

XI Jornadas Interescuelas/Departamentos de Historia. Departamento de Historia. Facultad de Filosofía y Letras. Universidad de Tucumán, San Miguel de Tucumán, 2007.

Los aspectos políticos de la cultura rusa.

Baña, Martín (UBA).

Cita:

Baña, Martín (UBA). (2007). *Los aspectos políticos de la cultura rusa. XI Jornadas Interescuelas/Departamentos de Historia. Departamento de Historia. Facultad de Filosofía y Letras. Universidad de Tucumán, San Miguel de Tucumán.*

Dirección estable: <https://www.aacademica.org/000-108/857>

Acta Académica es un proyecto académico sin fines de lucro enmarcado en la iniciativa de acceso abierto. Acta Académica fue creado para facilitar a investigadores de todo el mundo el compartir su producción académica. Para crear un perfil gratuitamente o acceder a otros trabajos visite: <https://www.aacademica.org>.

XI° JORNADAS INTERESCUELAS / DEPARTAMENTOS DE HISTORIA

Tucumán, 19-22 de septiembre de 2007

Mesa Temática Abierta: Estudios de Rusia y de Europa Central y Oriental.

Coordinadores: **Tomás Várnagy** (UBA - Centro de Altos Estudios de Europa Central y Oriental, CAEECO) varnagy@hotmail.com, **Jorge Sgrazzutti** (Humanidades y Artes, UNR - Centro de Estudios de Historia Europea, CEHE) jsgrazzu@yahoo.com. **Ezequiel Adamovsky** (Cátedra de Historia de Rusia/UBA) eadamovs@mail.retina.ar

Título: Los aspectos políticos de la cultura rusa.

Pertenencia institucional: Universidad de Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, Departamento de Historia.

Autor: Martín Baña, adscripto a la Cátedra de Historia de Rusia.

Estrada 240, Dto. B, Gral. Pacheco (1617), Prov. Buenos Aires, 4740.8605,

martinbana@yahoo.com.ar

Abstract:

El fin de la experiencia de la URSS supuso un recrudecimiento de las publicaciones históricas sobre Rusia. Si bien los estudiosos se centraron en una revisión de la llamada experiencia comunista, renació simultáneamente un notable interés por la exploración del pasado anterior a la revolución de 1917. Dentro de esta revisión, gran parte de los estudios se centraron en temas relacionados a la cultura. Este trabajo comienza dando cuenta de los esfuerzos realizados en las últimas décadas por el campo académico especializado en cuestiones culturales rusas para luego llamar la atención sobre algunos aspectos débiles de las investigaciones. En una segunda parte, a partir del análisis de una ópera -*El Príncipe Igor* de A. Borodin- y un conjunto de experiencias artísticas -las del teatro *amateur* de la década de 1920- se pretende rescatar el carácter plenamente político del arte y la cultura rusa. Finalmente, se plantean ciertas cuestiones relacionadas con las herramientas conceptuales necesarias para futuras investigaciones en el campo de la cultura rusa.

I. Introducción

Dentro del campo historiográfico, pocos niegan hoy el lugar de importancia que le cabe a la cultura en el desarrollo de los procesos sociales. El vasto espacio creado para la invención de valores, símbolos, ideas y prácticas y los efectos que éstas tienen sobre

los sujetos que simultáneamente las crean dan cuenta del inmenso número de problemáticas que se crea frente al historiador. La búsqueda por resolver tales problemas llevó a los investigadores a recortar su objeto de estudio y a diseñar estrategias para encarar el estudio de las diferentes “culturas” que la fragmentación del nacionalismo al mismo tiempo igualaba y separaba. Uno de estas culturas fragmentadas resultó ser la de la cultura rusa.

El presente trabajo pretende discutir ciertas visiones esencialistas y dicotómicas instaladas dentro de los estudios sobre la cultura rusa e introducir una serie de planteos que permitan un acercamiento desde una perspectiva más amplia. Sostenemos que no se puede reducir el estudio de la cultura a la búsqueda de su esencia o de lo que está ausente en relación con Europa. Las condiciones sociales y políticas rusas desde mediados del siglo XIX otorgaron a la cultura un lugar de vital importancia. En ese contexto, la cultura en general y el arte en particular se mostraron como espacios para la expansión de un ideario radical. El estudio de la cultura en Rusia no puede pasar por alto esta condición. La hipótesis de nuestro trabajo, que se presenta aquí a modo de exploración y requerirá de mayores investigaciones futuras, sostiene que a un mayor desarrollo de la cultura y el arte le corresponde un alto nivel de participación política con miras a derrocar el orden de cosas existente. Para demostrarlo nos basaremos en el repaso de ciertas experiencias culturales durante los años de la revolución -como lo fueron la *Proletkult* y el teatro amateur- a partir de los aportes de una renovación historiográfica dentro del campo de estudio de la cultura rusa y de la obra del filósofo napolitano Paolo Virno.

Comenzaremos con una breve revisión a los enfoques tradicionales de los estudios sobre la cultura rusa para luego dar cuenta de los principales planteos de la renovación historiográfica. Luego describiremos las condiciones del medio cultural ruso y presentaremos los elementos aportados por Virno. Finalmente, discutiremos nuestra hipótesis a partir de las experiencias culturales de la revolución de 1917 y plantearemos una serie de cuestiones a tener en cuenta en futuras investigaciones.

II. Los estudios sobre la cultura rusa

La caída de la Unión Soviética supuso un resurgimiento de las publicaciones sobre la historia de Rusia. Si bien buena parte de estos estudios se concentró en una revisión

de la llamada experiencia comunista, renació simultáneamente un notable interés por la exploración del pasado anterior a la revolución de 1917. Dentro de esta revisión, la cultura fue uno de los campos más trabajados por los historiadores y académicos de otras ciencias sociales.

