Prefacio a *Resurrección*

Más de diez años después de haber concluido *Anna Karenina* (1877), Tolstoy comenzó la escritura de su última novela, *Resurrección* (1890). Es en el curso de estos diez años que tuvo lugar la famosa «crisis» que trastornará la vida personal, la ideología y la producción literaria de Tolstoy. Tolstoy renuncia a sus bienes (en favor de su familia), declara falsas sus convicciones pasadas y su visión del mundo, niega su obra literaria.

Tal revolución en la visión del mundo y en la vida personal de Tolstoy fue sentida muy agudamente por sus contemporáneos que la comprendieron, precisamente, como una crisis. Hoy, la ciencia ve las cosas de otra manera. Hoy sabemos que los fundamentos de esta revolución se encontraban ya en las obras de juventud de Tolstoy; sabemos que a partir de los años 1850-1860 ya se perfilan claramente aquellas tendencias que, en los años 1880, iban a encontrar su expresión en la *Confesión,* en los cuentos populares, en los ensayos filosófico-religiosos y en el recuestionamiento radical de ciertos principios de vida; sabemos, del mismo modo, que esta fractura no debe ser comprendida como un hecho que atañe sólo a Tolstoy; en efecto, estaba preparada y estimulada por la evolución de procesos socio-económicos e ideológicos complejos que se desarrollaron en ese momento en la sociedad rusa y que exigieron que el escritor o el artista, formados en una época anterior, reconsideraran las orientaciones de sus obras. Precisamente en los años 1880 tuvo lugar la *reorientación social* de la ideología y de la creación literaria de Tolstoy. Fue la respuesta inevitable a los requerimientos de las nuevas condiciones de la época.

La visión del mundo de Tolstoy, su obra literaria y aun su estilo de vida, se caracterizan desde sus primeros pasos en la carrera literaria, por una actitud de oposición a las corrientes dominantes de su época. Tolstoy comienza como un «arcaísta militante», defensor de las tradiciones y principios del siglo XVIII, de Rousseau y de la primera oleada de sentimentalismo. Partidario de principios en desuso, defiende la causa de la sociedad patriarcal, dominada por los propietarios terratenientes, basada en el régimen de siervos y se opone violentamente al advenimiento, bajo la presión de la burguesía liberal, de las nuevas relaciones sociales. Para el Tolstoy de los años 1850-1860, un escritor como Turgueniev, no obstante ser representativo de corrientes literarias en las que se expresa la nobleza rusa, resulta, incluso, demasiado democrático. Es la organización patriarcal de la familia y de la propiedad terrateniente, son las relaciones humanas suscitadas por estas formas sociales —relaciones, algunas, semi-idealizadas y desprovistas, en última instancia, de realidad histórica concreta— las que se encuentran, entonces, en el centro de la ideología y de la creación literaria de Tolstoy.

La propiedad terrateniente patriarcal, considerada en su realidad socio-económica, estaba ya en esa época, fuera del devenir histórico. Pero Tolstoy no se convirtió, conse-

cuentemente, en el cronista sentimental de los últimos nidos de hidalgos,[1] vestigios en extinción de la época feudal. Si es verdad que un cierto romanticismo propio de ese mundo feudal moribundo es parte integrante de *Guerra y Paz,* no es menos evidente que no es esto lo que constituye la nota dominante de la novela: la sociedad patriarcal es evocada por Tolstoy a través de una rica sinfonía de imágenes, de sentimientos, de emociones; está ligada a una comprensión profunda de las relaciones del hombre con la naturaleza, pero no se constituye más que como un telón de fondo, donde lo real se mezcla con lo simbólico y en el cual, la época misma introduce los elementos de otra realidad social.

La hacienda, en Tolstoy, no es el universo realista del propietario terrateniente, un punto congelado e inmóvil, fundado en la servidumbre, cerrado sobre sí mismo y hostil a toda innovación. El enfoque de Tolstoy es otro: aunque algo convencional, está, sin duda, profundamente penetrado por los motivos sociales de los años 1860, es receptivo a la polifonía de una época muy rica en conflictos y tensiones ideológicas.

Sólo a partir de esta visión semi-estilizada de la propiedad terrateniente feudal, Tolstoy pudo evolucionar de forma irreversible hacia su ideal social encarnado en la isba campesina. Por esta razón, la crítica del capitalismo naciente y de todo lo que lo favorecía —tanto en el plano psicológico como en el plano ideológico— se apoya bien pronto en Tolstoy, sobre una infraestructura social mucho más amplia que la de la vida tradicional de la propiedad terrateniente basada en la servidumbre. Y este otro aspecto del mundo tolstoiano, esta impetuosa alegría de vivir que marca toda su obra anterior a la crisis fue, en gran medida, la expresión de esas formas sociales nuevas y tumultuosas que en aquellos años estaban entrando en la arena de la Historia.[2]

Todo esto participaba del espíritu de la época: por una parte, un orden tradicional moribundo, fundado en el régimen de siervos; por la otra, el mundo ideológico aún poco diferenciado, propio de los nuevos grupos sociales. El capitalismo no había procedido todavía a tomar su lugar en la escena, repartiendo las fuerzas sociales cuyos motivos ideológicos se encontraban todavía mezclados, y estos motivos se interpenetraban de mil maneras, principalmente en la creación artística. En efecto, el artista podía disponer entonces de una infraestructura social amplia, que ya comportaba contradicciones internas latentes, contradicciones que, como las de la economía de la época, no se manifestaban aún a plena luz. La época acumulaba contradicciones pero su ideología, sobre todo en el dominio del arte, permanecía en gran medida ingenua *(naïve),* por tanto dichas contradicciones no estaban todavía reveladas o actualizadas.

Sobre esta amplia infraestructura social, aún indiferenciada y sin revelar sus contradicciones, fue edificado el monumental conjunto novelístico de Tolstoy: su misma ingenuidad, sus insospechadas contradicciones internas crearon su riqueza y su grandeza, introduciendo figuras, formas, puntos de vista y apreciaciones que expresaban posi-

[1] *Alusión a la novela de Turgueniev,* Nido de Hidalgos.

