

Reproducido en [www. Relats.org](http://www.Relats.org)

MEMORIA DEL FUTURO. SOBRE LA MELANCOLÍA DE LA IZQUIERDA

Enzo Traverso

Nueca Sociedad, marzo -abril 2017

*El marxismo funcionó durante mucho tiempo como vehículo de una memoria de clase y de las luchas emancipatorias. Para ello periodizó la modernidad como una sucesión de revoluciones: una línea recta unía 1789 con 1917, pasando por 1848 y la Comuna de París. Pero se trataba en verdad de una memoria teleológica, una memoria para el futuro. Esa visión se plasmó en varias obras de arte analizadas en este artículo, que forma parte del libro *Mélancolie de gauche* (melancolía de izquierda), de Enzo Traverso. Se trata de producciones que transformaban la esperanza mesiánica en incitaciones a la acción revolucionaria.*

El marxismo nació y se construyó históricamente como una teoría tendiente a interpretar el mundo y, a la vez, como un proyecto de transformación revolucionaria del mundo. La memoria vehiculizada por el marxismo estaba indisociablemente ligada a ese proyecto. Así, una vez cercenada su dimensión utópica, el marxismo dejó de actuar como vector de transmisión de una memoria de clase, de las luchas emancipadoras y de las revoluciones. En efecto, no cabe duda alguna de que la utopía es el tropismo secreto de la visión marxista de la historia. En *El dieciocho Brumario de Luis Bonaparte*, la memoria se evoca como «la tradición de todas las generaciones muertas» que «oprime como una pesadilla el cerebro de los vivos». La revolución moderna dirigida contra el capitalismo –continúa Marx– «no puede sacar su poesía del pasado [sino] solamente del porvenir». Debe «dejar que los muertos entierren a sus muertos» y deshacerse de las «reminiscencias de la historia universal» (que habían cegado a sus ancestros) para poder proyectarse hacia el futuro. La historiografía marxista estuvo siempre caracterizada por una fuerte tentación teleológica. Postulaba el comunismo como *telos*, como finalidad de la historia, y esta visión engendraba una periodización de la modernidad cuyas etapas estaban marcadas por la memoria de las revoluciones. Una línea recta unía 1789 con 1917, pasando por las revoluciones de 1848 y la Comuna de París. Después de Octubre, el proceso se tornaba mundial y la curva ascendente se dividía en varias líneas que pasaban por Europa (la Resistencia en 1945, 1968, Portugal en 1974), América Latina (Cuba en 1958-1959) y Asia (China en 1949 y Vietnam en 1975). Fue así como, en la década de 1920, Albert Mathiez describía a los bolcheviques como los herederos de los jacobinos; como en las décadas siguientes León Trotski e Isaac Deutscher analizaban el estalinismo según el modelo de Termidor y del bonapartismo; como en 1968 los actores de Mayo pensaban haber vivido un «desafío general», del mismo orden que las revueltas de julio de 1917 en Petrogrado antes de la Revolución de Octubre; como en 1971 el historiador Adolfo Gilly describía la Comuna de Morelos, en el México zapatista de 1915, a la luz de la Revolución Rusa, etc. Eric Hobsbawm resumió bien este profundo núcleo de la memoria marxista recordando las palabras de un sindicalista británico que, en los años 1930, se dirigía a un conservador de esta manera: «Su clase representa el pasado, mi clase representa el futuro». Historiografía y memoria estaban pues entrelazadas, se alimentaban recíprocamente. La

memoria apuntaba al futuro, era una *memoria para el futuro* que anunciaba los combates por venir. Desde luego, el recuerdo de las revoluciones no se limitaba al momento de júbilo de la emancipación vivida como acción colectiva, ya que incluía también la tragedia de sus derrotas. Durante las jornadas más oscuras de la guerra civil en Rusia, cuando el poder soviético estaba amenazado y la revolución parecía condenada, el fantasma de la Comuna de París acosaba a los bolcheviques. Un triunfo del Ejército Blanco habría conducido a la masacre, exactamente como sucedió durante la «semana sangrienta» de mayo de 1871, pero a una escala incomparablemente mayor. Una dictadura militar de los blancos –escribió Víctor Serge en sus memorias– se presentaba como la salida más probable, lo que significaba, para los bolcheviques, que serían todos «ahorcados o fusilados». Pero lejos de sembrar el desánimo y la desmovilización, esta conciencia aguda del peligro no hacía más que «galvanizar el espíritu de resistencia». A largo plazo, la historia les daría la razón: «Nosotros, los rojos, a pesar del hambre, los errores –e incluso los crímenes– avanzamos hacia la ciudad futura».