Este examen se suma a una larga tradición de estudios sobre la cultura rusa que se había desarrollado ya desde hacía algún tiempo. En ella, había sido predominante una tendencia que daba por descontado la posibilidad de trazar los rasgos distintivos -la esencia- de un país -Rusia- a partir de sus manifestaciones más elocuentes que descansaban en *su* cultura. Desde esta perspectiva, no sólo era posible hablar de una esencia rusa, o de lo *típico ruso*, cuando se hacía referencia a alguna de sus manifestaciones culturales, sino que también esa esencia podía ser comparada negativamente con la de los países de la llamada Europa occidental. De este modo, la cultura rusa era, esencialmente, la cara opuesta de la cultura europea y su esencia podía ser descripta a partir de la enunciación de fórmulas aforísticas y paradójales, dando lugar a la construcción de modelos analíticos que proponían visiones binarias y polarizadas de la cultura. Un distinguido trabajo de la década de 1960 como *The Icon and the Axe*, de James Billington, entendía a la historia rusa como una larga batalla entre lo salvaje y lo domesticado, entre lo violento y el culto por lo bello.¹

Otros aspectos que han dominado las aproximaciones al estudio de la cultura rusa, vinculados a estas visiones, son aquellos que han puesto un fuerte énfasis en el rol jugado por las instituciones -descuidando las producciones que se enmarcaban por fuera de ellas- y que han delimitado una rígida separación entre las obras producidas, por un lado, y sus contextos de elaboración por el otro. De esta manera, se arribaba a visiones estereotipadas y estáticas que ocultaban más de lo que aclaraban sobre el desarrollo de los procesos culturales.² A su vez, las fuentes privilegiadas para poder captar las supuestas peculiaridades de la cultura rusa eran casi siempre los textos literarios, considerados generalmente más como trabajos etnográficos que como obras de ficción. La concentración en este tipo de fuentes y su lectura casi transparente obstaculizó la preferencia de otras realizaciones para el estudio de la cultura en Rusia.

En los últimos años emergieron una serie de obras que buscaron superar los problemas generados por las visiones heredadas. Rechazando la supuesta especificidad

¹ Catriona Kelly y David Shepherd (eds.), *Russian Cultures Studies. An Introduction*. Oxford, Oxford University Press, 1998, p. 1.

² Véase Kelly y Shepherd, pp. 4-5.

rusa y reconociendo la complejidad negada por las visiones anteriores, las nuevas aproximaciones introdujeron una serie significativa de herramientas conceptuales y problemáticas históricas. Tal es el caso de aquellas obras basadas en los enfoques de los llamados *estudios culturales* -o *culturología*-, que explícitamente evitaron recurrir sólo a la cultura literaria en favor de un enfoque más amplio e inclusivo.³ De este modo, lo que se buscó fue la focalización de la atención en los “*varios sitios de la producción cultural*” para “*establecer vínculos entre aspectos de la sociedad rusa que usualmente no son considerados en conjunto*”.⁴ Las obras basadas en los estudios culturales buscaron así captar “*la totalidad de las relaciones obtenidas en una sociedad dada*” en donde el “*simbolismo es tan importante como el materialismo*”.⁵ Dentro de este enfoque relacional -y no relativista- las diferentes formas de expresión son vistas como discursos competitivos y complementarios, ligados por procesos de atracción y repulsión mutua y conectados a las condiciones de producción de una manera que está bastante lejos de ser no problemática y amena. Estos nuevos enfoques suponen, pues, un necesario punto de partida para superar los reduccionismos de las visiones anteriores. Dado su carácter amplio y su concentración en los procesos del “día a día”, permiten también descartar las posiciones que describían a Rusia como una tierra exótica, extraordinaria y diferente.

Una obra de reciente aparición quiso, explícitamente, lograr la superación de los estudios parciales para otorgar un estudio integral de la cultura rusa dentro del marco que acabamos de enunciar. Se trata de *El baile de Natacha*, del historiador británico Orlando Figes.⁶ En ella, su autor parecería ofrecernos una visión global de la cultura rusa basada en los preceptos de los estudios culturales al anunciar que la cultura que él pretende analizar no son sólo “*las grandes obras de arte, como Guerra y Paz [de L. Tolstoi], sino también otros elementos culturales, como el bordado de motivos culturales del chal [...] y los estilemas musicales de las canciones de los campesinos*”.⁷ Por si no quedara claro cuál es su posición, Figes se encarga de remarcar que su intención es la de “*desafiar la idea de un núcleo puro, orgánico o esencial*” de la cultura rusa.⁸ Sin embargo, una obra con altas pretensiones que hubiese sido celebrada por otorgar una visión integral superadora de los reduccionismos y los prejuicios

³ Kelly y Shepherd, p. 13; idem, *Constructing Russian Culture in the Age of Revolution: 1881-1940*. Oxford, Oxford University Press, 1998, pp. 1-6.

⁴ Kelly y Shepherd, *Russian*, p. 13.

⁵ Kelly y Shepherd, *Constructing*, p. 4.

⁶ Orlando Figes, *El baile de Natacha. Una historia cultural rusa*, trad. de Eduardo Hojman. Barcelona, Edhasa, 2006 (1ª edición en inglés, 2002).

⁷ Figes, p. 26.

⁸ Figes, p. 29.

ideológicos de los estudios anteriores, no puede alejarse, contradictoria y paradójicamente, de aquello que pretende atacar. El extenso libro de Figes está cruzado por un hilo conductor que pretende demostrar la existencia de una esencia rusa o, para decirlo con sus palabras, de un “*temperamento ruso, unas costumbres y creencias nativas, algo visceral, emocional, instintivo, transmitido de generación en generación*”.⁹ No sorprende, pues, que desfilen lo largo de la obra expresiones tales como *sensibilidad rusa* o *aire ruso* para confirmar la existencia de una esencia rusa que, para Figes, está fuertemente vinculada a lo oriental -y así, opuesto a lo occidental-.¹⁰

Un libro como el de Figes es una nueva prueba más que da cuenta de la insistencia -a pesar de los esfuerzos que se están realizando en el campo de los estudios rusos por renovar los enfoques- de las viejas fórmulas esencialistas y binarias. Estas formas de acercarse al estudio de la cultura rusa no sólo nos ofrecen una imagen distorsionada y estática de la realidad sino que además -y allí tal vez radique su potencialidad- colabora con la construcción de determinados efectos de sentido sobre ese pasado y nuestro presente. La recurrencia a la esencialización y a la construcción de oposiciones binarias no hace más que reforzar la construcción de formaciones discursivas que sirven para organizar y regular la relación de subordinación entre Europa occidental y Rusia en este caso.¹¹ También, refuerza las visiones unívocas del desarrollo social y, por lo tanto, descarta o minimiza los intentos de cambio radical.

III. Las características del medio cultural ruso

El lugar que ocupó la cultura en el desarrollo social y político en Rusia fue ciertamente significativo. Desde la segunda mitad del siglo XIX se desplegaron en ese país determinadas condiciones sociales y políticas -que se prolongarían una vez entrado el siglo siguiente- que hicieron que el desarrollo de las ideas y las prácticas políticas se

⁹ Figes, p. 30.