[2] *Por esta razón, Tolstoy que, en muchos puntos, estaba próximo a los eslavófilos, estaba, al mismo tiempo, cerca —más cerca que Turgueniev— de la* intelligentsia *plebeya de los años 1850-1860 (Chernichevsky, Nekrassov, etc.) que lo comprendía y sabía percibir en su obra los motivos sociales cercanos a los suyos.*

ciones sociales heterogéneas. Es esto lo que caracteriza la epopeya de *Guerra y Paz,* las *nouvelles* y los cuentos y también *Anna Karenina.* El proceso de diferenciación comienza a partir de los años 1870. El capitalismo se instalaba, determinando con lógica implacable el campo de las fuerzas sociales, separando las voces ideológicas, confiriendo a cada una una mayor claridad y estableciendo en todas partes fronteras precisas. Este proceso se acentúa todavía más entre los años 1880-1890, período durante el cual las corrientes ideológicas de la sociedad rusa terminaron de diferenciarse. Defensores inveterados del régimen patriarcal tradicional, burgueses liberales de todo tipo, populistas, marxistas: todas estas tendencias se distinguían unas de otras y elaboraban su propia ideología que, por el agravamiento de la lucha de clases, tendía a caracterizarse cada vez con mayor precisión. El creador deberá, en adelante, orientarse sin ambigüedad en el seno de esta lucha social, bajo pena de perder sus facultades creativas.

Las formas artísticas están igualmente sometidas a esta crisis interna en la que se diferencian y actualizan contradicciones latentes. La epopeya que unió, bajo una misma luminosidad estética, el mundo de Nicolás Rostov y el mundo de Platón Karataiev, el mundo de Pedro Besukhov y el mundo del viejo príncipe Bolkonsky; o bien, la novela en la cual Levin, sin dejar de ser propietario terrateniente, encuentra la paz del alma junto al Dios de los mujiks, estas formas, hacia los años 1890, se han tornado imposibles. Las contradicciones que encerraban se evidenciaron en el corazón mismo de la obra, deshaciendo desde adentro su unidad, del mismo modo en que habían ya estallado, a plena luz, en la realidad socio-económica objetiva.

Es en el curso de esta crisis interior, que afecta tanto su ideología como su creación literaria, cuando Tolstoy comienza a orientarse hacia el mundo del campesinado patriarcal. Hasta el momento, la negación del capitalismo y la crítica a la civilización urbana se hacían a partir de posiciones caras a una nobleza provinciana tradicional y un poco convencional; ahora, las críticas operan a partir de las posiciones de un campesinado tradicional que también resulta convencional y desprovisto de verdadera realidad histórica concreta. Los elementos de la visión del mundo de Tolstoy que no estaban, en principio, orientados más que hacia esta dirección: hacia el segundo polo del mundo feudal constituido por el campesino, y que se oponían violentamente a toda la realidad cultural, social y política circundante, estos elementos se apoderan, de aquí en adelante, de su pensamiento y le imponen rechazar, sin piedad, todo aquello que fuera incompatible con ellos.

Ideólogo, moralista y predicador, Tolstoy consigue ponerse a tono con el campesinado y se transforma, según las palabras de V.I. Lenin, en el portavoz de millones y millones de hombres, representando esa clase social.

> Tolstoy es superior como intérprete de las ideas y de la mentalidad de millones de campesinos rusos en el momento del desencadenamiento de la revolución burguesa en Rusia. Tolstoy es original, porque el conjunto de sus ideas, tomadas en bloque, expresa justamente las particularidades de nuestra revolución burguesa *campesina.* Las contradicciones en las ideas de Tolstoy, desde este punto de vista, son un verdadero espejo de las condiciones contradictorias dentro de las cuales se ha desarrollado la actividad histórica del campesinado en el curso de nuestra revolución.[3]

[3] *Lenin,* León Tolstoy, espejo de la revolución rusa, Obras Completas, *Ed. du Progrés, t. 15, pp. 224-225.*

Pero si una reorientación tan radical y dirigida ahora hacia el campesino pudo cumplirse en el seno de la visión del mundo de Tolstoy, en el centro de sus ideas filosóficas y de sus consideraciones abstractas sobre la moral, en cambio, tal reorientación en el dominio de la creación artística devendrá mucho más compleja y difícil. No es casual que, desde fines de los años 1870, la actividad propiamente artística de Tolstoy pase a un segundo plano, eclipsada por los trabajos sobre filosofía religiosa y filosofía moral. Habiendo renunciado a su viejo estilo, Tolstoy no llegó a elaborar formas artísticas nuevas que resultaran adecuadas a su nueva orientación social. Los años 1880-1890 corresponden, en la obra de Tolstoy, a un período de intensas búsquedas formales con el fin de crear una literatura campesina.

La isba campesina con su propio ambiente y con su punto de vista sobre el mundo, estuvo desde el principio presente en las obras de Tolstoy, pero no constituía en ellas más que un episodio y no aparecía sino bajo el aspecto con que la veían personajes provenientes de otro universo social; o bien entraba en escena como segundo término de una antítesis, de un paralelismo (como en *Las tres muertes).* El campesino aquí está visto por el noble y a la luz de las preocupaciones de este último; no constituye, en la obra, un principio de organización interna. Es más, la posición del campesino en Tolstoy excluye el hecho de que pueda ser el motor de la acción. Los campesinos son para el escritor, como para sus personajes, un objeto de interés, un ideal hacia el cual se tiende, pero de ninguna manera el centro alrededor del cual se organiza la novela. En octubre de 1877, Sofía Tolstoy anotaba en su diario esta confesión reveladora de León Nicolaievich: «Las costumbres de los campesinos son para mí particularmente interesantes y difíciles de comprender —afirma León Nicolaievich—. Al contrario, desde que comienzo a describir la existencia de la gente de mi clase, me siento como en mi casa».[4]

Tolstoy estaba, desde hacía mucho tiempo, abocado al proyecto de una novela campesina. En 1870, antes de *Anna Karenina,* se propuso escribir una novela en la cual el héroe fuera una suerte de «Ilia Murovits»,[5] mujik de origen pero universitario de formación; en otras palabras, Tolstoy quería crear un tipo de campesino-bogatir en el espíritu de la epopeya popular.[6] En 1877, después que finaliza *Anna Karenina,* su mujer anota en su diario los siguientes propósitos:

> — ¡Ah! terminar esta novela (es decir *Anna Karenina)* lo antes posible y comenzar otra cosa. ¡Mi idea es ahora bien clara! Para que una obra sea buena es necesario amar en ella la idea esencial. De este modo, en *Anna Karenina,* yo amo la idea de la familia, en *Guerra y Paz* amé la idea de *nación,* tal como nació de la guerra de 1812. Y ahora veo con toda claridad que en mi próxima obra amaré la idea del pueblo ruso en tanto que *fuerza usurpadora.*[7]

Tenemos aquí una nueva concepción de la novela sobre los decembristas de la cual Tolstoy tenía el proyecto; en adelante, deberá ser, precisamente, una novela campesina cuyo tema central sea, probablemente, la idea formulada por K. Levin: que la misión

[4] Diario de la condesa León Tolstoy, *París, 1930, t. I, p. 58.*

[5] *Héroe legendario de las* bilines, *epopeyas populares rusas.*

[6] Diario de la condesa León Tolstoy, *p. 43.*

[7] Ibíd., *p. 53.*

histórica del campesino ruso consiste en la colonización de las inmensas tierras de Asia. Esta tarea histórica se realiza exclusivamente en el marco del trabajo agrícola y de la edificación de una vida patriarcal.

