



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

POSGRADO EN HISTORIA DEL ARTE
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS

LO MODERNO EN JUEGO. DIEGO RIVERA Y LA NOVELA SATÍRICA

JULIO JURENITO (1921) DE ILIÁ EHRENBURG.

ENSAYO ACADÉMICO

QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE
MAESTRO EN HISTORIA DEL ARTE

PRESENTA

ROBERTO CUAUHTLI COCA RÍOS

DIRECTORA:

DRA. MARÍA OLGA SÁENZ GONZÁLEZ
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS

ASESORES:

DRA. JULIETA ORTIZ GAITÁN
DR. RENATO GONZÁLEZ MELLO
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS

CIUDAD UNIVERSITARIA, OCTUBRE 2016



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

Índice

Introducción.....	4
Capítulo I. Primeros pasos de un provocador.....	10
Capítulo II. Las caras de la ambivalencia.....	21
Capítulo III. El engranaje del arte.....	43
Conclusión.....	55
Bibliografía.....	73

Agradecimientos

A la Universidad Nacional Autónoma de México, por su espíritu que permanece y mueve.

Al Instituto de Investigaciones Estéticas y a la Facultad de Filosofía y Letras, enclaves formidables de las artes y las humanidades, por todas sus enseñanzas, cuestionamientos, sugerencias y demás vivencias indelebles.

Agradezco enormemente al comité académico que me brindó su asesoría: a la Dra. Julieta Ortiz Gaitán, por su lectura crítica a la vez que comprensiva, que me animó a refinar ideas y la argumentación; al Dr. Renato González Mello, por sus múltiples clarificaciones, aportaciones, orientaciones e impulsos, así como por presentarme a Jurenito; y muy en especial a la Dra. Olga Sáenz González, quien más que nadie apoyó, consintió y dirigió mis pesquisas, vio por su buen término y me permitió disfrutar de este intrincado proceso de investigación –lo que, por supuesto, no implica que la responsabilidad por las explicaciones aquí elaboradas deje de ser más que mía.

También quiero expresar mi efusivo agradecimiento a la Dra. Nasheli Jiménez, por concederme sus observaciones y haberme conducido hacia el trabajo de Bhabha. Asimismo, agradezco a la Dra. Teresa del Conde, por motivarme a discutir con el arte; al Mtro. Fausto Ramírez, por el interés que ha puesto en este ensayo, alentando mejorarlo; a la Dra. Helena Chávez, por renovar mi entendimiento de la relación del arte con la política; a la Dra. Rita Eder y a la Dra. Mariana Aguirre, por la oportunidad de ampliar perspectivas y visiones; a la Mtra. Rebeca Pasillas, por sus útiles lecciones. Agradezco también a la Coordinación del posgrado en Historia del arte, a Gabriela Sotelo y a Héctor Ferrer, por todas sus amables y eficientes atenciones, así como a la Dra. Deborah Dorotinsky por su extraordinaria labor y respaldo.

Al Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología, por los auspicios provistos.

A Patricia, Roberto, Itzel y Citlali, por todo su apoyo, cariño y continuas enseñanzas.

A Angélica Cabrera, por seguir siendo mi mejor compañía; a Citlali López Maldonado, por lo mucho que valoro su camaradería y sus palabras.

A mis espléndidos compañeros del posgrado, especialmente a Rebeca Barquera, por su amistad tan perspicaz; a Adriana Melchor, por su vivaz aliento; a Mónica Ramírez, por su afable lucidez; a Rodrigo Ruiz, por su complicidad enjundiosa; a Ana del Castillo, por su aura radiante; a Christian Gómez, por su inteligente corazón; a Viridiana Zavala, por su aptitud prodigiosa; a Jorge Barajas, por su aguda apreciación; a Tania José, por su convicción crítica; a Carlos Segoviano, por su confianza y su ejemplo; a Angélica Montiel, por su benéfica afinidad; a Fernando Monreal, por sus admirables facultades; a Brenda Chávez, por su visión excepcional; a Carlos Gasca, por su armonioso saber; a Aurora Avilés, por su gentileza y su carácter; a Omar Olivares, por su generoso talento; a María José Rojas, por su afanoso oficio; a Jorge Merlo, por su versada chispa; a Daniela Herrera y a Karina Flores, por los gratos encuentros; a Daniel Herrera, por su ilustrativa conversación; a Sandra Zetina, por su cordial cercanía; a Miguel Ángel Ramírez, por su valioso compañerismo.

A Laura y Alicia Coca, por sus cuantiosas cortesías y contentos; a José Luis Ríos, por sus gentiles asistencias; a Mary Carmen Ríos, por sus entrañables muestras de afecto; a Liliana, Gloria y Rodolfo Ríos, por su aprecio y ánimos; a Pilar Ríos y Fernando González, por su dichosa y regocijadora compañía. Reitero además mis agradecimientos plasmados en mi tesis de licenciatura.

Introducción

Diego Rivera animaba siempre estas veladas con sus relatos. Derramándose por todos los lados de la silla de paja, con los ojos vivos, la faz rubicunda, masa de carne y pelos indefinible (...) Parecía salido de un cuento de Achim von Arnim. Vestía un overol manchado de colores y se apoyaba en su bastón michoacano. La pipa apagada en una mano gesticulaba, destacando con el gesto alguna parte del relato, subrayando algún efecto como los antiguos charlatanes y contadores mitológicos de la plaza del Fná.

Olivier Debroise, *Diego de Montparnasse*.¹

En verdad intriga saber que el poeta más relevante de la Rusia soviética, Vladimir Maiakovski, visitó México durante dos semanas en el verano de 1925. Sus notas de viaje nos transmiten las agudas impresiones que se llevó al conocer el país: “Me levanté temprano. Salí hacia la plaza. Todo ocurría al revés. Jamás había visto una tierra como esa. Ni la había imaginado ni sabía que existiese.”² Tras desembarcar en el caluroso puerto de Veracruz, Maiakovski abordó el ferrocarril en dirección a la Ciudad de México, donde lo esperaba una pequeña comitiva encabezada por Diego Rivera.

Me recibió en la estación. Por eso la pintura fue lo primero que conocí en México. Antes había oído que Diego era uno de los fundadores del Partido Comunista de México, que era un gran pintor mexicano, que atraviesa de un balazo de Colt una moneda en el aire. También sabía que, en *Julio Jurenito*, Ehrenburg trató de describirlo. Diego resultó ser un hombre enorme, gran vientre, ancho de cara y siempre sonriente.

Me habla, mezclando algunas palabras en ruso (Diego lo comprende perfectamente), de miles de cosas interesantísimas, pero antes de contar cada una de ellas me advierte:

-Tenga en cuenta, y mi mujer se lo puede confirmar, que la mitad de todo lo que digo es un cuento.³

Con estas palabras de presentación hemos de llamar la atención hacia el libro que Maiakovski emplea como referencia para obtener una idea de la personalidad que tenía frente a sí. Se trata de la novela satírica *Las extraordinarias aventuras de Julio Jurenito y de sus discípulos*, escrita por el poeta y periodista ruso Iliá Ehrenburg en 1921.⁴ Al hacer de

¹ Debroise, *Diego de Montparnasse*, 33.

² Schneider, *Dos poetas rusos en México: Balmont y Maiakovski*, 162.

³ *Ibid.*, 162-163.

⁴ Su título completo es *Las extraordinarias aventuras de Julio Jurenito y de sus discípulos Monsieur Dellet, Carl Schmidt, Mister Cool, Alexéi Tishin, Ercole Bambucci, Iliá Ehrenburg y el negro Aisha en los días de la paz, de la guerra y la revolución en París, en México, en Roma, en el Senegal, en Kineshma, en Moscú y en otros*

esta obra literaria nuestro objeto de estudio queremos averiguar si realmente hay alguna relación entre el personaje Julio Jurenito y Diego Rivera, en tanto que, a causa de la buena amistad que trabaron el pintor y el escritor luego de conocerse en París, en 1913, se ha derivado la suposición de que Julio Jurenito es una descripción o retrato de Rivera. A fin de aclarar esta cuestión es primordial empezar por contemplar la declaración del propio Ehrenburg al respecto, asentada en un capítulo de su libro de memorias, intitulado *Gente, años, vida*, dedicado al muralista mexicano:

Escuchando a Diego comencé a sentir afecto por el enigmático México; las esculturas de los aztecas se fundían con los partisanos de Zapata. Julio Jurenito es mexicano, y cuando escribía mi novela me acordaba de los relatos de Diego. He llegado a leer que Jurenito es un retrato de Rivera. Es cierto que algunos rasgos de sus biografías coinciden: mi personaje y Diego nacieron en Guanajuato. Jurenito, en su tierna infancia, serró la cabeza de un gato vivo para comprender qué diferencia había entre vida y muerte, y Diego, cuando tenía seis años, destripó a una rata viva porque quería ver cómo nacían las crías. Muchos otros detalles de la infancia de Jurenito están inspirados en relatos de Rivera, pero Diego no se parece a mi personaje: en Jurenito el pensamiento predominaba sobre los sentimientos; adoptaba un dogma establecido por la sociedad, a la que él odiaba, y lo llevaba hasta el absurdo para demostrar su carácter vicioso. Diego era un hombre de sentimientos y, si a veces llevaba hasta el absurdo los principios que le eran queridos, obedecía únicamente al exceso de potencia de un motor que no tenía frenos.⁵

Lo interesante de este posicionamiento del autor es que, como veremos, en sus palabras quedan inscritas algunas claves que nos permitirán revisar y extender la identificación entre Rivera y Jurenito más allá de aspectos anecdóticos, para entender a cabalidad qué implica el hecho de que el artista mexicano haya ejercido determinada influencia en la composición de esta insólita novela rusa. A través de Julio Jurenito y otros personajes centrales del libro, Iliá Ehrenburg puso en evidencia la sinrazón, las contradicciones, los absurdos y perjuicios de su época, desde el funesto desencadenamiento de la guerra en Europa hasta las calamidades de los primeros años de la Revolución rusa. Como declaró el propio Ehrenburg:

En *Jurenito* puse en la picota a toda clase de racismo y de nacionalismo. Denunciaba la guerra, la crueldad, la codicia y la hipocresía de la gente que la empezó y que todavía no quiere renunciar a ella; la falsedad del clero que bendice el armamento de su país, a los pacifistas que discuten sobre los «métodos humanos de exterminación de la humanidad»; a los pseudosocialistas que justifican el espantoso derramamiento de sangre.⁶

lugares, así como diversos juicios del maestro sobre las pipas, la muerte, el amor, la libertad, el ajedrez, la tribu de Judá, la construcción y otras muchas cosas. En adelante lo reduciremos a *Julio Jurenito*.

⁵ Ehrenburg, *Gente, años, vida (Memorias 1891-1967)*, 254.

⁶ *Ibid.*, 533.

La sátira impacta al lector por el modo de transmitir que Ehrenburg burló muchos de los engaños erigidos en aquellos días tan vertiginosos, al grado de que en adelante le persiguió la fama de ser un consumado nihilista. Pero el proceder del autor fue más complicado que comportar esa actitud, como lo pone al descubierto examinar con detenimiento esta obra y a su protagonista, una especie de Mefistófeles mexicano.⁷

Iliá Grigórievich Ehrenburg nació el 14 de enero de 1891 en Kiev⁸ y cursó sus primeros años de estudio en Moscú, a donde se trasladó su familia, de origen judío, en 1895.⁹ Una década después, a la edad de quince años, Iliá hizo de lado la escuela e ingresó a la organización bolchevique, alentado por la conducción de su amigo Nikolái Ivánovich Bujarin, futuro líder revolucionario y miembro del Politburó soviético, quien más tarde ayudó a Ehrenburg a salir de enormes aprietos.¹⁰ A inicios de 1908 su ardua actividad clandestina fue interrumpida al ser aprehendido por la Ojrana, la policía secreta zarista. Pasó meses encerrado en distintas cárceles y en diciembre, gracias a las diligencias de su padre, Iliá obtuvo un permiso para salir del país (alegando motivos de salud), con su proceso judicial todavía abierto.¹¹ Viajó a París y en poco tiempo reemplazó su interés en la militancia política por la proclividad a la poesía. Faltó a su juicio en Rusia y se volvió un exiliado; formó parte de la vida bohemia y recorrió Europa. En este punto de su vida dan comienzo las experiencias que retrató con socarronería en *Julio Jurenito* –texto que, por cierto, no fue escrito en francés, sino en ruso.¹²

⁷ Los autores que hemos consultado concuerdan en calificarlo así, siendo el mejor ejemplo cómo lo enuncia Joshua Rubenstein: “Julio Jurenito, un personaje mefistofélico cuyo origen mexicano es un tributo a Diego Rivera” (en el original, “Julio Jurenito, a Mephistophelian character whose Mexican origin is a tribute to Diego Rivera”). Rubenstein, *Tangled Loyalties. The Life and Times of Ilya Ehrenburg*, 75.

⁸ Rubenstein, *Ibid.*, 10. El autor también aclara: “Until 1918, Russia adhered to the Julian calendar, which was twelve days behind the Gregorian calendar in the nineteenth century and thirteen days behind it in the twentieth. Ehrenburg was born on January 26, 1891, according to the Gregorian calendar”. *Ibid.*

⁹ *Ibid.*, 13, 15, 400.

¹⁰ *Ibid.*, 17-19.

¹¹ *Ibid.*, 20-22.

¹² A propósito, cabe añadir un comentario acerca de la edición de la novela que empleamos en el presente ensayo. Hemos optado por trabajar con la traducción de Lidia K. de Velasco, que da cuerpo al volumen de la editorial Seix Barral, de 1971, ya que si bien el texto suprime un par de episodios de contenido religioso y actualmente resulta difícil de adquirir (por fortuna la UNAM cuenta con algunos ejemplares en su sistema de bibliotecas), no consideramos adecuado recurrir a la reciente publicación del libro hecha en 2013 por la editorial Capitán Swing dado que uno de los capítulos, el número 27, copia por completo la versión de Velasco, lo que desacredita la labor de traducción de esta edición. Ante estas circunstancias es ostensible la

A pesar de que la narración presenta un par de referencias directas a Diego Rivera no había sido debidamente estudiada en nuestro medio académico, y algunos investigadores, incluyendo a Olivier Debroise, tan sólo han dedicado breves comentarios a la novela de Ehrenburg.¹³ Para llevar a cabo nuestra indagación, por tanto, además de contar con el extenso libro de memorias que publicó el autor en la década de los sesenta,¹⁴ *Gente años, vida*, recurrimos a un par de obras biográficas que aportan elementos para el análisis de esta sátira: *Ilya Ehrenburg: An idealist in an age of realism* (1991), de Julian L. Laychuk, y *Tangled loyalties. The life and times of Ilya Ehrenburg* (1996), de Joshua Rubenstein. Principalmente, nos será de sumo provecho revisar las ideas planteadas en un ensayo clave para elucidar *Julio Jurenito*, contenido en el libro del académico norteamericano Mark Lipovetsky *Charms of the cynical reason: The trickster's transformations in Soviet and post-Soviet culture* (2011).¹⁵ El solvente e imprescindible trabajo de Lipovetsky comprende la obra de Ehrenburg a partir de un componente de la cultura soviética, el denominado *trickster*, que expande el panorama sobre la problemática que ella encierra; sin embargo, debemos considerar que no se ocupa de la función que desempeñó Diego Rivera en la realización de la novela, por lo que requerimos conjuntar sus tesis con las de otros pensadores, particularmente con la labor teórica de Homi Bhabha aglutinada en su libro *El lugar de la cultura* (1994), así como con la obra de otros autores.

Sostenemos que indagar la relación existente entre Diego Rivera y Julio Jurenito no nos remite a una cuestión capciosa, sino que involucra una problemática que puso en juego el desarrollo del arte moderno, tanto en Europa como en Rusia. No pretendemos resaltar algún parecido entre ambos, menos aún instaurar un paralelismo. Lo que nos interesa es discernir las características del personaje Julio Jurenito y, con base en esto, reconocer cuál fue el estímulo especial que Ehrenburg asimiló por parte de Diego Rivera para producir su

necesidad de contar con una edición nacional de *Julio Jurenito*, que pueda compensar el escaso conocimiento que posee esta obra entre el público lector mexicano hoy día.

¹³ “*Las aventuras de Julio Jurenito*, publicado en 1924, era una crítica violenta al capitalismo y al comercio bélico, pero también a la Revolución soviética aún naciente y a su burocratización. Ehrenburg se inspiró en la infancia de Diego para crear su personaje y Diego mismo aparece en algunas escenas”. Debroise, *Ibid.*, 109-110. Cabe aclarar que *Julio Jurenito* fue escrito en el verano de 1921 y publicado en Berlín en el otoño, y en Rusia hasta inicios de 1923. Hacia 1930 ya había sido traducido al francés, yidis, checo, español e inglés. Rubenstein, *Ibid.*, 79, 80.

¹⁴ Rubenstein, *Ibid.*, 335-336.

¹⁵ Hay que puntualizar que dicho ensayo, “*Khulio Khurenito: The Trickster's Revolution*”, fue coescrito con el académico Dragan Ilic.

relato. Nos proponemos inquirir esta relación de forma consecuente con la crítica que elabora Thomas Mitchell sobre los métodos comparativos entre la literatura y las artes en su libro *Picture theory* (1994). Esto es, no intentamos sustentar una homologación estructural entre el texto del poeta ruso y las imágenes creadas por el pintor mexicano en aquella época; ni buscamos vincular las trayectorias (artísticas) de Diego Rivera, Julio Jurenito e Iliá Ehrenburg recurriendo a la noción de un estilo predominante, producto de su conexión con los movimientos artísticos de vanguardia; ni tampoco formular un cuadro o sistema conceptual de tales interrelaciones cuya validación derive de su “historización”, es decir, de concederle respaldo al subsumirlo en alguna de las “narrativas maestras” de la historia del arte.¹⁶ Claro está, de lo anterior no se desprende que sea posible prescindir del valor histórico que posee esta materia de estudio. En suma, nuestra tentativa es operar una lectura de la obra de Ehrenburg que se aproxime al tratamiento dilucidador aplicado por el historiador Carlo Ginzburg en el ensayo “El viejo y el nuevo mundo vistos desde ninguna parte”, incluido en el libro *Ninguna isla es una isla. Cuatro visiones de la literatura inglesa desde una perspectiva mundial* (2000), en el sentido de ponderar los aspectos cómicos de *Julio Jurenito* en función de los asuntos “serios” (en tanto hechos históricos) que retrata y que, retomando las palabras que dedicó el escritor ruso a Rivera y a Jurenito, llevó “hasta el absurdo” en su novela.

Examinar los factores que entrelazan al personaje Julio Jurenito con el artista Diego Rivera nos revela una serie de principios y dinámicas que actúan en el escrito de Ehrenburg y que sobresalen, justamente, al encarar la pregunta de cómo pudo repercutir el trato amistoso entre Rivera y Ehrenburg en la composición de este extraordinario relato. Enseguida revisaremos, en el primer capítulo, las características más importantes de esta obra literaria y los puntos en común más evidentes entre Rivera y Jurenito, manifiestos en los primeros capítulos de la narración. A continuación, en el segundo capítulo, nos adentraremos en la relación que sostienen Ehrenburg, Rivera y Jurenito al escrutar los planteamientos de Mark Lipovetsky y articularlos con la teoría del discurso colonial de Homi Bhabha, a fin de proponer otra vía de explicación del singular comportamiento del personaje, que a la vez expone una problemática cultural presente en *Julio Jurenito* distinta de la que analiza Lipovetsky. Finalmente, en el último capítulo, podremos constatar que las

¹⁶ Mitchell, *Picture Theory. Essays on Verbal and Visual Representation*, 84-86.

varias formas en que Jurenito se relaciona con el arte (sobre todo con los programas de las vanguardias rusas) respaldan nuestra comprensión del personaje y del libro, puesto que coinciden con ciertas condiciones que observamos en la relación entre Ehrenburg y Rivera (aunque trasladadas a un campo en que no participó el pintor mexicano). Hacer este trayecto nos permitirá reconocer que la injerencia de Rivera en la novela no se reduce a haber servido como modelo para la biografía del personaje, sino que Ehrenburg encontró en su amigo mexicano una motivación peculiar para concretar su sátira de la modernidad occidental. Buscamos brindar una explicación a la incógnita artística e histórica que brota cuando recapitamos en las palabras con que el autor evocó la zozobra que experimentó en la Rusia revolucionaria en el periodo de su vida previo a la escritura de *Julio Jurenito*:

Sentía deseos de describir muchas cosas: el París de la preguerra, las trincheras del Somme, la revolución, la guerra civil, las maquetas, los proyectos, los montones de nieve; pero sobre todo deseaba anticiparme al futuro. Comprendía que no sabría hacerlo en verso. La idea de escribir una novela comenzaba a tomar cuerpo. Un día, al recordar los relatos de Diego Rivera, decidí que el héroe de mi novela satírica sería mexicano.¹⁷

¹⁷ Ehrenburg, *Gente, años, vida*, 481.

I. Primeros pasos de un provocador

El escritor retrata muy pocas veces a los hombres tal y como existen en la vida real (...) Los protagonistas de las novelas son una amalgama compuesta por multitud de personas que el escritor ha conocido, por su propia experiencia y por su concepción del mundo. ¿Acaso la historia trabaja como un novelista? ¿Es que los hombres vivos le sirven de prototipos que ella refunde para escribir novelas, buenas o malas?

Iliá Ehrenburg, *Gente, años, vida*.¹

Es muy probable que Iliá Ehrenburg y su esposa Liubov Mijáilovna Ehrenburg fuesen los primeros ciudadanos soviéticos en obtener un permiso y el pasaporte requeridos para salir de su país, casi un año antes de que a otros escritores y artistas les fuera concedida esa autorización,² a inicios de 1921.³ Gracias a la intervención de su gran amigo de aquellos arriesgados años de clandestinidad en la militancia bolchevique, Nikolái Bujarin,⁴ les fue posible conseguirlo, luego de que Ehrenburg le manifestara al dirigente revolucionario su anhelo de escribir una novela satírica, para lo cual necesitaba apartarse del turbulento ritmo de los acontecimientos en la Rusia revolucionaria. Su propósito era elaborarla en París, a donde habían llegado tras diversas trabas y tardanzas el 8 de mayo,⁵ pero al cabo de dieciocho días la policía francesa expulsó a la pareja sin dar mayor explicación. Fueron trasladados a la frontera con Bélgica y los golpes de la suerte más la ayuda de un par de amistades les permitieron obtener el indispensable visado belga con el cual, en junio, pudieron dirigirse a la costa de La Panne, en la región flamenca.⁶ Allí, trabajando “desde la mañana hasta bien entrada la noche (...) en un mes, como al dictado”,⁷ Iliá Ehrenburg produjo *Las extraordinarias aventuras de Julio Jurenito y de sus discípulos*.

Durante los pocos días en que permaneció en París el poeta ruso tuvo oportunidad de comunicarle su proyecto a su amigo pintor: “Diego Rivera se alegró cuando le dije que

¹ Ehrenburg, *Ibid.*, 10.

² Rubenstein, *Tangled loyalties*, 69-70.

³ Ehrenburg, *Ibid.*, 506-508.

⁴ Rubenstein, *Ibid.*, 69. Bujarin también escribió un prefacio para la primera edición soviética del libro, en 1923. El tiraje fue de 15,000 ejemplares. *Ibid.*, 80.

⁵ *Ibid.*, 73.

⁶ Ehrenburg, *Ibid.*, 517-520, 525-531.

⁷ *Ibid.*, 531.

el héroe de mi novela sería mexicano. Se disponía a partir a Italia; pero me prometió ilustrar las desventuras infantiles y de adolescencia de Julio Jurenito”.⁸ La trama de la novela recorre varias de sus experiencias en común: la aciaga vida bohemia en el barrio de Montparnasse; el estallido de la guerra europea en 1914 (de la que Ehrenburg y Rivera fueron rechazados en el reclutamiento⁹); y, finalmente, la irrupción de la revolución en Rusia (hacia la cual partió Ehrenburg en junio de 1917,¹⁰ despidiéndose de Rivera). La historia concluye con la muerte de Jurenito en 1921.

El relato puede dividirse en tres partes que aproximadamente se corresponden en la proporción de su número de páginas. En la primera parte el personaje que nos narra la historia, un poeta ruso, conoce y adopta a Julio Jurenito como su “Maestro” y lo acompaña por distintos países para integrar el grupo de discípulos a los que alude el título del libro, congregándose en París. Después, el estallido del conflicto bélico dispersa a los personajes y en medio del desorden, la confusión, las tropelías y los trastornos de la sociedad paulatinamente vuelven a encontrarse hasta que sus andanzas los hacen caer prisioneros de los alemanes. Finalmente, la abdicación del zar y la buena fortuna les conducen a internarse en Rusia donde conocen a fondo las duras condiciones e inclemencias del nuevo gobierno. Transcurridos unos cuantos años Jurenito queda hastiado y muy decepcionado del curso seguido por el proceso revolucionario (lo compara con un “avión que no vuela”¹¹) por lo que decide inducirse la muerte. Por ende, los discípulos salen del país y cada uno toma su propio camino. Se supone que el acompañante más fiel de Jurenito es quien recibe el encargo de escribir el libro. Como una de las mayores muestras de la manera en que la novela mezcla diversos hechos basados en la realidad con ficciones es preciso resaltar que ese personaje protagónico es un homónimo del autor. Décadas más tarde Ehrenburg apuntó en su libro de memorias *Gente, años, vida*: “En mi primera novela, *Las extraordinarias aventuras de Julio Jurenito y de sus discípulos*, uno de esos discípulos lleva mi nombre. Es un personaje imaginario pues yo nunca trabajé como cajero en el prostíbulo de míster Cool

⁸ Ibid., 524.

⁹ Ibid., 219, 230.

¹⁰ Rubenstein, Ibid., 41. Casi medio siglo después apuntó Ehrenburg en su libro *Gente, años, vida*: “Diego Rivera estaba contento por mí, pues yo iba al encuentro de la revolución; él había visto la revolución en México y no había nada más alegre”. Ehrenburg, Ibid., 294.

¹¹ Ehrenburg, *Las extraordinarias aventuras de Julio Jurenito y de sus discípulos*, 318.

ni llevé ametralladoras al Papa de Roma. Pero el personaje llamado Iliá Ehrenburg a veces expresaba mis auténticos pensamientos”.¹²

Por supuesto, la lectura de ese vasto libro de memorias permite constatar que varios sucesos que afrontó el autor en la vida real los supo adaptar para componer su narración. Igualmente, en ese juego variable de espejos en que la consulta de *Julio Jurenito* pudo ayudar a recordar a Ehrenburg los acontecimientos que tiempo después registró en su texto autobiográfico, nos es posible reconocer que los personajes de su ficción sostienen alguna semejanza con gente que trató realmente. Cuando Iliá Ehrenburg acometió la redacción de su primera novela tenía treinta años. Entonces creyó que aún no había demostrado ser un verdadero escritor ni había ganado el reconocimiento de su medio literario,¹³ sin embargo *Julio Jurenito* maduró el tiempo suficiente en su interior y a la fecha es considerada por la crítica como su mejor obra, con la que halló su camino en las letras.¹⁴ Y fue el escrito con que saldó cuentas con los engaños, los equívocos, los riesgos y los desastres de su época, exponiéndolos al ridículo.

