo*, ya a mediados del siglo XIX, se va a dar un caso semejante con tomas de partido y opiniones opuestas. Este europeísmo partía de la concepción de que la vía rusa había sido una vía impregnada por la cultura europea más avanzada. Por otro lado, desde sus principios incluía además un complemento específico: Rusia, tras haber adquirido la civilización europea integrándose en el camino global occidental, habría llegado por este camino más lejos y más rápidamente que el propio Occidente, tal como solían afirmar los diferentes representantes de esta tendencia. Desde el zar Pedro hasta los marxistas rusos se extendió pertinazmente la idea de alcanzar y superar.

Al adquirir todos los logros de la cultura occidental, Rusia—según suponían los adeptos a tal ideario—conservaría una profunda diferencia con respecto al maestro vencido y superaría el camino que Occidente había recorrido paulatinamente y, desde el punto de vista de los maximalistas rusos, de modo inconsecuente.

En el período de la decadencia económico-política y de la pérdida del papel dominante de Rusia en Europa, durante la Guerra Civil, el poeta Valeri Briúsov animaba al viento ruso a anunciar que, a pesar de la ruina y la miseria... “mueve hacia las victorias detenidas / toda Rusia, leal al sueño / de que sigue viva en ella su fuerza antigua / de que ya triunfando ella, / cada vez más vigorosa, cada vez más potente / lleva tras sí las tribus humanas.”

En una novela anterior a la Revolución, *La madre* de Gorki, los jóvenes trabajadores reunidos en secreto sueñan con que Rusia se haga *la más brillante democracia del mundo*, ocupando el papel de dirigente de los pueblos a través de la Revolución.

La imagen de Occidente como la tierra prometida del progreso es sustituida gradualmente en estas concepciones por algo que es incompleto, dudoso y potencialmente opuesto. El modelo marxista, según el cual la burguesía es presentada como un aliado temporal e inadecuado que inevitablemente se convertirá en el enemigo de la democracia proletaria, fue inmediatamente adaptado al modelo Occidente/Rusia.

Occidente pasa de ser el ideal, la meta final del desarrollo o por lo menos el conductor de Rusia hacia el progreso (tal como es intepretado por Plejánov) a ser un aliado temporal e inconsecuente primero, un dudoso y astuto aliado traidor después y, finalmente, el más perverso y peligroso enemigo. Tal evolución

psicológica se enriquece de toda la desconfianza acumulada en la conciencia del pueblo hacia el señor, lo cual se refleja sobre todo en la percepción del señor progresista, amante del pueblo, como un enemigo más peligroso y más digno de ser odiado que el explotador en sentido estricto.

La barrera más insuperable psicológicamente para esta masa popular que seguía vacilando entre las teorías revolucionarias y el odio latente y espontáneo contra el mundo señorial, fue la desconfianza hacia el liberalismo burgués y, en consecuencia, hacia el occidentalismo. Al igual que Akim, el personaje de Tolstoi, la masa popular intuía un engaño incomprensible para ella, tal como lo expresa el personaje Rostopchín de Nekrásov con respecto al decembrismo: “En Europa el zapatero, para hacerse señor / se amotina, claro es. / Aquí la nobleza ha hecho la revolución / ¿Para qué? ¿Acaso quería hacerse zapatero?”.

A fin de encontrar un lugar para los intelectuales en la teoría de la Revolución, Mijáilovski puso las bases de su concepción del papel de la intelectualidad con un fundamento expresamente idealista. Los esfuerzos de Lenin para construir un modelo materialista, rectilíneo pero consecuente, justificaban en la teoría el recelo hacia la intelectualidad convirtiéndose, en la práctica, en un fundamento para su destrucción. De este modo, el conflicto entre el concepto popular de la autoinmolación y de la prerrogativa marxista del egoísmo social se manifestó en la política como la inmolaición del pueblo por sí mismo, en el caso de los *naródniks* (populistas) y como un sacrificio de sí mismos, también justificado en nombre del pueblo, en el caso de los marxistas.

El conflicto entre los bolcheviques y los mencheviques en gran medida continuaba las disputas filosóficas que separaban a la intelectualidad rusa de la primera mitad del siglo XIX. No obstante, la diferencia esencial estriba en que hasta el año 1917 se trataba del choque de diferentes ideas y fuerzas sociales en su lucha contra la práctica del poder estatal, mientras que, a partir de ese año, la lucha inmediata y cruda de las ideas se confundió con la lucha práctica de las fuerzas sociales y, por tanto, se dejó llevar por la tendencia a la primitivización.

Se desecharon los matices en la polémica intelectual y los slogans, convertidos en guías de acción, reemplazaron las metáforas filosóficas por la realidad política y la violencia. Una de las figuras públicas de la época del decembrismo maduro calificó el comportamiento de los miembros de la Unión de la Misericordia como *palabrería sangrienta*. El momento a partir del cual el propio lenguaje quedó dividido en la acción y en la palabrería inútil significó la separación entre el período temprano y teórico del decembrismo y su fase de activismo político. Esta superación del límite, caracterizada acertadamente por Lunin al expresar con un juego de palabras que no participaba en la Tugenbund (la Unión de la Virtud) sino en el Bunt (el Motín), se efectuó también en la socialdemocracia rusa.

Trazando el límite entre las disputas de los círculos que se autoproclamaban socialdemócratas y partidarios de las ideas político-económicas de Marx, por

un lado, y la acción práctica de los revolucionarios rusos que no tenían su puesto en el Parlamento sino en las barricadas, por otro, la revolución rusa proclamaba que su diferencia con respecto a la democracia europea occidental quedaba definida por la diferencia entre la teoría y la práctica.

El esfuerzo por realizar la utopía en la práctica no puede ser la comprobación de la teoría por la praxis, lo cual ha representado un alejamiento máximo de aquélla.

La metáfora de *los proletarios atacando al cielo*, desde el momento en que fue interpretada como un programa práctico de acción, adquirió todos los rasgos de la utopía, incluyendo también la imposibilidad misma de superar las consecuencias trágicas presupuestas en la puesta en práctica de la propia utopía.

Del mismo modo que el maximalismo utópico no hacía más que restaurar la antigua lucha por *el Reino de Dios en este mundo*, no debemos olvidar que toda la tradición del proceso histórico ruso condujo al hecho de que todos los slogans prácticos como los programas socialdemócratas alemanes no consiguieron atraer a las masas populares rusas desesperadas por el hambre y la guerra. En este sentido, el alejamiento de la realidad de los slogans y programas fue políticamente más práctica y eficaz que los planteamientos concretos de los moderados.

En esto consiste la peculiaridad de la revolución al modo ruso: sólo lo irreal tiene la posibilidad de convertirse en una fuerza real.

Los confines del espacio cultural de hoy en día distan esencialmente de los que tradicionalmente solían determinar el lugar de Rusia. Pronosticar el panorama del universo cultural futuro no es tarea del historiador. El historiador y el filósofo utópico han desempeñado tradicionalmente el papel de la oposición y de la reflexión llevada a cabo entre ambos. Actualmente, en Rusia no se ha precisado un panorama del futuro y el pasado se ve vago e impreciso. La indeterminación del pasado y del futuro es consecuencia del hecho de que el presente no acaba de estar definido sino que cambia continuamente.

Para aquel que desde un futuro lejano se dispone a describir nuestra contemporaneidad, ésta presenta un interés extraordinario mientras que para nosotros, los coetáneos, constituye una tensa combinación de miedos trágicos y de esperanzas.