

La proyección óptima*

Aleksandar Flaker

El concepto de «proyección óptima» surgió en el curso de un debate que tuvo lugar en un simposio que rusistas checos y eslovacos organizaron en Modra, cerca de Bratislava, en el año 1967. Al replicar en una discusión sobre los tipos de utopía, Lotman destacó la búsqueda de una «variante óptima» como principio que caracteriza la ciencia y el arte en la época de la dominación de la vanguardia —en los años 20.¹ Remitiendo a Lotman, el sintagma modificado entró en circulación en la parte final de mi estudio «Problemas de la vanguardia rusa», incluido en una recopilación de trabajos sobre las funciones sociales de los textos de vanguardia. Destaqué cómo la función básica de éstos es la revaloración estética, a la que se ligán las funciones sociales de «la revaloración moral, ética y social de todo el sistema de relaciones de vida, de todo lo que designa la palabra rusa *byt*», y esa función es posible gracias a la presencia de una proyección óptima en el futuro. También aduje ejemplos de la obra de Maiakovski y de Jlébnikov.²

* «Optimalna projekcija», en: A. F., *Poetika osporavanja*, Zagreb, Skolska knjiga, 1984, pp. 66-72.

¹ «O sovjetskoj avangardi», *Umjetnost rijeci*, XI, n° 4, 1967, p. 353.

² *Stilske formacije*, Zagreb, 1976, pp. 260-261; «Das Problem der russischen Avantgarde», en: *Von der Revolution zum Schriftstellerkongress*, Berlín, 1979, pp. 200-201.

2 Aleksandar Flaker

Por su significado latino original (*pro-jectio* — lanzamiento hacia adelante, a lo lejos) y por el hecho de que es tomado de la matemática y la física, el concepto corresponde a una serie conceptual que la vanguardia desarrolló; con él se subraya también el principio constructivo de una gran parte de los textos de vanguardia, se destaca la orientación de tales textos a un futuro en nombre del cual es posible revalorar el pasado y negar el presente, y el calificativo «óptima» supone la posibilidad de una *elección* entre otras proyecciones posibles —lo que para los textos de vanguardia es, en mi opinión, esencial.

El concepto es confirmado, en realidad, también por una serie de autodenominaciones de distintos movimientos de vanguardia (futurismo, constructivismo, zenitismo,* ultraísmo) que contienen, en efecto, una proyección de futuro, y puede ser fundamentado también por declaraciones de los portadores de la vanguardia en las diferentes literaturas. Así Apollinaire se alinea entre aquellos que luchan *aux frontières / De l'illimité et de l'avenir* (en las fronteras de lo ilimitado y del porvenir — *La jolie rousse*, cf. *G. Apollinaire*, París, 1956, p. 153). «[A]udaces proyecciones» llama Tuwim programáticamente a su poesía (*Poezja*, en: J. Tuwim, *Dziela*, I, 1, Varsovia, 1955, p. 117). «Variantes propedéuticas para gran, virtuoso trazo a pesar de todo» llama Krleza a la pintura de vanguardia en 1917;³ es frecuente en él el concepto de «asíntota».⁴ Él se sirve también de otras series semánticas geométricas y astronómicas, caracterizando el «progreso» ante todo como «movimiento en un sentido explosivo en todas las direcciones»,⁵ y después adopta la metáfora de Engels de la «espiral» que conduce «hacia la Cosmópolis».⁶ El concepto geométrico de «espiral» aplicado al movimiento histórico del arte lo hallamos también en Zamiatin: «Una ecuación es el movimiento del arte: la ecuación de una espiral».⁷ En

* N. del T. Zenitismo: movimiento artístico surgido de la revista de vanguardia *Zenit*, publicada por Ljubomir Micic en Zagreb entre 1921 y 1927. El zenitismo promovía una mezcla de futurismo, expresionismo y constructivismo. *Zenit* fue la principal revista de vanguardia en el territorio de la ex-Yugoslavia.

³ M. Krleza, *Dnevnik*, 1, Sarajevo, 1977, p. 298.