La forma en que Ehrenburg asentó la crítica de su contexto fue mediante la sátira. El resultado no deja de asombrar al lector actual no sólo por el humor que desplegó al retratar los problemas de su tiempo sino también por la impresión que despierta de haber poseído cierto nivel de clarividencia en la lectura de los procesos históricos, al grado de llegar a predecir algunas de las mayores catástrofes del futuro cercano. Un tono mordaz, la exageración de situaciones, la parodia de los grandes discursos de la modernidad, y, sobre todo, “no adoptar una posición ideológica en particular desde la cual dirigir su ataque, prefiriendo en vez de eso ridiculizar todos los blancos disponibles”,¹⁵ fueron algunos de los recursos que le permitieron concretar una visión de la realidad lindante a la distopía que, quizás por ello, hallamos extrañamente acertada. En su libro de memorias Ehrenburg

¹² Ehrenburg, *Gente, años vida*, 40.

¹³ *Ibid.*, 480, 517, 531, 533.

¹⁴ Laychuk, *Ilya Ehrenburg. An Idealist in an Age of Realism*, 79-82, 97, 107. En general, los autores consultados concuerdan en este punto. “Este libro es uno de mis preferidos: expresé en él muchas cosas que no sólo han marcado mi camino literario, sino también mi vida”. Ehrenburg, *Gente, años, vida*, 533. “Después de *Julio Jurenito* me daba la sensación de que había encontrado mi voz, que había encontrado mis temas, mi lenguaje”. *Ibid.*, 556.

¹⁵ “not adopting a particular ideological position from which to direct his attack, preferring instead to ridicule all available targets”, en el original. Rubenstein, *Ibid.*, 80. Rubenstein parafrasea al escritor ruso Yevgueni Zamiatin.

apuntó que tal era su intención al gestar *Julio Jurenito*: “Sin duda contiene numerosos juicios absurdos y paradojas ingenuas: trataba sin descanso de prever el futuro; pude acertar en algunas cosas, pero me equivoqué en otras”.¹⁶ Entre burlas y veras, su obra anticipó por lo menos cuatro terribles amenazas del panorama futuro: el joven alemán que Jurenito acoge como su discípulo en el décimo capítulo es “al mismo tiempo nacionalista, admirador del Kaiser y socialista” (pues “todo eso, en el fondo, era la misma cosa”¹⁷) prefigurando en su riguroso ideario los perfiles del nazismo; en el decimoprimer capítulo Jurenito asevera que “en un futuro próximo se celebrarán solemnes sesiones para el exterminio de la tribu de Judá”,¹⁸ es decir de los judíos, cuyos abominables preparativos parecen anunciar los horrores del Holocausto (Ehrenburg era judío pero no practicante¹⁹); en el decimosexto capítulo Jurenito descubre “un medio que facilitaría y aceleraría en medida considerable la destrucción de la humanidad”, inventando un aparato que en una hora podría “matar no menos de cincuenta mil personas en un frente de más de cien kilómetros”,²⁰ el cual queda en manos de su discípulo estadounidense quien prefiriere no utilizarlo contra los alemanes ya que “más valía dejar el invento de Jurenito para los japoneses”,²¹ vislumbrándose así el horroroso porvenir de Hiroshima y Nagasaki; por último, los pasajes en que Jurenito se involucra en cuestiones artísticas, en especial sus intervenciones en la Rusia revolucionaria, pueden considerarse un ominoso vaticinio de las condiciones de sujeción del arte propias del régimen totalitario que ya tocaba a la puerta.²²

Nos enfrentamos, por un lado, al hecho de que en la actualidad podamos incurrir en una lectura retroactiva del texto que consigne como presagios estos episodios en que el

¹⁶ Ehrenburg, *Ibid.*, 533.

¹⁷ Ehrenburg, *Julio Jurenito*, 116.

¹⁸ *Ibid.*, 120.

¹⁹ Rubenstein, *Ibid.*, 13.

²⁰ Ehrenburg, *Ibid.*, 161.

²¹ *Ibid.*, 167. Respecto a este desconcertante episodio comentó Ehrenburg en sus memorias: “Los japoneses me preguntan a menudo por qué en 1921, cuando Japón era aliado de Estados Unidos, yo había escrito que los estadounidenses probarían una nueva arma letal contra ellos. Yo no sé qué responderles. ¿Por qué en 1919, mucho antes de los descubrimientos de Rutherford, de Joliot-Curie y de Fermi, Andréi Bieli escribía: «El mundo estalla en los experimentos de Curie, / en una bomba atómica que ha estallado, / en flujos de electrones, / en una hecatombe desencarnada»[?]. ¿Acaso semejantes profecías están ligadas a la naturaleza del escritor?”. Ehrenburg, *Gente, años, vida*, 267.

²² El propio Ehrenburg tomó conciencia de estas premoniciones suyas. Ehrenburg, *Gente, años, vida*, 266-267, 533-534. Posteriormente otros autores han hecho su recuento, como Rubenstein, *Ibid.*, 75-78, 81; y Laychuk, *Ibid.*, 369, 370. Hemos añadido la última, referente a las artes, asunto al que dedicaremos el tercer capítulo del presente trabajo.

autor imaginó vuelcos atroces en las circunstancias del mañana; por otro lado, sería equivocado ignorar las facultades que poseen la literatura o el arte, en general, para preceder, anticipar o adelantarse al desencadenamiento de eventos potencialmente configurados en el presente. La incógnita de cómo fue posible que al expresar sus inquietudes, vislumbres, temores y desvaríos la novela de Ehrenburg predijera tales adversidades de la realidad futura demanda tentativas de explicación que rebasan los límites del presente trabajo. Pero provee un buen punto de partida delinear algunas de las aristas del multidimensional personaje Julio Jurenito e indagar en qué medida compaginan con la figura de Diego Rivera.

Ya hemos puntualizado que Iliá Ehrenburg decidió que el protagonista de su relato sería mexicano a la par que Diego Rivera fue su inspiración para urdir la biografía de Julio Jurenito, en particular su infancia y primera juventud. Esto queda en claro en el segundo capítulo del libro que nos presenta un resumen de su vida anterior a su encuentro con Ehrenburg, el personaje, en la primavera de 1913. Acorde al texto Jurenito nació “en la pequeña ciudad de Guanajuato” donde “fue bautizado según el rito católico y recibió los nombres de Julio-María-Diego-Pablo-Angélico.”²³ Nos son referidas un par de anécdotas de sus primeros años, incluyendo la de la vivisección de un animal que Ehrenburg admitió haber reproducido de las vivencias pueriles de Rivera.²⁴ Pero es evidente que la vida de Jurenito es en su mayor parte producto de la ficción. Así, luego de una descripción sucinta de la única ocasión en que Jurenito se sintió enamorado, durante su adolescencia, se nos cuenta que:

Después de ello partió en busca de oro a El Oro, pero como no quería perder el tiempo trabajando en la mina, se bebió una jarra de fuerte *pulque*, sacó una robusta navaja y ante el tropel de los mineros, que volvían del tajo, trazó una línea sobre la tierra diciendo: «Por hoy, aquí se encuentra el territorio de Guanajuato y ninguno de vosotros atravesará ese límite sin haberme pagado un tributo. Sacad todo vuestro oro». En El Oro los hombres eran ávidos, pero cobardes, y ante el simple nombre de Guanajuato, célebre por sus bandidos, estaban dispuestos a entregarlo todo con tal de salvar la vida. Una hora más tarde, Jurenito se abría paso por entre los boscosos montes con un saco de oro. Compró un caballo a los indios y alcanzó sin contratiempo alguno la frontera de los Estados Unidos. Oí contar este hecho a un amigo de Jurenito y mío, el pintor Diego Rivera, quien aquella memorable tarde estaba en El Oro, y vio la raya en la tierra, a los asustados mineros y los trozos de otro [sic: oro] en el amplio sombrero de Jurenito, con tira de piel.²⁵

²³ Ehrenburg, *Julio Jurenito*, 22.

²⁴ Véase introd., n. 5.

²⁵ Ehrenburg, *Ibid.*, 22-23. Es posible que “El Oro” aluda al mítico “El Dorado” americano.

La mención explícita de Diego Rivera en este pasaje revela que el artista mantuvo otro rol en el relato, aparte de brindar un modelo para la confección de la biografía de Jurenito, que fue el de servir como un referente que concediera un considerable grado de verosimilitud a la historia. Es un punto que no debemos pasar por alto. Al inicio de este capítulo Ehrenburg declara que intenta reconstruir lo poco que sabe acerca de la vida de Jurenito “para convencer a todos de que el Maestro no es un mito ni un héroe legendario, sino el hijo de Pedro Luis Jurenito, propietario de una fábrica de azúcar en Guanajuato.”²⁶ Esta labor de convencimiento sobre los hechos que supuestamente efectuó el personaje es puesta de manifiesto desde el principio de la obra, en una breve introducción: “Para mí sería muy doloroso que alguien considerase el presente libro como una novela más o menos entretenida. Ello significaría que no he sabido cumplir la misión que me fue encomendada el penoso día del 12 de marzo de 1921, día de la muerte del Maestro.”²⁷ Dicha misión que Ehrenburg se encarga de cumplir es, según sus palabras, “el trabajo que constituye para mí la finalidad y la justificación de mi pobre existencia: la descripción de los días y los pensamientos de mi Maestro: Julio Jurenito.”²⁸ El segundo capítulo cierra extendiendo las demostraciones de devoción y aprecio cuasi hagiográfico hacia “el Maestro”, sumando los nombres de otras figuras históricas que habrían poblado sus antecedentes de vida, volviendo a repetirse el de Diego Rivera, quien ya no aparece de nuevo en la novela.

Quisiera terminar este capítulo con palabras de afecto hacia la tierra donde vio la luz ese gran hombre. Las generaciones futuras venerarán dos países: Méjico [sic], la patria del Maestro, y Rusia, donde acabaron sus trabajos y sus días. Dos ciudades atraerán eternamente a los peregrinos: la pequeña y sucia Konotop y la lejana Guanajuato.

Rusia es también mi patria. Jamás estuve en Méjico, pero siento profundo cariño por ese país, sagrado para mí. Amo esa pequeña ciudad sobre una colina, con sus casas escalonadas en pendientes secas y peladas, cubiertas tan sólo por los cactus y las negras manchas del «Quebra Platos», que tuvo el honor de ser la cuna del Maestro. Con profundo respeto repito los nombres de las personas que Jurenito conoció en los días de juventud: el presidente Obregón, el relevante ingeniero Paniqui [sic], el pintor Rivera, el poeta Morales y el filósofo Vasconcelos. Si este libro llega a sus manos, les ruego que crean en mis palabras de respeto y gratitud. Y si alguno de mis lectores tiene la suerte de ver Guanajuato con sus propios ojos, que bese por mí su tierra hosca, ardiente y bendita.²⁹

²⁶ Ibid., 21.

²⁷ Ibid., 9.

²⁸ Ibid.

²⁹ Ibid, 25-26. No está de más aclarar que con “Paniqui” se refiere al ingeniero aguascalentense Alberto José Pani Artega. Y que con “el poeta Morales” posiblemente confunda a Alfonso Reyes, a quien denominó más tarde “el escritor mexicano más famoso”. Ehrenburg, *Gente, años, vida*, 1299.

La lista de nombres de hombres célebres que figuran en las páginas del libro va desde Picasso hasta Lenin, pasando por Vladimir Soloviov y Albert Einstein, sin omitir que Julio Jurenito también formó parte de la Revolución mexicana en la que, antes de combatir a Villa en la batalla de Celaya, se había unido a “Zapata y a sus ingenuos rebeldes, que odiaban la cultura urbana, la maquinaria de las fábricas de azúcar, las locomotoras y a los hombres que traían la muerte, el dinero y la sífilis.”³⁰ Asimismo, se supone que unas cuantas noticias que involucran las actividades de Jurenito y de sus discípulos son recogidas por los periódicos *L'intransigeant*, *Le matin*, *Osservatore Romano*, *La croix* y la revista *Le Mercure de France*.³¹ Esta serie de datos, señas, respaldos históricos y otros recursos retóricos que recubren las aventuras de tan extraordinario personaje posiblemente tuvieron el propósito de proporcionarle un carácter realista a sus actos o al menos de dotarle cierta credibilidad, así como había hecho el bromista Tomás Moro en *Utopía* –por poner el ejemplo del que se ocupa Carlo Ginzburg en *Ninguna isla es una isla*– al introducir el testimonio del personaje ficticio Hytlodaeus y demás paratextos que envolvían su escrito, con el fin de que su ficción, aunque guarde un lado cómico, pudiese ser tomada en serio.³²

El carácter complejo de Julio Jurenito es puesto al descubierto al averiguar cuál es “su misión: ser el gran provocador.”³³ De ello se entera el personaje Ehrenburg cuando conoce a Jurenito una tarde de 1913 –el mismo año en que el autor conoció a Rivera.³⁴ En la novela esto ocurre el día 26 de marzo. En ese mes también se registran su muerte (1921) y la fecha de su nacimiento: 25 de marzo de 1888.³⁵ Por tanto, el deceso del Maestro sucede cuando está a punto de cumplir 33 años, lo que entabla un paralelismo entre su vida y la de Cristo al que pueden añadirse otros episodios de la narración.³⁶ Lo sensacional en este

³⁰ Ehrenburg, *Julio Jurenito*, 24.

³¹ *Ibid.*, 33, 48, 50, 63, 93, 153.

³² Ginzburg, *Ninguna isla es una isla. Cuatro visiones de la literatura inglesa desde una perspectiva mundial*, 16-23.

³³ Ehrenburg, *Ibid.*, 25.

³⁴ Ehrenburg, *Gente, años, vida*, 254.

³⁵ Ehrenburg, *Julio Jurenito*, 13, 22. Cabe apuntar que Diego Rivera nació el 8 de diciembre de 1886. También hay que tener presente que el padre de Ehrenburg falleció el 26 de marzo de 1921, hecho que no comenta en sus memorias. Rubenstein, *Tangled loyalties*, 60.

³⁶ Lipovetsky, *Charms of the Cynical Reason: The Trickster's Transformations in Soviet and Post-Soviet Culture*, 69. Lipovetsky cita a la académica Zsuzsa Hetényi, quien establece dicho paralelismo y lo amplía hasta la muerte de Jurenito; también al filólogo Mijaíl Odeski, quien compara a Jurenito con el anticristo. *Ibid.*, 71. Además, Ehrenburg refiere la difundida habladuría de que Jurenito es una reencarnación de Buda, lo cual desacredita de inmediato. Ehrenburg, *Julio Jurenito*, 21, 22.

sentido es que al producirle la primera impresión Ehrenburg confunda a Julio Jurenito con el Diablo. La escena tiene lugar en un café que más tarde cobró fama porque Amedeo Modigliani, Pablo Picasso, Jacques Lipchitz, Ramón Gómez de la Serna, Rivera y otros artistas fueron sus asiduos parroquianos, *La Rotonde*. En aquel entonces era un local pequeño y marginal en que Ehrenburg pasaba gran parte de su tiempo.³⁷ Allí, en la novela, observa cómo ingresa Jurenito al establecimiento y, a causa de su perturbado estado de ánimo, alucina que aquel extraño con impermeable gris y sombrero hongo porta “unos agudos y pequeños cuernos” acompañados por “un rabo largo y belicosamente enhiesto.”³⁸ El poeta no resiste la situación y le dirige la palabra para ofrecerle su alma.

Recordando ahora esa lejana tarde, que fue para mí el camino de Damasco, me inclino ante la clarividencia del Maestro. En respuesta a mis poco comprensibles palabras, Julio Jurenito no se desconcertó, no llamó al camarero, no se fue. Me miró a los ojos con dulce y clara mirada:

-Sé por quién me toma usted. Pero él no existe –me dijo.³⁹

Con suma calma y cortesía Jurenito contesta a los exaltados cuestionamientos de Ehrenburg para enseñarle que no existen Dios ni el Diablo, el “sentido oculto” y ni siquiera la Nada o abstracciones similares.⁴⁰ Jurenito valida únicamente cierta clase de empirismo⁴¹ como prueba de la existencia: “Todo existe y nada hay detrás de ello: he aquí el intrínquilis.”⁴² Ehrenburg, el personaje, opone una última negativa a aceptar que la vida carece de sentido, bien, espíritu y creador, pero la desenfadada réplica de Jurenito termina por convertirlo en su discípulo.

-¡Qué le vamos a hacer! No es usted quien lo ha escogido. Nos ponen ante un *fait accompli*. La casa está amueblada. A unos les gusta mucho, la encuentran confortable; otros se indignan; pero, mientras tanto, se dedican pacíficamente a cambiar los cuadros de una pared a otra.

En aquel momento una idea grandiosa, pero al mismo tiempo sencilla, iluminó mi mente. Pienso que provenía de Jurenito y que se trataba de la primera revelación que me hacía. Sin hacer ningún caso de los asistentes ni de los camareros, me puse en pie de un salto, aparté la silla y grité:

-¡Pero se puede destruir la casa!

Julio asintió con la cabeza y me pidió que me sentara.

³⁷ Ehrenburg, *Gente, años, vida*, 190-199, 230, 285.

³⁸ Ehrenburg, *Julio Jurenito*, 15.

³⁹ *Ibid.*, 16.

⁴⁰ *Ibid.*, 17-19.

⁴¹ Lipovetsky, *Ibid.*, 69.

⁴² Ehrenburg, *Ibid.*, 19.

-Es un deseo totalmente legítimo. ¿Quiere que nos dediquemos a ello?⁴³

Como lo podría constatar el hecho de que no diera uso al aparato de destrucción masiva que supuestamente inventa,⁴⁴ el interés de Jurenito no es perpetrar atentados con bombas, combatir con armas o cometer otros actos de tipo vandálico. Su objetivo no es la destrucción física del mundo (la “casa” en dicha metáfora) sino dirigir su ofensiva contra el orbe sin Dios y sin Diablo del hombre civilizado, el mundo cultural de las sociedades modernas. El modo en que adopta esta resolución no es muy claro. En la biografía que le confiere Ehrenburg sólo se nos informa que, luego de algunos viajes, Jurenito probó varias ocupaciones pero ninguna le dejó satisfecho. Entonces:

Después de largas reflexiones decidió –eso ocurría ya en septiembre de 1912- que la civilización era un mal y había que luchar por todos los medios [sic], pero no con las míseras navajas de los pastores de Zapata, sino con las armas que ella misma había producido. No había que atacarla, sino cuidar lo mejor posible sus llagas que se iban extendiendo y estaban dispuestas a devorar su cuerpo medio podrido. Así, pues, ese día marca la fecha en que Jurenito tomó conciencia de su misión: ser el gran provocador.⁴⁵

La dedicación de Julio Jurenito a “ser el gran provocador” es bastante singular. Ehrenburg lo define como “un hombre sin convicciones” que “jamás enseñó nada a nadie” ni tampoco “se justificaba recurriendo a una nueva religión o a una concepción nueva del mundo.”⁴⁶ Pero casi enseguida Ehrenburg añade otra aserción que contradice sus palabras previas: “Julio Jurenito enseñaba a odiar el presente y para que ese odio fuera ardiente y firme, entreabría ante nosotros, triplemente asombrados, la puerta que conducía al grandioso e inevitable mañana.”⁴⁷ A pesar de la declaración de ser un hombre sin convicciones queda en claro aquí y a lo largo del relato que detrás del mefistofélico propósito de destruir la civilización yace la creencia de Jurenito en un mundo utópico que advendrá en tiempos muy lejanos. Tal es el sentido de la sentencia de Jurenito: “El provocador es la gran comadróna de la historia”:⁴⁸ la promesa de que precipitando el fin del presente habrá de suceder un mañana idílico, para lo cual “el Maestro” opta por recurrir a los poderes de las mismas “armas” de la civilización que son, a su entender, los propios discípulos que recolecta en sus viajes por Europa. Por tanto, para comprender el carácter

⁴³ Ibid.

⁴⁴ Véase arriba, n. 20.

⁴⁵ Ehrenburg, *Ibid.*, 24-25.

⁴⁶ *Ibid.*, 10.

⁴⁷ *Ibid.*

⁴⁸ *Ibid.*

complejo de Julio Jurenito hace falta elucidar su propósito de abrirle el paso a la historia aunque los términos con que lo formula varíen conforme avanza la trama, especialmente a raíz de las experiencias de la guerra y la revolución que lo conducen a pronunciarse en mayor medida acerca de la cuestión de la libertad en el nuevo orden social. Es en pos de un futuro idealizado que sus actos de provocación con frecuencia adquieren abiertamente el valor de transgresiones:

-Acabarán por pudrirse todos los huesos y todos los dioses. Se hundirán las catedrales y se olvidarán las oraciones. No lo lamentos (...) Mira a los niños más a menudo; no solo me agrada en ellos el recuerdo de los días felices de la humanidad; son también para mí el prototipo del mundo venidero. Amo al chiquitín que no sabe aún nada de nada, que con gesto soberano intenta arrancar... ¿qué? ¿Un broche en el pecho de su madre? ¿Una manzana en el jardín? ¿O una estrella del cielo? Luego le enseñarán cómo ha de ponerse el babero, cómo besar la mano del padre, cómo jugar y cómo rezar. Pero hasta entonces es salvaje, vacío y bello. Si de verdad quieres aprender a odiar a los hombres, ama ¡jama con todo tu corazón a los niños! Profana lo sagrado, infringe las máximas, ríe, ríe con fuerza cuando no se pueda reír; con la risa, con el sufrimiento, con el fuego desbroza el terreno para el futuro, para que el vacío espere al vacío.⁴⁹

El vacío salvaje y bello de la edad infantil representa el fin utópico al que obedecen las provocaciones de Julio Jurenito, de modo que su designio de ultimar el orden civilizado mantiene, debido a su desenvolvimiento cómico, un carácter ambivalente. El teórico del formalismo ruso Yuri Tiniánov observó que si bien el pensamiento filosófico del autor Iliá Ehrenburg incorporó a Friedrich Nietzsche, Oswald Spengler, Fiódor Dostoievski y Paul Claudel, su tratamiento fue irónico.⁵⁰ Igualmente resulta pertinente sopesar los juicios del filósofo soviético Mijaíl Bajtín quien en su clásico estudio *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais* (años cuarenta) sostiene que la parodia literaria moderna es “puramente negativa y formal” porque, entre otros aspectos, carece de una “ambivalencia regeneradora.”⁵¹ Sin que sea necesario controvertir las tesis principales de Bajtín⁵² podemos objetar que quizás la situación de la novela paródica de

⁴⁹ Ibid., 51.

⁵⁰ Citado en Lipovetsky, *Cynical reason*, 64. Otra influencia del libro muy aludida es la de Voltaire pero al respecto Ehrenburg declaró: “Gracias a la crítica me enteré de que mi novela era una imitación de *Cándido*. Debo confesar para mi vergüenza que leí *Cándido* sólo después de esos artículos (...) Comprendo, sin embargo, las conjeturas de los críticos. Los años de mi juventud pasados en Francia dejaron su huella en *Julio Jurenito* (...) Es posible que el autor de *Cándido* haya ejercido cierta influencia en la formación del genio francés”. Ehrenburg, *Gente, años, vida*, 532; y Laychuk, *Ilya Ehrenburg*, 366-367.

⁵¹ Bajtín, *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*, 16, 26.

⁵² El juicio de Bajtín está basado en una comprensión histórica-evolutiva de la cultura que parte de suponer que en tiempos remotos las formas del culto serio y el cómico (burla ritual de la divinidad) conformaban una dualidad equilibrada que fue disuelta tras el surgimiento del Estado y el régimen de clases. Ibid., 11-12, 17, 21, 22. En consecuencia, las formas cómicas paulatinamente cambiaron de sentido hasta convertirse en el

Ehrenburg diferiría en razón de otras dinámicas de la ambivalencia que entraron en juego en la composición de esta obra satírica, en buena parte por su vinculación con tendencias del arte moderno –como el constructivismo, con el que estuvieron emparentadas las teorías del formalismo ruso. Es cierto que esta ambivalencia no cumple una función regeneradora (en el sentido de ser fecundadora) pero sí se trata de un humor ligado a un ideal de renovación del mundo, lo que nos lleva a reconocer una serie de principios cómicos activos en “el gran provocador” que lo extraen de cualquier “formalización” a causa de una ambivalencia que le es propia y además lo torna sumamente paradójico.

mayor ámbito de expresión y significación de la cultura popular, que alcanzó su apogeo en el ambiente festivo de los carnavales medievales. Lo que se halla de por medio es una concepción precisa del cuerpo en conjunción con una cosmovisión que engloba los procesos de cambio y las sucesiones del ciclo vital en sus dos polos (lo que nace y lo que muere), posibilitando a los hombres entrar en comunión con tales ambivalencias. Para Bajtín, la evolución del pueblo marcha pareja a su renovación, la cual se opera en el carnaval. Como un retorno al país de la edad de oro mítica, la fiesta carnavalesca provee la experiencia provisoria de una abolición de las diferencias, jerarquías, reglas y tabúes, a la vez que afloran las formas de un mundo ideal y verdaderamente humanista. En esta segunda vida del pueblo el punto de vista cómico expresa una cosmovisión en que los elementos materiales y corporales (el cuerpo colectivo y popular, no individual) crecen en un proceso ambivalente que unifica las fuerzas productoras de la vida, la muerte y el (re-)nacimiento, en un estado de eterna metamorfosis incompleta. Ibid., 10-31, 41-42. Estas manifestaciones de la vida festiva estructuran mediante la risa carnavalesca una concepción estética y un sistema de imágenes a los que el autor denomina *realismo grotesco* (Ibid., 16, 23-35, 42) y cuyo procedimiento central es la degradación: “la transferencia al plano material y corporal de lo elevado, espiritual, ideal y abstracto”. Ibid., 24. Bajtín considera que después de la época renacentista esta unidad cultural degeneró al perder su polo positivo (productivo, alegre y bienhechor), de manera que se rompió la integridad de los aspectos cómicos y el humor de las expresiones artísticas y culturales posteriores quedó sometido a una formalización que acentuó su carácter negativo. Ibid., 16, 17, 23-29, 31, 36-57. Lo que nos preguntamos es si acaso es válido conjeturar que los principios cómicos (no tanto los de la vida corporal) presentes en la obra de Ehrenburg pudieron integrarse a otro sistema cultural cuyas dinámicas ambivalentes no carecieron del elemento utópico y están totalmente conectadas con las proyecciones de la modernidad que parodió Ehrenburg, como lo expondremos en los siguientes capítulos.

II. Las caras de la ambivalencia

Hace unos doce años conocí en París a un hombre de una inteligencia casi monstruosa. Así me represento a los creadores de fábulas que pululaban, diez siglos antes de Homero, en las laderas del Pindo y en los islotes del Archipiélago. Me contaba sobre México, donde había nacido, cosas extravagantes. Mitólogo, pensaba yo, o tal vez mitómano.