¹⁰ Como ejemplo de las oposiciones binarias que traza Figes podemos citar lo expresado en la página 52: “*Rusia no tenía una burguesía en el sentido occidental del término*” o luego, en la página 53: “*En el siglo XVII el progreso cultural de los boyardos moscovitas estaba muy atrasado respecto de los nobles europeos*”.

¹¹ Véase Ezequiel Adamovsky, “Euro-Orientalism and the Making of the Concept of Eastern Europe in France, 1810-1880”, en *The Journal of Modern History* 77, septiembre de 2005, pp. 591-628; del mismo autor, “Russian Culture under the French eye: Stigma, Civilization and Violence”, ponencia presentada en *Colloque international “La Russie et le monde francophone”*, Université d’Ottawa, Ottawa, abril de 2006.

encontrasen ampliamente censuradas. La circulación de los mensajes y, sobre todo, de las expresiones opositoras debía realizarse secretamente, si es que se lograba hacer. En tan ardua y penosa situación, nos dice Boris Kagarlitsky en su estudio de la *intelligentsia* rusa,

*“el proceso cultural-político fue casi la única forma de desarrollo político durante muchos años [...] Las diferentes formas de “disenso” [...] legal -y en gran medida también ilegal- pertenecen a la esfera de los fenómenos culturales, y (todavía más importante) un número de procesos en el arte, la filosofía, la historia y la “esfera cultural” en general, legales, pueden llegar a ser políticamente significantes en nuestro país”.*¹²

La cultura en general, y el arte en particular, se convirtieron entonces en los vectores indispensables para dar a conocer a la sociedad rusa las ideas y los desarrollos planteados por aquellos que estaban disconformes con una situación de fuerte autoritarismo político y fragmentación social. De este modo, la cultura y el arte desarrollados en Rusia pueden entenderse como *factores políticos*,¹³ más allá de sus alcances estéticos.

La cultura y el arte entendidas como campos de batalla política hacen frente a una situación en Rusia en la cual el Estado intentaba controlar todas y cada una de las actividades. En ese contexto, *“la crítica del orden establecido llegó a ser el contenido principal del arte ruso; la totalidad de la cultura espiritual [...] llegó a politizarse y orientarse hacia la revolución”.*¹⁴ Las tareas llevadas a cabo en este contexto, en tanto acciones independientes en un Estado omnipresente, otorgaron a los artistas una dimensión más amplia que la puede tener el mero compositor o el literato.¹⁵ De esta manera, no sólo los intelectuales encarnaron los valores democráticos y radicales; todas aquellas ideas y prácticas realizadas en el campo de la cultura -y particularmente en el arte- contenían en su propio acto creador las semillas del descontento y la crítica radical.

¹² Boris Kagarlitsky, *Los intelectuales y el estado soviético. De 1917 hasta el presente*, trad. de Ezequiel Adamovsky. Buenos Aires, Prometeo, 2005 (1ª edición en inglés, 1982), p. 27.

¹³ Kagarlitsky, p. 25.

¹⁴ Kagarlitsky, p. 33.

¹⁵ Véase nuestro trabajo “Musorgski ante el reto de la modernidad: Boris Godunov como crítica social y política”, ponencia presentada en las *X Jornadas Interescuelas/Departamentos de Historia*, Facultad de Humanidades y Artes, Universidad de Rosario, Septiembre de 2005; también de nuestra autoría: “Musorgski como *intelligent*: el debate entre occidentalistas y eslavófilos en *Boris Godunov* y *Jovánschina*”, ponencia presentada en la *XVII Conferencia de la Asociación Argentina de Musicología* y las *XIII Jornadas del Instituto Nacional de Musicología*, agosto de 2006.

De este modo, la cultura y el arte se convierten, dadas las particulares condiciones de la Rusia del siglo XIX y comienzos del siglo XX, en el escenario del desarrollo político a partir de la creación de un importante territorio para la expresión de las posiciones disconformes. La corporalización de este territorio, como observa Marshall Berman, fue la calle, espacio que desde la literatura de la década de 1860 aparece claramente definido “*como espacio político*”.¹⁶ La calle se reconoce, primero en la literatura y luego en la práctica, como el territorio propicio para el desarrollo de la cultura y de las artes o, lo que es lo mismo en Rusia, el desarrollo de una actividad política de fuertes vinculaciones con el pensamiento radical.

IV. Construcción de lo público no estatal: multitud y virtuosismo

Hemos dado cuenta hasta ahora de la persistencia todavía de un importante predominio en el campo de los estudios rusos de las visiones que esencializan a la cultura rusa y la describen a partir de su comparación en términos dicotómicos con Occidente. Por otro lado, contamos con algunos avances presentados por estudiosos que se encaminan en otra dirección y que, guiados por las premisas de los *estudios culturales*, intentan superar las visiones heredadas. Al mismo tiempo, notamos que el campo cultural, y más precisamente el artístico, se desarrollaba en Rusia como un importante y necesario ámbito que los ánimos descontentos podían utilizar como canal de expresión de las ideas radicales, a través de un territorio, la calle, que comenzaba a ser redefinido en términos políticos. Es este último aspecto el que queremos resaltar, puesto que nos permite dar cuenta, simultáneamente, de las particularidades del desarrollo de los procesos culturales en Rusia y de las formas en que las que fueron tomando cuerpo un ideario y unas prácticas emancipatorias. El problema que aquí se plantea es cómo acercarnos al estudio de la cultura en Rusia, y a las expresiones artísticas en particular, a partir de un enfoque que no la esencialice y reconozca paralelamente su complejidad y su particular condición de ser, al menos en gran parte, vector de un ideario radical.

¹⁶ Marshall Berman, *Todo lo sólido se desvanece en el aire. La experiencia de la modernidad*, trad. de Andrea Morales Vidal. Buenos Aires, Siglo XXI, 1989 (1ª edición en inglés, 1988), p. 221.

