

En un reciente número de *L'Europa Letteraria* se publica la traducción de unos fragmentos de gran interés para el conocimiento de los otros caminos que sigue hoy la literatura soviética. Todo parece indicar que el "realismo socialista" pertenece a la historia. "El realismo puro es una abstracción" llaman los editores italianos a las páginas de Konstantin Fedin que vamos a glosar. "Fedin —dice una nota preliminar de la revista romana— es, junto con Mijail Sholójov, Leonid Leonov y Konstantin Paustovski, uno de los mayores escritores rusos vivos. Hace sesenta años nació en Saratov y comenzó su labor literaria en 1919. En 1920 conoce a Gorki en San Petersburgo. Al año siguiente Gorki lo lleva al grupo de los Hermanos Serapión. En su artículo *Éramos diferentes* Fedin ha descrito el clima de fuerza y vitalidad predominante en el grupo a que estuvo íntimamente ligado en su juventud. Los Hermanos Serapión intentaban renovar las tradiciones narrativas de Rusia, dar nueva fuerza a las concepciones estáticas, sobre el modelo de la novela occidental de aventuras, desde Stevenson, hasta Conan Doyle. Su lema fue '¡a Occidente!' Con parecido fervor de novedad fueron escritas las primeras novelas y narraciones de Fedin. *Las ciudades y los años* (1924) es una obra de fuerza épica y consumada habilidad técnica. Lo mismo puede decirse de su segunda novela, *Los hermanos* (1928), y los bellos relatos que escribió en ese tiempo. En sus obras de madurez —de *El rapto de Europa* (1934-35) a la trilogía de posguerra: *Primeras alegrías* (1945), *Un verano extraordinario* (1948), *Las hogueras* (1961)— se atenúan las búsquedas y los experimentos y se afirma la tendencia a la prosa lenta y vasta de una epopeya histórico-social, rica por su sereno equilibrio y su mantenida solidez. Konstantin Fedin, escritor de formación y cultura europeas, es al mismo tiempo profundamente ruso."

Como se sabe, Fedin dirige hoy la Unión de Escritores Soviéticos. Los fragmentos siguientes pertenecen a sus *Conversaciones literarias*, serie de charlas dirigidas a los jóvenes escritores. Acaso lo más notable de esta breve teoría narrativa sea el hecho de que la literatura comience a ser examinada, en la Unión Soviética, como un fin en sí misma, no por sus relaciones con ésta o con la otra política.

(*Tiempo natural y tiempo novelístico*) "Si se priva al arte de convencionalismo, se le priva de la propia esencia. Ya en la idea misma de transferir la vida a las páginas de un libro hay algo de irrealidad. Un fenómeno como el tiempo, aun en el realista más declarado, destruye totalmente la realidad que conocemos en la naturaleza. El tiempo natural no tiene nada en común con el tiempo novelístico — y esto vale para Tolstoi como para Chejov, para Balzac lo mismo que para Flaubert. La inverosimilitud en el arte es inevitable — y el narrador es tanto más artista en la medida que más se interesa por crear la ilusión de la verosimilitud. Esto parece claro si se compara, por ejemplo, la *refiguración* de la muerte en Tolstoi y en Balzac, considerada desde el punto de vista de la verosimilitud. ¿Qué cosa puede ser más absurda que los larguísimos discursos pronunciados en la agonía por los héroes de Balzac? ¿Qué silogismos salen de labios de la agonizante Madame Claas mientras amo-

nesta a su hija mayor y a su marido! Pero la ilusión de realidad de esta muerte ejerce su acción, y el lector *siente* la muerte de esa infeliz y cree en el *realismo* de Balzac. Bajo la pluma de Tolstoi, cada muerte se transforma en una obra maestra del realismo frente a las 'muertes' de los escritores franceses. No obstante, aun aquí se tiene siempre la ilusión de la verosimilitud. Por ejemplo, la muerte de Ana Karenina está llena de convencionalismo ilusorio que hace creer como realidad la *refiguración* artística. La única cosa que acerca el arte y la vida es el movimiento. Pero aun esta proximidad es de naturaleza convencional, porque el tiempo en la novela y el tiempo en la vida son incommensurables. Por tal motivo, no existe razón alguna que pueda o deba rehuir el convencionalismo. La naturaleza del arte es la ilusión; el realismo en estado puro es mera abstracción."

(*El modelo Chejov*) "He tomado *Los hermanos Karamazov* para comprender con mayor exactitud dónde está el punto más allá del cual se ingresa al terreno hipnótico de Dostoievski. En Dostoievski el ritmo está sugerido por el narrador que explica la novela. De allí que nos dejemos fascinar por este solo procedimiento. El desarrollo del relato se confía al propio 'yo'; el ritmo se organiza inmediatamente. El 'yo' (o el autor) trae consigo incisos, reservas, parentesis de diversos tipos, porque, de modo abierto, relata en nombre propio por sus héroes — y de allí, a fin de que el conocimiento que tiene el autor de la vida secreta de sus héroes resulte verosímil, que no se pueda dejar de tener reservas, afirmar aquello que tú, autor, supones, crees, estás convencido, pero no del todo seguro, aunque se sospeche y, como se ve después, reciba una confirmación. Esta subjetividad del narrador determina decisivamente todo el ritmo.