Élie Faure¹

Las aventuras de los personajes Iliá Ehrenburg y Julio Jurenito están pautadas por sus encuentros con los otros seis individuos que “el Maestro” adopta como sus discípulos mientras llevan a cabo recorridos por Europa (y una visita a Senegal). Los discípulos son de distintas nacionalidades y cada uno posee una personalidad bien definida, plana incluso, que entre sí contrastan y llegan a contraponerse –de hecho, un par de ellos no consideran a Jurenito como su Maestro sino como un socio o guía de viajes. Sin importar lo variado de sus características, Jurenito sabe reconocer en ellos ese potencial propio de las “armas” de la civilización que intenta revertir para ocuparlo en sus planes de destrucción. Tal como apunta el académico Mark Lipovetsky en su ensayo dedicado a esta obra, perteneciente al volumen *Charms of the cynical reason: The trickster’s transformations in Soviet and post Soviet culture*:

Todos esos personajes que atraen la atención de Jurenito, ganan su aprobación o causan su entusiasmo, a pesar de sus disimilitudes y mutuas confrontaciones, están unidos por un denominador común: siendo legítimos productos de la modernidad, todos ellos, intencional o inadvertidamente, escarnecen, cuestionan y socavan directamente los fundamentos culturales e ideológicos de la modernidad.²

El primero de ellos es estadounidense y posee un apelativo sencillo: míster Cool. Al presentarse en su despacho, Ehrenburg y Jurenito encuentran un cuadro sorprendente: tendido en un sillón reclinable, rodeado de “diversos caballetes, tubos, sujetadores automáticos en forma de deditos de dama y todo un teclado de misterioso botones”,³ míster

¹ Citado en Debroise, *Diego de Montparnasse*, 33.

² “All those characters that attract Khurenito’s attention, gain his approval, or cause his enthusiasm, are despite their dissimilarities and mutual confrontations united by one common denominator: being legitimate products of modernity, they all, intentionally or inadvertently, mock, question, and directly undermine modernity’s cultural and ideological foundations”, en el original. Lipovetsky, *Cynical reason*, 72.

³ Ehrenburg, *Julio Jurenito*, 28.

Cool merienda al mismo tiempo que atiende el teléfono, fuma, mira una fotografía, dicta una carta y lee la Biblia. Debido a su intensa actividad combina muy bien la administración de sus negocios de “aparatos patentados” en América con su más reciente iniciativa de crear una Sociedad Anónima de Misioneros en Europa, ya que le consterna la decadencia moral que ahí prevalece. De esta manera míster Cool es “un epítome del capitalismo”⁴ al igual que un inmenso exponente de la doble moral que es tan común entre las clases altas de la sociedad. Suele cometer actos reprobables y escudarse detrás de citas bíblicas que tergiversa para justificarse en cada caso. Si en aquellos años el teórico del sindicalismo revolucionario George Sorel (quien no es mencionado en la novela) había postulado la táctica de la huelga general,⁵ míster Cool reacciona con suma indignación ante “la solicitud de las clases inferiores de la población por sus vulgares intereses materiales y su desprecio por el mundo espiritual”,⁶ por lo que al enterarse de que hay una huelga en una fábrica de papel interviene contratando agentes privados que acosan y amedrentan a los líderes obreros, inclusive inventando pruebas de delitos, logrando reestablecer las jornadas de trabajo y colocar un letrero a la entrada del edificio: “A Dios lo que es de Dios y al patrón lo que es del patrón”; asimismo, tras utilizar a sus agentes para tender una trampa a la pareja de una joven a quien pretende, míster Cool extiende un cheque que lleva escrito en el dorso “«El amor todo lo disculpa» (Corintios, XIII, 5)”;⁷ y al desatarse la guerra instala, entre otras, una fábrica de flechas que llevan inscritas la frase “Hermano, ¡entra en el reino del señor!”⁸

El siguiente discípulo es senegalés y se llama Aisha. Jurenito queda encantado con su capacidad de concebir dioses y representarlos con cualquier material a su disposición. El Maestro lo encomia porque “posee una fe viva, espontánea, galvanizadora, que será una [sic] arma fuerte en mis manos”,⁹ a diferencia de la fe “cobarde”, teñida de dudas e ironía, de los europeos. El personaje de Aisha es de una inteligencia corta, muy ingenuo y su infantilizado comportamiento apenas puede distinguirse del de aquel somalí que sacude la

⁴ “An epitome of capitalism”, en el original. Lipovetsky, *Ibid.*, 73.

⁵ Sorel et al, *El sindicalismo revolucionario*, 9-13.

⁶ Ehrenburg, *Ibid.*, 33.

⁷ *Ibid.*, 34.

⁸ *Ibid.*, 163.

⁹ *Ibid.*, 38. Aisha es el nombre de una modelo que frecuentaba *La Rotonde*. Ehrenburg, *Gente, años, vida*, 195; y Debroise, *Ibid.*, 32.

cabeza de forma chusca, con la lengua de fuera, mientras es interrogado en una taberna por un hombre atribulado al que Jurenito acaba adoptando como su discípulo, Alexéi Spiridonovich Tishin. Posee el aspecto de “un intelectual ruso bastante típico, con rala barbita, como crecida en año de mala cosecha, *pince-nez* (un cristal estaba roto) y amplio sombrero de fieltro”,¹⁰ y se considera –como Ehrenburg- un exiliado político (aunque sin duda exagera). Lector ávido, místico e intelectual sin oficio, Tishin representa el opuesto de Aisha en materia religiosa, como advierte Mark Lipovetsky,¹¹ debido a su constante búsqueda de Dios, de un ideal de Hombre, su temor al pecado, todo lo cual se vuelve en una fuente incesante de mortificaciones e infortunios. Jurenito lo acepta como discípulo dado que, si bien cree que los rusos “no derrocarán a nadie”, los tiene en gran estima porque “al caer, arrastrarán a muchos.”¹² Cuando estalla el conflicto armado Tishin se une a la Legión Extranjera del ejército francés en el que, junto con otros rusos, sufre maltratos tremendos hasta que algunos soldados se sublevaron y posteriormente son fusilados. Los demás son enviados a África, a Senegal. Estos sucesos fueron basados en hechos reales.¹³

En una visita a Italia se cruzan en su camino con Ercole Bambucci, un vagabundo que frecuentemente se mete en líos con la autoridad gracias a su gusto por escupir, prender cohetes, tenderse a haraganear en el suelo (de preferencia a mitad de una avenida) y su negativa a seguir las convenciones del orden. Al acogerlo como discípulo Jurenito declara:

¿Qué otra cosa puede ser más querida por mí que la dinamita? (...) lo sabe todo y todo lo puede; sin embargo prefiere escupir porque odia con fuerza y pasión el sentido y la organización cualesquiera que sean. Todo lo hace al revés. Me dirás que es un payaso. Tal vez, pero ¿no arden, acaso, en [él] los últimos reflejos de la libertad? Se le dio una chistera y él te la devuelve cortésmente. Este gesto encierra el futuro renacer del mundo.¹⁴

El discípulo francés, *monsieur* Dellet, es un rentista enganchado con la idea de montar una sociedad anónima junto con Jurenito, “Necrópolis Universal”, una empresa fúnebre que habría de ofrecer dieciséis clases de entierros que trasladarían al rito funerario la estratificación social (a los clientes de la clase más pobre “les corresponde: tres años. Después, fuera; ya es bastante: deja sitio para otro”¹⁵). La despreocupada vida de burgués

¹⁰ Ehrenburg, *Julio Jurenito*, 53.

¹¹ Lipovetsky, *Ibid.*, 73.

¹² Ehrenburg, *Ibid.*, 62.

¹³ Ehrenburg, *Gente, años, vida*, 228, 291.

¹⁴ Ehrenburg, *Julio Jurenito*, 88.

¹⁵ *Ibid.*, 105.

de *monsieur* Dellet merece la bienvenida de Jurenito porque ha alcanzado un nivel máximo de felicidad que lo torna igual a Buda. Su “dulzura de existir” y la obtención “del último placer” hacen que “en todo el mundo no exista ahora una sola persona que haya avanzado tanto por el camino del futuro como él”,¹⁶ lo que indica que el hoy toca su fin y ya despunta el mañana. Por último, en un parque de Stuttgart Jurenito conoce a su discípulo alemán, Karl Schmidt, un joven estudiante que “protesta contra la mala organización del Estado” y su “salvaje sistema de la economía social”¹⁷ pisoteando unas flores, puesto que le parece incoherente que el pequeño hijo de una conocida suya pueda morir de hambre mientras el gobierno invierte dinero en el mantenimiento de los jardines públicos. Karl Schmidt evita ser malentendido: “Estoy dispuesto a aprobar el exterminio de miles de niños por el bien de la sociedad, pero no puedo admitir tal absurdo.”¹⁸ Gran admirador tanto del káiser Guillermo II como de Karl Marx, planifica cada hora de su vida con estricta organización y confía en que a futuro pueda hacerse lo mismo con las sociedades: “lo más importante era organizar todo el mundo” y en vista de que “no estaba organizado (...) era preciso organizarlo por la fuerza.”¹⁹ El resto de los discípulos le tienen aversión y más tarde se hallan muy cerca de convertirse en víctimas de su lógica despiadada:

No hay elección. Yo, mi familia, mi ciudad, mi patria, la humanidad no son más que peldaños. La diferencia entre matar por el bien de la humanidad a un viejo chocho o a diez millones de seres es puramente matemática. Pero hacerlo es indispensable; si no, todos continuarán llevando una vida inepta y absurda.²⁰

Por su parte, cuando Jurenito lo convence de seguirlo como discípulo declara:

-Le he apreciado al momento. Será usted mi séptimo y último discípulo. Sus esperanzas se verán cumplidas antes de lo que usted piensa y, créame, yo le ayudaré a que así sea. Y vosotros todos, mirad: aquí tenéis a un hombre destinado a dirigir ahora, y para mucho tiempo, el timón de la humanidad.²¹

¹⁶ Ibid., 107.

¹⁷ Ibid., 113. Llama la atención el parecido entre el nombre del personaje con el del teórico del orden jurídico, más tarde partidario del nazismo, Carl Schmitt, quien en el año de 1921 (en que Ehrenburg escribió su sátira) publicó *La dictadura*. Pero hay que tener presente, por otro lado, que Schmidt fue el apellido de la pareja de Ehrenburg en París, Yekaterina, con quien concibió a su única hija, Irina Ilinichna Ehrenburg, en marzo de 1911. Yekaterina Schmidt y él se separaron en 1913. Ehrenburg, *Gente, años, vida*, 110, 112.

¹⁸ Ehrenburg, *Julio Jurenito*, 114.

¹⁹ Ibid., 116.

²⁰ Ibid., 214.

²¹ Ibid., 118.

Son varios los aspectos que quedan por examinar sobre el conjunto de discípulos de Julio Jurenito pero no debemos desatender el problema de hasta qué punto están “casados con estereotipos nacionales”²² (o de clase o “raza”). De acuerdo con el teórico del poscolonialismo Homi Bhabha, el estereotipo es la “estrategia discursiva mayor”²³ del discurso colonial, y en efecto la novela de Ehrenburg, tan estimada por su crítica a la modernidad occidental, también presenta pasajes de temática colonialista: cuando conoce a los otros discípulos “la presencia de Aisha le producía turbación” a Karl Schmidt ya que “la simple idea de que el África inmensa continuara viviendo en el caos primitivo, le resultaba insoportable”;²⁴ desde antes que detonase el conflicto bélico “míster Cool proponía, para evitar el derramamiento de sangre de millones de cristianos, la creación de ejércitos de negros a cargo de todos los Estados que poseían colonias en África”,²⁵ remplazando la expoliación directa de las comunidades africanas con la instalación de “criaderos de negros”;²⁶ la suerte del propio Aisha, quien pierde un brazo en la guerra, representa la de numerosos hombres colonizados que fueron movilizados en la conflagración;²⁷ asimismo, en el decimocuarto capítulo Jurenito y Ehrenburg intentan hacerse pasar por representantes diplomáticos de una falsa “República de Labardan” pero caen en la desestima al proclamar, entre otras cosas, que con la lucha armada “cesará la opresión de pueblos de otras razas; desaparecerán las colonias”, y solamente recobran las atenciones ministeriales cuando exigen territorios de Europa como colonias en nombre de “los intereses vitales de Labardan” así como una condición para apoyar la causa de los aliados.²⁸

Ciertamente, la discusión de qué tanto los discípulos de Julio Jurenito corresponden a los estereotipos vigentes en aquella época, si son personificaciones de las grandes narrativas de la modernidad,²⁹ figuras que advierten sobre los peligros de los nacionalismos o hasta qué grado responden a la lógica de ser las “armas” de la civilización que Jurenito se

²² “Married with national stereotypes”, en el original. Lipovetsky, *Cynical reason*, 74.

²³ Bhabha, *El lugar de la cultura*, 91.

²⁴ Ehrenburg, *Julio Jurenito*, 116.

²⁵ *Ibid.*, 30.

²⁶ *Ibid.*, 31.

²⁷ Winter, ed., *The Cambridge History of the First World War*, vol. I, 179-181, 413-458, 568.

²⁸ Ehrenburg, *Ibid.*, 148-150.

²⁹ Lipovetsky, *Ibid.*, 74.

apropia, suscita una identificación muy problemática.³⁰ No obstante, todavía hace falta revisar la posibilidad de que Julio Jurenito cumpla determinadas características asociadas al estereotipo, esto es, de qué forma el discurso colonial pudo entrar en juego en la construcción del personaje. Repasemos la manera en que Ehrenburg evoca el proceso de creación de la obra: “Sentía deseos de describir muchas cosas (...) La idea de escribir una novela comenzaba a tomar cuerpo. Un día, al recordar los relatos de Diego Rivera decidí que el héroe de mi novela satírica sería mexicano.”³¹ A lo cual agrega: “Dejé a un lado los proyectos de teatro [su ocupación de aquel entonces] y comenzaron a gestarse dentro de mí, para mi sorpresa, los capítulos de *Julio Jurenito*.”³² Dentro del marco de personajes estereotipados que componen su relato, Ehrenburg antepone como una clave creativa el hecho de haber proporcionado a su protagonista la nacionalidad de un país que no conocía –y que a lo largo de sus 76 años de vida jamás visitó.³³ Por tanto, no se trata de algún estereotipo del mexicano con que el lector actual esté más familiarizado sino de uno que en cierto modo conformó Ehrenburg con base en las extraordinarias historias que le contó Rivera: “Escuchando a Diego comencé a sentir afecto por el enigmático México; las esculturas de los aztecas se fundían con los partisanos de Zapata.”³⁴ El resultado de esta fabulación ya lo hemos apreciado en las escenas de vida de Jurenito en México: sus vivencias en una tierra hosca y ardiente, abundante en minas, colinas cubiertas con cactus y montes acechados por bandidos, con una población candorosa y engarzada en el tumulto de numerosas revoluciones (Jurenito deja la lucha “después de la séptima revolución”:

³⁰ El reconocimiento de estereotipos nacionales en los personajes no carece de complicaciones, pero quizás uno de los más discutibles sea el caso del italiano Bambucci. En este sentido, hay que considerar que Ehrenburg visitó Italia dos veces antes de producir *Julio Jurenito*: “Recuerdo los meses pasados en Italia como los más felices de mi vida. Fue allí donde comprendí que el arte no era un capricho ni un adorno, que no se presentaba como los días festivos del calendario, sino que con él se podía vivir en una misma habitación, como con la persona amada”. Ehrenburg, *Gente, años, vida*, 146. Apuntó también: “Me enamoré de Fra Angelico: su pintura era acción, no sólo pintaba madonas, rezaba ante su tela”. *Ibid.*, 148. Recuérdese que Angélico es el último de los varios nombres de Jurenito (véase cap. 1, n. 23). Aunque también remata: “No tardé en olvidarme de Fra Angelico. Vi los cuerpos alargados del Greco, los gigantes de Miguel Ángel, los paisajes trágicos de Poussin. Conocí decenas de museos diferentes”. *Ibid.*, 149. Quien sí estuvo interesado en Fra Angelico hacia 1921 fue Diego Rivera. Debroise, *Ibid.*, 102-105. Finalmente, es posible sospechar que Bambucci entrañe una caricaturización mordaz del estilo de vida del gran amigo en común de Ehrenburg y Rivera, el pintor italiano Amedeo Modigliani.

³¹ Ehrenburg, *Gente, años, vida*, 481.

³² *Ibid.*

³³ Aparte de recorrer casi toda Europa, Ehrenburg viajó a Chile, Argentina, Estados Unidos, Canadá, China, India y Japón. Ehrenburg, *Ibid.*, 164, 1735, 1740, 1742.

³⁴ Véase introd., n. 5.

“derribar el poder constituido, fusilar y perseguir al enemigo también resultó ser empresa monótona y aburrida”³⁵). La inclusión de tales antecedentes de vida que verifican su nacionalidad es una de las múltiples facetas que constituyen el carácter de “gran provocador” de Julio Jurenito, del que aún revisaremos otros aspectos. Pero antes cabe apuntar el breve señalamiento de que el proceder de Ehrenburg es comparable con lo que hizo Rivera en una pintura de 1915 en la que mostró su completo dominio de la técnica de composición cubista a la cual incorporó un singular colorido y elementos típicos de nuestro país. Muy pronto se refirió a dicha pieza como su “trofeo mexicano” y con el tiempo adoptó el título de *Paisaje zapatista*.³⁶

Escrutar la compleja identidad de Julio Jurenito hace indispensable retomar el análisis del discurso colonial desarrollado por Homi Bhabha, el cual establece que el estereotipo es un modo de representación inscrito en formas discursivas que se articulan con el aparato de poder colonial.³⁷ Y el problema no es tanto que instaure una “forma limitada de otredad”³⁸ como el hecho de que su fuerza y eficacia radican justamente en su carácter fantasmático, múltiple, contradictorio y paradójico.³⁹ Para Bhabha es fundamental reconocer la ambivalencia como una condición estratégica en la construcción del régimen de verdad que sustenta las prácticas autoritarias, jerárquicas y/o discriminatorias del poder colonial.⁴⁰ Esto en relación con un proceso de construcción del sujeto colonial en que el estereotipo constituye un punto primario de subjetivación y enunciación.⁴¹ En este sentido el discurso colonial produce modos de diferenciación, entrecruzados y polimorfos, que articulan (con cálculo táctico) diversos signos y rangos de diferencias culturales, raciales, sexuales e históricas que adquieren el valor de coordenadas de conocimiento en relación directa con los regímenes de visibilidad y discursividad y con las fuerzas del aparato de poder.⁴² Sin embargo, el poder es ejercido a través de elaboraciones discursivas que contienen a ambos sujetos coloniales (tanto al colonizado como al colonizador, en una

³⁵ Ehrenburg, *Julio Jurenito*, 24.

³⁶ Favela, *Diego Rivera. Los años cubistas*, 87, 92.

³⁷ Bhabha, *Ibid.*, 91, 95, 99.

³⁸ *Ibid.*, 103.

³⁹ *Ibid.*, 91, 100, 103, 105.

⁴⁰ *Ibid.*, 91, 92, 96, 105, 107, 108.

⁴¹ *Ibid.*, 92, 100, 105.

⁴² *Ibid.*, 91, 92, 95, 98, 99, 101, 104, 106, 108, 109.

relación asimétrica y antitética), lo cual ocasiona un proceso oscilante entre el reconocimiento y la renegación (*disavowal*) de las diferencias⁴³ –no “esa forma de negación que da acceso al reconocimiento de la diferencia”⁴⁴ sino renegación como una fijación que aplaque las amenazas hacia el deseo de originalidad (fantasía, mito o régimen de los orígenes) que a su vez confiere la primacía.⁴⁵ En consecuencia, la realidad social despliega una serie de puntos de identificación que dan lugar a un repertorio de posiciones conflictuales, de dominación y resistencia, de dependencia y oposición, por los que han de circular los sujetos coloniales.⁴⁶

El propósito de Bhabha es situar los términos con que opera la subjetivación en tanto proceso psíquico ambivalente con significaciones sociales.⁴⁷ Dentro del campo de identificación el estereotipo establece vínculos estructurales y funcionales entre la renegación de la diferencia y su fijación a la manera de un fetiche.⁴⁸ Bhabha formula el juego simultáneo de un sistema de cuatro componentes primordiales. Por un lado, la diferencia es enmascarada o sustituida, restaurando otra presencia de modo metafórico, y ello se articula con una imagen alienante que registra una ausencia o falta en un orden metonímico.⁴⁹ Por otro lado, ocurre un posicionamiento coyuntural del sujeto ante dos formas de identificación correspondientes a la concepción lacaniana de “lo Imaginario”. “Lo Imaginario es la transformación que tiene lugar en el sujeto durante el estadio formativo del espejo, cuando asume una imagen *discreta* que le permite postular una serie de equivalencias, igualdades, identidades, entre los objetos del mundo que lo rodea.”⁵⁰ Esta toma de posición subjetiva es bastante problemática puesto que también efectúa “una conexión furtiva entre la función metafórica o enmascaradora del fetiche y la elección de objeto narcisista, y una alianza opuesta entre la figuración metonímica de la falta y la fase agresiva de lo Imaginario.”⁵¹ Entonces, la imagen estereotípica realiza una sutura de articulaciones complejas que dan acceso a una identidad que es predicada en diversos

⁴³ Ibid., 92, 95, 97, 98, 103-105.

⁴⁴ Ibid., 100.

⁴⁵ Ibid., 99-102, 106-108.

⁴⁶ Ibid., 92, 96, 104, 107.

⁴⁷ Ibid., 92, 100, 102.

⁴⁸ Ibid., 98-100, 103, 104.

⁴⁹ Ibid., 99, 100, 102, 103, 106.

⁵⁰ Ibid., 102.

⁵¹ Ibid.

órdenes mixtos,⁵² “tanto en el dominio y el placer como en la angustia y la defensa”,⁵³ en la economía del discurso y el poder, y en la economía del deseo, en el fetiche y la fobia, en el afecto y la hostilidad, en el objeto de irrisión y de vigilancia, en lo histórico y la fantasía.⁵⁴ De ahí que Bhabha sostenga que el discurso colonial se consolida al “proporcionar un proceso de escisión y creencia múltiple/contradictoria en el punto de enunciación y subjetivación.”⁵⁵ Así, la creencia múltiple que se halla ligada al efecto de escisión (psíquica y social) del sujeto colonial posee un valor de conocimiento ya que da cuenta de las diferencias con la tendencia a tornarlas naturales y comunes, generando una serie de demandas y justificaciones al ejercicio del poder.⁵⁶ Lo que lleva a reconocer que el carácter contradictorio y paradójico de esta fijación de las identidades (como signo de la diferencia y el origen) facilita el funcionamiento del aparato de poder pero igualmente hace que sus representaciones vacilen entre la afirmación y la repetición ansiosa (incapaz de probarse más allá del discurso, lo que ya indica que la pretendida clausura de tales representaciones no está exenta de riesgos⁵⁷).

Al tener en consideración estas líneas teóricas no es difícil percatarse de que los principios analíticos elaborados por Homi Bhabha plantean un cúmulo de posibles aplicaciones a la obra de Ehrenburg, lo cual requiere revisar una serie de articulaciones, desplazamientos y economías mixtas que recorren el texto, pero nuestro principal interés yace en enlazar estas problemáticas latentes en la construcción discursiva del estereotipo con la certera proposición del académico Mark Lipovetsky de que Julio Jurenito también puede ser definido como un *trickster*. El *trickster* designa a una figura prototípica manifiesta a lo largo de diversas épocas y culturas que desempeña el rol cómico de “idiota creativo”⁵⁸ y cuya traducción al español más aproximada sería “bribón”, “pícaro”, “embustero” o “truhán”, siendo este último vocablo el que adoptaremos en adelante.⁵⁹

⁵² Ibid., 100, 105.

⁵³ Ibid., 100.

⁵⁴ Ibid., 92, 95, 97, 104, 107, 108.

⁵⁵ Ibid., 105 y 99, 100, 102, 108.

⁵⁶ Ibid., 91, 92, 102-105, 108.

⁵⁷ Ibid., 91, 95, 103, 105, 106.

⁵⁸ Lipovetsky, *Cynical reason*, 11, 18.

⁵⁹ Hemos preferido este término por ser el que mejor se ajusta a las definiciones en torno al *trickster* que elabora Lipovetsky. El *Diccionario de la lengua española*, consultado en línea el 29 de septiembre de 2016, ofrece la siguiente definición de truhán: “1. adj. Dicho de una persona: Sin vergüenza, que vive de engaños y

Lipovetsky ofrece una definición más acabada de este personaje mítico distinguiendo cuatro cualidades principales que revelan la importancia de su papel al interior de las sociedades: un carácter ambivalente, de mediación;⁶⁰ vitalidad transgresora y liminalidad;⁶¹ la capacidad de transformar sus actos en despliegues artísticos;⁶² y, acaso el rasgo más relevante, un vínculo con lo sagrado.⁶³ Como lo anuncia el título de su estudio, *Charms of the cynical reason: The trickster's transformations in Soviet and post-Soviet culture*, el propósito de Lipovetsky es analizar la función de estos seres cínicos y encantadores dentro de la historia cultural soviética.⁶⁴ Para ello equipara al truhán con lo *kynical* o *kynicism*, una categoría extraída del libro del filósofo alemán Peter Sloterdijk *Critique of the cynical reason* (1983), que representa una radicalización de los desapegos del cínico (*cynical*), es decir una personalidad capaz de contraponerse a la cultura de cinismo que permea el modo de vida en los regímenes totalitarios, con todas sus imposiciones, irregularidades, dobles verdades y contradicciones.⁶⁵ Bajo este enfoque Lipovetsky brinda una perspicaz lectura de *Las extraordinarias aventuras de Julio Jurenito y de sus discípulos* que esclarece varios episodios de la obra y en especial ofrece una formidable interpretación de la muerte del protagonista; no obstante, luego de haber reconocido a través de los postulados teóricos de Homi Bhabha que en la propiedad de la ambivalencia –primera característica del truhán, igualmente ligada al aparato de poder colonial- subyace un problema discursivo e histórico diferente (aunque no tan distante) del que aprecia Lipovetsky, es imprescindible examinar sus formulaciones y ponerlas en perspectiva para comprender a mayor profundidad la relación entre Iliá Ehrenburg, el autor, y el personaje que forjó con el estímulo de los relatos de su buen amigo Diego Rivera, el “gran provocador” Julio Jurenito.

De entrada, es preciso advertir que Lipovetsky conjunta las características de la ambivalencia y la mediación como “interconectadas y mutuamente reforzantes”,⁶⁶ de ahí que el truhán adopte la función de “mediador cultural” con la facultad de fusionar o hacer

estafas. U. t. c. s. 2. adj. Dicho de una persona: Que con bufonadas, gestos, cuentos o patrañas procura divertir y hacer reír. U. t. c. s.” <http://dle.rae.es/?id=apsl99G>

⁶⁰ Lipovetsky, *Ibid.*, 19, 28-30.

⁶¹ *Ibid.*, 19, 30-32, 34, 37.

⁶² *Ibid.*, 32, 54.

⁶³ *Ibid.*, 33-37.

⁶⁴ *Ibid.*, 17, 20, 22.

⁶⁵ *Ibid.*, 17, 47-52, 54, 55, 59, 75.