De este modo, Tolstoy imaginó un decembrista que se encontrara en Siberia entre los campesinos colonizadores. Asistimos, entonces, a un cambio de perspectiva: en *Guerra y Paz,* Platón Karataiev, personaje inocente e ingenuo, aparece solamente como un elemento más del mundo de Pedro Besukhov; ahora es a la inversa: Pedro es integrado al horizonte visual del mujik, quien es el verdadero agente de la Historia. La Historia no es ya «el 14 de diciembre» y la Plaza del Senado,[8] sino el movimiento migratorio del campesino, perjudicado por el propietario. Sin embargo, el proyecto no se realizó. No quedan más que algunos bosquejos. Tolstoy intentó una aproximación al problema que plantea la literatura campesina: es decir, sus cuentos populares que son escritos no *sobre* los campesinos sino *para* ellos. Aquí Tolstoy ha llegado realmente a elaborar formas nuevas que, aunque todavía contienen ciertos aspectos tradicionales y ligados a géneros folklóricos —tal como la parábola popular—, son profundamente originales por su realización estilística. Pero queda claro que estos géneros implican formas cortas que no conducen a la novela campesina, ni tampoco llevan a la epopeya campesina.

Por esta razón, Tolstoy se aleja cada vez más de la literatura y vierte su visión del mundo en forma de ensayo, de artículo, de tratado, de compilación de aforismos de diferentes pensadores *(Pensamientos para todos los días),* etc. Las obras estrictamente literarias de este período *(La muerte de Iván Ilich,* la *Sonata a Kreutzer,* etc.) están escritas en su viejo estilo, pero con la presencia predominante de la crítica, de la acusación, de la moral abstracta. El combate encarnizado, pero sin esperanzas, que libra Tolstoy para elaborar una forma artística nueva, termina siempre con la victoria del moralista sobre el escritor: todas las obras de este período llevan esta marca.

Es en este momento, en el que Tolstoy lucha con todas sus fuerzas por una reorientación social de su creación artística, cuando el proyecto de *Resurrección* —su última novela— ve la luz, y que comienza un trabajo largo, penoso, entrecortado por la crisis.

Por su estructura, *Resurrección* se distingue radicalmente de las novelas anteriores de Tolstoy y, en cuanto al género novelístico, debe ser clasificada aparte. Si *Guerra y Paz* puede ser definida como una novela histórico-familiar (con orientación hacia la epopeya), si *Anna Karenina* pertenece al género psicológico-familiar, *Resurrección,* por su parte, debe ser designada como una novela socio-ideológica. Por sus características genéricas puede clasificarse bajo el mismo rótulo que la novela de Chernichevsky *¿Qué hacer?,* la novela de Herzen *¿Quién es el culpable?* y, si nos volvemos hacia la literatura de Europa occidental, las novelas de George Sand. Este tipo de novela tiene por base una tesis ideológica que concierne a la organización social, tal como se desea y tal como debería ser. Las formas sociales y las relaciones sociales son sometidas, a partir de esta tesis, a una crítica sistemática; crítica a la que se ajustan ya sea demostraciones formuladas bajo consideraciones abstractas, ya sea, a veces, tentativas de representación de un ideal utópico.

[8] *Alusión a la revuelta de los decembristas declarada el 14 de diciembre de 1825 y cuyo episodio decisivo sucede en la Plaza del Senado, en San Petersburgo.*

De este modo, encontramos que el principio de organización de la novela socio-ideológica está no en la vida de los grupos sociales (como sería el caso de la novela social que describe esta vida), ni en los conflictos psicológicos nacidos de relaciones sociales determinadas (como en la novela psicológico-social), sino más bien en una tesis ideológica que expresa un ideal social y ético bajo cuya luz está hecha la representación crítica de la realidad.

Por este motivo, y de acuerdo con las particularidades de su género, la novela *Resurrección* se constituye a partir de tres elementos: 1) la crítica sistemática de todas las relaciones sociales existentes; 2) la representación del «caso» que constituye la vida interior de los héroes, es decir, la resurrección moral de Nekhludov y de Katia Maslova y, 3) el desarrollo general sobre los puntos de vista sociales, éticos y religiosos del autor.

Estos elementos estaban, por cierto, presentes en las novelas anteriores de Tolstoy. Pero allí no cumplían más que una función secundaria dentro de la composición; la función principal estaba reservada para otros elementos: la representación valorizada de la vida psíquica y espiritual en el contexto patriarcal-terrateniente con predominio de la vida familiar, al mismo tiempo que la representación de la naturaleza y de la vida del «hombre natural». No hay ni siquiera indicios de todo esto en *Resurrección.* Basta con recordar el débil rol que juega en *Anna Karenina* la crítica a la cultura urbana, a las instituciones burocráticas y a la vida pública —crítica de la cual Konstantin Levin es el portavoz; por esta causa, tiene lugar la crisis moral de Levin y su búsqueda de un sentido de la vida—. En consecuencia son aquellos temas y solamente ellos los que definen la estructura de la novela.

Todo lo dicho incide sobre la composición de *Resurrección,* que es particularmente simple si se la compara con las de las obras anteriores, caracterizadas, inversamente, por cantidad de núcleos narrativos independientes conectados, en la intriga, por relaciones sólidas y esenciales. Así, en *Anna Karenina,* el mundo de los Oblonsky, el mundo de Karenin, el de Anna y Bronsky, el mundo de los Cherbatsky y el de Levin están pintados con interioridad, con una precisión y atención idénticas. Sólo los personajes secundarios son mostrados a través de la óptica que proporciona la mirada de los personajes principales: unos son vistos a través de Levin, otros a través de Bronsky, a través de Anna, etc. De igual modo, un personaje, a veces, es objeto de un relato independiente, como Koznizchev. Estos universos están estrechamente ligados entre sí, incluso, dentro de una apretada malla de lazos familiares y de otras relaciones esenciales. En *Resurrección,* el relato se centra únicamente en Nekhludov y, parcialmente, en Katia Maslova: los otros personajes y el resto del mundo están representados a través de la visión de Nekhludov. Los personajes de esta novela, aparte del héroe y de la heroína, no se ligan entre sí y no tienen en común más que entrar, episódicamente, en relación con Nekhludov. La novela no es, desde el punto de vista estructural, nada más que una serie de cuadros que representan la realidad social bajo una luz violentamente crítica; el hilo que une estos cuadros es la actividad exterior e interior de Nekhludov; la novela desemboca en las tesis abstractas del autor sostenidas por las citas del Evangelio.