Figura 1. *El cuarto estado*, de Giuseppe Pellizza da Volpedo, 1901 (Museo del Novecento, Milán).

La iconografía socialista y comunista ilustró durante un siglo esta visión teleológica de la historia. Sus imágenes se grabaron en la memoria de varias generaciones de militantes –de obreros a intelectuales– hasta modelar su imaginario. Actuaron como «referencias subliminales» o «centinelas fantasmales del pensamiento», según la feliz expresión de Raphael Samuel, cuyo análisis puede resultar tan importante como la exégesis de los textos. *El cuarto estado* (1900) de Giuseppe Pellizza da Volpedo, uno de los más célebres cuadros inspirados en el socialismo anterior a la Gran Guerra, describe el avance de las clases trabajadoras hacia un futuro luminoso: su marcha emancipadora los aleja de las tinieblas, bien visibles en un segundo plano, allí donde comenzó su camino (figura 1).

El cuarto estado es una perfecta ilustración pictórica de la estrategia socialista descrita por Friedrich Engels poco antes de su muerte, en su prefacio –tan célebre como controvertido– a una reedición de 1895 del ensayo de Marx *Las luchas de clases en Francia*. Tras haber señalado un desplazamiento del centro de gravedad del movimiento socialista europeo de Francia –el lugar de las revoluciones del siglo xix– hacia Alemania, el país donde la socialdemocracia lograba avances electorales impresionantes (de 100.000 votos en 1871 a dos millones en 1890), Engels tomaba nota de una radical reorientación estratégica. El tiempo de los combates callejeros y las barricadas había pasado. La «rebelión a la vieja usanza» se había vuelto obsoleta al lado del «gran ejército único, el ejército internacional de los socialistas, que avanza incontenible y crece día por día en número, en organización, en disciplina, en claridad de visión y en seguridad de vencer». El socialismo era ineluctable, y todo esfuerzo por acelerar su llegada era inútil, cuando no peligroso: «Aun cuando este poderoso ejército del proletariado no haya alcanzado todavía su objetivo y, lejos de lograr la victoria con un *solo* gran golpe, deba avanzar lentamente de posición en posición en un combate duro, tenaz, eso demuestra de manera concluyente que era imposible conquistar la transformación

social mediante un simple ataque sorpresa». Este crecimiento lento pero inexorable de la socialdemocracia alemana se desarrollaba a sus ojos «tan tranquilamente como un proceso de la naturaleza».

Retrospectivamente, las revoluciones del siglo xix adquirirían un sabor «blanquista», y esta crítica al método insurreccional enfrentaba dos temporalidades históricas: por un lado, la eruptiva y fulminante de la revolución y, por el otro, la de un cambio evolutivo, mucho más lento, homogéneo y opaco pero irresistible. Existía allí, *in nuce*, la dialéctica que Antonio Gramsci se encargaría de teorizar más tarde entre la «guerra de movimientos» y la «guerra de posiciones». Según Engels, el futuro del socialismo pertenecía a la segunda y, en consecuencia, la memoria de las barricadas se convertía en un obstáculo que corría el riesgo de interponerse en este ascenso gradual pero seguro. Repentinamente, las revoluciones del siglo xix se habían vuelto, a semejanza del terrorismo populista para los socialdemócratas rusos, «una expresión de impaciencia política», un conjunto de combates que «se anticipaban a su tiempo», sucedían «demasiado pronto» y se desarrollaban «demasiado rápido» como para consolidar las conquistas.

La Gran Guerra interrumpió la continuidad lineal y evolutiva del siglo xix, y la acción revolucionaria, con su temporalidad fulminante y devastadora, reapareció en 1917. Pero esta aceleración no puso en tela de juicio el avance de la historia, el cual cambiaba de velocidad, no de dirección ni de finalidad. La visión utópica del socialismo salió incluso fortalecida. Tras la Revolución de Octubre, la utopía dejó de ser la representación abstracta de una sociedad liberada proyectada a un futuro lejano y desconocido para convertirse en el imaginario desenfrenado de un mundo por construir en el presente. En 1919, en medio de la guerra civil rusa y de una ola de levantamientos revolucionarios en Europa Central, Vladímir Tatlin concebía su *Monumento a la Tercera Internacional* (figura 2).