Un filósofo napolitano, Paolo Virno, es quien nos puede ayudar a partir de la introducción de dos conceptos por él retomados y desarrollados; son los de multitud y virtuosismo.¹⁷ La crisis actual de la filosofía política moderna ha permitido el resurgimiento de un concepto como el de *multitud* que, dada la histórica consolidación del Estado, había quedado marginado a manos de la reverberación de aquél, el pueblo. Virno retoma los postulados de Spinoza y sostiene con él que la multitud -al contrario de lo que sugiere la categoría de pueblo- supone una “*pluralidad que persiste como tal en la escena pública, en la acción colectiva [...] sin converger en el Uno, sin desvanecerse en un movimiento centrípeto*”.¹⁸ Como lo clarifican Michael Hardt y Antonio Negri, “*la multitud es un sujeto social internamente diferente y múltiple, cuya constitución y cuya acción no se fundan en la identidad ni en la unidad [...] sino en lo que hay en común*”.¹⁹ De este modo, la multitud revivida de Spinoza permite pensar la acción de los sujetos sociales a partir del reconocimiento de sus diferencias sin que sean sometidas a una instancia superior homogeneizadora. Pero tal vez lo más importante de tal concepto sea otra implicancia: la de la posibilidad de construir espacios públicos no estatales. Dadas las características del Uno que resulta ser la premisa de la multitud -las aptitudes fundamentales del ser humano como el pensamiento, el lenguaje, la autorreflexión y la capacidad de aprendizaje-, esta puede dar lugar al desarrollo de una esfera pública no estatal.²⁰ De esta manera, las prácticas de la multitud tienen la capacidad de poder existir por fuera del Estado y de permitir “*pensar una política no inmediatamente vinculada al Estado. La reaparición de la multitud trae a nuestros ojos la posibilidad de emancipar la praxis política de la esfera estatal*”.²¹

El otro concepto al que hacíamos referencia es el de *virtuosismo*, entendido por Virno como aquél que alude a las capacidades peculiares de un artista ejecutante.²² Pianistas que brindan conciertos memorables o profesores que no aburren nunca, los artistas ejecutantes poseen, en tanto virtuosos, dos características básicas que son pilares de su condición. En primer lugar, desarrollan una actividad que se cumple en sí misma,

¹⁷ Paolo Virno, *Gramática de la Multitud. Para un análisis de las formas de vida contemporáneas*, trad. de Adriana Gómez. Buenos Aires, Colihue, 2003 (1ª edición en italiano, 2002); *Cuando el verbo se hace carne*, trad. de Eduardo Sadier. Buenos Aires, Cactus-Tinta Limón, 2004 (1ª edición en italiano, 2003).

¹⁸ Virno, *Gramática*, pp. 11-12.

¹⁹ Michael Hardt y Antonio Negri, *Multitud. Guerra y democracia en la era del imperio*, trad. de Juan Antonio Bravo. Buenos Aires, Debate, 2004 (1ª edición en inglés, 2004), p. 128.

²⁰ Véase Virno, *Gramática*, pp. 32-33 y 70-71.

²¹ Martín Bergel, “Para leer a Virno en América Latina”, en *El Rodaballo. Revista de política y cultura*. Buenos Aires, Año X, N° 15, Invierno 2004, p. 79.

²² Virno, *Gramática*, p. 45.

es decir, que no se objetiva en una obra perdurable –así, el concierto dado por el pianista no va a poder ser nuevamente escuchado tal y como fue ejecutado en ese mismo momento-. En segundo lugar, la actividad que realizan exige siempre la presencia de los otros, con lo cual sólo existe bajo la condición de que haya un público espectador -y la ovación con la que se cierra el concierto nos lo recuerda inmediatamente-. En palabras del propio Virno:

“Al finalizar el concierto o la representación teatral, no queda nada. La del pianista y la del actor es una actividad sin obra. O, si se prefiere, una actividad cuyo fin coincide por completo con la propia ejecución. En segundo lugar, al que toca o recita le resulta indispensable la presencia de otros [...] El virtuoso requiere de espectadores precisamente porque no deja tras de sí un objeto que quede dando vueltas por el mundo al concluir la ejecución”.²³

Virno observa que esta noción de virtuosismo ya era utilizada por Aristóteles para hacer referencia a la acción política -la *praxis*-, diferente del trabajo -la *poiesis*-. Si éste último deja tras de sí un producto elaborado, los sujetos que actúan políticamente, como los artistas, necesitan de un espacio con estructura pública y de la presencia de otros.²⁴ Virno concluye así que toda acción política es virtuosa, dado que ambas comparten la ausencia de un producto terminado y la necesaria presencia de los otros y que, inversamente, todo virtuosismo es intrínsecamente político. Veremos a continuación cómo estas categorías nos pueden ayudar a entender lo que sucedió con la cultura en Rusia a partir de una instancia particular: la revolución de 1917.

V. La cultura durante la Revolución

Las condiciones particulares del medio cultural ruso del siglo XIX dotaron a sus expresiones artísticas de un significativo contenido político. Quienes hacían arte en Rusia, quienes manipulaban artefactos culturales, estaban al mismo tiempo construyendo y operando determinados mensajes y prácticas políticas que en muchos de los casos se presentaban como radicales, o al menos, inconformistas. En este sentido, rescatamos los aportes realizados por Virno para acercarnos al estudio de la cultura rusa

²³ Virno, *Cuando el verbo*, p. 32.

²⁴ Véase Virno, *Gramática*, p. 46; *Cuando el verbo*, p. 32.

desde otro lugar. Y es a partir de la utilización de tales conceptos, junto con la revisión de las experiencias artísticas de los primeros años de la revolución rusa que intentaremos comprobar nuestra hipótesis. El proceso revolucionario supuso un alto grado de activación y participación política abierta, a partir de la construcción de esferas públicas alejadas del Estado y manifestadas principalmente en la calle. Fue un momento en el cual los intentos por inaugurar un mundo basado en nuevas prácticas y subjetividades contaron con amplias posibilidades de concretarse. Sostenemos que el nivel alcanzado por las expresiones artísticas, dadas sus características, durante el período revolucionario es directamente proporcional y representativo del desarrollo de la ampliación y participación política de las masas. Más aún, es parte inmanente de su constitución. Al mismo tiempo, las prácticas políticas supusieron una participación que excedió los límites impuestos por la centralidad de la clase obrera y las acciones del Estado. La multitud de artistas ejecutantes desbordó los territorios predefinidos y redefinió los términos de la política -y de la cultura- en Rusia. De este modo, dadas las condiciones de desarrollo de la cultura y el arte en Rusia, es muy difícil realizar la distinción entre lo que es realmente política y lo que es realmente arte. Revisaremos, pues, los aspectos políticos de la cultura rusa o, lo que es lo mismo, los aspectos culturales de la política en Rusia. Para ello nos basaremos en dos experiencias artísticas ampliamente documentadas: las desarrolladas por la *Proletkult* -acrónimo para Organizaciones Culturales-Educativas Proletarias (*Proletarskie Kul'turno-Prosvetitel'nye Organizatsii*)- y por el teatro amateur.