"El relato más objetivo es la *refiguración*. Y ésta es la prosa ideal. Pero con la sola *refiguración* no se puede alcanzar soltura narrativa, y sin soltura no existe totalidad de acción sobre el lector. (Zambatin, por ejemplo, puro *refigurador*, no podría tener jamás un lector 'no esteta'. Su prosa es sorprendente sólo en un sentido experimental, de laboratorio; lo cual, naturalmente, no impide que sea tan útil como todo experimento.) Lo importante aquí es buscar la correlación del elemento *refigurativo* con el elemento narrativo, es decir, con el relato, que posea la mayor fuerza de acción y esté provisto de soltura. No el recitativo; tampoco el canto. Aquí el ritmo lo resuelve todo. Pero el 'yo' de Dostoievski-narrador es ya casi un canto, y en capítulos como la muerte de Zósimo es canto casi eclesiástico.

"Por eso debemos dominar el propio 'yo' y relatar convencionalmente lo que vemos, en una buena prosa objetiva, donde el conocimiento que el autor tiene de la vida secreta de sus héroes se transmita asimismo de modo secreto, oculto, supuesto — esto elimina la necesidad de excusarse ante el lector, de darle explicaciones y de hacer reservas.

"El modelo de equilibrio logrado entre *refiguración* y relato queda, para la prosa moderna, en Chejov. Pero no es fácil aproximarse al relato chejoviano y lograr después algo semejante."

(*La realidad agudizada*) "La verdad de la vida sólo puede darse en el arte mediante

la fantasía creadora. Si se entendiera la reproducción de la realidad en la literatura como una reproducción especular de los hechos, la literatura no sería más que una enumeración de los casos de la vida. Tal enumeración quedaría privada de sentido poco después, por todos los 'casos' que se acumularían sin agotar la plenitud de la vida. No sabemos con cuáles casos comenzar ni con cuáles concluir la reproducción de la realidad, porque no conocemos ni el 'principio' ni el 'fin' de la realidad misma.

"La observación o el estudio de la vida por parte del artista radica en el conocimiento del desarrollo, movimiento desigual lleno de internas contradicciones. El artista descubre la contradicción, la compara, busca los fenómenos dotados de una predominancia vital. Aquí está la base del trabajo del artista: en la selección de los sucesos, y aquí, en los primeros pasos del trabajo, se inserta la fantasía creadora. Los fenómenos dotados de vitalidad predominante están expuestos por el mundo psicológico del escritor. Pero tal expresión no se da aún íntegra y completa; es siempre contradictoria y rica en su intencionalidad. En algunos casos las contradicciones son profundas y están unidas; en otros son superficiales y fluctuantes. Existen, sin embargo, características generales de las varias tensiones intrínsecas contradictorias, como se desenvuelven en las psicologías humanas, y el escritor tiene el deber de individualizarlas.

"Así veo el proceso de tipificación de los fenómenos que conducen al artista a la encarnación de la realidad en la imagen. Se trata de un proceso creativo. Su resultado es la creación de imágenes, de aquellos cuadros imaginarios que casi se manifiestan como la quintaesencia de la realidad. El trabajo de la fantasía del artista es seguir el desarrollo lógico de la imagen. Lo cual quiere decir que la fantasía no debe destacar la imagen de la lógica de la vida, no debe transformar la imagen en una fantasmagoría. La fantasía no excluye la lógica; más bien, es tanto más ilimitada cuanto más penetrada por la lógica esté.

"Es imposible escribir una novela fantástica sin premisas científicas reales, establecidas por la experiencia. Si las tomamos como base, podremos caminar tras los razonamientos lógicos y entrar al mundo de la fantasía — y su fruto no será destacado por nuestros indiscutidos conocimientos concretos. Análogo será el trabajo de la fantasía en la llamada 'agudización' de las imágenes en una obra realista: el artista toma como base la realidad observada y estudiada, la *refigura* en tipos y, lógicamente, la desarrolla a un grado de claridad que por ser 'fantástico' llega a ser verídico. (Don Quijote —evidente producto de la fantasía— es, a un tiempo, realidad agudizada de la época del ocaso de la caballería.)

"La fantasía no es el único instrumento del escritor, pero es —a mi juicio— el más importante. La riqueza de las asociaciones, la solidez de las estructuras, la fuerza de los caracteres son procedimientos expresivos de gran eficacia. Todos estos procedimientos, al igual que muchos otros, son hijos de una sola madre cuyo nombre es la *fantasía del artista*. Sin fantasía no se es artista. Y sólo para el artista puede llegar a ser posible reproducir la vida en toda su verdad."