Figura 2. Tatlin junto a un modelo de su *Monumento a la Tercera Internacional*, 1919.

Inspirada en el mito de la Torre de Babel, su obra se identificaba con el constructivismo. Fue pensada como un monumento –del que solo se hizo la maqueta– que debía no solo ser admirado sino también *utilizado* para demostrar que el arte era un instrumento necesario para la construcción del

socialismo. No se trataba de crear un símbolo sino de mostrar de manera concreta que el mundo nuevo podía surgir de una fusión entre la estética y la política. «Radicalmente antimonumental», este proyecto arquitectónico difería profundamente de todos sus predecesores. No tenía nada que ver con la verticalidad lineal de la Torre Eiffel, que se limitaba a celebrar la modernidad industrial, ni con el simbolismo convencional de la Estatua de la Libertad, ni tampoco con la Torre del Trabajo de Auguste Rodin, nunca construida pero creada bajo la forma de una maqueta que se dio a conocer públicamente con miras a la Exposición Universal de 1900. Conforme al espíritu de la iii República, la torre de Rodin idealizaba las virtudes redentoras del trabajo, descrito como una espiral ascendente desde la agotadora tarea de los obreros hasta las creaciones logradas con la ayuda de la ciencia y la técnica, vectores de un progreso colocado bajo el signo de la providencia y el sacrificio recompensado (figura 3).

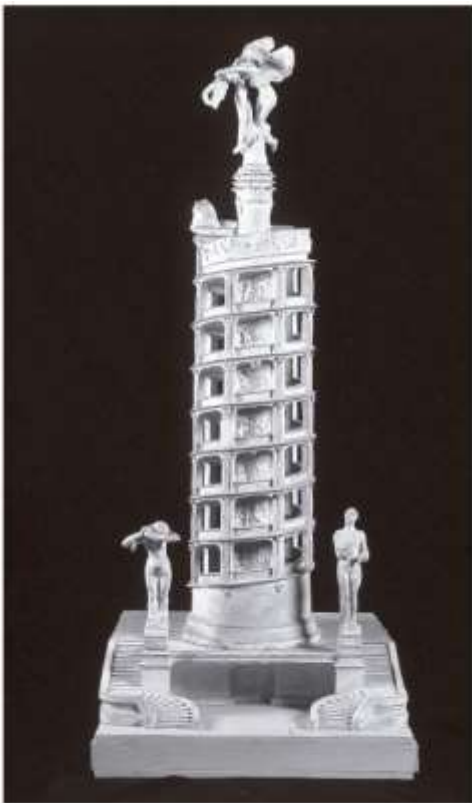


Figura 3. Modelo en yeso de la *Torre del Trabajo*, de Auguste Rodin. 1898-1899 (Museo Rodin, París).

Tatlin rompía con esta concepción tradicional del arte y la cultura. Compuesto de vidrio y acero, su «monumento» debía integrar en una sola estructura tres elementos distintos que giraban sobre sí mismos: un cubo, una pirámide y un cilindro. En la base, el cubo albergaría al gobierno soviético (*Sovnarkom*) y su rotación duraría un año; la pirámide alojaría a la Internacional Comunista (*Komintern*) y giraría sobre sí misma en el curso de un mes; el cilindro, con una rotación diaria, se convertiría en sede de un órgano de propaganda publicado simultáneamente en varios idiomas, con una sala de conferencias, una imprenta, un telégrafo, una radio y un poderoso proyector capaz de iluminar la noche con eslóganes revolucionarios. La espiral evocaba el movimiento evolutivo de la ciencia (y la idea originaria de revolución como rotación astronómica), mientras que la pirámide le otorgaba al edificio su carácter vertical, como una flecha lanzada hacia el cosmos: la revolución

como ruptura y asalto del cielo. La Torre de Babel ya no simbolizaba la confusión de lenguas sino una nueva comunidad universal lanzada a la conquista del futuro.

Muchas otras obras de arte fueron creadas con un espíritu similar. En 1921, Lenin quiso transformar el obelisco de Moscú, instalado en vísperas de la guerra en honor a la dinastía Romanov, en un monumento de homenaje a los grandes pensadores socialistas, dedicado a utopistas como Tomasso Campanella, Tomás Moro, Saint-Simon y Charles Fourier. Ese mismo año, Konstantin Yuon pintaba un cuadro titulado *Un nuevo planeta*. A sus ojos, el advenimiento del socialismo era mucho más que un simple giro histórico; se trataba de una suerte de revolución copernicana que modificaba nuestra visión del mundo, incluso de un Big Bang que cambiaría el propio cosmos (figura 4).