El desarrollo alcanzado por la *Proletkult* es bien conocido. Esta organización, nacida en parte como resultado de los debates sobre la necesidad de crear una cultura proletaria, llegó a tener “*cuatrocientos mil miembros organizados en trescientas ramas distribuidas sobre el territorio soviético*”.²⁵ Sus actividades estaban divididas en la práctica de diversas actividades artísticas como el teatro, la música y la literatura y dentro de ellas era muy fácil encontrar a un amplio elenco de asistentes ya que encontraba su apoyo dentro de la “*población trabajadora, desde obreros industriales y sus hijos hasta empleados de cuello blanco y artesanos y aún de los campesinos*”.²⁶ Comenzó en Petrogrado, un poco antes de la revolución de octubre de 1917, como una débil red de clubes, teatros de obreros y comités de fábricas dedicada a las necesidades

²⁵ Lynn Mally, *Culture of the Future. Proletkult Movement in Revolutionary Russia*. Berkeley, University of California Press, 1990, p. XIX.

²⁶ Mally, p. XXIV.

culturales de los obreros. Luego se transformó en un vasto movimiento nacional hasta que en los primeros años de la década de 1930 sus últimos talleres fueron obligados a cerrar sus puertas por el Estado soviético.

Si bien era una actividad bastante popular ya desde el siglo XIX, el teatro alcanzó durante los primeros años de la revolución un alto grado de adhesión, especialmente el teatro amateur. Numerosos testimonios dan cuenta de esta expansión. Según M. Slonim,

“cientos de nuevas empresas teatrales surgieron por todo el territorio soviético y los movimientos de aficionados tomaron la forma de un alud [...] El interés por el teatro parecía epidémico. Nunca y en ninguna parte la historia moderna ha presenciado tal fenómeno”.²⁷

Un famoso director de la época, Víctor Shklovski, confirma esta apreciación. Según observaba por esos años, “*toda Rusia recita y aquí la célula viva se transforma en células teatrales*”.²⁸ Otro director y crítico, Pavel Markov, también da cuenta de este apogeo teatral. Según nos cuenta,

“el país nunca había sido atacado por una fiebre teatral tan violenta como en los primeros años de la revolución [...] Cada distrito, cada unidad del ejército, cada fábrica tenía su propio círculo teatral, vigilado y desarrollado con los más grandes cuidados y atención”.²⁹

Quien resuma estas apreciaciones sea tal vez el historiador del arte Piotr Kogan al decir que “*los historiadores futuros notarán que durante un tiempo de la revolución más cruel y sangrienta, toda Rusia estaba actuando*”.³⁰ De este modo, las actividades artísticas, y especialmente las relacionadas con el teatro y la participación amateur, tuvieron un importante desarrollo durante los primeros años de la revolución y alcanzaron un muy alto nivel de intervención y arraigo en las masas.

La *Proletkult* supuso un intento significativo de crear una cultura nueva, proletaria, en la cual pudiera basarse el nuevo orden de cosas que se estaba buscando crear en Rusia. Constituida a nivel nacional, se trató de una organización artística y

²⁷ Marc Slonim. *El teatro ruso. Del Imperio a los soviets*, trad. de Horacio Martínez. Buenos Aires, Eudeba, 1965 (1ª edición en inglés, 1961), p. 205.

²⁸ Slonim, p. 206.

²⁹ Pavel Markov, citado en Lynn Mally, *Revolutionary Acts. Amateur Theater and the Soviet State, 1917-1938*. Ithaca y Londres, Cornell University Press, 2000, p. 3.

³⁰ Piotr Kogan, citado en Mally, *Revolutionary*, p. 17.

cultural experimental basada en los principios de la independencia y la autonomía. Sus actividades estaban concentradas en una vasta red de talleres, estudios y clubes y en ellos la pintura, la música, el teatro y la literatura experimentaron nuevas formas de desarrollo a partir de la intervención activa de los obreros, pero también de campesinos, intelectuales, mujeres y otros diferentes sujetos sociales. Si bien podían encontrarse una gran cantidad de prácticas que buscaban simplemente la difusión de la “alta cultura” en las clases más bajas, el espíritu que animaba a los participantes de la *Proletkult* -una vasta cantidad, reiteramos- era el de la experimentación y la creación revolucionaria. Las actividades florecieron sobre todo en la época de la guerra civil y como muchas instituciones que se basaban en prácticas autónomas, debió culminar con sus actividades para los años del Primer Plan Quinquenal.³¹ La experiencia del teatro amateur, por su parte, supuso que durante la década de 1920 también cientos de miles de obreros, soldados, campesinos, desempleados, etc. se volcaran -de manera voluntaria y no profesional- a la representación de diversas obras teatrales, clásicas y nuevas, a lo largo del territorio soviético. Esta experiencia no tomó un carácter unívoco; significó la expansión de formas tales como la puesta de obras tradicionales, el montaje de piezas de agitación -*agitki*-, de periódicos vivientes -*zhivaye gazety*-, de juicios de agitación -*agitsudy*-; hasta se conformó una organización de gran reputación y alcance como el Teatro de la Juventud Obrera de Leningrado -*Teatr Rabochei-Molodezhi*, conocida por su acrónimo TRAM-.³²

Si bien ambas experiencias reconocían sus orígenes en los años anteriores a la revolución -en el caso de *Proletkult* existía una larga tradición de “casas del pueblo” (*narodnye doma*) o “universidades del pueblo” (*narodnye universitety*) con programas de educación para trabajadores y en el del teatro amateur varios teatros populares (*narodnye teatry*) eran mantenidos por agencias locales o por propietarios de fábricas- lo distintivo del período revolucionario fue su rápida expansión y su alto grado de adhesión en las masas. Paralelamente, supuso un amplio desarrollo artístico y cultural, plasmado en la creación y reproducción de las obras artísticas.

³¹ Para un análisis más completo de la experiencia de la *Proletkult* véase la obra ya citada de Mally, *Culture of the Future*.