La crítica a la realidad social es, incontestablemente y en especial para el lector de hoy, el elemento de mayor importancia y el más cargado de sentido. La crítica cubre un dominio muy vasto, más vasto que en cualquier otra novela de Tolstoy: la prisión

de Butyrki, en Moscú, las prisiones de tránsito en Rusia y en Siberia, el tribunal, el Senado, la Iglesia y los oficios religiosos, los salones de la alta sociedad, las esferas burocráticas, la alta y mediana Administración, los abogados liberales, los hombres de ley de tendencia conservadora o liberal, los administradores de diferente catadura, desde el ministro hasta el guardián de prisión, mujeres de mundo y de la burguesía, la pequeña burguesía de las ciudades y, finalmente, los campesinos, todo esto está integrado a la visión crítica de Nekhludov y del autor. Ciertas categorías sociales —como por ejemplo, la intelligentsia revolucionaria y los obreros— aparecen aquí, por primera vez, en el universo novelístico de Tolstoy.

La crítica a la realidad en Tolstoy está dirigida (como en su ilustre predecesor del siglo XVIII, Rousseau) contra toda forma de *convención social* en cuanto tal, contra todo lo que el hombre ha utilizado para recubrir la naturaleza. Es por eso que esta crítica está desprovista de verdadera historicidad.

La novela se abre con un vasto cuadro de la ciudad, la ciudad que aniquila la naturaleza y todo lo que es natural en el hombre. La edificación de la ciudad y de la cultura urbana está representada como la tentativa de unos cientos de miles de hombres de desfigurar la porción de tierra sobre la cual se asientan, de cubrirla de piedras para que nada pueda allí brotar, de arrancar la más mínima planta, de ahumar con el carbón y el petróleo, de talar los árboles, de expulsar los animales y los pájaros. Y la primavera misma, que ha llegado y vuelve a dar vida a lo que resta de naturaleza, nada puede contra el espesor del embuste social, de la convención que los hombres de las ciudades han inventado para sí mismos, para ejercer el poder unos contra otros, para engañarse mutuamente y torturarse.

Esta pintura grandiosa y puramente filosófica de la primavera en la ciudad, de la lucha de la naturaleza contra la cultura urbana corrompida, no le cede un punto por su amplitud, su fuerza lapidaria y la audacia de sus paradojas, a las mejores páginas de Rousseau. Da, de entrada, el tono de la denuncia que va a seguir y que recae, sobre todo, sobre las invenciones humanas: la prisión, la justicia, la vida mundana, etc. Como siempre en Tolstoy, el relato pasa inmediatamente de un plano muy vasto y general al de los más pequeños detalles, con la exacta consignación de los más mínimos gestos, de los ínfimos pensamientos, sensaciones y palabras de los hombres. El pasaje, brutal y directo, de lo general a lo particular es una de las características del arte de Tolstoy. Pero es en *Resurrección* donde su empleo es más sorprendente en la medida en que la generalización es allí más abstracta, más filosófica, y el detalle más pequeño y más seco.

La representación de la justicia es, en la novela, objeto de una elaboración particularmente meticulosa y profunda. Las páginas que se le consagran, son las más fuertes de toda la obra. Examinémoslas más detenidamente.

Las citas del Evangelio, puestas como epígrafes de la primera parte de la novela, revelan la tesis principal de Tolstoy: es inadmisible que un hombre pueda juzgar y condenar a otro hombre. Esta tesis es ilustrada por la situación clave de la novela: Nekhludov que se encuentra en el lugar del jurado, es decir, en la situación de juez en el proceso a Maslova, es, en realidad, el responsable de su caída y de su perdición. La pintura del proceso, tal como la ha concebido Tolstoy, debe mostrar que ninguno de los jueces que se desempeña en este proceso es, en realidad, el indicado para ejercer esta función:

el presidente y sus biceps, su buena digestión y su relación amorosa con una institutriz; el juez meticuloso de los lentes montados en oro, que está de pésimo humor porque viene de pelear con su mujer y ante cuyo comportamiento el tribunal se ríe; el animoso juez, que sufre de un catarro de estómago; el procurador, un carrerista de pocas luces y pretencioso; los jurados, en fin, hombres mezquinos y vanidosos, infatuados de sí mismos, orgullosos de su charlatanería estúpida. Ninguno puede ser designado para juzgar porque el juicio, en sí mismo, el que sea, no es más que una invención de los hombres, una invención perversa y falaz. Falso y desprovisto de sentido es también el enjuiciamiento, todo ese fetichismo de la formalidad y de las convenciones bajo las cuales la auténtica naturaleza del hombre está irremediablemente sepultada.

He aquí lo que nos dice el ideólogo Tolstoy. Pero la representación del proceso, cuadro magistralmente ejecutado, nos dice también otra cosa.

¿Qué es, en consecuencia, lo que se nos dice? En realidad se trata de un *proceso a la justicia,* un proceso motivado y convincente, el proceso a la nobleza encarnada por Nekhludov, a los jueces burócratas, a los jurados pequeño-burgueses, a aquellos, en fin, de la sociedad de clases y a las formas falaces de «justicia» que ella ha engendrado. El cuadro que Tolstoy erige ante nosotros no es otra cosa que la condenación, a partir de una reflexión social profunda y convincente, de la justicia de clase en el contexto de la realidad rusa de los años 1880. Tal *proceso social* está fundado y motivado: no es un juicio moral sobre un hombre abstracto, sino un juicio social cuyo objeto son las relaciones fundadas en la explotación y los que son sus portadores: explotadores, burócratas, etc. La idea de este proceso es progresivamente más clara y concluyente sobre el fondo de la representación artística que hace Tolstoy.

La obra de Tolstoy está total y profundamente marcada por la pintura del proceso social, pero su ideología abstracta no conoce más que el juicio moral inferido sobre sí mismo y la no-resistencia al mal social. Esta es una de las más graves contradicciones de Tolstoy; contradicción que nunca consiguió sobrepasar y que se manifiesta con claridad de este *proceso social a la justicia* que acabamos de analizar. La Historia y su dialéctica, la negación que, en la Historia, es sólo relativa y en la cual se halla ya contenida una afirmación, todo esto es totalmente extraño al modo de pensar de Tolstoy. Es por lo que su negación de la justicia como tal es absoluta y, en consecuencia, sin salida; no dialéctica, contradictoria. Su visión y su representación estéticas son más profundas; rechazando la justicia de clase, la burocracia, Tolstoy defiende el principio de una anti-justicia, de una justicia social lúcida y no meramente formal, enunciada por la sociedad misma y en su propio nombre.