⁶⁶ “interconnected and mutually reinforcing characteristics”, en el original. *Ibid.*, 29.

colapsar una amplia gama de aspectos supuestamente incompatibles.⁶⁷ Ya sea actuando fuera del orden, traspasando normas y fronteras o reconciliando en sí mismo toda clase de opuestos, el truhán cumple “el rol del mecanismo simbólico que supera las contradicciones.”⁶⁸ La carga de ambivalencia que opera detrás de las transgresiones, faltas a la moral y violaciones de tabús que proporcionan al truhán su poder simbólico (por aportar una experiencia de los límites de lo social) es relevante no sólo porque descubre la relatividad de los valores predominantes⁶⁹ sino que halla también una correspondencia con la problemática del discurso colonial. En su exposición del vínculo entre la fijación y el proceso de escisión subjetiva en el sujeto colonial, Bhabha se remite a la teoría del feticchismo de Freud para dilucidar la cuestión de “la articulación de la creencia múltiple”, enunciada como “una forma no represiva de conocimiento que permite la posibilidad de abrazar simultáneamente dos creencias contradictorias, una oficial y una secreta, una arcaica y una progresista, una que admite el mito de los orígenes, la otra que articula la diferencia y la división.”⁷⁰ Por tanto, los mismos términos con que es articulada la creencia múltiple que predispone una escisión en el posicionamiento psíquico y social del sujeto abrirían la posibilidad de que éste desenvuelva un juego “entre la creencia y la incredulidad” en sus interacciones “en los más variados dominios”,⁷¹ juego en el que el truhán es sumamente habilidoso. Esta manera de sobreponerse al proceso de construcción de una identidad conflictual (ya sea rebasándolo a través del polo positivo de la creencia múltiple o incrementando las escisiones que el estereotipo pretende articular, fijar y suturar) podría ser equivalente al desenvolvimiento del truhán en el ámbito soviético debido a que las numerosas constricciones allí aplicadas derivaron en una variedad de prácticas y formas de vida en que imperaron la duplicidad y la (di-)simulación (inclusive ideológica) generando asimismo una escisión en los planos subjetivo y público de la población.⁷²

El papel de mediador del truhán (puesto de relieve en el caso de Jurenito en su trato con los discípulos) está basado tanto en su talento en el juego del “doble pensamiento” y la

⁶⁷ Ibid., 21, 28, 29, 48.

⁶⁸ “the role of the symbolic mechanism which overcomes contradictions”, en el original. Ibid., 28.

⁶⁹ Ibid., 21, 28, 35, 37, 40, 48.

⁷⁰ Bhabha, Ibid., 106.

⁷¹ Ibid., 106. Bhabha cita al semiólogo y teórico del cine Christian Metz en estas líneas.

⁷² Lipovetsky, Ibid., 17, 19, 42-47, 51-52, 56.

“doble habla”⁷³ que pone al descubierto las ambigüedades de las estructuras soviéticas, como en su capacidad de adaptación con que emplea estas zonas de contradicción y límite para montar la esfera propia de sus triquiñuelas, encantos, liminalidad y transgresiones que producen un efecto de “desfamiliarización” desde adentro del orden establecido.⁷⁴ Mark Lipovetsky apunta que Jurenito disfruta notablemente de estas zonas de inestabilidad y liminalidad (a modo de umbrales, espacios de transición o situaciones límite) como lo constata un episodio del vigésimo segundo capítulo en que el grupo de Jurenito es trasladado a un campamento de prisioneros alemán.⁷⁵ En claro contraste con los graves padecimientos de la mayoría de sus discípulos, Jurenito exhibe grandes aptitudes de adaptación, además de dar muestras de su vitalidad, su pericia autodidacta, versatilidad y, no menos importante, de mantener un perfil oculto de vida privada y planes secretos. Tras haber recibido el exhorto de un teniente alemán –quien desvela la lectura estereotipada imperante al preguntarles antes si había entre ellos “rusos no rusos (ucranianos), ingleses no ingleses (irlandeses) y franceses no franceses (socialistas de extrema izquierda)”⁷⁶, llevándose una decepción- de que en el campamento sabrían estimar “la cultura y el orden del gran Imperio”, leemos que:

El Maestro no reaccionaba de ningún modo, ni exterior ni interiormente, a la cultura y el orden. Podría, como ciudadano mejicano [sic], recobrar la libertad o, por lo menos, pasar del campamento a la pensión de Fran Knabe, pero no quería dejarnos. Hacía gimnasia, estudiaba la lengua hausa y la herero, la organización de la economía remolachera en Ucrania y las diversas experiencias de los monopolios estatales en Occidente. La capacidad de Jurenito para adaptarse a las condiciones más incompatibles de la vida me tenían muy sorprendido. Era un gastrónomo refinado, miembro honorario del «Club de los Discípulos de Gargantúa», de París, conocedor de todos los vinos de Borgoña y Burdeos, perito en las subastas de las viejas bodegas, y pese a todo ello tragaba el bodrio del campamento con apetito, conservaba su buen humor, la salud y el optimismo. Tampoco le afectaban las ofensas; incluso las consideraba con el no oculto interés de un viajero que estudia las costumbres de un país o, más bien, como un Brehm junto a la jaula de un parque zoológico. Pero es indudable que tenía algunos planes y designios propios que no compartía con nosotros.⁷⁷

Resulta llamativo que aparezca la vinculación entre Julio Jurenito y los «Discípulos de Gargantúa» dado que, por un lado, las tesis de Lipovetsky son deudoras (entre otros) del gran estudio de Mijaíl Bajtín dedicado a la obra de François Rabelais, con sus respectivas

⁷³ Ibid., 33, 45.

⁷⁴ Ibid., 21, 32, 47, 59.

⁷⁵ Ibid., 66.

⁷⁶ Ehrenburg, *Julio Jurenito*, 218.

⁷⁷ Ibid., 221.

diferencias,⁷⁸ y por el otro porque hay cierta recurrencia a asociar a Diego Rivera con “lo rabelésiano”. Es detectable que esta idea subyace en la remembranza que hace Ehrenburg de sus primeros encuentros con Rivera:

Conocí a Diego a principios de 1913. Comenzaba entonces a pintar naturalezas muertas cubistas. En las paredes de su estudio colgaban lienzos de años anteriores; se podían distinguir las etapas: El Greco y Cézanne. Revelaban un gran talento, así como esa tendencia a lo desmesurado que le era inherente.⁷⁹

La falta de mesura de Rivera, su tendencia a ponerse en el centro de atención, al desenfreno, al arrebató, a montar escándalos, su vivacidad, su imponentia, su extravagancia, su jocosidad y su pasión por la cultura popular son algunos de los tópicos que emergen con frecuencia al abordar la vida de Diego Rivera. Esto instauro la posibilidad de hallar el modelo del truhán que adoptó Ehrenburg para producir su novela directamente en la personalidad del pintor cubista. Lo cual implicaría suponer no sólo que Rivera contó

⁷⁸ Véase cap. 1, n. 52. En sus diversos trabajos Bajtín no se refirió directamente al truhán (*trickster*) pues, como señala Mark Lipovetsky, los estudios dedicados formalmente a esta figura cobraron auge después de que concluyó su obra sobre Rabelais –misma que no fue aprobada por el medio académico soviético. Bubnova, “Bajtín en la encrucijada dialógica (Datos y comentarios para contribuir a la confusión general),” en Zavala, coord., *Bajtín y sus apócrifos*, 59-60, 68. Sin embargo, Mijaíl Bajtín sí se percató de que los principios del carnaval hallaron un vehículo permanente en personajes cómicos (no actores) como el bufón y el payaso (inclusive en otros de tipo similar: el pícaro, el tonto o el loco; Lipovetsky, *Ibid.*, 28-29) que “en todas las circunstancias de su vida (...) encarnaban una forma especial de la vida, a la vez real e ideal”. Bajtín, *Cultura popular*, 13. Asimismo, advirtió que los héroes épicos fueron parodiados por la literatura humorística, desde los mitos serios de tiempos remotos hasta las epopeyas de la Edad Media, por sus sosias o dobles cómicos, asunto de importancia que atenderemos más adelante. *Ibid.*, 11, 20. Pero Lipovetsky distingue al truhán del pícaro (y el resto de roles parecidos) por su capacidad de actuar con independencia del contexto festivo del carnaval o del respaldo de otras figuras de poder, puesto que sus actos y triquiñuelas no quedan emplazados al efecto de inversión y condiciones de anti-estructura del carnaval, en tanto que él mismo trastoca el orden y efectúa una función de anti-estructura desde las zonas de contradicción y ambigüedad del medio social por obra de su liminalidad. En consecuencia, asienta el autor: “it would be wrong to perceive the Soviet trickster as merely a carnivalesque alternative to Soviet values and hierarchies. As truly ambivalent and liminal personages, Soviet tricksters acquire their cultural importance exactly because they *simultaneously undermine and embody the Soviet symbolic order*”. Lipovetsky, *Ibid.*, 42 (cursivas del original). Lo sobresaliente es que Lipovetsky reconoce que “Bajtín fue el primero en revelar el sentido artístico de la posición liminal del truhán” (en el original, “Bakhtin was the first to reveal the artistic meaning of the trickster’s liminal position”, *Ibid.*, 32). Por un lado, el propio Bajtín precisó que el carnaval no representó una manifestación puramente artística sino que constituyó una forma concreta de la vida interpretándose a sí misma, en el borde entre el arte y la vida (al igual que los payasos y bufones vivían en esta franja intermedia; Bajtín, *Ibid.*, 12-14); de ahí que sea doblemente interesante que, como revisaremos en el siguiente capítulo, Jurenito trate de unificar la vida y el arte de manera radical, a la par que apoya la iniciativa de sustituir el teatro por fiestas colectivas (véase cap. 3, n. 19). Por el otro lado, Lipovetsky vincula las operaciones artístico-liminales del truhán con el procedimiento de la desfamiliarización concebido por el formalismo ruso, aplicado en este caso sobre el medio social. Finalmente, Lipovetsky refiere que para el experto Lewis Hyde las funciones revivificantes del truhán en el entorno cultural son equivalentes a las que cumplió el carnaval según Bajtín. Lipovetsky, *Ibid.*, 32, 51, 54, 65, 76,

⁷⁹ Ehrenburg, *Gente, años, vida*, 254.

con los atributos del truhán sino que además conllevaría postular que fue capaz de ejercer una influencia activa en la composición de la novela a pesar de que en un periodo de casi cuatro años (de 1917 a 1921) Ehrenburg únicamente estuvo en contacto con él un par de días (en París) y que ello habría sido suficiente para imbuirlo e inspirarlo durante el intenso mes de trabajo en que el poeta fraguó el libro. Admitiendo que esto último parece muy improbable exponemos el argumento de que, más allá del carácter de Diego Rivera, fueron sus relatos los que dispusieron parte del material que Ehrenburg asimiló en la realización de *Las extraordinarias aventuras de Julio Jurenito y de sus discípulos*.

De acuerdo con Mark Lipovetsky, Iliá Ehrenburg habría sido el primero, al parecer, en introducir la figura del truhán en el medio cultural soviético y posteriormente este tipo de personaje fue desarrollado en obras posteriores de enorme popularidad (literarias, cinematográficas, animaciones infantiles, etcétera⁸⁰). Con la finalidad de estudiar las transformaciones de este prototipo, Lipovetsky establece que sus características centrales (comunes y variables más que permanentes) conformaron un “tropo del truhán” (*the trickster trope*) derivado del legado mítico de los truhanes.⁸¹ Es así que en *Julio Jurenito* Ehrenburg no solamente incorporó esta variedad de protagonista sino que en cierto modo también apuntaló su modernización en la cultura soviética.⁸² Y cabe añadir que igualmente encontramos otra conexión con el escenario de producción de la sintaxis del discurso colonial, en tanto que, siguiendo a Homi Bhabha, la estrategia cuatripartita del estereotipo coordina un reconocimiento y una renegación de las diferencias mediante una representación montada sobre dos tropos, los de la metáfora y la metonimia, que enmascaran o sustituyen una falta y simultáneamente la registran y hacen perceptible.⁸³

Por su parte, Lipovetsky (siguiendo al semiólogo ruso Yuri Lotman) formula que el tropo del truhán es configurado en la zona de unión de dos lenguajes operando como un mecanismo de producción de diversidad semántica.⁸⁴ El primer lenguaje corresponde a un conjunto de discursos o narrativas predominantes que son “imitados, parodiados y

⁸⁰ Lipovetsky, *Ibid.*, 13-17, 59, 60.

⁸¹ *Ibid.*, 18-20, 27.

⁸² *Ibid.*, 20, 22, 63, 65.

⁸³ Bhabha, *Ibid.*, 99, 100, 106.

⁸⁴ Lipovetsky, *Ibid.*, 19, 21.

deconstruidos por el truhán”;⁸⁵ el segundo es el discurso presidido por la imagen del truhán como héroe mítico.⁸⁶ Por consiguiente, el tropo del truhán “arrastra material discursivo contemporáneo al campo de los símbolos arcaicos y autoritarios de la burla, la transgresión y la risa carnavalesca, mientras que simultáneamente renueva y depura estos símbolos en nuevos contextos de hoy día.”⁸⁷ En el caso de Jurenito, Lipovetsky resalta que muchas de sus provocaciones obedecen precisamente al procedimiento de una “sobreidentificación” con los credos de las grandes narrativas de la modernidad,⁸⁸ al tomar demasiado en serio tales principios, más de lo que estas mismas disponen, la sobreidentificación, “siempre entrelazada con su proceso opuesto, el de la desidentificación”,⁸⁹ los empuja a un nivel de saturación que “hace visibles una serie de puntos de contacto escondidos que la ideología en cuestión tiene que mantener ocultos con el fin de preservar su poder”⁹⁰ (como su potencial totalitarista). Y lo cierto es que el propio Ehrenburg fue consciente de la implementación de este método, mismo que contó como punto de comparación entre Julio Jurenito y Diego Rivera, según lo observamos al comienzo del presente trabajo.

(...) Pero Diego no se parece a mi personaje: en Jurenito el pensamiento predominaba sobre los sentimientos; adoptaba un dogma establecido por la sociedad, a la que él odiaba, y lo llevaba hasta el absurdo para demostrar su carácter vicioso. Diego era un hombre de sentimientos y, si a veces llevaba hasta el absurdo los principios que le eran queridos, obedecía únicamente al exceso de potencia de un motor que no tenía frenos.⁹¹

Ante estas palabras del autor hemos de reiterar la hipótesis de que no fue tanto el carácter de Rivera como la índole de los relatos que contaba los que pudieron catalizar el tropo del truhán en la novela de Ehrenburg. Es otro de los aspectos que le otorgaron celebridad a Diego Rivera en París y posteriormente en México. Recordemos que Maiakovski escribió acerca de él: “Me habla (...) de miles de cosas interesantísimas, pero

⁸⁵ “an array of contemporary discourses mimicked, parodied, and deconstructed by the trickster”, en el original. Ibid., 19-21.

⁸⁶ Ibid., 18-20.

⁸⁷ “drags contemporary discursive material into the field of the archaic and authoritative symbols of mockery, transgression and carnivalesque laughter, while simultaneously renovating and refurbishing these symbols in new, present-day contexts”, en el original. Ibid., 20.

⁸⁸ Ibid., 34, 47, 76-78, 80-83. Lipovetsky desarrolla el concepto de la “sobreidentificación” a partir de los aportes teóricos de Slavoj Žižek, Alexei Yurchak y Alexei Monroe. Žižek pone como un ejemplo común de sobreidentificación lo que expresa el conocido dicho de ser “más papista que el papa”. Ibid., 76.

⁸⁹ “the process of overidentification is always entwined with the very opposite process, that of *disidentification*”, en el original. Ibid., 77.

⁹⁰ “*makes visible* a series of hidden points of contact that the particular ideology has to keep concealed in order to preserve its power”, en el original. Ibid., 76 (cursivas del original).

⁹¹ Ehrenburg, *Gente, años, vida*, 254.

antes de contar cada una de ellas me advierte: -Tenga en cuenta, y mi mujer se lo puede confirmar, que la mitad de todo lo que digo es un cuento.”⁹² Igualmente, la profunda impresión que le dejó a Élie Faure tras haber entablado amistad fue: “Así me represento a los creadores de fábulas que pululaban, diez siglos antes de Homero, en las laderas del Pindo y en los islotes del Archipiélago. Me contaba sobre México, donde había nacido, cosas extravagantes. Mitólogo, pensaba yo, o tal vez mitómano.”⁹³ Finalmente, resulta muy significativo que por la singularidad de sus historias maravillosas, junto al resto de sus desplantes estrafalarios, en aquellos años de fluctuante vida bohemia en Montparnasse al lado de Ehrenburg y demás amistades, Rivera haya obtenido el mote de *le tendre cannibale*, “el tierno caníbal.”⁹⁴ Ello da idea del tipo de relatos que el pintor fabulaba y es un indicio de que ponían en juego los referentes del estereotipo, incluso llevándolos hasta el absurdo.

Tal como lo asienta en el capítulo de su libro de memorias dedicado a Diego Rivera, dichas narraciones dejaron su impronta en Ehrenburg: “Julio Jurenito es mexicano, y cuando escribía mi novela me acordaba de los relatos de Diego.”⁹⁵ Y sin demeritar las facultades creativas del escritor ruso es posible conjeturar que entre la amplia gama de motivos y factores que asimiló durante los años que antecedieron a la redacción del libro estuvieron la clase de fábulas que a Rivera le divertía contar e incluso su forma de transmitirlos, hasta llegar a apropiárselas. El texto autobiográfico de Ehrenburg nos ilustra al respecto al informar que a mediados de 1919 residió en su natal Kiev, centro de las disputas entre los grupos armados bolcheviques y mencheviques, laborando en varias instituciones del sector educativo y artístico. Pese a los numerosos peligros y privaciones se organizaban actividades literarias, se decoraba el espacio público y se montaban obras de teatro. Y en un pequeño café local administrado por un griego, Ehrenburg hallaba un buen entretenimiento en compañía de sus amigos, su esposa y su amante:

Ese café está íntimamente relacionado con mi destino. Allí a menudo contaba a Liuba, a la joven Jadviga, estudiante del Instituto Pedagógico, y a Nadia Jazina, que luego se convertiría en la esposa de Ósip Mandelstam, mis aventuras por el extranjero. Yo daba rienda suelta a mi fantasía: me preguntaba qué habría hecho un buen burgués francés o un *lazzarone* romano si se hubieran

⁹² Schneider, *Dos poetas rusos*, 163.

⁹³ Citado en Debrouse, *Diego de Montparnasse*, 33.

⁹⁴ *Ibid.*, 40.

⁹⁵ Véase introd., n. 5.

encontrado en la Rusia revolucionaria. Así nacieron los personajes de la novela *Julio Jurenito* que escribí dos años más tarde.⁹⁶

Con este breve episodio de sus memorias podemos constatar que la narración de Ehrenburg fue elaborada a partir de claves proporcionadas por los estereotipos que le eran familiares, a la par de que, en cierta medida, fue resultado de replicar las farsas habituales de Rivera. Lo que nos interesa subrayar es que su cuadro de personajes no quedó completo y, quizás, no puso en marcha la trama, hasta que optó por conferir a su protagonista la nacionalidad de un país que desconocía para así también poder infundirle el carácter de truhán que forma la médula de su obra: “Un día, al recordar los relatos de Diego Rivera decidí que el héroe de mi novela sería mexicano (...) y comenzaron a gestarse dentro de mí, para mi sorpresa, los capítulos de *Julio Jurenito*.”⁹⁷ Esto es, la motivación provista por Rivera a Ehrenburg pudo operar en dos sentidos: por principio, con base en sus extraordinarias historias sobre México aportó el material con el cual Ehrenburg urdió la temprana biografía de Jurenito y lo identificó como mexicano; por otra parte, poniendo en juego los elementos constitutivos de un estereotipo los relatos de Rivera pudieron ejercer cierto influjo en la conformación del tropo del truhán que quedó personificado en su sátira. Es innegable que la suma de otros móviles, incitaciones y circunstancias intervinieron en el proceso de escritura de Ehrenburg, mas no hay que relegar la importancia de este vínculo tendido entre una representación con los atributos del estereotipo (según lo ideó Ehrenburg) y la caracterización de Julio Jurenito como un truhán efectuada por el poeta ruso —en concordancia con la concepción del tropo como “una figura nacida en el punto de contacto entre dos lenguajes.”⁹⁸

En uno de los últimos capítulos del libro aparece con gran nitidez tal conexión. Después de que las iniciativas de Jurenito en materia artística fuesen rechazadas en Moscú, en el trigésimo primer capítulo él y sus discípulos optan por trasladarse a la ciudad ucraniana de Elizavetgrad (que a finales del siglo XIX cobró lúgubre fama tras ser

⁹⁶ Ehrenburg, *Gente, años, vida*, 404; y Rubenstein, *Tangled loyalties*, 74. Ehrenburg añade que más tarde, en la villa de Koktebel, le ocurría que: “A veces, por la noche, me parecía ver a los personajes de *Jurenito*. Llamaban como a la puerta de un libro no escrito, pero yo no tenía intención de escribir una novela (entre otras cosas porque carecía de papel y escribía mis versos en el dorso de viejas facturas). Entonces pensaba en otras cosas: ¿cómo llegar a Moscú?” Ehrenburg, *Ibid.*, 421.

⁹⁷ Ehrenburg, *Ibid.*, 481.

⁹⁸ “A trope is a figure born at the point of contact between two languages”, en el original. Lipovetsky, *Ibid.*, 19. Lipovetsky cita al lingüista ruso Yuri Lotman.

escenario de pogromos), donde encuentran un ambiente de confrontación que en numerosos aspectos guarda un parecido con las condiciones que Ehrenburg afrontó en Kiev (inclusive, en la novela, los personajes también gustan de acudir al pequeño café de un griego⁹⁹). Esta ciudad es el blanco de las contiendas entre distintos grupos (socialistas, anarquistas, mencheviques, ucranianos, atamanes, etcétera) que “además de combatir a los bolcheviques, se peleaban entre sí”:¹⁰⁰

Los habitantes, que cada semana eran liberados del yugo, casi ni se daban cuenta de ello, ya que los procedimientos de los tiranos y de los libertadores se parecían asombrosamente entre sí (...) Todos, al llegar, promulgaban decretos sobre la libertad e intangibilidad del individuo, implantaban el estado de sitio y la pena de muerte por la menor manifestación de descontento por la susodicha libertad.¹⁰¹

Entonces Iliá Ehrenburg, el personaje, comenta: “En tres meses tuvimos once Gobiernos distintos. Había que ser el Maestro, con su brillante experiencia mejicana [sic], para poder orientarse un tanto en semejante caos.”¹⁰² Las implicaciones de dicha frase, que remite a la participación de Jurenito en la Revolución mexicana,¹⁰³ son expuestas en la parte final del capítulo, en un pasaje que transcurre de forma seguida pero que dividiremos en dos segmentos a fin de examinarlo. Jurenito había arribado a Elizavetgrad encabezando una “comisión de servicio” soviética pero en poco tiempo forja “buenas relaciones de amistad con muchos rusos blancos”. Comparándose con uno de ellos, un joven militar que idealiza el romanticismo de tiempos pasados, Jurenito opina que él mismo nació “cinco siglos antes de lo que correspondía.”¹⁰⁴ En la siguiente descripción de otro amigo suyo radica nuestro interés:

El tercer amigo de Jurenito, un subteniente de cosacos, era un mozo de extraordinaria altura y gigantescas piernas a quien todos llamaban «el tanque». Para «el tanque», la guerra civil era lo mismo que una cacería seductora y peligrosa. Perseguía a los comisarios, a los atamanes y a todos cuantos podía capturar, y por décima o centésima vez los pendientes de brillantes de la esposa del mercader Iagoditzev o las libras esterlinas del especulador Aisenshtein pasaban a nuevas manos.

-Es de los nuestros, un mejicano [sic]- decía con orgullo el Maestro, dando palmaditas en la maciza mole de la espalda del «tanque», que le mostraba su nuevo botín: un brazaletes de oro hueco-. Tú, hermano, no llevas un atraso de cinco siglos, sino solo de tres años. En 1917 lo habrías pasado muy

⁹⁹ Ehrenburg, *Julio Jurenito*, 303, 304.

¹⁰⁰ *Ibid.*, 301.

¹⁰¹ *Ibid.*, 302.

¹⁰² *Ibid.*, 301-302.

¹⁰³ Véanse cap. 1, n. 30 y cap. 2, n. 35.

¹⁰⁴ *Ibid.*, 307.

bien. Pero ahora no se puede; los Schmidt han montado allí tal organización, que no tardarían en mandarte a descargar vagones y contarían todas las cajas, una a una...¹⁰⁵

La identificación que lleva a cabo Julio Jurenito de este bandolero amigo suyo como un mexicano entra en consonancia con una de aquellas vivencias de su juventud que nos es referida al inicio del libro, cuando decide asaltar a un grupo de mineros valiéndose del “nombre de Guanajuato, célebre por sus bandidos.”¹⁰⁶ Esta caracterización imbricada en el proceso de construcción discursiva de un estereotipo aporta una validación a nuestra hipótesis central puesto que es reconocido explícitamente que esa anécdota proviene de un relato de Rivera: “Oí contar este hecho a un amigo de Jurenito y mío, el pintor Diego Rivera, quien aquella memorable tarde estaba en El Oro, y vio la raya en la tierra, a los asustados mineros y los trozos de otro [sic: oro] en el amplio sombrero de Jurenito, con tira de piel.”¹⁰⁷ Es así como cobra especial relevancia comprobar que de inmediato, en el siguiente tramo de la historia, entra en escena el tropo del truhán con total plenitud:

Pese a la amistad con los oficiales descritos por mí, al Maestro no le dejaban tranquilo: bien era el servicio de contraespionaje que se interesaba por sus actividades a partir del 12 de julio de 1915, bien eran los osetinos que venían a esclarecer, por centésima vez, su credo religioso, llevándose de paso unos viejos pantalones o un servicio de té. Tal vez por ello, o quizá debido al aburrimiento, el Maestro decidió pasar a la ofensiva y manifestó, inesperadamente para todos, que se presentaba como candidato al trono de Rusia. Demostró que era pariente del fusilado emperador de Méjico [sic], Maximiliano, de la familia de los Habsburgos, relacionados con la corte real danesa y, por consiguiente, con los Romanov. Informó de su intención de ocupar el trono vacío a los servicios locales de contraespionaje, «Osvaga», y a las potencias extranjeras. El contraespionaje, con este motivo, cesó en sus desagradables visitas y uno de sus colaboradores le obsequió, incluso, con una botella de coñac, que bebimos con verdadero placer. «Osvaga» expuso el retrato de Jurenito en su vitrina, pero guardó un diplomático silencio respecto al trono, a fin de no ofender los delicados sentimientos de algunos socialistas domesticados. Desde el extranjero recibió el Maestro varios telegramas deseándole éxito, así como cien francos para sus pequeños gastos. Míster Cool nos cambió este dinero por cien mil rublos, que nos bebimos maravillosamente.¹⁰⁸

Esta escena brinda una magnífica muestra de que el poder simbólico del truhán va aunado a su carencia de interés material, pragmático o mercantil:¹⁰⁹ si Jurenito lanza sus

¹⁰⁵ Ibid., 308.

¹⁰⁶ Ibid., 23.

¹⁰⁷ Ibid. Es cierto que desde hacía décadas era popular cierta literatura de aventuras ubicadas en territorio norteamericano entre indios y vaqueros, como de la que se desengañó Maiakovski al desembarcar en Veracruz: “Hasta los doce años soñé con los indios de acuerdo a Fenimore Cooper y Maine Reed (sic). Y he aquí que desconcertado veo ante mis ojos, cómo los pavos reales se transforman en gallinas”. Schneider, *Dos poetas rusos*, 159. Éste y otros influjos pudieron ejercerse en Ehrenburg pero la ambivalencia puesta en juego por el tropo del truhán sitúa en primer plano el efecto de los relatos sobre México con que Diego Rivera impresionó a Ehrenburg.