Figura 4. *Un nuevo planeta*, de Konstantin Yuon, 1921 (Galería Estatal Tretakov, Moscú).

Durante la década de 1920, la propaganda soviética mostraba a Lenin con el brazo extendido hacia el futuro, guía esclarecido en medio de un mundo de industrias, chimeneas y máquinas, donde una multitud de obreros trabajaba enérgicamente para construir una sociedad nueva (figuras 5 y 6).

En 1933, el arquitecto Boris Iofán ganó el concurso para la construcción del Palacio de los Soviets de Moscú (figura 7). Su proyecto jamás se concretó, pero sus planos, dados a conocer al público inmediatamente, alimentaron el imaginario soviético de la época. Allí se ve un rascacielos – respuesta comunista al Empire State Building inaugurado en Nueva York dos años antes– coronado por una gigantesca estatua de Lenin, con su índice nuevamente apuntando hacia el futuro, rodeado de nubes y aviones.



Figura 5. Lenin en un poster soviético, 1920.



Figura 6. Lenin, de Adolf Strakhov, 1924 (Museo de Arte Spencer, Universidad de Kansas).



Figura 7. Proyecto del Palacio de los Soviets, de Boris Iofán.

Estos afiches y estatuas de Lenin son la versión secular de una iconografía de inspiración bíblica. Recuerdan, por ejemplo, un célebre grabado de Gustave Doré que muestra a Moisés descendiendo del monte Sinaí con las Tablas de la Ley y su dedo apuntando hacia el cielo (figura 8).



Figura 8. *Moisés desciende del monte Sinaí*, ilustración de Gustave Doré para una edición de la Biblia, 1865.

Así, la esperanza mesiánica se había transformado en incitación a la acción revolucionaria. Esta asombrosa afinidad entre la iconografía socialista y la bíblica, su modelo, revela la permanencia en la tradición comunista de un impulso religioso que convive –exhibido visualmente aunque negado teóricamente– con su ateísmo expreso. Marx había heredado su ateísmo de la Ilustración radical y sus discípulos lo transformaron en doctrina oficial, pero a medida que esta ideología se convertía en parte integrante de la cultura socialista, se apropiaba de las esperanzas, los sueños y las expectativas que durante siglos habían adquirido una forma religiosa. El ateísmo secularizaba aspiraciones religiosas: es así como debería leerse la célebre definición de la religión como «opio del pueblo», que significa a la vez alienación y deseo emancipador. Según Marx, «la miseria religiosa es, al mismo tiempo, la expresión de la miseria real y la protesta contra ella. La religión es el sollozo de la criatura oprimida, es el significado real del mundo sin corazón, así como es el espíritu de una época privada de espíritu. Es el opio del pueblo». La iconografía comunista expresaba esta tensión mesiánica hacia un mundo liberado –una nueva era poshistórica, como lo sugería Marx– que reproducía a su modo la escatología cristiana.

Después de la Segunda Guerra Mundial, el imaginario soviético seguía poblado de fábricas y naves espaciales cuya velocidad supersónica había reemplazado la temporalidad febril y repentina del asalto revolucionario. El avance hacia el socialismo se medía en toneladas de acero, decenas de miles de tractores, aviones y misiles fabricados por la industria soviética, en vez de por los millones de votos ganados por la socialdemocracia en elecciones, pero el *telos* de la historia seguía inalterado. Al igual que la vanguardia, «la cultura estalinista seguía orientada hacia el futuro», tratando de modelar la vida cotidiana y magnificar los logros materiales del socialismo. Fue recién en los años 70, en la época del estancamiento brezhneviano, cuando el crecimiento económico se detuvo y el futuro se volvió incierto. Fue entonces cuando apareció en la Unión Soviética un arte «post-utópico», del que *Horizonte*, cuadro de Erik Bulatov, resulta emblemático. Allí se observa a un

grupo de ciudadanos soviéticos paseando por una playa y avanzando hacia el mar, pero el horizonte frente a ellos es invisible, cortado por una franja que recuerda la Orden de Lenin, la principal distinción honorífica de la urss. Esta estética desmitificadora, sin embargo, era más percibida como una crítica al socialismo real que como un rechazo al proyecto socialista (figura 9).