La denuncia del sentido real —o más bien, absurdo— de todo lo que se hace durante el proceso, se lleva a cabo por medio de procedimientos artísticos bien definidos, que no aparecen por primera vez en *Resurrección* sino que ya han caracterizado a toda la obra precedente. Tolstoy representa tal o cual acción como adoptando el punto de vista de un hombre que la considera por primera vez, no sabe nada de su finalidad y, en consecuencia, no percibe más que el aspecto exterior de esta acción, con todos sus detalles materiales. En el momento que describe una acción cualquiera, Tolstoy evita cuidadosamente las palabras o expresiones con las que habitualmente las designamos.

A este procedimiento de representación se añade un segundo, estrechamente ligado al primero, que lo completa y que siempre es utilizado con él: describiendo el aspecto exterior de tal o cual acto social, de tal o cual comportamiento convencional —por ejemplo, la prestación de juramento, la apertura del proceso, la lectura del veredicto, etc.—, Tolstoy muestra siempre los sentimientos de los personajes que cumplen dichos actos. Además, descubrimos que estos sentimientos no tienen, a veces, relación alguna con los actos, les son extraños y provienen, muy a menudo, de preocupaciones bajamente materiales o físicas. Así, uno de los miembros del Tribunal, cuando preside con dignidad la entrada del jurado ante la audiencia respetuosamente puesta en pie, se esfuerza por adivinar, según el número de pasos que le restan por dar, si el nuevo tratamiento de su catarro estomacal va a ser eficaz. De este modo, el gesto está, en cierta forma, separado del que lo cumple y se convierte en una fuerza mecánica, independiente de los hombres y desprovista de sentido.

Finalmente, un tercer procedimiento viene a añadirse a los dos primeros. Tolstoy no deja de mostrar de qué modo esta pura fórmula social, mecánica, separada del hombre y vacía de sentido, termina por ser utilizada por los hombres para satisfacer sus ambiciones mezquinas y su avidez egoísta. Queda claro que los que sacan ventajas de ello hacen lo posible por mantener y defender estas formas cadavéricas. Los miembros del Tribunal, incluso los que están ocupados por pensamientos y sensaciones y por sus uniformes engalonados, totalmente ajenos al solemne procedimiento del juicio, experimentan la satisfacción vanidosa de ser importantes y reverenciados, y están fuertemente amarrados a las ventajas que obtienen de las funciones que ejercen.

Tolstoy procede siempre de este modo cada vez que quiere desenmascarar la mentira; en particular, en la famosa escena del oficio religioso celebrado en prisión.

Denunciando el carácter convencional y absurdo de los ritos religiosos, de las ceremonias mundanas, de las formas administrativas, etc., Tolstoy concluye en la negación absoluta de toda convención social, cualquiera que sea. En esto, su tesis está desprovista de todo elemento de dialéctica histórica. Lo que representa y desenmascara son las falsas convenciones, aquellas que han perdido su productividad social y que son conservadas por la clase en el poder, interesada en la dominación de clases. En realidad, las convenciones sociales pueden ser productivas y constituyen las condiciones indispensables de la comunicación. Y la palabra humana —que Tolstoy sabía utilizar con tal arte— ¿no es ella misma, al fin de cuentas, un signo convencional?

Este nihilismo, que termina por negar toda cultura humana en la medida en que sea convencional y artificialmente inventada por el hombre, está ligado al hecho de que Tolstoy desconocía la dialéctica histórica que entierra a los muertos en cuanto los vivos surgen para reemplazarlos. Tolstoy no ve más que a los muertos y le parece que el campo de la Historia se va a quedar vacío. Su mirada insiste en aquello que se descompone, en aquello que no se puede ni se debe mantener, no ve más que las relaciones de explotación y las formas sociales engendradas por ellas. Pero las formas positivas que alcanzaron la madurez en el campo de los explotados y que se organizaron a partir del hecho mismo de la explotación, él las ignora, no las percibe ni las cree. Es porque se dirige exclusivamente a los explotadores por lo que su prédica reviste un carácter nece-

sariamente negativo, bajo la forma de interdicciones categóricas y de negaciones absolutas, no dialécticas.[9]

Es también por esta razón por la que denuncia en su novela a la intelligentsia revolucionaria y a los representantes del mundo obrero. En esto no ve más que falsedad, convención y artificio humano; no percibe más que la contradicción entre formas exteriores y mundo interior y la utilización, para fines interesados y egoístas, de esas formas muertas.

He aquí como Tolstoy describe a Vera Bogoduchovska que es miembro del movimiento revolucionario «La Voluntad del Pueblo». La escena transcurre en prisión.

Nekhludov le preguntó por qué la habían metido en la cárcel. Vera se puso a hacerle, con mucha animación, un relato detalladísimo de todo lo que le había ocurrido, aunque en dicho relato, sus propias aventuras tenían menos importancia que la organización y el desarrollo de «*su partido*». El relato surgía salpicado de palabras extranjeras: *propagande, organisation, groupes, sections, sous-sections,* etc. La presa se encontraba completamente convencida de que todo el mundo conocía al dedillo lo que aquellos nombres querían decir, pero Nekhludov, por su parte, los oía por primera vez.[10]

Al universo natural y auténtico del campesino Menchov, se opone aquí el universo convencional, artificial y vacío de la militante revolucionaria.

En cuanto al dirigente revolucionario, el retrato que traza Tolstoy es aún más negativo: para Novodvorov, la acción militante, sus responsabilidades a la cabeza del partido y las ideas políticas mismas no constituyen más que el medio de satisfacer una ambición desenfrenada.

El militante obrero Markel Kondratiev, lector estudioso del primer tomo de *El Capital* y que adora a su maestro Novodvorov, queda privado, bajo la pluma de Tolstoy, de independencia de espíritu; hay en él un fetichismo intelectual que lo conduce a someterse sin reservas a una teoría científica convencional e inventada por los hombres.

De este modo Tolstoy elabora su crítica y el principio según el cual distingue todas las formas convencionales de la comunicación social; formas que han sido creadas por los habitantes de la ciudad para atormentarse a sí mismos y atormentar a los demás. Tanto los paladines de estas formas de explotación, como los revolucionarios que buscan destruirlas, son igualmente incapaces, según Tolstoy, de salir del círculo cerrado de la convención, del artificio y de la inutilidad.