¹⁰⁸ Ehrenburg, *Julio Jurenito*, 308-309.

¹⁰⁹ Lipovetsky, *Cynical reason*, 17, 32, 37, 45, 54, 59.

pretensiones monárquicas fue “quizá debido al aburrimiento”. Además, corrobora la observación de Mark Lipovetsky de que el truhán suele adoptar el papel de un “doble cómico de las autoridades”, que a su vez proyecta una imagen autorreflexiva de su cultura.¹¹⁰ Y aunque estos ardidés pueden trastocar el orden social o invertirlo, como hizo Jurenito, hay que tener presente que tales subversiones y transgresiones que socavan el orden igualmente tienen el efecto paradójico de contribuir a afianzarlo, reafirmarlo y encarnarlo,¹¹¹ como así ocurrió con la misión (des-)colonizadora de la República de Labardan. Sin embargo, no hay que soslayar que en el caso de Jurenito es patente el propósito de ultimar el orden social en pos de fundar una nueva sociedad utópica. Tal objetivo distingue su actuar como lo ponen de manifiesto las propuestas y decretos en el campo artístico que previamente emitió en otras ciudades con condiciones más propicias que Elizavetgrad, las cuales analizaremos en el próximo capítulo del presente trabajo.

Y precisamente, indagar el vínculo entre Jurenito y el arte nos conduce a vislumbrar una problemática imbricada en la novela que conecta dos flancos: por una parte, cómo perfilar esta obra dentro del conjunto de motivos que los artistas modernos y/o vanguardistas obtuvieron de otras culturas (consideradas exóticas o primitivas); por otra parte, cómo quedaría definida la relación entre los dos sujetos coloniales Ehrenburg y Rivera (puesta en perspectiva de acuerdo con la teoría del discurso colonial de Homi Bhabha). Dar respuesta cabal a estas cuestiones rebasa los fines proyectados en nuestro estudio¹¹² pero queremos hacer notar que asimismo fueron objeto de crítica por parte del

¹¹⁰ Ibid., 37-42, 50. Véase arriba, n. 78.

¹¹¹ Ibid., 35, 48.

¹¹² Para inquirir a profundidad estos aspectos conviene aprovechar los interesantes enfoques analíticos que la investigadora Lucia Re aplica en su ensayo “‘Barbari civilizatissimi’: Marinetti and the futurist myth of barbarism”. Por medio de un repaso de la trayectoria moderna de la oposición barbarie/civilización, refutada tanto por algunos pensadores como por numerosas experiencias históricas, e inspeccionando la situación particular de Italia, aledaña a África y al Oriente, que propició una imagen de retraso respecto al resto de Europa, Lucia Re amplía la comprensión de la actitud del futurismo italiano frente a los atributos atemporales de lo bárbaro y lo primitivo (ligados a su iconoclastia, su admiración por los adelantos técnicos y urbanos, su empleo del lenguaje y su visión optimista de la guerra), tan distinta de la aproximación jerarquizante, subestimadora, ansiosa e idealizadora, de otros representantes del arte moderno. Re, “‘Barbari civilizatissimi’: Marinetti and the futurist myth of barbarism,” *Journal of Modern Italian Studies*, 17 (2012): 3, 352-361, 364. Es así que Re nos lleva a reconsiderar la biografía de Marinetti y sus obras de temática africana para resaltar su visión más familiarizada, más mutualista y más imaginativa en relación a estos pueblos fuera de Europa, con que fue partícipe de una interpenetración cultural que inclusive adquirió resonancia en algunas luchas políticas del continente africano. Ibid., 350, 351, 354-356, 359-364. A partir de estos puntos de vista y la lectura que perfila de la disposición colonial(-ista) de Marinetti yace pendiente

autor, Iliá Ehrenburg. Una vez en Petrogrado, en el vigésimo cuarto capítulo, en ocasión de la celebración de la independencia de Liberia, Aisha tiene que hacerse pasar por un nativo de ese país. De repente, irrumpe en el evento “un joven de largas melenas” que exclama: “¡Lo principal es liberar el espíritu, el futurismo de la vida! Si tú, liberiano, eres un adúltero, un asesino, un bandido, ¡yo te amo! Untaremos nuestras jetas con hollín y ensalzaremos el futuro primitivo.”¹¹³ Con esta anécdota queda en evidencia la visión distorsionadora suscitada por los artistas que buscaron innovar a través de los influjos o apropiaciones de culturas distantes. A ello se suma que Jurenito reacciona a la proclama del futurista ruso con su primer gran gesto de hartazgo ante la situación del proceso revolucionario, que lo incita a ausentarse por un tiempo con rumbo desconocido –y a su regreso, en calidad de comisario de la ciudad de Kineshma, intenta poner en práctica sus proyectos concernientes al arte.

Examinar las ideas de Julio Jurenito en torno al arte esclarecerá que se trata de una dimensión en que están más involucradas las experiencias del autor Iliá Ehrenburg en la Rusia revolucionaria que la figura de Diego Rivera; no obstante, a través de las posturas artísticas del personaje nos será posible identificar un conflicto interior que afectó entonces a Ehrenburg por su propia toma de posición sobre el futuro del arte (posiblemente por tomar bastante en serio algunos principios de las vanguardias rusas) al punto de que pudiese ser equiparable al tipo de escisión subjetiva generada en los sujetos dentro del discurso colonial. En función de esta condición, junto a todas las anteriores, resulta muy discutible la formulación de Mark Lipovetsky de que Jurenito es un ser *kynical* (según las definiciones de Peter Sloterdijk¹¹⁴) porque actúa como “el ‘centro vacío’ de la civilización moderna”,¹¹⁵

escrutar más a fondo la perspectiva personal de Ehrenburg, quien proyectó tantos talentos en esa suerte de álter ego que es Julio Jurenito, clarificar si apreció a su amigo Diego Rivera como un verdadero par o visualizó en él cierta inferioridad (según lo plasma su impresión de que en Rivera predominaban los sentimientos, no el pensamiento; véase introd., n. 5). Finalmente, es pertinente plantear la comparación con Marinetti porque, entre otras cuestiones, también incursionó en la sátira (*Le roi Bombance*, 1905), fue transgresor y provocador tanto en el campo literario como en el ámbito público, sostuvo vínculos con la modernidad muy problemáticos, y se sirvió de la ironía y el absurdo en su actividad artística. Sáenz, *El futurismo italiano*, 13, 16-18. Tal como exhortó en “Fundación y Manifiesto del futurismo”: “¡Démonos en pasto a lo Ignoto, no ya por desesperación, sino sólo para colmar los profundos pozos de lo Absurdo!”. *Ibid.*, 91. Más adelante tocaremos otros puntos en común pertinentes entre las visiones artísticas del futurismo italiano y la novela de Ehrenburg.

¹¹³ Ehrenburg, *Julio Jurenito*, 233.

¹¹⁴ Véase arriba, n. 65. Al respecto, son muy persuasivas las palabras de Ehrenburg acerca de la relación de Rivera con el militante ruso Borís Sávkov, célebre por organizar actos terroristas: “Rivera veía a menudo a

de modo que sus provocaciones están desprovistas de mayores propósitos y restringen su sentido al plano liminal-artístico intrínseco y autosuficiente (que Lipovetsky asocia con la desfamiliarización expuesta por el formalismo ruso¹¹⁶). Lo más adecuado es anteponer la caracterización del *kynicism* como la gran facultad de metamorfosearse en cuerpo y mente (en contraste con la manipulación de máscaras sociales, fragmentarias, simuladas y cínicas) y de afianzar una multiplicidad irreducible de posiciones, estados, puntos de vista y posibilidades discursivas con que es posible descubrir elementos de anti-estructura en la realidad social y sobrepasar sus contradicciones mediante una comicidad descarada.¹¹⁷ Por último, es preciso apuntar que hallamos en la sugestiva concepción del *kynicism* como una radicalización de la razón cínica (dado que supera la distinción entre medios y fines) la base para plantear la conjetura de si acaso la conformación del tropo del truhán en el caso concreto de la sátira de Ehrenburg obedeció, entre otros factores, a una radicalización de ciertos componentes del discurso colonial (en especial la problemática de la creencia múltiple/contradictoria, que supone un juego entre la credulidad y la incredulidad), lo que puede ayudarnos a entender mejor por qué congeniaron tanto un pintor y un escritor como Diego Rivera e Iliá Ehrenburg en la capital artística de Europa aquel entonces, París.

Sávinkov, pero la naturaleza de Rivera y su amor por la vida lo ponían a salvo del cinismo de aquél. Le apasionaban los relatos de aquel hombre correcto, tocado con un bombín, perseguidor de ministros y de un gran príncipe". Ehrenburg, *Gente, años, vida*, 257.

¹¹⁵ "he appears as the 'empty center' of modern civilization", en el original. Lipovetsky, *Ibid.*, 74.

¹¹⁶ *Ibid.*, 32, 46, 54, 59.

¹¹⁷ *Ibid.*, 47-48, 51, 74, 82.

III. El engranaje del arte

Tras la liquidación del arte nos quedan, al menos, las aventuras del barón de la Castaña.

Julio Jurenito¹

Debido al gran fervor que Julio Jurenito profesa por el advenimiento de un futuro idealizado que acarrea su repudio por el mundo del presente y por ende del pasado, es previsible que sus ideas sobre el arte sostengan un nexo con las de los futuristas italianos. Efectivamente, al comienzo del libro aparece una referencia a esta vanguardia artística pero no les resulta favorable. Durante su visita a Italia, en el séptimo capítulo, los personajes se dedican a armar “una colecta de fondos para un monumento en mármol de Carrara y oro de 56 quilates a D’Annunzio”, a la vez que asisten a “diversos actos organizados por los futuristas, los cuales, dicho sea de paso, eran monótonos y consistían en expresar un entusiasmo tumultuoso ante una vieja y rota motocicleta que un turista americano había dejado por inservible al lacayo de un hotel de Venecia”. De modo que al cabo de unos días “los futuristas y la motocicleta nos tenían ya definitivamente cansados.”²

Tal caricaturización del grupo artístico entabla una correspondencia con los pensamientos que Jurenito emite en el siguiente capítulo en torno a los “poetas, pintores y artistas”, con quienes disfruta pasar algunas veladas pese a que llegue a reputarlos como “naderías del pasado.”³

Aman apasionadamente todo lo moderno y este sentimiento es casi tan patológico como el entusiasmo que puede experimentar un condenado a muerte ante el patíbulo. Pobres artesanos, sueñan con las máquinas, se esfuerzan por transmitir sus formas en la plástica, su estruendo y chirrido en la poesía, sin querer pensar que están condenados a perecer bajo esas ruedas. Ya que la máquina no exige pintores de cámara, ni poetas artesanos, sino la transformación de carne viva en ruedas, tuercas y tornillos. En aras de la mecanización integral de la vida, han de morir la libertad y el individuo, el rostro y la imagen.⁴

¹ Ehrenburg, *Julio Jurenito*, 97.

² *Ibid.*, 81.

³ *Ibid.*, 96.

⁴ *Ibid.* A continuación, Jurenito dictamina rotundamente en una exposición de los futuristas: “Aquí se ve con particular claridad el callejón sin salida en que se encuentra el arte moderno. El artista, perdida la costumbre de hacer cosas útiles, perdido el sentimiento de la necesidad de su trabajo, empieza a pisarle el terreno al

Este juicio acerca de la relación entre los artistas y las máquinas nos permite descubrir una dualidad que imperó entonces en Ehrenburg. La crítica que efectúa a la ilusa admiración de los futuristas italianos hacia la tecnología, que en su caso fue acompañada de un discurso a favor de la guerra,⁵ fue ante todo producto de su propia experiencia como corresponsal en el campo de batalla para periódicos de Rusia,⁶ con lo que pudo constatar que las ruedas mecanizadas de reciente invención en realidad sirvieron para pertrechar una muerte masiva despojada de heroísmo:

Vi la guerra. Al leer los periódicos en París, no podía imaginar que el frente era una máquina grandiosa que exterminaba a los hombres de manera organizada. Las hazañas, las virtudes y los sufrimientos no cambiaban gran cosa; la muerte era mecánica.

En Calais vi cómo preparaban activamente esa muerte. Dos mil trescientas partes de automóvil. Cifras, por todas partes cifras (...) Una enorme panadería cocía al día doscientos mil panes. Los soldados comían pan. La guerra devoraba a los soldados.

prestidigitador. ¿Qué puede haber más exacto y estricto que los límites del arte temporal y espacial? Pero contempla a ese ingenuo pícaro que aspira a demostrar en un lienzo inmóvil que el hombre sabe correr. No quiere saber que la pintura, la escultura, la arquitectura son estáticas no por su tema casual sino por su naturaleza, que un cuadro perfecto acaba con la propia sensación del tiempo, deteniendo los relojes de todas las torres y de todos los chalecos". Ibid., 97. La desestima del futurismo italiano por parte del autor, Ehrenburg, también es transmitida por la particularidad de que la motocicleta que idolatran proviene de Venecia, ciudad a la que los futuristas criticaron y tildaron (en su propio léxico) de "pasadista". Sáenz, *Futurismo italiano*, 22, 124-126, 128. Sin embargo, sería inapropiado concluir que prevalecieron las diferencias entre las concepciones artísticas de Jurenito-Ehrenburg y del futurismo. De entrada, llama la atención el parangón evidente entre las razones y propuestas argüidas en "Fundación y manifiesto del futurismo" (Ibid., 89-95) y en la carta que Jurenito dirige, en el octavo capítulo, al Ministro de Instrucción Pública y Bellas Artes de Italia, en cuanto al influjo del arte del pasado. Ehrenburg, Ibid., 97-99. El parecido es más significativo porque Jurenito supone que sus recomendaciones representan una alternativa a los actos de los futuristas, esos "innovadores' descarnados y selváticos". Ibid., 98. El hecho es que, debido a la ambición y diversidad del programa artístico de los futuristas italianos, hallamos que en varios aspectos converge con la obra de Ehrenburg, en especial por conjuntar los preceptos vanguardistas con lo cómico. Basta con fijarse en las propuestas futuristas para "El teatro de variedades" (1913) encaminadas, entre otros propósitos, "a la destrucción futurista de las obras maestras inmortales, plagiándolas, parodiándolas", y echando abajo "lo Solemne, lo Sagrado, lo Serio, lo Sublime del Arte con A mayúscula"; así como al introducir toda clase de elementos irrisorios, irónicos, ridículos, bufonescos y extravagantes (que en su conjunto forman lo *maravilloso futurista*) para montar "la gran hilaridad futurista que debe rejuvenecer la cara del mundo". Sáenz, Ibid., 40-41, 210-216. Quedan por considerar otros ejemplos, como la pintura de Umberto Boccioni *La risa* (1911), pero lo indispensable es reconocer que a pesar de la crítica superficial del personaje al grupo artístico, y sus piezas, el futurismo es, junto con el constructivismo ruso, el movimiento de vanguardia con el que están más emparentados los posicionamientos artísticos de Jurenito-Ehrenburg y que permite dimensionarlos históricamente –en vista de que ni en la novela ni el libro autobiográfico de Ehrenburg hallamos ninguna referencia significativa al dadaísmo, del que hace falta estimar cuánta difusión obtuvo en Rusia después de 1917.

⁵ Sáenz, Ibid., 19, 25, 43, 60-62.

⁶ Laychuk, *Ilya Ehrenburg*, 34-35; y Ehrenburg, *Gente, años, vida*, 238-240.

La guerra resultó mucho más terrible de lo que yo pensaba: todo estaba organizado, calculado. En las trincheras, por supuesto, había hombres, se lanzaban al ataque, morían (...) pero eran piezas minúsculas de una máquina gigantesca.⁷

Ciertamente Ehrenburg conoció de cerca las primeras secuelas de la mecanización de la guerra, entre cuyas víctimas se contaron muchos artistas, y que en voz de Jurenito parece hallarse definida como “la transformación de carne viva en ruedas, tuercas y tornillos.”⁸ No obstante, su situación era distinta respecto a lo que “el gran provocador” denominó “la mecanización integral de la vida”. Es preciso ponderar qué perspectiva imprimió Ehrenburg a otro libro que produjo el mismo año en que gestó *Julio Jurenito*:

En 1921 escribí un libro titulado *Y sin embargo se mueve*, en el que ensalzaba las máquinas, la arquitectura industrial, el constructivismo. Léger ilustró la cubierta de este libro. Cuando ahora he intentado releerlo, muchas de las cosas me han parecido ridículas, cuando no estúpidas: he caminado por la vida haciendo esos.⁹

Más adelante en *Gente, años, vida* amplía su comentario:

⁷ Ehrenburg, *Gente, años, vida*, 246, 247. Ramón Gómez de la Serna escribió acerca de la actividad periodística de Ehrenburg en el frente de batalla: “Recién vuelto de Verdun le vi una mañana. Venía directamente de allí y, sin haber pasado siquiera por su casa, había ido a visitar a Rivera. –Deme un cepillo – le dijo- para limpiarme el barro de Verdun. Su largo gabán estaba perdido, y cuando el cepillo levantó ese polvo de los autos que pasan, me pareció que había en aquella polvareda algo del humo de una explosión. De las trincheras no tenía casi nada que contar. Lo pintoresco era sobrio. Lo que sí había pasado es que el haber estado allí le había hecho variar la base de los conceptos. Él traía otro sentido de la vida más serio y bragado, pero casi ningún detalle”. Gómez de la Serna, *Retratos completos*, 489; y Rubenstein, *Tangled loyalties*, 37.

⁸ Importa notar que así como *Julio Jurenito* lanza una crítica mordaz del ánimo bélico entonces imperante en las sociedades europeas, Ehrenburg critica en particular, mediante Jurenito, el recibimiento de la conflagración por los artistas de su tiempo al denominarlos “pobres artesanos (...) condenados a perecer” por las mismas máquinas que veneran. Estas palabras conciernen principalmente al futurismo italiano, que en su afán de emprender una renovación total de la sociedad se figuró la guerra como una fuerza motriz de las naciones y los individuos, capaz de despertar y elevar la conciencia social, e inclusive como un medio de purificación y liberación, todo lo cual fue rebatido por las nefastas consecuencias del conflicto bélico. Sáenz, *Ibid.*, 13-15, 19, 20, 25, 43, 60-62. Sin embargo, como aduce la investigadora Marjorie Perloff en su valioso estudio de 1986 *The Futurist Moment*, podemos constatar que hacia 1914 hubo más artistas, sobre todo vanguardistas, que experimentaron el anhelo de que la urbanización y los avances tecnológicos propiciaran una revolución muy idealizada aunque ésta llegase a adoptar las formas violentas de la guerra. Perloff, *The Futurist Moment: Avant-Garde, Avant-Guerre, and the Language of Rupture*, XVII, XXI, 5, 12, 18, 22, 29. El análisis de este “momento futurista”, representativo de la fase temprana de la modernidad pese a su breve duración, permitiría revisar ciertas tensiones presentes en *Julio Jurenito*, como las que atraviesan el credo utópico del “gran provocador”, su ecuación del arte igual a la vida, o el contraste entre nacionalismo e internacionalismo de esta obra escrita en ruso cuyo protagonista es un mexicano, dado que, como indica Perloff, una especie de réplica del momento futurista tuvo lugar entre los artistas de Rusia en 1917. *Ibid.*, XVIII, XIX, 5, 6, 9, 30-38. No es que Ehrenburg, hasta entonces un corresponsal de guerra, haya compartido con inocencia dicha visión optimista del futuro de la sociedad, pero para entender adecuadamente su postura ambivalente hacia las máquinas y el constructivismo es necesario tener en cuenta este contexto cultural, artístico y social.

⁹ Ehrenburg, *Gente, años, vida*, 237.

En 1921 escribí el libro *Y sin embargo se mueve*, ruidoso e ingenuo, que rememoraba las declaraciones de los miembros del LEF (la revista LEF [Frente de Izquierda de las Artes] observaba que «las conclusiones del grupo de I. Ehrenburg coinciden en muchos aspectos con las nuestras»). Yo aseguraba que «el arte nuevo deja de ser arte». Al mismo tiempo me burlaba de mis propias ideas. Ese mismo año escribí *Julio Jurenito* cuyo protagonista lleva al absurdo las tesis de *Y sin embargo se mueve* (...) Yo no hacía un doble juego, pues la doblez siempre está vinculada con el recelo o el cálculo. Simplemente no creía demasiado en la muerte del arte proclamada por muchos, incluido yo mismo.¹⁰

La remembranza de aquel otro libro que –al igual que la revista *Viesch* (“Objeto”) que Ehrenburg editó junto con El Lisitski en Berlín el año siguiente¹¹– promovía la estética constructivista, hace posible conjeturar que el tropo del truhán también intervino en las materias artísticas tratadas en *Julio Jurenito*. De nuevo Ehrenburg admite haber vacilado entre la credulidad (más acusada en la primera semblanza de *Y sin embargo se mueve*) y la incredulidad, y resuelto, a través de la sobreidentificación de Jurenito, llevar hasta el absurdo las ideas que él mismo enarbolaba –una formulación bastante próxima a las palabras que también dedicó a Diego Rivera (“si a veces llevaba hasta el absurdo los principios que le eran queridos, obedecía únicamente al exceso de potencia de un motor que no tenía frenos”¹²). Este conflicto debió ser producto de la honda contraposición entre el sentido de lo artístico que Ehrenburg se formó en Europa con las propuestas de las vanguardias rusas por haber tomado demasiado en serio el postulado de que “el arte nuevo deja de ser arte”. Y aunque podemos detectar que de parte del autor entró en juego una problemática similar a la de la creencia múltiple/contradictoria respecto a las tesis del constructivismo¹³ también debemos observar que Ehrenburg lidió en su obra con una

¹⁰ Ibid., 363.

¹¹ Ibid., 556. Ehrenburg y Lisitski planearon elaborar al menos seis números de *Viesch* pero solamente consiguieron publicar tres en la primavera de 1922. Contenían textos en alemán, francés y ruso. Rubenstein, Ibid., 88. Entre sus colaboradores figuraron Maiakovski, Malévich, Tatlin y Ródchenko. Ehrenburg, Ibid., 361.

¹² Ehrenburg, *Gente, años, vida*, 254.

¹³ En *Gente, años, vida*, Ehrenburg anotó que una vez que volvió a la Rusia revolucionaria: “Pronto me sentí atraído por lo que entonces llamaban «constructivismo». Debo confesar, no obstante, que la idea de la fusión del arte con la vida me enardecía y al mismo tiempo me repugnaba”. Ibid., 362-363. Su esposa Liubov “era constructivista, había estudiado con Ródchenko y se pasaba el día hablando de factura artística, de «cosicidad» y de estética de la producción”. Ibid., 470. Y rememora: “Quien más me impresionó fue Tatlin con uno de sus trabajos. En la Casa de los Sindicatos se expuso su proyecto de monumento a la Tercera Internacional. Dos cilindros y una pirámide giratoria; salas de cristal envueltas por una espiral de acero. Los constructivistas hablaban gustosos de lógica y de la finalidad práctica del arte. Según el proyecto de Tatlin, la sala destinada a la sede del Sovnarkom debía ser giratoria. Desde el punto de vista práctico aquello resultaba absurdo, pero reflejaba el romanticismo genuino de la época. Permanecí largo tiempo ante aquella gran maqueta; salí a la calle aturdido, con la impresión de haberme aproximado a una rendija y haber atisbado el siglo XXI. Ahora pienso que no fue así: simplemente me impresionó la peculiar belleza del proyecto. El arte se queda al margen de los problemas del urbanismo del futuro y de las ventajas de la

posibilidad concerniente al futuro del arte que le fue develada por las propuestas de otro gran escritor que no militó en la vanguardia, el poeta decadentista Valeri Briúsov.

Recuerdo que a finales de 1920 fui a visitarle al pequeño palacete que albergaba la LITO: así se llamaba entonces la sección de literatura del Comisariado del Pueblo de Instrucción Pública. Valeri Yákovlevich, en calidad de jefe de esta sección, habló conmigo y me propuso un trabajo; señaló la pared donde colgaba un diagrama singular compuesto por cuadrados, rombos y pirámides: era un esquema de literatura. Resultaba ingenuo y al mismo tiempo majestuoso: un mago canoso que transformaba la poesía en trabajo de oficina, y el trabajo de oficina en poesía.¹⁴

La impresión que dejaron en Ehrenburg los planes de Briúsov, quien además “había tratado de demostrarme durante mucho tiempo que se puede enseñar a escribir buenos versos a todas las personas, por poco dotadas que estén”,¹⁵ repercutió asimismo en la visión del porvenir del arte que desarrolló en *Julio Jurenito*, el cual tuvo como modelo ya no la imagen externa de la máquina (como supuestamente hacían los futuristas italianos¹⁶) sino una esquematización de sus mecanismos internos (el diagrama). Este fue un hondo motivo de zozobra para Ehrenburg en el periodo de gestación de su primera novela: “Naturalmente, pensaba ante todo en el futuro del arte. El diagrama que colgaba en el despacho de V. Y.

arquitectura industrializada”. Ibid., 477. El último juicio expresado contrasta (véase abajo, n. 22) con sus reflexiones generales acerca de los primeros años del arte de vanguardia y del “arte de izquierdas”. Ibid., 345-367. Finalmente, al evocar los meses previos a la redacción de *Julio Jurenito* Ehrenburg apunta: “Más de una vez me preguntaba: ¿a qué quedaría reducida la diversidad de caracteres humanos en la nueva sociedad, más razonable, más justa? Las máquinas perfeccionadas que yo ensalzaba, ¿no sustituirían al arte? ¿No aplastaría la técnica los sentimientos humanos, a veces confusos, pero tan valiosos?”. Ibid., 516.

¹⁴ Ibid., 313.

¹⁵ Ibid., 399. Escribió Ehrenburg acerca de Briúsov: “Cabría pensar que Briúsov era un esteta, un formalista, un decadente contumaz decidido a contraponer su mundo a la realidad. Eso es erróneo: poco después de la Revolución de Octubre, cuando sus coetáneos y los poetas de una generación más joven (incluido yo) corrían perplejos de aquí para allá, lamentándose y protestando por muchas cosas, Briúsov ya trabajaba en las primeras instituciones soviéticas”. Ibid., 310. En esos años “proclamó la necesidad de organizar una escuela superior para poetas”; aun así, para Ehrenburg, Briúsov “era poeta incluso en el sentido más corriente y vulgar de la palabra: vivía en un mundo convencional de esquemas exaltados”. Y como tal, “sólo temía una cosa: quedarse rezagado respecto a su época”. Ibid., 312, 313.

¹⁶ Es importante tener presente que como parte de la admiración que rindieron hacia los avances y novedades de la vida moderna, los futuristas italianos fueron más allá de idealizar la belleza, la fuerza, la velocidad y las capacidades técnicas de las máquinas, también advirtieron en ellas un factor de vasta influencia (a futuro) sobre la sensibilidad y la psique del ser humano. Sáenz, *Futurismo italiano*, 17,37. De ahí que debamos observar que, aparte de visualizarla como un nuevo sujeto poético, alegórico y mitológico, previeron una repercusión de la máquina a mayores niveles, al expandir la voluntad de los individuos, forjar nuevamente sus instintos y generar una compenetración con las propiedades de la materia hasta llegar a producir un “hombre mecánico de refacciones intercambiables”, un ser híbrido. Ibid., 18, 19, 170. Más adelante se hará patente que la tentativa de los futuristas italianos por influir en la vida del hombre (comprendida como un todo) y el mismo hecho de concebir una renovación de la humanidad entablan un paralelismo con las cuestiones artísticas tratadas en *Julio Jurenito*, en razón de “la mecanización integral de la vida” anunciada por Jurenito (véase arriba, n. 4).