³² Para un análisis más completo de la experiencia del teatro amateur véase la obra ya citada de Mally, *Revolutionary Acts*.

En su mayoría, estas experiencias fueron analizadas bajo una perspectiva que enfatizaba el provecho que el nuevo gobierno revolucionario podía sacar de ellas.³³ Los festivales, las obras de teatro amateurs, los conciertos y las construcciones plásticas y arquitectónicas fueron tomados como elementos significativos y necesarios de un novato poder que estaba reconfigurándose y que necesitaba de nuevas fuentes de legitimidad. Las nacientes prácticas artísticas podían ser utilizadas como vectores de las ideas que sobre la sociedad y el poder tenían los bolcheviques y de ese modo generar una propaganda que no sólo se proyectase hacia el presente en construcción, sino también hacia el pasado y el futuro.³⁴ James Van Geldern ha cuestionado esta idea y, al menos para los festivales bolcheviques, sostiene que la intención no debe confundirse con la ejecución, ya que “*esta posición presupone una consistencia sistémica no presente en la sociedad rusa ni siquiera durante la Revolución*”.³⁵ Incluso dentro de los análisis del teatro, ha predominado la tendencia de reducir sus prácticas a una simple oposición entre el realismo y el simbolismo o entre las escuelas lideradas por Constantín Stanilavsky y Vsevolod Meyerhold.³⁶

Nuestra propuesta, siguiendo a Virno, aspira a rescatar una nueva dimensión inscripta en estas prácticas. La expansión de las prácticas artísticas fue al mismo tiempo la causa y el efecto de la ampliación de las prácticas políticas en donde las masas pudieron hacer efectiva su intervención en la toma de decisión de los asuntos que afectaban sus vidas. Muchos historiadores asignan este florecimiento artístico a las necesidades de la propaganda bolchevique. Slonim lo atribuye al deseo de diversión y distracción en los duros tiempos del hambre y la miseria.³⁷ Sin descartar estas hipótesis creemos que tal expansión artística se debió fundamentalmente a la expansión de la participación política. Y si bien tales demostraciones pudieron haber tenido motivaciones estéticas o de entretenimiento, sobrevolaba a todas ellas los estímulos políticos de unas masas deseosas por intervenir y dejar en sus manos la construcción de

³³ Sin contar, a aquellos que minimizan y hasta se burlan de estas experiencias. Véase, por ejemplo, Orlando Figes, *La Revolución Rusa (1891-1924): La tragedia de un pueblo*, trad. de César Vidal. Barcelona, Edhasa, 2000 (1ª edición en inglés, 1998), p. 802.

³⁴ Irina Bibikova da cuenta del estado de la cuestión de los trabajos sobre las creaciones artísticas y los festivales revolucionarios y reconoce la falta de estudios sobre las experiencias amateurs, pero no puede escapar de la perspectiva que ve en esas experiencias canales de propaganda soviética. Véase Irina Bibikova, “The Design of Revolutionary Celebrations. Introduction”, en Vladimir Tolstoy, Irina Bibikova y Catherine Cooke, *Street Art of the Revolution*. Londres, Thames and Hudson, 1990, pp. 17-29.

³⁵ James Van Geldern, *Bolshevik Festivals, 1917-1920*. Berkeley, University of California Press, 1993, p. 10.

³⁶ Véase por ejemplo José Hesse, *Breve historia del teatro soviético*. Madrid, Alianza, 1971, Cap. 4; Birgit Beumers, “Performing Culture: Theatre”, en Kelly y Shepherd, *Russian*.

³⁷ Slonim, p. 205.

un nuevo ordenamiento social, más allá de la esfera de influencia del estado. ¿Y por qué el arte? Los conceptos de multitud y virtuosismo nos ayudarán a explicarlo. Veamos de qué manera.

Las experiencias proletkultistas y del teatro amateur supusieron la intervención y participación de variados sujetos sociales. Lejos de reducir su composición a la “revolucionaria” clase obrera, abrieron sus puertas a todos aquellos que desearan participar en la experimentación artística. De esta manera, lo que caracteriza a estas experiencias es el mantenimiento, la potenciación, y no el sometimiento ni la subalternización de las diferencias. Ni siquiera una organización tan identificada con lo proletario, como era *Proletkult*, cerró sus puertas a sujetos como campesinos, profesionales e incluso intelectuales. Quienes son protagonistas de estas actividades artísticas parecen encarnar las características de la multitud que describía Virno: el reconocimiento de las diferencias, la pluralidad y multiplicidad que se niegan a ser homogeneizadas, que no convergen en el Uno sino que fundan su actividad en lo que hay de común compartido. Lo común eran los intentos de emanciparse y construir un mundo nuevo, la oposición al mando y la autoridad que era sufrido de diferentes maneras por obreros, campesinos, mujeres, jóvenes, profesionales, etc. Como sostiene Mally al hablar de la constitución social de *Proletkult*: “a pesar de sus mejores esfuerzos, la Proletkult atrajo a una muy variada membresía conformada por las clases trabajadoras tomadas como un todo”.³⁸ Y si bien podemos asociar, como Mally, esta múltiple constitución a problemas de definición y recepción de categorías entre la capital y las provincias, también es posible señalar que es lo común compartido -la lucha contra la opresión y los deseos de emancipación- lo que les otorga este carácter. Como escribió un proletkultista en el pueblo de Klin, en la provincia de Moscú:

“El proletariado es una clase explotada luchando por su emancipación. Tiene su propia forma de cooperación de camaradas en un alto nivel. ¿Pero no son estos rasgos también inherentes al pobre campesinado? ¿No configuran ellos también el carácter del arte del futuro de las masas campesinas? Por supuesto que sí”.³⁹

Estas mismas características de la intervención de la multiplicidad son las que encontramos en las experiencias del teatro amateur. Son obreros, soldados, campesinos, estudiantes y desempleados -entre otros sujetos- que de pronto se habían convertido en

³⁸ Mally, *Culture*, p. 62.