Figura 9. Horizonte de Erik Bulatov, 1971-1973 (Museo de Arte de Vamburghá Mágda, Moscú)

Incluso en América Latina, donde la utopía socialista se entremezclaba con las temporalidades cíclicas de las comunidades indígenas, las representaciones socialistas de la historia no podían sustraerse a la mitología de un camino ascendente hacia el futuro. Así, las pinturas murales de Diego Rivera que decoran las escaleras del patio interno del Palacio Nacional de México (figura 10) muestran, en una suntuosa perspectiva diacrónica, el camino de las clases trabajadoras entre un pasado de opresión y un futuro emancipado. El recuerdo de las luchas anticoloniales y la revolución campesina convergen naturalmente allí hacia la organización del movimiento obrero moderno, multinacional y multirracial, dominado por la figura tutelar de Marx.



Figura 10. Detalle del pasadizo interior del Palacio Nacional, 1929-1935 (Palacio Nacional, Ciudad de México)

La teleología marxista no estaba necesariamente formulada en términos de causalidad determinista; podía también adquirir la forma de utopía, lo que Ernst Bloch llamaba una filosofía de la «anticipación» (*Vorschein*). Bloch consideraba el marxismo como una «conciencia anticipatoria» que daba forma al sueño emancipador presente desde la Antigüedad en las sociedades humanas. Por eso dedicó a Marx el último capítulo de su *Principio esperanza*, en el cual se analizan las «imágenes-

deseos del instante satisfecho». En vez de una «utopía fría» que describe el socialismo como inscripto en las leyes de la historia, el marxismo era, a los ojos de Bloch, un proyecto social arraigado en un optimismo antropológico heredado de la Ilustración: el largo proceso por el cual la humanidad aprende a «caminar parada». En términos similares, Herbert Marcuse explicaba el vínculo dialéctico entre la memoria y la utopía socialista basándose en la noción de inconsciente. La función de la memoria, según puede leerse en *Eros y civilización* (1955), consiste en «preservar las promesas y las potencialidades que fueron traicionadas e incluso prohibidas por el individuo maduro y civilizado». Los deseos a la vez insatisfechos y no olvidados pueden proyectarse en el futuro como utopías de la felicidad universal. En este camino, Marcel Proust se une a Marx: «*Larecherche du temps perdu* [búsqueda del tiempo perdido] llega a ser el vehículo de una futura liberación».

Esta memoria orientada hacia el futuro debe forjarse contra la memoria alienada de la sociedad de clases: la civilización represiva está hecha de disciplina y sumisión; siembra la duda en lugar de cosechar el placer. Se trata de una «memoria ligada a la mala conciencia, al sentimiento de culpa y de pecado», en la cual las imágenes de libertad «se vuelven tabúes». La contramemoria marxista debía pues orientarse hacia la felicidad reprimida de los seres humanos y hacer de la utopía una promesa de libertad. Esta utopía salvada e inscripta en la memoria tenía una dimensión romántica: unía el futuro liberado a un pasado ancestral. A semejanza de la conservación de las estructuras y las tendencias de la psicología infantil en el adulto, «la imaginación preserva el ‘recuerdo’ de un pasado subhistórico» ofreciendo a la lucha por la emancipación «la imagen de la unidad inmediata entre lo particular y lo universal bajo el signo del principio del placer». Siguiendo los pasos de Bloch, Marcuse proponía un marxismo dialéctico despojado de toda forma de determinismo histórico para el cual el camino al socialismo no iba, según la definición canónica, de la utopía a la ciencia, sino más bien «de la ciencia a la utopía». La ciencia no anunciaba el advenimiento del socialismo, pero este último podía basarse en sus resultados con el fin de satisfacer un sueño ancestral de felicidad. Incluso reinterpretado como utopía –o como una alternativa *possible* a la barbarie–, el socialismo seguía siendo el *telos* histórico, es decir, el objetivo fijado por la acción y alimentado por un conjunto de deseos que la memoria había cultivado. Si hubiera que resumir en una fórmula la concepción marxista de la memoria, podríamos adoptar la definición sugerida por Vincent Geoghegan: «Recordar el futuro».