Briúsov no sólo me había sorprendido, además me había asustado. La literatura se componía de cuadrados, de círculos y de rombos, semejantes a los tornillos de una enorme máquina.»¹⁷

En el vigésimo noveno capítulo de *Julio Jurenito* las iniciativas de Briúsov son personificadas por Karl Schmidt quien tras un breve tiempo de radicar en la Rusia revolucionaria se había persuadido de convertirse en “un comunista honrado y consecuente en todos los sentidos.”¹⁸ Por una casualidad Schmidt, puesto ahora al servicio del soviet de Moscú, intercede para sacar a Jurenito y Ehrenburg de la cárcel, y entonces se recrea y agranda la experiencia del autor:

Al día siguiente de nuestra liberación fuimos a visitarle a su lugar de trabajo. Pendían de las paredes unos esquemas muy raros y complicados. Todo él estaba rodeado de planes, presupuestos y croquis. Nos habló con entusiasmo de sus trabajos. Hasta entonces, los hombres gastaban sus fuerzas de forma poco productiva: todo era casual y absurdo (...) En adelante todo sería distinto. En aquel mapa estaba señalado, calculado con exactitud, por metros cuadrados, el número de personas que debía vivir en cada sitio.

Otro esquema mostraba la distribución de los trabajadores por su oficio. Se precisaban tantos ingenieros, tantos mecánicos, tantos poetas, ni uno más ni uno menos (...) Terminado el trabajo, cada uno gozaría del derecho de asistir a un centro de recreo en el distrito donde registró su tarjeta. Allí se brindaría a los trabajadores una determinada dosis de emociones estéticas; música, declamación polifónica, fiestas sobre un escenario determinado, en sustitución del teatro (...)

Schmidt nos enseñó asimismo el más misterioso de sus esquemas: se parecía a las raíces de una planta gigantesca. ¡La vida del hombre! (...) unos cuadrados blancos que se ampliaban para convertirse en pirámides verdes que, a su vez, transmitían corrientes a unos círculos rojos; estos se transformaban en rombos y así sucesivamente. Todo resultaba muy complejo y no se veía el reposante féretro, sino tan sólo triángulos negros que representaban las colonias destinadas a los inválidos de trabajo.

Pero Schmidt, que nos mostraba todos estos caminos y tránsitos lanzando cientos de cifras y nombres de los centros organizadores, decía:

-¡Aquí tenéis la vida! Ha dejado de ser un misterio, un mito, un delirio, para convertirse en un proceso de trabajo. ¡Aquí, en esta mísera habitación, la veis distribuida por partes y unificada por la potencia de la razón!¹⁹

¹⁷ Ehrenburg, *Gente, años, vida*, 515.

¹⁸ Ehrenburg, *Julio Jurenito*, 287. Así es como traza Ehrenburg la transición de Karl Schmidt de “general del ejército imperial de Alemania a un «espartaquista» sombrío” que lo encaminó al soviet de Moscú: “Convencido nacionalista alemán cuando llegó a Rusia, durante los primeros meses contribuyó por todos los medios a la victoria de Alemania. Pero después de la Revolución de Octubre se abrieron ante él horizontes nuevos, más amplios y seductores. Decidió que la Internacional Comunista podría imponer a Europa un plan único con mayor seguridad que el indeciso y ya debilitado Imperio. Patriota rabioso y monárquico frenético al principio, prestó luego apoyo a la nueva causa con honradez, sin ocultos designios, con toda la tenacidad y rigidez que le eran innatas”. Ibid.

¹⁹ Ibid., 287-289.

De manera un tanto predecible Jurenito acepta colaborar con Schmidt ocupándose “en organizar la esfera más caótica y difícil, la del arte precisamente” (Ibid., 290). Hay que tomar en cuenta que tiempo atrás Jurenito sirvió como comisario en la ciudad de Kineshma donde intentó “crear nuevos cimientos para la igualdad y la organización, para una vida racional” (Ibid., 249). Decretó la aplicación de un insólito programa que “suponía que el arte, tal como era comprendido hasta entonces, osea, la proliferación de objetos completamente inútiles, era innecesario para la nueva sociedad y debía ser eliminado cuanto antes” (Ibid., 251). De nueva cuenta, con el respaldo de Schmidt, el “gran provocador” reitera ante una comisión soviética en Moscú dicha “propuesta radical: suprimir el arte” (Ibid., 294). La oposición de Jurenito a la libre propagación del arte parece responder a dos razones principales. Por una parte refuta la conveniencia de emplear las artes en labores de propaganda dado que “todos los versos, dramas, cuadros y sinfonías hechas por encargo serán peores y más débiles que los anteriores” por lo que al ser comparados con las obras maestras del pasado inducirían a pensar “que la culpa es de los tiempos modernos y del comunismo” (Ibid.). Con el fin de comprender el resto de su argumentación en contra del arte es fundamental retomar su concepción general de la unidad del arte y la vida.

El Maestro decía que el sentido de la existencia del arte radicaba en que éste, al igual que las restantes palancas de la cultura, contribuía a la organización de los hombres. Así fue en todas las épocas de la historia humana. El arte fundía a los individuos en apretadas células nacionales, religiosas y sociales para el amor u odio conjunto, para el trabajo o la lucha, en una palabra, para la vida (...)

-¡Qué triste broma, qué lastimero *harakiri* esta orgullosa ruptura entre el arte y la vida! (...) El arte ya no quiere seguir organizando la vida; por el contrario, intenta, al parecer, apartar al hombre de la vida. Pero como encima de lo posible, por genial que sea, no hay quien salte, todos esos saltos convulsivos se quedan en los límites de la propia vida y sólo contribuyen a desorganizarla en lo posible. Así comenzó y así transcurre la lucha entre el arte y la vida.²⁰

La visión mítica de la utilidad del arte que postula Jurenito sustenta su antagonismo, de tónica más constructivista que platónica, a la existencia sin finalidades prácticas de las artes. La autonomía de las producciones artísticas, muy anterior al surgimiento de las vanguardias, habría dado lugar a esa “ruptura entre el arte y la vida” que conducía al arte a convertirse “en una nadería, en un deporte para unos cuantos iniciados, en diversas fases de enfermedades psíquicas” (Ibid.) y a fin de cuentas en “una de las mayores demencias de la

²⁰ Ibid., 92.

humanidad” (Ibid., 296). De acuerdo con Jurenito el arte no sólo ha dejado de ser un medio de organización de la vida (a modo de una palanca) sino que contribuye a desorganizarla, “a socavar nuestra sociedad” junto con “todos los fundamentos de la vida sensata y racional” (Ibid., 294, 295). Es por ello que Jurenito declara ante el comité moscovita: “El arte es un foco de anarquía, los artistas unos sectarios, unos herejes y rebeldes peligrosos” (Ibid., 295). En consecuencia, siguiendo la máxima que enunció en Kineshma: “lo peor de todo es hacer reparaciones en vez de derribar y construir” (Ibid., 249), Jurenito hace un llamado a liquidar el arte en general. Ahora bien, en Moscú el “Maestro” admite que permanece abierta otra vía para aplacar los riesgos entonces latentes en el arte. Esto es, observa que también “el arte aspira a diluirse en la vida y eso constituye para nosotros el mejor modo de acabar con la peligrosa epidemia” (Ibid., 295). El arte aún era capaz de adquirir una nueva utilidad en la organización de la vida social:

La pintura moderna desdeña la imagen, persigue objetivos constructivos solamente, se convierte en un laboratorio de formas plenamente realizables en la vida cotidiana. El crimen del Greco, de Giotto, de Rembrandt consiste en haber creado imágenes irrealizables, únicas y por ello inútiles. Los cuadros de los cubistas o de los suprematistas pueden ser utilizados para los más diversos fines, como planos para quioscos en los bulevares, para dibujos de telas estampadas, como modelos de zapatos nuevos, etc. Basta con saber orientar esta tendencia, prohibir la pintura como tal para que el marco del cuadro no seduzca al artista con la magia de las imágenes, adscribir a los artistas a las diversas ramas de la producción. Las artes plásticas dejarán de tener existencia independiente y ser una amenaza para la sociedad; contribuirán a la creación de la vida comunista, de las casas, la vajilla, la ropa. En lugar de los garabatos de Picasso, buenas y sólidas sillas.²¹

La compleja vinculación del autor, Iliá Ehrenburg, respecto al ideario de Julio Jurenito en el ámbito artístico es expuesta por el hecho de que, si bien en la novela las iniciativas del “gran provocador” son rechazadas en Moscú, décadas más tarde Ehrenburg todavía sostuvo una visión muy próxima a la anterior acerca de las aplicaciones del arte en su libro de memorias:

El arte, claro está, siempre ha penetrado poco a poco en la vida cotidiana, ha modificado los edificios, la ropa, el vocabulario, los gestos, los utensilios (...) El cubismo ha ayudado a los urbanistas modernos a liberarse de los adornos superfluos, se ha reflejado en los muebles e incluso en las cajetillas de cigarrillos. El uso utilitario del arte y su aplicación decorativa no pueden constituir el objetivo del artista, pero es un vuelo natural que se desprende de su impulso creador.²²

²¹ Ibid.

²² Ehrenburg, *Gente, años, vida*, 364-365. A lo cual agrega: “El proceso inverso testimonia un empobrecimiento de la labor creadora. Un adorno no figurativo es del todo oportuno en una tela o en un objeto de cerámica, pero cuando aspira al título de pintura de caballete, ya no se trata de un vuelo creador,

Si hemos de fiarnos de la declaración del propio Ehrenburg que asentó en su evocación del libro *Y sin embargo se mueve*: “Yo no hacía un doble juego (...) Simplemente no creía demasiado en la muerte del arte proclamada por muchos, incluido yo mismo”,²³ al menos es factible reconocer que el juego desarrollado por Ehrenburg fue múltiple, ya que la sobreidentificación de Julio Jurenito expresamente tiene como principio las tesis del constructivismo pero además incorpora el episodio que vivió Ehrenburg en el despacho de Valeri Briúsov y termina proyectando estas directrices en las obras del cubismo (y parcialmente del suprematismo²⁴) aun cuando esto sea equivalente a su abolición. Así, luego de visitar el centro de trabajo de Karl Schmidt, Jurenito alecciona a Ehrenburg, el personaje: “¿Has visto los cuadros de los pintores cubistas de ahora? Después de toda suerte de «caprichos divinos» de los impresionistas, vienen las formas exactas, meditadas, construidas, similares en todo a los esquemas de Schmidt.”²⁵ Nos damos cuenta, entonces, de que la inquietud del autor Iliá Ehrenburg sobre el porvenir del arte suscitó un juego ambivalente de aceptación y rechazo, y entre la credulidad y la incredulidad, en torno a los posibles programas artísticos aplicados en el futuro próximo, el cual fue personificado por el truhán Julio Jurenito, quien asumió el cometido de subordinar las artes a la conformación de una nueva sociedad.

Y a pesar de que el “gran provocador” Julio Jurenito efectúa una sátira de las materias artísticas que aborda, colmándolas, parodiándolas e incluso llevándolas hasta el absurdo, es notable que perdura cierto nivel de seriedad en el tratamiento de estos idearios. Por ello, como indicamos al inicio del presente trabajo, sería válido encontrar en esta obra literaria una anticipación del orden impuesto en el medio artístico en la década de los treinta con la consolidación del sistema totalitario estalinista²⁶ –del que Ehrenburg fue

sino de una caída”. Ibid., 365. Lo anterior obedece, como veremos, a la posición crítica de Ehrenburg frente al suprematismo, pese a que en la novela lo exhibe como un modelo a seguir.

²³ Ibid., 363.

²⁴ Ehrenburg da muestra de poca estimación hacia el suprematismo en *Gente, años vida*: “A mí este arte me parece, sobre todo, decorativo. Los lienzos de Picasso son un mundo tan rico en ideas y sentimientos que suscitan entusiasmo o un odio auténtico; pero los lienzos de los pintores abstractos no son más que elementos decorativos, bien para un tejido o un empapelado”. Ibid., 365.

²⁵ Ehrenburg, *Julio Jurenito*, 291.

²⁶ Este punto de vista está basado en el ensayo *The total art of Stalinism. Avant-Garde, Aesthetic dictatorship and beyond* (1988), del filósofo alemán Boris Groys, cuyo argumento central es que la conformación del realismo socialista durante el estalinismo consistió en el desarrollo de la lógica interna (los supuestos, los métodos y los fines) del sistema artístico de las vanguardias rusas, aunque a favor de un orden artístico

periodista oficial y representante en el extranjero.²⁷ Tal observación tiene por respaldo que al salir de la oficina de Karl Schmidt también discurren Jurenito y Ehrenburg sobre la cuestión de los “hombres nuevos” cuya fuerza “radica en el establecimiento de las leyes que rigen los fenómenos”²⁸ y que se hallan preparados para ajustar sus vidas a los esquemas de producción de Schmidt, pues el tópico del “hombre nuevo” fue central dentro de los lineamientos del realismo socialista.²⁹

Y conforme al hecho de que la sobreidentificación consiste en tomarse muy en serio un postulado, no sin entablar a la vez un proceso de desidentificación y descontextualización del mismo, nos interesa destacar que así como es consecuente (con la escisión subjetiva del autor) que Jurenito fluctúe entrecruzando los elementos de distintas propuestas artísticas, igualmente se presentan una serie de conjunciones entre las características de los personajes de la novela –aspecto de suma importancia al tratar de precisar la consistencia del nexo existente entre Jurenito y Diego Rivera.

diferente. No pretendemos verificar aquí esta hipótesis pero queda claro que la novela de Ehrenburg aporta algunos elementos que la respaldan en la medida en que, a pesar de rechazar su uso en tareas de propaganda, Jurenito sí busca otorgar alguna utilidad al arte. En el vigésimo octavo capítulo, Alexei Tishin le platica a Jurenito que un comisario de Moscú lo conminó a dejar de impartir clases de literatura para “empezar a escribir relatos útiles sobre los héroes del frente del trabajo”. Ehrenburg, *Ibid.*, 276. La intervención del comisario, su llamado a dotar de utilidad a la literatura (y al arte), y su demanda de ocuparse de las hazañas de “los héroes del frente de trabajo” (véase abajo, n. 29) dan cuenta de planteamientos torales tanto de las vanguardias rusas como del realismo socialista, lo que trasluce la posible asimilación y apropiación de las propuestas de los grupos vanguardistas por parte del poder estatal. Igualmente, la comprensión de Groys de los principios de las vanguardias rusas nos permite elucidar el problemático talante utópico de Julio Jurenito. Y aun cuando la escena de los diagramas de Schmidt proviene del acto cometido por un escritor simbolista, Valeri Briúsov (véanse arriba, n. 14 y n. 15), hay que recalcar que entonces laboraba en una institución soviética y que había asumido el principio vanguardista de –retomando las palabras de Ehrenburg– transformar “la poesía en trabajo de oficina, y el trabajo de oficina en poesía” (véase arriba, n. 14). Además, cabe recordar que inclusive Marinetti incursionó en el simbolismo. Sáenz, *Ibid.*, 11, 16, 20. Por último, hace falta observar que Groys señala que el héroe positivo del realismo socialista suele enfrentarse a un doble suyo maléfico que intenta arruinar sus proyectos: *the “wrecker”*. Groys, *The total art of Stalinism. Avant-Garde, Aesthetic dictatorship and beyond*, 60-62. Y en éste, en ciertos casos, Mark Lipovetsky identifica los rasgos del truhán. Lipovetsky, *Cynical reason*, 40-42.

²⁷ Rubenstein, *Tangled loyalties*, 138.

²⁸ Ehrenburg, *Julio Jurenito*, 290.

²⁹ Groys, *Ibid.*, 50, 57-63, 65-70, 74. “The issue of the ‘New Man’, the search for the image of a new modern hero, became one of the central aspects of the latent formation of socialist realist art in the 1920s and its theoretically based development in the 1930s. In terms of the ‘dream factory of communism,’ it is fair to consider Socialist Realism a kind of ‘factory of the New Man’”. Morozov, “Socialist realism: Factory of the New Man,” en Groys y Hollein, eds., *Traumfabrik Kommunismus. Die visuelle kultur der Stalinzeit. Dream factory communism. The visual culture of the Stalin era*, 71.

Las afinidades entre Julio Jurenito y Karl Schmidt ya han quedado de manifiesto. Mark Lipovetsky advierte ciertas correspondencias intratextuales que establecen paridades entre Schmidt, Jurenito, Ehrenburg y el propio Vladímir Ilich Uliánov Lenin,³⁰ con quien sostiene “el Maestro” una entrevista en el vigésimo séptimo capítulo del libro. A esto puede adicionarse la compatibilidad que explícitamente formula Jurenito entre Lenin y el apóstol san Pablo³¹ (quien a su vez disertó acerca de una nueva vida del hombre³²). Y Pablo es uno de los varios nombres de Jurenito;³³ asimismo, el propio autor Iliá Ehrenburg se sintió muy identificado con el apóstol Pablo en aquellos años (y refiere que tal fue el sobrenombre que

³⁰ Lipovetsky, *Cynical reason*, 70-71. En diciembre de 1908, el autor Iliá Ehrenburg conoció a Lenin en París poco antes de cumplir los 18 años, y meses después viajó a Viena para trabajar por un tiempo al lado de León Trotsky, por lo que Joshua Rubenstein le designa como seguramente “el único adolescente en la historia rusa en haber tenido encuentros personales con Lenin, Trotsky y Nikolai Bujarin” (en el original, “being perhaps the only teenager in Russian history to have had personal encounters with Lenin, Trotsky, and Nikolai Bukharin”). Rubenstein, *Ibid.*, 26. Pero ese periodo de su vida también marcó su desencuentro con la política y la organización bolchevique para consagrarse a su nueva predilección, la poesía y las artes. Por ello despierta asombro enterarse de que Ehrenburg provocó su ruptura con el partido distribuyendo una publicación en que caricaturizó a Lenin e hizo una sátira del grupo revolucionario en su conjunto, que Lenin no consintió. *Ibid.*, 27-28. Esto tuvo una repercusión sobre el personaje del libro la noche de la entrevista: “...tenía miedo de los hombres que podían hacer algo no sólo consigo mismo [sic], sino también con otros (...) ¡Quién sabe lo que un hombre así podía querer! En todo caso (y esto es indudable), si quería, podía (...) de pronto me asusta un mocetón bondadoso que cinco años atrás fue vecino mío en París y bebía cerveza en mi café predilecto...”. Ehrenburg, *Julio Jurenito*, 268, 269. También suscita interés que Lipovetsky refiera que a partir de “la similitud entre la auto-representación del poder revolucionario y el poder simbólico del truhán” (en el original, “the similarity between the revolutionary power’s self-presentation and the symbolic power of the trickster”). Lipovetsky, *Ibid.*, 40) la figura de Lenin adquirió rasgos propios del truhán en su difusión (sobre todo tras su muerte, su imagen experimentó cierta “tricksterization” a pesar de su puesto central dentro del aparato político, mismo que a su vez fomentó el culto a su persona), enfatizando su astucia, su simpatía, su cercanía a la gente y a los niños, y su habilidad para efectuar la revolución como si se tratase de un truco. *Ibid.*, 40-41. Sin embargo, queda en claro que la clave dominante en dicho pasaje de la sátira es el texto de Fiódor Dostoievski “El gran inquisidor” (perteneciente al libro *Los hermanos Karamazov*), como lo prueban el mismo título del capítulo y las palabras finales de Jurenito, lo cual, de acuerdo con Lipovetsky, vuelve a situar al “gran provocador” en el lugar de Cristo. *Ibid.*, 71. Por último, es importante mencionar que en 1922 Lenin solicitó a la embajada rusa en Alemania que le enviaran una copia de la novela y, sorprendentemente, ésta resultó de su agrado, lo que debió favorecer su publicación en la Unión Soviética el siguiente año. Rubenstein, *Ibid.*, 80, 407; y Ehrenburg, *Gente, años, vida*, 93, 536.

³¹ En el vigésimo sexto capítulo de la narración Jurenito y Ehrenburg son enviados por agentes de la Checa a un campo de concentración en el que tiene lugar un reencuentro con mister Cool. “El Maestro mantenía con mister Cool conversaciones sobre temas abstractos, por ejemplo: «El concepto de la propiedad en los Evangelistas», «San Pablo y Lenin» y otros por el estilo”. Ehrenburg, *Julio Jurenito*, 259. Por otra parte, el personaje Iliá Ehrenburg cavila justo antes de su encuentro con Lenin: “¿Qué vale más: meter a san Pablo en chirona por salteador, o bien permanecer con la boca abierta ante cualquiera que arree a la gente y los dioses, esperando que de un momento a otro alumbre un nuevo Evangelio? Meditaba de este modo al tiempo que digería la crónica de *Izvestia*, algunos mitos, los discursos de Lenin y los 200 gramos de *vobla*, distribuida por uno de los ayudantes de Radielov a cambio del cupón 87”. *Ibid.*, 267-268. Otras referencias a san Pablo aparecen en los capítulos cuarto y sexto: *Ibid.*, 50, 69.

³² Prat, *La teología de san Pablo*, 249-266, 542-544.

³³ Véase cap. 1, n. 23.

le otorgó el escritor y teórico del formalismo ruso Víktor Shklovski cuando vivió en Berlín y editó la revista *Viesch*³⁴). Está claro que el carácter de mediador del truhán, cualidad complementaria de su ambivalencia, genera esta circulación de las identidades en Jurenito³⁵ que podría ampliarse al exponer otros puntos en común entre los demás personajes. Al fin y al cabo, lo fundamental es reconocer que esta conjugación de las identidades modula la relación que existe entre Diego Rivera y “el gran provocador” Julio Jurenito, una metamorfosis que parece hallarse sellada con las palabras del personaje: “¿Será posible que te hayas dado cuenta sólo ahora de que soy un canalla, un traidor, un provocador y un renegado, etc?”³⁶

Para concluir, es imprescindible reparar en el hecho de que en el verano de 1921, mientras Iliá Ehrenburg completó la travesía a través de Europa que le permitió escribir la novela satírica que culminó en el mes de julio, en esos mismos días Diego Rivera terminó los preparativos de su decisivo viaje de vuelta a México, donde escribió un nuevo episodio en la historia del arte: la consagración del renacimiento artístico mexicano.

³⁴ “En mi vida nunca he sido un adepto apasionado de tal o cual escuela artística. El apóstol Pablo, antes de convertirse a la nueva fe, se llamaba Saulo. En 1922, cuando yo defendía el constructivismo y editaba la revista *Viesch*, Shklovski en su libro *Zoo* me llamaba «Pablo Saúlovich»; el apodo era mordaz pero justo”. Ehrenburg, *Gente, años, vida*, 367.

³⁵ Lipovetsky, *Ibid.*, 72.

³⁶ Ehrenburg, *Julio Jurenito*, 280.

Conclusiones

Los cuentos de Diego le habían conseguido numerosos discípulos que escuchaban, divertidos, historias cada vez más deshilvanadas sobre el salvajismo, el canibalismo, las varias maneras de guisar la carne humana (Diego ya recurría a sus cuentos crueles que más tarde le valieron la fama de mitómano.) La intención provocativa era obvia: mezclando verdad y mentira, creando un juego de acertijos, un laberinto inextricable en el que el eventual investigador, el probable biógrafo, se perdería irremediabilmente [sic]. Nadie tomaba al pie de la letra sus exageraciones aunque su aparente seriedad siempre dejara lugar a dudas.

Olivier Debroise, *Diego de Montparnasse*.¹

Un año después de haber escrito *Las extraordinarias aventuras de Julio Jurenito y de sus discípulos*, Iliá Ehrenburg declaró: “Es mi libro en serio. Parece que ni los críticos, ni los lectores, ni yo mismo, podemos determinar precisamente dónde termina la sonrisa irónica.”² Aunque nunca sepamos si la ironía de la obra de Ehrenburg toca fin, por lo menos reconocemos algunos de los mecanismos que sustentan su ambivalencia. Podemos plantear, en general, que la composición de su primera novela supuso para Ehrenburg implementar una serie de operaciones ambivalentes:³ desde producir una sátira a partir de sus propias vivencias, que para surtir efectos cómicos desplegó una oscilación entre la realidad y la ficción, hasta la cuestión de cómo se relacionó (en tanto autor distanciado) con sus personajes (siendo que él mismo aparece como uno). Así que es conveniente tener presente la recomendación provista por Carlo Ginzburg en *Ninguna isla es una isla* para elucidar este tipo de literatura: saber aplicar al texto una lectura bifocal, en el sentido de no limitarla a enfoques unidimensionales que consideren, por ejemplo, lo cómico y lo serio como contradictorios o formalmente incompatibles, sino concebir su conciliación como la clave que estructura esta potente sátira.⁴ Pero lo que distingue a *Julio Jurenito* es justamente que su protagonista es un truhán cuyo singular carácter ambivalente descubre toda suerte de ironías formadas en su contexto. Ante la incógnita de cómo fue que el poeta ruso elaboró los personajes y sucesos contenidos en su extraordinaria novela hemos

¹ Debroise, *Ibid.*, 40.

² “It is my one serious book. It seems that neither the critics, nor readers, nor I myself, can precisely determine where the ironic smile ends”, en el original. Citado en Rubenstein, *Tangled loyalties*, 80.

³ Bourdieu, *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*, 61-62.

⁴ Ginzburg, *Ninguna isla*, 16, 21, 24-25, 27, 30-32.

examinado la posibilidad de que exista un intrincado vínculo entre Julio Jurenito y Diego Rivera al formular una correspondencia entre los elementos del discurso colonial (expuesto por Homi Bhabha) y la configuración del tropo del truhán (analizado por Mark Lipovetsky). De manera que ubicamos los principios de esta conjugación discursiva en la experiencia en común de Ehrenburg y Rivera dentro del ámbito artístico de la vanguardia parisina por el problema de marginalidad que les representó, y que se vincula tanto con las posturas críticas desenvueltas en *Julio Jurenito* como con los atributos de modernidad que posee el personaje. Escribió Ehrenburg sobre Rivera:

Nos hicimos amigos. Representábamos el ala extremista de la Rotonde, pues sabíamos que además del París viejo, triste y sensato existían otros mundos y fenómenos de otras proporciones. Diego me hablaba de México, yo le hablaba de Rusia. Me decía que había leído a Marx antes de la guerra, lo cual no le impedía admirar a los partidarios de Zapata: le gustaba el anarquismo pueril de los campesinos mexicanos. En mi cabeza entonces se confundía todo: las reuniones bolcheviques y Mitia Karamázov en Mókroie; las novelas de León Bloy, ese Savonarola tardío y los violines destripados de Picasso; el odio a la ordenada vida burguesa que reinaba en Francia y el amor por el carácter francés; la fe en la misión particular de Rusia y la sed de catástrofe. Diego y yo nos entendíamos bien. Toda la Rotonde era un mundo marginal, pero nosotros, por los visto, éramos marginados entre los marginados.⁵

La relación de amistad que forjaron Rivera y Ehrenburg, más allá de indicar una posible convergencia entre las ideas y propósitos de un pintor y un escritor, dio lugar a una identificación mutua que les permitió posicionarse como “el ala extremista de la Rotonde”. Ya hemos sugerido, al final del segundo capítulo, que es probable que la conformación del tropo del truhán sea producto –al menos en lo tocante a *Julio Jurenito*, además de otros estímulos- de una radicalización de ciertos componentes del discurso colonial (asociados al conflicto de la creencia múltiple/contradictoria). Lo cierto, en todo caso, es que no debe pasarnos desapercibido que la vasta mayoría de los personajes que circulan en el libro se hallan distinguidos por su nacionalidad, desde los muy secundarios hasta los discípulos del “Maestro”. Los estereotipos proporcionaron una de las bases con que Ehrenburg urdió su sátira, como lo demuestra aquella anécdota que cuenta el escritor acerca del modo en que concibió a sus protagonistas inventando historias en un pequeño café de su natal Kiev.⁶ Los relatos de Diego Rivera también pusieron en juego los referentes del estereotipo, sin embargo hay que recalcar que Julio Jurenito, lo mismo que sus discípulos, no queda totalmente circunscrito al pivote de la identidad que es el estereotipo. La obra de Ehrenburg

⁵ Ehrenburg, *Gente, años vida*, 257.