⁴ *Ibidem*, p. 311.

⁵ *Ibidem*, p. 321.

⁶ «Eppur si muove», en: M. Krleza, *Dnevnik*, 2, Sarajevo, 1977, p. 254.

⁷ «O sintetizme», 1922, en: E. Zamiatin, *Litsa*, Nueva York, 1955, p. 233. Traducción en: *Knjizevna smotra*, XII, n° 40, 1980, p. 38.

él, como en Tuwim, hallaremos una confirmación del concepto mismo de «proyección»:

La vida misma dejó hoy de ser chatamente real: no se *proyecta* en las coordenadas inmóviles de antes, sino en coordenadas dinámicas einstenianas, revolucionarias. Dentro de esta *nueva proyección* son desplazadas, fantásticas, desconocidas y conocidas, las más acostumbradas fórmulas y cosas.⁸

Ya un superficial examen de los textos teóricos y críticos del LEF muestra cómo sus colaboradores se sirven gustosamente de metáforas que se basan en conceptos científicos. Así Levidov habla de «el gran proceso de desintegración del átomo en el arte que efectúa el futurismo»;⁹ para Chuzhak, el arte es «construcción de modelos dialécticos del mañana»,¹⁰ y Grossman-Roshchin compara directamente el arte con la ciencia, atendiendo precisamente a la superación de la empiria de la cotidianidad:

Así como la ciencia que no salga de los límites de lo concretamente dado no constituirá ninguna ciencia, porque está ausente el elemento de *generalización*, tampoco el arte que no salga de los límites del *presente* nunca será arte.¹¹

En realidad, una proyección óptima no nombrada está presente en Chuzhak también cuando habla del «futur-exactismo» como de un «arte concreto — de antefuturo»¹² o cuando exige «la revaloración de las ideas futuristas en señal del permanente desplazamiento a *lo lejano* del hombre que siente de una manera comunista el mundo».¹³ Un arte con su punto de partida en el presente, pero con «una lejanía de la plena realización de su pronóstico [el del LEF]», naturalmente, en el futuro, es el que representa también Arvatov, quien se opone al concepto de «utopía» y prefiere hablar de «parada final del movimiento».¹⁴ Grossman-Roshchin, al contrario de Arvatov, acepta, a decir verdad, el concepto de «utopismo», hasta en sus-

⁸ «Novaia russkaia proza», 1923, ob. cit., p. 209 (el subrayado es mío — A. F.).

⁹ M. Levidov, «O futurizme neobjodimaia stat'ia», *LEF*, n° 2, 1923, p. 136.

¹⁰ N. Chuzhak, «K zadacham dnia», *LEF*, p. 146.

¹¹ I. Grossman-Roshchin, «O prirode deistvennogo slova», *LEF*, n° 2, 1924, p. 95.

¹² Art. cit., p. 152.

¹³ Art. cit., p. 147.

¹⁴ B. Arvatov, «Utopiia ili nauka?», *LEF*, n° 4, pp. 17-19.

4 Aleksandar Flaker

titución de «futurismo» como una «palabra demasiado general», pero más como propuesta de un nuevo nombre para el movimiento artístico que como meta del movimiento. Introduce el concepto de «*elemento utópico*», que interpreta como «elemento de perfección deseada», vinculándolo con el movimiento «hacia un estadio superior, hacia una superación», y ello «con un salto al futuro».¹⁵

El concepto de «proyección óptima» no significa para nosotros lo mismo que el concepto de «utopía». La «utopía» ya por su semántica original designa un «lugar» o también un «país» que no existe, y los textos que le han dado forma a la utopía la señalan por lo regular como un espacio cerrado, limitado, con una estructura social ideal que es contrapuesta a las relaciones sociales reales. Precisamente esa estructura cercada por un «muro» y jerarquizada es la que niega Zamiatin en su novela *distópica*, *Nosotros*, y un evidente escepticismo hacia el espacio rígidamente estructurado del futuro, con una jaula en la que está encerrado un fumador y un borracho con una guitarra, caracteriza también el final utópico de la comedia *La chinche* (1928) de Maiakovski.