En este mundo, toda actividad, sea convencional o revolucionaria, es igualmente falsa y extraña a la verdadera naturaleza del hombre.

¿Qué encontramos en la novela que contrabalancee ese mundo de formas y relaciones sociales convencionales?

En las obras anteriores de Tolstoy, esta función era cumplida por la naturaleza, el amor, el matrimonio, la familia, la procreación, la muerte, el arribo de las nuevas generaciones, una sólida actividad doméstica. Pero nada de esto encontramos en *Resurrección;* ni siquiera la muerte, con su efectiva grandeza. Al mundo social que se rechaza,

[9] *Sobre este tema, ver Plejanov,* Karl Marx i Lev Tolstoi.

[10] Resurrección, *Barcelona, Ed. Planeta, «Maestros Rusos», p. 1612.*

se opone el mundo interior de los héroes —de Nekhludov y de Katia—, su resurrección moral; de este modo, la prédica del autor se funda casi exclusivamente en la negación y la interdicción.

¿Cómo hace Tolstoy para asir esto y mostrarlo? No encontramos, en su última novela, esos cuadros tan sorprendentes y conmovedores de la vida espiritual, con sus tenebrosas pulsiones interiores, sus dudas, sus vacilaciones, su elevación y su caída, sus sutiles intermitencias de sentimiento y de humor, en suma, todo lo que Tolstoy desarrolla cada vez que representa la vida interior de Andrés Bolkonsky, de Pedro Besukov, de Nicolás Rostov y también de Levin. En el tratamiento de Nekhludov, en cambio, el autor da pruebas de una reserva y una parquedad excepcionales. Hay sólo unas páginas consagradas al joven Nekhludov que están escritas al viejo estilo (su primer amor de adolescente por Katia Maslova). El proceso interior de la *resurrección* no está de hecho mostrado: a la realidad viva del alma la sustituye una exposición seca sobre la significación moral de las emociones de Nekhludov. El autor parece urgido por pasar, lo más rápido posible, de la realidad empírica de la vida moral —de la que, como autor, no necesita y que le es ahora odiosa— a las conclusiones morales, a las fórmulas y luego, directamente, a los textos del Evangelio. Basta recordar ese pasaje del diario de Tolstoy, donde confiesa su repugnancia a hablar de la vida interior de Nekhludov, en particular de la decisión de éste de casarse con Maslova, y donde proclama su intención de representar los sentimientos y la vida de sus héroes «reprobándolos y ridiculizándolos». Sobre este último punto, Tolstoy no pudo cumplir su propósito; no llegó a separarse suficientemente de su personaje como para burlarse de él; pero el rechazo que experimentaba le impidió abandonarse a la descripción de su vida interior, obligándolo a «congelar» lo que tenía que decir: rehusándose a amar a sus héroes no pudo encontrar las palabras verdaderas para representarlos. En todas partes, el balance moral de las emociones y las experiencias; en todas partes, el balance erigido por el autor reprime su pulsación vital en aquello que tiene de irreductible a las fórmulas morales.

La vida interior de Katiuscha, está representada también de una forma seca y contenida, según el punto de vista del autor y no el propio punto de vista de Katiuscha. Sin embargo, era precisamente este personaje el que debía jugar el rol principal en la novela. El tipo del «noble arrepentido», es decir, Nekhludov, se le representaba ya a Tolstoy bajo un aspecto casi cómico. No es casualidad que en su diario hable de la necesidad de introducir la «parodia» en la representación que hace de Nekhludov. Todos los aspectos positivos de la narración van a ser concentrados en Katiuscha. Aspectos que podían y debían arrojar una sombra sobre el conflicto interior de Nekhludov, sobre su arrepentimiento, a fin de que aparezca reducido a «el conflicto de un noble».

«Tú quieres servirte de mí para tu salvación», dice Katiuscha a Nekhludov, rechazando su propuesta de matrimonio, «Obtuviste de mí el placer en esta vida y también gracias a mí quieres salvar tu alma en el otro mundo.»

Aquí Katiuscha caracteriza, con justeza y profundidad, el egoísmo feudal del «noble arrepentido» y la atención exclusiva que otorga a su «yo». El conflicto interior de Nekhludov no tiene otro objeto, en última instancia, que su propio «yo». Es el interés único que él se otorga a sí mismo, el que determina todas sus emociones, sus actos, su nueva ideología. El mundo entero, la realidad con todo el mal social que comporta,

no tiene para él ninguna existencia en sí mismo. Sólo cuenta en tanto interesa a su problema interior: quiere servirse de él para ganar su salvación.

Katiuscha no está sujeta al arrepentimiento; no sólo porque siendo ella misma la víctima no tiene razón para arrepentirse, sino, y sobre todo, porque ella no puede ni quiere detenerse en su propio «yo». No es a sí-misma a quien ella mira, es a su entorno, al mundo que la rodea.

Encontramos la siguiente nota en el diario de Tolstoy:

(A Korevskaia) Después de la resurrección, Katiuscha, por momentos, dibuja sonrisas maliciosas, perezosas, como si hubiera olvidado todo lo que anteriormente tomaba por verdadero: ella tiene ansias de vivir, de ser dichosa.

Este motivo, de una fuerza y una profundidad excepcionales, desdichadamente, queda en esbozo en la novela. Por eso, Katiuscha no es capaz de comprender en profundidad su resurrección moral y de concentrarse en la verdad puramente negativa que Tolstoy le ha hecho descubrir. Ella tiene, simplemente, ansias de vivir. Se comprende fácilmente que Tolstoy no haya podido fijar en el personaje de Maslova ni la ideología de la novela, ni su crítica absoluta, ni su negación de la realidad. Porque, esta ideología y esta crítica (una crítica que, por así decir, no es una crítica de clase) están, precisamente, desarrolladas en el terreno del solipsismo del «noble arrepentido». Era Nekhludov quien debía constituir el principio organizador de la novela; en consecuencia, la representación de Katiuscha no podía ser más que escueta y reducida, constituida sólo a la luz de las preocupaciones de Nekhludov.

Pasemos ahora al tercer punto: la tesis ideológica a partir de la cual se organiza la novela.

La función arquitectónica de esta tesis se pone de manifiesto a la luz de lo que venimos diciendo. No hay, en rigor, nada en la novela que sea neutro en relación a la tesis ideológica. Tolstoy no se permite más, como hacía en *Guerra y Paz* o en *Anna Karenina,* mostrar los hombres o las cosas simplemente por sí mismos. Cada palabra, cada epíteto, cada comparación se relaciona directamente con esta tesis ideológica. El autor, no sólo no teme ser tendencioso sino que subraya esta tendencia tomada ante cada detalle, ante cada palabra de su obra, con una excepcional osadía literaria, casi con provocación.