⁶ Véase cap. 2, n. 96.

da prueba de que el truhán consigue sacar provecho de las condiciones contradictorias del discurso colonial. Para esclarecer la articulación detectable entre el estereotipo y el tropo del truhán es fundamental revisar el proceder del autor en el capítulo que tiene lugar en Elizavetgrad. En realidad, Ehrenburg describe varias de las duras condiciones que vivió en Kiev en 1919 (como lo prueba, entre otros indicios, la referencia al café regentado por un griego) donde al cabo de unos meses ocurrió un pogromo, en el que “como en cualquier tragedia, se producían también escenas burlescas.”⁷ Ehrenburg proyecta la máxima escena burlesca a través de Julio Jurenito (su adjudicación del trono de Rusia) y a partir de su perfil estereotipado del mexicano. Por principio, vinculándolo con el bandolerismo, aspecto que, como expusimos, deriva directamente del influjo de los relatos de Rivera; aunado a esto, Ehrenburg alude a la experiencia de Jurenito en la guerra revolucionaria de México, lo que eleva su aptitud para sortear el caos y los riesgos reinantes en la ciudad. Y como ya advertimos, otro de los procedimientos que enlazan a Rivera con Jurenito, a juicio de Ehrenburg,⁸ es la sobreidentificación, consistente en asumir a fondo la (supuesta) lógica de un postulado poniendo en evidencia su trasfondo, sus incongruencias e implicaciones, o incluso arrastrándolo hasta el extremo de lo absurdo.

Lo sorprendente es descubrir que el propio Ehrenburg llegó a tomarse muy en serio las propuestas artísticas de mayor auge en su tiempo. Tenemos que apreciar su situación particular dada la formación artística que asimiló en Europa, tan contrastante con el sentido de los programas artísticos de las vanguardias de la Rusia revolucionaria que, en grandes términos, proclamaron la síntesis total del arte con la vida. Precisamente, el dar crédito en demasía a dicho precepto pudo ocasionar un conflicto interior en Ehrenburg que, de tan amplificado, posiblemente se tornó equiparable al tipo de escisión psíquica y subjetiva generada en los sujetos dentro del discurso colonial (a causa del simultáneo reconocimiento y renegación de la identidad). La respuesta del escritor ruso, entonces, fue desarrollar una sobreidentificación de Julio Jurenito tanto con las tesis del constructivismo como con los planes del poeta Valeri Briúsov, lo que habría tenido por sustento, por parte de Ehrenburg, un juego ambivalente entre la credulidad y la incredulidad en tales proyectos. Las múltiples relaciones que sostiene Jurenito con el arte no sólo forman parte integral del proceso de

⁷ Ehrenburg, *Ibid.*, 406.

⁸ Véase introd., n. 5 y cap. 2, n. 88.

modernización de su carácter como truhán, tanto por las experiencias y motivos que comparte con las vanguardias como por la tentativa totalizadora implicada, sino que exponen una de las mayores ironías del personaje: que su designio utópico haya suscitado visiones tan temibles del futuro de la sociedad soviética. Por ello resulta pertinente obtener una noción de cómo pudo ser recibido este insólito texto en el medio cultural soviético, donde, luego de que Ehrenburg publicó su novela, el truhán (*trickster*) desempeñó una función cultural de la mayor importancia, desde Ostap Bender hasta las películas, series televisivas y obras infantiles de décadas posteriores.⁹ Al respecto, son muy ilustrativas las siguientes palabras de Maksim Gorki, quien más tarde fue declarado el “padre del realismo socialista”, que asentaron en la década de los años veinte la necesidad social de contar con héroes de todo tipo:

Para los seres humanos no tiene ninguna importancia quién es el héroe: Max Linder, Jack el destripador, Mussolini, un boxeador o un mago, un político o un piloto. Todos y cada uno de los individuos en la multitud quiere verse a sí mismo en el lugar de una de estas personas que han alcanzado a liberarse a sí mismas del embotamiento de la vida diaria. Los héroes son algo así como una flama iridiscente sobre el arduo pantano de la vida diaria. Son un imán, que atrae a todos y a todo... He ahí porqué cada héroe es un fenómeno social y extremadamente importante para propósitos educativos. Querer ser un héroe significa ser más una persona de lo que uno es. Todos nacemos héroes y vivimos como tales. Y cuando la mayoría entienda esto, la vida se volverá completamente heroica.¹⁰

La declaración de Gorki (sobrenombre que significa “amargo”) nos permite estimar cuánta cabida pudo hallar el protagonista mexicano de la sátira de Ehrenburg entre los demás héroes de la cultura soviética durante la década de los veinte. Pero podemos constatar que la trayectoria de Ehrenburg como un autor impredecible, jocoso, incisivo y

⁹ Lipovetsky, *Cynical reason*, 13-17, 59, 60. Este fenómeno llama la atención porque, de acuerdo con Mark Lipovetsky, antes del siglo XX la presencia del truhán (*trickster*) en la literatura y demás artes de Rusia fue muy reducida, en contraste con el alza de su popularidad en la Unión Soviética. *Ibid.*, 16-17. Que la figura de Ehrenburg fue crucial en este proceso cultural también lo confirma el hecho de que su cuñado, Grigori Kózintsev, dirigió en la década de los treinta, junto con Leonid Trauberg, una célebre trilogía de películas cuyo protagonista es un truhán: *La juventud de Maksim* (1934), *El regreso de Maksim* (1937), y *El barrio Viborgskaia* (1938). Lipovetsky refiere que para el académico Evgeni Dobrenko el ciclo de películas muestra la transformación del truhán en un chekista. *Ibid.*, 13, 39, 40.

¹⁰ “For human beings it does not matter at all who the hero is: Max Linder, Jack the Ripper, Mussolini, a boxer or a magician, a politician or a pilot. Each and every individual in the crowd wants to see himself in the place of one of these people who have managed to free themselves from the dullness of everyday life. Heroes are something like an iridescent flame above the harsh swamp of everyday life. They are a magnet, which attracts everyone and everything... That is why every hero is a social phenomenon, and extremely important for educational purposes. Wanting to be a hero means being more of a person than one is. We are all born heroes and live as such. And when the majority understands this, life will become thoroughly heroic”, en el original. Günther, “The heroic myth in Socialist Realism,” en Groys y Hollein, *Traumfabrik*, 108.

libre de ataduras ideológicas dio un vuelco en la década de los treinta con la consolidación del estalinismo, que lo enroló en su aparato propagandístico. El renombre de Ehrenburg ha quedado en entredicho por colaborar con el régimen de Stalin, quien por cierto fue lector suyo desde hacía tiempo,¹¹ mas no debemos soslayar que el poeta ruso no sólo fungió cual pluma del tirano, también fue el autor de *El deshielo* (1954); no sólo prefiguró la sombra del nazismo en *Julio Jurenito*, también fue el autor de *La caída de París* (1940-1941);¹² no sólo anticipó la atroz amenaza del Holocausto, también fue el autor, junto con Vasili Grossman y un equipo de colaboradores, de *El libro negro* (comenzado en 1943, publicado décadas después).¹³ Tal como anotó Ehrenburg a propósito de *Y sin embargo se mueve*: “He caminado por la vida haciendo esos.”¹⁴ O como lo formuló a propósito de *Las extraordinarias aventuras de Julio Jurenito y de sus discípulos*: “Este libro es uno de mis preferidos: expresé en él muchas cosas que no sólo han marcado mi camino literario, sino también mi vida.”¹⁵ Con todas las paradojas que esto implica.

* * *

En un autorretrato que de joven realizó Diego Rivera en Europa aparece de medio cuerpo, visto de frente, apoyado contra una pared, con el codo recargado en lo que parece ser una mesa o quizás una barra. Sobre esa superficie yacente a su costado vemos una botella abierta y un vaso de cristal servido con una espumosa bebida color ámbar, lo que hace pensar que se encuentra en alguna taberna. Su única mano visible sostiene una pipa oscura con una tira de metal, que se lleva a la boca. Su rostro luce ensombrecido por el amplio

¹¹ En su estudio biográfico *Tangled loyalties*, Joshua Rubenstein consigna que tres meses después de la muerte de Lenin, en 1924, Stalin dictó una conferencia sobre el leninismo en que se refirió a un relato corto de Ehrenburg que, por cierto, no había sido publicado en la Unión Soviética, solamente en Alemania (donde también se produjo la primera edición de *Julio Jurenito*), “Uskomchel”. Lo más irónico del caso es que Stalin lo puso de ejemplo para advertir de un mal que, a su juicio, Ehrenburg supo reconocer y describir: el exceso de celo revolucionario y la nociva ensoñación de que la prolífica creación de decretos, planes y esquemas es la panacea para fundar un nuevo orden social. Rubenstein, *Ibid.*, 71-72. Lo anterior despierta la sospecha de que en ese tiempo Stalin haya podido leer *Julio Jurenito*, dato que no es irrelevante.

¹² Rubenstein, *Ibid.*, 186, 187.

¹³ *Ibid.*, 214-217, 325, 425.

¹⁴ Ehrenburg, *Gente, años, vida*, 237.

¹⁵ *Ibid.*, 533.

sombrero que trae puesto. Y su mirada no apunta hacia el espectador, se desvía hacia el horizonte, como si observara o pensara en algo más (que no sea el espectador). Pese a que su vestimenta y el tipo de sombrero que porta no sean los mismos, esta pintura llama la atención porque guarda mucho parecido con la escena del primer encuentro entre Julio Jurenito y Ehrenburg en la Rotonde, es decir, con la manera en que nos es descrito el personaje por el narrador al mirarlo y conversar con él por primera vez, en especial por la señal de tener consigo una pipa. De hecho, esta imagen ha sido utilizada para ilustrar la portada del libro en al menos una edición rusa de la novela de Ehrenburg.¹⁶ Pero hay un dato imposible de ignorar: este cuadro, que actualmente pertenece a la colección Dolores Olmedo, fue pintado en España en 1907,¹⁷ seis años antes de que Rivera y Ehrenburg se conocieran en París. Por lo que, en realidad, no hay ninguna conexión directa entre esa obra y el proceso de escritura del novelista ruso; pero nos incita a examinar una serie de problemáticas conectadas a nuestro interés por reconocer a Diego Rivera en Julio Jurenito (o a la inversa), y a su contraparte, inquirir cómo fue que, más allá del repertorio de sus autorretratos, Rivera construyó la imagen de sí mismo.

Comentó el muralista guanajuatense:

Ehrenburg, mi grande amigo, sintetizó en un personaje dialéctico y contradictorio una biografía novelada de él y mía, en *Julio Jurenito*, como nosotros, que continuamente nos queríamos y al mismo tiempo peleamos. El poeta Maximiliano Voloshin, a su ancianidad gran patriota heroico, reía fraternalmente de nosotros, diciendo que si no fuera porque éramos un par de mujereros sinvergüenzas nos hubiera tomado por amantes homosexuales.¹⁸

Resulta significativo que la declaración del pintor asocie su biografía y la de Ehrenburg con la de “un personaje dialéctico y contradictorio”, no obstante, lo importante es establecer que la identificación de Jurenito con Rivera no puede efectuarse de forma directa y categórica puesto que es una relación de la que participa Ehrenburg en gran medida y que también, como ya apuntamos, incorpora mediaciones con otros sujetos que ambos trataron en París: desde la verdadera modelo senegalesa de nombre Aisha hasta el propio Lenin, entonces un exiliado más en ese entorno cosmopolita. Ahora bien, fuera de

¹⁶ Se trata del volumen de la editorial Eksmo: <http://fiction.eksmo.ru/book/211855-neobychaynye-pokhozhdeniya-khulio-khurenito-i-ego-uchenikov/>

¹⁷ Moyssén, “Los autorretratos de Diego Rivera”, en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, vol. XV, núm. 60, 120.

¹⁸ Suárez, *Confesiones de Diego Rivera*, 127.

estos vínculos textuales que concurren en la figura de Julio Jurenito cabe la posibilidad de extender la comparación entre el personaje y Diego Rivera, para lo cual hace falta recapacitar en que, debido al enfoque aplicado en el presente trabajo, adquirió prioridad la estimación personal que Ehrenburg externó por el artista mexicano en su libro de memorias, no tanto Rivera en sí. De ahí que debamos observar que los años en que convivieron el par de amigos en Montparnasse coincidieron, en lo general, con el periodo cubista del pintor: de 1913 a 1917. Cuando Ehrenburg regresó a la capital francesa, en mayo de 1921, habían transcurrido cuatro años y la trayectoria de Rivera tomado una ruta distinta de la que conoció el poeta ruso: su rompimiento con el cubismo, su participación en el grupo *Les Constructeurs*, y su renovada apreciación de la pintura de Cézanne –al parecer, sólo habría podido presenciar “*l’affaire Rivera*” (marzo de 1917¹⁹) y, más tarde, su esmerado estudio del arte renacentista de Italia. Aunque hoy tenemos la ventaja de reconocer, desde una perspectiva que ha avanzado en el tiempo, otros aspectos que, en menor o mayor grado, compartieron las actuaciones de Diego Rivera y Julio Jurenito, y que Ehrenburg no podría haber contemplado,²⁰ como la función que aquél asignó en su pintura mural a la máquina o al tópico de un “hombre nuevo”, las diversas reacciones que pudo suscitar su viaje a la Unión Soviética en 1927, o bien indagar qué tan compatibles resultan los programas artísticos de Jurenito y la labor de Rivera al frente de la Academia Nacional

¹⁹ Favela, *Diego Rivera*, 126-127.

²⁰ Dentro de este apartado hay que prestar atención a la incógnita que se desprende de otra anécdota que refiere Rubenstein en *Tangled loyalties*. En 1921, tras salir de Rusia, Ehrenburg entró en contacto con Aleksandr Yáschenko, director de la revista berlinesa en idioma ruso *El libro ruso (Rússkaia kniga)*, dedicada a promover el trabajo de los nuevos escritores rusos por encima de las divisiones políticas prevalecientes entonces entre ellos. En octubre mudó de residencia a Berlín y colaboró con frecuencia en esta valiosa publicación, defendiendo las nuevas obras (sobre todo poéticas) de toda clase de detractores. Así, en marzo de 1922 escribió acerca del libro *Francmasonería y la revolución rusa*, de Grigori Bostunich (futuro oficial de las SS y confidente de Hitler), ridiculizando las visiones conspiracionistas, reaccionarias, paranoicas, antijudías y antibolcheviques del autor. El mayor asombro adviene al fijarnos en cómo firmó Ehrenburg su hilarante reseña: “Masón de la logia Julio Jurenito / Rito mexicano, trigésimo segundo grado / (“príncipe del secreto real”) / jasid y tzadik / chekista de cuatro máscaras / (kike-magyar-letón-chino) / Iliá Ehrenburg” (en el original: “Mason of the Julio Jurenito lodge, / Mexican rite, thirty-second degree / (“prince of the royal secret”) / hasid and tzadik, / Chekist in the four masks / (kike-magyar-latvian-chinaman) / Ilya Ehrenburg”). Rubenstein, *Ibid.*, 83-85, 407-408. Queda en claro que el sentido de las palabras de Ehrenburg es hacer escarnio de los supuestos de aquel texto, pero también es cierto que Diego Rivera perteneció a una sociedad secreta similar a la masonería, la rosacruz, y que incluso esto quedó reflejado en sus murales. González, *La máquina de pintar: Rivera, Orozco y la invención de un lenguaje. Emblemas, trofeos y cadáveres*, 50-51. La coincidencia basta para sembrar la duda: ¿la afiliación a una sociedad secreta es otra dimensión que enlaza a Rivera con “el Maestro” Julio Jurenito, es decir, con el autor Ehrenburg, o acaso esta pista supone una mera broma en la que podríamos caer también de tomarla muy en serio (por recurrir a los términos empleados en este ensayo)?

de Bellas Artes (1929-1930), aun así hay una cuestión abierta de mayores proporciones culturales e históricas: determinar si podemos calificar al pintor mexicano como un truhán. No es este espacio para dedicarnos a acumular pruebas que verifiquen dicha suposición²¹ pero lo que sí se ofrece indispensable es delinear, con base en nuestra revisión de *Julio Jurenito*, algunas tentativas de explicación de cómo pudo manifestarse esto en su quehacer artístico y cultural a su regreso a México.

Ciertamente, la carrera artística de Rivera da cuenta de su carácter multifacético y de las diferentes etapas que atravesó, mismas que impiden reducirle a una sola de sus dimensiones. Pero sobresale el contraste pleno que existe entre las conflictivas condiciones de marginalidad que enfrentó en París con su favorable situación en México después de 1921, cuando el prestigio de sus años de formación en Europa impulsó su oficio artístico. Pese a estos cambios el pintor continuó exhibiendo uno de los talentos que más maravillaron a Ehrenburg: su afición a contar historias extraordinarias, de sí mismo y sobre otras temáticas. Por esta razón, uno de sus primeros biógrafos, el comunista estadounidense Bertram Wolfe, decidió modificar el título de su libro por el de *La fabulosa vida de Diego Rivera* para captar este rasgo peculiar de su ser. Afirmó Wolfe:

Su vida fue fabulosa, y el relato que hizo de la misma, más fabuloso aún. Su fecundidad como artista fue también fabulosa. Su conversación, teorías, anécdotas, aventuras, y la forma en que las narraba una y otra vez, fueron un interminable laberinto de fábulas. Sus pinturas en los muros de los edificios públicos de México constituyen una larga y engañadora fábula sobre el mundo, su época, y el pasado, presente y futuro de su país.

Los famosos e increíbles relatos que hacía Diego eran improvisados por él, sin esfuerzo, como la araña teje su red; siempre distintos al repetirlos, fábulas envueltas en fábulas, elaborados con tanta habilidad mezclando la verdad con la imaginación, que no podía discernirse un hilo del otro, y narrados con tanto arte que impulsaban a creerlos. Si Diego Rivera nunca hubiese aplicado un pincel en el muro o la tela, con sólo hablar y consignar su charla al papel habría dejado tamañito al célebre y mentiroso barón Münchhausen.²²

²¹ Como aduce Pierre Bourdieu, ponderar la vida de un artista conlleva los riesgos de aprehenderla en retrospectiva con un falso sentido unitario o unidireccional, de especular acerca del acto de conciencia de sí mismo —en este caso como truhán— o hasta de desvirtuar su trabajo al introducir la noción de genio creador. Es conveniente atender su crítica a las filosofías de la biografía presididas por “la ideología del don o de la predestinación”, así como a “la ideología carismática de la ‘creación’”, ya que pueden acrecentar otro fetichismo, el “fetichismo del ‘creador’”, riesgo que constantemente se cierne sobre Diego Rivera. Bourdieu, *Reglas del arte*, 253, 280-286.

²² Wolfe, *La fabulosa vida de Diego Rivera*, 19-20. Cabe aclarar que la versión original de la última frase es: “If Diego Rivera had never touched brush on wall or canvas, merely talked and had his talk set down, Baron Münchhausen would have to look to his reputation”. Wolfe, *The fabulous life of Diego Rivera*, 6. Yace pendiente ponderar la influencia que ejerció *Julio Jurenito* en la narración de Bertram Wolfe y en el resto de

Es muy pertinente que Wolfe juzgue asimismo que las fábulas y cuentos de Rivera respondieron a “su desbordante fantasía y fértil imaginación”, siendo así parte de sus facultades creativas y artísticas; pero se equivoca al considerar que tales historias fueron gratuitas y desinteresadas, constituyendo un “arte por el arte mismo.”²³ En realidad, podemos percatarnos de que las variadas versiones que contó Rivera de su biografía tuvieron como finalidad afianzar una mitología personal, propagando el testimonio teleológico de que entre 1910-1911 se unió a la causa de la Revolución mexicana y que desde entonces su arte evolucionó, venciendo algunos extravíos, para culminar en su producción muralista, la cual desarrolló y depuró los lineamientos compositivos, técnicos, formales y de contenido del arte moderno,²⁴ desempeñó una función pública, asumió un carácter revolucionario y se dedicó al pueblo de México. Sin embargo, esta concepción tan cohesionada y hasta novelesca de la trayectoria de Rivera, que el propio Wolfe ayudó a cimentar, pone de relieve un inconveniente que Wolfe también supo reconocer: el problema de cómo y cuándo poder tomar en serio a un sujeto tan inventivo y mentiroso. Una contrariedad que debió incrementarse en sus días, sobre todo cuando llegó a ser identificado como el pintor oficial del nuevo régimen institucional. En tanto artista distinguido Rivera siempre lidió con detractores, pero si en París sus exageraciones, bromas y falsedades, entre otros factores, le granjearon acusaciones de ser un farsante, en México, en cambio, es factible advertir que su reputación quedó bastante a salvo y que creció a la par de su producción pictórica. En consecuencia, posee sustento formular que el recurrente acto de Diego Rivera de diseminar relatos y demás declaraciones, que hicieron pública su biografía y mezclaron lo real con lo mítico al engarzar la trama de su vida en el proceso histórico del

los biógrafos de Rivera que llegaron a conocerlo. El libro de Wolfe incluye la anécdota infantil de la vivisección de un ratón que aparece adaptada en la novela de Ehrenburg (véase introd., n. 5); sostiene que Diego Rivera, al igual que Jurenito, predijo el estallido de la guerra en Europa; y, aunque *Julio Jurenito* no haya sido la única fuente de estos tópicos, es notable que Wolfe parece reiterar algunos de los juicios de Jurenito sobre el arte moderno al describir la situación de las vanguardias parisinas: la unión (y el subsecuente divorcio) del arte con la vida, la (in-)distinción del artista y el artesano, y el naciente conflicto entre el artista y la sociedad. Wolfe, *Fabulosa vida*, 32, 69, 70, 78, 87, 90. Por otro lado, falta esclarecer cuál fue el sentir de Rivera hacia *Julio Jurenito* y su protagonista con el paso del tiempo.

²³ Wolfe, *Ibid.*, 20.

²⁴ En alguno de sus relatos biográficos, Rivera cuenta que el propio Picasso previó su conversión al muralismo cuando aún hacía pintura cubista: “-Va sin remedio hacia la pintura mural. Dese prisa en aprender a dibujar de memoria, sin lo cual no hay pintura mural posible. Dentro de poco todos harán eso que ahora atacan (...).” Suárez, *Ibid.*, 124. Desde luego, glosar todos los dichos y fábulas de Rivera no es un propósito que podamos abrazar en estas páginas.

país, formó parte de un conjunto de prácticas artísticas en que intervino la ambivalencia a favor del pintor.²⁵

Rivera tejió una red de fábulas y engaños en torno a su historia verídica con que no sólo fue capaz de burlar ulteriores refutaciones, sino que fue clave para conquistar a un gran número de admiradores y seguidores, entre periodistas, críticos, autoridades y demás interesados en su trabajo, consolidando así su fama y su imagen como cabeza del movimiento muralista mexicano. Es indudable que la calidad de su obra y otros méritos individuales acreditaron su posición tan ventajosa, pero no debemos subestimar los efectos surtidos por sus relatos y embaucos en la medida en que, junto a otras de sus particularidades, configuraron la manera de relacionarse con él. La problemática que buscamos precisar es si acaso este proceder suyo resulta equiparable a las acciones del truhán en tanto que su habilidad para ganar adeptos y de manejar los medios idóneos para respaldar y validar su visión artística y su versión de ciertos hechos le permitió a Diego Rivera forjarse un ámbito propio que le aseguró una relativa independencia en sus tratos con el poder –un rango de autonomía que, como ya asentamos, singulariza al truhán.²⁶

Por supuesto, la verdadera repercusión de estas operaciones que pusieron en juego principios ambivalentes para concederle condiciones de permisividad al artista necesita ser ponderada debidamente en términos históricos dentro del proceso de estructuración del campo de acción propio del arte conforme se instauró el Estado revolucionario. Como establece Alicia Azuela en su valioso estudio *Arte y poder*, es importante considerar que la historia de la asociación discursiva y simbólica del renacimiento artístico con la Revolución mexicana involucró la gestación de un aparato crítico que desde el terreno de las ideas, imágenes y demás creaciones culturales reivindicara al nuevo orden, así como la integración de diversas definiciones acerca del arte, del artista y sus funciones en el medio

²⁵ El carácter ambivalente de tales patrañas de Rivera lo sugieren las palabras que citamos de Wolfe respecto a que sus relatos estaban “elaborados con tanta habilidad mezclando la verdad con la imaginación (...) y narrados con tanto arte que impulsaban a creerlos”; al igual que la manera en que lo formuló Debrouse: “Nadie tomaba al pie de la letra sus exageraciones aunque su aparente seriedad siempre dejara lugar a dudas” (véanse arriba n. 1 y n. 22). Por otra parte, Renato González Mello equipara las bromas de Rivera con “un método discursivo, de manera semejante al *ludibrium* renacentista”, apto para inculcar algunas ideas, como las derivadas de los imaginarios cardinales para la sociedad secreta rosacruz, que él asimiló como artista. González, *Ibid.*, 83. Finalmente, cabe preguntarse en qué grado las dotes de narrador de Rivera habrían involucrado la liminalidad, una de las cualidades del truhán. Lipovetsky, *Ibid.*, 30-31.