«Proyección óptima» no designa un espacio idealmente estructurado del futuro, ni siquiera trata de definirlo, sino que designa el *movimiento como elección* de la «variante óptima» en la superación de la realidad. Así, la novela de Zamiatin rechaza, en realidad, sólo una de las posibles variantes de sociedad del futuro, y es un «panfleto que no se refiere al comunismo, sino al socialismo de Estado, bismarckeano, reaccionario, richtereano», como observó Voronski.¹⁶ Entretanto, por otra parte, Jlébnikov busca y elige en el «pluralismo»¹⁷ de sus visiones la proyección *óptima*, probando diferentes variantes, desde las idílico-pastorales hasta las constructivo-civilizacionales. En esencia, la vanguardia en sus textos representativos es contraria a la utopía y rechaza toda cosificación del ideal, realizando en cada ocasión nuevamente una elección poética propia, individual, y conforme a ello también cambiando su estrategia.

La «proyección óptima» así entendida es una característica constitutiva de muchos textos representativos de la vanguardia. En la literatura rusa la hallamos, en diferentes variantes y mutaciones, en Maiakovski. Pode-

¹⁵ Art. cit., pp. 95-96.

¹⁶ «Evguenii Zamiatin», 1922, en: A Voronski, *Literaturnye tipy*, 2ª ed., Moscú, 1927, p. 35.

¹⁷ D. Oraic, «Utopijski projekti Hljebnikova», *Knjizevna rec*, n° 102, 1978, pp. 11-12.

mos identificarla desde el «año 16», caracterizado mesiánicamente, con una «corona de espinas», y nada lejano, que él ve como un año revolucionario en *La nube en pantalones* (1914-1915, V. Maiakovski, *Polnoe sobranie sochinenii*, 1, Moscú, 1955, p. 185); después, en el espacio futuro del «soleado país intacto» en *Marcha de izquierda* (1918, ob. cit., a, p. 23), o en la visión del «mundo de los comuneros» y «nuestra soleada Comuna» (*Misterio Bufo*, 1918), sin que esta «comuna», en realidad, se defina en modo alguno. Algo más tarde Maiakovski subraya como su proyección óptima una «tercera revolución / del espíritu» en un poema que hasta con el título caracteriza una proyección de futuro (*IV Internacional*, 1922, ob. cit., 4, p. 103), y el sintagma mismo de «revolución del espíritu» lo comparte Maiakovski con Berdiaev,¹⁸ como el concepto berdiaeviano de «ley mortífera de la entropía»,¹⁹ contrario a la proyección óptima, es compartido también por Zamiatin cuando habla de «fría, azul como hielo, como helado infinito interplanetario: la ley de la entropía».²⁰ La problemática de la proyección óptima adquiere un lugar especial, naturalmente, en «Petición a nombre de...», evidentemente inspirado por el «proyecto» de Fiodorov,²¹ como un desenlace catártico del poema trágico de Maiakovski *Sobre esto* (1923), con la idea del «taller artesanal de las resurrecciones humanas» (ed. cit., t. 4, p. 181) con la que se motiva la parte final del poema, pero también con los signos tradicionales de fe-esperanza-caridad y la proyección óptima global de una humanidad *unida*.²² Connotaciones distópicas provocará ya el espacio del futuro con la jaula en el centro del espacio global interconectado (mediante instalaciones técnicas) de la federación mundial en la parte final de *La chinche* (1928), y la proyección óptima de nuevo aparecerá en forma de la Mujer Fosfórica y del poema himnico «Tiempo, ¡adelante!» al final de *El baño* (1930), pero ya con las formulaciones que son características de los textos propagandísticos del primer quinquenio y con una acentuada función de cuestionamiento del modelo social burocrático.

¹⁸ N. Berdiaev, *Mirosozertsanie Dostoevskogo* (1921), París, 1968, pp. 135-137.

¹⁹ *Ibidem*, p. 150.

²⁰ «O literature, revoliutsii i entropii», 1924, en: E. Zamiatin, *Litsa*, pp. 249-250.