Es suficiente, para convencerse, comparar la escena del levantarse de Nekhludov, su *toilette* y su desayuno (cap. III), con una escena del todo análoga por su contenido, del levantarse de Oblonsky en *Anna Karenina.*

En *Anna Karenina,* cada detalle de la escena, cada epíteto, cumplía una función puramente representativa: el autor nos mostraba, simplemente, su personaje y los objetos que lo rodeaban y se abandonaba, sin remordimientos, al placer de representar aquello cuya fuerza y sabor proviene de que el autor se complace en describir a su personaje, su alegría de vivir, su frescura, y de que ame los objetos con los que se rodea.

En la escena paralela del levantarse de Nekhludov, la palabra no tiene más función representativa, está allí para denunciar, acusar, deplorar. La representación en su conjunto está subordinada a esta función.

He aquí el comienzo de la escena:

En el mismo instante en que la Maslova, sentada en un cuarto de la Audiencia, se quitaba los zapatos que le martirizaron los pies durante el camino de la prisión al Tribunal, el sobrino de sus antiguas amas, el príncipe Dimitri Ivanovich Nekhludov, su seductor, permanecía aún acostado sobre el blando colchón de plumas de su gran lecho de muelles. Cubierto con una camisa de tela de Holanda, de pechera elegantemente plegada, fumaba un cigarrillo...[11]

El despertar del «seductor» en una habitación lujosa, sobre un lecho confortable, está aquí opuesto, directamente, a la mañana en la prisión de Maslova y al penoso trayecto que debe cumplir para dirigirse al Tribunal. Así, el carácter tendencioso de la representación está dado de golpe, determinando el principio según el cual los detalles y los adjetivos son elegidos: todos deben servir a esta oposición relevante. Los adjetivos que caracterizan el lecho de Nekhludov, por ejemplo (grande, sobre resortes, de colchón de plumas), su camisa (viene de Holanda, es apropiada, con una chorrera cuidadosamente planchada —¡cuánto de trabajo en todo esto!—) están enteramente sujetos a esta función de crítica social duramente remarcada. De hecho, no hay aquí representación sino denuncia. La escena en el tocador es tratada de la misma manera. Nekhludov lava con agua fría «su cuerpo blanco y musculoso»; su ropa interior está «bien planchada», sus botas «brillantes como espejos». En todas partes, el autor pone en evidencia la cantidad de trabajo que requiere cada elemento de ese confort —en particular por la repetición de las palabras «preparado», «planchada», «el traje cepillado y doblado», el parquet «pulido la víspera por tres ganapanes», etc.—. Es como si Nekhludov se vistiera con el trabajo de otros hombres; el aire que respira está saturado del trabajo de los otros.

El análisis revela el carácter tendencioso del estilo de Tolstoy, remarcado a cada instante. Es evidente que la tesis ideológica tiene valor determinante para la constitución del estilo. Lo mismo se infiere de la arquitectura de la novela, tomada en su conjunto. Basta recordar los procedimientos utilizados en la representación del proceso judicial: tenían por única función mostrar lo inadmisible que hay en todo juicio llevado a cabo por un hombre sobre otro hombre. Las escenas del proceso, del oficio religioso, etc., están construidas como *argumentos* a favor de ciertas posiciones ideológicas del autor. Cada detalle de la descripción responde a esta función.

Pero, a pesar de su carácter fuertemente tendencioso, la novela ni es aburrida, ni está desprovista de vida. Tolstoy construye una novela socio-ideológica con una maestría excepcional. Podemos, incluso, decir que *Resurrección* es el ejemplo más perfecto y el más consumado de este género de novela, no sólo en la literatura rusa, sino también en la literatura europea.

Venimos de considerar cuál es la significación de la tesis ideológica en el nivel formal y artístico. Giremos ahora hacia el contenido de la tesis. No es éste el lugar para entrar en detalle en la filosofía religiosa de Tolstoy y en sus concepciones sociales y éticas. Por esto no abordaremos más que sucintamente el examen del contenido de la tesis ideológica puesta en obra en la novela.

La novela se abre sobre dos textos tomados del Evangelio (el epígrafe) y se cierra de la misma manera (lectura del Evangelio por Nekhludov). Todos estos textos sirven para

[11] Resurrección, *pp. 1407-1408.*

reforzar una idea mayor: no debemos juzgar a otro ni hacer nada para luchar contra el mal existente. Los hombres, enviados al mundo por la voluntad de Dios —maestro de la vida— en calidad de trabajadores, deben cumplir la voluntad del maestro. Es esta misma voluntad la que se expresa en los diez mandamientos que prohiben toda violencia ejercida contra el prójimo. El hombre no puede más que obrar sobre sí mismo, sobre su «yo» interior (búsqueda del reino de Dios que está *en* nosotros), el resto vendrá por añadidura.

Cuando en las últimas páginas de la novela esta idea le es revelada, Nekhludov comprende allí claramente de qué modo el mal, que reina en todas partes, triunfa, mal del cual él ha sido testigo desde el comienzo de la novela: *no se puede vencer al mal más que por el renunciamiento a la acción, la no-resistencia.*

Comprendió entonces perfectamente este pensamiento: el único medio seguro de salvar a los hombres del pavoroso mal que sufren consiste simplemente en que se reconozcan siempre culpables ante Dios y, por consiguiente, indignos de castigar o corregir a sus semejantes. Nekhludov veía ahora muy claro que el terrible mal que había observado en las prisiones y la tranquilidad, el aplomo de los que lo cometían, provenía de que los hombres quieren realizar una obra imposible: reprimir el mal, cuando ellos mismos son malos.

«¡No! ¡No es posible que sea tan sencillo!», se decía Nekhludov. A pesar de todo, comprobaba hasta la evidencia que, por extraño que esto le hubiera parecido al principio y por acostumbrado que estuviera a lo contrario, era ésta —y no sólo teórica sino absolutamente práctica— la verdadera solución del problema.[12]

Tal es la ideología que organiza esta novela de Tolstoy.

El hecho de que esta ideología se manifieste no formulada en un desarrollo abstracto sobre la moral o la filosofía religiosa sino a través de una representación basada en los hechos de la realidad concreta, sobre los hechos de la vida cotidiana de Nekhludov, con todas sus características sociales, pone claramente en evidencia sus raíces sociales y psicológicas.