³⁹ Citado en Mally, *Culture*, p. 80.

agitadores y activistas y que actuaban en *agitki*, *agitsudy*, periódicos vivientes o en los escenarios montados en el frente de guerra. Eran todos aquellos sujetos que buscaban a través de la actuación de su multiplicidad el reclamo de un rol público. Y es justamente la publicidad de sus actos lo que los acerca a las capacidades de la acción de la multitud: al partir de una premisa, y no de una promesa, sus prácticas pueden dar lugar a una separación de la *praxis* política de la esfera estatal. “*Busquen sus propias arenas, mis amigos, y nos las cajas enmohecidas, mal ventiladas y sucias...Sus arenas son cualquier y cada lugar en donde estén...Su arena es el mundo entero*”, sostenía el director simbolista Alexander Mgebrov.⁴⁰ Y es eso precisamente lo que constituye el territorio de la multitud: una esfera pública no estatal. Al hacer del mundo su escenario, la práctica artística se construía un espacio político que podía existir por fuera de un Estado en proceso de reconfiguración. Pues bien, ¿cómo lo construía?

Son los dos elementos constitutivos del virtuosismo lo que hace de determinadas actividades artísticas unas políticas. El pianista, al actuar para otros y no dejar nada tras de sí, realiza una actividad política: ésta también se cumple en sí misma -no deja nada objetivado tras de sí- y necesita de la presencia de los otros. ¿Qué decir de los miles que se lanzaron a aprender las capacidades peculiares del artista ejecutante? ¿De aquellos que buscaban ejecutar instrumentos, recitar poemas o interpretar algún personaje en un escenario montado sobre la calle? No era sólo arte lo que estaban realizando: era además política. La necesidad de aprender las capacidades del artista y de transformarse ellos mismos en artistas ejecutantes convierte a los proletkultistas y a los protagonistas del teatro amateur -una vasta cantidad de la población- en activistas políticos. “*Las performances amateurs eran foros públicos donde los participantes podían expresar sus propias visiones sociales y políticas*”, nos dice L. Mally.⁴¹ Respecto de *Proletkult*, sus actividades teatrales y musicales contaron con una gran cantidad de seguidores.⁴² Eran ellos los que aprendiendo las capacidades del artista ejecutante estaban adquiriendo las armas de la intervención política que les permitiera ser artífices del cambio. Más allá de la persistencia de formas prerrevolucionarias, lo que convertía a estos sujetos en artistas era la posibilidad de adquirir las virtudes que les permitieran no dejar nada detrás suyo e intervenir allí donde había un auditorio dispuesto a contemplarlos. Esto los convertía automáticamente en activistas políticos y fue esta

⁴⁰ Alexander Mgebrov, citado en Mally, *Revolutionary*, p. 27.

⁴¹ Mally, *Revolutionary*, p. 5.

⁴² Véase Mally, *Culture*, p. 125

doble condición lo que reforzó la potencia y persistencia de la revolución. En el caso del teatro amateur, obreros, estudiantes, campesinos y demás sujetos adquirieron las virtudes del actor ejecutante e interpretaron sus papeles a través de las formas más disímiles -piezas de agitación, periódicos vivientes, hasta obras clásicas-. Los contenidos de las representaciones, que iban desde una directa propaganda política hasta las cuestiones de la vida cotidiana, no hicieron más que reforzar, por sus características compartidas, la acción política de las masas. Podemos citar, por ejemplo, el caso de los juicios de agitación *-agitsudy-*. Esta forma de representación amateur, bastante significativa por los años de la guerra civil, supuso el montaje de obras artísticas que por el sólo hecho de ser representadas, generaban inmediatos efectos políticos sobre aquellos que las presenciaban. Así, *El juicio de los responsables por la Primera guerra mundial*, *El juicio del padre Gapón* o *El Juicio del matrimonio burgués*, todos juicios de agitación representados esos años, eran formas artísticas que por sus contenidos y sus prácticas permitieron a quienes participaban ampliar la participación política. Como si hubiera descubierto esta estrecha relación entre arte y política, Adrian Piotrovsky sostuvo por esos años que “*la sociedad socialista sería teatrocrática*”.⁴³

Si la adquisición de las virtudes del artista ejecutante por parte de la multitud de participantes significó el desarrollo de una inmensa actividad política de carácter radical, susceptible de desafiar las cadenas de mando y autoridad, fue lógico que el proceso revolucionario encabezado por los bolcheviques, preocupados como estaban en la reconfiguración del mando estatal, reprimiera, en gran parte, estas manifestaciones artísticas o, lo que es lo mismo, políticas. Así fue que ya desde el comienzo mismo de éstas prácticas el gobierno bolchevique buscó controlarlas y comandarlas. Tan pronto como noviembre de 1917 el Consejo de Comisarios del Pueblo publicó un decreto por el cual todos los teatros quedaban bajo la jurisdicción del Departamento de Artes del Narkompros.⁴⁴ Van Geldern da cuenta de cómo este proceso siguió avanzando hasta llegar a “*la subordinación del teatro popular y los festivales al control burocrático en 1919*”.⁴⁵ Sin embargo no fue hasta comienzos de la década de 1930 cuando estas experiencias fueron totalmente desmanteladas. En el caso de *Proletkult*, diversos decretos del poder soviético determinaron que dejara de existir en agosto de 1932. Las

⁴³ Adrian Piotrovsky, citado en Van Geldern, p. 163.

⁴⁴ Véase Slonim, pp. 194-195.

⁴⁵ Van Geldern, p. 136.

experiencias del teatro amateur, por su parte, cambiaron de forma y de contenido en esos mismos años.⁴⁶ Si bien las virtudes del artista ejecutante siguieron desarrollándose, lo que cambió fue el sujeto que las desarrollaba: no se trató de la multitud desafiante, sino de los especialistas “profesionales” que monopolizaron dichos saberes y prácticas e inundaron los coros y las compañías teatrales comandadas por el Estado soviético. Las posibilidades de un cambio radical, abiertas y potenciadas por la diseminación de las virtudes del artista ejecutante, eran así brutalmente desterradas.

VI. Consideraciones finales

Lejos de buscar la esencia de la cultura rusa o aquello que está ausente en relación con Europa, quisimos en este trabajo explorar las perspectivas que se abrían para el estudio de los procesos culturales en Rusia a partir de la incorporación de sus immanentes aspectos políticos. Lo hicimos a partir del análisis de las actividades que la *Proletkult* y el teatro amateur llevaron a cabo durante los primeros años de la revolución y si bien reconocemos cierta debilidad que otorga la reducción de un campo tan vasto como es el de la cultura a algunas pocas experiencias, creemos que pueden ser el punto de partida para que futuras investigaciones las refuercen o nos obliguen a buscar otras direcciones. Lo que sigue, a modo de conclusión, son algunas sugerencias para acercarse al estudio de la cultura rusa que permita rescatar su carácter inmanentemente político.