²¹ Cf.: N. Berdiaev, *Russkaia ideia*, París, 1971, pp. 210-211.

²² Cf.: A. Flaker, «Kako funkcionira avangardni tekst ili 'O tome'», *Knjizevna kritika*, X, n° 1, 1979, pp. 75-76, trad. al alemán en: *Teorijska istrazivanja. 1. Teorija recepcije*, Belgrado, 1980, pp. 81-90.

Hallaremos una proyección óptima en el encuentro del bolchevique Arjipov y la dama noble y médica Natalia Ordinina en «la parte más luminosa» del segundo «tríptico» en la novela *Año desnudo* (1921) de Pilniak, lo que adquiere una importancia especial para la interpretación de la novela con arreglo al propósito constructivo autoral claramente señalado, y, conforme a ello, también para la catalogación del escritor, sólo aparentemente «espontáneo», entre los «‘vanguardistas’ típicos» o los «‘vanguardistas’ verdaderos».²³

Portador de una proyección óptima en *Caballería roja* (1924-1926) de Bábel es, ante todo, el viejo judío Guedalí con su declaración sobre la «Internacional de los hombres buenos» (I. Bábel, *Izbrannoe*, Moscú, 1957, p. 40), pero también el propagandista del Partido, Galin, que ve la depuración del «núcleo» revolucionario «de la cáscara» en la característica imaginalidad «geométrica» del «foco social» de la Caballería Roja y la «curva de la Revolución» (ibídem, pp. 87-88) que conduce hacia el tiempo futuro. Precisamente a la luz de esas proyecciones óptimas y del cielo estrellado de Bábel ve el lector la criminal dureza de los detalles en la campaña de la Caballería Roja.

En el ejemplo de la prosa soviética rusa se puede estudiar no sólo el pluralismo de las proyecciones óptimas, sino también la ruptura o, también, la modificación de éstas. La proyección en el futuro de la civilización técnica, la pérdida de la casa familiar y la desaparición de las categorías emocionales en el mundo de «lo nuevo», del que son representantes el «salchichero» Andrei Babichev y el «hombre-máquina» y futbolista Volodia Makarov, a quien «envidia» el narrador de *Envidia* (1927) de Olesha, ya no se puede llamar óptima, pero es como si *Pepita de guinda* (1929), la *novella* de Olesha, fuera el mejor comentario de *Envidia*, con una marcada proyección distinta, realmente óptima, de la estatura del árbol poético dentro del «gigante de hormigón» en el «cruce de mundos — del práctico y el imaginario» (Iu. Olesha, *Povesti i rasskazy*, Moscú, 1965, pp. 261 y 257).

Desde luego, hay que distinguir las proyecciones óptimas en las obras de la vanguardia del optimismo trágico, en esencia biológico, por ejemplo, en los finales de las novelas (*El Don apacible*, la segunda parte de *Campos roturados*) o noveletas (*El destino de un hombre*) de Shólojov, cuando al final del texto aparecen niños, propios o adoptados, como portadores de

²³ P. B. Palievskii, *Puti realizma*, Moscú, 1974, pp. 75 y 79.

una visión optimista del futuro como catarsis en relación con el «destino humano» de los caracteres conformados de manera tradicional. Sin embargo, probablemente no es casual el concepto de «tragedia optimista», que de buena fe adoptó la crítica soviética a partir de los años 50, ligado a la aparición del drama *La tragedia optimista* (1933), de Vsevolod Vishnevski, que funcionalizó la experiencia del teatro de vanguardia, especialmente de los textos dramáticos caracterizados como expresionistas.