Todos estos textos e imágenes muestran que la teleología marxista hacía de la memoria un elemento clave de su imaginación utópica. No podía pues confundirse con el futurismo de izquierda, es decir, un movimiento vanguardista fascinado por la velocidad, la tecnología y la modernidad que pretendía conquistar el futuro «aboliendo» la historia, según la prescripción de los futuristas italianos. A lo largo de los primeros años del poder soviético, Trotski criticaba el nihilismo mnemónico reivindicado por los futuristas rusos y señalaba la parte de la anamnesis incorporada en la acción revolucionaria. En *Literatura y revolución* (1924), precisa:

En el rechazo futurista del pasado, extremado, no se esconde un punto de vista revolucionario proletario, sino el nihilismo de la bohemia. Nosotros, marxistas, vivimos con las tradiciones y no por ello dejamos de ser revolucionarios. Hemos estudiado y guardado vivas las tradiciones de la Comuna de París desde antes de nuestra primera revolución. Luego se les han añadido las tradiciones de 1905, con las cuales nos hemos nutrido para preparar la segunda revolución. Remontándonos más lejos, hemos vinculado la Comuna a los días de junio de 1848 y a la gran Revolución Francesa.

Lo que el marxismo no podía aceptar en el futurismo no era su carácter subversivo ni, en el caso del futurismo ruso, su crítica radical a la sociedad burguesa; era más bien su negación de la *tradición* revolucionaria: «Mientras que nosotros entramos en la revolución, el futurismo cayó en ella». Según Trotski, la revolución no era una *tabula rasa*, ya que tenía su propia visión del pasado, como una suerte de contramemoria opuesta a las interpretaciones oficiales de la historia. La revolución era el momento en el cual esta visión «resurgía de las profundidades de la memoria» y empujaba a sus actores a crear «una brecha hacia el futuro».

Esto no impedía que Trotski compartiera con el futurismo una fe ciega en la máquina como motor para transformar el mundo. Algunos pasajes de *Literatura y revolución* describen el futuro socialista en términos prometeicos, amalgamando la utopía fourierista de la «armonía universal» y una idealización del progreso y de la tecnología típica del siglo XIX. Según el revolucionario ruso, el socialismo estaba destinado a reconfigurar las características geológicas del planeta y transformar la relación entre las especies humana y animal, hasta volver el mundo irreconocible. Sus dichos visionarios son suficientes para asustar a cualquier ecologista de nuestra época:

El hombre ha realizado ya ciertos cambios no carentes de importancia en el mapa de la naturaleza; simples ejercicios de estudiante en comparación con lo que ocurrirá. La fe solo podía prometer mover montañas; la técnica, que no admite nada «por fe», las derribará y las desplazará realmente. Hasta ahora solo lo ha hecho con fines comerciales o industriales (minas y túneles); en el futuro lo hará en una escala incomparablemente mayor, conforme a proyectos productivos y artísticos abarcadores. El hombre hará un nuevo inventario de montañas y ríos. Enmendará seriamente y en más de una ocasión la naturaleza. Remodelará, eventualmente, la tierra a su gusto. No tenemos ningún motivo para temer que su gusto sea mediocre. (...) El hombre socialista dominará la naturaleza toda, incluidos esos faisanes y esos esturiones, por medio de la máquina. Designará los lugares donde las montañas deben ser derribadas, cambiará el curso de los ríos y contendrá los océanos.

La novela de Alexandre Bogdanov *Estrella roja* (1908), una de las pocas incursiones marxistas en la ciencia ficción, ya había descrito el socialismo como un futuro tecnológico que se concretaría en Marte. A diferencia de Bogdanov, sin embargo, Trotski mantenía una tensión dialéctica entre memoria y utopía. En su notable biografía de Trotski, Deutscher estudió el estilo a la vez narrativo y analítico de *Historia de la Revolución Rusa* y presentó este libro como la reconstitución empática de un momento de autoemancipación proletaria cargado de memoria. Bosquejando el retrato de las multitudes en movimiento, Trotski trató de «penetrar sus nervios», señaló sus sentimientos y quiso compartírselos con el lector. Los hombres y las mujeres de la revolución no habían elegido las circunstancias de sus acciones, pero actuaban de acuerdo con su conciencia. Trotski –continúa Deutscher– «está orgulloso de esos hombres, aun en el caso de que sean iletrados y groseros, y quiere que estemos orgullosos de ellos. La revolución es, para él, ese momento breve pero cargado de sentido en el que los humildes y los oprimidos tienen finalmente la palabra, y, a sus ojos, ese momento redime siglos de opresión. Y lo evoca con una nostalgia que confiere a su recreación un relieve intenso y brillante».