¿De qué modo la vida de Nekhludov instala la cuestión a la cual responde la ideología de la novela? De hecho, lo que causa de pronto los sufrimientos y la angustia de Nekhludov, no es el mal social como tal, sino *su participación personal en él.* Es a este problema de la participación personal en el mal que reina en la sociedad al cual están ligados indisolublemente los tormentos y las inquietudes de Nekhludov. ¿Cómo hacer cesar esta participación, cómo liberarse de ese lujo que cuesta tanto esfuerzo a los otros, cómo liberarse de la propiedad terrateniente ligada a la explotación de los campesinos, cómo liberarse de las obligaciones de la vida pública que contribuye a reforzar la servidumbre y, sobre todo, cómo redimir su conducta bochornosa, su falta para con Katiuscha?

El problema de la participación personal en el mal, disimula el problema del mal en sí mismo en tanto que realidad objetiva, y hace de este último una cosa secundaria que deriva al problema del arrepentimiento personal y del perfeccionamiento de sí. La realidad objetiva, con sus problemas concretos, está como disuelta y absorbida por el problema individual y subjetivo del arrepentimiento, de la purificación y de la resu-

[12] Resurrección, *pp. 1901-1902.*

rrección moral. Ha habido, de pronto, una sustitución fatal del problema del mal objetivo por el problema de la participación personal en el mal.

Es precisamente en esta última cuestión donde la ideología de la novela aporta una respuesta; y la forma misma en la que el problema está planteado conduce a que esta ideología quede situada en el plano subjetivo, como un problema personal. Indica una salida subjetiva al explotador arrepentido, y llama a los otros al arrepentimiento. La cuestión de los explotados no se plantea: ellos son dichosos porque son inocentes y no pueden suscitar más que envidia.

En el momento en que Tolstoy trabajaba en su novela, en el mismo momento en el que intentaba desplazar el centro de gravedad hacia Katiuscha, escribía en su *Diario:*

> Hoy salí a pasear. Visité a Konstantin Belov. Es lastimoso. Después, atravesé la aldea. En lo de ellos, está bien, y en lo nuestro, está el oprobio.

Los mujiks son pobres, están enfermos, pero son dichosos porque no tienen nada de qué avergonzarse. El *Diario* y la correspondencia de Tolstoy están, en este período, atravesados por el hilo rojo de la envidia hacia aquellos que, en un mundo en el que reina el mal social, no tienen razón para estar avergonzados.

La ideología de *Resurrección* está dirigida a los explotadores. Se constituye a partir de los problemas que plantean los representantes, acometidos por el arrepentimiento, de una clase en plena declinación y en plena descomposición: la nobleza. Estos problemas están desprovistos de toda perspectiva histórica. Los representantes de esta clase no tienen un punto de apoyo sólido en el mundo exterior, no tienen tarea histórica que cumplir; es por esto por lo que están exclusivamente concentrados sobre su propia persona, sobre su problema interior. Es verdad que la ideología abstracta de Tolstoy comportaba elementos esenciales que la acercaban al campesinado, pero esos aspectos no estaban integrados en la novela como principios de organización interna; esta organización permanece centrada en la persona del noble arrepentido que es Nekhludov.

De este modo, en el fundamento de la novela, se encuentra el problema de Tolstoy-Nekhludov: «¿Cómo puedo yo, que soy un individuo perteneciente a la clase dominante, liberarme solo de la participación en el mal social?» La respuesta a esta pregunta es la siguiente: «Cese de participar interior y exteriormente, y por ello obedezca las órdenes estrictamente negativas».

Plejanov tiene toda la razón cuando caracteriza la ideología de Tolstoy de la manera siguiente:

> Incapaz de sustituir en su campo visual los explotados por los explotadores —dicho de otro modo, de pasar del punto de vista de unos al de los otros—, Tolstoy debía, naturalmente, orientar sus esfuerzos hacia el progreso moral de los explotadores exhortándoles a reconocer sus perversas acciones. Es por esto que su prédica moral revistió un carácter negativo.[13]

El mal objetivo que comporta un sistema social fundado en la división de clases —representado por Tolstoy con una fuerza excepcional— está encuadrado, en la novela por la visión subjetiva de un representante de la clase históricamente condenada, que intenta encontrar una salida orientándose hacia la *inacción histórica concreta.*

[13] *Plejanov,* op. cit., *p.* 76.

Para concluir, algunas palabras sobre la significación de *Resurrección* para el lector contemporáneo.

Hemos visto que es la crítica la que constituye el punto dominante de la novela. Hemos visto también que el principio generador de forma de esta representación crítica de la realidad residía en el pathos del juicio —de un juicio estéticamente activo e implacable—. El acento de esta representación es mucho más enérgico y revolucionario que las tonalidades del arrepentimiento, del perdón, de la no-resistencia, que colorean los conflictos interiores de los personajes, y las tesis ideológicas o abstractas, enunciadas en la novela.

Son los elementos de crítica social los que hacen el interés de esta obra. Los procedimientos artísticos que Tolstoy ha puesto a punto en esta novela permanecen, todavía hoy, ejemplares e insuperables.

Desde hace un tiempo, la literatura soviética trabaja con obstinación en la búsqueda de formas nuevas para la novela ideológica y social, que es, sin duda, el género más importante y más actual en la literatura contemporánea. La novela social e ideológica, la novela socialmente tendenciosa es, al fin de cuentas, una forma literaria perfectamente legítima. El rechazo a tomar en cuenta esta legitimidad puramente estética es un prejuicio ingenuo, propio de un cierto esteticismo superficial que fue hace tiempo superado. Pero, debe admitirse, es una de las formas más difíciles y más riesgosas de la novela. Es demasiado tentador, en efecto, elegir el camino del menor esfuerzo: eludir una dificultad por la ideología (por una buena orientación ideológica), transformar la realidad en una mala ilustración, o bien, inversamente, introducir la ideología bajo la forma de indicaciones, de anotaciones, de deducciones abstractas que no se funden orgánicamente con la representación. Organizar el conjunto del material estético sobre la base de una tesis ideológica que está netamente definida sin desecar, matar, la realidad concreta de la vida, he aquí una tarea intensa y ardua.

Tolstoy ha cumplido la suya con una maestría excepcional. Novela ideológica ejemplar, *Resurrección* puede revelarse extremadamente útil en las investigaciones literarias de hoy.

Mijaíl M. Bajtín*

* *Traducción del francés por Sylvia Iparraguirre. Tomado de* Mikaïl Bakhtine: le principe dialogique, *París, Collection Poëtique, Editions du Seuil, 1981, de Tzvetan Todorov, de la última parte.* Annexes: Ecrits du cercle de Bakthine, *traducido del ruso al francés por Georges Philippenko con la colaboración de Monique Canto.*