La ruptura de la proyección óptima en el significado que le hemos dado es característica en los textos de fines de los años 20 y en los años 30. En particular, esto vale para los textos que surgieron dentro del grupo OBERIU,* que se distinguen por un marcado carácter paródico, humor negro y absurdo, y se pueden comparar con los textos de los surrealistas europeos que también se caracterizan por la ruptura de la proyección óptima —después de los *Aufbruch* expresionistas y del «mesianismo» expresionista.²⁴

Sin embargo, también en los textos programáticos de los surrealistas europeos está marcadamente presente la proyección óptima en el «mañana» o la «nueva vida» (Marko Ristic),²⁵ y en el discurso de Tristán Tzara en el Congreso por la Defensa de la cultura celebrado en París en el año 1935, es hasta mencionada:

Si él [el poeta —A. F.] no acepta esa sociedad y ese mundo que lo creó, entonces es por eso que ha de crear uno nuevo que responda más a sus deseos. Si, yendo más lejos, él identifica las desdichadas condiciones de existencia con la realidad del mundo exterior y se marcha a su mundo interior, entonces ése no es un proceder final, no es el fin de cierto proceso — él actúa así para dirigir una *proyección* de su mundo interior hacia el *futuro* como cierta magnitud realizable, como una esperanza constantemente creciente.²⁶

* N. del T.: OBERIU (*Ob'edinenie Real'nogo Iskusstva*, Unión del Arte Real), grupo literario-teatral que existió en Leningrado entre 1927 y comienzos de los años 30. Entre sus miembros se destacan los escritores Daniel Harms y Alexandr Vvedenskii, precursores de la literatura del absurdo.

²⁴ Sobre el «expresionismo mesiánico» véase en: S. Vietta, H.-G. Kemper, *Expressionismus*, Munich, 1975, pp. 186-203.

²⁵ Cf.: B. Aleksic, «Red predgovora, red jelenskih rogov», en: *Poezija nadrealizma u Beogradu*, Belgrado, 1980, pp. 12 y 15.

²⁶ *Mezhdunarodnyi kongress pisatelei v zashchitu kul'tury. Parizh, iium' 1935*, Moscú, 1936, pp. 402-403.

8 Aleksandar Flaker

En esta declaración de Tzara, formulada en un congreso que fue marcado por el suicidio de René Crevel, el poeta surrealista que, diez años después de las reflexiones de Krleza ante el Instituto de Química de Moscú (*Izlet u Rusiju*, 1926),²⁷ dudó de si los hombres tendrán «necesidad de soñar con belleza alguna cuando se construya el socialismo mundial, cuando sean eliminadas las fronteras entre los hombres, entre sus ideas, cuando sean destruidos los obstáculos insalvables que impiden el libre juego dialéctico»²⁸ —en esa declaración, junto al concepto de *proyección*, aparece también el concepto de *esperanza*. No casualmente en ese mismo congreso se leyó también la conferencia «Marxismo y poesía» de Ernst Bloch, en la que quien sería más tarde el autor de *El principio esperanza* (*Prinzip Hoffnung*) empleó los conceptos de «prefiguración artística» y «rebasamiento».²⁹

Los conceptos de «paisaje de los deseos», «rebasamiento» y «prefiguración artística» de Bloch dentro de un sistema estético-filosófico que se concentra en torno al central «principio esperanza», sólo pueden coincidir parcialmente con el concepto de proyección óptima como lo hemos caracterizado aquí. Nos parece que este sistema corresponde más, por ejemplo, a la literatura rusa de los años 30 que está ligada genéticamente a la vanguardia, pero muestra particularidades diferentes. El «principio esperanza», evidentemente, está presente en *Chevengur* o *El foso* de Platonov, novelas que contienen tanto elementos utópicos como distópicos, y está acentuado también en el final de *El Maestro y Margarita* de Bulgakov y su polisemia. Sin embargo, ¡en estas obras ya no hay proyección óptima!

Traducción del croata: *Desiderio Navarro*

²⁷ Cf.: A. Flaker, «Krlezino moskovsko proljeće», en: *O Miroslavu Krlezi i Augustu Cesarcu* (separata de *Nase teme*, nº 9, 1978), Zagreb, 1978, pp. 214-215.

²⁸ *Mezhdunarodnyi kongress pisatelei v zashchitu kul'tury*, p. 193.

²⁹ E. Bloch, *O umjetnosti. Izabrani tekstovi*, Zagreb, 1981, pp. 213 y 215.