²⁶ Véase cap. 2, n. 78.

social (que implicaron entablar un vínculo con el gobierno), lo que paulatinamente apuntaló la alianza entre el sector cultural, artístico e intelectual con los altos mandos de la esfera política, e instituyó las formas del poder hegemónico en sus respectivos ámbitos.²⁷ De modo general es alrededor de este entramado de relaciones, homologías, intercambios y refracciones²⁸ que es indispensable elucidar las actividades de Diego Rivera, su consabida cercanía a las autoridades, sus artimañas para adjudicarse el comienzo del muralismo o su gran sentido para adecuarse a los vaivenes políticos, todo lo cual no suprime el hecho de que el muralista haya podido identificarse por completo con los sucesivos postulados culturales (implícitos y explícitos) y requerimientos ideológicos del régimen en construcción. Una cuestión de alto valor ideológico en que confluyeron los intereses del poder político y el quehacer de los artistas, incluyendo a Rivera, fue la misión de erigir el “ser nacional”, es decir, de determinar y constituir la “mexicanidad”, de elaborar y avalar su imaginario, de asignar una identidad mestiza al conjunto multicultural del país, de atribuirle un origen común y homogeneizarlo, aunque se incurriera en ambigüedades, incorporando las expresiones artísticas populares y las pertenecientes al pasado indígena.²⁹ Desconocemos qué tanto coinciden los patrones de este proyecto cultural con los componentes ambivalentes del conflicto sobre la identidad que genera el discurso colonial, pero es posible conjeturar, a partir de estas premisas descritas brevemente, que una de las operaciones que encumbraron la trayectoria de Diego Rivera fue implementar un juego entre la credulidad y la incredulidad (como el que experimentó también Ehrenburg en Rusia, aunque esta vez sin una escisión psíquica-subjetiva de por medio y con un resultado más positivo y favorable para el muralista, respecto a la doctrina en formación, su narrativa histórica, sus implicaciones políticas, quizás hasta del imaginario compuesto), un juego que acabó por proporcionarle a su obra la aceptación y el reconocimiento tanto de las instancias oficiales como de la crítica debido a la correspondencia que sostuvo con las necesidades ideológicas del nuevo orden revolucionario, exponiendo mediante esta legitimación mutua el carácter paradójico subyacente a la relación forjada entre el campo del arte y el campo del poder, inclusive revelando así su índole justamente de juego.

²⁷ Azuela, *Arte y poder. Renacimiento artístico y revolución social. México, 1910-1945*, 13-15, 17, 18, 23, 34, 44, 48, 53, 60-63, 67, 68, 71, 73, 85-86, 90, 117, 133, 140, 160, 161, 163-180, 203-206, 209, 212-217, 332.

²⁸ Bourdieu, *Ibid.*, 318-327, 330-347.

²⁹ Azuela, *Ibid.*, 32, 49, 83, 89-92, 101-104, 120-122, 137, 148, 218-222.

Al referir la pretensión de Diego Rivera de presentarse públicamente como iniciador y principal actor del movimiento muralista aparentemente no habría concordancia con la falta de intereses pragmáticos (o utilitarios, mercantiles u otra clase de ambiciones) que señalamos, siguiendo a Lipovetsky, como una de las características primordiales del truhán,³⁰ pero tenemos que pensar que en el pintor predominó otro tipo de interés (a la vez vital), mismo que lo dispuso a encarnar la condición de juego del proceso de conformación del moderno campo artístico del México posrevolucionario –y cabe reiterar que Julio Jurenito tampoco careció de finalidades de mayor orden, utópicas incluso, que asimismo involucraron al arte. De acuerdo con Pierre Bourdieu, autor de la teoría sociológica de los campos, una de las bases torales del funcionamiento de cualquier campo (artístico, científico, académico, etcétera) radica en la *illusio*: la creencia compartida por una colectividad en los intereses constitutivos del campo que adhiere y compromete a los participantes en el juego establecido, creencia que fundamenta el contenido, el valor y el sentido del juego sin restarle seriedad, de hecho es la que lo convierte en un juego serio.³¹ Igualmente, la *illusio* yace detrás de la competencia, las luchas, los conflictos y los envites que tienen lugar en el campo (sobre todo en pos de la legitimidad o de una posición dominante) y dentro de los cuales cabe leer la campaña de Rivera por el liderazgo artístico, las polémicas que sostuvo, los artículos y demás textos promocionales que publicó, su capacidad de apropiarse los discursos de mayor auge, el rol que asignó a su imagen y a su biografía, así como las funciones didácticas, propagandísticas e ideológicas que logró desempeñar con su obra. Claro está, todos los artistas involucrados en el denominado renacimiento mexicano formaron parte de este juego (que relacionó el devenir del fenómeno artístico con la revolución, reivindicándola como su gran producto cultural) pero fue Diego Rivera quien hizo rendir al máximo los potenciales del sistema en construcción; en este sentido, hay que reparar en lo cabal que resulta aquella observación de Ehrenburg acerca de la propensión del pintor a tomarse en serio sobremanera los principios que asumió,³² ya que indica el nivel de creencia que mantuvo (o, recuperando otro término

³⁰ Véase cap. 2, n. 109.

³¹ Bourdieu, *Ibid.*, 33-34, 252-261, 337-342, 483-486.

³² Véase introd., n. 5. También coinciden en este punto las palabras de Alfonso Reyes en una carta de 1913 dirigida a Pedro Henríquez Ureña desde París: “¿Qué haré con Diego Rivera? ¡Figúrate que me llevó a ver sus enredijos futuristas cuando acababa de pasarme tres horas en la sala Rubens del Louvre! No te puedes imaginar la tristeza que me dio. ¡Y lo hace con tanta seriedad! ¡Y lo cree!”. Citado en Debroise, *Ibid.*, 48.

ocupado por Bourdieu, invirtió) en los intereses propios del juego del arte, siendo también un factor decisivo en la obtención de su éxito. Mas es preciso subrayar que esta situación no solamente obedeció a una predisposición personal de Rivera, sino que, en realidad, la producción y reproducción de determinada creencia es la condición elemental (reconocida al igual que desconocida) del campo artístico,³³ por lo que, en correspondencia, para afianzar el funcionamiento del sistema, los interesados en legitimarse mediante el muralismo también debieron tomar en serio a Rivera y a su labor artística.

Los lineamientos teóricos y analíticos desarrollados por Bourdieu, que expusimos de manera por demás sucinta, sitúan una creencia, la *illusio*, como la base del juego serio que se efectúa en el campo artístico moderno; esto nos ha persuadido a formular que en el mismo plano (o al menos uno aproximado) Diego Rivera ejecutó un juego ambivalente entre la credulidad y la incredulidad que quedó de manifiesto en su misma mitomanía, así como en gestos de ironía plasmados en su pintura, en su mofa de Vasconcelos, su primer protector, u otras burlas que cometió en sus murales y rayan en la provocación. Pero el lado incrédulo que Rivera exhibió no fue tan radical como el que detectamos en Ehrenburg (que inclusive le produjo una escisión psíquica-subjetiva) ni le impidió vivir la *illusio* del renacimiento mexicano, tomar en serio su juego específico (y en esto concuerda que la noción de juego también sea fundamental dentro de las sociedades secretas, como la rosacruz, a la que él perteneció³⁴), al grado de que si una de las tareas primordiales de los

³³ Bourdieu, *Ibid.*, 253, 256, 259, 339.

³⁴ Así lo señala el historiador holandés Johan Huizinga en *Homo ludens*, un ensayo brillante en torno a la función del juego como elemento crucial del desarrollo de la cultura. Huizinga, *Homo ludens*, 26, 35. El concepto del juego que elabora el autor postula una serie de características que son reconocibles en las sociedades secretas: el llevar a cabo una actividad “ejecutada «como si»” en el sentido de que suspende la vida ordinaria e instala una esfera propia de acción, la cual es libre aunque sujeta a reglas en una “coincidencia de determinación rigurosa y de auténtica libertad”, emplazada a “un determinado tiempo y un determinado espacio (...) que da origen a asociaciones que propenden a rodearse de misterio o a disfrazarse” cuyos efectos perduran después de finalizado el juego. *Ibid.*, 21, 26, 27, 29, 38. A lo que podemos añadir la tónica de broma (esencial en el juego, de acuerdo con Huizinga) presente en los misterios rosacruces, una mezcla de truco y asunto serio, como lo advierte González Mello. González, *Ibid.*, 51. Lo interesante es que Huizinga, quien declara su rechazo a las definiciones de tipo metafísico del carácter de juego de la vida o la historia cultural, también arguye un lado serio en todo juego así como la seriedad del jugador (con que puede abstraerse enteramente en él); explica que para poder jugar debe, precisamente, “entrar en juego” una ilusión colectiva que construya ese mundo lúdico provisional; en cuanto a esta conciencia lúdica dictamina que “en el mismo concepto de juego se comprende del mejor modo la unidad e inseparabilidad de fe e incredulidad, la alianza de la gravedad sagrada con la simulación y la broma”; y dentro de la categoría de los tramposos y los que engañan en los juegos, Huizinga parece distinguir al truhán (*trickster*) sin llegar a conceptualizarlo con exactitud. Huizinga, *Ibid.*, 7, 16, 17, 21, 26, 33-37, 39-41, 75, 275.

artistas patrocinados por el Estado fue exaltar el papel de los nuevos líderes políticos y sociales de la nación,³⁵ es posible reconocer que el muralista figuró como una especie de doble (tal vez no tan serio) de las autoridades.³⁶ A fin de problematizar más a fondo la incredulidad de Diego Rivera será útil retomar las observaciones de otro escritor (ciertamente, no muy del agrado del pintor), Jorge Cuesta, quien a propósito del retrato de Lenin que el artista realizó en sus murales del Centro Rockefeller y después en el Museo del Palacio de Bellas Artes (1933, 1934, respectivamente), planteó una relación entre las convicciones y las convenciones presentes en la obra de Rivera en términos de un escepticismo y un relativismo artísticos que podemos calificar como la contrapartida de su peculiar forma de creencia artística (*illusio*):

Diego Rivera se desarrolló con el movimiento cubista, que es un *escepticismo* de la pintura, si se entiende como tal una conciencia precisa de la relatividad de toda perspectiva, lo mismo moral, que política, que religiosa. Resulta absurdo olvidar que es en el movimiento cubista donde están las raíces más personales de Rivera. Por eso resulta absurdo considerar su pintura como expresión de una fe, como instrumento de una convicción, como producto de la sinceridad.

La pintura de Rivera está muy lejos de ser una pintura popular, ingenua, que cree que lo pintado es una realidad y no una ficción. No puede admitirse tampoco que es una pintura académica, es decir, subordinada a lo que es útil, a lo que es bueno, a lo que es moral. Es indudable que el espectador llega a confundirse, como se confundió Mr. Rockefeller Jr. y como se ha confundido un inteligente crítico norteamericano, Mr. Thomas Craven (...) Pero la confusión se evita si se tiene presente la educación artística de Rivera, la que no ha podido menos que hacer de él uno de los pintores más experimentados, más familiares con todos los puntos de vista de la pintura universal. Su don de gentes, su trato humano, su calidad de hombre de mundo, difícilmente corresponden a una mentalidad popular y cándida, a un espíritu fanático y al pie de la letra. Su *carácter local* no es el fruto de un arraigo rígido de su personalidad en un ambiente limitado, sino de la flexibilidad de su carácter cosmopolita. Sus convicciones artísticas de un modo semejante no corresponden a un espíritu estrecho, a un nacionalista, sino a la flexibilidad de un hombre de mundo de la pintura.

Por eso resulta absurdo esperar que la pintura de Rivera sea sincera, y no porque no pueda serlo, sino porque no lo necesita como pintura. Desde el punto de vista de la pintura, el comunismo es una convención y como tal, *la doctrina* de la pintura de Rivera es para él, y para el espectador que no la observa de un modo superficial, un artificio tan convencional y tan legítimo como la magia negra, como la creencia en el infierno o como la mitología griega

³⁵ Azuela, *Ibid.*, 90, 134, 137, 196, 230, 329, 331.

³⁶ Véase cap. 2, n. 110.

Es un *escepticismo* y no una fe lo que le ha permitido advertir que no hay ninguna razón artística en contra de que el rostro de Lenin represente a las voluntades angélicas y el rostro de Mr. Rockefeller a las voluntades infernales, como no la hay en contra de que una pálida y sufriente cara con barbas rubias represente a la bondad divina escarnecida por la maldad humana.³⁷

Si bien las ideas de Cuesta en torno al cubismo y a la representación artística (ligadas al espacio del museo y el rol del espectador) requieren mayor disquisición, el modo en que define la flexibilidad artística de las convicciones de Rivera expone algunas condiciones del juego entre la credulidad y la incredulidad que hemos referido y motiva, así, abordar unos cuantos problemas que se desprenden de nuestro escrutinio de *Julio Jurenito*. Primero, no hay que descartar que Rivera sí haya llegado a tomar “al pie de la letra” ciertos principios dentro de lo que Cuesta denomina la “doctrina” de su pintura, esto es, que comportara una sobreidentificación, como la que analiza Mark Lipovetsky en el caso de Jurenito (aunque con un resultado distinto), no tanto con los postulados de la mexicanidad u otra política en curso, sino, en concreto, con los del comunismo. Sin que en estas páginas podamos revisar a fondo esta hipótesis, es factible inferir que la historia de la adhesión de Diego Rivera al comunismo, que abarca desde sus primeras lecturas de Marx en Europa hasta su alianza con León Trotsky, incluyendo el presumir haber conocido a Lenin en París y sus múltiples desavenencias con el Partido Comunista Mexicano, puede poner de manifiesto que el muralista, a su manera, llegó a tomar demasiado en serio su propio credo comunista hasta incurrir en lo absurdo. Otro aspecto de importancia es valorar qué tan conflictiva se tornó la relación del pintor con el cubismo, teniendo en cuenta que todavía en 1921, al retornar a México, su afinidad con las vanguardias fue tal que es muy probable que por intervención suya entrara el nombre de Iliá Ehrenburg en el “Directorio de vanguardia” del estridentismo (a diferencia de Maiakovski y el resto de los poetas rusos contemporáneos³⁸), pero más tarde, conforme el cubismo fue asociado con el gusto burgués

³⁷ Cuesta, “Un mural de Diego Rivera”, en Cuesta, *Obras reunidas II. Ensayos y prosas varias*, 549-550 (cursivas del original).

³⁸ Su apellido aparece escrito como “Erhenbourg”. Schneider, *El estridentismo. La vanguardia literaria en México*, 13. El hecho de que aparezca en el directorio anexo al “Comprimido estridentista de Manuel Maples Arce” (diciembre de 1921) reclama atención porque Ehrenburg siempre escribió su poesía en ruso (no en francés, aunque empezó a ser traducido desde la década de 1910) y pasó más de tres años sin salir de Rusia, limitando la circulación de sus escritos a publicaciones locales. Laychuk, *Ilya Ehrenburg*, 52, 53, 59-78; y Ehrenburg, *Gente, años, vida*, 202. Por tanto, es válido inferir que Maples Arce recibió referencias de Ehrenburg a través de Rivera, sobre todo si tomamos en cuenta que “como reportero de *Zig-Zag*, a mediados de 1921 realizó acaso la primera entrevista al Diego Rivera que recién regresaba de París”. Zurián

y la falta de compromiso social, Rivera pareció debatirse entre el rechazo y el aprecio hacia sus años como cubista. ¿Sería válido suponer que esta situación es comparable (aunque en menor escala) con el proceso de renegación identitario y el tipo de escisión psíquica-subjetiva generada en los sujetos dentro del discurso colonial?

Hacerse esta pregunta dispone volver a contemplar el cuadro *Paisaje zapatista* (1915) y percibir en su composición la respuesta más relevante del pintor al conflicto sobre la identidad que produce el discurso colonial, el cual se habría acentuado dada la situación de marginalidad que sobrellevó en la capital artística de Europa, París. Ya indicamos, en el segundo capítulo, algunos puntos en común entre las primeras escenas de vida de Julio Jurenito en México y la pieza de Diego Rivera: la preponderancia del sombrero, el rifle que remite a la lucha revolucionaria (en que supuestamente participa el personaje) y la geografía dominada por montañas. Pero dichos elementos, a los que se añaden los fragmentos de sarape, que evocan la patria del artista y de este modo parecen adelantarse al tipo de imágenes que posteriormente se tornaron convencionales de los atributos nacionales, están ensamblados a diversos componentes abstractos como los planos monocromáticos yuxtapuestos y/o plegados, o las porciones de tratamiento puntillista, entre los que sobresalen las siluetas de objetos en color blanco. Se trata de configuraciones que responden a aspectos específicos de la historia del cubismo y de la experiencia artística particular de Diego Rivera (su desarrollo teórico, técnico, compositivo, temático y del empleo del color) pero nos interesa dar realce a otro correlato de esta pintura que son precisamente las fábulas del pintor en París acerca del pasado y el presente de México. No es que *Paisaje zapatista* ostente una ilustración de los extraordinarios relatos de Rivera, sino que de existir mediante la ambivalencia un vínculo entre la producción de un estereotipo y la conformación del tropo del truhán, como lo formulamos previamente, habría que revalorar el hecho de que en una obra tan cargada en términos de identidad nacional destaquen las partes que el artista dejó en blanco: los perfiles de figuras ya mencionados y, en especial, el trampantojo de una nota clavada en la esquina inferior

de la Fuente, "Estridentismo: la genealogía de sus manifiestos", en Stanton y González, coords., *Vanguardia en México, 1915-1940*, 55. La mayor prueba de "la cercanía entre el poeta y el pintor en la lucha por la renovación cultural" fue que Maples Arce hiciera la presentación al público del mural de Rivera en la Escuela Nacional Preparatoria, *La creación*, en 1923, lo que junto a la colaboración del pintor en *Irradiador*, la primera revista del estridentismo, muestra que "las afinidades entre estos dos hombres eran genuinas" (por lo menos en aquellos años). Rashkin, *La aventura estridentista. Historia cultural de una vanguardia*, 122-123.

derecha, uno de los gestos más provocativos en la pintura de Rivera de ese periodo. Entre la ironía y el despliegue de ambivalencia, la nota en blanco del cuadro constituye un indicio del relativismo y el escepticismo artístico de Rivera respecto al tema, el carácter mexicano (revolucionario), no a manera de una negación, más bien afianzando un elemento libre de toda sujeción de la identidad que supone un potencial y un enigma al igual que la hoja en blanco para un escritor o un lienzo nuevo para un pintor. Por lo anterior, finalmente, tenemos que evaluar qué tan acertado sería aprovechar el concepto del tropo del truhán (*trickster trope*) propuesto por Mark Lipovetsky para elaborar la hipótesis de que el carácter narrativo de los murales de Rivera permite formular que un mecanismo así, no igual pero sí equivalente (dado que no se trata de elementos verbales sino visuales), actuó en su pintura en la medida en que conformó un lenguaje plástico y relatos (históricos, épicos, didácticos, etcétera) recurriendo a una serie de soluciones compositivas, retóricas, formales e inclusive textuales, con que pudo originarse una figura (pictórica, en este caso), producto del encuentro de dos lenguajes (o discursos, en apego al planteamiento de Lipovetsky³⁹) que llevaría a efecto una función cultural propia del truhán, ya fuese la creación de diversidad semántica/semiótica, operar cierta mediación, experimentar los límites de un sistema o simplemente realizar una triquiñuela –de ser teóricamente admisible un traspaso semejante del medio verbal al visual.

Estos problemas que hemos trazado *grosso modo* pudieron ser percibidos desde hacía tiempo pero aducimos que haber examinado la sátira *Las extraordinarias aventuras de Julio Jurenito y de sus discípulos* aportó algunos principios para proyectar adecuadamente su investigación histórica. Tras elucidar las cualidades del personaje Julio Jurenito, escudriñar ciertas dinámicas involucradas en la escritura de la obra, e indagar de qué manera su amistad con Rivera pudo motivar a Iliá Ehrenburg a producir esta narración, sacamos en claro que existe una articulación entre lo cómico y lo serio que queda evidenciada por los mecanismos de la sobreidentificación y del juego entre la credulidad y la incredulidad (que asimismo conlleva una descontextualización y un juego entre la identificación y la desidentificación), ambos reconocibles tanto en Ehrenburg como en Rivera. A la vez, tales procedimientos ponen de manifiesto la condición de juego (serio) inherente a un proceso de estructuración cultural como lo fue el denominado renacimiento

³⁹ Lipovetsky, *Cynical reason*, 19-22.

mexicano, juego en el que las aptitudes del truhán habrían sacado el máximo provecho de las posibilidades del sistema, ya fuese en México o en la Rusia revolucionaria. Hace falta esclarecer a fondo si las prácticas ambivalentes de Diego Rivera (sobre todo sus relatos), su carácter pantagruélico, su cinismo o la flexibilidad y el relativismo artísticos que Cuesta advierte en él, permiten reputar al muralista como un truhán (*trickster*); lo cierto es que, al tratarse del artista más sobresaliente del proceso de modernización del arte mexicano posrevolucionario, para analizar críticamente esta diferencia y no fomentar alguna nueva modalidad de fetichismo⁴⁰ en torno a Diego Rivera continúa siendo imprescindible saber tomarlo en serio.

⁴⁰ Esta advertencia parte de la sospecha de que considerar a Diego Rivera como un truhán puede incrementar la posibilidad de mistificar su labor como sujeto creador (véase arriba, n. 21). Bourdieu, *Ibid.*, 273, 339, 340-342. Hay que reiterar asimismo que el proceso fetichista de la fijación de la identidad, que Homi Bhabha analiza en relación al discurso colonial, es uno de los principales impedimentos para reconocer al otro. Bhabha, *Lugar de la cultura*, 98-100, 102-104, 106, 109.

Bibliografía

Azuela de la Cueva, Alicia. *Arte y poder. Renacimiento artístico y revolución social. México, 1910-1945*. México: El Colegio de Michoacán-Fondo de Cultura Económica, 2005.

Bajtín, Mijail. *La cultura popular en la edad media y en el renacimiento. El contexto de François Rabelais*. Traducción de Julio Forcat y César Conroy. Madrid: Alianza, 1998.

Bhabha, Homi K. *El lugar de la cultura*. Traducción de César Aira. Buenos Aires: Manantial, 2002.

Bourdieu, Pierre. *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*. Traducción de Thomas Kauf. Barcelona: Anagrama, 2011. 5ª ed.

Bubnova, Tatiana. “Bajtín en la encrucijada dialógica (Datos y comentarios para contribuir a la confusión general).” En *Bajtín y sus apócrifos*, Iris M. Zavala, coord., 13-72. Barcelona: Anthropos-Editorial de la Universidad de Puerto Rico, 1996.

Cuesta, Jorge. *Obras reunidas II: Ensayos y prosas varias*. México: Fondo de Cultura Económica, 2004.

Debroise, Olivier. *Diego de Montparnasse*. México: Fondo de Cultura Económica, 1979. Lecturas mexicanas, 83.

Ehrenburg, Iliá. *Las extraordinarias aventuras de Julio Jurenito y de sus discípulos Monsieur Dellet, Carl Schmidt, Mister Cool, Alexéi Tishin, Ercole Bambucci, Iliá Ehrenburg y el negro Aisha en los días de la paz, de la guerra y la revolución en París, en*

Méjico, en Roma, en el Senegal, en Kineshma, en Moscú y en otros lugares, así como diversos juicios del maestro sobre las pipas, la muerte, el amor, la libertad, el ajedrez, la tribu de Judá, la construcción y otras muchas cosas. Traducción de Lidia K. de Velasco. Barcelona: Seix Barral, 1971.

----- . *Gente, años, vida (Memorias 1891-1967).* Traducción de Marta Rebón. Barcelona: Acantilado, 2014.

----- . *Julio Jurenito.* Traducción de Lina Buzarra Hermosilla. Madrid: Capitán Swing, 2013. Polifonías.

Favela, Ramón. *Diego Rivera: Los años cubistas.* Phoenix: Phoenix Art Museum, 1984.

Ginzburg, Carlo. *Ninguna isla es una isla. Cuatro visiones de la literatura inglesa desde una perspectiva mundial.* Traducción de María Jiménez Mier y Terán. Tabasco: Universidad Juárez Autónoma de Tabasco, 2003.

Gómez de la Serna, Ramón. *Retratos completos.* Madrid: Aguilar, 1961.

González Mello, Renato. *La máquina de pintar: Rivera, Orozco y la invención de un lenguaje. Emblemas, trofeos y cadáveres.* México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2008.

Groys, Boris. *The Total Art of Stalinism. Avant-Garde, Aesthetic Dictatorship, and Beyond.* Traducción de Charles Rougle. New York: Verso, 2011.

Günther, Hans. "The heroic myth in Socialist Realism." En *Traumfabrik Kommunismus: Die visuelle kultur der Stalinzeit. Dream Factory Communism: The Visual*

Culture of the Stalin Era, editado por Boris Groys y Max Hollein, 106-24. Ostfildern: Hatje Cantz, 2003.

Huizinga, Johan. *Homo ludens*. Traducción de Eugenio Imaz. Madrid: Alianza-Emecé, 2005. Humanidades

Laychuk, Julian L. *Ilya Ehrenburg: An Idealist in an Age of Realism*. Berna: Peter Lang Publishers, 1991.

Lipovetsky, Mark. *Charms of the Cynical Reason: The Trickster's Transformations in Soviet and post-Soviet culture*. Boston: Academic Studies Press, 2011.

Mitchell, W. J. T. *Picture Theory: Essays on Verbal and Visual Representation*. Chicago y Londres: The University of Chicago Press, 1994.

Morozov, Aleksander. "Socialist Realism: Factory of the New Man." En *Traumfabrik Kommunismus: Die visuelle kultur der Stalinzeit. Dream Factory Communism: The Visual Culture of the Stalin Era*, editado por Boris Groys y Max Hollein, 64-84. Ostfildern: Hatje Cantz, 2003.

Moyssén, Xavier. "Los autorretratos de Diego Rivera." En *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, 117-26. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1989. Vol. XV, núm. 60.

Prat, Ferdinand. *La teología de san Pablo*. Traducción de Salvador Abascal. México: Jus, 1947.

Perloff, Marjorie. *The Futurist Moment: Avant-Garde, Avant Guerre, and the Language of Rupture*. Chicago y Londres: The University of Chicago Press, 1986.

Rashkin, Elissa J. *La aventura estridentista: Historia cultural de una vanguardia*. Traducción de Víctor Altamirano y Daniel Castillo. México: Universidad Veracruzana-Universidad Autónoma Metropolitana, plantel Xochimilco-Fondo de Cultura Económica, 2014. Sección de obras de lengua y estudios literarios.

Re, Lucia. “‘Barbari civilizzatissimi’: Marinetti and the futurist myth of barbarism.” *Journal of Modern Italian Studies* 17, núm. 3 (Junio 2012): 350-68.

Rubenstein, Joshua. *Tangled loyalties. The Life and Times of Ilya Ehrenburg*. Tuscaloosa: The University of Alabama Press, 1999. Judaic Studies Series

Sáenz, Olga. *El futurismo italiano*. Traducción de María Pía Lamberti, José Luis Bernal y Sara Bolaño. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2010.

Schneider, Luis Mario. *Dos poetas rusos en México: Balmont y Maiakovski*. México: Secretaría de Educación Pública, 1973. SepSetentas, 66.

----- . *El estridentismo. La vanguardia literaria en México*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1999. Biblioteca del estudiante universitario, 129.

Sorel, Georges, Edouard Bert, Hubert Lagardel, Sergio Panunzio, Victor Griffuelnes, Paul Delesalle, y Emile Pouget. *El sindicalismo revolucionario*. México, Juan Pablos, 1975.

Suárez, Luis. *Confesiones de Diego Rivera*. México: Grijalbo, 1975.

Winter, Jay, ed. *The Cambridge History of the First World War. Volume 1: Global War*. Cambridge: Cambridge University Press, 2014.

Wolfe, Bertram. *La fabulosa vida de Diego Rivera*. México: Diana, 1972.

Wolfe, Bertram. *The fabulous life of Diego Rivera*. Nueva York: Stein and day, 1963.

Zurián de la Fuente, Carla. “Estridentismo: la genealogía de sus manifiestos.” En *Vanguardia en México, 1915-1940*, Anthony Stanton y Renato González Mello coords., 52-64. México: Museo Nacional de Arte, 2013.