En primer lugar, debemos dejar de lado los enfoques que presuponen la existencia de esencias que deben ser descubiertas por el historiador para dar cuenta de su proyección sobre la historia y el *carácter* de un país. Tales enfoques, por un lado, naturalizan y deshistorizan la acción de los hombres y el desarrollo de las sociedades y, por el otro, fortalecen los prejuicios y la *normalidad* de una historia que es narrada de manera unívoca por aquellos que pretenden reforzar el actual orden de cosas existente para así impedir el surgimiento de relatos que estimulen la necesidad del cambio radical.

⁴⁶ Véase Mally, *Culture*, Cap. 8; idem, *Revolutionary*, Conclusion.

En segundo lugar, debemos distinguir en las particularidades de las prácticas culturales y artísticas factores de intervención política. Un grupo de personas montando una obra de teatro en la calle o un coro entonando una canción que narre las penurias pasadas durante la guerra civil pueden ser analizadas como resultantes y, por lo tanto, como ejemplos del contexto social y político de una determinada época. Si nos situamos en esta perspectiva, perderemos de vista los significativos efectos que pueden portar tales prácticas artísticas como armas políticas con capacidades reales de intervención. Debemos comenzar a reconocer que el elemento compartido por las prácticas artísticas y políticas, el virtuosismo del artista ejecutante, permite reforzar el desarrollo de ambas y otorgar a las primeras una dimensión amplia y directa para convertirse en vectores del cambio social.

Por último, debemos reconocer la multiplicidad de sujetos e instituciones que intervienen en las prácticas culturales y políticas. Esto supone dejar de lado las perspectivas que ven a las prácticas profesionales y las instituciones estatales como los únicos territorios posibles para el desarrollo de las acciones artísticas y políticas. Muy por el contrario, el desarrollo de la cultura y la política implican campos de acción múltiples e indeterminados que se resisten a ser integrados dentro del estrecho margen que proponen los patrones preestablecidos y el Estado. Como vimos, las prácticas de una multitud que se lanzó al aprendizaje de las virtudes del artista ejecutante cuestionaron el monopolio mantenido por los artistas *profesionales* e insinuaron la creación de una esfera pública no estatal sostenida en esas prácticas culturales.

En el actual contexto mundial la cultura aparece desarrollando un rol protagónico pero curiosamente las prácticas políticas radicales están a la zaga. Así, el repaso de las experiencias culturales pasadas en Rusia puede ser de gran ayuda para iluminar vitales aspectos políticos del presente.

Bibliografía

ADAMOVSKY, Ezequiel, "Euro-Orientalism and the Making of the Concept of Eastern Europe in France, 1810-1880", en *The Journal of Modern History* 77, septiembre de 2005, pp. 591-628.

-----, "Russia under French Eyes: Stigma, Civilization and Violence", ponencia presentada en *Colloque International "La Russie et le monde francophone"*, Université d'Ottawa, Ottawa, abril de 2006.

- BAÑA, Martín, “Musorgski ante el reto de la modernidad: Boris Godunov como crítica social y política”, ponencia presentada en las *X Jornadas Interescuelas/Departamentos de Historia*, Facultad de Humanidades y Artes, Universidad de Rosario, septiembre de 2005.
- , “Musorgski como *intelligent*: el debate entre occidentalistas y eslavófilos en *Boris Godunov y Jovánschina*”, ponencia presentada en la *XVII Conferencia de la Asociación Argentina de Musicología* y las *XIII Jornadas del Instituto Nacional de Musicología*, agosto de 2006.
- BERGEL, Martín, “Para leer a Virno en América Latina”, en *El Rodaballo. Revista de política y cultura*. Buenos Aires, Año X, N° 15, Invierno 2004, pp. 78-82.
- BERMAN, Marshall, *Todo lo sólido se desvanece en el aire. La experiencia de la modernidad*, trad. de Andrea Morales Vidal. Buenos Aires, Siglo XXI, 1989 (1ª edición en inglés, 1988).
- FIGES, Orlando, *La Revolución Rusa (1891-1924): La tragedia de un pueblo*, trad. de César Vidal. Barcelona, Edhasa, 2000 (1º edición en inglés, 1998).
- , *El baile de Natacha. Una historia cultural rusa*, trad. de Eduardo Hojman. Barcelona, Edhasa, 2006 (1ª edición en inglés, 2002).
- HARDT, Michael y Antonio NEGRI, *Multitud. Guerra y democracia en la era del imperio*, trad. de Juan Antonio Bravo. Buenos Aires, Debate, 2004 (1ª edición en inglés, 2004).
- HESSE, José, *Breve historia del teatro soviético*. Madrid, Alianza, 1971.
- KAGARLITSKY, Boris, *Los intelectuales y el estado soviético. De 1917 hasta el presente*, trad. de Ezequiel Adamovsky. Buenos Aires, Prometeo, 2005 (1ª edición en inglés, 1982).
- KELLY, Catriona y David SHEPHERD (eds.), *Russian Cultures Studies. An Introduction*. Oxford, Oxford University Press, 1998.
- , *Constructing Russian Culture in the Age of Revolution: 1881-1940*. Oxford, Oxford University Press, 1998.
- MALLY, Lynn, *Culture of the Future. Proletkult Movement in Revolutionary Russia*. Berkeley, University of California Press, 1990.
- , *Revolutionary Acts. Amateur Theater and the Soviet State, 1917-1938*. Ithaca y Londres, Cornell University Press, 2000.
- SLONIM, Marc, *El teatro ruso. Del Imperio a los soviets*, trad. de Horacio Martínez. Buenos Aires, Eudeba, 1965 (1ª edición en inglés, 1961).
- TOLSTOY, Vladimir Tolstoy, Irina BIBIKOVA y Catherine COOKE, *Street Art of the Revolution*. Londres, Thames and Hudson, 1990.
- VAN GELDERN, James, *Bolshevik Festivals, 1917-1920*. Berkeley, University of California Press, 1993.
- VIRNO, Paolo, *Gramática de la Multitud. Para un análisis de las formas de vida contemporáneas*, trad. de Adriana Gómez. Buenos Aires, Colihue, 2003 (1ª edición en italiano, 2002).
- , *Cuando el verbo se hace carne*, trad. de Eduardo Sadier. Buenos Aires, Cactus-Tinta Limón, 2004 (1ª edición en italiano, 2003).